



pós- 47

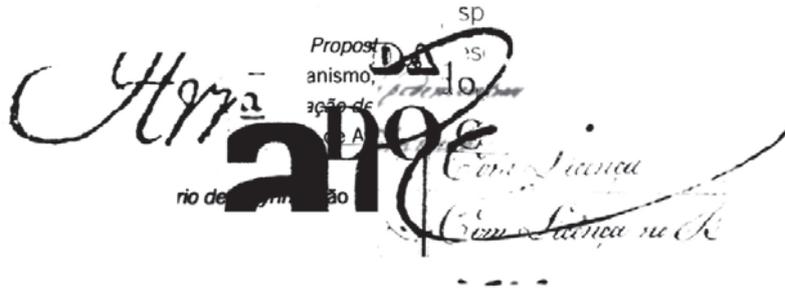
revista do
programa de
pós-graduação
em arquitetura e
urbanismo
da fauusp

setembro-dezembro 2018

ISSN: 1518-9554 trimestral

ISSN: 2317-2762 anual





PÓS V. 25, N. 47
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARQUITETURA e URBANISMO DA FAUUSP

MISSÃO / MISSION

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

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

DEZEMBRO 2018

ISSN: 1518-9554 IMPRESSA

ISSN: 2317-2762 ONLINE

PÓS v. 25, n. 47

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

ISSN: 1518-9554 (impresa) – ISSN: 2317-2762 (online)

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

Tel/Fax (55 11) 3017-3164

rvposfau@usp.br

Ficha Catalográfica

720

P84

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

Quadrimestral

v. 25, n. 47, dez. 2018

Issn: 1518-9554

2317-2762 (online)

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

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

Versão Eletrônica

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

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

Normas Editoriais

<http://revistas.usp.br/posfau/about/submissions#authorGuidelines>

Indexação

Latindex

Índice de arquitetura brasileira

Crossref

Diadorim

DOAJ

Getty Research Portal

Google Scholar

Periódicos CAPES

Associada

Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura (ARLA)

www.arlared.org

Assistência Editorial

Paola De Marco Lopes dos Santos

Auxiliares de Edição

Katrin Rappl (doutoranda FAUUSP)

Raphael Grazziano (doutorando FAUUSP)

Projeto gráfico e imagens de abertura –

Rodrigo Sommer

Produção Gráfica

Seção Técnica de Produção Editorial

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

Supervisão Técnica – André Luis Ferreira

APOIO



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

Universidade de São Paulo

Vahan Agopyan – Reitor

Antonio Carlos Hernandez – Vice-Reitor

Carlos Gilberto Carlotti Jr – Pró-Reitor de Pós-Graduação

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Maria Angela Faggin Pereira Leite – Diretora

Ricardo Marques de Azevedo – Vice-Diretor

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

João Sette Whitaker Ferreira – Presidente da Comissão de Pós-Graduação

José Tavares Correia de Lira – Vice-Presidente

Conselho Editorial Científico

LEANDRO MEDRANO

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

ADRIANA COLLADO

Universidad Santa Fé, Argentina

ANA LUIZA NOBRE

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

ANA MARIA RIGOTTI

Universidad Nacional do Rosário, Argentina

ANGELA MARIA GORDILHO SOUZA

Universidade Federal da Bahia, Brasil

ANGÉLICA BENATTI ALVIM

Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil

ANTÓNIO BAPTISTA COELHO

Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Portugal

ARTURO MAXIMILIANO ORELLANA OSSANDÓN

Pontifícia Universidade Católica do Chile, Chile

BRENDAN MURTAGH

Queen's University Belfast, Irlanda do Norte

CARLOS ALMEIDA MARQUES

Faculdade de Arquitetura de Lisboa, Portugal

CARLOS ANTÔNIO LEITE BRANDÃO

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

CARLOS DE MATTOS

Pontifícia Universidade Católica do Chile, Chile

CARMEN ESPEL

Universidad Politecnica de Madrid, Espanha.

CLAUDIA COSTA CABRAL

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

CRISTIANE ROSE DE SIQUEIRA DUARTE

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

DOROTH GARETH

Harvard Graduate School of Design, EUA

FERNANDO ATIQUE

Universidade Federal de São Paulo, Brasil

FERNANDO LUIZ LARA

University of Texas at Austin, EUA

FREDERICO HOLANDA

Universidade Nacional de Brasília, Brasil

GISELA LIONELLI

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

JOÃO FARIAS ROVATI

Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

JOÃO MASAO KAMITA

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

LUDMILA BRANDÃO

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

LUIS RENATO BEZERRA PEQUENO

Universidade Federal do Ceará, Brasil.

LUIZ CARLOS SOARES

Universidade Federal Fluminense, Brasil

Antônio Tarcísio da Luz Reis

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

LUIZ MANUEL DO EIRADO AMORIM

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

MÁRCIO VALENÇA

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

MARGARETH DA SILVA PEREIRA
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

MASSIMO CANEVACCI
Università La Sapienza, Itália

MIGUEL BUZZAR
Universidade de São Paulo, Brasil

MÔNICA SCHPUN
l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, França

NELSON MOTA
Delft University of Technology, Holanda

PERCIVAL TIRAPELLI
Universidade Estadual Paulista, Brasil

ROBERTO ROCCO
Delft University of Technology, Holanda

ROSA SCHIANO-PHAN
University of Westminster, Faculty of Architecture and the
Built Environment

RUI RAMOS
Faculdade de Arquitetura do Porto, Portugal

RUTH VERDE ZEIN
Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil

SIMONA SALVO
Università La Sapienza, Itália

SYLVIA FICHER
Universidade de Brasília, Brasil

CONSELHO EDITORIAL EXECUTIVO

LEANDRO MEDRANO
Editor-Chefe

ANA CLÁUDIA CASTILHO BARONE
(Projeto, Espaço e Cultura)

CARLOS AUGUSTO MATTEI FAGGIN
(Projeto)

DENISE HELENA DUARTE
(Tecnologia)

EDUARDO ALBERTO C. NOBRE
(Planejamento)

FÁBIO MARIZ GONÇALVES
(Paisagem)

HUGO SEGAWA
(História)

LARA LEITE BARBOSA
(Design)

MARIA CAMILA LOFFREDO D'OTTAVIANO
(Habitat)

SUMÁRIO

I APRESENTAÇÃO

- 6 REPRESENTAÇÃO E VIDA COTIDIANA NO CENTRO
Leandro Medrano

2 ARTIGOS

- 12 PAULO MENDES DA ROCHA: RELAÇÃO ENTRE PROCESSO DE PROJETO DA FIESP E DESIGN THINKING
PAULO MENDES DA ROCHA: RELATIONSHIP BETWEEN THE FIESP DESIGN PROCESS AND DESIGN THINKING
Rodrigo Alves da Silva, Sidnei Junior Guadanhim, Ercilia Hitomi Hirota
- 34 REVISITANDO TOULOUSE-LE MIRAIL: DA UTOPIA DO PRESENTE AO FUTURO DO PRETÉRITO
REVISITING TOULOUSE-LE MIRAIL: FROM UTOPIA OF THE PRESENT TO THE FUTURE IN THE PAST
Fabiano Borba Vianna
- 52 O CONFORTO NO AMBIENTE CONSTRUÍDO: TÉCNICA, AMBIÊNCIA E SUBJETIVIDADE
COMFORT IN THE ENVIRONMENT BUILT: TECHNIQUE, AMBIENCE AND SUBJECTIVITY
Hermano Braga Viriato de Freitas Filho, Iazana Guizzo, Eduardo Ferraz Martins
- 74 PROCESSO DE PRODUÇÃO ARQUITETÔNICA NA ZONA RURAL DO MUNICÍPIO DE RIO BRILHANTE, MATO GROSSO DO SUL - 1938 A 1950. PARTE II
ARCHITECTURAL PRODUCTION PROCESS IN RURAL MUNICIPALITY OF RIO BRILHANTE, MATO GROSSO DO SUL: 1938-1950 - PART II
Ademir Kleber Morbeck Oliveira, Fábio Fernando Martins Oliveira
- 92 A ANTIGA PISCINA DO DUCE NO ANTIGO EDIFÍCIO DAS TERMAS (ATUAL EDIFÍCIO DAS "PISCINAS CONI") NO FORO ITALICO, EM ROMA: ANÁLISE HISTÓRICA E RESTAURO
MUSSOLINI'S SWIMMING POOL IN THE FORMER PALAZZO DELLE TERME (CURRENT EDIFICIO DELLE "PISCINE CONI") AT THE FORO ITALICO, IN ROME: HISTORICAL ANALYSIS AND CONSERVATION
Lisandra Franco de Mendonça
- 112 ARQUITECTURA MODERNA Y MODERNIZACIÓN URBANÍSTICA EN LATINO AMÉRICA (1930 – 1950): UNA REVISIÓN DE LAS PERSPECTIVAS Y LOS MÉTODOS UTILIZADOS PARA SU ABORDAJE EN LA HISTORIOGRAFÍA LOCAL
MODERN ARCHITECTURE AND URBAN MODERNIZATION IN LATIN AMERICA (1930 - 1950): A REVIEW OF THE PERSPECTIVES AND METHODS USED TO APPROACH THEM IN LOCAL HISTORIOGRAPHY
Martín Fusco
- 126 A CASA DE ULISSES NO LABIRINTO DE ESPELHOS. A COLUNA E O VULTO DE MARIO HENRIQUE S. D'AGOSTINO: SOBRE-REFLEXÕES SOBRE AS REFLEXÕES SOBRE AS REFLEXÕES SOBRE A CASA E O MORAR.
ULYSSES' HOUSE IN THE LABYRINTH OF MIRRORS. A COLUNA E O VULTO (THE COLUMN AND THE FIGURE) BY MARIO HENRIQUE S. D'AGOSTINO OVER-REFLECTIONS OVER THE REFLECTIONS OVER THE REFLECTIONS OVER THE HOUSE AND THE DWELLING
Gustavo Rocha-Peixoto

I | APRESENTAÇÃO

REPRESENTAÇÃO E VIDA COTIDIANA NO CENTRO

Leandro Medrano

Uma das inaugurações mais festejadas dos últimos anos foi o Sesc 24 de Maio, projeto do arquiteto Paulo Mendes da Rocha e do escritório MMBB. Sua arquitetura singular e a especificidade urbana do local permitem que sua análise ganhe uma dimensão ampliada – não se trata apenas de um edifício, mas das relações de suas formas, espaços e programa com o cotidiano urbano do centro histórico da maior cidade da América Latina.

Algumas especificidades do Sesc 24 de Maio são especialmente interessantes à arquitetura, ao urbanismo e ao design. Por estar situado na região central da cidade de São Paulo, retoma as narrativas relacionadas à região, intensificadas nas últimas décadas. Tida como degradada desde a década de setenta, não foram poucas as pesquisas e projetos relacionados à área, pois suas especificidades históricas, sociais, tipológicas e espaciais alimentam temas como o das políticas urbanas, ativismo social, gentrificação, habitação de interesse social, mobilidade, governança, violência, imigração, espaços públicos, espaços comuns (*commons*), arte, cultura, entre outros. Trata-se de um rico e complexo objeto de estudo, uma fonte de dados e informações de grande relevância aos estudos acadêmicos nos campos dedicados à forma e ao espaço. Por isso, o novo Sesc paulistano, situado em uma das áreas mais críticas do centro, desperta a atenção dos que estudam a cidade – seu impacto deve ser significativo, pois potencia valores locais e sinaliza novos e promissores rumos à região.

Mas qual o papel da arquitetura, do urbanismo e do design nesse processo? Há tempos que a cidade tornou-se um tema central a essas disciplinas, pois acentua-se o entendimento de que vivemos em uma sociedade urbana, na qual as cidades são objeto central dos seus impulsos de transformação. Ademais, aliam-se à ideia de um território global, rural e urbano, conectado física e virtualmente por meio de redes de comércio, imigração, cultura e turismo. Desfeitas as condições históricas que permitiram a formação de um ideal de Cidade (talvez uma ideologia ocidental), a forma dessa Cidade torna-se indefinida nesse início de século. Os códigos são outros, bem

como a natureza dos seus agentes de transformação e suas conformações espaciais. Definir sua forma e espaço é uma tarefa interdisciplinar, uma heterologia, que exige a construção sistemática de saberes por meio do exercício da inovação e da avaliação continuada.

Nesse sentido, justificam-se os votos de apoio e esperança dado ao Sesc 24 de Maio, pois dentro de circunstâncias restritas e de processos adversos, a junção entre arquitetura e urbanidade parece promissora. Sobretudo por estar aliada à competente administração do Sesc, que tem assegurado em suas unidades programas de singular competência nas áreas da cultura, arte, educação e esportes. Antes dos manifestos dos anos 1990 que buscaram aproximar a arquitetura do programa, o Sesc parecia já ter intuído que programa e arquitetura têm relações que ultrapassam o sentido imediato das necessidades práticas. E por isso tal união tem sido objeto de diversas pesquisas acadêmicas publicadas e em andamento. No caso específico do Sesc 24 de Maio, essa relação é ainda mais intensa, pois pretende fazer Cidade em ambiente urbano cuja história revela suas potências e fragilidades.

As universidades, as pesquisas e seus meios de divulgação devem estar atentos para que certas conquistas não se desfaçam pelo arbítrio primário das forças regressivas. É um papel da crítica e da estética, indispensáveis às disciplinas que pensam e determinam o espaço e suas relações.

Boa leitura!

Leandro Medrano
Editor Chefe

2 | ARTIGOS

Rodrigo Alves da Silva
Sidnei Junior Guadanhim
Ercilia Hitomi Hirota

P

AULO MENDES DA ROCHA:
RELAÇÃO ENTRE PROCESSO DE
PROJETO DA FIESP E DESIGN
THINKING

RESUMO

Este artigo apresenta uma análise das estratégias adotadas por Paulo Mendes da Rocha e pela equipe MMBB Arquitetos durante o projeto de remodelação das áreas de acolhimento do edifício da Fiesp, que ocorreu entre os anos de 1996 e 1998. O mapeamento desse processo de projeto foi desenvolvido com base na análise de documentos, corroborada essencialmente por informações colhidas em entrevistas não estruturadas, mediante um protocolo guiado por constructos, variáveis e tipologias de evidências. Esse mapeamento tem como objetivo apresentar as ações adotadas em função dos problemas decorrentes desse projeto específico pelos arquitetos Paulo Mendes da Rocha, Milton Braga, Marta Moreira e Ângelo Bucci e pelo engenheiro Jorge Zaven Kurkdjian. O resultado do estudo aponta para um processo caracterizado pela reflexão sobre os valores a serem construídos diante da situação e da estruturação inicial do problema, inicialmente de forma isolada, por Mendes da Rocha, que buscava potencialidades nessa situação. Essas potencialidades, intrínsecas a sua prática de projeto, valorizam a inteligência das técnicas de construção, o funcionamento racional do projeto, a ligação do edifício ao contexto urbano e a proporcionalidade dos elementos que compõem o edifício. A análise desse processo de projeto busca associar as ações de projeto a preceitos do *Design Thinking* propostos por Rowe (1987), Lawson (2004, 2011) e Cross (2011).

PALAVRAS-CHAVE

Projeto de arquitetura - Processos. *Design Thinking*. Arquitetura contemporânea brasileira. Paulo Mendes da Rocha.

PAULO MENDES DA ROCHA:
RELATIONSHIP BETWEEN THE
FIESP DESIGN PROCESS AND
DESIGN THINKING

ABSTRACT

This article presents an analysis of the strategies adopted by Paulo Mendes da Rocha and MMBB Architects team, during the remodeling design process of the reception areas of FIESP building, which occurred between 1996 and 1998. This design process was mapped based on documental analysis supported by information got from non-structured interviews guided by a protocol which consisted of constructs, variables and type of likely evidences. This mapping aimed to present the actions taken on the problems arising from this specific project, in the view of the architects Paulo Mendes da Rocha, Milton Braga, Marta Moreira, Ângelo Bucci and engineer Jorge Zaven Kurkdjian. The result of the study points to a process characterized by the reflection on the values to be built to the situation and the initial structuring of the problem in an isolated way, seeking potentialities of the situation. These potentialities were intrinsic to the personality of the architect Paulo Mendes da Rocha, who values the intelligence of construction techniques, the rational functioning of the project, the connection of the building to the urban context and the proportionality of the elements that make up the building. The analysis of this design process seeks to associate those design actions to the design thinking principles proposed by Rowe (1987), Lawson (2004, 2011) and Cross (2011).

KEYWORDS

Design process. Design thinking. Contemporary Brazilian architecture. Paulo Mendes da Rocha.

INTRODUÇÃO E MÉTODO

O termo *Design Thinking* designa essencialmente os estudos voltados para a compreensão do desenvolvimento da atividade de projeto e envolve tanto os aspectos cognitivos como os procedimentais ou metodológicos (CROSS; DORST; ROOZENBURG, 1991; BUCHANAN, 1992; JOHANSSON; WOODILLA, 2009). Ao longo do século XX observou-se uma forte disseminação do termo para designar um novo paradigma que lidava com problemas complexos nas mais diversas áreas de atuação profissional (DORST, 2011). No entanto, neste artigo adota-se a concepção do termo adotado no livro de Peter G. Rowe (1987), intitulado *Design Thinking*, no qual o autor buscava compreender a sequência de movimentos e procedimentos lógicos empregados pelo projetista na realização de um projeto. Para isso, sugere a reconstrução fiel do processo, que representa um registro dos acontecimentos mais relevantes mediante entrevistas e documentação em que o projetista descreve as atividades desenvolvidas com apoio de croquis e desenhos.

Este artigo propõe a análise do processo de um projeto com base nos princípios do *Design Thinking* propostos por Rowe (1987), Lawson (2004, 2011) e Cross (2011). Rowe obtém respostas observando a ação de projetistas durante a resolução de problemas, mas indica que é possível também compreender o processo de um projeto por meio de autobiografias ou relatos feitos *a posteriori* – mesmo que signifiquem uma racionalização seletiva –, pela análise de desenhos ou, ainda, por meio da crítica e da interpretação de terceiros (ROWE, 1987).

É possível compreender, descobrir, desvendar fatos e informações da elaboração de um projeto passados anos de sua execução? É possível identificar estratégias de projeto? Na tentativa de obter tais respostas, estabeleceu-se como estudo de caso o projeto para a remodelação das áreas de acolhimento do edifício da Fiesp (1996-1998) de Paulo Mendes da Rocha e MMBB Arquitetos.

Para Lawson (2004), caracterizar a sequência de ações e procedimentos é fundamental para compreender a estrutura do processo de projeto. Por isso, buscou-se identificar características (Quadro 1) que permearam as principais tomadas de decisões e os desdobramentos dessas decisões (ROWE, 1987), estas influenciadas por restrições centrais e, também conforme Lawson (2011), por critérios pessoais do projetista.

O projeto de arquitetura pode ser considerado uma atividade que envolve resolução de problemas (LAWSON, 2004). Assim se torna imprescindível classificá-los, pois há uma hierarquia de importância para sua resolução durante o processo de projeto (ROWE, 1987; CROSS, 2011), e a estruturação desses problemas depende da concepção que define o direcionamento de sua solução. O projetista tem uma bagagem intelectual que é levada ao projeto, e sua utilização geralmente é incorporada a seu pensamento (ROWE, 1987; LAWSON, 2004, 2011), ou seja, um modo habitual de solucionar problemas (ROWE, 1987; CROSS, 2011). Essa bagagem geralmente se vincula à utilização de analogias, relações ambientais e tipologias (ROWE, 1987).

Briefings ligados ao programa e soluções, e não aos problemas e requisitos (LAWSON, 1994), tornam o projetista intérprete das informações recolhidas, e suas atitudes diante dessas informações variam de acordo com sua experiência (LAWSON, 2011). Assim, é importante verificar se a produção dos *briefings* foi realizada formalmente, e para isso se adota um método sugerido por Peña e

Parshall (2012), que preveem essa atividade por meio destas etapas: estabelecimento de metas; coleta e análise de fatos; busca e teste de conceitos; determinação das necessidades; e indicação do problema.

Desenhos contribuem na etapa inicial do processo de projeto (CROSS, 2011), permitem ver novas possibilidades ou problemas (LAWSON, 2011), podem registrar o conhecimento, testar hipóteses, conectar ideias e transformar objetivos em componentes. Além disso, podem conter notas e legendas ligadas àquilo que representam (LAWSON, 2004), são lembrados em termos de significado e de valor simbólico, e precisam de informações auxiliares para sua interpretação (BARTLETT, 1932 apud LAWSON, 2011).

Durante o processo de projeto, o projetista avalia os critérios qualitativos e quantitativos e pode utilizar métodos e princípios para medir o êxito desses critérios por meio de teorias (o que deveria ser), posições normativas (interpretação entre prática dominante e oportunidade na identificação de problemas) e doutrinárias (aproximação do que é primário), e sistemas categóricos (menos prescritivos, que realizam a conexão entre normas e categorias para distinguir o que conta e o que não conta). Portanto, as avaliações validam a coerência lógica das posições na arquitetura (ROWE, 1987; LAWSON, 2011).

Assim, a partir dos preceitos abordados nos textos sobre *Design Thinking* de Rowe (1987), Lawson (2004, 2011) e Cross (2011), apresentados acima, foi elaborado um protocolo para coleta de dados (Quadro 1) que guiou a formulação do roteiro de entrevista. A última coluna apresentada no Quadro 1 lista as evidências identificadas no estudo relatado a seguir, as quais foram trianguladas com material iconográfico do projeto, em conformidade com as recomendações de Yin (2005).

Foram realizadas três etapas de entrevistas (Quadro 2). A primeira, de caráter exploratório, foi realizada com os arquitetos Milton Braga, Marta Moreira e Ângelo Bucci, na qual se definiu qual obra seria analisada conforme o interesse de disponibilização de dados pelos colaboradores, tendo sido selecionado o edifício-sede da Fiesp. Na segunda etapa, realizada com os arquitetos Milton Braga e Ângelo Bucci, buscou-se identificar a presença dos preceitos sobre *Design Thinking* apresentados por Rowe (1987), Lawson (2004, 2011) e Cross (2011) aplicados ao edifício escolhido. Por fim, a terceira etapa caracterizou-se pela verificação e detalhamentos necessários das informações colhidas nas etapas anteriores acerca dos preceitos do *Design Thinking* identificados no processo de projeto da Fiesp. Desta etapa de entrevistas participaram os arquitetos colaboradores das etapas anteriores, o líder da equipe, Mendes da Rocha, e o engenheiro calculista Jorge Zaven, e foram entrevistados os arquitetos do MMBB¹ Marta Moreira, Milton Braga e Ângelo Bucci, o líder Mendes da Rocha e o engenheiro Jorge Z. Kurkdjian, responsável pelo cálculo da estrutura metálica dessa intervenção, haja vista sua importância pela tônica conferida à estrutura nos projetos de Mendes da Rocha. O projeto estrutural foi desenvolvido em parceria com o Escritório Técnico Arthur Luiz Pitta (Etalp), responsável pelo cálculo da estrutura original do edifício, tendo auxiliado no cálculo da nova estrutura em aço o engenheiro Jorge Z. Kurkdjian.

As entrevistas ocorreram nos escritórios dos envolvidos (MMBB, SPBR², Mendes da Rocha, e Kurkdjian & Fruchtgarten Engenheiros Associados³), de forma

¹ Fundado em 1991, o MMBB é formado por Fernando de Mello Franco, Marta Moreira e Milton Braga. Contou entre seus sócios com Angelo Bucci, de 1996 a 2002. A partir de 2013, Fernando de Mello Franco licenciou-se das atividades do escritório para assumir a função de Secretário de Desenvolvimento Urbano da cidade de São Paulo (MMBB, 2017). Apesar de ter participado do projeto, o arquiteto Fernando de Mello Franco não foi entrevistado nesta pesquisa por estar afastado das atividades do escritório.

² SPBR é um escritório de arquitetura fundado em 2003 pelo arquiteto Ângelo Bucci (SPBR, 2017).

³ A Kurkdjian & Fruchtgarten Engenheiros Associados S/S Ltda. foi criada em 2000 pelos engenheiros Jorge Zaven Kurkdjian e Julio Fruchtgarten (FRUCHTENGARTEN, s/d).

Quadro 1 – Protocolo para coleta de dados
Fonte: elaborado pelos autores.

CONSTRUCTO	CATEGORIA	EVIDÊNCIAS ENCONTRADAS
Informações e ferramentas para estruturação de problemas projetuais	Identificação de problemas	Funcionamento do edifício
		Dimensões existentes
	Análise de critérios qualitativos e quantitativos	Sobrecargas à estrutura
		Programa
	Hierarquia de atendimento aos critérios	Fluxos e conflitos
		Visuais do edifício
		Permeabilidade visual
	Desenhos	Estruturação de critérios
		Avaliações parciais
		Técnica construtiva
Dimensões		
Valores de projeto	Acessos	
	Tipos de desenhos	
	Foco dos desenhos	
	Ajustes dos desenhos	
Decisões	Sequência de execução	
	Comunicação	
	Influência e importância	
Estratégias de projeto	Geradores primários	Valores individuais
		Valores da equipe
	Princípios orientadores	Autoria das decisões
		Assuntos discutidos
	Princípios organizacionais	Estruturações dos problemas de projeto
		Meios de interação nas reuniões
Hierarquização de elementos ou técnicas construtivas	Evolução do projeto a partir do corte longitudinal	
	Diferenciação entre técnicas construtivas	
	Racionalidade da estrutura	
	Rigor geométrico	
Metas de linguagem	Leitura da cidade	
	Regras compositivas	
		Distinção entre linguagem existente e proposta
		Hierarquização de elementos
		Predefinição de linguagem

Quadro 2 – Informações sobre as entrevistas
Fonte: elaborado pelos autores.

Entrevistas			
Etapa	1ª etapa de entrevistas	2ª etapa de entrevistas	3ª etapa de entrevistas
Entrevistados	Milton Braga 03.08.2015 Marta Moreira 03.08.2015 Ângelo Bucci 04.08.2015	Milton Braga 06.08.2015 Ângelo Bucci 06.08.2015	Milton Braga 15.06.2016 Marta Moreira 15.06.2016 Ângelo Bucci 14.06.2016 Paulo M. da Rocha 15.06.2016 Jorge Z. Kurkdjian 16.06.2016
Objetivos	Delimitação do estudo e definição do projeto de remodelação das áreas de acolhimento do edifício da Fiesp com os arquitetos entrevistados	Mapeamento de aspectos relevantes do projeto e seu desenvolvimento	Complementação das informações solicitadas pelo protocolo da pesquisa
Roteiro da entrevista	Não houve	Conforme questionário sobre o desenvolvimento do projeto	Conforme protocolo da pesquisa
Tipos de dados	Informações gerais sobre projetos desenvolvidos em colaboração com Mendes da Rocha	Informações sobre o processo de projeto das áreas de acolhimento do edifício da Fiesp	Informações complementares sobre o processo de projeto das áreas de acolhimento do edifício da Fiesp

individual, e foram gravadas e transcritas. Neste artigo apresenta-se parte das transcrições, que forneceram elementos para análise e reconstrução desse processo de projeto. Atendendo às recomendações de Yin (2005), as entrevistas tiveram caráter informal, guiadas pelo protocolo, para que os entrevistados tivessem a liberdade de expor informações adicionais relativas ao processo de projeto.

EDIFÍCIO DA FIESP E A COLABORAÇÃO ENTRE MENDES DA ROCHA E MMBB

O edifício da Fiesp foi projetado por Roberto Cerqueira César e Luiz Roberto de Carvalho Franco em 1969. Conforme esses arquitetos, a forma piramidal destacava o prédio na paisagem urbana, adaptava-se ao gabarito e aos recuos solicitados, melhorava a distribuição lumínica sob os andares inferiores, concentrava maior população nos andares inferiores, o que reduzia o percurso médio provável por pessoa, e possibilitava aos andares mais altos maior afastamento das construções vizinhas (Figura 1). A rua interna funciona como espaço reservatório regulador, o que reduzia a formação de filas de veículos nas vias de acesso, Avenida Paulista e Alameda Santos (ACRÓPOLE, 1970).

O pavimento térreo superior buscava reforçar a conexão entre espaço público e privado, assim como realizar a conexão projetual entre a Avenida Paulista e a Alameda Santos. Os acessos à torre seriam feitos pelos pavimentos térreos superior e inferior. O pavimento térreo inferior continha um teatro, acessado por uma escada localizada na porção central do pavimento térreo superior, além de elevadores, biblioteca, galeria e áreas de apoio (Figura 1).

pós- 17

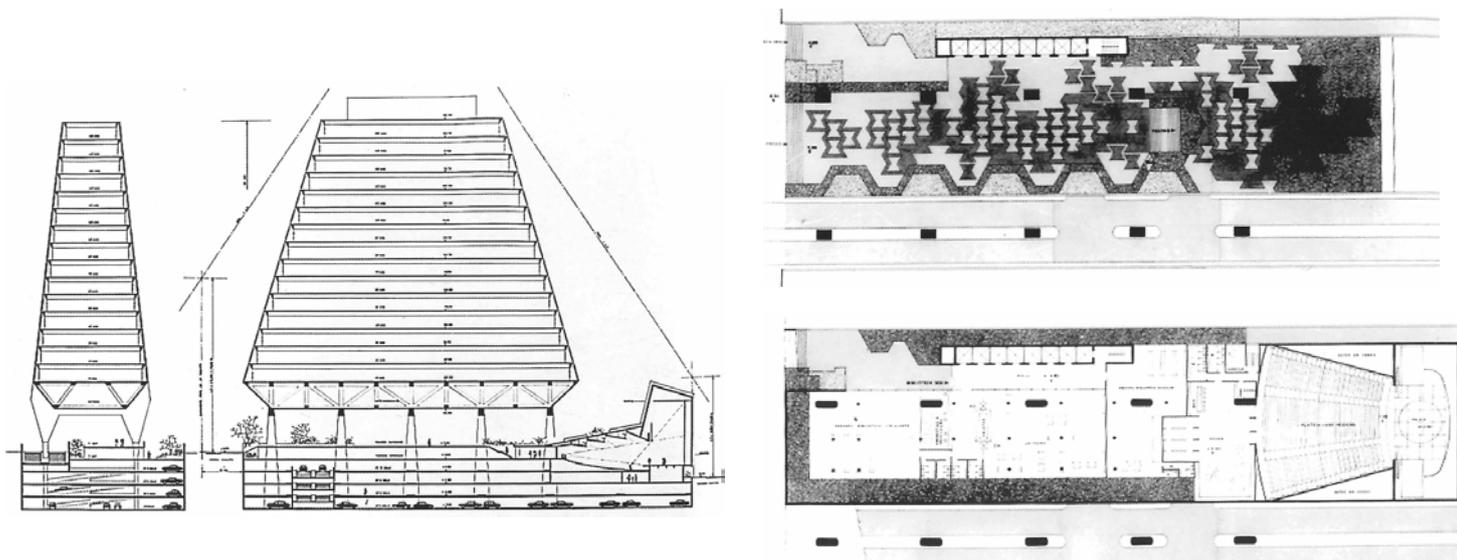


Figura 1 – Desenhos técnicos da proposta original*

*Nota: À esquerda: corte transversal e longitudinal. À direita e acima: planta do pavimento térreo superior livre com paisagismo de Burle Marx. À direita e abaixo: planta do pavimento térreo inferior com áreas de apoio, acessos verticais e auditório.

Fonte: Acervo Digital Rino Levi FAU PUC Campinas.



Figura 2 – Imagem do volume piramidal e estrutura
Fonte: Acervo Digital Rino Levi FAU PUC Campinas.

A visualização do edifício era valorizada pela grande largura do passeio público na época de sua construção, o qual foi posteriormente reduzido, o que prejudicou a visualização da torre pelos pedestres (Figura 2).

A construção não se assemelha à proposta original, pois, devido à solicitação estrutural, houve a inserção de uma linha central de pilares e alteração do desenho das vigas e pilotis que compõem a estrutura do pavimento térreo. Antes da intervenção, o edifício foi cercado por um gradil metálico, que prejudicou sua composição plástica e, principalmente, anulou o partido arquitetônico da conexão entre edifício e cidade (Figuras 1 e 2). A proposta original desvalorizou-se à medida que o projeto se materializou e o edifício perdeu algumas qualidades projetuais em virtude das alterações executadas. Isso, somado ao problema de fluxo e controle de acesso à torre devido à presença de dois pavimentos de acesso e descarga, fez com que a presidência da Fiesp convidasse Mendes da Rocha, em 1996, a realizar o projeto de remodelação das áreas de acolhimento (pavimentos térreos inferior e superior e subsolos), que

deveria reorganizar os acessos e fluxos, e renovar a biblioteca, o auditório e a galeria de exposições existentes.

Mendes da Rocha e os arquitetos do MMBB iniciaram trabalhos em colaboração⁴ quando aquele foi convidado por Milton Braga, em 1995, para participar da execução do projeto do Corredor de Ônibus Francisco Morato. Essa colaboração entre os arquitetos permanece até hoje, 2018, tendo sido produzidos 27 projetos, entre eles o objeto deste estudo. O projeto de remodelação das áreas de acolhimento da Fiesp, em 1996, ocorreu por meio de convite de Mendes da Rocha aos arquitetos do MMBB, que ficaram encarregados do levantamento das bases para o projeto, visto que o programa arquitetônico já existia e estava em funcionamento.

[...] os programas, já existiam lá [...] fomos atrás das bases [...] tem uma demanda muito grande ali, são serviços de entrega, carros, motoboy, tudo que chega para trazer, levar documento, encomenda. (BUCCI, 2016a, p. 154).

[...] precisava [...] melhorar o foyer, havia o teatro, e a gente sabia que não era muito agradável o foyer daquele auditório, porque era muito fechado. (BRAGA, 2016a, p. 165).

[...] um projeto com um desenho nítido como o caso da Fiesp [...]. Controle, isso tem que ter, torna independente a circulação para o teatro, a circulação para a biblioteca, a circulação para a galeria de artes cujo programa esse: teatro, galeria, não é meu, era da Fiesp. (ROCHA, 2016, p. 192).

Conforme os relatos dos projetistas, o presidente da Fiesp, cliente desse projeto, não apresentou um programa formulado, mas as necessidades relacionadas à melhoria das áreas de acolhimento e do fluxo vertical dos usuários. Coube, portanto, a Mendes da Rocha a proposição de melhoria do programa existente, assim como a hierarquia de resolução dos problemas.

⁴ Colaboração, processo informal, mútuo, em que dois ou mais indivíduos trabalham em conjunto, têm entendimento e visão comuns, compartilham recursos, conhecimentos e tarefas para atingir um objetivo comum por meio de relações interpessoais não estruturadas (KAHN, 1996; CHIU, 2002).

Não se pode afirmar que o programa arquitetônico foi desenvolvido juntamente com a equipe. Dados quantitativos relacionados ao pré-dimensionamento de alguns ambientes estão registrados na lousa por Mendes da Rocha (Figura 3), advindos de seu conhecimento técnico e experiência aplicados àquele projeto.

PROBLEMAS DE PROJETO

O projeto de arquitetura pode ser considerado uma atividade que envolve resolução de problemas e na qual o projetista reconhece o estado de um problema e o que deve ser alcançado (LAWSON, 2004). Segundo Rowe (1987), Lawson (2004, 2011) e Cross (2011), no processo de projeto há uma hierarquia de importância que considera a relação entre a complexidade dos problemas e o conhecimento técnico-científico, a experiência profissional e os valores individuais, por isso ser fundamental classificar os problemas.

Problemas de projeto podem ser classificados em três tipos: bem definidos, definidos e mal definidos ou “*wicked problems*” (NEWELL; SHAW; SIMON, 1958; ROWE, 1987), termo criado pelo filósofo Karl Popper e utilizado por Rittel na década de 1960 em sua abordagem dos processos de raciocínio lógico em situações concretas (BUCHANAN, 1992). Problemas bem definidos têm fins ou objetivos prescritos e aparentes, para os quais soluções são conhecidas, bastando analisar os meios mais apropriados para alcançá-las. Os problemas definidos possuem fins definidos, porém os meios para sua solução são indefinidos (NEWELL; SHAW; SIMON, 1958; ROWE, 1987), e parte da atividade para solucioná-los consiste na definição e redefinição do próprio problema. Nos problemas mal definidos, tanto os fins como os meios para a obtenção das soluções são desconhecidos *a priori* (ROWE, 1987), possuem informações e ramificações confusas (CHURCHMAN, 1967), não possuem bases explícitas para determinar a atividade capaz de solucioná-los e não apresentam uma regra de parada na busca por sua solução (RITTEL, 1972). Rowe (1987) e Buchanan (1992) destacam a dificuldade em atingir uma solução: diferentes formas de se definir e formular o problema implicam diferentes soluções, e vice-versa.

[...] tinham um teatro [...] uma biblioteca, [...] um espaço expositivo que compõe um centro cultural, mas isso não funcionava muito bem, [...] tinha muito conflito de circulação com o edifício [...] toda obra teve que ser feita sem que a Fiesp parasse as suas atividades [...] acho que orientou o projeto e as próprias escolhas técnicas [...] os elevadores que eram um pouco congestionados e não tinha jeito de aumentar. (BUCCI, 2016a, p. 153).

[...] tornar o edifício mais atraente, mais acolhedor para quem estava chegando nele, melhorar sua relação com a cidade, até eu poderia dizer urbanizar em algum sentido, torná-lo mais convidativo, mais aberto à cidade [...]. Segundo desafio técnico, como melhorar os espaços, construindo, em uma coisa já construída. (BRAGA, 2016a, p. 161).

[...] a primeira grande questão, como reestabelecer uma relação com a Avenida Paulista. (MOREIRA, 2016, p. 180).

Há uma questão no caso da Fiesp, mas de empresas de um modo geral, do ponto de vista de circulação e tráfego de serviço. (ROCHA, 2016, p. 184).

Conforme a visão de Bucci, Braga, Moreira e Rocha, os problemas centrais identificados pelos arquitetos poderiam ser discriminados pelo conflito de fluxo de pedestres e serviços nos pavimentos térreos e no acesso à torre, remodelação da galeria, continuidade de operação do edifício e reconexão do edifício à cidade. O conflito de fluxo de usuários pode ser caracterizado como um problema definido, pois, mesmo havendo diversos tipos de usuários que se direcionam a diferentes setores do edifício com diferentes intensidades e necessidades de controle, não havia muitas pessoas envolvidas na decisão, e a base explícita para solução estava relacionada à ordenação.

A remodelação da galeria e a reconexão do edifício à cidade poderiam ser considerados problemas mal definidos porque sua formulação não era conhecida *a priori*, conforme se observa nos excertos das entrevistas abaixo. Problemas de projeto são definidos pela relação entre ideias e soluções, havendo tentativas de estabelecer um processo que conduza o projetista de forma eficiente a uma boa solução (CROSS, 2011), e sua estruturação depende da preconcepção que define o direcionamento para se alcançar a solução (ROWE, 1987; CROSS, 2011), dependendo também de fatores ligados aos valores que o projetista possui em relação à arquitetura (LAWSON, 2011).

[...] o trabalho feito fica sem se confundir com aquilo, e você pensa: "ah, o luxo que é uma galeria de exposição ali na Paulista [...] um belíssimo exemplo de como você pode transformar a cidade modificando totalmente esse plano público [...]. Imagina que você pegasse a Fiesp e replicasse aquilo na avenida inteira e que todos os térreos fossem permeáveis [...] como se fosse um modelo [...] transformando a cidade sem derrubar coisa nenhuma [...] outra coisa é impressionante, que é como [...] remodelar três andares daquele prédio sem que o prédio deixe de funcionar um só dia. (BUCCI, 2016b, p. 173).

[...] acho muito bonito o contraste entre o aço delicado da nova construção como um parasita se contrapondo com a brutalidade daquelas vigas de transição. (BRAGA, 2016a, p. 164).

Sempre que você encontra uma clara configuração é um prazer que se realizem aqueles episódios que se espera: vamos à biblioteca [...]. Você tem que se seduzir... tem que ver a biblioteca [...]. Você passando na Avenida Paulista, você vê o salão de artes, vê a biblioteca e pressente a existência do teatro, o teatro precisa ser anunciado pra você comprar entradas [...] nós fizemos uma série de pequenos arranjos que fizeram aquilo tudo ser melhor desfrutado até do ponto de vista puramente estético [...] deixar as coisas mais claras, é pôr em harmonia o que já estava lá [...]. Foi um projeto muito interessante talvez do ponto de vista exercício [...] dessas transformações da mesma coisa que já estava lá [...] já era virtuoso antes. (ROCHA, 2016, p. 193).

O discurso dos arquitetos demonstra a conexão entre seus valores associados a uma arquitetura adequada e a preconcepção dos problemas que deveriam ser solucionados no projeto da Fiesp.

CROQUIS DO PROJETO DO EDIFÍCIO DA FIESP

Há dois registros de desenhos relacionados à fase de concepção do projeto, entretanto sem definição de data. Um deles insinua a preocupação do arquiteto com a movimentação vertical no edifício (Figura 3, à esquerda). Para Herbert (1988), croquis fornecem meios gráficos para adicionar informações do repertório cognitivo do projetista à solução de problemas projetuais, e a construção de sua estrutura começa antes de sua execução, a partir da abstração, seleção e organização dos dados que compõem a descrição inicial do programa e contexto físico e cultural para o projeto.

A análise do croqui (Figura 3, à esquerda) indica a intenção do arquiteto em destacar o volume da intervenção em relação ao passeio da Avenida Paulista e ao auditório/teatro.

A ideia, no caso da Fiesp, da independência para gozo, inclusive não se sentir incomodando o outro, da circulação das pessoas que vão ao teatro, que é uma categoria [...] completamente outra de comportamento, trezentas, quatrocentas pessoas com intervalo pro café [...] não tem nada a ver com o grupo que vai para reunião. (ROCHA, 2016, p. 187).

O croqui realizado por Mendes da Rocha representa o corte longitudinal dos pavimentos térreos do edifício sobre a lousa do escritório MMBB e funcionou como suporte para o desenvolvimento do projeto e para comunicação à equipe (Figura 3, à direita).

[...] palimpsesto [...] era o mesmo desenho que ele desenhava em cima [...] às vezes apagava as coisas, às vezes ficava em cima mesmo. (BUCCI, 2016a, p. 156).

[...] o Paulo desenhava ele mesmo o projeto todo, a partir de um corte longitudinal [...] do prédio na lousa [...] à medida que a conversa ia seguindo, ele ia desenhando sobre esse esboço inicial e ia fazendo com que o esboço acompanhasse a conversa, os entendimentos, as premissas que ele propunha para o projeto. (MOREIRA, 2016, p. 168).

Schön (1984) argumenta que o projetista usa o desenho como um processo de reflexão, para ver novas possibilidades ou problemas; e para Davies e Talbot (1987), o desenho é uma etapa do processo de pensamento, pois auxilia a estruturação do pensamento, direcionando, segundo Akin (1986), as decisões posteriores e permitindo que novas informações da memória e referências sejam trazidas ao processo. De acordo com informações coletadas nas entrevistas, Mendes da Rocha utilizou a lousa para desenvolver e refinar as estratégias de projeto, entretanto é possível que o arquiteto tenha analisado outras possibilidades sem tê-las apresentado à equipe. Os dois desenhos parecem ter auxiliado na estruturação das estratégias que

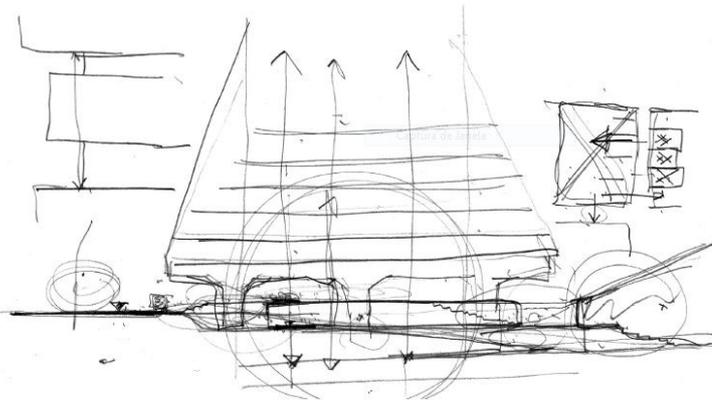


Figura 3 – Croquis de Mendes da Rocha
Fonte: Acervo pessoal de Paulo Mendes da Rocha.

envolvem essa desconexão: observa-se uma aparente evolução entre o croqui em branco e o croqui realizado na lousa. Os desenhos também permitiram que Mendes da Rocha registrasse e comunicasse seu conhecimento e estratégias aos colaboradores.

O Paulo começa os seus projetos quando ele está com a equipe, [...] e não saindo assim: “desenha isso, desenha aquilo” [...] talvez, ele até faça quando ele está sozinho, tranquilo, acho que por isso que ele tem o escritório dele, para, em alguns momentos, poder sentar tranquilamente e testar algumas ideias no papel [...] mas ele não trouxe nenhum desenho pronto [...] começamos a desenhar naquela lousa azul onde ele logo fez um corte longitudinal do que existia, a forma principalmente da estrutura e [...]. Apagando, riscando, apagando [...]. Sempre no mesmo desenho, a formular o estudo preliminar, o partido, que acabou sendo organizado lá no primeiro estudo. (BRAGA, 2016a, p. 162).

O conteúdo dos desenhos pode superar sua representação e transmitir significados distintos aos colaboradores. Entretanto, no caso dos membros da equipe em análise, devido ao fato de possuírem reconhecida afinidade intelectual e de valores, os significados poderiam ser, embora convergentes, distintos. Conforme Cross (2011), o desenho, em âmbito organizacional, permite o desenvolvimento de níveis paralelos e simultaneidade da interação, além de *feedback* entre os profissionais. O desenho registrava as estratégias de Mendes da Rocha e ia se refinando conforme a interação entre ele e a equipe, que transcreviam esses desenhos feitos à mão em programa CAD.

[...] à medida que ele ia falando do projeto e descrevendo [...] e olhando os desenhos mais precisos no computador, ele ia reformulando algumas medidas iniciais e [...] atualizando o corte na lousa. (BUCCI, 2016a, p. 155).

ESTRATÉGIAS DE PROJETO

Projetar exige formação de juízos e tomada de decisões, em que cada projetista tem uma bagagem intelectual de crenças, valores e atitudes que transmite ao projeto, buscando prever o desdobramento de suas escolhas (LAWSON, 2011). Essa bagagem tem grande peso na fase inicial de projeto. O arquiteto pode utilizar, na tomada de decisões, ideias precedentes, analogias entre objetos e/ou conceitos, pertencentes ou não à arquitetura, que podem transcender as propostas de projeto e ser incorporadas ao pensamento do projetista (ROWE, 1987) e ser somadas à argumentação de ideias e conceitos, oferecendo respostas aos problemas (LAWSON, 2004).

Para estruturar os problemas durante o projeto, alguns projetistas buscam imprimir ordem por meio de princípios de organização, interpretados e reinterpretados no contexto dos problemas, guiando e oferecendo pontos de partida, podendo criar um estilo de “*output*”, o que pode ser entendido como um modo habitual, de cada projetista, de solucionar problemas (ROWE, 1987; CROSS, 2011; LAWSON, 2011). Além dos princípios de organização, projetistas usam princípios orientadores: conjuntos de ideias e crenças capazes de abranger muitos projetos. Isso geralmente caracteriza um caminho coerente sobre a carreira do projetista, não em estilo, mas em programa intelectual (LAWSON, 2011). Esses princípios auxiliam o início do trabalho (DARKE,

1979) e instigam um conceito, já que este não deriva diretamente da afirmação do problema. O projetista introduz uma informação externa ao problema (CROSS, 2011), pois sua resolução depende significativamente do conhecimento inserido pelo projetista (LAWSON, 2004) e por clientes, usuários e legisladores. O projetista é, portanto, o coordenador das fontes de informações (LAWSON, 2011).

Dessa forma, a produção de um arquiteto é identificada pelas estratégias e elementos que traduzem seu conhecimento e valores que permeiam seus projetos. Mesmo que o conjunto de sua obra passe por uma transformação, esta ocorre de modo uniforme e deixa vestígios remanescentes dos valores de cada arquiteto.

A principal estratégia de Mendes da Rocha nesse projeto foi o recorte da laje do piso do pavimento térreo superior, o que possibilitou reconectar o edifício ao contexto urbano, valorizar a galeria de arte a partir da Avenida Paulista e, ainda, criar um *foyer* com pé-direito elevado para o auditório (Figura 4). Essa estratégia reflete a proposição de Norberg-Schulz (1998) sobre as tarefas iniciais de



Figura 4 – Recorte na laje*

*Nota: À esquerda e acima: átrio junto à Avenida Paulista. À direita e acima: átrio contíguo ao auditório. Abaixo: planta do pavimento térreo superior. A área com hachura azul representa a área do piso do pavimento térreo superior que foi demolida.

Fonte: Acervo Nelson Kon (à esquerda e acima e à direita e acima). Elaborado pelo autor com base no acervo pessoal de Paulo Mendes da Rocha.

projeto, em que as decisões tomadas são baseadas em informações mais qualitativas do que quantitativas, pois aquelas se relacionam aos valores que Mendes da Rocha julgava relevantes.

[...] demoliu 500 m² de laje, que não é uma operação óbvia [...] porque é trabalhoso, na Avenida Paulista [...] tinha umas serras que cortava o concreto [...] em pedaços que eram fáceis de serem deslocados e transportados. (BRAGA, 2016a, p. 164).

[...] ele passava serra em um trecho de laje ali em frente à entrada do teatro, fazia um foyer para o teatro com pé direito duplo, falava muito do Matta Clark. (BUCCI, 2016a, p. 155).

A escolha da técnica construtiva em aço, antes de se denominar estrutura parasita, decorreu da facilidade de sua execução em relação a uma estrutura de concreto, que demandaria preparo da estrutura original para recepção da nova carga, requeria mais tempo de execução devido ao tempo de cura do concreto e não possibilitaria a diferenciação entre projeto original e intervenção.

Outro problema identificado pelos arquitetos estava relacionado ao acesso, circulação e controle aos programas do projeto: biblioteca, torre, auditório e galeria. Havia acessos e saídas simultâneos a esses espaços nos pavimentos térreos da Alameda Santos e térreos superior e inferior da Avenida Paulista. Sua resolução ocorreu pela orientação do sentido do fluxo de acesso e descarga. Mendes da Rocha propôs que o acesso de serviço e a entrega de documentos fossem realizados pela Alameda Santos, no andar da garagem, retirando algumas vagas de veículos no primeiro subsolo. A saída da torre ocorre pelo pavimento térreo inferior, assim como o acesso à biblioteca, ao café, à bilheteria e ao auditório. Já o acesso à torre e à galeria de arte ocorre pela Avenida Paulista e é realizado pelo pavimento térreo superior (Figura 5).

[...] uma premissa inicial do Paulo era fazer o embarque [...] pelo térreo superior e desembarcava pelo térreo inferior, isso já melhora muito a performance ali dos elevadores [...]. Pode chamar térreo Alameda Santos, então é um prédio que pode-se dizer que tem três níveis térreos, um que

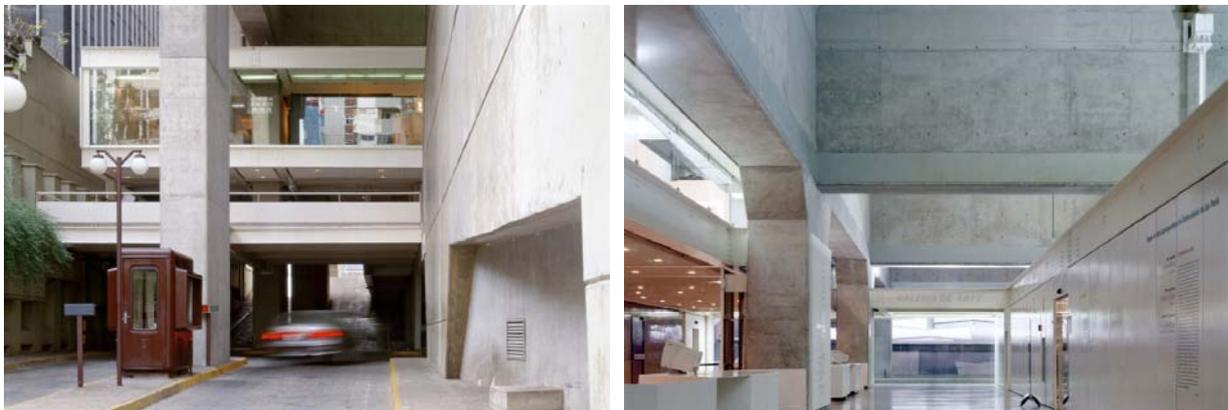


Figura 5 – Acesso e saída do edifício*

*Nota: À esquerda: acesso pela Alameda Santos. À direita: acesso pelo pavimento térreo superior.

Fonte: Acervo Nelson Kon.

está na Santos, um que está na Paulista superior e Paulista inferior.
(BUCCI, 2016a, p. 154).

Mendes da Rocha propôs a variação de pé-direito da galeria mediante a criação de dois volumes piramidais que ocupam parte do espaçamento entre vigas da torre (Figura 6).

⁵ Para visualizar outras fotografias do painel de Burle Marx e do projeto de intervenção de Mendes da Rocha, sugerem-se os ensaios produzidos por Kon e Finotti (2017).

[...] uma claraboia [...] que se abre e mostra o forro da laje de concreto [...] dando um pé direito duplo [...] onde o artista pode colocar uma peça maior [...] essa solução [...] é uma espécie de topografia e paisagem construídas daquelas estruturas todas que foram aproveitadas. [...] Paulo, como experiente, sabia que qualquer espaço expositivo, se não tiver, em alguns lugares pelo menos, um pé-direito alto [...] não é tão bom. (BRAGA, 2016a, p. 163).

Se havia aquele vazio lá em cima nos espaços estruturais, por que não fazer aqueles lanternis [...] ali é lugar de uma coisa maior para você exibir [...] de senso comum [...] é bom essa variação de pé direito para expor obras de arte. (ROCHA, 2016, p. 189).

Um dos problemas que não foram citados pelos arquitetos como centrais, entretanto percebido durante o processo de projeto, foi a proteção da recepção da torre localizada no pavimento térreo superior. Ele foi solucionado por meio de uma ponte metálica de aproximadamente 80 metros, que, além da função

de recolher e proteger a área, possibilita a visualização do painel de Burle Marx, que reveste a cobertura do auditório e a elevação junto à Alameda Santos⁵. A ponte também permite que usuários dos eventos restritos à Fiesp possam visualizar a Avenida Paulista a partir de uma cota privilegiada (Figura 7).

Organizava ali a área de acesso aos elevadores com o pé direito mais recolhido e ainda fazia um mezanino lá para cima que permitia que as pessoas, em cerimônias e em eventos especiais [...] olhar hoje da Paulista de uma altura privilegiada. (BRAGA, 2016a, p. 162).

[...] aquela ponte [...] ficou um salão, porque resolvia o problema de como fechar o hall dos elevadores, porque faltava um teto, era uma coisa difícil. (BUCCI, 2016a, p. 157).



Figura 6 – Capela da galeria de exposições
Fonte: Acervo Nelson Kon.



Figura 7 – Ponte metálica

*Nota: À esquerda: recepção e ponte metálica. Ao centro: ponte metálica vista a partir da Avenida Paulista. À direita: vista do painel de Burle Marx a partir da ponte metálica.

Fonte: Finotti (2017) (à esquerda e ao centro). Acervo Nelson Kon (à direita).

[...] aquele volume que vai desde o jardim de trás, que é na cobertura do teatro, que é do Burtle Marx. Então, vai resgatar também esse lugar que era [...] pouco frequentado do ponto de vista visual [...]. Mas até chegar na Avenida Paulista, debruçar em varanda, então você sai e faz essa ligação do jardim com a Avenida Paulista. (MOREIRA, 2016, p. 181).

Aquilo é [...] uma invenção que pareceu interessante, ali é um salãozinho para reuniões extraordinárias de comissões, é uma coisa alegre e divertida que eu fiz os elevadores pararem ali [...] para alimentar a circulação de pessoas [...] e, com isso, você pode dar um pulo e olhar a Paulista [...] nessa situação de uma reunião, algum movimento [...] e você não pode ir lá ver, teria que sair daquele andar. É uma maneira de você ir lá [...]. Pareceu interessante, inclusive exibir a liberdade daquelas estruturas metálicas. (ROCHA, 2016, p. 190).

Mendes da Rocha conectou as diretrizes do projeto (princípios orientadores), a que ele atribuía de “senso comum”, aos elementos que materializavam essas diretrizes por meio de sua experiência profissional, seus valores relacionados à conexão entre edifício e cidade, e à relação de escala entre objetos de arte e dimensões do edifício e escala humana. Isso pode ser percebido na preocupação do arquiteto com as dimensões de elementos e ambientes, na visualização do programa pelo pedestre, nos fluxos do edifício, etc.

Mendes da Rocha propôs o recorte da laje no piso do pavimento térreo superior, o volume da intervenção em vidro e aço, e a melhoria do fluxo dos elevadores por meio da inserção de sentidos de fluxo e distribuição dos acessos entre os três pavimentos. Ainda que Mendes da Rocha anteviesse os problemas relacionados ao dimensionamento dos ambientes e dos elementos estruturais, texturas, mobiliário e detalhamentos, estes foram incorporados ao processo de projeto à medida que a ideia inicial ia se afirmando e se desenvolvendo.

As estratégias inicialmente apresentadas à equipe por Mendes da Rocha permaneceram inalteradas e guiaram-no até o fim do projeto, cabendo aos colaboradores o refinamento da proposta. Isso se deve ao processo de reflexão do arquiteto em torno dos principais problemas de projeto antes de apresentá-los aos colaboradores. Sugere-se que Mendes da Rocha formulou as diretrizes projetuais de forma isolada em seu escritório, entretanto não se exclui a possibilidade da existência de investigação de estratégias ou propostas paralelas em um primeiro momento, antes de sua apresentação à equipe.

[...] o Paulo é o autor, [...] tinha muito mais experiência como notoriamente tem um tremendo talento, né, então a gente ouvia muito o Paulo e obviamente emitia opiniões, dialogava. (BRAGA, 2016a, p. 162).

[...] a condução, o Paulo fazia como o autor do projeto, e a gente estava encarregado da produção do projeto. (BUCCI, 2016b, p. 171).

A bagagem intelectual que Mendes da Rocha levou para o projeto da Fiesp está relacionada ao modo de refletir, pensar e estruturar os problemas. Entretanto, a proposição de Lawson (2011) e Cross (2011) em relação a um estilo de *output* parece ser verdadeira, pois prevalece a utilização da técnica, da racionalidade e da conexão do edifício com o contexto urbano.

É um cara de informação técnica [...] conhece o concreto armado, conhece a estrutura metálica, faz as coisas tendo cara, e faz assim no desenho de

arquitetura, lógico, a viga dele tem cinquenta em vez de sessenta, mas não perde o cerne da coisa, ele já vem com uma coisa pensada, isso é muito agradável, é enriquecedor. (KURKDJIAN, 2016, p. 198).

[...] Arquitetura é arte, ciência e técnica de uma vez só, não um pouco de cada um, mas tudo de uma vez só, é uma forma peculiar de conhecimento a Arquitetura, não a junção de partes, é um modo peculiar de raciocinar [...]. No nosso caso, a turma da Avenida Paulista, a turma da cidade de São Paulo, a turma do Brasil em relação à posição da indústria brasileira em contraponto com o mundo [...]. A rigor, os projetos que configuram a cidade contemporânea são projetos coletivos, são projetos de caráter republicano, discutidos em assembleia, etc., etc. em comissões, ministérios, secretarias, não é você que vai resolver a cidade sozinho, vai opinar é claro, é a política. Pode colaborar para estabelecimento de uma justa política da direção para que tudo isso tenha sucesso. (ROCHA, 2016, p. 192).

Sugere-se que Mendes da Rocha tenha utilizado estratégias projetuais consagradas de sua produção como meio para estruturar o início do projeto de remodelagem das áreas de acolhimento do edifício da Fiesp. Nesse sentido, há relação entre as estratégias adotadas no projeto aqui analisado e a elevação e horizontalidade do volume da vitrine da loja Forma e do volume da nova galeria da Fiesp, assim como contraste entre os materiais concreto e aço. Já a utilização do forro em grelha na loja Forma, no Mube e também nas áreas da Fiesp possibilita a visualização parcial das instalações. Todavia, essas relações são possíveis como estratégias projetuais, entretanto se originam de condicionantes distintas e possuem objetivos distintos enquanto soluções dos problemas enfrentados em cada projeto.

Há evidências que convergem à explicação de Lawson (2011) sobre a importância da utilização do raciocínio (inclui lógica, solução de problemas e formação de conceitos) e da imaginação (combina o material da experiência) para o projetista. É inquestionável a utilização da imaginação de Mendes da Rocha para combinar estratégias e elementos existentes a partir da memória de seu repertório técnico e de terceiros em uma disposição que pudesse satisfazer os requisitos e condicionantes do projeto conjuntamente aos valores a serem atingidos, que, por sua vez, refletem seus valores pessoais. Na visão dos arquitetos colaboradores, a combinação entre seus valores aliados à técnica, à inserção urbana do edifício e à valorização das potencialidades dos requisitos e condicionantes do projeto tornam as áreas de acolhimento do edifício da Fiesp uma proposta inventiva e inovadora.

[...] está no partido do Paulo, digamos assim, na visão de projetos que ele tem [...] aproveitar múltiplas entradas na cidade. (BRAGA, 2016a, p. 162).

[...] é incrível essa capacidade de ver um problema, muitas vezes até as demandas vêm de uma certa maneira, e ele dá uma resposta que reinventa a demanda. (MOREIRA, 2016, p. 184).

[...] são as mesmas questões colocadas de novo em situações um tanto novas [...]. Você tem que usar a experiência do outro, coisas que você já viu [...] você pode copiar, imitar, afinal de contas, nós falamos em cantar, dançar, escrever, não falamos em inventar a dança, inventar o canto e inventar a escrita, está inventado já, copia. Descobre os arquitetos que

você gosta, então [...] procura fazer parecido [...] é começar a andar naquela linha que te agrada. Escolhe um caminho, não se diz assim, escolhe uma escola literária, se fosse o caso, uma escola poética, uma escola técnica. (ROCHA, 2016, p. 191).

[...] você vai lá, e ele está [...] fazendo “maquetinha” de navio para colocar na frente do cais das artes [...] querendo imaginar a proporção [...] primeiro você pensa, depois você faz, a verdade é essa [...]. Amadurece, deixa tomar um pouco de pó no teu cérebro, tem um tempo para nascer. (KURKDJIAN, 2016, p. 201).

Por sua vez, a utilização do raciocínio, especialmente o raciocínio heurístico, pode ser verificada na previsão e na inter-relação do desdobramento entre as estratégias iniciais e os condicionantes do projeto. A relação entre a altura útil da galeria e os objetos que podem ser expostos por meio das “capelas”, o recolhimento do pé-direito do *foyer* de acesso à torre, o pé-direito elevado do *foyer* de acesso ao edifício e do auditório, a proporcionalidade entre a fachada em vidro da galeria e o “vazio” criado pelo recorte da laje do piso do pavimento térreo superior são exemplos do uso das relações ambientais (relações entre homem, espaço e componentes) para a estruturação dos problemas de projeto mencionado por Rowe (1987).

[...] um dos talentos do Paulo é saber desenvolver muito bem um projeto, né, então, quando ele defende uma opção, ele já está mostrando quais os desdobramentos possíveis. (BRAGA, 2016a, p. 166).

Quando ele faz aquele croqui na lousa [...] já está tudo ali, os dois vazios, o volume da galeria de arte [...] no plano ainda do croqui [...] a ideia já está bastante evoluída na sua essência e, depois, com o desenho, obviamente, vai se refinando. A gente vai entrando nas particularidades das necessidades estruturais, isso também era uma coisa interessante [...] o calculista, que é o Zaven [...] participava ativamente desde o princípio, então, logo no início, a gente já estabelecia conversas com a estrutura, então isso ia se refinando dessa maneira nessas interlocuções com estrutura, com as instalações, com o desenvolvimento de pensar como seriam esses detalhes. (MOREIRA, 2016, p. 182).

[...] é um processo por aproximação sucessiva. Normalmente, eles trazem a coisa meio que mastigada, meio que “croquizada”, “bem croquizada” [...]. Porque tem uma ideia de tamanho, dimensão, não te propõe alturas impossíveis. (KURKDJIAN, 2016, p. 200).

Mendes da Rocha utilizou-se do conhecimento técnico, das relações ambientais e da previsão dos desdobramentos das estratégias adotadas no projeto, compondo o raciocínio heurístico, e também de sua experiência e valores, que, combinados à especificidade da Fiesp, compuseram a parte imaginativa do projeto.

AVALIAÇÃO E ANÁLISE DOS RESULTADOS

De acordo com Rowe (1987) e Lawson (2011), avaliações interpretam a validação das posições na arquitetura, analisando sua coerência lógica. Neste estudo, observou-se que as avaliações do projeto ocorreram conforme seu desenvolvimento por meio de um processo de refinamento dos elementos, de

suas inter-relações e dimensões, baseando-se na experiência de Mendes da Rocha, principalmente aquela ligada à proporcionalidade entre os diversos elementos que compõem o edifício.

[...] os projetos desenhados pelo próprio Paulo ganham uma riqueza, um acerto de proporções que não é qualquer um que é capaz de conferir ao desenho e ao projeto, né, é bom, quando ele desenha, mais do que simplesmente dirige ou conceitua e, mas o Paulo sempre foi um arquiteto que sentou do nosso lado quando o desenho já estava no computador e ia falando: “olha, aumenta isso, diminui aquilo, puxa para cá, puxa para lá”. (BRAGA, 2016a, p. 159).

[...] o Paulo tem uma questão interessante que o projeto também não vem por partes, óbvio que ele vai se refinando, sem dúvida, o trabalho, mas a ideia inicial já traz em si a essência do problema. (MOREIRA, 2016, p. 182).

[...] já tinha sido pensada alguma coisa e, daí para frente, a gente aprimorava o que estava sendo proposto, é assim que funciona. (KURKDJIAN, 2016, p. 200).

A gente sabe o que é trabalho junto, propõe, o outro direciona, te recomenda: “essa geometria não é boa para fazer uma estrutura, eu posso até calcular, não vai cair, mas é meio idiota, está gastando muito concreto”, pode ser, existe uma geometria ideal para estruturas. (ROCHA, 2016, p. 189).

Nota-se que a avaliação das estratégias propostas por Mendes da Rocha é convergente aos valores dos colaboradores. Essa convergência também é válida entre o engenheiro Zaven e Mendes da Rocha, o que demonstra a confiança no juízo do líder da equipe. Nesse projeto, o juízo final das propostas e das estratégias complementares deve ser creditado a Mendes da Rocha.

[...] o colaborador encarregado de produzir os desenhos tem que elaborar soluções sem tomar as decisões que cabem ao arquiteto principal, mas você precisa oferecer as possibilidades desenvolvidas para que o juízo seja bem informado. (BUCCI, 2016b, p. 169).

[...] quando a gente achava que não era algo muito promissor, a gente manifestava isso [...]. E aí [...] ele repensava. Então, às vezes, o diálogo era [...] menos textual e mais pela dinâmica da relação [...] ao final, acho que as soluções eram sempre convincentes, e todos convencidos de que aquelas eram as melhores soluções [...]. O que quero dizer é que não tem um que dá uma ideia e outro que aceita, a ideia é construída. (BRAGA, 2016b, p. 177).

[...] desde o início, a ideia já se configurou muito fortemente, ou seja, [...] inaugurar essa nova relação com a Avenida Paulista, era a grande questão que se colocava no projeto [...] o projeto se manteve muito íntegro desde o começo. (MOREIRA, 2016, p. 182).

Olha, Paulo, pré-dimensionei e está dando um probleminha, ele faz dois croquis em escala, se você colocar a escala ali está certinho, está legal, está bom, vamos tocar então. (KURKDJIAN, 2016, p. 197).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi identificar e analisar as estratégias adotadas por Mendes da Rocha e pela equipe MMBB para a execução do projeto de remodelagem das áreas de acolhimento do edifício da Fiesp em concordância com elementos norteadores do *Design Thinking*. Essa abordagem fragmenta o pensamento do projetista pela análise dos caminhos que o fazem perceber e agir diante dos problemas, levando em consideração aspectos do indivíduo, percepção, técnica e ferramentas, experiência, ambiente, métodos e conceitos próprios e externos, teorias e outros (ROWE, 1987; LAWSON, 2004, 2011; CROSS, 2011).

Assim, foram mapeadas questões ligadas ao processo de projeto de Mendes da Rocha considerando a inter-relação entre as estratégias adotadas, a visão dos envolvidos sobre o processo, o conhecimento técnico aplicado ao projeto e as atividades desenvolvidas.

O processo pode ser descrito da seguinte forma: reflexão sobre os valores a serem construídos diante da situação e estruturação inicial do problema de forma isolada por Mendes da Rocha, buscando potencialidades da situação, estas intrínsecas a seu estilo, que valoriza a inteligência das técnicas de construção, o funcionamento racional do projeto, a conexão do edifício ao contexto urbano e a proporcionalidade entre os elementos que compõem o edifício. Para Mendes da Rocha, seus valores, aliados ao conhecimento técnico e a sua experiência profissional, asseguram a exequibilidade e a beleza de suas propostas, visto que, para ele, o sucesso de um projeto de arquitetura varia de acordo com a capacidade do edifício em ser percebido e admirado.

O que nós chamamos de sucesso? A capacidade de sedução. (ROCHA, 2016, p. 191).

O arquiteto traçou estratégias que o direcionaram no processo, algumas delas já consagradas na arquitetura, como a elevação de volumes em relação ao solo, como visto na loja Forma, a apresentação da estrutura independente, a valorização plástica dos elementos estruturais, a conexão com o contexto urbano por meio do pavimento térreo livre de bloqueios, a utilização de plantas e composições verticais com determinada simetria, o contraste entre materiais como vidro, aço e concreto, as aberturas em fita ou “panos em vidro”, e a exibição de grandes esforços estruturais. Essas estratégias podem ser notadas em projetos anteriores, mesmo assim se ressalta a apropriada adaptação às especificidades da Fiesp.

O projeto parece defender-se porquanto os desejos do arquiteto relativos à construção materializam-se por meio dessas estratégias, reforçadas a cada nova estratégia que se agrega à proposição inicial. Na etapa seguinte à estruturação inicial do projeto, entraram no processo os arquitetos colaboradores e o engenheiro calculista, que exerce um papel relevante devido à valorização de Mendes da Rocha à “inteligência estrutural” do edifício. Não se pode afirmar que surgiram estratégias divergentes à espinha dorsal proposta por Mendes da Rocha, e isso se deve à consonância de valores dos envolvidos.

Este artigo buscou contribuir para uma discussão acerca do processo de projeto de arquitetos reconhecidamente competentes, a partir da oportunidade encontrada em dialogar e discutir sobre o projeto de remodelagem do edifício da Fiesp com os principais projetistas envolvidos, visando compreender o processo de trabalho de Mendes da Rocha e dos arquitetos do MMBB. Afinal, compreender o processo de projeto de arquitetos como Mendes da Rocha é de suma importância não apenas para auxiliar educadores e profissionais na compreensão e na evolução da prática projetual, como também para valorizar a arquitetura como parte da ciência do artificial, preconizado por Simon (1996).

REFERÊNCIAS

- ACRÓPOLE. Anteprojeto para edifício sede Sesi-Ciesp. *Acrópole*, São Paulo, Max Gruenwald & Cia., v. 32, n. 373, p. 20-29, 1970. Disponível em: <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/373>>. Acesso em: 5 dez. 2017.
- AKIN, Ömer. *Psychology of architectural design*. London: Pion, 1986.
- BARTLETT, Frederic Charles. *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1932.
- BRAGA, Milton Liebenritt de Almeida. Entrevista 2 [ago. 2015]. Entrevistador: SILVA, Rodrigo Alves. São Paulo, 2015. In: SILVA, Rodrigo Alves. *O edifício da Fiesp: processo colaborativo entre Paulo Mendes da Rocha e MMBB Arquitetos*. 2016. 203 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo – Metodologia de Projeto) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016a, p. 159-167.
- BRAGA, Milton Liebenritt de Almeida. Entrevista 4 [jun. 2016]. Entrevistador: SILVA, Rodrigo Alves. São Paulo, 2016. In: SILVA, Rodrigo Alves. *O edifício da Fiesp: processo colaborativo entre Paulo Mendes da Rocha e MMBB Arquitetos*. 2016. 203 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo – Metodologia de Projeto) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016b, p. 175-179.
- BUCCI, Ângelo. Entrevista 1 [ago. 2015]. Entrevistador: SILVA, Rodrigo Alves. São Paulo, 2015. In: SILVA, Rodrigo Alves. *O edifício da Fiesp: processo colaborativo entre Paulo Mendes da Rocha e MMBB Arquitetos*. 2016. 203 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo – Metodologia de Projeto) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016a, p. 153-158.
- BUCCI, Ângelo. Entrevista 3 [jun. 2016]. Entrevistador: SILVA, Rodrigo Alves. São Paulo, 2016. In: SILVA, Rodrigo Alves. *O edifício da Fiesp: processo colaborativo entre Paulo Mendes da Rocha e MMBB Arquitetos*. 2016. 203 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo – Metodologia de Projeto) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016b, p. 168-174.
- BUCHANAN, Richard. Wicked problems in design thinking. *Design Issues*, v. 8, n. 2, p. 5-21, 1992. DOI: <http://dx.doi.org/10.2307/1511637>.
- CHIU, Mao-Lin. An organizational view of design communication in design collaboration. *Design Studies*, v. 23, n. 2, p. 187-210, Mar. 2002. DOI: [http://dx.doi.org/10.1016/s0142-694x\(01\)00019-9](http://dx.doi.org/10.1016/s0142-694x(01)00019-9).
- CHURCHMAN, Charles West. Wicked problems. *Management Science*, v. 4, n. 14, p. 141-142, 1967.
- CROSS, Nigel. *Design thinking: understanding how designers think and work*. London: Berg, 2011.
- CROSS, Nigel; DORST, Kees; ROOZENBURG, Norbert. Preface. In: RESEARCH IN DESIGN THINKING: A WORKSHOP MEETING HELD AT THE FACULTY OF INDUSTRIAL DESIGN, Delft, 1991. *Proceedings...* Delft: Delft University Press, 1991, p. 1-3.
- DARKE, Jane. The primary generator and the design process. In: NEW DIRECTIONS IN ENVIRONMENTAL DESIGN RESEARCH, 9., Washington, 1979. *Proceedings...* Washington, 1979, p. 325-337.

- DAVIES, Robert; TALBOT, Reg J. Experiencing ideas: identity, insight and the imago. *Design Studies*, v. 8, n. 1, p. 17-25, Jan. 1987. DOI: [http://dx.doi.org/10.1016/0142-694x\(87\)90027-5](http://dx.doi.org/10.1016/0142-694x(87)90027-5).
- DORST, Kees. The core of 'design thinking' and its application. *Design Studies*, v. 32, n. 6, p. 521-532, Nov. 2011. DOI: <http://dx.doi.org/10.1016/j.destud.2011.07.006>.
- FINOTTI, Leonardo. *Fiesp Cultural Center*. 2017. Disponível em: <<http://www.leonardofinotti.com/projects/fiesp-cultural-center>>. Acesso em: 17 ago. 2018.
- FRUCHTENGARTEN, Kurkdjian. Um pouco da nossa história: empresa. Disponível em: <<http://www.kfprojetos.com.br/conteudo/empresa>>. Acesso em: 5 dez. 2017.
- HERBERT, Daniel M. Study drawings in architectural design: their properties as a graphic medium. *Journal of Architectural Education*, v. 41, n. 2, p. 26-38, 1988. DOI: <http://dx.doi.org/10.2307/1424832>.
- JOHANSSON, Ulla; WOODILLA, Jill. Towards an epistemological merger of design thinking, Strategy and innovation. In: EUROPEAN ACADEMY OF DESIGN CONFERENCE, 8., Aberdeen, 2009. *Proceedings...* Aberdeen: The Robert Gordon University, 2009, p. 1-5.
- KAHN, Kenneth B. Interdepartmental integration: a definition with implications for product development performance. *Journal of Product Innovation Management*, v. 13, n. 2, p. 137-151, Mar. 1996. DOI: <http://dx.doi.org/10.1111/1540-5885.1320137>.
- KON, Nelson. *Paulo Mendes da Rocha - Centro Cultural FIESP, São Paulo/SP, 1996*. 1996. Disponível em: <http://www.nelsonkon.com.br/obras.asp?ID_Categoria=1&node=0&tiponode;=&ID_Obra=7>. Acesso em: 17 ago. 2018.
- KURKDJIAN, Jorge Zaven. Entrevista 7 [jun. 2016]. Entrevistador: SILVA, Rodrigo Alves. São Paulo, 2016. In: SILVA, Rodrigo Alves. *O edifício da Fiesp: processo colaborativo entre Paulo Mendes da Rocha e MMBB Arquitetos*. 2016. 203 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo – Metodologia de Projeto) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016. p. 196-203.
- LAWSON, Bryan. *Design in mind*. Oxford: Architectural, 1994.
- LAWSON, Bryan. *What designers know*. London: Architectural, 2004.
- LAWSON, Bryan. *Como arquitetos e designers pensam*. São Paulo: Oficina de Textos, 2011.
- MMBB. Disponível em: <<http://www.mmbb.com.br/office>>. Acesso em: 17 ago. 2018.
- MOREIRA, Marta Inês da Silva. Entrevista 5 [jun. 2016]. Entrevistador: SILVA, Rodrigo Alves. São Paulo, 2016. In: SILVA, Rodrigo Alves. *O edifício da Fiesp: processo colaborativo entre Paulo Mendes da Rocha e MMBB Arquitetos*. 2016. 203 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo – Metodologia de Projeto) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016, p. 180-186.
- NEWELL, Allen; SHAW, John Cliff; SIMON, Herbert Alexander. The process of creative thinking. In: CREATIVE THINKING, 1., 1958, Boulder. *Symposium*. Boulder: University Of Colorado, 1959. p. 1-82.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- PEÑA, William Merriweather; PARSHALL, Steven A. *Problem seeking: an architectural programming primer*. 5. ed. Washington: John Wiley & Sons, 2012.
- RITTEL, Horst Willhelm Jakob. On the planning crisis: systems analysis of the first and second generations. *BedriftsØkonomen*, v. 8, p. 390-396, 1972.
- ROCHA, Paulo Mendes da. Entrevista 6 [jun. 2016]. Entrevistador: SILVA, Rodrigo Alves. São Paulo, 2016. In: SILVA, Rodrigo Alves. *O edifício da Fiesp: processo colaborativo entre Paulo Mendes da Rocha e MMBB Arquitetos*. 2016. 203 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo – Metodologia de Projeto) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016. p. 187-195.
- ROWE, Peter G. *Design thinking*. Cambridge: MIT Press, 1987.
- SCHÖN, Donald Alan. *The reflective practitioner*. Nova York: Basic, 1984.
- SIMON, Herbert Alexander. *The sciences of the artificial*. 3. ed. Cambridge: MIT Press, 1996.
- SPBR. *Sobre*. Disponível em: <<http://www.spbr.arq.br/sobre/>>. Acesso em: 17 ago. 2018.
- YIN, Robert K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2005.

Nota do Autor

Trata-se de parte da dissertação intitulada: “O edifício da Fiesp: processo colaborativo entre Paulo Mendes da Rocha e MMBB Arquitetos”, sob orientação do Prof. Dr. Sidnei Junior Guadanhim e coorientação da Prof.^a Dr.^a Ercilia Hitomi Hirota.

Nota do Editor

Data de submissão: 24/06/2017

Aprovação: 11/05/2018

Revisão: Giovanni Secco

Rodrigo Alves da Silva

Departamento de Arquitetura e Urbanismo. Centro de Tecnologia e Urbanismo.
Universidade Estadual de Londrina. Londrina, PR.
rodrigoas_bra@hotmail.com

Sidnei Junior Guadanhim

Departamento de Arquitetura e Urbanismo. Centro de Tecnologia e Urbanismo.
Universidade Estadual de Londrina. Londrina, PR.
sjg@uel.br

Ercilia Hitomi Hirota

Departamento de Construção Civil. Centro de Tecnologia e Urbanismo.
Universidade Estadual de Londrina. Londrina, PR.
ercilia@uel.br



EVISITANDO TOULOUSE-LE MIRAIL:
DA UTOPIA DO PRESENTE AO
FUTURO DO PRETÉRITO

RESUMO

O artigo aborda a concepção e a recente demolição parcial do projeto Toulouse-Le Mirail, de autoria do escritório francês Candilis-Josic-Woods, relacionando-o com o período do após-Guerra e com temas que emergiram durante discussões e encontros do Team 10. Investiga-se o encontro de Royaumont em 1962, oportunidade em que o projeto foi apresentado por Georges Candilis e recebeu críticas devido à sua grande escala, revelando o posicionamento de autores como Jaap Bakema, José Antonio Coderch, Fernando Távora e André Schimmerling, todos presentes ao encontro. O método conjuga pesquisa bibliográfica, investigação em arquivos do Team 10 pertencentes ao acervo do *Het Nieuwe Instituut* em Rotterdam, além de um componente empírico, com visita de campo à obra. Como resultado, questiona-se em que medida os valores arquitetônicos e urbanísticos relacionados ao projeto, podem ser reinterpretados para embasar novas reflexões condizentes com a realidade das intervenções em assentamentos habitacionais de grande escala.

PALAVRAS-CHAVE

Estruturas urbanas. Desenho urbano. Arquitetura moderna.

REVISITING TOULOUSE-LE MIRAIL:
FROM UTOPIA OF THE PRESENT
TO THE FUTURE IN THE PAST

ABSTRACT

The article discusses the conception and the recent partial demolition of the Toulouse-Le Mirail project, designed by the French office Candilis-Josic-Woods, relating it to the postwar period and to themes that emerged during discussions and meetings of Team 10. The meeting of Royaumont in 1962 is studied. In such occasion the project was presented by Georges Candilis and it was criticized for its large scale, revealing the position of authors such as Jaap Bakema, José Antonio Coderch, Fernando Távora and André Schimmerling, all present at the meeting. The method combines bibliographic research, investigation into Team 10 archives belonging to the collection of the *Het Nieuwe Instituut* in Rotterdam, as well as an empirical component with a site visit to the work. As a result, it is questioned to what extent the architectonic and urban values related to the project can be reinterpreted to support new reflections consistent with the reality of the interventions in large-scale housing settlements.

KEYWORDS

Urban structures. Urban design. Modern architecture.

INTRODUÇÃO

Esse artigo objetiva investigar o projeto Toulouse-Le Mirail, desenhado pelo escritório francês Candilis-Josic-Woods, relacionando-o com o período do pós-Guerra e com temas que emergiram na esfera de atuação do Team 10. Os arquitetos que formaram o Team 10 tiveram inicialmente envolvimento com os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), constituindo uma nova geração de arquitetos que questionou os rumos dessa organização. Criou-se, com isso, uma fissura que se mostrou irreversível e acabou por encerrar as atividades dos CIAM no final da década de 1950.

Após o fim dos CIAM, o Team 10 promoveu uma série de encontros com exploração dos projetos de arquitetura e urbanismo de seus membros, como em Bagnols-sur-Cèze em 1960, Berlim em 1965, Urbino em 1966, Toulouse em 1971, Rotterdam em 1974, entre vários outros. Os encontros também oportunizavam a absorção de novas ideias, proporcionando influência mútua entre os presentes. Conforme mencionou Peter Smithson sobre os encontros,

In Team 10 the pleasure was being there as each one presented the idea of their project; defending it under attack, explaining it in the process of presentation; the project diminishing, enlarging, changing, in one's one mind as it opened itself to scrutiny 'on the wall'... it were these moments of coming together that made Team 10 meetings wonderful... the sense of newly worked materials (SMITHSON, 1991, p.146).

O encontro do Team 10 realizado em Royaumont, em 1962, foi organizado por Georges Candilis e abordou projetos relacionados com estruturas urbanas e grupos de edifícios, sendo que, naquela oportunidade, o projeto Toulouse-Le Mirail foi apresentado por Candilis, gerando críticas e reflexões que foram registradas por arquitetos presentes ao encontro.

Anteriormente à formação do escritório Candilis-Josic-Woods, Georges Candilis e Shadrach Woods atuaram no escritório de Le Corbusier em Paris, tendo participado no projeto e no acompanhamento da construção da Unidade de Habitação em Marselha. Após esse trabalho, ambos foram para a África atuar como diretores do ATBAT-África (JOEDICKE, 1969).

Durante o período no continente africano, Candilis e Woods desenvolveram um de seus projetos mais relevantes, um conjunto de edifícios de habitação coletiva em Casablanca. Nesse projeto, os autores identificaram características do modo de vida local e criaram um desenho que representava a junção entre os conhecimentos da arquitetura moderna e a cultura local. O projeto reinterpretava a tipologia das vilas tradicionais encontradas nas Montanhas Atlas, sendo que o arranjo interno das unidades possibilitava eventuais alterações ao longo do tempo, proporcionando a apropriação da habitação pelos seus moradores (AVERMAETE, 2006a). Segundo Francis Strauven, nessas experiências no Marrocos, para solucionar o problema do projeto da habitação social em grande escala conjugada com o contexto específico do local, Candilis,

not fall back on the CIAM Existenzminimum, but again relied on local building traditions. He designed multi-story buildings on the basis of dwelling types inspired by the traditional kasbah house: elementary types, organized around a patio and generated from a terse geometry (STRAUVEN, 1998, p.253).

As novas abordagens contidas no projeto em Casablanca foram fundamentais para o desenvolvimento inicial do pensamento do Team 10, pois o projeto foi apresentado no CIAM IX em Aix-en-Provence, em 1953, ganhando reconhecimento de personagens como Alison e Peter Smithson, Aldo van Eyck e Jaap Bakema, todos presentes naquele congresso.

A partir desse contexto, o artigo abordará o período dos grandes projetos urbanos no após-Guerra europeu e o encontro do Team 10 em Royaumont. Intenciona-se reavaliar críticas a que foi submetido o projeto Toulouse-Le Mirail, refletindo sobre a situação atual do empreendimento, que padece de severos problemas sociais e demolições.

O APÓS-GUERRA E OS GRANDES PROJETOS DO *WELFARE STATE*

O período que se iniciou com o final da Segunda Guerra apresentou grandes transformações no modo de vida ocidental, com reflexo em alterações sociais, culturais, políticas, econômicas e tecnológicas. Como resultado dessas transformações, o impacto no meio ambiente construído e as modificações na estrutura física das cidades demandaram novos desafios aos arquitetos e urbanistas, especialmente em projetos relacionados às cidades históricas europeias, devido às suas características e restrições espaciais (AVERMAETE, 2005).

No após-Guerra, temas como a emergência da sociedade de consumo, a difusão de novos meios de comunicação de massa e o incremento do meio de transporte individual mecanizado precisaram ser compatibilizados com o planejamento das cidades, acrescentando-se à essa problemática, também, o crescimento demográfico advindo do deslocamento de populações rurais para os meios urbanos e outras migrações diversas, gerando grande impacto na área habitacional. O processo de descolonização de países africanos também tem consequências relevantes no período, sobretudo na França. Assim, o desdobramento da lógica do *welfare state* está na base do surgimento de uma nova condição urbana que se desenvolveu na segunda metade do século XX (AVERMAETE, 2005).

A despeito de sua compreensão econômica, social e política, o *welfare state* europeu também representa um fenômeno ligado ao meio ambiente construído, envolvendo uma estratégia que seleciona um amplo repertório de intervenções. *New towns*, habitação social, escolas, universidades, hospitais, centros esportivos e de lazer, rodovias e, sistemas de transporte são algumas das áreas primordiais de sua operação, vinculadas a um princípio de redistribuição econômica e bem-estar social. Deve-se considerar, ainda, programas de reconstrução de indústrias nacionais, sistemas de produção de energia e uma gama diversificada de construção de novas infraestruturas (SWENARTON et al., 2015).

Malgrado o fato de que as teorias e projetos do Team 10 tiveram grande impacto no debate internacional do movimento moderno, notadamente no contexto dos CIAM, é preciso situá-los também no âmbito da cultura intelectual do após-Guerra, envolvendo ainda a conjuntura que abrange o processo de

descolonização e modernização. Nesse sentido, Avermaete (2005) sustenta que, para além de um debate entre os “mestres modernos” e uma nova geração, argumento que é anotado na literatura científica e em pesquisas, também se deve considerar que as mudanças na cultura arquitetônica do período – nas quais o Team 10 estava envolvido – relacionavam-se com experiências arquitetônicas reais, pois a demanda por projetos de arquitetura e urbanismo advinda desse fenômeno era muito grande.

Na Inglaterra, por exemplo, com o período de reconstrução e a criação do *welfare state*, as realizações do *London City Council* (LCC) exploraram a temática da tipologia das habitações, da industrialização e da concepção urbanística, além do surgimento das propostas de descentralizar populações com a criação das *new towns*. Todavia, no início dos anos 1950, já com a averiguação do resultado das experiências com as novas cidades e com os grandes conjuntos habitacionais que foram construídos, surgiram questionamentos sobre o método aplicado, evidenciando que os princípios empregados nessas grandes obras negligenciavam valores urbanos importantes, com consequências à vida social dos moradores.

Theo Crosby (1967) argumenta que, nos grandes projetos do período, faltava a identificação de uma relação comunitária mais adequada entre as pessoas e o meio em que elas viviam, aspecto que esses grandes assentamentos habitacionais não conseguiam atender. Segue o autor: “*By 1951 it had already become clear that the really important thing had slipped away. We were rehousing people, but the life they were expected to live was not only dreary but already socially obsolete*” (CROSBY, 1967, p.6).

Com relação às iniciativas francesas no período, elas também se relacionavam com uma sequência de alterações legislativas naquele país, como o *Code de l'Urbanisme et de l'Habitation*, de 1954; a lei para a formação de planos regionais, de 1957; e a publicação das listas das *Zones à Urbaniser en Priorité* (ZUP) em 1958 e 1962. Assim, na França foram projetados assentamentos de grande porte, para até 70 mil pessoas, como em Aulnay-sous-Bois, ou mesmo para 100 mil pessoas, como na ZUP de Toulouse-Le Mirail, projetada por Candilis-Josic-Woods (BENEVOLO, 1998).

Leonardo Benevolo ressalta a atenção que se deve ter com a grande dimensão dos empreendimentos franceses, tanto por concentrarem os financiamentos para a construção subvencionada quanto por utilizarem procedimentos de pré-fabricação pesada em larga escala. Registra o autor:

Junto com a apreciação desses caracteres positivos, devem-se contudo apresentar graves reservas sobre a falta de integração entre os grands ensembles e as cidades preexistentes – isto é, sobre a falta de um entrelaçamento urbanístico adequado à importância dos novos pesos colocados no território – e sobre a repetição em grande escala de tipos de edificação convencionais, já superados pela experiência inglesa e holandesa (BENEVOLO, 1998, p.778).

Percebe-se que a área de atuação do Team 10 estava relacionada com o repertório de intervenções do *welfare state* e com o desafio de projetar em grande escala, fato que motivou seus integrantes a constantes investigações e debates, promovendo encontros e buscando aprimoramento para embasar decisões de projetos aos quais eles estavam envolvidos.

TEAM 10 PRIMER: A UTOPIA DO PRESENTE

O ano de 1962 teve grande importância para a afirmação do Team 10 como grupo, pelo fato de ter sido lançada a primeira edição do *Team 10 Primer*, uma publicação com a compilação dos textos, projetos e demais trabalhos produzidos pelos membros do grupo e que teve a função de configurar o Team 10 como de fato resultado de uma expressão coletiva, um movimento intelectual – porém, com forte resultado prático – de arquitetura e urbanismo. A edição agrupava tanto editoriais assinados coletivamente em nome do Team 10 quanto textos e trabalhos dos diversos membros.

Em janeiro de 1962, meses antes do encontro de Royaumont, membros do Team 10 se reuniram em Drottningholm, na Suécia, sob a organização de Ralph Erskine, com o objetivo de preparar a edição do *Team 10 Primer*, a partir do rascunho que já estava esboçado.¹ Utilizando como base o barco-ateliê de Erskine, Jaap Bakema, Alison Smithson, John Voelker e Shadrach Woods reuniram-se e definiram a versão final do livro e, também, discutiram os arranjos para o encontro do grupo que seria realizado em setembro do mesmo ano em Paris, na Abadia de Royaumont.

¹ Manuscrito de Alison Smithson intitulado: "*Team X Primer*", de 8 de janeiro de 1962. Arquivo Bakema, Het Nieuwe Instituut, BAKE.

Team 10 Primer foi publicado inicialmente como um suplemento de *Architectural Design* em 1962 e, posteriormente, editado no formato de livro. A formatação do livro revela inovação no layout, sugerindo uma ideia de hipertexto formado por quatro colunas. Nas páginas à esquerda, o texto principal apresenta-se em destaque com maior tamanho de fonte; nas páginas à direita, textos complementares, desenhos e diagramas apoiam a temática principal, porém, com alguma autonomia, formando fragmentos de textos de autoria diversa. Entre os textos principais, inserem-se duas colunas menores, alternando desenhos, notas e referências textuais.

A autonomia das colunas possibilita ao leitor avançar e retroceder nas páginas, de acordo com as variações entre o texto principal e as colunas de apoio, criando dinâmica e interação. Assim, a ideia de uma obra coletiva fica patente no conteúdo e no próprio desenho do livro. Logo na apresentação do *Team 10 Primer*, descrevem-se as intenções do grupo, "*The Aim of Team 10*":

Team 10 is a group of architects who have sought each other out because each has found the help of the others necessary to the development and understanding of their own individual work. But it is more than that.

They came together in the first place, certainly because of mutual realization of the inadequacies of the processes of architectural thought which they had inherited from the modern movement as a whole, but more important, each sensed that the other had already found some way towards a new beginning.

This new beginning, and the long build-up that followed, has been concerned with inducing, as it were, into the bloodstream of the architect an understanding and feeling for the patterns, the aspirations, the artefacts, the tools, the modes of transportation and communications of present-day society, so that he can as a natural thing build towards that society's realization-of-itself.

In this sense Team 10 is Utopian, but Utopian about the present. Thus their aim is not to theorize but to build, for only through construction can a Utopia of the present be realized (SMITHSON, 1974, p.3).

A inadequação do pensamento arquitetônico advinda como herança do movimento moderno, supracitada, também é reafirmada por Georges Candilis em um artigo publicado em 1965, alegando que o trabalho de reconstrução das cidades europeias no pós-Guerra foi muito influenciado pelo conteúdo da Carta de Atenas. O arquiteto sustenta que a Carta começou gradualmente a se tornar uma espécie de fórmula mágica em que os projetistas simplesmente aplicaram suas regras sem muita reflexão, com repetição de barras de edifícios de vários pavimentos, em padrões uniformes, como seria possível observar por toda a França, Alemanha e Itália. Como alternativa a esse processo, Candilis defendeu uma nova dinâmica de planejamento urbano, com maior respeito à escala humana, consideração das inter-relações das funções urbanas e maior atenção à mobilidade (CANDILIS, 1965).

Pode-se observar, em diferentes projetos dos membros do Team 10, que a resposta espacial proposta pelos arquitetos como alternativa envolveu o projeto de estruturas urbanas, a busca por maior mistura de funções, a criação de sistemas e subsistemas que possibilitam crescimento e mudança, o resgate de valores urbanos mais compatíveis com a escala humana, a criação de áreas contínuas de pedestres e uma maior interação entre arquitetura e urbanismo. A necessidade de mediação entre as escalas de projeto é resumida em anotação de Shadrach Woods, relacionando arquitetura e urbanismo:

The essence of urbanism, on the most mundane, practical level, is organization. This is also the essence of architecture. The relationship between architecture and urbanism is that they are parts of the same entity, which might be called environmental design, and that each is a part of the other (WOODS, 1970, p.2-3).

O ENCONTRO DO TEAM IO EM ROYAUMONT, 1962

O encontro em Royaumont aconteceu entre 12 e 16 de setembro de 1962, e sua organização esteve sob a responsabilidade de Georges Candilis. O local do evento situava-se ao norte de Paris, nas instalações de uma antiga abadia, um local isolado dos centros urbanos, formado por uma grande edificação com pátios e jardins externos.

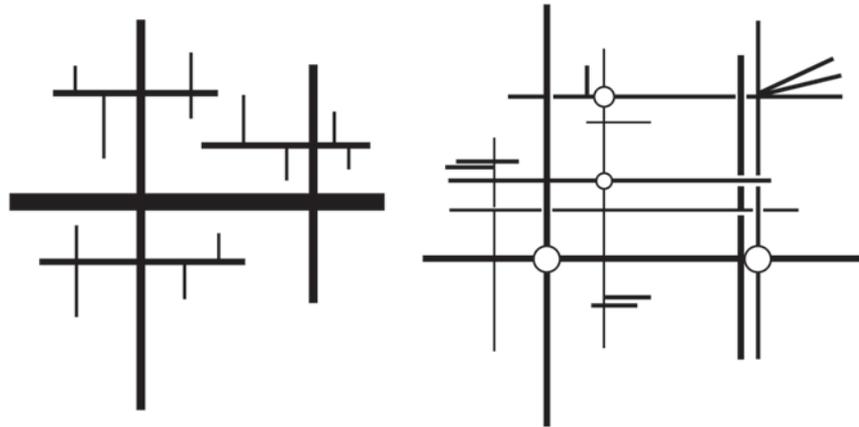
O evento também reuniu, além dos principais membros do Team 10, personagens como Fernando Távora, Guillermo Jullian de la Fuente, Christopher Alexander, José Antonio Coderch, Kishu Kurokawa, James Stirling,² André Schimmerling, entre outros, fato que confere maior importância ao encontro.

No material de preparação para o encontro de Royaumont, os participantes eram instigados a refletir sobre o tema geral – “*reciprocal urban infra-structure/ building group concepts*” – a partir de dois modos de operação: 1) um alargamento da ideia de infraestrutura no grupo de edifícios, de modo que um sistema com potencial de crescimento possa se desenvolver e que a forma resultante não seja completamente antecipada; a concepção de “*stem*”, em seu sentido ideal; 2) a ideia de “*group form*”, citando como exemplo o projeto Shinjuku, de Fumihiko Maki. Propunha-se para o encontro a análise e a discussão de projetos e ideias que fossem relacionados com o conceito de “grupo de edifícios”.³

² Apesar de o nome de James Stirling ter sido suprimido do livro “*Team 10 Meetings: 1953-1984*”, editado por Alison Smithson (1991), existe amplo material documental com registro de sua presença em Royaumont, incluindo fotografias e as transcrições da sua apresentação, que versou sobre o projeto do edifício de engenharia da Leicester University. Arquivo Bakema, Het Nieuwe Instituut, BAKE.

³ Manuscrito de Alison e Peter Smithson intitulado: “*Draft. Invitation to:*”. Arquivo Bakema, Het Nieuwe Instituut, BAKE.

Figura 1 – Fumihiko Maki.
Dois tipos de *megaform*,
conforme publicado no livro
*Investigations in collective
form*: A) estrutura hierárquica;
B) estrutura aberta. Fonte:
redesenhado pelo autor com
base em Maki (1964).



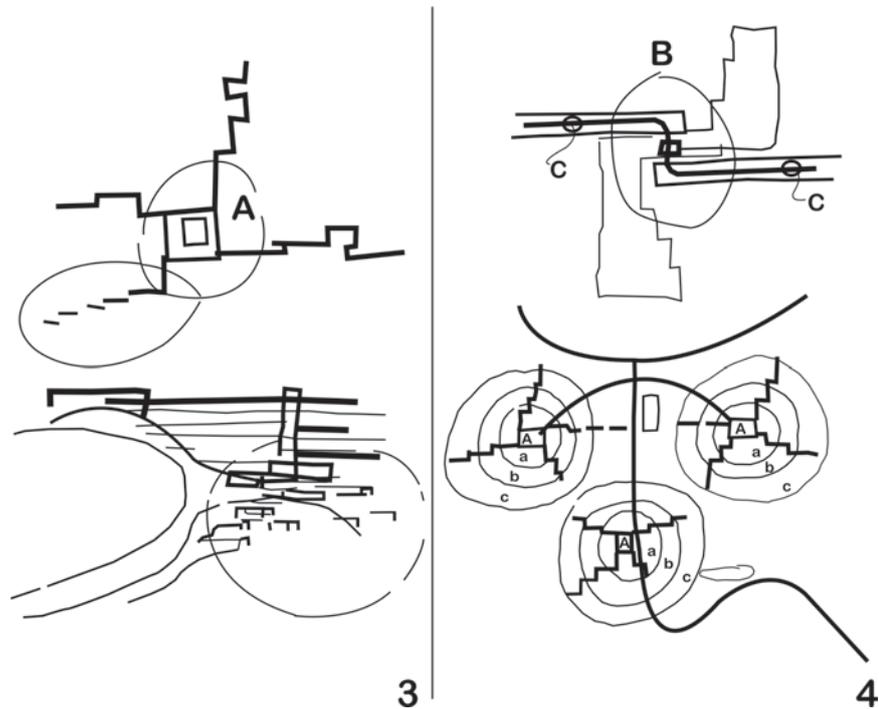
O tema e o material preparado para conduzir as reflexões do encontro revelam a reverência à obra do arquiteto japonês Fumihiko Maki, especialmente suas pesquisas a respeito da forma coletiva (Figura 1). Maki havia participado do encontro do Team 10 em Bagnols-sur-Cèze, em 1960, e estava envolvido com projetos e material para o livro que seria lançado alguns anos depois, intitulado *Investigations in collective form* (MAKI, 1964). Também a obra de Kenzo Tange, suas experiências sobre megaestrutura e complexo de edifícios como no projeto sobre a Baía de Tóquio, de 1961, era expressamente citada no material do encontro, sugerindo uma aproximação conceitual entre o Team 10 e temas abordados pelos arquitetos japoneses vinculados ao Manifesto Metabolista, que fora publicado em 1960 (MAKI, 2008).

No encontro de Royaumont, o arquiteto italiano Giancarlo De Carlo apresentou um projeto urbano de extensão da cidade de Milão, que seria implantado em um sítio adjacente à autoestrada de ligação entre Milão e Gênova, com intenção de criar um sistema regional sobre uma área ainda predominantemente rural. Em razão da grande escala, sua premissa baseava-se em um conceito intitulado “*gravitational field*”, ou seja, o arquiteto procurava solucionar o problema do planejamento e a direção do esquema geral e, assim, não se tinha a intenção de projetar a arquitetura de toda a intervenção, que teria a escala de uma cidade inteira. De Carlo compreendia que, nesse caso, seria necessário considerar a participação das diferentes forças envolvidas, principalmente a participação dos futuros moradores do local, de modo que não seria adequado um único arquiteto responder por todas as questões da arquitetura (DE CARLO, 1991).

Em concordância com o conceito formulado para o projeto, o arquiteto italiano definiu dois níveis de controle no projeto urbano em Milão. O primeiro se relacionava com a estrutura geral da cidade. O segundo, com a arquitetura, que determinava o início dos padrões dessa estrutura. O desenho procurava fixar pontos determinantes para delimitar o início da estrutura, intitulados “*hinges*”, sendo que, entre um ponto e outro, De Carlo propôs um sistema elástico que poderia tomar forma em relação a certas condições (DE CARLO, 1991).

Aqui, De Carlo abordou um tema relevante dentro das discussões do Team 10, que era a possibilidade de desenvolver um método de projeto em que se teria apenas controle parcial sobre o resultado final. O método garantiria a condição básica da estrutura e, esta, através da definição dos pontos mais importantes –

Figura 2 – Van den Broek & Bakema, Bochum University, 1962. Diagramas apresentados por Jaap Bakema em Royaumont. Fonte: redenhado pelo autor com base em Bakema & Broek (1962).



que De Carlo chamou de *hinges* –, condicionaria o desenvolvimento da entidade geral, entretanto, não se teria o controle da forma final, que poderia variar.

O projeto apresentado por Jaap Bakema em Royaumont foi desenvolvido para o concurso Bochum University e representava um programa de grande extensão, envolvendo as instalações de uma universidade e alojamentos para os estudantes. O complexo foi concebido como um único edifício espalhado pelo relevo, estruturado por um princípio que possibilita crescimento a partir da interação com a topografia. Assim, elegeram-se três pontos nodais, ou centros secundários, nas cotas mais altas do terreno, local em que se concentravam também os estacionamentos de veículos e onde se poderia acessar as ruas internas dos edifícios. A partir desses pontos, a massa edificada desenvolvia-se completando o relevo descendente, com o complexo principal com auditórios localizados no vale (Figura 2).

O projeto também explorava um conceito intitulado “*visual group-idea*”, desenvolvido por Bakema também em outros trabalhos, com o intuito de criar elementos de transição entre escalas, ou seja, entre a pequena escala dos objetos e a grande escala do complexo edificado, de modo a formar o que Bakema denominava “*total space*”. No projeto Bochum University, “*visual group-idea*” foi utilizado para garantir crescimento e identidade ao complexo, baseando-se na intensificação da condição topográfica (BAKEMA, 1962).

A exemplo dos projetos supracitados de Bakema e De Carlo, o projeto Toulouse-Le Mirail, apresentado por Georges Candilis em Royaumont, também se relacionava com o tema geral do encontro do Team 10, abordando o desenho de estruturas urbanas e o arranjo de grupos de edifícios em grande escala, conforme será explanado a seguir.

O PROJETO TOULOUSE-LE MIRAIL

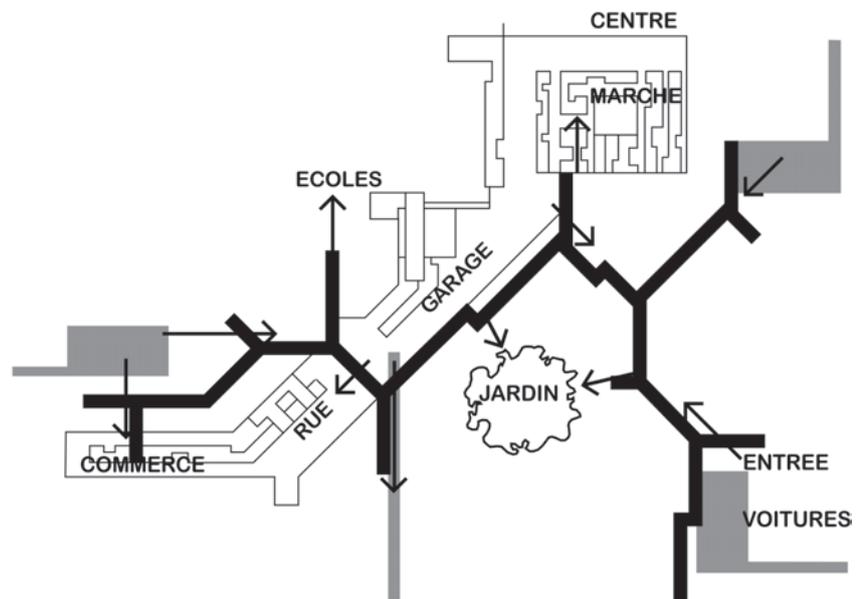
Le Mirail pode ser considerado um dos projetos emblemáticos do período de atuação do Team 10 em razão dos princípios conceituais que foram utilizados em sua concepção e do grande porte de sua implantação. O projeto também foi objeto de inúmeras críticas de arquitetos, planejadores, políticos e sociólogos. O concurso vencido pelo escritório Candilis-Josic-Woods solicitava a criação de um novo bairro com aproximadamente 100.000 moradores, a sudoeste do centro histórico da cidade de Toulouse, em uma área ocupada por um castelo inutilizado e por atividades agrícolas. O processo envolve-se com o período do *welfare state* na França e com as grandes demandas habitacionais do pós-Guerra.

Devido à qualidade das universidades técnicas e de negócios da cidade, Toulouse atraiu uma ampla quantidade de indústrias da área química e eletrônica, além de concentrar a indústria aérea francesa. A soma desses fatores levou a um vigoroso aumento do crescimento populacional da cidade, provocando a demanda por novas habitações (AVERMAETE, 2006c).

Com relação à arquitetura, salienta-se que a pesquisa sobre o projeto da habitação coletiva foi desenvolvida pelos arquitetos do escritório Candilis-Josic-Woods em diversos projetos anteriores, com destaque para Casablanca no Marrocos, Oran na Argélia e Caen na França. No plano massa de Caen Hérouville, por exemplo, a estrutura projetada assentava-se não na geometria dos blocos, mas sim nas atividades entre eles, de forma a organizar o desenvolvimento das habitações a partir dessa estrutura, denominada “*stem*” (AVERMAETE, 2006b).

No projeto Toulouse-Le Mirail, os arquitetos propõem um sistema intitulado “*from stem to cluster*”, ou seja, um desenho que parte de um tronco ordenador e mais adensado para formar uma reunião de atividades funcionais coligadas em forma de cacho, ou *cluster*, com o objetivo de estabelecer diferentes

Figura 3 – Candilis-Josic-Woods. Toulouse-Le Mirail, 1962. Diagrama com plataforma de percursos para pedestres no térreo. Fonte: redesenhado pelo autor com base em Candilis et al. (1962).



densidades e escalas no *habitat*. Com isso, buscou-se maior equilíbrio entre a distribuição das unidades habitacionais e os equipamentos complementares, a partir de um desenho de implantação que criou plataformas com percursos para pedestres no térreo, a percorrer os espaços públicos e conectá-los aos equipamentos e serviços de uso coletivo (JOEDICKE, 1969).

Os percursos são formados por uma sucessão de plataformas contínuas, que permitem ao pedestre atravessar todo o complexo, cruzar sobre as ruas ou se conectar aos usos complementares às habitações. Em Le Mirail, a intenção era proporcionar maior mistura de funções e ampla acessibilidade aos pedestres (Figura 3). Destaca-se também, nas lâminas habitacionais, um sistema de circulação horizontal por balcão lateral de grandes proporções, conceitualmente similar aos *decks* propostos por Alison e Peter Smithson no projeto Golden Lane, de 1952, funcionando como ruas aéreas⁴ (SMITHSON, 1967). Um princípio com diferença de altura diminui o número de pavimentos dos edifícios na medida em que eles se distanciam do tronco principal, reduzindo a densidade habitacional.

⁴ O sistema com ruas aéreas também foi utilizado por Van den Broek & Bakema, por exemplo, no projeto em Tel Aviv, de 1962 (JOEDICKE, 1976).

A geometria não ortogonal das massas dos edifícios principais se distribui a partir de um sistema de organização comum, formando um sistema estrutural, porém, permite-se o crescimento do complexo em diferentes direções, conforme as necessidades de ampliações, acomodações topográficas e características de ocupação do sítio existente. Uma mancha com espaços verdes espalha-se de modo linear acompanhando o tronco principal do sistema, com preservação de castelos e jardins preexistentes, permeando os diversos usos do complexo.

A maneira integrada de pensar a habitação e sua extensão formada pelo espaço de uso coletivo foi desenvolvida em diferentes oportunidades pelo escritório Candilis-Josic-Woods. Segundo aponta Jürgen Joedicke (1969), nos projetos do escritório francês a forma dos edifícios era resolvida pela junção de dois elementos principais, considerando a vida que se desenvolve *dentro* das unidades habitacionais e as atividades da comunidade localizadas *entre* os edifícios. Assim, o controle sobre a forma final seria apenas parcial, pois permite-se variações, conforme a interação entre os dois elementos.

O sistema “*from stem to cluster*” também foi utilizado por Candilis-Josic-Woods no projeto Fort Lamy, igualmente desenhado em 1962. Nesse projeto, o tronco principal (*stem*) era definido por seus edifícios adjacentes que abrigavam as atividades coletivas, representando um primeiro eixo estrutural. A esse primeiro eixo estrutural conecta-se um segundo eixo em que edifícios conformados com um sistema contínuo de ruas aéreas prolongam a edificação até o encontro com uma rede de pequenas ruas e alamedas, vinculadas aos edifícios de baixa altura que, por sua vez, costuram o tecido urbano.

A disposição espacial resultante em Fort Lamy apresentava uma hierarquia do domínio público, tanto pela graduação de altura dos edifícios quanto pela diferenciação do nível de privacidade do espaço público. O objetivo principal do projeto era introduzir elementos estruturais geradores de um princípio urbano (AVERMAETE, 2005).

Registra-se que o período de elaboração dos projetos supracitados se relaciona com o momento mais inventivo do escritório Candilis-Josic-Woods, pois, em

1963, foram projetados o reordenamento do centro de Frankfurt e o edifício da Universidade Livre de Berlim, ambos vencedores de concursos internacionais e desenvolvidos com a criação de um novo sistema de organização espacial chamado “web”. Trata-se de um princípio ordenador sustentado por plataformas horizontais com até quatro pavimentos, gerando continuidade e interconexão entre espaços públicos e privados, formando uma trama com ruas internas e pátios.

Por tudo isso, infere-se que a execução de Toulouse-Le Mirail, nos anos de 1960, reveste-se de um simbolismo representativo de importantes postulados elaborados na esfera de atuação do Team 10.

CRÍTICAS E DEMOLIÇÕES: O FUTURO DO PRETÉRITO

Durante a apresentação de Georges Candilis no encontro do Team 10 em Royaumont, em 1962, o arquiteto catalão José Antonio Coderch fez críticas contundentes a Toulouse-Le Mirail, argumentando que o projeto de uma simples habitação, para ele, demandava pelo menos seis meses de dedicação, de modo que seria impraticável pensar em um projeto como Le Mirail, que tem uma escala tão gigantesca e foi projetado em um tempo tão curto (SMITHSON, 1991).

O tema também foi motivo de ponderação do arquiteto holandês Jaap Bakema, registrado em um manuscrito com sua memória após o encontro de Royaumont. Bakema menciona a necessidade de o arquiteto conciliar escalas tão distintas, de ter domínio e buscar inter-relações em um projeto que admita variações entre a pequena dimensão de determinados elementos e a grande dimensão dos enormes programas de edifícios.⁵

Transitando pelo mesmo tema, o arquiteto português Fernando Távora escreveu um texto intitulado “O encontro de Royaumont”. Em suas reflexões, Távora procurava diferenciar o que vivenciou no encontro do Team 10, comparando-o com o congresso que estabeleceu a Carta de Atenas no CIAM IV, em 1933. Para ele, naquele CIAM, tratavam-se “*de homens animados de certezas, de possibilidades de hierarquizar e de analisar os problemas de que tinham conhecimento, e daí a realização de uma carta chegando a conclusões supostas universais*” (TÁVORA, 1963, p.1). O autor observa que definir uma conclusão como aquela que se fez em Atenas não seria mais possível, devido à nova realidade que se apresentava, que era mais diversa, mais complexa, uma realidade em que o tempo e as dimensões mudaram.

Távora também se referiu ao projeto Toulouse-Le Mirail. Para ele, mais do que pactuar uma solução para harmonizar escalas distintas no projeto, o que sensibilizou os arquitetos presentes ao encontro do Team 10 foi a necessidade de enfrentar a questão. Conforme relatou:

Durante os densos dias e noites de Royaumont, muitos fatos – grandes e insignificantes – me levaram a esta conclusão. O espírito desta reunião teve porventura a sua síntese no pequeno comentário de Coderch quando Candilis expunha o seu plano de 25.000 habitações para Toulouse, plano realizado em cinco meses e diante do qual o mesmo Coderch dizia ter

⁵ Texto manuscrito intitulado: “*Personal thinking presented at Abbey Team X meeting: Architecture as a tool in man’s identification process*”. Arquivo Bakema, Het Nieuwe Instituut, BAKE.

⁶ São inúmeras reportagens na imprensa sobre a situação: “Toulouse: le Mirail, de l’utopie à la désillusion” (BORDENAVE, 2014); “Multiples dégradations et violences à l’université Toulouse Jean-Jaurès” (SAINT-SERNIN, 2016); “Toulouse: des ouvriers visés par des tirs d’armes à feu au Mirail” (VALERY, 2016).

necessidade de seis meses para estudar o projeto de uma pequena moradia. Este marcante contraste pode dar-nos, claramente, a dimensão dos problemas que começam a inquietar-nos e que temos necessidade absoluta de resolver, problemas que, sendo matéria de visionários há apenas poucos anos, são hoje uma forte e viva realidade. Eu creio que a verdade estava de um e outro lado, simplesmente a consciência do fenômeno, não mais como utopia, mas como palpável realidade, surge agora na sua plenitude.

É a necessidade de uma nova síntese entre o número 1 e o número 25.000 que começa a apresentar-se ao nosso espírito como indispensável (TÁVORA, 1963, p.1).

Em uma edição da revista *Le Carré Bleu* dedicada ao encontro do Team 10 em Royaumont, André Schimmerling argumentou indicando a percepção de que uma nova realidade estava a se apresentar para os arquitetos, em que as proporções teriam se tornado enormes, sendo que a questão da grande escala exigiria uma nova abordagem projetual. Para Schimmerling, a concepção do arquiteto que procurava criar um “*masterpiece*” como um único objeto sem relação com o meio ambiente em que estava inserido não teria mais espaço, enfatizando, assim, a necessidade de os arquitetos procurarem respostas nas experiências de criação de novas estruturas urbanas (SCHIMMERLING, 1962).

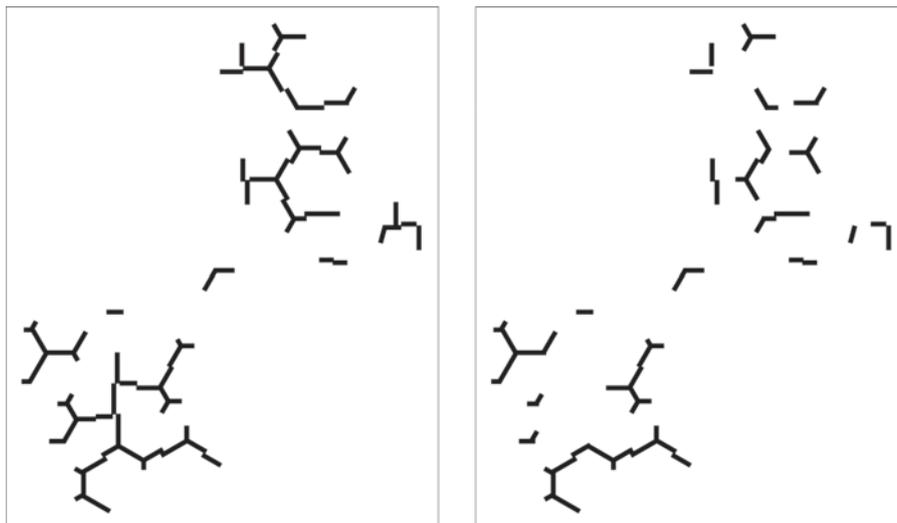
Schimmerling abordou o questionamento levantado por Coderch em Royaumont sob a ótica do que intitulou “responsabilidades compartilhadas”. Para o autor, tratava-se de uma questão moral com a qual o arquiteto teria que se deparar para revisar a sua atribuição, questionando-se quanto ao direito de, como arquiteto, decidir como as pessoas que não conhecemos – ou seja, os usuários das habitações – deveriam viver. Nesse sentido, argumenta-se que a interferência de Coderch, criticando o projeto Toulouse-Le Mirail, teve o mérito de levantar esse problema essencial para a reunião do Team 10 e de indicar um caminho possível ao pleitear a participação dos futuros usuários no processo projetual (SCHIMMERLING, 1962).

André Schimmerling ainda alarga a questão da responsabilidade compartilhada entre o arquiteto e o usuário, alegando a necessidade de conexão entre a atuação do arquiteto e a do planejador, especialmente ao se tratar da composição de grande escala, como nos exemplos que estavam sendo apresentados no encontro. Para ele, o projeto apresentado por Giancarlo De Carlo em Royaumont atuava nesse sentido, ao dimensionar uma mediação entre a grande estrutura e um campo livre para a intervenção de outros arquitetos, compartilhando responsabilidades, ou seja:

The sharing of responsibilities so justly formulated by Coderch should in my opinion, reckon above all the tasks that devolve the planner and architect on the base of a common operational method. This is not yet established. But the meeting had the advantage among others, of putting its participants on the traces of a new phenomenon (SCHIMMERLING, 1962, p.6).

Retornando ao quadro atual, passadas mais de cinco décadas de sua construção, verifica-se que Toulouse-Le Mirail abriga atualmente conflitos sociais complexos, com problemas graves de violência.⁶ A despeito da vanguarda contida na sua concepção, os atuais problemas sociais colocam em questão o alcance da proposta gerida no âmbito das discussões do Team 10, fazendo com que algumas críticas que lhe foram atribuídas sejam validadas.

Figura 4 – Candilis-Josic-Woods, Toulouse-Le Mirail. Diagramas com a demolição dos grandes edifícios habitacionais: A) implantação em 2002; B) implantação em 2015. Fonte: elaborado pelo autor com base em Google (2016).



Atualmente, constata-se a demolição de inúmeros edifícios habitacionais de sua estrutura principal (*stem*), criando aberturas em áreas que anteriormente formavam “*clusters*”, em uma tentativa de diminuir a densidade e garantir maior mobilidade espacial (Figura 4). Grandes demolições também estão ocorrendo nos edifícios da Universidade Toulouse-Le Mirail. Essa universidade, em termos arquitetônicos, representa uma espécie de versão em concreto armado da Universidade Livre de Berlim, a formar um edifício estruturado espacialmente a partir do sistema “*web*”, com elementos construtivos pré-moldados (Figura 5). As demolições em curso, portanto, atingem simultaneamente duas importantes inovações de projeto elaboradas por Candilis-Josic-Woods, o sistema “*from stem to cluster*” e o sistema “*web*”.

Diante desse fato, as discussões e críticas surgidas no encontro do Team 10 em Royaumont, em 1962, ganham novo significado, desvelando possíveis limitações na atuação do arquiteto em projetos de grande escala. Desse modo, ressalta-se a importância dos temas tratados naquele encontro, especialmente a questão que envolve maior participação dos usuários e a possibilidade de

projetar sistemas elásticos com o compartilhamento de responsabilidades, envolvendo outros arquitetos e outros profissionais na elaboração dos projetos.

Ao que parece, as demolições em Toulouse-Le Mirail, bem como a recente demolição do conjunto habitacional Robin Hood Gardens em Londres (MAIRS, 2017), projeto esse de autoria de Alison e Peter Smithson, atingem o núcleo de postulados essenciais elaborados pelo Team 10. Portanto, com o devido distanciamento temporal, infere-se que a discussão ocorrida em Royaumont já revelaria uma alteração semântica contida na expressão “utopia do presente”, relacionando-a ao significado de outro tempo verbal, mais condizente com o futuro do pretérito.



Figura 5 – Toulouse-Le Mirail. Demolição dos edifícios da universidade em 2016. Fonte: fotografia do autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto Toulouse-Le Mirail foi abordado neste artigo a partir de seu entrelaçamento com o *welfare state* europeu e com a trajetória do Team 10, enfatizando os conceitos envolvidos no projeto e o relacionamento com um momento relevante para a afirmação do grupo, no início dos anos de 1960. O encontro do Team 10 em Royaumont, em 1962, cenário no qual Le Mirail foi apresentado por Georges Candilis, revela duplamente a temática norteadora dos projetos em grande escala que dominou a pauta arquitetônica e urbanística do período, como também os pormenores das discussões, críticas e incertezas que suscitou em arquitetos como, entre outros, José Antonio Coderch e Fernando Távora.

Os desdobramentos do encontro do Team 10 em Royaumont também podem ser interpretados pelo rebatimento na obra de diversos personagens presentes, reafirmando a importância do evento. O pleito sobre a participação dos usuários nos processos de projeto, por exemplo, vai se relacionar com a arquitetura de Ralph Erskine e Giancarlo De Carlo, em projetos de habitação como, respectivamente, Byker em Newcastle upon Tyne (1969-1981) e Mazzorbo em Veneza (1985-1986). Guillermo Jullian de la Fuente, outro arquiteto presente, terá papel destacado como colaborador na última fase do escritório de Le Corbusier em Paris, especialmente no projeto para o Hospital de Veneza, de 1964. Segundo Kenneth Frampton (2001), o projeto em Veneza tem inspiração no grid estrutural com pátios desenhados para a Universidade Livre de Berlim, numa espécie de retroalimentação que Le Corbusier absorveu da obra de Shadrach Woods, seu antigo colaborador. Outro participante, Christopher Alexander (1988), vai publicar em 1965 o texto “*A city is not a tree*”, que, segundo insinuou Aldo van Eyck, teria vínculo com seu diagrama que identificava a relação entre folha e árvore, e que fora apresentado por Van Eyck em Royaumont (SMITHSON, 1974).

Malgrado a constatação de recentes demolições em andamento em Le Mirail, reflexo de problemas sociais que podem ser relacionados também com sua configuração espacial, não se pode desconsiderar a importância do projeto do escritório Candilis-Josic-Woods, por incluir novos postulados e renovar a pauta do movimento moderno no pós-Guerra, especialmente com o final dos CIAM. Ao questionar a Carta de Atenas, os arquitetos do Team 10 buscaram maior interação entre o desenho de seus edifícios e condicionantes locais, propondo novos modelos de associação, criando estruturas urbanas inovadoras e refletindo sobre como a arquitetura poderia atuar na mediação entre o individual e o coletivo.

Nesse sentido, conforme mencionado por Risselada & Heuvel (2006), a importância do Team 10 deve ser observada na medida em que as questões que os motivaram continuam relevantes, mesmo que as respostas atuais para essas questões sejam diferentes. Assim, parece oportuno visitar o projeto Toulouse-Le Mirail, pois se compreende que as perguntas que o originaram, bem como as experiências – positivas e negativas – de sua experiência construída, podem contribuir com novas reflexões que sejam pertinentes para o projeto dos assentamentos em grande escala na sua relação com a cidade contemporânea.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, Christopher. A city is not a tree. In: THACKARA, John (Ed.). *Design after modernism: beyond the object*. Londres: Thames and Hudson, 1988.
- AVERMAETE, Tom. *Another modern: the post-war architecture and urbanism of Candilis-Josic-Woods*. Rotterdam: NAI Publishers, 2005.
- AVERMAETE, Tom. Habitat du plus grand nombre Grid, 1953, GAMMA. In: RISSELADA, Max; HEUVEL, Dirk van den (Ed.). *Team 10: In Search of a Utopia of the Present 1953-1981*. Rotterdam: NAI Publishers, 2006a. p.26.
- AVERMAETE, Tom. Caen Hérouville, Bilbao Val d'Asua, Toulouse-Le Mirail urban studies, 1961-62. In: RISSELADA, Max; HEUVEL, Dirk van den (Ed.). *Team 10: In Search of a Utopia of the Present 1953-1981*. Rotterdam: NAI Publishers, 2006b. p.96.
- AVERMAETE, Tom . Toulouse-Le Mirail urban extension, 1961-71. In: RISSELADA, Max; HEUVEL, Dirk van den (Ed.). *Team 10: In Search of a Utopia of the Present 1953-1981*. Rotterdam: NAI Publishers, 2006c. p.166.
- BAKEMA, Jaap. Visual group-idea, poetry of transition. *Le Carré Bleu*, Helsinki, v.4, p. 8, 1962.
- BAKEMA, Jaap; BROEK, J.H. van den. Projet pour l'université de Bochum. *Le Carré Bleu*, Helsinki, v.4, p.10, 1962.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. 3.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- BORDENAVE, Yves. Toulouse: le Mirail, de l'utopie à la disillusion. *Le Monde*. 13.fev.2014. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/municipales/article/2014/02/13/le-mirail-de-l-utopie-a-la-desillusion_4360295_1828682.html>. Acesso em: 29.abr.2018.
- CANDILIS, Georges. Problèmes d'urbanisme. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, v.118, p. 33-37, 1965.
- CANDILIS, Georges; JOSIC Alexis; WOODS, Shadrach et al. Por une cité de 100.000 habitants a Toulouse le Mirail. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, v.101, p. 51, 1962.
- CROSBY, Theo. Introduction. In: SMITHSON, Alison & Peter. *Urban structuring: Studies of Alison & Peter Smithson*. Londres: Studio Vista; Nova York: Reinhold Publishing Corporation, 1967. p.6-7.
- DE CARLO, Giancarlo. Transcript. In: SMITHSON, Alison (Ed.). *Team 10 Meetings: 1953-1984*. Delft: Publikatieburo, Faculteit der Bouwkunde, 1991. p.82-84.
- FRAMPTON, Kenneth. *Le Corbusier*. Nova York: Thames & Hudson, 2001.
- GOOGLE. *Google Earth*. Aplicativo de computador, 2016. Disponível em: <<https://www.google.com/earth/>>. Acesso em: 10.dez.2016.
- JOEDICKE, Jürgen (Ed.). *Architectengemeenschap van den Broek en Bakema. Architektur-Urbanismus*. Stuttgart: Karl Krämer Verlag, 1976.
- JOEDICKE, Jürgen (Ed.). *Candilis-Josic-Woods: Una década de arquitectura y urbanismo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1969.
- MAIRS, Jessica. Bulldozers move in on Robin Hood Gardens. *Dezeen*. 2017. Disponível em: <<https://www.dezeen.com/2017/08/25/bulldozers-demolition-robin-hood-gardens-alison-peter-smithson-brutalist-estate/>>. Acesso em: 29.abr.2018.
- MAKI, Fumihiko. *Nurturing Dreams: Collected essays on architecture and the city*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2008.
- MAKI, Fumihiko . *Investigations in collective form*. St. Louis: Washington University, 1964.
- RISSELADA, Max; HEUVEL, Dirk van den (Ed.). *Team 10: In Search of a Utopia of the Present 1953-1981*. Rotterdam: NAI Publishers, 2006.
- SAINT-SERNIN, David. Multiples dégradations et violences à l'université Toulouse Jean-Jaurès. *Actu Cote Toulouse*. 08.abr.2016. Disponível em: <http://actu.cotetoulouse.fr/multiples-degradations-violences-universite-toulouse-jean-jaures-nuit-7-8-avril-2016_33469/>. Acesso em: 29.abr.2018.
- SCHIMMERLING, André. Commentaire. *Le Carré Bleu*, Helsinki, v.4, p. 2-6, 1962.
- SMITHSON, Alison (Ed.). *Team 10 Meetings: 1953-1984*. Delft: Publikatieburo, Faculteit der Bouwkunde, 1991.

- SMITHSON, Alison (Ed.). *Team 10 Primer*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1974.
- SMITHSON, Alison and Peter. *Urban structuring: Studies of Alison & Peter Smithson*. Londres: Studio Vista; Nova York: Reinhold Publishing Corporation, 1967.
- STRAUVEN, Francis. *Aldo van Eyck: the shape of relativity*. Amsterdam: Architectura & Natura, 1998.
- SWENARTON, Mark; AVERMAETE, Tom; HEUVEL, Dirk van den (Ed.). *Architecture and the welfare state*. Londres; Nova York: Routledge, 2015.
- TÁVORA, Fernando. O Encontro de Royaumont. *Arquitetura*, 3.ª Série, v.79, Jul.1963. p.1.
- VALERY, Fabrice. Toulouse: des ouvriers visés par des tirs d'armes à feu au Mirail. *France3*. 07.jul.2016. Disponível em: <<https://france3-regions.francetvinfo.fr/occitanie/haute-garonne/toulouse/toulouse-des-ouvriers-vises-par-des-tirs-d-armes-feu-au-mirail-pas-de-blesse-1042803.html>>. Acesso em: 29.abr.2018.
- WOODS, Shadrach. What U can do. *Architecture at Rice no.27*. Nova York, 1970.

Nota do Autor

Artigo relacionado à pesquisa de doutorado realizada no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo (FAUUSP), com orientação do Prof. Dr. Paulo Bruna; complementação como pesquisador visitante na Delft University of Technology (TU Delft), com orientação do Prof. Dirk van den Heuvel.

Nota do Editor

Data de submissão: 05/05/2018

Aprovação: 28/08/2018

Revisão: Márcia Nabrzecki

Fabiano Borba Vianna

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo, SP.
borbavianna@usp.br

scripcão da j.

re d. João em op^{ção} de fundendo a barra daquella banda por onde se podem entrar
em forma de bu^{do} s. f. s. & braças me a de de palmo por braça. Tem de se
muy pouca parte. Di

Y V A D N V C

ar 50
realin

das sev

a de poz

cinco libras e meia a

de rocha viva

de lava aprima.:

Hermano Braga Viriato
de Freitas Filho
Iazana Guizzo
Eduardo Ferraz Martins



CONFORTO NO AMBIENTE CONSTRUÍDO: TÉCNICA, AMBIÊNCIA E SUBJETIVIDADE

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo contribuir para ampliar a discussão sobre as questões que envolvem os aspectos relativos ao conforto ambiental no ambiente construído e suas derivações, compreendendo o ambiente como lugar de ações participativas por parte de seus usuários. Neste estudo, é abordada a noção de conforto vista sob dois principais aspectos: inicialmente, o mais comum, aquele de um olhar de conteúdo mais técnico, pragmático, a partir das bases geradoras das normatizações, e, em seguida, sob um prisma raramente associado ao tema conforto, de caráter mais subjetivo, atento às sensações dos usuários, com ênfase final na referência à obra do arquiteto contemporâneo Peter Zumthor. O trabalho sequencia seu desenvolvimento estudando as principais fontes normativas como Normas Técnicas e Selos de Qualidade aplicáveis ao ambiente construído, e aborda o pensamento de diversos profissionais contemporâneos dedicados às questões aqui elencadas. Finalizando com uma aproximação ao pensamento de Peter Zumthor, o trabalho expõe, contribuindo à discussão do tema, as dicotomias ainda existentes nas abordagens e, se indaga, abrindo caminho a pesquisas futuras.

PALAVRAS-CHAVE

Conforto ambiental. Desenvolvimento sustentável. Experiência espacial.

COMFORT IN THE ENVIRONMENT
BUILT: TECHNIQUE, AMBIENCE
AND SUBJECTIVITY

ABSTRACT

The present work aims to contribute to broaden the discussion about issues that involve the aspects related to environmental comfort in the built environment and its derivations, understanding the environment as place of participatory actions by its users. This study addresses the notion of comfort seen under two main aspects: initially, the most common, under a more pragmatic and technical content, from the basis of generating norms, and standards, then, under a prism rarely associated with the field of comfort, a more subjective, naturally embodied by users, and finally emphasizing the work of the contemporary architect Peter Zumthor. The study sequences its development studying the main normative sources such as the Technical Standards and Quality applied to the built environment, and discusses the thought of several contemporary professionals dedicated to the questions here listed. Finishing with an approach on the thought of Peter Zumthor, the study exposes, contributing to the discussion of the theme, the dichotomies that still exist on the approaches and opens the way for future research.

KEYWORDS

Environmental comfort. Sustainable development. Spatial experience.

INTRODUÇÃO

“O arquiteto tem de fazer da luz,
do som e do calor um problema seu”¹.

Hoje, quando se abordam questões relativas ao conforto ambiental, verifica-se, em boa parte, uma associação às normatizações, aos selos qualificadores ou ainda à utilização de equipamentos e técnicas capazes de modificar as condições dos ambientes construídos, tais como sistemas de condicionamento de ar, aquecedores, captadores de energia solar, dentre outros equipos. Entretanto, seriam essas normas, selos e equipamentos, por si só, garantidores da qualidade da relação do usuário com o ambiente em diferentes situações físicas, sociais e geopolíticas?

Em sua tese de doutorado, Silva (2009) pondera sobre as transformações técnicas e evolução das construções, onde é cada vez mais importante o controle das principais incidências sobre o conforto dos usuários nos ambientes construídos. Segundo Silva (2009, p. 1):

Com o passar do tempo, com a evolução do conhecimento do homem sobre o ambiente interior e exterior ao edifício, com o aumento da complexidade das construções, com o aumento das exigências dos ocupantes e do desenvolvimento técnico, outras exigências foram progressivamente sendo adicionadas aos requisitos básicos já conhecidos [...], sendo a questão do conforto - seja ele higrotérmico, visual ou lumínico, olfativo ou acústico cada vez mais, valorizada, pois é necessário garantir a saúde, o bem-estar e as condições de conforto dos ocupantes.

Embora não explícita, a ideia de conforto em arquitetura e urbanismo sempre permeou os tratados, as reflexões ou mesmo os projetos desenhados por renomados arquitetos desde tempos remotos.

Naturalmente ancorados ao seu tempo, esses pensamentos (variam com seus autores) revelam, não só do ponto de vista físico/técnico, mas também, em alguns casos mais pontuais, preocupações ambientais, de saúde e bem-estar dos ocupantes das edificações e das cidades, marcos e diretrizes para traçados e ocupação dos ambientes, sobretudo quando do desenho de novos assentamentos urbanos.

De certa forma, a noção de conforto ainda é largamente entendida como uma questão quantitativa do ambiente no que diz respeito à climatização, iluminação, à solidez e qualidade dos materiais, isto é, algo que está fora de nossos corpos, de nossas ações com/sobre o lugar.

Por outro lado, surge em meados do século XX um novo olhar sobre a ideia de conforto ambiental, onde se coloca o habitante como protagonista no meio ambiente, como um ser capaz de ir um pouco mais além do que receber de forma passiva os efeitos de equipamentos destinados, por si só, a proporcionar as condições ótimas de conforto. Pode-se visualizar esquematicamente essas duas aproximações na Figura 1.

NEUTRALIDADE
padronização
das sensações e
percepções

CONFORTO

PROTAGONISMO
potencialização
das sensações e
percepções

Figura 1: Esquema das duas aproximações.
Fonte: Elaborado pelos autores.

¹ Kahn (1950) (apud GONÇALVES, 2001, p.273). Louis Isadore Kahn (1901-1974) foi um dos mais proeminentes arquitetos do século XX.

Em seu artigo, Segawa (2003) evidencia que as preocupações com o conforto não são novas no campo da arquitetura e tampouco são vistas sob a mesma ótica. De acordo com Segawa (2003, p. 37-46):

É possível identificar esses diferentes ideais desde a Antiguidade até o Iluminismo, no contexto da expansão dos horizontes geográficos e climáticos no início da Era Moderna, para o final do século 19 se evidenciar a especificidade do enfrentamento humano com as condições climáticas adversas como matéria cientificamente sistematizada em resposta à problematização posta pelo colonialismo e pelo salubrismo.

Rheingantz (2001) não só reafirma a existência das preocupações com o conforto desde os primórdios da moradia do homem, como aponta que a partir de meados do século XX, as novas tecnologias permitem um descolamento do conforto e de sua relação direta com o ambiente no qual está inserido. Segundo Rheingantz (2001, p. 35-58):

Embora o conforto ambiental tenha se estruturado enquanto disciplina somente após a Segunda Guerra Mundial, seus princípios surgiram na Pré-História, quando o homem descobriu que, nas estações frias, era conveniente habitar em cavernas com a abertura orientada na direção dos raios solares. Enquanto a disponibilidade de energia era restrita, otimizou o seu uso maximizando a aplicação dos recursos disponíveis e produziu uma arquitetura em perfeita harmonia com o clima e com os valores culturais. O desenvolvimento tecnológico e científico experimentado a partir da II Guerra Mundial leva o homem a acreditar que poderia assumir o “controle” do planeta, e construir ambientes climatizados, de modo a evidenciar sua “vitória” sobre a natureza. Os novos edifícios passam a ser tratados como objetos dentro dos quais se deve criar, artificialmente, uma temperatura agradável e predomina a concepção projetual centrada no edifício enquanto objeto estético desprovido de contexto histórico, que prioriza os esquemas gráficos determinados pelo zoneamento de usos e pela função.

Em Segawa (2003) e Rheingantz (2001), pode-se verificar que a evolução da noção de conforto, associada a processos históricos e tecnológicos, permitiu/ induziu que essa noção fosse tratada de forma independente, desmembrada do ambiente, da natureza, de onde, tacitamente, recebe os parâmetros a serem utilizados.

Essa dissociação apontada entre conforto e ambiente, que atualmente pode ser percebida de modo naturalizado, inclusive com a utilização de padrões e conceitos universais que estabelecem relações *ótimas* de climatização, índices lumínicos e sonoros, induz a um entendimento da ideia de conforto como uma neutralidade do usuário em relação ao ambiente onde se encontra.

Oscar Corbella e Simos Yannas (2003) em seu excelente trabalho sobre arquitetura nos trópicos, já assumindo essa independência, colocam o usuário como sujeito passivo no ambiente, haja vista que os ajustes no ambiente promovidos por soluções técnicas darão conta de resolver os possíveis incômodos gerados por condições climáticas adversas.

Corbella e Yannas (2003) enfatizam em seu texto que a condição de conforto (térmico) está diretamente vinculada à temperatura do corpo (35° C.) e às condições *ideais* da relação entre a temperatura e a umidade relativa do ar, o que denominam de Zona de Conforto. Segundo Corbella e Yannas (2003, p. 30):

Uma pessoa está confortável com relação a um acontecimento ou fenômeno quando pode observá-lo ou senti-lo sem preocupação ou incômodo. Então diz-se que uma pessoa está em um ambiente físico confortável quando se sente em neutralidade em relação a ele.

Se por um lado é visível que o pensamento alinhavado por Corbella e Yannas tende a um olhar mais generalista de conceitos (embora aplicados às regiões dos trópicos), por outro lado, pode-se perceber que, para além das referências físicas, existem fatores (considerados fundamentais para efeito desse estudo) que contribuem de maneira mais situada para a sensação de conforto, como as experiências pessoais, a memória afetiva, as particularidades sócio/culturais, os aspectos geográficos, materialidade², dentre outros.

Há autores que visam, de algum modo, situar essa noção de conforto vinculando-a a uma série de fatores que extrapolam o ambiente físico. Aloisio Leoni Schmid (2005, p. 4):

Reforcei a ideia de conforto como algo ligado ao entorno físico e também ao contexto psicológico: as experiências passadas, a imaginação e os sonhos, de relevância para o conforto ambiental e, se não compreendidos, são capazes de tornar a existência intolerável.

Adiante da citação acima, o autor estende-se ainda mais ao afirmar que um conceito mais amplo de conforto é “*um subsistema de valores fundamentais da arquitetura, que compreende valores técnicos, práticos e artísticos*” (SCHMID, 2005, p. 5).

De fato, sobre o conforto, serão adotadas aqui algumas reflexões do autor exploradas em “*A Ideia de Conforto*” (2005). Da mesma forma que o autor questiona a circunscrição do conceito de conforto ambiental às delimitações impostas pela física e pela fisiologia, entende-se que, para se colocar a discussão sobre o conforto num patamar que considere o homem como *ambiente*, e não como *observador do ambiente*, é preciso recorrer também às abordagens de cunho fenomenológico, da experiência do espaço. Para Schmid (2005, p. 17):

Se decido erguer minha casa defronte à rua por onde passo todos os dias, sei de antemão onde nascerá o sol no verão, e para onde subirá, e conheço seu percurso na primavera, no outono, e no inverno. Sei qual é o lado mais ruidoso e já excluo dali a localização das janelas dos dormitórios.

Schmid (2005, p. 4) avança ainda, a respeito da relação entre a ideia de conforto e as sensações corporais e, sobretudo, ao apontar uma possível junção conforto/prazer estético, afastando-se de uma visão meramente mecanicista e parametrizada do conforto.

Um olhar ampliado sobre a questão do conforto já havia sido posto, de certa forma, na década de 1960, por Olgyay (1963, p. 11)³, quando descreve um método de integração entre o que considerava fundamental para que se conseguisse uma arquitetura dedicada ao conforto dos usuários. O autor afirma em seu estudo que quatro fatores devem ser vistos em harmonia para um resultado ambientalmente balanceado: *as variáveis do clima* particularizadas numa dada circunstância de localização, entendendo que cada variável tem um impacto diferente; *a biologia*, na medida em que o homem é a razão fundamental da construção do espaço e este é desenhado para preencher

² A ideia de materialidade aqui adotada não se refere simplesmente às especificações dos materiais, mas sim às relações que se estabelecem entre os usuários e os materiais em suas aplicações e contextos específicos.

³ Victor Olgyay, 1910-1970, arquiteto e urbanista húngaro, um dos precursores do bioclimatismo.

todas as suas necessidades; *a tecnologia*, onde encontraremos as respostas técnicas para adequação do espaço desenhado; e, finalmente, *a expressão arquitetônica*⁴ como quarto participante deste conjunto. Mesmo sem colocar explicitamente as relações espaciais e as sensações na experiência do espaço, Olgyay (1963, p. 11) entende o espaço e o usuário, como um complexo, onde todos os fatores e relações atuantes têm que funcionar obrigatoriamente em conjunto, formando um corpo único.

O CONFORTO PRAGMÁTICO: NORMATIZAÇÕES E SELOS DE QUALIDADE

De modo geral, os impactos com o desenvolvimento da vida no planeta vêm sendo estudados há não muito tempo, haja vista os recentes encontros mundiais onde se discutem as questões ligadas à sustentabilidade, e que, de certa forma, se alinham às novas ideias sobre o conforto ambiental. Essas ideias e preocupações vêm surgindo e se tornando independentes dentro do próprio campo da arquitetura na medida em que se explicitam e se tentam esclarecer os potenciais problemas que envolvem a estabilidade do planeta do ponto de vista das qualidades ambientais fundamentais para a sobrevivência das espécies, como a redução da poluição ambiental e atmosférica, a utilização de recursos naturais renováveis e o descarte proveniente da produção industrial escalar.

Os primeiros movimentos objetivos preocupados com a degradação do meio ambiente e do espaço construído remontam às décadas de 1960/70, como o Relatório de Meadows⁵, encomendado pelo Clube de Roma, fruto da reunião dos países industrializados, propondo um maior controle dos processos industriais. O Relatório de Meadows, publicado em 1972, – realizado por uma equipe do *Massachusetts Institute of Technology* (MIT), chefiada pela cientista ambiental Donella H. “Dana” Meadows, abria as discussões e tratava de grandes problemas, já atuais naquele momento, como energia, poluição, saneamento, saúde, meio ambiente, tecnologia e crescimento populacional, levantando sérias preocupações em relação aos recursos naturais e energéticos.

Já em 1968, a Suécia propõe à Organização das Nações Unidas (ONU) abertura das discussões sobre o meio ambiente, que culmina, em junho de 1972, na 1ª Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente Humano (considerada como o marco inicial das discussões sobre o meio ambiente), realizada em Estocolmo, que resultou, dentre outras deliberações, na Declaração de Estocolmo e na proposta de criação do Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente (PNUMA), com a finalidade de promover e impulsionar o Desenvolvimento Sustentável sob a supervisão do Conselho Econômico e Social, momento em que se buscava compreender a forte relação entre o meio ambiente e as questões socioeconômicas, mesmo que nos países industrializados.

O homem é ao mesmo tempo obra e construtor do meio ambiente que o cerca, o qual lhe dá sustento material e lhe oferece oportunidade para desenvolver-se intelectual, moral, social e espiritualmente. Em larga e tortuosa evolução da raça humana neste planeta chegou-se a uma etapa em que, graças à rápida aceleração da ciência e da tecnologia, o homem

⁴ Entende-se aqui *expressão arquitetônica* como resultado projetual obtido em consonância com os três primeiros aspectos apontados por Olgyay.

⁵ MEADOWS, D.H., MEADOWS, P.L., RANDERS, J., BEHRENS III, W.W. *The Limits to Growth*, 1972.

*adquiriu o poder de transformar, de inúmeras maneiras e em uma escala sem precedentes, tudo que o cerca. Os dois aspectos do meio ambiente humano, o natural e o artificial, são essenciais para o bem-estar do homem e para o gozo dos direitos humanos fundamentais, inclusive o direito à vida mesma.*⁶

⁶ Proclamação 1 extraída da Declaração da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente Humano, Estocolmo – 1972.

Em junho de 1992, o Rio de Janeiro sedia a Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e o Desenvolvimento (CNUMAD), a ECO 92, aonde vai se discutir a urgência dos problemas e a inter-relação entre o desenvolvimento socioeconômico e a proteção dos ecossistemas do planeta. Na ECO 92, foi assinada por mais de 170 países a Declaração do Rio de Janeiro sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, com o principal viés focado no desenvolvimento sustentável. Surgem então as convenções sobre a Diversidade Biológica e o Quadro sobre Mudança do Clima, além da Declaração das Florestas e a Agenda 21.

A partir da ECO 92, que se configurou num dos mais importantes marcos nas conferências sobre o Meio Ambiente, são realizadas com maior frequência encontros/eventos internacionais tratando das condições ambientais e do clima.

Alguns dos principais eventos realizados a partir dos anos 1960 podem ser visualizados na Tabela 1.

A partir desses encontros, são estabelecidas e controladas diretrizes operacionais definidas pelas Convenções sobre Clima, para controle e desenvolvimento do meio ambiente e atmosfera, com metas globais a serem atingidas pelos países assinantes dos acordos das conferências.

Ainda como frutos dessas conferências e preocupações com o meio ambiente, diversos países envolvidos nessas discussões passam a definir suas normas, selos de qualificação e protocolos de controle ambiental.

Tabela 1: Principais eventos realizados a partir de 1960.
Fonte: Elaborada pelos autores.

• Fundação do “Clube de Roma”, 1966.	• Conferência de Genebra, 2002.
• Suécia propõe à Organização das Nações Unidas (ONU) abertura da discussão sobre a questão do meio ambiente, 1968.	• Cúpula Mundial sobre Desenvolvimento Sustentável conhecida como a Cúpula de Johannesburgo, Cúpula da Terra ou Rio + 10, Johannesburgo, 2002.
• Relatório Meadows (encaminhado pelo “Clube de Roma”), 1972.	• COP 09. Conferência de Milão, 2003.
• Conferência de Estocolmo (proposta pela Suécia em 1968), 1972.	• COP 10. Conferência de Buenos Aires, 2004.
• Conferência de Toronto, 1988.	• 2005. Entra em vigor o Protocolo de Kyoto, Convenção-Quadro sobre Mudança do Clima.
• Conferência de Genebra, 1988.	• COP 11. Conferência de Montreal, 2005.
• ECO 92 (CNUMAD), 1992.	• COP 12. Conferência de Nairóbi, 2006.
• Carta de Aalborg, Dinamarca, 1994.	• COP 13. Conferência de Bali, 2007.
• COP 01. Conferência de Berlim, 1995.	• COP 14. Conferência de Poznan, 2008.
• COP 02. Conferência de Genebra, 1996.	• COP 15. Conferência de Copenhague, 2009.
• Carta de Lisboa (2ª Conferência Europeia de Povos e Cidades Sustentáveis), 1996.	• COP 16. Conferência de Cancún, 2010.
• COP 03. Conferência de Kyoto, 1997.	• COP 17. Conferência de Durban, 2011.
• Conferência Rio + 5 realizada em Nova Iorque em 1997.	• COP 18. Conferência de Doha, 2012.
• COP 04. Conferência de Buenos Aires, 1998.	• Conferência Rio + 20 no Brasil, 2012.
• COP 05. Conferência de Bonn, 1999.	• COP 19. Conferência de Varsóvia, 2013.
• COP 06(1). Conferência de Haia, 2000.	• COP 20. Conferência de Lima, 2014.
• Conferência de Hannover, 2000.	• COP 21. Conferência de Paris, 2015.
• COP 06(2). Conferência de Bonn, 2001.	• COP 22. Conferência de Marrakesh, 2016.
• COP 07. Conferência de Marrakesh, 2001.	• COP 23. A ser realizada em finais de 2017 em Bonn.
• COP 08. Conferência de Nova Délhi, 2002.	

Figura 2: Textos de apresentação das NBR's.
Fonte: Elaborado pelos autores.

<p>ABNT NBR 9050 (1983/2015). Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos. Criada originalmente em 1983, a NBR 9050 estabelece critérios e parâmetros técnicos a serem observados quanto ao projeto, construção, instalação e adaptação do meio urbano e rural, e de edificações às condições de acessibilidade. No estabelecimento desses critérios e parâmetros técnicos foram consideradas diversas condições de mobilidade e de percepção do ambiente, com ou sem a ajuda de aparelhos específicos, como próteses, aparelhos de apoio, cadeiras de rodas, bengalas de rastreamento, sistemas assistivos de audição ou qualquer outro que venha a complementar necessidades individuais. Na sua última revisão teve sua abordagem estendida às pessoas de baixa mobilidade permanente ou temporária dentro da ideia de desenho universal.</p> <p>ABNT NBR 10152 (1987). Níveis de ruído para conforto acústico.</p> <p>A NBR 10152 fixa os níveis de ruído compatíveis com o conforto acústico em diversos ambientes, definindo Pressão Sonora Ponderada, Nível de Pressão Sonora, Nível de Pressão Sonora Ponderado e Curva de Avaliação de Ruído.</p> <p>ABNT NBR 10151 (2000). Acústica - Avaliação do ruído em áreas habitadas, visando o conforto da comunidade – Procedimento.</p> <p>A NBR 10151 fixa as condições exigíveis para avaliação da aceitabilidade do ruído em comunidades, independente da existência de reclamações; especifica um método para a medição de ruído, a aplicação de correções nos níveis medidos se o ruído apresentar características especiais e uma comparação dos níveis corrigidos com um critério que leva em conta vários fatores; propõe método de avaliação envolve as medições do nível de pressão sonora equivalente (L_{Aeq}), em decibels ponderados em "A", comumente chamado dB(A), com algumas exceções.</p> <p>ABNT NBR 15220 (2003). Desempenho térmico de edificações</p>	<p>A NBR 15220, sob o título geral "Desempenho térmico de edificações", tem previsão de conter as seguintes partes:</p> <p>Parte 1: Definições, símbolos e unidades;</p> <p>Parte 2: Métodos de cálculo da transmitância térmica, da capacidade térmica, do atraso térmico e do fator solar de elementos e componentes de edificações;</p> <p>Parte 3: Zoneamento bioclimático brasileiro e diretrizes construtivas para habitações unifamiliares de interesse social;</p> <p>Parte 4: Medição da resistência térmica e da condutividade térmica pelo princípio da placa quente protegida;</p> <p>Parte 5: Medição da resistência térmica e da condutividade térmica pelo método fluximétrico.</p> <p>Esta parte da NBR contém o anexo A, de caráter informativo.</p> <p>Esta tem como objetivo estabelecer as definições e os correspondentes símbolos e unidades de termos relacionados com o desempenho térmico de edificações.</p> <p>ABNT NBR 16401-1, 2 e 3 (2008). Instalações de ar condicionado: Projetos e parâmetros de conforto.</p> <p>A NBR 16401, sob o título geral "Instalações de ar condicionado: Sistemas centrais e unitários", tem previsão de conter as seguintes partes:</p> <p>Parte 1: Projeto de instalações;</p> <p>Parte 2: Parâmetros de conforto térmico;</p> <p>Parte 3: Qualidade do ar interior.</p> <p>ABNT NBR ISSO CIE 8995 (2013). Iluminação de ambientes de trabalho.</p> <p>A NBR 8995, sob o título geral "Iluminação de ambientes de trabalho", especifica:</p> <p>Os requisitos de iluminação para os locais de trabalho internos e os requisitos para que as pessoas desempenhem tarefas visuais de maneira eficiente, com conforto e segurança durante todo o período de trabalho.</p> <p>Esta norma não especifica como os sistemas ou técnicas de iluminação devem ser projetados a fim de aperfeiçoar as soluções para locais específicos de trabalho. Estas podem ser encontradas nos guias pertinentes e relatórios da CIE.</p>
--	---

pós- 59

PARÂMETROS / NORMAS	NBR 9050	NBR 8995	NBR 10151	NBR 10152	NBR 15220	NBR 16401
Dimensionamento	X					X
Acessibilidade	X					
Pressão Sonora Ponderada				X		
Nível de Pressão			X	X		
Curva de Avaliação de Ruído				X		
Avaliação da Aceitabilidade de Ruído			X			
Símbolos e Unidades térmicas					X	
Transmitância Térmica					X	
Zoneamento Bioclimático Brasileiro					X	
Diretrizes Construtivas para Habitações					X	
Resistência Térmica					X	
Projetos de Instalações de Ar Condicion.						X
Parâmetros de Conforto Térmico						X
Qualidade do Ar Interior						X
Distribuição da Iluminância		X				
Iluminância		X				
Ofuscamento		X				
Direcionalidade da Luz		X				
Aspectos da Cor da Luz e das Superfícies		X				
Cintilação		X				
Luz Natural		X				
Manutenção de Equipamentos		X				X
Aspectos dos aparelhos sensórios do corpo humano e sua experiência/vivência com o espaço/meio que o cerca						

Tabela 2: Quadro comparativo entre os parâmetros utilizados nas Normas Brasileiras.
Fonte: Elaborado pelos autores.

Dentre os variados selos e normas existentes, cabe aqui mencionar aqueles que, não só por sua alta qualificação, mas, sobretudo, por seu direcionamento específico sobre o espaço construído e meio ambiente e por sua pertinência com os propósitos desse trabalho. São eles:

A.) As denominadas Normas Brasileiras (NBR), editadas pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), visam estabelecer parâmetros de aplicação e controle para diversas áreas e, nos casos aqui estudados, são, como se pode verificar por suas datas, de certa forma bem recentes, do ponto de vista nacional. Os textos de apresentação das NBR's na Figura 2 foram extraídos de seus documentos originais.

A Tabela 2 indica um resumo demonstrativo de parâmetros analisados e/ou aplicados nas NBR's listadas na Figura 2:

B.) Os denominados Selos de Qualidade Ambiental são certificadores de conceitos e medidas adotadas que garantam bons princípios de utilização dentro das áreas onde se aplicam. No caso deste estudo, relativos ao

Figura 3: Selos de Qualidade Ambiental.
Fonte: Elaborado pelos autores.

<p>Alta Qualidade Ambiental (AQUA). Qualidade ambiental de construções novas ou de reabilitações.</p> <p>A certificação AQUA, com base na metodologia homônima francesa HQE, é um Processo de Gestão Total do Projeto para obter Alta Qualidade Ambiental em empreendimentos novos. Essa qualidade é demonstrada para clientes, investidores e demais partes por meio da certificação. A certificação foi adaptada para a realidade brasileira a partir do sistema de certificação francês HQE (Haute Qualité Environnementale).</p> <p>Os benefícios da obtenção da certificação AQUA para os empreendedores são:</p> <ul style="list-style-type: none"> Provar a Alta Qualidade Ambiental do empreendimento Diferenciar seu imóvel no mercado Aumentar a velocidade de vendas ou locação Associar a imagem da empresa à sustentabilidade Melhorar relações com órgãos ambientais e comunidades Entre as vantagens para os compradores podem ser citadas: Economia de água e energia durante a vida útil do imóvel; Redução dos custos de condomínio; Melhores condições de conforto e saúde; Valorização do patrimônio ao longo do tempo; Menores custos de operação e manutenção. <p>Selo Casa Azul. Classificação socioambiental da Caixa Econômica Federal.</p> <p>A certificação Casa Azul, emitida pela Caixa Econômica Federal, é um instrumento de classificação socioambiental de projetos de empreendimentos habitacionais e tem como objetivos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Incentivar o uso racional de recursos naturais na construção e operação dos empreendimentos habitacionais • Reduzir o custo de manutenção dos edifícios e as despesas mensais de seus usuários • Promover a conscientização de empreendedores e moradores sobre as vantagens das construções sustentáveis • Reconhecer publicamente os empreendedores que adotarem práticas mais sustentáveis nos projetos e construções de empreendimentos habitacionais • Oferecer orientações sobre construções mais sustentáveis para os proponentes de projetos habitacionais. <p>LEED. Leadership in Energy and Environmental Design, cuja certificação é realizada pela Green Building Council (GBC).</p>	<p>Esta certificação funciona para todos os edifícios e pode ser aplicado a qualquer momento no empreendimento. Os Projetos que buscam a certificação LEED serão analisados por 8 dimensões. Todas possuem pré-requisitos (práticas obrigatórias) e créditos (recomendações) que a medida que atendidos, garantem pontos à edificação. O nível da certificação é definido, conforme a quantidade de pontos adquiridos, podendo variar de 40 pontos a 110 pontos. Os níveis são: Certificado, Silver, Gold e Platinum.</p> <p>Conta os seguintes benefícios:</p> <p>Econômicos</p> <ul style="list-style-type: none"> Diminuição dos custos operacionais Diminuição dos riscos regulatórios Valorização do imóvel para revenda ou arrendamento Aumento na velocidade de ocupação Aumento da retenção <p>Modernização e menor obsolescência da edificação</p> <p>Sociais</p> <ul style="list-style-type: none"> Melhora na segurança e priorização da saúde dos trabalhadores e ocupantes Inclusão social e aumento do senso de comunidade Capacitação profissional Conscientização de trabalhadores e usuários Aumento da produtividade do funcionário; melhora na recuperação de pacientes (em Hospitais); melhora no desempenho de alunos (em Escolas); aumento no ímpeto de compra de consumidores (em Comércio). Incentivo a fornecedores com maiores responsabilidades socioambientais Aumento da satisfação e bem-estar dos usuários Estímulo a políticas públicas de fomento a Construção Sustentável Ambientais <p>Uso racional e redução da extração dos recursos naturais</p> <ul style="list-style-type: none"> Redução do consumo de água e energia Implantação consciente e ordenada Mitigação dos efeitos das mudanças climáticas Uso de materiais e tecnologias de baixo impacto ambiental Redução, tratamento e reuso dos resíduos da construção e operação. <p>LEED for Homes. Para edificações residenciais.</p> <p>É na verdade a transposição dos conceitos LEED-GBC especificamente para as edificações residenciais unifamiliares adotando os princípios cabíveis tanto do ponto de vista da edificação como dos impactos no meio ambiente.</p>
---	---

espaço construído, nomeamos alguns para melhor compreensão de seus princípios (Figura 3).

As Tabelas 3 e 4 apresentam resumos demonstrativos de parâmetros aplicados e/ou analisados pelos selos certificadores listados na Figura 3.

Pode-se verificar que, pelo demonstrado nas Tabelas 2, 3 e 4, não são consideradas relações/ações do usuário atuando sobre o edifício ou o ambiente. Embora, mesmo em alguns casos, os quadros mencionem a possibilidade de aquisição de conhecimento sobre questões ambientais, essas aquisições são trazidas aprioristicamente pelas normas/selos, difundidas e compartilhadas com os habitantes dos espaços, limitando assim sua experiência ampla e diversificada com o lugar.

Numa visão complementar ao que preconizam as normas e selos ambientais, Lima (1997, p. 201-220) alerta em seu artigo que as questões que envolvem o ambiente, vistas pelos analistas ambientais para além das normas e certificações, não podem deixar de considerar as condições de vida das populações, notadamente as mais pobres (fatores socioeconômicos), intimamente relacionadas à degradação do meio ambiente, e propõe uma aproximação das ciências naturais e sociais na construção de uma nova consciência ambiental.

Tabela 3: Quadro comparativo entre os parâmetros utilizados pelas certificações. Fonte: Elaborada pelos autores.

PARÂMETROS / SELOS	AQUA	CASA AZUL	LEED	LEED FOR HOMES
Alta Qualidade Ambiental do Empreendimento	X			
Diferenciar seu imóvel no mercado	X			
Aumentar a velocidade de vendas ou locação	X			
Associar a imagem da empresa à sustentabilidade	X			
Melhorar relações com órgãos ambientais e comunidades	X			
Economia de água e energia durante a vida útil do imóvel	X			
Redução dos custos de condomínio	X			
Melhores condições de conforto e saúde	X			
Valorização do patrimônio ao longo do tempo	X			
Menores custos de operação e manutenção	X			
Incentivar o uso racional de recursos naturais na construção e operação dos empreendimentos habitacionais		X		
Reduzir o custo de manutenção dos edifícios e as despesas mensais de seus usuários		X		
Promover a conscientização de empreendedores e moradores sobre as vantagens das construções sustentáveis		X		
Reconhecer publicamente os empreendedores que adotarem práticas mais sustentáveis nos projetos e construções de empreendimentos habitacionais		X		
Oferecer orientações sobre construções mais sustentáveis para os proponentes de projetos habitacionais.		X		
Diminuição dos custos operacionais			X	X
Diminuição dos riscos regulatórios			X	X
Valorização do imóvel para revenda ou arrendamento			X	X
Aumento na velocidade de ocupação			X	X
Aumento da retenção			X	X
Modernização e menor obsolescência da edificação			X	X
Melhora na segurança e priorização da saúde dos trabalhadores e ocupantes			X	X
Aspectos dos aparelhos sensórios do corpo humano e sua experiência/vivência com o espaço/meio que o cerca				

Tabela 4: Quadro comparativo entre os parâmetros utilizados pelas certificações. Fonte: Elaborada pelos autores.

PARÂMETROS / SELOS	AQUA	CASA AZUL	LEED	LEED FOR HOMES
Inclusão social e aumento do senso de comunidade			X	
Capacitação profissional			X	
Conscientização de trabalhadores e usuários			X	X
Aumento da produtividade do funcionário; melhora na recuperação de pacientes (em Hospitais); melhora no desempenho de alunos (em Escolas); aumento no ímpeto de compra de consumidores (em Comércio).			X	
Incentivo a fornecedores com maiores responsabilidades socioambientais			X	X
Aumento da satisfação e bem-estar dos usuários			X	X
Estímulo a políticas públicas de fomento a Construção Sustentável			X	X
Uso racional e redução da extração dos recursos naturais			X	X
Redução do consumo de água e energia			X	X
Implantação consciente e ordenada			X	X
Mitigação dos efeitos das mudanças climáticas			X	X
Uso de materiais e tecnologias de baixo impacto ambiental			X	X
Redução, tratamento e reuso dos resíduos da construção e operação.			X	X
Aspectos dos aparelhos sensórios do corpo humano e sua experiência/vivência com o espaço/meio que o cerca				

O CONFORTO POÉTICO: AMBIÊNCIA E SUBJETIVIDADE

Ao se buscarem outras possibilidades de entender a ideia de conforto, e mesmo a percepção do espaço, o modo de ser afetado pelo lugar pode ser problematizado e integrado com a utilização tácita dos conhecidos sentidos de que nosso corpo dispõe, mas entendendo de que maneira esses sentidos interagem entre si e reagem aos estímulos que recebemos não só do ambiente externo, mas também de nosso ambiente interno, nossa temperatura, olfato, audição, visão, nossos órgãos, nossas memórias afetivas.

Arquitetos do quilate de Campo Baeza, Norberg-Schulz, Peter Zumthor, e mesmo profissionais de outras áreas como o premiado geógrafo Yi-Fu Tuan⁷, ou filósofos como Gaston Bachelard, ou ainda o misto de escultor/físico/arquiteto Kent Bloomer, vão pensar a ideia de conforto sob uma perspectiva mais holística, atentos que estão ao espaço como produtor de sensações e de afetos, e que, nesse sentido, coloca o ser humano não como um ente passivo frente ao espaço, mas sim ativo, como protagonista do lugar, onde potencializa seu uso e a noção de bem-estar.

⁷ Yi-Fu Tuan, geógrafo, China, 1930. É de sua autoria um dos mais importantes livros que tratam (a partir de uma visão da geografia humanista) dos afetos relacionados aos ambientes construídos ou mesmo naturais: *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente* de 1974.

Em Norberg-Schulz (1979, p. 195), existe uma afirmação do uso, do contato do usuário com o espaço arquitetônico através de seus componentes, em que, avançando sobre as diferentes possibilidades de relação e momentos em que se encontra o observador, o autor afirma a pluralidade de eventos, de interação com o espaço arquitetônico que, a seu ver, é dotado de múltiplos e particulares pontos de contato. É exatamente esse conjunto de pontos de contato (que difere de pessoa a pessoa) que conforma o que podemos denominar como uma *envolvente de acolhimento*, de bem-estar, isto é, são condições relacionais entre o usuário e o lugar que lhe permite se sentir confortável, não só a partir de índices aplicáveis de temperatura, lumínicos, sonoros ou outros mais.

Sob uma perspectiva holística, os sentidos funcionam *em corpo*, de modo integrado entre si e o ambiente, e coexistem de forma *ampliada*, embora às vezes não o percebamos.

Essa abordagem holística, questionando um entendimento restrito dos sentidos, nos permitirá ampliar a compreensão do ambiente de forma semelhante à realidade aumentada. Segundo Bloomer e Moore (1977, p. 34), os sentidos não estão aprisionados nas *ferramentas* que os utilizam. O sentido do tato, por exemplo, não se restringe à superfície das mãos, mas se amplia a todo o corpo através da pele; o que nos permite inferir que o olhar pode *perceber* muito além do que uma simples imagem estampada sobre a retina. Segundo Bloomer e Moore (1977, p. ix):

Nós acreditamos que, até podermos entender como as edificações afetam os indivíduos e as comunidades emocionalmente, como eles transmitem às pessoas sensações de alegria, identidade e lugar, não há nenhuma maneira de distinguir a arquitetura de qualquer ato cotidiano de construção.

O sentido do tato, entendido apenas como forma mecânica das mãos encontrarem um objeto, ou uma superfície que seja, nos leva a um extremo reducionismo da potência desse sentido. Ainda em Bloomer e Moore (1977, p. 34) sobre os sistemas hápticos, os autores afirmam que estes implicam em se perceber o ambiente incorporando-se sensações tais como pressão, calor, frio,

dor, incluídas no espectro da detecção sensorial, que envolve contato físico fora e dentro de nossos corpos.

Ao se entender conforto como um conjunto de sensações, muito além das medições, aqui temos o geógrafo Yi-Fu Tuan afirmando claramente sua condição de vida, vivência. Essa experiência da sensação viva proporcionada pelo espaço aparece tradicionalmente nos grandes arquitetos de alguma forma. Segundo Tuan (1995, p. 102):

O espaço arquitetônico - até mesmo uma cabana cercada por terreno livre - pode definir essas sensações e torná-las vivas. Outra influência é: o ambiente construído implica ou mesmo impõe papéis sociais e relações.

Tuan (1995, p. 8) aponta ainda que a experiência é a forma principal para as várias maneiras através das quais as pessoas compreendem e constroem a realidade. Esses modos de percepção vão desde os mais diretos e passivos, como os sentidos básicos (cheiro, gosto, o toque, etc.), até as formas mais sofisticadas e dirigidas da nossa percepção visual, memória afetiva e dos modos como racionalmente e espiritualmente criamos sua simbologia. O corpo humano é (lembramos) um corpo vivo, um complexo de sensações e emoções que constrói seus espaços humanizados, que, portanto, são espaços que respondem aos seus anseios mais profundos e, dessa forma, os percebe com toda potência de seus sentidos.

O arquiteto Alberto Campo Baeza, que em diversas ocasiões se refere às relações humanas com o espaço arquitetônico, afirma que um dos aspectos mais importantes é a luz (Figura 4), atribuindo-lhe interessantes qualidades de temporalidade e materialidade: *“a luz constrói o tempo, a luz é o material capaz de pôr o homem em relação com a arquitetura”* (BAEZA, 2009, p. 33).

Estende-se ainda dos talvez indizíveis estados de espírito que a nós nos assombram ao experimentarmos o espaço arquitetônico, a sensível citação de Baeza abaixo ao se referir a Barragán⁸, onde se pode perceber que não se pode deixar escapar o sentido mais amplo, háptico, de se relacionar com o espaço arquitetônico.

Barragán proclamou em seu discurso ao receber o prêmio Pritzker que “as palavras beleza, inspiração, feitiçaria, sortilégio, encantamento” e também

⁸Luis Ramiro Barragán Morfin, México (1902–1988), Prêmio Pritzker em 1980.

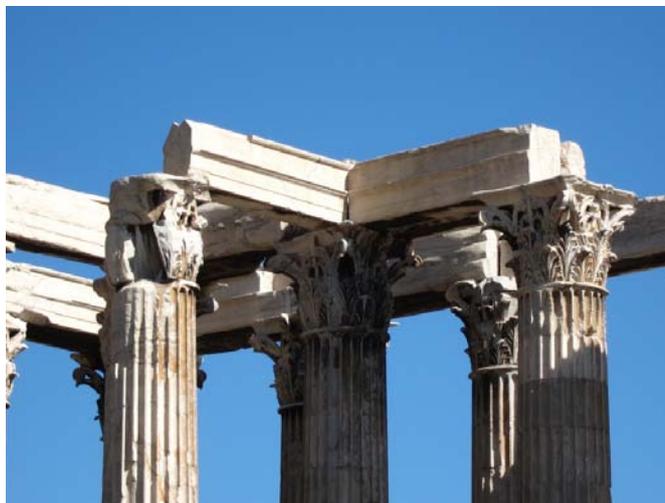


Figura 4: Templo de Zeus (detalhe). Atenas, Grécia. Fonte: Foto dos autores.

Figura 5: Pátio Casa Estúdio de Luis Barragán, Colonia Daniel Garza, Cidade do México.
Fonte: Wiki Commons <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Overhanging_plants_on_roof_of_Luis_Barrag%C3%A1n_House,_Mexico_City.jpg>



“serenidade, silêncio, intimidade e espanto” tinham desaparecido de publicações dedicadas a arquitetura. E o mestre estava certo. A alguém pode parecer que todos esses termos pertencem a um mundo difuso, etéreo ou inatingível, reservada apenas a uns poucos druidas da arquitetura. (BARRAGÁN, 1980).

⁹ Steen Eiler Rasmussen, 1898 – 1990, arquiteto e urbanista dinamarquês.

O pátio (Figura 5), onde o tempo parece estacionar à nossa espera, com sua vegetação descendo preguiçosamente pelos muros em suas cores vibrantes, cobertos por um céu de raro azul na residência de Barragán, atestam muito bem as palavras de Baeza sobre o mestre.

Barragán retém, como categorias de análise, palavras que parecem ter saído do nosso vocabulário e entrado em algum *manual secreto* como beleza, inspiração, *feitiçaria*, sortilégio, encantamento, serenidade, silêncio, intimidade, espanto, etc.

Rasmussen⁹ (1998, p. 233), ao falar do som na arquitetura, constrói um belo conjunto de imagens geradas por tais sons na arquitetura. Não que naturalmente os edifícios produzam sons, mas sim que tem sonoridade própria ao reverberar ações como nossos passos, o vento, o correr da água ou de uma orquestra que ao tocar inunda de reverberação os espaços e nossa memória áudio/afetiva.

Ao que parece, alguns arquitetos citados acima se alinham aos pensamentos de Bloomer e Moore, mas esse alinhamento ocorre também em profissionais de outras áreas como o geógrafo Yi-Fu Tuan, citado anteriormente nesse trabalho, o que leva a crer que essas ideias não são estranhas a outras áreas do conhecimento.

Bachelard já apontava, no século passado, uma forte relação do som com nossa memória. Afirmava, então, Bachelard (s/data, p. 58):

Para quem sabe escutar a casa do passado, não será ela uma geometria de ecos? As vozes, a voz do passado ressoa de forma diferente num cômodo grande e num pequeno quarto. De outra forma ainda ressoam os apelos na escada. Na ordem das lembranças difíceis, bem além das geometrias do desenho, é preciso reencontrar a tonalidade da luz, depois os doces aromas que ficam nos quartos vazios, pondo um selo aéreo em cada um dos quartos da casa da lembrança. Será possível, ainda, no além, restituir não simplesmente o selo das vozes, “a inflexão das vozes caras que se calaram”, mas ainda a ressonância de todos os aposentos da casa sonora?

A CONSTRUÇÃO DA IDEIA DE CONFORTO EM PETER ZUMTHOR

Para melhor compreensão da abordagem aqui realizada, esse trabalho adentrará com um pouco mais de profundidade no pensamento do arquiteto Peter Zumthor, que nos revela uma série de categorias para a formulação da ideia de conforto no ambiente arquitetônico.

Apenas para colocarmos um marco referencial:

Em primeiro de junho de 2003, Zumthor participa do Festival de Música e Literatura da Alemanha, em Ostwestfalen-Lippe. No palácio renascentista de Wendlinghausen, onde teve lugar sua palestra, o arquiteto aborda, dentre outras categorias, a compreensão da beleza, como questões das nossas vivências no espaço arquitetônico e as relaciona com a ideia do bem-estar, do conforto, exemplificando com o próprio ambiente do palácio. Essa série de abordagens, compiladas, originaram a publicação de um de seus mais consagrados livros intitulado *Atmosferas* publicado originalmente em 2006 na Basileia, Suíça. “O título *Atmosferas* tem origem no seguinte: *interesse-me desde há muito, como é natural, sobre: o que é no fundo a qualidade arquitetônica?*” (ZUMTHOR, 2006, p. 11).

Num olhar mais sensível de suas ideias, ampliando a ideia de conforto, Zumthor nos brinda com sua concepção de *atmosferas*, resposta *corpórea* dos ambientes às nossas sensações, atribuindo àquelas (atmosferas) algumas das categorias da estética. A essa altura, podemos inferir que, muito além das concepções estáticas e do automatismo, a experiência arquitetônica, segundo Zumthor, se aproxima da arte, quando a entendemos como capaz de satisfazer às pessoas não só dentro dos aspectos restritos aos usos dos espaços, mas também dos prazeres emocionais e espirituais dos usuários, no momento em que afirma que “*qualidade arquitetônica só pode significar que sou tocado por uma obra*” (ZUMTHOR, 2006, p. 11). Outras sensações abordadas por Zumthor em sua palestra, entendidas aqui como categorias espaciais, referem-se àquilo que “*nos toca de imediato*”, e atribui ao trabalho do arquiteto “*um lado artesanal nesta tarefa de criar atmosferas arquitetônicas*” (ZUMTHOR, 2006, p. 21).

Propõe Zumthor, assim, nove respostas (aqui entendidas como categorias) de como se construir atmosferas:

1. O corpo da arquitetura - “*[...] presença material dos objetos de uma arquitetura, da construção*” (ZUMTHOR, 2006, p. 23);
2. A consonância dos materiais - “*[...] soam em conjunto e irradiam*” (ZUMTHOR, 2006, p. 25);
3. O som do espaço - “*Ouçam! Cada espaço funciona como um instrumento grande, coleciona, amplia e transmite os sons*” (ZUMTHOR, 2006, p. 29);

Cabe aqui, em consonância com Zumthor, uma interessante passagem do arquiteto Rasmussen, onde se questiona sobre a sonoridade da arquitetura.

A arquitetura pode ser ouvida? A maioria das pessoas diria provavelmente que, como a arquitetura não produz sons, não pode ser ouvida. [...]. Raramente nos apercebemos do quanto podemos ouvi-la. Recebemos uma

impressão total da coisa para a qual estamos olhando e não prestamos atenção aos vários sentidos que contribuíram para essa impressão (RASMUSSEN, 1998, p. 233).

4. A temperatura do espaço - “*Acredito que cada edifício tem uma certa temperatura*” (ZUMTHOR, 2006, p. 33);
5. As coisas que me rodeiam - “*Acontece sempre que entro em edifícios, nas salas de alguém, amigos, conhecidos ou pessoas que não conheço, ficar impressionado com as coisas que eles têm no espaço de habitar ou trabalhar*” (ZUMTHOR, 2006, p. 35);
6. Entre a serenidade e a sedução - “[...] *prende-se ao fato de nós nos movimentarmos dentro da arquitetura*” (ZUMTHOR, 2006, p. 43);
7. A tensão entre o interior e exterior - “*Desenrola-se então o jogo entre o indivíduo e o público, entre a privacidade e o público. É com isso que a arquitetura trabalha*” (ZUMTHOR, 2006, p. 47);
8. Degraus da intimidade - “*Relaciona-se com proximidade e distância. [...] estou a falar num sentido mais corporal de escala e de dimensão*” (ZUMTHOR, 2006, p. 51);
9. A luz sobre as coisas - “[...] *pensar o edifício primeiro como uma massa de sombras e a seguir, como num processo de escavação, colocar luzes e deixar a luminosidade infiltrar-se*” (ZUMTHOR, 2006, p. 61).

E além, variando as características dos espaços, nas atmosferas de Zumthor, como são aplicados os materiais, os sons, cores, revestimentos ou mesmo suas dimensões e história, teremos certamente resultados diferentes, e precisamos de toda amplitude háptica em nossos corpos para percebê-los. “[...] *ouço a porta de entrada pesada cair no trinco [...]*” (ZUMTHOR, 2005, p. 9)

Sua extrema habilidade em conceber espaços, onde a expressão da materialidade ultrapassa os limites dos confrontos físicos adentrando profundamente nas emoções mais íntimas de quem os habita, remete ao mais particular de nossas memórias e lembranças.

Zumthor explora ainda em *Atmosferas* o que denominou de “*suplementos, transcendências*”, são eles:

1. A arquitetura como espaço envolvente

Quando faço um edifício, um grande ou um pequeno complexo, gosto muito de imaginar que este se torna parte do espaço envolvente. [...]. E é este o espaço envolvente que se torna parte da minha vida, da minha ou, na maioria dos casos, da vida das pessoas. [...]. Faz-me feliz imaginar que este edifício será talvez recordado por alguém daqui a 25, 30 anos. Talvez porque ali beijou o seu primeiro amor. O porque não tem importância. É só para explicar que gosto mais dessa ideia do que imaginar que este edifício daqui a 35 anos ainda constará nalgum dicionário de arquitetura (ZUMTHOR, 2006, p. 65).

2. Harmonia

É mais uma sensação. [...]. Mas o belo é quando as coisas se harmonizam. Formam um todo. O lugar, a utilização e a forma. A forma remete para o lugar, o lugar é este e a utilização é esta (ZUMTHOR, 2006, p. 69).

3. A forma bonita

Encontro-a talvez em ícones, reconheço-a por vezes em naturezas mortas, que me ajudam a ver como algo encontrou sua forma, mas também nas ferramentas do dia a dia, na literatura e nas peças musicais (ZUMTHOR, 2006, p. 73).

Outro aspecto abordado em Zumthor refere-se à memória, ainda como uma categoria de análise, onde ao invés de se pôr a medir decibéis, busca uma relação afetiva, humanizada, com os ruídos produzidos e característicos de cada ambiência como o som de passos ecoando caminhando ao redor, “os barulhos da minha mãe ao trabalhar na cozinha” ou ainda os ruídos da cidade ou de uma estação de trens próxima (ZUMTHOR, 2006, p. 31).

No ensaio *Uma intuição das coisas* de 1988, que abre uma compilação de vários textos de Zumthor, publicados em *Pensar a Arquitetura* (2005), o autor já identifica categorias de conforto nas relações com os ambientes, bem além das classificações mais técnicas aplicadas, e, não se extinguindo aí, nos parâmetros e tabelas, mas se ampliando a todas as dimensões que sempre surgem nas relações entre as coisas. Zumthor refere-se aos contatos e imagens (que surgem ao percorrermos os ambientes), que se relacionam diretamente com nossos sentidos de tato, olfato, visão dentre outros - “*Recordo o barulho do seixo sob meus pés*” (ZUMTHOR, 2005, p. 9) -, propiciando experiências únicas e particulares relacionadas às nossas vidas e memórias. Segundo o autor, nos comunicamos com os espaços através das relações particulares que estabelecemos com determinados pontos ou materiais, que em conjunto irão moldar nossa memória afetiva e sensitiva. Em Zumthor (2005, p. 31):

A realidade que me interessa e para a qual quero dirigir a minha imaginação, não é a realidade das teorias descoladas das coisas, mas sim essa outra que aponta para esse Habitar; a da tarefa arquitetônica concreta. É a realidade dos materiais – pedra, tecido, aço, cabedal... – e a realidade das construções que utilizo para edificar, em cujas características tento penetrar com a minha imaginação, empenhado em encontrar sentido e sensualidade, para que possa, talvez, acender a faísca de uma obra bem-sucedida, capaz de dar habitação aos homens.

Ao descrever suas recordações de infância, Zumthor refere-se hoje ao *Habitar*¹⁰ o espaço, através das suas múltiplas experiências como o som dos trincos das portas, a forma das maçanetas sob suas mãos, as penumbras e cheiros, a maciez e temperatura do asfalto sob seus pés. “*As memórias desse tipo contêm as vivências arquitetônicas mais profundas que conheço*” (ZUMTHOR, 2005, p. 9).

A ideia de conforto em Zumthor, entendida sobretudo como uma categoria estética, está intimamente associada ao espaço envolvente; este, definido como portador de uma *atmosfera* que relaciona de forma harmônica todos os elementos que pertencem àquele espaço como a luz, a temperatura, a potência dos materiais e a sonoridade ambiente que se referem à memória. Nas palavras de Zumthor (2006, p. 11):

Qualidade arquitetônica só pode significar que sou tocado por uma obra. Mas porque diabo me tocam estas obras? E como posso projectar tal coisa? [...]. Como se podem projectar coisas assim, que têm uma presença tão bela e natural que me tocam sempre de novo. Uma denominação para isso é atmosfera.

¹⁰ O *Habitar* a que se refere Zumthor alinha-se com a ideia ampla de habitar colocada por Heidegger em seu ensaio “Construir, Habitar, Pensar” de 1954, onde pontua: “*A relação do homem para com os lugares e através dos lugares para com os espaços baseia-se no habitar*”, sentido amplo da vida e pensamento nos lugares e espaços, de uma forma ampliada capaz de abrigar tanto o corpo quanto o espírito.

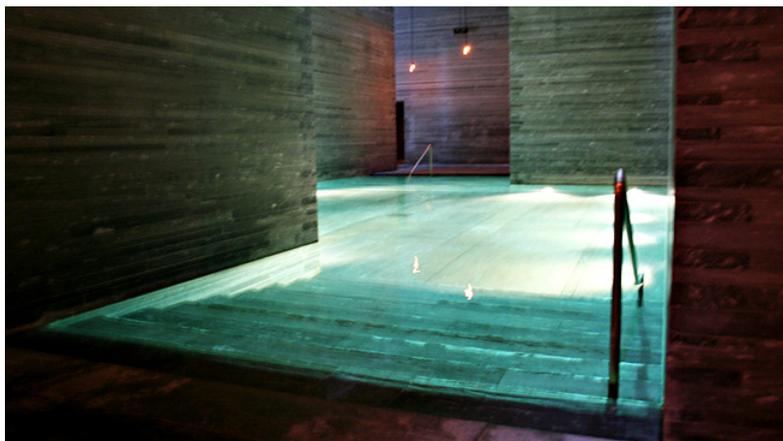


Figura 6: Termas de Vals (detalhe), Suíça.

Fonte: Wiki Commons <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cd/Therme_Vals_indoor_pool%2C_Vals%2C_Graub%C3%BCnden%2C_Switzerland_-_20071026.jpg>



Figura 7: Capela de São Benedito, Suíça.

Fonte: Wiki Commons <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/Saint_Benedict_Chapel_3.jpg>

Ao se analisar suas obras, pode-se verificar nos espaços produzidos por Zumthor toda a potência com que os carrega.

Tomemos dois exemplos: um primeiro, nas famosas Termas de Vals (1996), na Suíça, pode-se entender como o arquiteto realiza sua atmosfera (Figura 6) a partir de três ideias/elementos, como o fluido/água, o diáfano/luz e o sólido/quartzito. Zumthor consegue extrair da simplicidade de cada um dos *materiais* empregados (sim, água e luz também o são para P.Z) toda potência capaz de criar suas atmosferas com várias nuances nos espaços das Termas, ora com a luz, ora com a *temperatura* das águas e dos espaços, ora com as relações de escala, extroversão e intimidade dimensionando os espaços moldados pelo empilhamento da pedra utilizada, muito comum nessa região do Grisões suíços.

Um segundo exemplo (Figura 7), na Capela de São Benedito (1988), em Sumvitg, uma pequena vila Suíça (onde a população mal chega aos 1500 habitantes), Zumthor, a partir de luz e madeira, catalisa toda a história, cultura, afetos e vivência locais, numa singela elipse pousada ao alto de uma colina onde um dos focos (do traçado regular da elipse de dois focos) se desloca para o perímetro perfeito da geometria e delicadamente o tensiona, extraindo daí a área de acesso ao pequeno templo. A luz, como que uma dádiva dos céus, permeia por todo o perímetro superior da construção toda em madeira, inundando o interior com uma suave, porém firme, aura iluminada.

Essas são dimensões que vão muito além das medições, dos lúmens, dos graus Celsius ou dos decibéis; vão diretamente às nossas memórias afetivas, às nossas vivências. O que nos importa mais ao lado de uma cachoeira? Os mais de 85 decibéis do som das águas despencando *ruidosamente* pelas pedras ou as sensações que dividimos com o ambiente supremo da natureza de uma queda



Figura 8: Horseshoe Falls (Tasmânia).
 Fonte: Wiki Commons <https://commons.wikimedia.org/wiki/Waterfall#/media/File:Horseshoe_falls_fw.jpg>



Figura 9: San Vidal, Veneza, séc. XVII.
 Fonte: Foto dos autores.

d'água? (Figura 8). E se algo nos traz sensação de paz, meditação, de conforto, de *calor*, ao ouvir as Quatro Estações de Vivaldi numa noite fria no interior da igreja de San Vidal (Figura 9), do século XVII em Veneza, de certo não será tão somente por conta de seus metros quadrados, e sim por toda a consonância que esse magnífico espaço nos transmite, somada à sua história, conformação, materialidade e o tempo delicadamente depositado em suas paredes. Um *lugar* relacionado não só com a ressonância do som, suas reflexões e absorções, mas numa dialética constante com todo um arranjo espacial que faz com que o corpo se disponha a se fundir com o espaço, uma missa ou mesmo com uma obra musical.

É exatamente nesse complexo de sensações transmitidas pela vivência espacial que se tenta entender as expressões diversas de como a ideia de conforto pode se revelar num campo que não fala das medições, dos parâmetros transcendentais, do *conforto ideal*, mas das relações, da lateralidade, da *imanência*, dos afetos e da memória.

CATEGORIAS/SENTIDOS	TATO	AUDIÇÃO	MEMÓRIA	VISÃO	OLFATO	DIMENSÃO	EMOÇÃO
O corpo da arquitetura	X	X	X	X	X	X	X
A consonância dos materiais	X	X		X			X
O som do espaço		X	X			X	X
A temperatura do espaço	X		X	X		X	X
As coisas que me rodeiam	X	X		X	X		X
Serenidade e sedução	X	X	X	X	X	X	X
A tensão entre o interior e exterior		X		X		X	X
Degraus de intimidade		X	X	X		X	X
A luz sobre as coisas			X	X		X	X
A arquitetura como espaço envolvente	X	X	X	X	X	X	X
Harmonia	X		X	X		X	X
A forma bonita		X	X			X	X
Aspectos das relações técnicas no espaço que nos cerca	X	X		X		X	X

A Tabela 5 apresenta um resumo demonstrativo de relações abordadas por Zumthor. Cabe ressaltar que a denominação da coluna **PARÂMETROS**, existente nos quadros anteriores, foi substituída por **CATEGORIAS**, e a denominação das linhas **NORMAS** e **SELOS**, pela linha denominada **SENTIDOS**:

Tabela 5: Quadro resumo das categorias de relação com o corpo/espço em Peter Zumthor.
 Fonte: Elaborada pelos autores.

É interessante observar que nesse resumo da Tabela 5, pode-se perceber que além das categorias originais em Zumthor, entram ainda aspectos mais técnicos das relações homem/espço, que em verdade não ficam invalidadas mesmo dentro de uma ótica mais subjetiva.

CONCLUSÃO

Ao olharmos o mundo contemporâneo, percebemos a existência de uma tendência em se coletar e analisar os fatos de forma estanque, isolada. As correlações entre eles são, via de regra, demonstradas ou mesmo substituídas por gráficos, dados independentes, que apesar de ilustrarem os acontecimentos em si, pouco apresentam além de simples compilações numéricas de tendência estritamente técnica e normativa dos campos do conhecimento.

As normas técnicas e selos largamente utilizados, por sua própria natureza, não se propõe a explorar experiência estética e, em geral, são de aplicação mais generalizada, pois têm o propósito de regular parâmetros diversos, mesmo em condições diferenciadas. Em sua maioria, essas normas são aplicadas, por exemplo, a edificações em diferentes situações climáticas (onde se esperam encontrar condições ambientais diferentes), e indicam para os usos, parâmetros semelhantes (zonas de conforto)¹¹, baseados em tabelas estudadas para essas finalidades.

A sensação de bem-estar, acolhimento e de conforto, certamente abre um parêntesis nas medições técnicas (e com elas devem colaborar efetivamente), parâmetros numéricos que definem quantitativamente e não qualitativamente as condições espaciais a que estamos sendo submetidos num dado lugar. Não que sejam desprezíveis, mas, pelo contrário, seriam realmente importantes na medida em que levassem em consideração fatores da experiência estética do espaço como os já citados anteriormente.

Dianna Santiago Vilela reforça em sua dissertação de mestrado, que, quando se trata de meio ambiente, não se pode separar os condicionantes que atuam sobre as construções como fatores estanques e vistos separadamente. O clima, tradições culturais, utilização de recursos naturais, o problema do desperdício, estão todos conectados ao bem-estar dos homens: *“deveriam ser sempre essenciais na elaboração e no desenvolvimento do projeto de arquitetura e no planejamento urbano”* (VILELA, 2007, p. 67).

Numa época em que se coloca em evidência e se discutem diversas questões ambientais como princípios básicos para a nossa sobrevivência e a do planeta, parece de grande importância entender e estender essas discussões às relações espaciais mais próximas, mais sensíveis aos seres que o habitam – e os coloquem como protagonistas -, como as que se encontram nos níveis mais corporais/sensoriais de interação com o espaço construído como produtor de um corpo mais afetável/sensível e não bruto.

Essas interações espaciais, que em grande parte das situações nos são desapercibidas, influenciam de modo dramático e intenso nosso comportamento, e através de uma leitura sistemática, poderemos avaliar seus

¹¹ Ver Corbella; Yannas, (2003), p. 30.

impactos e traduzi-los em diretrizes que possam colaborar na melhor adequação dos espaços aos usuários.

Diante dessas diferentes visões, sobretudo as mais críticas, acredita-se que, para além de uma leitura de medições, digamos, físicas (temperatura, velocidade dos ventos, umidade relativa, etc.), devam existir outros *indícios* que contribuam para qualificação das condições de conforto dos ambientes internos ou externos. Entende-se ainda que essas condições sejam também influenciadas pela forma como diferentes indivíduos se relacionam com o ambiente em que se encontram, estendendo a ideia de conforto às relações particulares e afetivas, à experiência sensorial ampliada do espaço, sem com isso dissociá-la da questão ambiental.

A questão que fica nesse trabalho, embora a existência das categorias e das normas certificadoras, é que não se pode olhar para o problema do conforto simplesmente como um cumprimento de normas, mas sim como conforto sustentável sob pelo menos dois prismas indissociáveis: um que nos toca de imediato, que é a experiência vivida, estética, a experiência da arquitetura, do espaço; e outro que nos faz conhecer, as questões externas, que trata da experiência ético-política que aborda com profundidade a sustentabilidade do planeta.

Por outro lado, é fundamental compreender o meio ambiente de forma ampla, não só com atenção aos fenômenos cíclicos climáticos e sua evolução, mas considerando-o de forma complexa envolvendo ainda as questões de ordem regional, social e econômica, isto é, incorporando-se ao meio, de maneira indissociável, o próprio ser humano, seu corpo, suas atividades produtivas e sociais. Entende-se, portanto, que a noção de conforto não deve se restringir apenas a questões de controles parametrizados e pré-determinados de índices físicos diversos.

A ideia de conforto, na visão dos profissionais citados anteriormente, ultrapassando os limites estreitos, diga-se, entre paredes, deve ser estendida para uma relação mais ampla que naturalmente envolve não só o bem-estar individual, mas também o coletivo.

Se dentro de um limite edificado podemos falar das relações que nos transmitem a sensação de conforto, por outro lado, o espaço urbano nos coloca questões mais abrangentes que vão desde o simples prazer de caminhar sobre as calçadas às interações com a coletividade, com os serviços públicos e, sobretudo, com condições climáticas locais, em grande parte aguçadas pelo próprio espaço urbano (DÍSCOLI, et al., 2016, p. 38-39).

Ao se apontar o olhar para a busca de outras categorias para compreensão das relações de conforto/ser humano/espaço, pode-se perceber que é preciso separar as observações em dois campos: o espaço construído do habitar onde as relações são particulares, mais próximas, mais estreitas, e o espaço mais impessoal, público, onde as relações abrangem não só os lugares em si, mas sobretudo encarnam as sociais e econômicas, entendendo-se aí o bem-estar público também como atributo do conforto.

Poderíamos então inferir que a noção de conforto se estende muito além de normatizações, e destas se difere, por estar diretamente vinculada à experiência sensorial de quem habita o espaço?

Poderíamos pensar em ações e condições particulares, que desempenhamos no espaço arquitetônico e, sobretudo, na preservação do planeta, visto que a ideia de conforto não passa necessariamente pelo aumento do consumo energético e de insumos não renováveis?

Ficam aqui essas questões que certamente ainda tem muita estrada a ser percorrida.

REFERÊNCIAS

- ALTA QUALIDADE AMBIENTAL (AQUA). *Qualidade ambiental de construções novas ou de reabilitações*. 2008. 37p.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS - ABNT. NBR 9050. *Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos*. 2015. 148p.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS - ABNT. NBR 10151. *Acústica - Avaliação do ruído em áreas habitadas, visando o conforto da comunidade – Procedimento*. 2003. 4p.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS - ABNT. NBR 10152. *Níveis de ruído para conforto acústico*. 1992. 4p.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS - ABNT. NBR 15220- 1, 2, 3, 4 e 5. *Desempenho térmico de edificações*. 2005. 92p.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS - ABNT. NBR 16401-1, 2 e 3. *Instalações de ar condicionado: Projetos e parâmetros de conforto*. 2008. 91p.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS - ABNT. NBR ISO CIE 8995. *Iluminação de ambientes de trabalho*. 2013. 46p.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda. 176p.
- BAEZA, Alberto Campo. *Pensar com las manos*. Buenos Aires: Nobuko, 2009. 222p.
- BARRAGÁN, Luis. *The Pritzker Architecture Prize: acceptance speech*. Hyatt Foundation: Chicago. 1980. Disponível em: <https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/1980_Acceptance_Speech.pdf> Acesso em: 1 nov. 2018.
- BLOOMER, Kent C.; MOORE, Charles W. *Body, Memory and Architecture*. New Heaven & London: Yale University Press. 1977. 147p.
- CAIXA ECONÔMICA FEDERAL. *Selo Casa Azul: Boas práticas para habitação mais sustentável*. Brasília: Superintendência Nacional de Assistência Técnica e Desenvolvimento Sustentável - SUDES Gerência Nacional de Meio Ambiente – GEMEA, 2010. 204p.
- CORBELLA, Oscar; YANNAS, Simos. *Em busca de uma Arquitetura sustentável para os trópicos: conforto ambiental*. Rio de Janeiro: Editora Revan Ltda, 2003. 287p.
- DÍSCOLI, Carlos Alberto; et al. *Calidad de Vida en el Sistema Urbano: Una Aproximación Teórica y Metodológica*. 2ªed. Argentina: Diseño Editorial, 2016. 267p.
- GONÇALVES, J. C. S., VIANNA, N. S. *Iluminação e arquitetura*. Geros s/c Ltda. São Paulo, SP, 2001.
- GREEN BUILD COUNCIL (USGBC). *LEED: Leadership in Energy and Environmental Design*. USA, 1998. <https://new.usgbc.org/leed>
- GREEN BUILD COUNCIL (USGBC). *LEED for Homes*. USA, 2008. <https://www.usgbc.org/articles/getting-started-homes>
- LIMA, Gustavo F. da Costa. O debate da sustentabilidade na sociedade insustentável. *Revista Eletrônica Política e Trabalho*, Paraíba, ed. 13, p. 201-220, 1997. Disponível em <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/6404/3980>. Acesso em: 26.10.2015.
- MEADOWS, D.H., MEADOWS, P.L., RANDERS, J., BEHRENS III, W.W. The Limits to Growth, Ed. Konca, Ken; Dabelko, Geoffrey D. In: *Green Planet Blues: Critical Perspectives on Global Environmental Politics*, New York/London: Routledge, 2015. p. 25-29.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intentions in Architecture*. Cambridge, Massachusetts, M.I.T. Press, 1979, 147p.

- OLGYAY, Victor. *Design with Climate: Bioclimatic Approach to Architectural Regionalism*. New Jersey, Princeton University Press, 1963, 190p.
- RASMUSSEN, Steen Eiler. *Arquitetura Vivenciada*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1998, 247p.
- RHEINGANTZ, Paulo Afonso. Uma pequena digressão sobre conforto ambiental e qualidade de vida nos centros urbanos. *Revista Cidade & Ambiente, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)*, Santa Maria, v.1, n.22, p. 35-58, 2001.
- SCHMID, Aloísio Leoni. *A Ideia de Conforto*. Curitiba: Editora Pacto Ambiental, 2005, 339p.
- SEGAWA, Hugo. Clave de Sol: notas sobre a história do conforto ambiental. *Revista Ambiente Construído, Associação Nacional de Tecnologia do Ambiente Construído*, Porto Alegre, v.3, n.2, p. 37-46, 2003.
- SILVA, Sandra Maria Gomes Monteiro da. *A Sustentabilidade e o Conforto das Construções*. 2014, 360p. Tese (Doutorado no Departamento de Engenharia Civil) - Universidade do Minho, Portugal, 2009.
- TUAN, Yi-Fu. *Space and Place*. 6th ed. London: University of Minnesota Press, 1995, 235p.
- VILLELA, Dianna Santiago. *A Sustentabilidade na Formação Atual do Arquiteto e Urbanista*. 2007, 181p. Dissertação (Mestrado do Núcleo de Pós-Graduação da Escola de Arquitetura) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.
- ZUMTHOR, Peter. *Pensar a Arquitetura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2005, 66p.
- ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2006, 76p.

Nota do Editor

Data de submissão: 02/02/2017

Aprovação: 11/07/2018

Revisão: Taís Andrade

Hermano Braga Viriato de Freitas Filho

Universidade Santa Úrsula e PUC-Rio Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ.
hermano.freitas@usu.edu.br

Iazana Guizzo

Universidade Santa Úrsula. Rio de Janeiro, RJ.
guizzoiazana@gmail.com

Eduardo Ferraz Martins

Universidade Santa Úrsula. Rio de Janeiro, RJ.
eduardoferrazuff@yahoo.com.br

Ademir Kleber Morbeck
Oliveira
Fábio Fernando Martins
Oliveira

P

ROCESSO DE PRODUÇÃO
ARQUITETÔNICA NA ZONA RURAL
DO MUNICÍPIO DE RIO
BRILHANTE, MATO GROSSO DO
SUL - 1938 A 1950. PARTE II

RESUMO

A região onde se situa a cidade de Rio Brilhante, inicialmente, foi colonizada pela família dos “Barbosas”, oriunda de Minas Gerais, que a denominou Campos de Vacaria. A base econômica era a exploração de madeira e a coleta da erva-mate, posteriormente, a pecuária. Estas atividades propiciaram o acúmulo de capital, resultando na construção de edificações, com determinados materiais construtivos e ornamentos, tornando-as expressivas. Objetivou-se com este estudo mostrar a produção arquitetônica na zona rural do município de Rio Brilhante, Mato Grosso do Sul, no período de 1838 a 1950, dentro do seu contexto histórico, através de visitas *in loco*, registro fotográfico, documentos, livros e relatos de pioneiros. Foram identificadas sete fazendas, com suas residências em madeira e alvenaria, cemitérios, instalações rurais e igrejas. Sua análise ocorreu através de sua volumetria, imagem, materiais construtivos, história e períodos, que reproduzem um ou mais conteúdos simbólicos em suas composições tipológicas, demonstrando suas inspirações estilísticas. Algumas dessas instalações ainda resistem ao tempo, retratando a história e a memória local da população.

PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura. Patrimônio arquitetônico. Erva-mate. Pecuária.

ARCHITECTURAL PRODUCTION
PROCESS IN RURAL
MUNICIPALITY OF RIO
BRILHANTE, MATO GROSSO DO
SUL: 1938-1950 - PART II

ABSTRACT

The region where is located the city of Rio Brilhante was initially a colonization by the family of “Barbosas”, coming from Minas Gerais, who called the region as “Campos de Vacaria”. The economic base was the logging and the collection of mate herb subsequently livestock. These activities led to the accumulation of capital, resulting in the construction of buildings with certain construction materials and ornaments, became significant. The objective of this study shows the significant architectural production in the rural municipality of Rio Brilhante, Mato Grosso do Sul in the period 1838-1950, and its historical context through site visits, photographic records, documents, books and pioneers’ reports. Seven farms, with their residences in wood and masonry, its cemeteries, rural facilities, and churches were identified among them. The analysis occurred through its volumes, image, building materials, history and periods, which reproduce one or more symbolic content in their typological compositions, demonstrating its stylistic inspirations. Some of these facilities still resist time, depicting the history and the local memory of the population.

KEYWORDS

Architecture. Architectural heritage. Mate herb. Livestock.

INTRODUÇÃO

Existem diferentes maneiras de se pensar a arquitetura e suas obras resultantes. Em relação ao estudo da arquitetura e sua importância, de acordo com Rocha-Peixoto (2013), o ensino da história da arquitetura variou ao longo do tempo, podendo ser vislumbrada de três modos: o modo historicista, no qual se coloca a arquitetura na história, buscando um recorte histórico útil ao projeto; o modo histórico-modernista, em que a história não fornece elementos de projeto; e o modo historiográfico-culturalista, em que o estudo do passado é uma necessidade do presente, ajudando a compreendê-lo; de acordo com o autor, são modos de pensamento em permanente debate. Assim, o processo de estudo das obras arquitetônicas pode ser visualizado de diferentes formas e cada maneira tem as suas características, embora o autor possua uma visão de que o ensino da arquitetura deveria pensar o próprio fazer enquanto história, porém não sendo exclusivo e sim, alternativo.

Desta maneira, o estudo das características arquitetônicas encontradas em distintas regiões permite um recorte do modo de vida da população, naquele período, além de facilitar a compreensão do presente; porém apenas isto não é o suficiente, pois é necessário interligar os diferentes aspectos estudados com a cultura do local estudado. Rocha-Peixoto (2013) escreve que o estudo do passado, demandado pelo presente, ajuda a compreender os processos envolvidos.

Nas diferentes regiões do Brasil, os processos de ocupação sempre estiveram relacionados ao ambiente que os novos ocupantes encontravam. O Estado de Mato Grosso do Sul não fugiu deste padrão; porém, devido à diversidade de ambientes encontrados, as estruturas construídas eram distintas. Um dos locais com características próprias, quanto aos processos de ocupação e construção de estruturas físicas, foi a região dos “Campos de Vacaria”. Sua ocupação ocorreu, inicialmente, com a fixação dos fazendeiros em grandes propriedades rurais, tendo como atividade econômica a extração da erva-mate (utilizada para a preparação do chimarrão), exploração da madeira, a pecuária e a agricultura de subsistência. De acordo com Campestrini (2009), esses fazendeiros, de origem portuguesa, estavam fugindo da Revolta Nativista de 1834, conhecida como Rusga (movimento de hostilidade aos portugueses) ocorrida na região de Cuiabá, Mato Grosso.

Já, em 1836, chega à região o mineiro Antônio Gonçalves Barbosa, com uma comitiva de 58 pessoas, incluindo seus familiares, acampando em um prado onde existiam vacas de propriedade dos índios Guaicurús. No local, encontrando terra roxa e matas de grande porte, fixaram morada e batizaram o lugar de “Boa Vista”, sendo esta a primeira fazenda a ser formada na região (FACHOLLI; DOERZBACHER, 1991).

Os mesmos autores citam que, em 1842, o irmão de Antônio, Inácio Gonçalves Barbosa, chegou à região, com cerca de 60 pessoas, fundando a Fazenda “Passatempo”, próxima as propriedades já existentes. Desta maneira, a ocupação do município da região por desbravadores pertencentes às famílias Barbosa, Garcia Leal e Lopes permitiu a colonização branca ao longo dos rios Brilhante e Vacaria, até a serra de Maracaju e atual município de Jardim.

De 1862 a 1864, imigrantes paraguaios também se estabelecem na área, aumentando assim a população rural já existente. Estes novos moradores se concentravam na extração de erva-mate e, conforme Sodré (1941, p. 18), referindo-se à segunda metade do século XIX, “*O regime pastoril do Oeste devia apoiar-se, portanto, em populações oriundas de três procedências diversas – o mineiro, o gaúcho e o paraguaio*”, incluindo, provavelmente, o indígena na denominação paraguaio.

Em consequência da invasão paraguaia no território brasileiro, em 1864, ocorreu um esvaziamento da população no sul do então Mato Grosso, que fugia com medo das tropas que arrasavam tudo por onde passavam. No período da guerra, os habitantes que não foram mortos ou presos esconderam-se nas matas ou fugiram para Santana do Paranaíba e outros pontos do Estado, “*ficando esta região desabitada até o fim de 1872*” (BARBOSA, 2011, p. 57).

Após o conflito, os habitantes sobreviventes voltaram, reiniciando a povoação e dedicando-se à atividade da pecuária para a produção de charque (carne bovina cortada em mantas, salgada e seca ao sol) e couro e a coleta de erva-mate, abundante na região; também cultivavam o milho, arroz, feijão e mandioca, a chamada agricultura de subsistência (SODRÉ, 1941).

“*No final do século XIX e início do século XX, pecuaristas gaúchos perseguidos, após a revolta federalista de 1893, estabeleceram-se nos campos de Vacaria (Ponta Porã, Bela Vista e Rio Brilhante), onde, encontraram com os criadores mineiros*” (MAMIGONIAN, 1986, p. 47). Neste período, em 1882, instala-se, também, na região, a Empresa Matte-Laranjeira, grande produtora e exportadora de erva mate, sendo um dos fatores que proporcionou um acelerado crescimento econômico a alguns proprietários existentes no local.

Desta maneira, no final do século XIX, existia uma base econômica que permitiu que proprietários de terras e comerciantes tivessem grandes ganhos de capital, o que propiciou a construção de edificações bastante expressivas, como residências em madeira e alvenaria. Estes ambientes construídos estavam relacionados a determinadas famílias pioneiras na região, que eram as mais poderosas.

Como característica das edificações, existia uma combinação de um ou mais elementos arquitetônicos bem definidos em suas tipologias, demonstrando suas inspirações estilísticas, o fino acabamento e o bom gosto por parte dos seus proprietários. De acordo com Oliveira e Oliveira (2017), a primeira característica construtiva da região era a arquitetura espontânea vernácula, devido à abundância de madeira e utilizada de acordo com as necessidades; porém a maior parte destas construções já não existe devido ao apodrecimento das estruturas. Após esse período, surgem construções em alvenaria e residências com cômodos amplos e pisos revestidos por ladrilhos hidráulicos, com as casas tendo detalhes em suas fachadas e ficando visíveis os elementos arquitetônicos, sem um estilo homogêneo, predominando a arquitetura espontânea vernacular, o Neocolonial e o Ecletismo.

Com esta análise, destaca-se a importância do estudo e registro dessa arquitetura inserida na paisagem rural, na qual algumas ainda resistem ao tempo, retratando a história da ocupação do município e a memória local desta população, contribuindo com um acervo identificado da arquitetura de Mato Grosso do Sul e em específico, do município de Rio Brilhante.

MATERIAL E MÉTODOS

A área estudada compreende os limites territoriais do município de Rio Brillhante, localizado no Estado do Mato Grosso do Sul, região Centro-Oeste, com uma área de 3.987,397 km² e população de aproximadamente 30.663 habitantes (IBGE, 2015). O município faz limite ao Norte com Nova Alvorada do Sul e Sidrolândia, ao Sul com Angélica, Douradina, Deodápolis, Itaporã e Dourados, a Leste com Nova Andradina e a Oeste, Maracaju (Figura 1).

Sua topografia é plana, apresentando-se rampeado em determinados locais e com ondulações leves em algumas áreas. Seu solo tem origem no basalto (Latosolos roxos) e, conforme os dados da Carta Topográfica (CPRM, 2005), altitudes variando entre 360 a 390 metros. Sua rede hidrográfica é comandada pelos principais rios que o cercam, Vacaria e Brillhante, além de afluentes que drenam a zona rural e urbana, como os Córregos Araras e o Areia.

O processo metodológico baseou-se em algumas publicações já existentes, tais como Arruda (1999), Marques (2007), Magalhães (2012), Lima (2013) e Oliveira e Oliveira (2017), que registram as primeiras pesquisas que contribuem para o resgate do patrimônio arquitetônico sul-mato-grossense, indicando os modelos representativos da produção construtiva e seus períodos.

Este trabalho é uma sequência de estudos anteriores já desenvolvidos na região (Produção arquitetônica na zona rural do município de Rio Brillhante, Mato Grosso do Sul: 1844 a 1930 – parte I), de autoria de Oliveira e Oliveira (2017). Novas edificações foram identificadas através da busca dos remanescentes arquitetônicos da região. Foram percorridos trechos das estradas vicinais municipais e rodovias estaduais. As fazendas que possuíam elementos arquitetônicos de destaque foram Boa Vista, Vira Mão, Recreio, Triângulo, Campo Alegre, Suez e Assentamento Mutum.

PLANTA DE SITUAÇÃO



Figura 1: Localização do Município de Rio Brillhante e área de estudo. Fonte: IBGE (2015), adaptado pelos autores.

Realizou-se o levantamento fotográfico das edificações, analisadas através das imagens, nas quais se pode evidenciar uma série de questões estéticas e construtivas e a produção de cada edifício foi relacionada com seus respectivos períodos.

Também, foram obtidas informações adicionais, como análise documental através de mapas e fotografias na Prefeitura e Biblioteca Municipal de Rio Brilhante e utilizados livros relacionados à história do Estado, bem como relatos orais dos descendentes das famílias pioneiras.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

De acordo com Oliveira e Oliveira (2017), na região predomina uma arquitetura espontânea vernácula e elementos decorativos e materiais construtivos que remetem aos Estilos Eclético, Neocolonial, *Art Nouveau* e *Art Déco*, predominando o ecletismo.

A Fazenda Boa Vista foi uma das primeiras propriedades registradas na região do município de Rio Brilhante, localizada a uma distância de 30 km ao norte da área urbana de Rio Brilhante (FACHOLLI; DOERZACHER, 1991; BARBOSA, 2011). Atualmente no local, não existem mais vestígios das construções datadas da época do pioneirismo. Isto ocorre porque as primeiras construções eram cabanas rústicas, feitas de materiais de pouca durabilidade. Também as antigas e famosas bicas d'águas, passando por dentro da área de serviço da residência e pelas varandas, construídas em madeiras diversas, não são mais encontradas devido ao apodrecimento das estruturas, fator também observado por Oliveira e Oliveira (2017) em outras propriedades da região.

Outro fator que levou à perda de inúmeras sedes de fazendas e suas estruturas de apoio foi a Guerra do Paraguai, pois, quando as tropas guaranis chegavam às fazendas, ocorriam normalmente saque e queima das propriedades.

Posteriormente, com o retorno da população e o reinício das atividades econômicas, ocorreu a reconstrução das fazendas e de suas sedes; com o crescimento da região e o acúmulo de capital por determinados fazendeiros, as edificações começaram a se destacar pela riqueza no uso de materiais e detalhes construtivos.

Registraram-se, nessas fazendas, residências em madeira e alvenaria, e algumas peculiaridades construtivas, como a presença de cemitérios e capelas.

Edificações encontradas nas fazendas na ordem de seus respectivos períodos de construção

• Fazenda Bela Vista - 1938

As primeiras casas da região eram simples palhoças cobertas de palha, sem iluminação elétrica, conhecendo apenas os candeeiros, lamparinas e lampiões, alimentados com azeite de mamona ou outro tipo de combustível (FACHOLLI; DOERZACHER, 1991). Ainda, segundo os autores, Antônio Gonçalves Barbosa batizou o lugar em que foi instalada a fazenda de Boa Vista; desta maneira, estava fundada a partir de então uma das primeiras fazendas do local. No início da colonização branca, as matas ainda eram ocupadas por

índios Guarani Kaiowá, nem sempre amistosos com a invasão de suas terras. Desta maneira, os pioneiros erguiam suas moradas em semicírculo, empregando a aroeira, madeira resistente e abundante. Com a destruição das grandes áreas de matas e sua substituição por pastos, ocorreu a consequente expulsão dos índios que habitavam a região.

Apesar de a sede atual da fazenda ter sido erigida em 1938, ainda existe no local uma casa de madeira, construída por José Justiniano de Souza Coelho, pai de Laucídio Coelho, entre os anos de 1892 e 1893, sendo uma das poucas com registro fotográfico na região (SOUZA, 2007) e um raro exemplo de conservação das antigas sedes.

A residência (Figura 2) possui uma volumetria retangular, implantada em um terreno amplo, aberturas de portas e janelas simétricas, retangulares, cobertura em quatro águas e telhas de barro tipo francesa. Oliveira e Oliveira (2017) também descrevem para outras propriedades da região o mesmo padrão de janelas, uma característica comum nas casas rurais e ainda facilmente encontradas em outros locais.

Souza (2007) escreve que a casa foi feita de esteios de aroeira e paredes de tijolos, sendo esta uma característica da arquitetura espontânea vernácula. Por ser a madeira um material construtivo abundante e bastante explorado na região, as primeiras construções foram todas realizadas com este material, como ainda se pode visualizar em algumas propriedades.

Quando os proprietários rurais passaram a apresentar um maior poder econômico, o padrão das casas se modificou; estas começaram a seguir o modelo de plantas retangulares, coberturas em quatro águas com telhas de barro tipo francesa ou colonial, aberturas simétricas em suas portas e janelas, com a presença de varandas nos fundos e em sua lateral, sempre implantadas em terrenos amplos (Figura 3).

Para Magalhães (2012), a Fazenda Bela Vista, cuja sede em alvenaria foi edificada em 1938, era um modelo de produtividade integrada, possuindo fábrica de cerâmica e de farinha de mandioca, serraria, engenho de cana e açougue com abate diário.

A sede foi implantada em um terreno amplo, uma característica do estilo Neocolonial, mas cercada com pilares de cimento e madeira, com um portão de acesso duas folhas em ferro ornamentado, que remetem ao estilo *Art*

Figura 2: Primeira sede em madeira na Fazenda Bela Vista, município de Rio Brillhante, Mato Grosso do Sul. Fonte: Os autores.



Figura 3: Primeira residência em alvenaria na Fazenda Bela Vista, município de Rio Brillhante, Mato Grosso do Sul. Figura 3a: Lateral. Figura 3b: Frente. Figura 3c: Fundos. Figura 3d: Caixa de água. Fonte: Os autores.



Nouveau. Também, possui uma varanda destacada pela colunata com pilares e detalhes no resalto em formas geométricas, que caracteriza a *Art Déco*; em sua calçada, uma paginação de piso em mosaico português.

A volumetria da residência é retangular, com embasamento em soco e entre os materiais construtivos, a alvenaria de tijolos maciços, com bossagem revestida com argamassa. Oliveira e Oliveira (2017) também registraram a técnica de embasamento em soco e bossagem na mesma região, em construções mais antigas, indicando seu uso contínuo. As aberturas externas são em forma de arcos e as internas, em formas retangulares, com quadros e vedos de madeira e vidros. O telhado possui a estrutura em madeira, coberta por telhas de barro, com o desenho da cobertura variando entre três e quatro águas. O revestimento interno nas paredes das varandas é com madeira. O ornato é em relevo, com as letras iniciais do nome do proprietário, “LC” e “FDA Bella Vista”, e data da construção, 1938, sendo o conjunto da edificação uma inspiração no estilo Eclético.

Ainda, referente à Figura 3, observa-se, também, uma piscina no formato retangular em sua área de lazer e, aos fundos, uma caixa d’água de concreto com forma geométrica em sua volumetria, uma característica do estilo *Art Déco*.

Na sede da fazenda, encontra-se, também, um exemplar edificado com função religiosa, uma capela, construída por seus proprietários, em resposta a uma graça recebida; como característica peculiar, esta edificação, também, funcionava como escola para as crianças da fazenda.

A edificação está cercada por pilares de madeira de aroeira, com arame liso. Sua entrada é marcada por um hall com cobertura em duas águas, duas pseudocolunas nas laterais, com degraus e uma cruzeta no alto da parede acima da primeira cobertura (Figura 4).

Figura 4: Capela na Fazenda Bela Vista, município de Rio Brillhante, Mato Grosso do Sul. Figura 4a: Fachada. Figura 4b: Lateral. Fonte: Os autores.



A volumetria da capela é retangular, avarandada em suas laterais e por estar em terreno amplo, uma característica do estilo Neocolonial. Seu embasamento é em soco e com cobertura em duas águas com telha de barro. Também, apresenta aberturas retangulares com quadros e vedo em madeira e a alvenaria é em tijolos maciços. Seu conjunto é uma inspiração no estilo Eclético. Todas as edificações na fazenda se encontram em ótimo estado de conservação, tanto a antiga residência em madeira, quanto as em alvenaria. Atualmente pertencem aos irmãos de Adelaide Coelho.

• Assentamento Mutum – 1940

No assentamento Mutum, encontra-se a antiga residência de Ludovico Nogueira (Figura 5), fazendeiro bem-sucedido na época, construída em 1940. No local, atualmente funciona em suas instalações o escritório do Instituto de Reforma Agrária e Colonização (INCRA). Devido ao descaso atual, a obra encontra-se em mau estado de conservação. Oliveira e Oliveira (2017) também observaram e criticaram a falta de cuidado dos órgãos relacionados à reforma

Figura 5: Antiga sede de fazenda localizada no Assentamento Mutum, município de Rio Brillhante, Mato Grosso do Sul. Figura 5a: Vista Geral. Figura 5b: Fachada com data. Figura 5c: Detalhe das portas e janelas. Fonte: Os autores.





Figura 6: Detalhe paginação de piso e bica de água da residência situada no Assentamento Mutum, município de Rio Brilhante, Mato Grosso do Sul. Figura 6a: Bica de água. Figuras 6b e 6c: Detalhe da paginação.
Fonte: Os autores

agrária, em relação ao patrimônio arquitetônico existente, tais como as antigas sedes de fazendas, abandonadas e depredadas, tornando-se em pouco tempo, ruínas da história Brasil. Este aspecto nunca é discutido no processo de criação de assentamentos em áreas com construções históricas, tais como a Estação Beltrão e Fazenda Capão Bonito, com suas edificações em ruínas.

O local estudado possui uma volumetria em formato de “L”, implantada em um amplo terreno e avarandada, uma característica do estilo Neocolonial, com embasamento em soco, alvenaria de tijolos maciços, com bossagem revestida de argamassa. A cobertura da edificação é aparente, com estrutura em madeira e telhas de barro.

A entrada principal é marcada por um frontão em alvenaria, platibanda com formas geométricas intercaladas, moldura no ressalto do reboco, ornato na forma circular no centro do frontão, com as letras iniciais do nome do proprietário, “LN” e data da construção, “1940”.

As aberturas são retangulares com vedos em madeira e vidro (Figura 6). A paginação de pisos nas salas é em ladrilho hidráulico, com colorido diferenciado; já nos quartos, o assoalho é de madeira e a obra, como um todo, possui inspiração no Eclético. De acordo com Oliveira e Oliveira (2017), o uso de ladrilhos demonstrava o grande valor investido na construção, devido ao alto custo deste material, acessível apenas para poucos proprietários.

• Fazenda Vira Mão – 1941

Em outra fazenda da região, conhecida como Vira Mão, encontra-se uma edificação construída em 1941 (Figura 7), que era referência de conforto na região. Pertenceu a Estevão Gonçalves Barbosa Marques e depois à sua filha, Donata Oliveira Barbosa e esposo, Olívio Oliveira; hoje é propriedade do herdeiro Emilio Curi, residente em Campo Grande, Mato Grosso do Sul.

A edificação, implantada em um amplo terreno, possui o térreo e o pavimento superior, cercada por um muro de concreto e gradil em ferro. Seu

Figura 7: Sede da Fazenda Vira Mão, município de Rio Brillhante, Mato Grosso do Sul.
Figura 7a: Fachada frontal.
Figura 7b: Fachada lateral direita.
Fonte: Os autores.



embasamento é em soco, com pedestais e escada de acesso, alvenaria de tijolos maciços, com bossagem revestida com argamassa.

A cobertura é aparente, com estrutura de madeira e desenho em três e quatro águas, coberta por telhas de barro. Também possui aberturas retangulares com vedos em madeira e vidros. Corpo com esteio, frechal e trama de pilastras verticais de fuste liso, base e capitel, além de coroamento arquitrave, friso e cornija, frontão central e alpendre avarandado com guarda-corpo balaustrado em inspiração jônica. Também, possui papel de parede aplicado nas paredes internas da varanda. Em seu tímpano, apliques e ornamentação como a presença de um medalhão, ornato oval em cercadura com monograma com letras

Figura 8: Sede da Fazenda Vira Mão, município de Rio Brillhante, Mato Grosso do Sul.
Figura 8a: Emblema com as letras.
Figura 8b: Detalhe da sacada.
Figura 8c: Vista lateral esquerda.
Fonte: Os autores.



entrelaçadas “DOB”, data da construção (1941) e as letras iniciais com o nome da Fazenda Vira Mão (FVM). A obra possui inspiração no Eclético (Figura 8).

• Fazenda Recreio – 1942

A sede da fazenda, construída em 1942, pertenceu a Marcos Gonçalves Barbosa, irmão de Estevão Barbosa e depois a Generoso Barbosa; hoje pertence a uma proprietária residente no Estado de São Paulo, sem vínculos familiares com os antigos herdeiros, que a mantém em bom estado de conservação.

A entrada de acesso principal é marcada por uma varanda. Sua volumetria é em forma retangular, implantada em um amplo terreno, avarandada, com pilares e um cercado em balaústra de madeira. O embasamento é em soco, com alvenaria de tijolos maciços, com bossagem revestida de argamassa.

A abertura de portas e janelas é em formas retangulares e de arcos, com quadros e vedos em madeiras e vidro. A cobertura da estrutura é de madeira, com telhas de barro, quatro águas. A paginação de pisos é com ladrilhos hidráulicos cerâmicos e móveis, entalhados em madeira. Sua inspiração é no Neocolonial (Figura 9).

Figura 9: Sede da Fazenda Recreio, com detalhes da paginação de pisos e móveis, município de Rio Brillhante, Mato Grosso do Sul. Figura 9a: Fachada lateral direita. Figura 9b: Fachada frontal. Figura 9c: Interior da varanda. Figura 9d: Paginação do piso. Figura 9e: Mobiliário - armário. Figura 9f: Mobiliário - aparador. Fonte: Os autores.





Figura 10: Fachada frontal e lateral da sede da Fazenda Triângulo, município de Rio Brillhante, Mato Grosso do Sul. Figura 10a: Fachada frontal. Figura 10b: Detalhe do ornamento. Figura 10c: Fachada lateral esquerda.
Fonte: Os autores

• Fazenda Triângulo – 1945

Na fazenda, encontra-se a antiga residência de Gumercindo Barbosa, grande fazendeiro na época; atualmente pertence à família Aléssio. Na construção, o alpendre é avarandado e em sua entrada principal existe uma abertura em forma de arco-pleno. No pavimento superior, a presença de um guarda-corpo balaustrado. O antecorpo é com ressaltado, bossagem e rusticação, além de trama de pilastras verticais com capitel.

O coroamento da edificação apresenta frisos ornamentados, arquitrave, cornija, sendo o muro de ático em frontão triangular, tímpano com o desenho em forma geométrica de triângulo, e moldura com ressaltado em monograma com as letras iniciais do nome do proprietário, “GB”, e data da construção, “1941”. Os elementos decorativos são em ressaltado no arremate do coroamento da edificação.

Dentre os materiais utilizados na sua construção, se destacam alvenaria de tijolos maciços revestidos com argamassa, aberturas retangulares com quadros e vedos de madeira e vidros martelados. A estrutura é de madeira, coberta por telhas de barro, com o desenho da cobertura variando entre duas e três águas. O conjunto de elementos decorativos da obra é marcado pelo exagero de detalhes e ornamentos, uma inspiração no estilo Eclético.

Segundo relatos orais dos descendentes da família dos Barbosas, na frente de sua residência (Figura 10), Gumercindo Barbosa, juntamente com os músicos do Trio Serenata, famoso em sua época, compôs a letra da música Chê Florência. Esta canção foi uma homenagem a sua esposa “Florença”, nome pelo qual carinhosamente lhe chamava para tomar o chimarrão e se tornou um símbolo sertanejo, na época.

• Fazenda Campo Alegre – 1947

A sede da Fazenda Campo Alegre foi construída em 1947 e pertenceu a Lourival Barbosa e sua esposa, Antônia de Souza Barbosa. O proprietário, mais conhecido como “Sinhozinho”, também foi prefeito do Município, no período de 1960 a 1963. Atualmente a propriedade pertence ao neto herdeiro, André Barbosa.

Figura 11: Imagens da sede da Fazenda Campo Alegre, com detalhes da residência, muro e bica de água, município de Rio Brillhante, Mato Grosso do Sul. Figura 11a: Fachada frontal. Figura 11b: Detalhe interior da varanda. Figura 11c: Detalhes do muro de concreto. Figura 11d: Bica de água. Fonte: Os autores.



A construção é cercada por uma mureta de concreto com pilares, implantada em um amplo terreno, que remete ao estilo Neocolonial. Sua volumetria é em forma retangular, com embasamento em soco, entrada principal com duas pilastras torcidas, um portão em ferro e acima, no seu tímpano, uma moldura em relevo em forma geométrica com um azulejo e gradil em ferro ornamentado, uma característica do estilo *Art Nouveau*.

A alvenaria é de tijolos maciços, com bossagem revestida de argamassa. As aberturas são retangulares com vedo em madeira, ferro e vidro. A cobertura é duas águas, com madeiramento e telhas de barro, inspirado no estilo Eclético (Figura 11).

Na propriedade, ainda, existem duas construções com função religiosa. A capela (Figura 12) possui uma forma volumétrica retangular, implantada em um amplo terreno, embasamento em soco, com duas pseudocolunas e ornamentos em formas geométricas no reboco em relevo, reproduzindo o desenho de degraus e uma cruz em sua platibanda que esconde a cobertura em duas águas com telhas de barro. Também, possui aberturas retangulares com quadros e vedo em ferro e vidro e o conjunto, inspiração no Eclético.

Outra edificação é o cemitério, implantado em um amplo terreno e cercado por um muro de cimento. No local, encontram-se sepultados alguns dos descendentes dos “Barbosas”, como Lino Barbosa, falecido em 1936, Guilhermina Barbosa Moura, falecida em 1933 e Jehovah da Fonseca Barbosa, dentre outros.

As formas das sepulturas são retangulares, em alvenaria de tijolos maciços, ornamentados com esculturas em seus sepulcros, molduras no relevo do reboco em formas geométricas que remetem ao *Art Déco*, alguns revestidos por diferentes tipos de mármore. Sua inspiração também é no estilo Eclético.

Figura 12: Igreja e cemitério existentes na Fazenda Campo Alegre, município de Rio Brilhante, Mato Grosso do Sul. Figura 12a: Fachada frontal. Figura 12b: Detalhe interior da Igreja. Figura 12c e 12d: Cemitério. Fonte: Os autores.



• Fazenda Suez – 1948

Outra propriedade que é referência histórica para a região é a Fazenda Suez (Figura 13), com sede edificada em 1948 e inspiração no estilo Neocolonial. Um dos primeiros proprietários da área foi Etalívio Pereira Martins e atualmente a propriedade é de posse de Aguiar de Almeida Pereira.

O local era considerado um colosso, em relação ao tamanho, pois abrangia um trecho de mais de 30 km entre os rios Vacaria e Brilhante, a leste da cidade de Rio Brilhante, possuindo cerca de 50 mil hectares, em um dos pontos de terras mais férteis do Estado. Inicialmente, a região era coberta por matas de grande porte, que Etalívio Martins passou a explorar em fins dos anos de 1950. Estas áreas se transformaram em áreas de pastagens, hoje cobertas com cana-de-açúcar (MAGALHÃES, 2012).

Devido a seu grande tamanho, a fazenda sofreu vários desmembramentos, originando uma série de outras propriedades. Porém, estas novas atividades, associadas a grandes modificações ambientais decorrentes da derrubada de florestas e queimadas, levou à diminuição da vazão dos rios e córregos, resultando em uma série de problemas ambientais hoje verificados, tais como o assoreamento de rios e desaparecimento de nascentes.

Nessa mesma fazenda também existiu uma grande serraria. Para abrigar seus funcionários, foi construído um total de trinta casas em madeira, uma verdadeira vila, no auge da exploração madeireira (MAGALHÃES, 2012), levando-se em consideração o pequeno tamanho das cidades da região.

Como características construtivas da sede da fazenda, implantada em um amplo terreno, são observadas a volumetria da edificação em forma retangular, com o térreo e o primeiro pavimento. O embasamento é em soco, com escada

Figura 13: Sede da Fazenda Suez, em alvenaria, serraria e casas em madeira, município de Rio Brilhante, Mato Grosso do Sul. Figura 13a: Fachada da residência. Figura 13b: Serraria. Figura 13c: Residências de madeira. Fonte: Magalhães (2012).



de acesso e varandas com aberturas em forma de arcos, alvenaria de tijolos maciços e com bossagem revestida com argamassa. As aberturas das janelas são em forma de arco, com vedo em ferro e vidro, tipo veneziana. Os jogos de telhados são em duas águas, com estrutura em madeira e telhas de barro.

Como resultado do processo de desmembramento e venda de partes da propriedade, surgiu uma empresa, denominada Energética Santa Helena; na sequência, em parceria com os proprietários da área remanescente da Fazenda Suez, foi construída a Usina Eldorado. Na ocasião de sua inauguração, um dos únicos filhos do patriarca Etalvío Martins, ainda vivo, José Pereira Martins, mais conhecido como Zé Pereira, foi saudado efusivamente por Benedito Coutinho, que iniciava um novo empreendimento de sucesso. Posteriormente a empresa foi vendida para a Odebrecht Agroindustrial; porém continua até hoje com o nome de Eldorado.

Nas cidades do Estado de Mato Grosso do Sul, como observado em Rio Brilhante, não ocorreu uma arquitetura totalmente autêntica, ou seja, genuína, principalmente no estilo colonial. Esta situação pode ser comprovada através da publicação do livro “*Ciclos Econômicos e Produção Arquitetônica em Porto Murtinho*”, pela autora Maria Margareth Escobar Ribas Lima, ano de 2013. Na referida obra, percebe-se que as construções em madeira são um tipo de arquitetura espontânea vernácula em função da exploração de tal material, abundante na região, além de outras, em alvenaria, uma arquitetura no estilo neocolonial, fato relacionado ao período das construções, na cidade de Rio Brilhante, serem datadas do século XIX ao século XXI.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma característica construtiva bastante encontrada nas fazendas, em função da exploração das inúmeras florestas da região, foi a arquitetura espontânea vernácula, também conhecida como popular, utilizando-se de materiais numerosos do próprio ambiente em que a construção era realizada, no caso, a madeira. Desta maneira, as edificações apresentavam caráter regional, feitas de madeira e sempre implantadas em um amplo terreno. Além das residências, outras edificações, tais como pontes, regos d'água e o cercado das edificações com pilares e arame liso, utilizavam a madeira como principal matéria-prima.

Porém, com a eclosão da Guerra do Paraguai, grande parte da população abandonou a região, com a maioria de suas edificações sendo devastadas. No pós-guerra, em 1872, se estabeleceu um novo desenvolvimento regional, com a comercialização de produtos da pecuária e erva-mate, com a mão de obra exercida pela força do trabalho indígena e paraguaia. Aliado a outros fatores, isto permitiu um grande crescimento econômico, cujo acúmulo de capital resultou na construção de residências abastadas para o padrão da região.

Esta maior riqueza permitiu o surgimento das construções em alvenaria, nas quais aparecem os cômodos mais amplos, paginações de piso cerâmico, como a presença dos ladrilhos hidráulicos, vitrais coloridos, sendo muitos desses materiais importados da Europa e comercializados via casas comerciais de Corumbá, nas margens do Rio Paraguai.

As residências passam a ter mais ornamentos e detalhes em suas fachadas e aberturas, mobiliários internos mais confortáveis, ficando visíveis seus elementos arquitetônicos, bem definidos através de suas imagens, formas e materiais construtivos, demonstrando o poder do capital acumulado pelas famílias pioneiras.

Pode-se afirmar que nesta nova ocupação pós-guerra, final do século XIX, a forma arquitetônica começa a ser importada de outras localidades, com uma arquitetura espontânea vernacular. Isto pode ser observado nas residências de madeira, residências térreas e assobradadas em alvenaria, com um determinado número de elementos arquitetônicos, mas não autênticos e genuínos de um estilo predominante, ocorrendo uma imitação de diferentes formas arquitetônicas, copiadas dos grandes centros urbanos.

Desta maneira, na maioria dos locais estudados, predominou o ecletismo, uma mistura de estilos arquitetônicos do passado, criando um tipo arquitetônico adaptado à região, mas não genuíno ou tradicional.

REFERÊNCIAS

- ARRUDA, Ângelo Marcos Vieira (Org.). *Arquitetura em Campo Grande*. Campo Grande: Uniderp, 1999. 261p.
- BARBOSA, Emílio Garcia. *Os Barbosas em Mato Grosso*. 2.ed. Campo Grande: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, 2011. 255p.
- CAMPESTRINI, Hildebrando. *Mato Grosso do Sul: conflitos étnicos e fundiários*. Campo Grande: [s.e.], 2009. 127p.
- CPRM. Serviço Geológico do Brasil. *Documentos Cartográficos - Multimeios*. Rio de Janeiro: CPRM, 2005. 213p.

FACHOLLI, Clenice Batista; DOERZBACHER, Sirley. *Rio Brilhante: sua terra, sua gente*. Cascavel: ASSOESTE, 1991. 150p.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Cidades*. Brasília, 2015. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm>>. Acesso em: 07 mar. 2016.

LIMA, Maria Margareth Escobar Ribas. *Ciclos econômicos e a produção arquitetônica em Porto Murtinho*. Campo Grande: Governo do Estado de Mato Grosso do Sul/FIC, 2013. 192p.

MAGALHÃES, Luiz Alfredo Marques. *Mato Grosso do Sul - Fazendas Uma Memória Fotográfica*. Edição especial. Campo Grande: Gráfica e Editora Alvorada, 2012. 272p.

MAMIGONIAN, Armen. Inserção de Mato Grosso ao mercado nacional e a gênese de Corumbá. *Revista GEOSUL*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 39-47, 1986. doi: <http://dx.doi.org/10.5007/12537>.

MARQUES, Rubens Moraes da Costa. *Trilogia do Patrimônio Histórico e Cultural Sul-Mato-Grossense*. 2.ed. Vol. III. Campo Grande: Editora UFMS, 2007. 472p.

OLIVEIRA, Fábio Fernando Martins; OLIVEIRA, Ademir Kleber Morbeck de. Produção arquitetônica na zona rural do município de Rio Brilhante, Mato Grosso do Sul: 1844 a 1930 – parte I. *Arquitextos*, São Paulo, ano 18, n. 209.00, Vitruvius, 2017.

ROCHA-PEIXOTO, G. *A estratégia da aranha*. Rio de Janeiro: RioBooks, 2013. 172 p.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Oeste: ensaio sobre a grande propriedade pastoril*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941. 208p.

SOUZA, Antônio Barbosa. *Laucídio Coelho um homem à frente de seu tempo*. Campo Grande: Vector Editores e Consultores Associados, 2007. 268p.

Nota do Autor

A pesquisa contou com o apoio do CNPq.

Nota do Editor

Data de submissão: 15/09/2016

Aprovação: 11/07/2018

Revisão: Maria Izabel Boschi

Ademir Kleber Morbeck Oliveira

Programa de Pós-Graduação em Meio Ambiente e Desenvolvimento Regional.
Universidade Anhanguera-Uniderp, Campo Grande, MS.
akmorbeckoliveira@gmail.com

Fábio Fernando Martins Oliveira

Programa de Pós-Graduação em Meio Ambiente e Desenvolvimento Regional.
Universidade Anhanguera-Uniderp, Campo Grande, MS.
fabiofmartins2015@gmail.com

Lisandra Franco de
Mendonça

a

ANTIGA PISCINA DO DUCE NO
ANTIGO EDIFÍCIO DAS TERMAS
(ATUAL EDIFÍCIO DAS “PISCINAS
CONI”) NO *FORO ITALICO*, EM
ROMA: ANÁLISE HISTÓRICA E
RESTAURO

92
pós-

RESUMO

O antigo *Palazzo delle Terme* é composto por duas alas distintas unidas por um volume suspenso onde se encontra uma piscina coberta, a chamada *Piscina Pensile*. A piscina está sujeita a condições ambientais artificiais extremas: os valores da humidade relativa no compartimento estão diretamente relacionados com a temperatura da água, o aquecimento do ar e a falta de mecanismos apropriados de ventilação. Essas características dão origem a fenómenos de condensação nas superfícies expostas e à formação de bolor. A condensação contém vestígios de cloro e por isso é particularmente corrosiva e capaz de minar a resistência da estrutura, bem como as instalações técnicas necessárias ao tratamento do ar e da água. Esta pesquisa desenrolou-se em diversos arquivos em Roma, onde foi possível consultar o projeto de arquitetura, descrições técnicas da obra e levantamentos fotográficos. Simultaneamente foi feito o levantamento arquitetônico e, sucessivamente, de patologias na construção. A pesquisa permitiu a discussão de temas pertinentes ao restauro de um edifício moderno classificado em funcionamento e com uma grande carga de instalações técnicas e gastos energéticos.

PALAVRAS-CHAVE

Foro Italico. Piscina Pensile. Projeto de restauro. Restauro da Arquitetura Moderna. Patologias da construção da arquitetura do século XX.

MUSSOLINI'S SWIMMING POOL IN
THE FORMER *PALAZZO DELLE
TERME* (CURRENT *EDIFICIO
DELLE "PISCINE CONI"*) AT THE
FORO ITALICO, IN ROME:
HISTORICAL ANALYSIS AND
CONSERVATION

ABSTRACT

The former *Palazzo delle Terme* has its two wings connected by a volume in reinforced concrete that acts like a “bridge”, which contains a hanging pool: the former *Piscina del Duce*, current *Piscina Pensile*. The pool is subjected to extreme artificial environmental conditions: the relative humidity in the room is linked to the temperature of the water in the pool, the heating of the air and the lack of appropriate ventilation mechanisms. These conditions lead to condensation on the walls of the perimeter and to the formation of mold. The condensation contains traces of chlorine, hence it is particularly corrosive and may undermine the resistance of the structure, as well as the many technological elements necessary for heating and air and water treatment. This research was developed in several archives in Rome in which the author was able to consult the architectural project, technical descriptions of the building and photographic surveys. The architectural survey was done simultaneously and was followed by the survey of construction pathologies. The research allowed a discussion pertinent to the restoration of a designated modern building that is still functioning and subject to a great load of technical equipment and energy expenses.

KEYWORDS

Foro Italico. Piscina Pensile. Conservation project. Conservation of Modern Architecture. Construction pathologies of Twentieth-century architecture.

BREVES ANTECEDENTES HISTÓRICOS: A CONSTRUÇÃO DO *FORO MUSSOLINI/FORO ITALICO*

A supressão da *Ente Nazionale per l'Educazione Fisica*, em 1927, originou a transferência das suas funções para a recém-criada *Opera Nazionale Balilla* — ONB¹, presidida por Renato Ricci (1896-1956). Por iniciativa de Renato Ricci foi promovida a construção de um centro desportivo e educativo em Roma — o Foro Mussolini —, atualmente denominado *Foro Italico*. O projeto do complexo, com conformações sucessivas, ficou inicialmente a cargo do responsável do gabinete técnico da ONB, o arquiteto Enrico Del Debbio (1891-1973), e a partir de 1933, do arquiteto Luigi Moretti (1907-1973), tomando forma no terreno ao longo de cerca de uma década, entre 1927 e 1937.

Seguindo a proposta de Enrico del Debbio, o Foro foi edificado numa área praticamente rural, pantanosa, na periferia a norte da cidade de Roma, entre o Rio Tibre e as encostas do Monte Mario, a Villa Madama e a ponte Milvio. Os motivos para essa escolha prenderam-se sobretudo com o valor paisagístico da zona envolvente (das colinas arborizadas do Monte Mario), que se queria preservada da especulação imobiliária, e a depressão natural do terreno que — após operações de contenção e saneamento do alagamento provocado pelas águas do rio, e o aumento em cerca de 5,5 m da área interessada — consentia a edificação equilibrada, de baixa densidade, dos equipamentos desportivos, com a vegetação das colinas em pano de fundo, à maneira clássica².

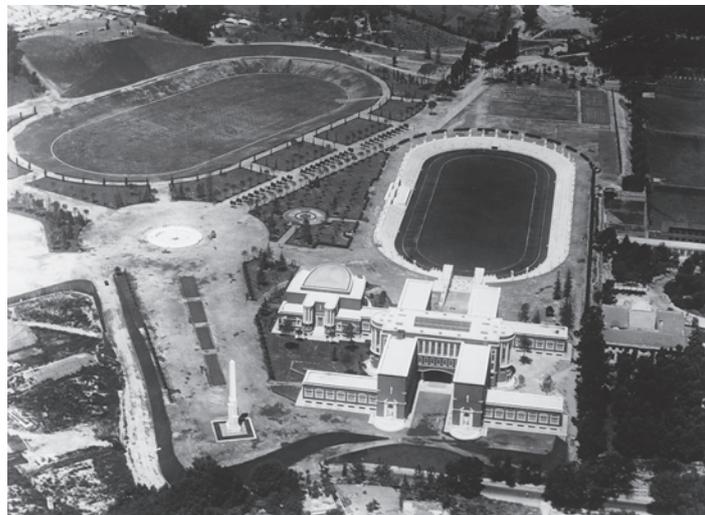
Como se adivinhava no discurso proferido por Benito Mussolini (1883-1945) na cerimónia de lançamento da primeira pedra do Foro, em 5 de fevereiro de 1928, o projeto inicial foi sucessivamente reformulado e ampliado para suportar uma série de edifícios e instalações desportivas, parte de uma sofisticada cenografia urbana, para a qual contribuíram alguns dos expoentes máximos da arquitetura desse período do Reino de Itália (GRECO; SANTUCCIO, 1991; ZACHEO, 1982). Um verdadeiro monumento à civilização Fascista, em continuidade (segundo o que era professado pelo Regime) com a grandiosa tradição da Roma Imperial.

A partir do projeto para o edifício da *Accademia Fascista di Educazione Fisica* (atualmente denominado *Palazzo H del CONI*, sede do *Comitato Olimpico Nazionale Italiano* — CONI), com o seu campo para treino de ginástica, datados

¹ A ONB, uma organização do Regime fascista orientada para a educação física e moral da juventude (menores de 18 anos), funcionou entre 1926 e 1937. Foi instituída pela Lei n. 2247 de 3 de abril de 1926 e posta inicialmente sob a tutela do chefe do governo, o Primeiro Ministro Benito Mussolini. Em 1937, a ONB mudou de nome para *Gioventù Italiana del Littorio* — GIL e de estatutos (*Reggio Decreto Legge* n. 1839 de 27 de outubro de 1937). Colocada sob a influência direta do Partido Nacional Fascista, representava a secção juvenil do partido (dos 6 aos 21 anos), com o mote “*Credere –obbedire –combattere*”.

² Com base no desenho de teatros e estádios da antiguidade clássica emoldurados por vales arborizados, tirando partido do perfil natural do terreno e da beleza da paisagem envolvente (cf. PIANCENTINI, 1933 apud GRECCO; SANTUCCIO, 1991, p. 82).

Figura 1: [Fotógrafo] Alinari, Fratelli, vista área do Foro Mussolini, ca. 1930. No centro da imagem encontra-se o edifício da *Accademia Fascista di Educazione Fisica* e o *Stadio dei Marmi* (Estádio dos Mármore); à esquerda está o obelisco conhecido por *Monolite* ou *Stele Mussolini* (Estela Mussolini) seguido do *Piazzale dell'Impero*, coroado pela praca que veio a receber a *Fontana della Sfera*. Em último plano, à esquerda, o *Stadio dei Cipressi* (Estádio dos Ciprestes).
Fonte: *Archivi Alinari*, Florença, ACA-F-048156-0000.



de 1927, Enrico Del Debbio definiu um plano urbanístico para o local no final de 1928, denominando-o *Scuola Superiore di Educazione Fisica e Foro dello Sport* (GRECO; SANTUCCIO, 1991, p. 8; ZACHEO, 1982, p. 88), na origem do Foro Mussolini. Esse plano inicial, concebido organicamente sobre a zona plana aos pés do Monte Mario, já englobava a praça circular da *Fontana della Sfera* (Fonte da Esfera) que permaneceria o fulcro dos traçados do complexo desportivo em todas as suas versões sucessivas (Figuras 1 e 2). Incluía também, o *Piazzale dell'Impero* (atual *viale del Foro Italico*) que assinalou o eixo de simetria para a duplicação do edifício da Academia Fascista de Educação Física. Na versão sucessiva do plano, de 1929, essa alameda, rematada a sul pelo Obelisco ou *Monolite Mussolini* (situado no *Piazzale del Monolite*, atual *Piazza Lauro De Bosis*), passou a assinalar definitivamente a entrada principal do Foro. Nessa versão surgiu também uma nova ponte sobre o Tibre, a ponte *Duca d'Aosta*, para a ligação ao bairro Flamínio e à cidade além ponte, seguindo o eixo do *Piazzale dell'Impero* (Figura 2). Toda esta infraestrutura desportiva cobria uma vasta área de propriedade em parte pública, em parte privada e em parte da *Ente Ferrovie dello Stato* (Companhia Ferroviária do Estado).

³ A lei que instituiu a ONB refere no seu Art.º 1, o seguinte: “È istituito un ente morale, con sede in Roma, denominato “Opera Nazionale Balilla per l’assistenza e per l’educazione fisica e morale della gioventù” (Legge n. 2247, 3 abril 1926 apud GRECO; SANTUCCIO, 1991, p. 72).

⁴ A ONB superou o seu objetivo inicial de mera instituição cultural destinada ao doutrinamento ideológico complementar ao ensino escolar. Passou a instituição paramilitar que também garantia formação profissional (nomeadamente através do ensino pós-laboral para adultos).

Em novembro de 1929, a ONB, criada como “Instituição Moral”³, passou para a tutela do Ministério da Educação Nacional (onde Renato Ricci assumira o cargo de *Sottosegretario di Stato*), adquirindo novas possibilidades económicas e políticas⁴. O novo Plano Diretor de Roma — PDR, aprovado em 6 de julho de 1931, apontava o Foro de forma genérica, como um parque público com instalações desportivas. Em benefício do Foro, o PDR introduziu dois novos instrumentos legais: a “expropriação” e o “plano de pormenor” (*piano particolareggiato*), que permitiram ocupar os terrenos necessários à concretização da obra e a definição urbanística pormenorizada do conjunto. Duas circunstâncias económicas, o *Reggio Decreto Legge* n.º 1001 que disponibilizou 30.000.000€ anuais e um empréstimo a favor da ONB, permitiram reunir as condições para a redação definitiva do Plano Geral em 1932/33 (incluindo duas versões de 1933) (GRECO; SANTUCCIO, 1991, p. 8; ZACHEO, 1982, p. 88).



Figura 2: Enrico Del Debbio, Vittorio Ballio Morpurgo e Arnaldo Foschini, “Ministero degli Esteri – Nuova Sede. Planimetria Generale – Foro Italico – Rapp.1:2000”, 1957. Fonte: MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura, Archivio Enrico Del Debbio.

⁵ O projeto inicial, fruto do concurso para o *Palazzo del Littorio* (sede do *Partito Nazionale Fascista*), foi delineado para outra área da cidade de Roma. O edifício foi finalmente alocado nas imediações do *Stadio dei Marmi*, no Foro Mussolini, e no início da II Guerra Mundial estava em construção, tendo ficado inacabado durante alguns anos. Foi concluído na década de 1950 (cf. GRECCO; SANTUCCIO, 1991, p. 64).

A 4 de novembro de 1932 foram inaugurados os primeiros edifícios afetos à sede da Escola Superior Fascista do Magistério de Educação Física, cedida à ONB: a *Accademia Fascista di Educazione Fisica* com o *Stadio dei Marmi* e o *Stadio dei Cipressi*, todos desenhados por Enrico Del Debbio; e o Obelisco Mussolini, segundo o desenho do arquiteto engenheiro Costantino Costantini (1904-1982), assinalando o Ano X da era Fascista e a homenagem da Opera Balilla ao Duce (GRECO; SANTUCCIO, 1991; ZACHEO, 1982). Com base na segunda versão do Plano de 1933 (*Progetto in variante del Piano Regolatore Generale dell'impianto del Foro Mussolini*) concretizaram-se uma nova série de edifícios e concluiu-se, após quase dez anos, o protagonismo absoluto de Enrico Del Debbio na redação dos sucessivos planos urbanísticos e na definição detalhada de vários edifícios do Foro.

Entre os vários edifícios emblemáticos do conjunto contam-se, entre outros, e para além dos já referidos, a *Casa delle Armi* ou *Accademia della Scherma* (Academia de Esgrima) (Luigi Moretti, 1933-1937), situada na extremidade sul do Foro Mussolini, junto à entrada do complexo situada nessa frente e à *Foresteria Sud* (Hospedaria sul), e o colossal *Palazzo della Farnesina*, projetado e construído a partir de 1937⁵, obra dos arquitetos Enrico Del Debbio, Arnaldo Foschini (1884-1968) e Vittorio Ballio Morpurgo (1890-1966), destinado a alojar a sede do Ministério dos Negócios Estrangeiros (GRECCO; SANTUCCIO, 1991, p. 64 e 69).

A importância desta obra monumental atraiu numerosos arquitetos e artistas que se juntaram ao projetista principal na definição de vários edifícios e dos espaços envolventes. Costantino Costantini interveio na *Foresteria Nord* (Hospedaria norte) e no Edifício das Termas —desenhado para receber as piscinas cobertas— com a Academia de Música; e Luigi Moretti, num dos espaços mais emblemáticos do Edifício das Termas, a *Palestra del Duce* (Ginásio do Duce, transformado em sala de



Figura 3: Luigi Moretti, “Foro Mussolini”, plano geral, 1937. Fonte: *Archivio Centrale dello Stato*, Roma, “Fondo Moretti”, pasta 74, desenho 6 (com autorização do *Ministero per i Beni e le attività culturali*, *Archivio centrale dello Stato*, 2018).

conferências na década de 1980), situada no primeiro piso. Moretti assumiu também, como já foi referido, a definição dos planos urbanísticos do Foro Mussolini a partir de 1933: uma versão com data de 1936 que não foi realizada (*Progetto estensivo del Piano Generale del Foro con l'Arengo della Nazione*) e outras datadas de 1939 e de 1941, abrangendo uma área dez vezes superior à do plano inicial (Figura 3). Planos estes, cada vez mais imbuídos de retórica e apartados de qualquer possibilidade plausível de concretização em tempo de guerra.

A obra do Foro continuou no pós-guerra com novas adições e, por ocasião dos Jogos Olímpicos de 1960, uma série de intervenções desligadas de um desenho de conjunto (GRECO; SANTUCIO, 1991, p. 8; ZACHEO, 1982, p. 88), nomeadamente, um novo centro aquático denominado *Stadio Olimpico del Nuoto*, projetado pelos arquitetos Enrico Del Debbio e Aniballe Vitellozzi (1902-1990) e os engenheiros Sergio Musmeci (1926-1981) e Riccardo Morandi (1902-1989), inaugurado em 1959, dotado de duas piscinas e uma série de serviços anexos, reestruturado e ampliado para o Campeonato Mundial de Desportos Aquáticos de 1994 (BUGLI, 1994), e ampliado sucessivamente com uma nova piscina para o polo aquático em 2000; e um novo Campo Central, no Centro do Ténis, construído para os torneios de 2010.

⁶ Essa ala tinha sido ocupada anteriormente (desde os anos de 1950) pelo Instituto Superior de Educação Física — ISEF. O ISEF foi criado para prover à formação de professores de educação física e reorganizar os antigos cursos das academias fascistas de educação física suprimidas com a queda do Regime fascista (em 25 de julho de 1943). O edifício da antiga Academia de Música, no *Foro Italico*, foi a sede do ISEF até à sua supressão em 1998. Sucessivamente, com a reorganização do programa de estudos ligado ao desporto em Itália, o ISEF passou a designar-se Universidade de Roma “Foro Italico”, dedicada ao desporto e às ciências do movimento humano.

O EDIFÍCIO DAS PISCINAS COBERTAS

O antigo Edifício das Termas, atual Edifício das “*Piscinas CONI*”, com a antiga Academia de Música, fica situado a sul do antigo *Piazzale dell'Impero* e dispõe-se simetricamente à antiga Academia Fascista de Educação Física, da qual repete a composição volumétrica, cromática — do “*rosso pompeiano*” ligado idealmente “[...] à tradição do Império romano, como ideologia, e do “*gymnasium*” como função [...]” (GRECCO; SANTUCCIO, 1991, p. 49; trad. da autora) — e a disposição planimétrica. É nesse edifício, no corredor em forma de “ponte” que une duas alas distintas, que se encontra a antiga *Piscina del Duce*, a atual *Piscina Pênsil*, a mais de vinte metros do plano da estrada. A ala sul (Figura 4), que recebe a piscina grande (atual Piscina Olímpica) e a piscina pequena (atual *Piscina Pênsil*), foi concluída em maio de 1936, e a ala norte, com a Academia de Música e o auditório anexo — sede atual da *Università degli Studi di Roma “Foro Italico”*⁶ e do *Auditorium della RAI (Radiotelevisione Italiana)* —, ca. 1937 (GRECCO; SANTUCCIO, 1991, p. 56, 58 e 69; ZACHEO, 1982).

A grande piscina coberta encontra-se na área central do edifício (Figuras 4 e 5), ao nível dos pisos semienterrado e térreo, e a piscina pequena no segundo piso. A *Piscina Pênsil*, com a dimensão de 25 por 8 m e uma profundidade variável entre 40 cm e 1,80 m, nasceu como escola de natação para os *Balilla* (dos 8 aos 14 anos) e *Avanguardisti* (dos 14 aos 18 anos), duas subestruturas para o sexo masculino da ONB. Atualmente funciona como escola de natação para crianças. A Piscina Olímpica, por sua vez, mede 50 por 18 m e tem uma profundidade variável entre 1,40 e 5 m e uma capacidade de 3 milhões de litros. As duas piscinas são revestidas a lastras brancas de mármore de Carrara intercaladas por listras de Bardiglio de Carrara. Os pavimentos circundantes são cobertos a mosaico preto e branco (Figura 5), de pedrinhas de mármore

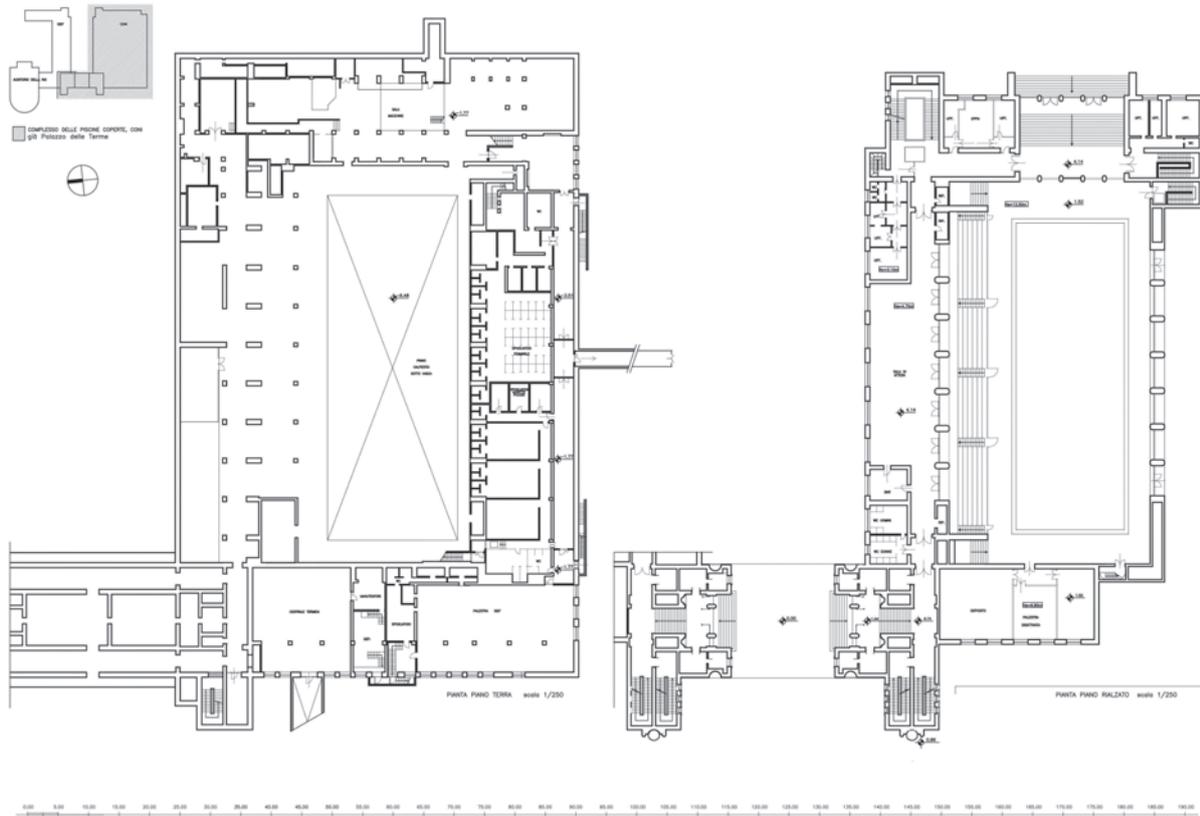


Figura 4: Plantas da ala sul do Edifício das Piscinas Cobertas ou Edifício das “Piscinas CONI”. Piso semienterrado (com as áreas de serviço da Piscina Olímpica e áreas técnicas) (desenho da esquerda), e do piso térreo com a Piscina Olímpica e a caixa de escadas (no topo inferior do desenho) de acesso à *Piscina Pênsil*. Redesenho através de cópias em papel do projeto de arquitetura do Arquivo CONI.
Fonte: Autora

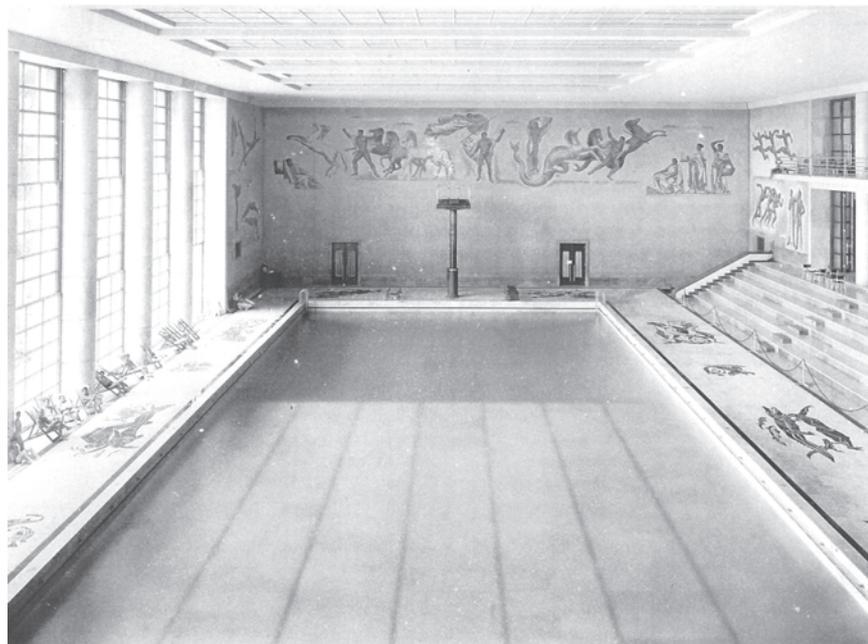


Figura 5: [Autor desconhecido], a piscina grande no Edifício da Termas, anos 1940. Fonte: © ICCD - Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Gabinetto Fotografico Nazionale, número de inventário D006131 (com autorização do Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione - MiBACT, nenhuma parte desta imagem pode ser reproduzida por qualquer meio sem a autorização do ICCD).

com cerca de 1 cm, símiles aos utilizados na antiga Roma. Foram desenhados por Giulio Rosso (1897-1976) e representam motivos aquáticos inspirados em temas clássicos (GRECO; MURATORE, 1990). Nas paredes do salão da piscina grande, os desenhos dos mosaicos são de Angelo Canevari (1901-1955).

O edifício sofreu várias intervenções bem documentadas ao longo dos anos: obras de reabilitação das coberturas e dos rebocos externos (inicialmente à base de cal e de pozolana vermelha) para as Olimpíadas de 1960 (ZACHEO, 1982); substituição dos caixilhos de madeira por alumínio em 1977 (PEDULLÀ, 1994); substituição dos janelões na fachada sul do salão da Piscina Olímpica e refazimento dos rebocos com quartzo (GRECO; MURATORE, 1990). Aquando do Campeonato Mundial de Futebol de 1990, os rebocos externos foram refeitos novamente, e para o Campeonato Mundial de Desportos Aquáticos de 1994 foram realizadas outras obras, nomeadamente, a substituição do mobiliário fixo interno e da sinalização, a renovação dos balneários e serviços higiénicos, a alteração dos pavimentos e revestimentos das áreas de serviço, a revisão e a adequação da instalação elétrica (com um novo posto de transformação, novos quadros elétricos, etc.), e o refazimento das instalações de depuração e filtragem da água das piscinas (BUGLI, 1994; PEDULLÀ, 1994). A placa em mármore branco de Carrara que reveste as cornijas do edifício apresentava várias fissuras, resultantes sobretudo da oxidação dos grampos em ferro utilizados para fixar as placas. Na década de 1990, essas placas foram furadas uma a uma nas extremidades e aparafusadas ao muro de suporte para evitar a queda. Os furos foram cobertos com uma argamassa que atualmente permite ler claramente essas lacunas, o que disturba o desenho austero das fachadas.

Patologias da construção na Piscina Pênsil

A *Piscina Pênsil* encontra-se no interior de um salão retangular iluminado naturalmente por catorze janelões dispostos ao longo dos lados longos, e por amplos envidraçados no teto, suportados por asnas de ferro, associados a um sistema mecanizado que possibilitava a sua deslocação ao longo da cobertura plana, deixando a área por cima da piscina a céu aberto (Figuras 6, 7 e 8). Esse sistema, todo em ferro e já muito degradado, sofreu algumas alterações ao longo do tempo e deixou de funcionar há mais de 20 anos. Na década de 1990, a

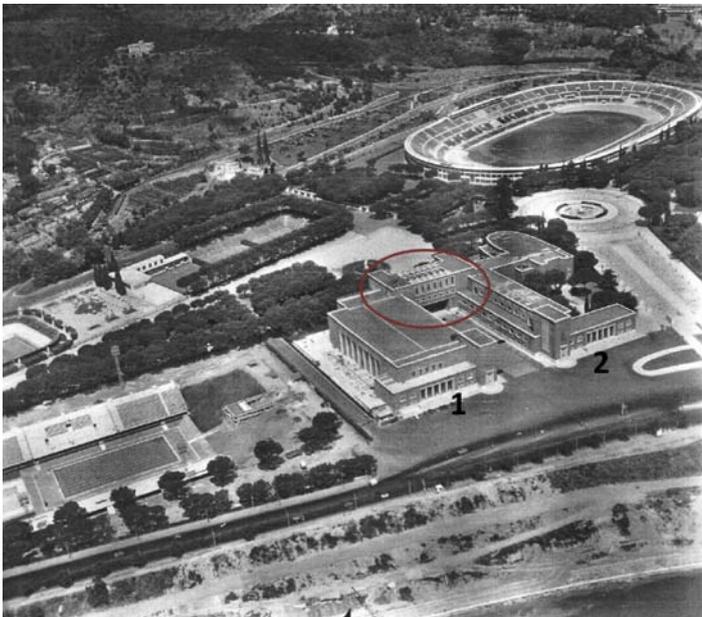


Figura 6: [Autor desconhecido], vista parcial do *Foro Italico*, anos 1950. A *Piscina Pênsil* está situada no volume que une as duas alas do antigo Edifício das Termas (assinalado com a elipse).
Fonte: © ICCD - Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Aerofototeca Nazionale, AFN, fondo Aeronautica Militare, foglio 150, neg. 225339, (com a autorização do Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – MiBACT, nenhuma parte desta imagem pode ser reproduzida por qualquer meio sem a autorização do ICCD).

estrutura externa do lanternim foi revestida com uma película em PVC, que condiciona a infiltração de água da chuva, mas não o avançar da corrosão da estrutura mecânica, praticamente irrecuperável.

A cobertura plana não acessível do compartimento da piscina é suportada por dezesseis colunas revestidas a mármore de Carrara, numa disposição que remete para alguns elementos da Vila Adriana em Tivoli, ou para o desenho de

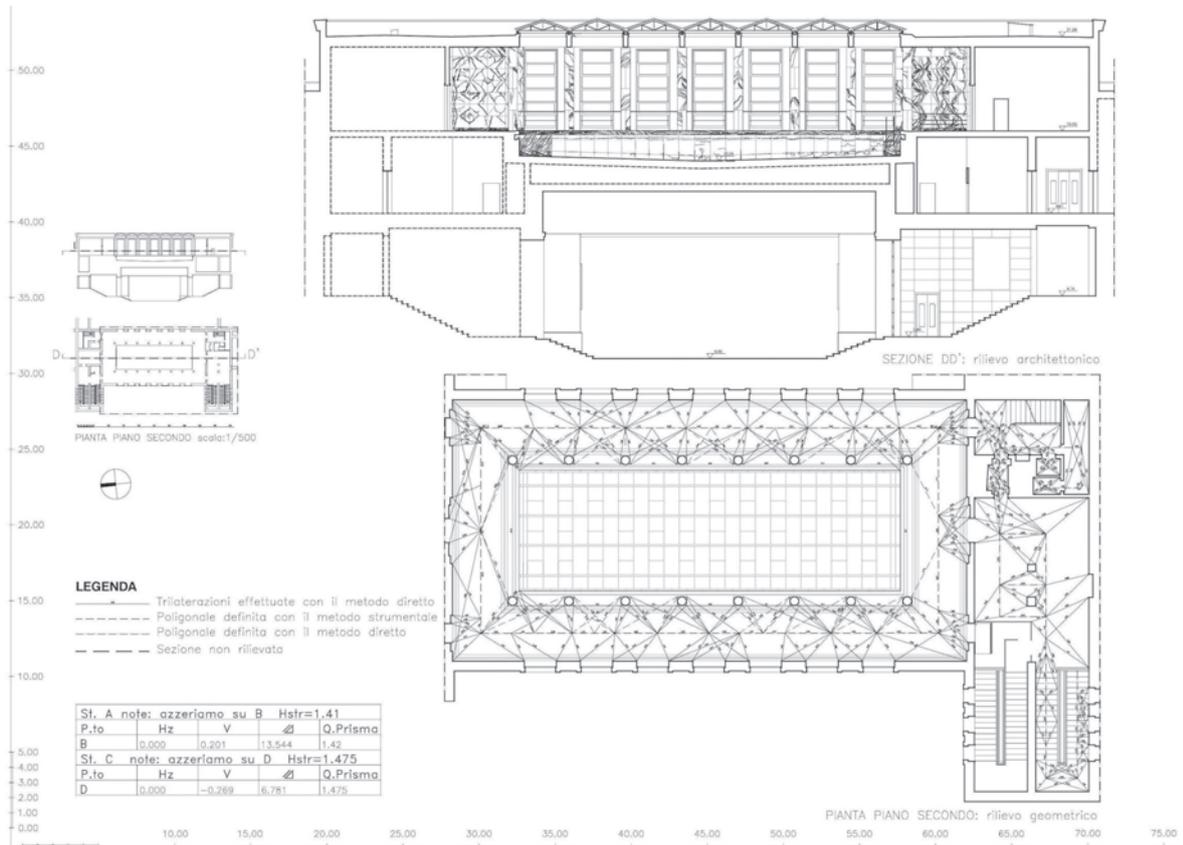


Figura 7: Levantamento arquitetônico da Piscina Pênsil, planta e perfil longitudinal.
Fonte: Autora

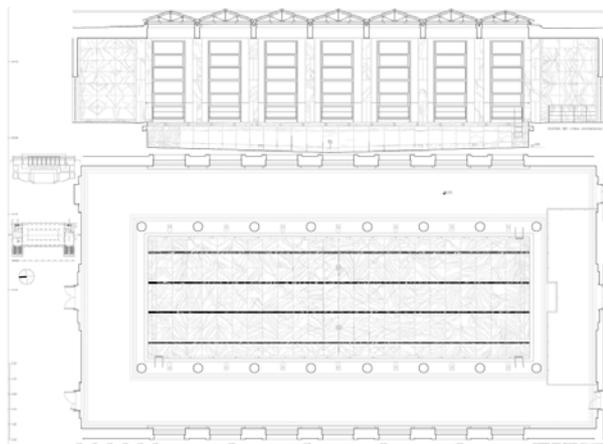


Figura 8: Levantamento arquitetônico da Piscina Pênsil, planta e perfil longitudinal.
Fonte: Autora

um implúvio de uma casa da Roma antiga. As áreas de serviço com os banheiros situam-se no piso inferior, dificultando a separação de percursos molhado e seco através da única escada de acesso existente. Sob esse piso, ao nível da estrada, situa-se o ingresso à caixa de escadas que liga os dois pisos suspensos afetos à *Piscina Pênsil* (Figura 7). Todos os pavimentos das áreas de circulação fora do compartimento da piscina são revestidos a mármore, bem como os dos banheiros, mas foram cobertos com linóleo há algumas décadas. As paredes interiores eram rebocadas com argamassa de cal e pozolana e pintadas com tinta de cal de cor cinza claro (atualmente a cor amarela). No salão da piscina, algumas partes da parede são revestidas com mármore (nos extremos dos lados longos e na quase totalidade dos lados curtos).

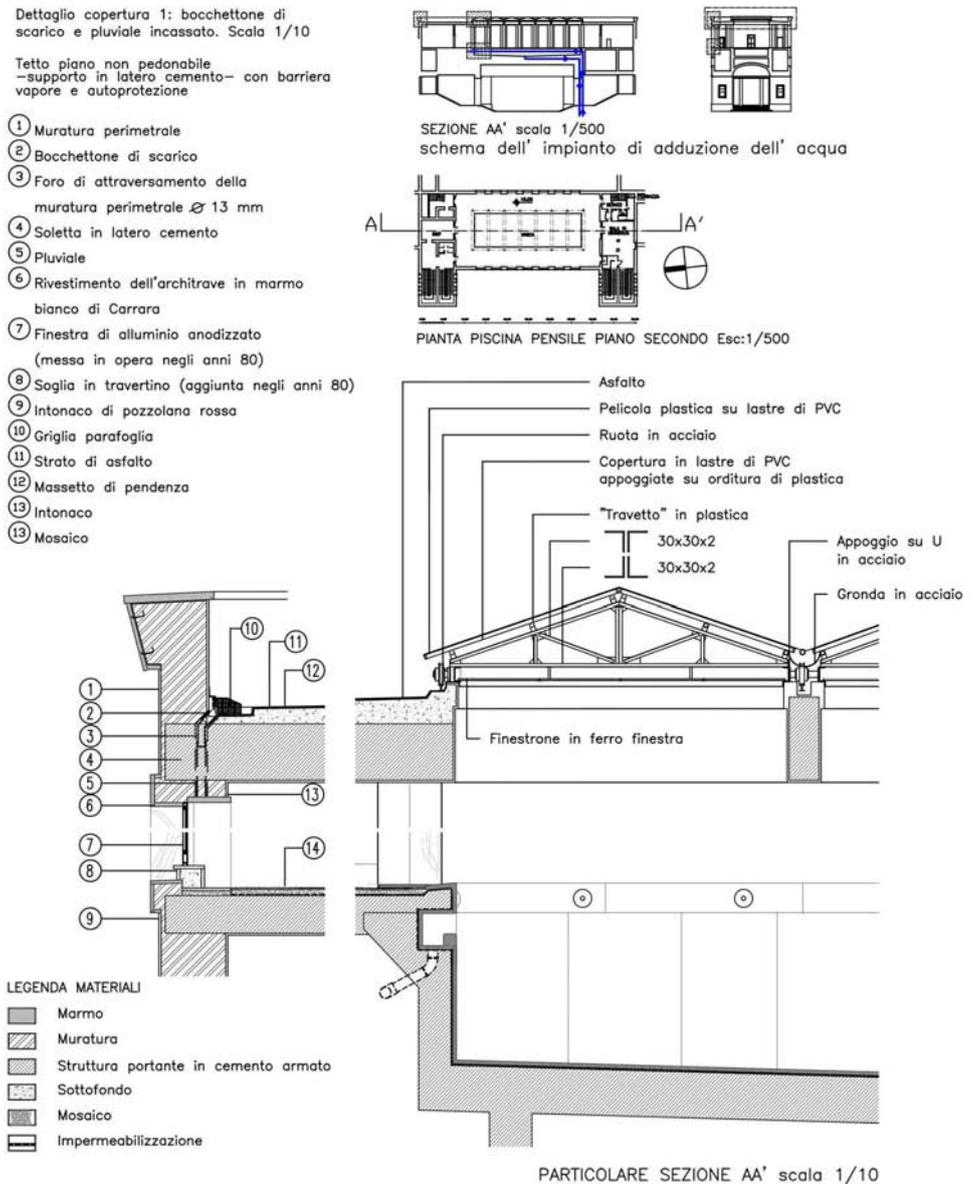
As frentes mais degradadas do bloco são aquelas expostas a este e a oeste, sujeitas a grandes amplitudes térmicas, com uma série de ciclos de cristalização e solvência de sais que produzem uma forte ação desagregadora nos rebocos. Nessas frentes são visíveis manchas de água em vários pontos, sobretudo ao longo da base dos janelões do piso da piscina e junto às caleiras na cobertura e junto aos tubos de queda. A presença de sais solúveis nos rebocos e nas argamassas no interior das paredes advém de uma série de fatores, em particular da infiltração de água em alguns pontos “fracos”, que derivam daquilo que podemos apontar como “defeitos construtivos” do edifício (FRANCO DE MENDONÇA, 2003, p. 14).

Com base na análise dos resultados do restauro efetuado no edifício em 1990, na análise de documentos de arquivo, no estudo do edifício (ao longo do ano e em diferentes condições ambientais) com a piscina com água e vazia, e nos levantamentos arquitetônicos e de patologias da construção, foram individuadas as “carências construtivas” de uma arquitetura onde a fusão entre as técnicas construtivas tradicionais e a inovação trazida pelo movimento moderno estava ainda numa fase experimental (e.g., problemas associados à impermeabilização e manutenção de uma cobertura plana, à reparação de tubos de queda embebidos nas paredes, a grandes vãos envidraçados sem isolamento térmico adequado, etc.).

Os janelões do salão da piscina originalmente com caixilhos finos de madeira, elegantes, mas tecnologicamente pouco resistentes e com fraco isolamento térmico, passados alguns anos estavam completamente degradados e deixaram de funcionar. O seu desenho não permitia o escoamento eficaz da água da chuva que se infiltrava no interior. Os caixilhos estavam assentes numa “soleira” de mármore praticamente plana, pouco realçada relativamente ao nível do pavimento impermeabilizado no interior, o que facilitava a infiltração e a acumulação de água à volta da base das janelas. Aquando da substituição dos caixilhos, no final da década de 1970, foram construídos muretes sobre as “soleiras” de mármore onde passaram a assentar os novos caixilhos, mais grossos e em alumínio (Figura 9), mas a condensação que se forma sobre a superfície interior dos vidros, e que se transforma em grandes quantidades de água, continuou a escorrer e a alagar o pavimento, infiltrando-se nos tratos de parede entre as janelas, onde ascende e se manifesta sob a forma de eflorescências (substâncias de cor esbranquiçada com aspeto cristalino) e com a desagregação do reboco, tanto do lado interior (em maior quantidade), como do lado exterior.

Entre as “deficiências da construção” são de referir: a falta de impermeabilização na área de interseção entre a cobertura plana impermeabilizada e a platibanda (Figura 9) — a impermeabilização não foi dobrada e levada até a uma certa altura do murete e protegida por um rufo —; as fracas pendentes da cobertura plana, alteradas por intervenções de manutenção desadequadas, como a sobreposição de camadas sucessivas de impermeabilização e a supressão de alguns ralos para o escoamento de águas que entupiram com o tempo (pela falta de limpeza das caleiras e de algumas grelhas de proteção dos ralos), o que leva à acumulação de água em várias áreas da cobertura e ao aparecimento de grandes manchas de humidade em alguns tratos de parede do compartimento da piscina, na área de envolvência

Figura 9: *Piscina Pênsil*, corte de fachada, escala 1/10.
Fonte: Autora.



de dois tubos de queda com perdas; a parte externa das “soleiras” das janelas, pouco inclinadas e que deveriam avançar relativamente ao plano da fachada projetando o escoamento das águas; a infiltração de água que ocorre ao longo do lanternim, alimentada tanto pelo mau escoamento e a má impermeabilização da cobertura, como pela condensação que se infiltra na laje; a falta de ventilação adequada no compartimento da piscina, que dá azo a uma película permanente de humidade sobre todas as superfícies expostas; e a má qualidade de detalhe das várias intervenções de manutenção feitas ao longo do tempo (e.g., todas as placas de mármore perfuradas que cobriam os canais de ventilação nas paredes foram substituídas por gateiras com bilhardas em alumínio).

O microclima de uma piscina coberta e a adequação de um edifício classificado às normas vigentes

O microclima de uma piscina coberta aquecida (humidade e temperatura do ar, ventilação), bem como as suas condições luminotécnicas e acústicas, tem um peso determinante no bem-estar dos seus utentes e expressa também a eficiência deste tipo de instalação no seu todo. É a qualidade da água da piscina que determina a salubridade desse ambiente e que condiciona maiormente o seu microclima, constituindo o parâmetro mais relevante para o cálculo e a determinação dos valores de conforto dentro da piscina, à saída da piscina e no ambiente envolvente.

A produção de grandes quantidades de vapor de água a partir do espelho de água aquecida determina um aumento considerável da humidade relativa no ambiente (diretamente relacionada com a temperatura da água). A humidade relativa elevada causa a formação de bolor e de condensação nas superfícies das paredes e nos elementos estruturais do compartimento. A condensação contém vestígios de cloro e, por conseguinte, é particularmente corrosiva e capaz de minar a resistência dos elementos estruturais em presença. Por estes motivos, o sistema estrutural e as instalações técnicas de uma piscina coberta estão sujeitos a fenómenos de rápido desgaste e requerem uma manutenção permanente.

O aumento da temperatura da água (que se tem verificado ao longo das últimas décadas)⁷, exige o aumento da temperatura no ambiente envolvente, tanto quanto mais baixa for a humidade relativa do ar. A utilização de valores baixos de humidade relativa nos ambientes das piscinas cobertas determina um aumento da evaporação da água, exigindo o aumento da renovação de ar devidamente tratado nesses ambientes, de forma a manter um nível higrométrico adequado (DE SANTOLI, 2000). A utilização de valores de humidade relativa mais elevados — no passado raramente superavam os 50%, situando-se atualmente entre os 60 e os 70%, com a temperatura do ar a rondar os 28° C e a da água superior a 24° C (situada preferivelmente nos 27° C) e a velocidade do ar inferior a 0,15 (m/s), segundo as normas CONI — tornou-se possível sobretudo devido ao melhoramento do isolamento do invólucro externo e à utilização de sistemas mais eficientes de distribuição do ar no perímetro, permitindo poupar energia, reduzindo, entre outros, a evaporação da água da piscina (que por si só chega a implicar até 50% do gasto energético total neste tipo de equipamentos) (DE SANTOLI, 2000). A temperatura do ar, no entanto, deverá ser sempre relativamente elevada,

⁷ Ao longo dos anos, a temperatura da água das piscinas sofreu um aumento gradual passando dos 20° C na década de 1960 aos 22° C na de 1970, até chegar aos 26° e 28° C em 2000, segundo a normativa CONI para as instalações desportivas (DE SANTOLI, 2000).

⁸ Os conceitos orientadores de uma intervenção de restauro são os seguintes: (i) a intervenção mínima; (ii) a reversibilidade (pelo menos potencial) da intervenção; (iii) a legibilidade da intervenção; (iv) a compatibilidade químico-física; e, seguindo a expressão de Giovanni Carbonara (1997), (v) a atualidade — considerado o restauro, ato do nosso tempo e manifestação da cultura histórica, figurativa e expressiva hodierna.

O restauro arquitetônico constitui uma acepção particular do restauro tal como comumente entendido, e distingue-se deste, não em termos de princípios teóricos mas na operabilidade prática, pela consistência, dimensão e “espacialidade” dos objetos que atende (BRANDI, 2000, p. 77; CARBONARA, 1997, p. 11), indissociavelmente ligados a um “sítio histórico” e a um ambiente próprio. Para a análise das transformações do conceito de restauro ao longo do tempo e a contextualização do debate atual dentro da Europa, e para referências bibliográficas complementares, veja-se CARBONARA, 1997; CASIELLO, 2008; DEZZI BARDESCHI, 2006; JOKILEHTO, 1999.

porque deve aproximar-se à da água da piscina. Os vários espaços necessários ao funcionamento de uma infraestrutura deste tipo, cada qual sujeito a valores de temperatura e de humidade relativa distintos (compartimento da piscina, antecâmaras de acesso, duche e vestiários, corredores de circulação, etc.) devem ser separados por paredes isoladas termicamente, altamente estanques ao ar e que impeçam a dissipação do vapor.

Os critérios para a localização adequada das unidade de tratamento do ar (aquecimento/ventilação) e da rede de distribuição e circulação do ar devem ser logo definidos na fase de projeto, de forma a que a) o ar circule uniformemente no compartimento, protegendo as superfícies das paredes perimetrais mais suscetíveis ao fenómeno de condensação (MARTINO, 2000); b) se garantam condições de conforto aos utentes (tanto para os nadadores como para os espectadores); e c) maior poupança energética (identificando claramente os parâmetros a ter em conta na projeção e gestão de uma estrutura caracterizada por um alto consumo energético). A escolha e a localização das instalações de tratamento do ar devem ter em consideração: a) a compatibilidade entre esse mecanismo e a tecnologia construtiva do edifício, evitando tanto quanto possível a perfuração das estruturas e sobrecargas nos pisos; b) uma gestão e manutenção simples da instalação (o que implica uma escolha precisa dos percursos das redes de distribuição); e c) compatibilidade entre o sistema escolhido, a função do edifício e a sua conservação.

As normativas em vigor em Itália, aplicáveis aos edifícios classificados, apresentam valores de referência a levar em conta nas várias instalações, o que implica um estudo específico relativamente à localização das redes de climatização e aquecimento, à ventilação de casas de banho, ao sistema de segurança contra incêndios, etc. Numa infraestrutura deste tipo é necessário levar em conta que o sistema de circulação da água deve ser revisto periodicamente e a piscina deve ser esvaziada completamente pelo menos uma vez por ano, limpa e desinfetada (fundo e paredes), juntamente com os sistemas de adução e de filtragem da água (devido sobretudo ao risco de contaminação biológica e química). E, os materiais de construção utilizados devem ser resistentes à humidade, não nocivos para o ambiente e para a saúde dos utentes e devidamente certificados.

O aumento dos valores da temperatura da água nas piscinas cobertas está diretamente relacionado com a alteração dos requisitos do microclima nestes ambientes, o que implicou mudanças importantes nos projetos de piscinas, dotadas de instalações técnicas cada vez mais sofisticadas que implicam grandes gastos de energia. A sobrecarga deste tipo de infraestruturas num edifício preexistente, o estresse ao qual é submetido (impacto do novo microclima na construção) e as alterações na sua conformação, sempre que haja necessidade de o adequar às novas exigências para mantê-lo em funcionamento (importante para a sua própria conservação ao longo do tempo), são condições a levar em conta nos projetos de especialidades. Tratando-se de um edifício classificado, como é o caso, a adequabilidade das várias especialidades às características tecnológicas e estéticas do edifício e a necessidade de manter o mais possível a matéria antiga intacta (que inclui a informação tecnológica), seguindo os critérios da intervenção mínima e de boa leitura das várias fases de intervenção no organismo em causa, assumem uma importância determinante no projeto de restauro⁸.

Se isto é um monumento moderno... breves considerações sobre o restauro da arquitetura “recente”: interpretação e método

O complexo desportivo do *Foro Italico* é um conjunto urbano monumental que hoje pode ser apreciado com o distanciamento adequado ao entendimento do contexto histórico e ideológico que lhe deu forma, e dos seus valores figurativos e simbólicos (GRECO; MURATORE, 1990, p. 5). O caráter excepcional deste conjunto bastaria para reconhecer a validade e o intuito da sua conservação: pelo rigor do seu desenho urbanístico idealizado em equilíbrio com a moldura natural do Monte Mario, pelo interesse de uma infraestrutura singular destinada a grandes celebrações coletivas — entre elas, as mais importantes do programa ideológico dominante em Itália no período de entre guerras —, pelo valor de cada um dos seus elementos arquitetônicos vistos singularmente (GRECO; MURATORE, 1990, p. 5) e pelo da integração das obras de arte, com imenso valor comunicativo e persuasivo, o que testemunha, no seu todo, a riqueza do pensamento e produção humanas do século XX.

Não obstante, e considerando que cada um destes edifícios está classificado, o conjunto tem sido objeto de várias transformações que comprometeram significativamente muitos dos seus elementos (e.g., a cobertura tecnológica do Estádio Olímpico que desvirtua as suas proporções e o projeto paisagístico idealizado originalmente para o complexo; a alteração dramática dos rebocos no antigo Edifício das Termas; a transformação, no início da década de 1980, da antiga *Accademia della Scherma* em *aula bunker* do Tribunal de Roma, e que parcialmente restaurada em 2014, continua muito degradada; o cercamento de todo o complexo, etc.) e muitos espaços denotam simplesmente incúria, caso dos pavimentos em mosaico com figurações em branco de Carrara e negro de Verona do antigo *Piazzale dell'Impero*.

A discussão atual sobre a conservação do *Foro Italico* passa (ainda) pelo reconhecimento efetivo do valor cultural dos monumentos modernos e por um enquadramento legal que tutele o conjunto no seu todo, entre desenho urbano, edifícios e integração ambiental e paisagística. E, por outro lado, pela capacitação de operar obras de manutenção e restauro sistemático dos vários elementos (e.g., redefinição de caixilhos na antiga Academia de Educação Física e no antigo Edifício das Termas e restauro dos rebocos à base de cal, redefinição do mobiliário urbano e das vedações, restauro do aparato decorativo global composto por mosaicos, afrescos, estátuas, etc.), colocados criticamente no espaço temporal e histórico que lhes é devido (BONELLI, 1963), e compreendendo, integralmente, o seu valor de documento e as suas qualidades urbanas e estéticas.

A pesquisa académica levada a cabo nos últimos anos, neste campo, permite-nos individuar que o património “recente” lida com problemas de conservação específicos que têm encontrado justificação, errónea, na diversidade dos materiais e tecnologias construtivas que opera (KÜHL; SALVO, 2006; SALVO, 2007). O restauro da arquitetura moderna lida, efetivamente, com especificidades próprias de cariz técnico/construtivo/material que exigem novas competências aos operadores de restauro, mas que não justificam “[...] *deformações de natureza conceptual e de método [...]*” (CARBONARA, 2006, p. 24; trad. da autora) na disciplina. Aliás, não faz qualquer sentido empreender uma operação técnica de restauro sem um objetivo científico, ético,

cultural (TORSELLO, 2010, p. 9) e que se poupe a uma reflexão mais abrangente, repensando o problema a partir do seu cerne: os “porquês” do preservar. As escolhas operacionais devem ser tomadas à luz das razões objetivas do restauro. Cada obra (pelas suas características materiais e percurso temporal) exige uma interrogação histórico-crítica e a reflexão sobre os preceitos teóricos da disciplina, “[...] para que cada ação não se torne arbitrária, mesmo devendo ser sempre problematizada [...]” (KÜHL, 2009, p. 1).

Sobretudo para a arquitetura moderna nota-se a dificuldade em aceitar a pátina e os vestígios do tempo, dificilmente associados à figuração e materialidade do “novo”/íntegro/contemporâneo. É como se para a *Kunstwollen* (vontade da arte) contemporânea, a arquitetura moderna —apreciada como um testemunho da criação humana sem ser entendida devidamente como um produto de uma temporalidade que, mesmo se próxima, é distinta da atual (CARBONARA, 1997)— devesse responder sobretudo ao “valor de novidade”, apresentando-se de contínuo sem os sinais do tempo, nas condições conceptuais, formais e pictóricas de origem (FRANCO DE MENDONÇA, 2016a, p. 198). É evidente, no entanto, que a ripristinação do “valor de novidade” impõe a perda de outros valores —de antiguidade, históricos, tecnológicos e estéticos, entre outros—, i.e., a perda concreta de dados do “texto” que interessam à sua apreciação, interrogação e interpretação pelas gerações futuras (CARBONARA, 2007, p. 11).

A primeira dificuldade de atuação apresenta-se na escolha do sistema, da escola de pensamento mediante a qual verificar a “historicidade” e a “artisticidade”⁹ da obra e operar em conformidade (FRANCO DE MENDONÇA, 2016b, p. 11). No campo estrito do restauro, nas últimas décadas do século XX, observaram-se, segundo Giovanni Carbonara (1997, p. 8), no contexto italiano, duas tendências opostas: a primeira atribui à disciplina uma tarefa de defesa do dado figurativo e artístico da obra, sempre que presente; a outra reconhece-lhe, outras valências, de ordem documental, social e antropológica. O autor refere-se ao “restauro crítico”¹⁰ ou “criativo” — assim denominado por entender, essencialmente, o restauro como um processo histórico-crítico com fundamento na História, na Crítica da Arte e na reflexão da Estética (CARBONARA, 1997, p. 291-292) — em conjunto com as preposições de Cesare Brandi (1906-1988) explanadas na sua *Teoria del Restauro*; e à “conservação integral” ou “conservação pura” — fundada na estabilidade do valor histórico-documental, em oposição à subjetividade e inconstância da apreciação estética (CARBONARA, 1997, p. 294, p. 296, p. 298; SCARROCCHIA, 2003, p. 91-98). Ambos os comportamentos correspondem a dois sistemas paralelos, historicamente legítimos e concomitantes à nossa contemporaneidade. No entanto, como afirmava Giovanni Carbonara (1997, p. 8) há já vinte anos, parece-nos legítimo declinar as preposições do “restauro crítico”, aproveitando algumas sugestões implícitas no pensamento de Cesare Brandi, de Roberto Pane (1897-1987) e de Renato Bonelli (1911-2004), i.e., abertos à tutela dos objetos “de história” e “de arte” e às exigências da máxima conservação, segundo um entendimento que se pode definir “crítico-conservativo”. A expressão (restauro crítico-conservativo) cunhada por Giovanni Carbonara, corresponde a uma orientação teórico-operativa que descende da avaliação da reflexão *brandiana* e da integração de contributos inéditos de autores como Roberto Pane, Paul Philippot (1925-2016) ou Renato Bonelli — e.g., do conceito de restauro como “hipótese crítica”¹¹; da anulação da

⁹ Neologismo da teoria *brandiana* (cf. BRANDI, 2000).

¹⁰ Para as definições e uma análise do “restauro crítico”, veja-se Carbonara (1997, p. 285-301). O restauro crítico parte do entendimento de que cada intervenção de restauro constitui um caso *per se*, que não pode ser sistematizado numa dada categoria genérica pré-determinada (como as que foram criteriosamente definidas pelos teóricos do chamado “restauro científico”: recomposição, inovação, etc.), nem responder a regras predefinidas, mas deve ser exercido com originalidade, caso a caso (CARBONARA, 1997, p. 285), originalidade que não deve ser confundida com “arbitrariedade” conceptual e criativa (KÜHL, 2009, p. 1).

¹¹ Segundo a definição de restauro de Paul Philippot: como uma hipótese crítica expressa no próprio operar, considerando que a interpretação crítica da obra tem como fim, no campo do restauro, a concretização da ação crítica sobre a obra, ou seja, a restituição crítica do “texto”, facilitando a sua leitura (CARBONARA, 1997, p. 329; PHILIPPOT; PHILIPPOT, 1959, p. 5-6).

distinção entre conservação e restauro, colocados sobre uma mesma linha metodológica, onde conservação se reduz a nada mais que uma forma continuada de restauro preventivo (CARBONARA, 1997, p. 335); '[...] de "pátina" como um conceito "crítico" e não meramente "físico"[...]'¹² (CARBONARA, 1997, p. 332; trad. da autora); da prática de interrogação da obra (que sugere ela própria a atuação mais adequada) (ALTHÖFER, 1991, p. 147), com sensibilidade histórico-crítica, segundo um comportamento profundamente reflexivo, orientado à máxima conservação, que se prolonga na prática operativa.

Projeto de restauro

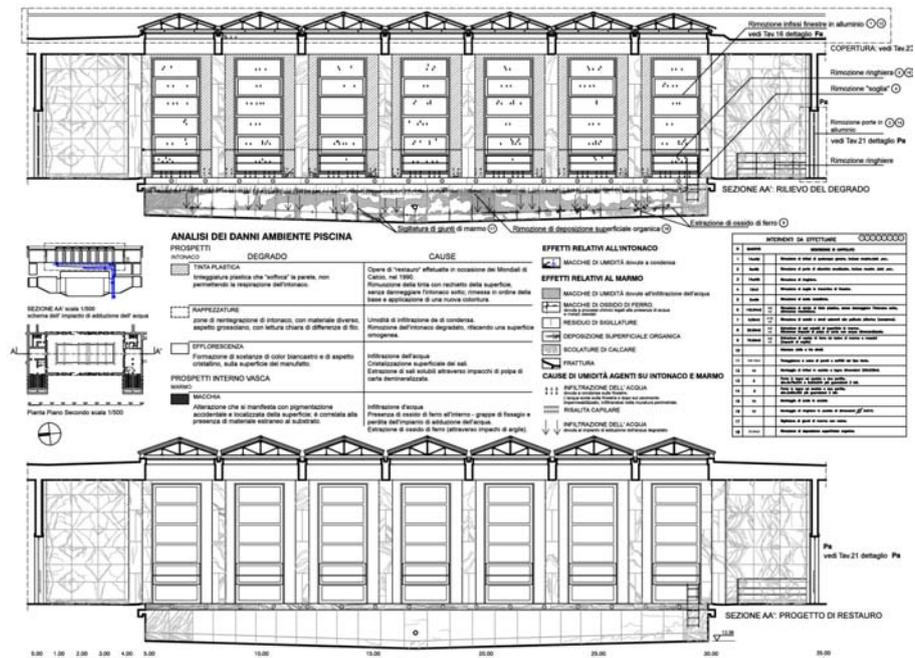
A investigação histórica e o projeto de restauro da *Piscina Pênsil*, desenvolvidos no âmbito da tese de especialização em restauro da autora, teve por base o pressuposto de que só a "correção" de alguns "defeitos construtivos", com inovações tecnológicas que respeitem o edifício preexistente, poderá garantir a sua função¹³, resistência e qualidades formais e melhoramentos ao nível da sua manutenção. A proposta articulou-se em duas fases distintas: a primeira corresponde ao projeto geral que indica todas as intervenções previstas, as prioridades de intervenção e a sequência das várias operações, e a segunda corresponde à elaboração do projeto de execução detalhando todas essas operações.

A primeira intervenção prevista tem por objetivo resolver o problema das infiltrações na cobertura plana. Essa operação passa pela remoção completa das telas asfálticas que revestem a camada de forma e as caleiras (e que apresentam inúmeras fissuras) e a abertura dos quatro pontos de escoamento de águas que foram tapados para evitar as perdas verificadas nos pisos inferiores através dos tubos de queda danificados. Os trabalhos preveem ainda:

¹² Já o Art.º 6 da *Carta Italiana del Restauro* (1972) proíbe expressamente, nas operações de salvaguarda e restauro de todas as obras de arte de qualquer época (e.g., dos complexos de edifícios de interesse monumental, histórico ou ambiental com a sua decoração interna, jardins e parques de particular relevo), a alteração ou remoção das pátinas.

¹³ O abandono ou perda da função original ou, em menor grau, a alteração da função para outra que assevere o desgaste do edifício, são causas evidentes de ruína de muitos edifícios antigos. A manutenção de funções compatíveis, é, em última análise, essencial para garantir a manutenção corrente e de sequência, a conservação dos edifícios.

Figura 10: *Piscina Pênsil*, levantamento de patologias da construção e projeto de restauro, corte longitudinal. Fonte: Autora.



(a) a remoção de plantas infestantes que tendem a fissurar por tensão vários elementos da cobertura; (b) a remoção e o refazimento das partes de reboco degradado na platibanda (nota-se a desagregação do primeiro e do segundo estrato de reboco em certas áreas, causada pela infiltração da água e o crescimento de cristais de sais entre os estratos); (c) a remoção e o refazimento da camada de forma corrigindo as pendentes; (d) o refazimento das pendentes nas caleiras; (e) a colocação de novos tubos de queda no interior dos existentes degradados; (f) a colocação de camada betuminosa, barreira para-vapor, isolamento térmico e de telas de impermeabilização que devem estender-se aos muretes perimetrais (e ser devidamente sigiladas).

Dado que os caixilhos amovíveis do lanternim se encontram muito deteriorados e que toda a estrutura mecânica a eles associada também se encontra obsoleta (sofreu várias alterações nas décadas de 1960 e de 1980), previu-se a sua desmontagem, recuperação e colocação em obra. Juntamente com esta operação deverá ser revisto o sistema de ventilação, de forma a eliminar os fenômenos de condensação verificados no interior e que são a maior causa de deterioração dos rebocos. Somente após a conclusão destas operações se poderá proceder à remoção da tinta plástica das paredes do salão da piscina e das áreas de serviço anexas e que não permite que o reboco “respire” (Figura 10). A remoção deve ser feita por meio mecânico, evitando danificar o reboco e procedendo ao refazimento das lacunas. A nova pintura antifúngica a aplicar deverá assimilar-se à cor cinza claro encontrada nos estratos inferiores de tinta. As fachadas deste bloco também devem ser recuperadas, removendo a tinta plástica, tratando a base (e.g., rebocos deteriorados de pozolana vermelha, lacunas, depósitos superficiais de matérias de várias proveniências, incrustações de matérias inorgânicas e pátina biológica) e aplicando sucessivamente nova tinta.

Para o salão da piscina foram desenhados novos caixilhos para os janelões em madeira e ferro com vidro duplo, com uma pintura estudada para suportar os raios ultravioletas e resistir a solicitações altamente agressivas. Prevê-se a demolição das “soleiras” que foram acrescentadas nas janelas, assentando o novo caixilho sobre a lastra de mármore de origem, com um sistema de escoamento da água para o exterior. Todos os vãos dos espaços de serviço associados à piscina foram redesenhados, recuperando os desenhos de origem. Prevê-se também a remoção dos revestimentos em linóleo e a recuperação dos pavimentos em mármore e das áreas “remendadas” do mosaico junto das grelhas de escoamento ao redor da piscina. Fases sucessivas da intervenção preveem a modificação do sistema de adução da água da piscina, utilizando nova tubagem colocada no interior daquela existente em ferro, que apresenta várias perdas devido a um alto nível de oxidação provocada pelo uso do cloro e do ácido clorídrico no tratamento da água.

O projeto geral previa, numa primeira fase, o enxugamento das partes de mármore que revestem a piscina e numa segunda fase (com o espaço enxuto), a vedação dessas partes com resina, recuperando aquelas fraturadas (devido à tensão provocada pela corrosão do sistema de fixação em ferro), a limpeza de manchas de óxido de ferro visíveis em algumas lastras (devidas a processos químicos ligados à presença de água e metais oxidados) e de manchas de deposição superficial orgânica e de resíduos de calcário (Figuras 10 e 11) através de emplastos de argila com forte poder de extração.

Figura 11: *Piscina Pênsil*, vista interna com a piscina vazia.
Fonte: Autora.



CONCLUSÃO

O aumento da temperatura da água nas piscinas cobertas está diretamente relacionado com mudanças nos requisitos do microclima nesses ambientes. Essas mudanças são notáveis nos projetos de novas piscinas, equipadas com instalações técnicas sofisticadas, que ocupam áreas e envolvem gastos energéticos cada vez maiores. O peso deste tipo de requisitos e do de novas infraestruturas tecnológicas em edifícios existentes, o estresse provocado no edifício pelo impacto do novo microclima, e as mudanças na sua configuração sempre que é necessário fazer ajustes para atender a novos requisitos para manter a instalação em funcionamento, são condições que devem ser devidamente consideradas e avaliadas.

No caso de um edifício classificado, como aquele aqui em apreço, a adequação das várias especialidades às características tecnológicas e estéticas do edifício e a necessidade de conservar o máximo possível (incluindo instalações tecnológicas, com valor histórico), seguindo os princípios de intervenção mínima e de reversibilidade e uma clara identificação das várias fases de intervenção, são decisivas para o projeto de restauro. As soluções projetuais possíveis devem ser claramente avaliadas, trabalhando entre os objetivos da conservação pura e a necessidade de manter este tipo de instalação em condições de funcionamento eficazes, o que é de fato difícil de conciliar.

REFERÊNCIAS

- ALTHÖFER, Heinz. *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*. Tradução Massimo Tirrotti; Reinhold Ferrari. In: MUNDICI, Maria Cristina (a cura di). Firenze: Nardini, 1991. 199 p. Tradução de: Restaurierung Moderner Malerei.
- BONELLI, Renato. *Verbete Restauro (Il restauro architettonico)*. In: BRANDI, Cesare et al., *Enciclopedia Universale dell'Arte*. Venezia-Roma: Istituto Per La Collaborazione Culturale, v. XI, 1963. Disponível em: <<http://www.webalice.it/maurizio.ber11/bertirestauro/03restaurmanut1/indirizzirestauro.html> - Renato_BONELLI_IL_restauero>. Acesso em: 12 maio 2018.
- BRANDI, Cesare. *Teoria del Restauro*. 2 ed. Torino: Einaudi Editore. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2000. 154 p. [1. ed. 1963].

- BUGLI, Dario. L'organizzazione dei mondiali di nuoto. *SpazioSport - CONI*, Roma, anno 13, n. 3, p. 6-12, sett. 1994.
- CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al restauro: Teoria, storia, monumenti*. Napoli: Liguori Editore, 1997. 836 p.
- CARBONARA, Giovanni. Il restauro del moderno come problema di metodo. *Parametro*. Rivista Internazionale di Architettura e Urbanistica, Roma, anno 36, n. 266, p. 21-25, ott.-nov. 2006.
- CARBONARA, Giovanni. Alcuni temi di restauro per il nuovo secolo. In: CARBONARA, Giovanni (diretto da). *Trattato di restauro architettonico: Primo Aggiornamento*. Grandi temi di restauro. Torino: UTET Scienze Tecniche, 2007. p. 1-50.
- CARTA Italiana del Restauro. Ministero della Pubblica Istruzione, Circolare n. 117 del 6 aprile 1972. Disponível em: < http://architettura.it/notes/ns_nazionale/anno_70-79/CIRC.117-72.html>. Acesso em: 12 maio 2018.
- CASIELLO, Stella (a cura di). *Verso una storia del restauro: Dall'età classica al primo Ottocento*. Firenze: Alinea, 2008. 382 p.
- DE SANTOLI, Livio. Aspetti impiantistici dell'ambiente piscina. In: GRATA, Aldo Del; GENTILI, Alberto (a cura di), ASPETTI TECNICI E NORMATIVI DELLA QUALITÀ DELL'ARIA NEGLI AMBIENTI NATATORI AL CHIUSO, 1999, Tirrenia. *Atti del Convegno: Aspetti tecnici e normativi della qualità dell'aria negli ambienti natatori al chiuso: Tirrenia* (Pisa): Centro CONI: 30 marzo 1999. Pisa: Felici, 2000.
- DEZZI-BARDESCHI, Marco. *Restauro: due punti e da capo*. Milano: Franco Angeli, 2006. 496 p.
- FRANCO DE MENDONÇA, Lisandra. *Piscina Pensile al Palazzo del CONI al Foro Italico*. Roma. Studio e Restauro. 2003. 24 p. A1. Dissertação (Especialização em Restauro de Monumentos) — Scuola di Specializzazione in Restauro dei Monumenti da “La Sapienza” Università degli Studi di Roma, Roma, 2003.
- FRANCO DE MENDONÇA, Lisandra. *Conservação da arquitetura e do ambiente urbano modernos: A Baixa de Maputo*. 2015. 726 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo e em História e Restauro da Arquitetura) - Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra, Coimbra, Departamento de História, Desenho e Restauro dell'Architettura, “Sapienza” Università di Roma, Roma, 2016a. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/29573>>. Acesso em: 2 jun. 2017.
- FRANCO DE MENDONÇA, Lisandra. *Da Inconstância da Fortuna*. A Teoria e a Metodologia do Restauro em Contexto Europeu. *Cabo dos Trabalhos*, Coimbra, n. 12, 18 p., 2016b. Disponível em: <<http://cabodotrabalhos.ces.uc.pt/n12/ensaios.php>>. Acesso em: 2 jun. 2017.
- GRECO, Antonella; MURATORE, Giorgio. *Il Foro Italico*. Roma: Clear, 1990. 117 p.
- GRECO, Antonella, SANTUCCIO, Salvatore. *Foro Italico*. Atlante Storico delle Città Italiane. Roma 1. Roma: Multigrafica Editrice, 1991. 95 p.
- JOKILEHTO, Jukka. *A history of architectural conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1999. 354 + xiv p.
- KUHL, Beatriz Mugayar. *Ética e responsabilidade social na preservação do patrimônio cultural*. Trabalho apresentado ao 13º Congresso da ABRACOR, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/view/20093096/etica-e-responsabilidade-social-na-preservacao-do-abracor>>. Acesso em: 2 jun. 2017.
- KUHL, Beatriz Mugayar; SALVO, Simona. Ciclo de Palestras sobre Preservação: Disciplina AUH 852 - Técnicas Construtivas Tradicionais. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU-USP*, São Paulo, n. 19, p. 198-210, jun. 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43471>>. Acesso em: 2 jun. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v0i19p198-210>.
- MARTINO, Annamaria de. Rischi igienico-ambientali nelle piscine coperte e loro prevenzione. In: GRATA, Aldo Del; GENTILI, Alberto (a cura di), ASPETTI TECNICI E NORMATIVI DELLA QUALITÀ DELL'ARIA NEGLI AMBIENTI NATATORI AL CHIUSO, 1999, Tirrenia. *Atti del Convegno: Aspetti tecnici e normativi della qualità dell'aria negli ambienti natatori al chiuso: Tirrenia* (Pisa): Centro CONI: 30 marzo 1999. Pisa: Felici, 2000. p. 13-20.
- PEDULLÀ, Di Stefano. La ristrutturazione delle piscine “mondiali”. *SpazioSport - CONI*, Roma, anno 13, n. 3, p. 15-18, sett. 1994.
- PHILIPPOT, Albert; PHILIPPOT, Paul. Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures. *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Bruxelles, v. 2, p. 5-19, 1959.

PIACENTINI, Marcello. Il Foro Mussolini in Roma, *Architettura*, anno 12, fasc. 2, p. 65-74, fev. 1933 apud GRECO, Antonella, SANTUCCIO, Salvatore. *Foro Italico*. Atlante Storico delle Città Italiane. Roma 1. Roma: Multigrafica Editrice, 1991. 95 p.

REGNO D' ITALIA. LEGGE 3 aprile 1926, n. 2247. Istituzione dell'Opera nazionale « Balilla » per l'assistenza e l'educazione fisica e morale della gioventù Istituzione della Gioventù italiana del Littorio. *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, Roma, anno 5 [anno 68°], n. 7, p. 86-88, 11 gennaio 1927. Disponível em: <http://augusto.agid.gov.it/gazzette/index/download/id/1927007_P1>. Acesso em: 13 nov. 2018 apud GRECO, Antonella, SANTUCCIO, Salvatore. *Foro Italico*. Atlante Storico delle Città Italiane. Roma 1. Roma: Multigrafica Editrice, 1991, p. 72.

REGNO D' ITALIA. REGIO DECRETO-LEGGE 27 ottobre 1937-XV, n. 1839. Istituzione della Gioventù italiana del Littorio. *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, Roma, Anno 16 [ano 78°], n. 262, p. 4057-4059, nov. 1937. Disponível em: <http://augusto.agid.gov.it/gazzette/index/download/id/1937262_P1>. Acesso em: 13 nov. 2018.

SALVO, Simona. Il restauro dell'architettura contemporanea come tema emergente. In: CARBONARA, Giovanni (diretto da). *Trattato di restauro architettonico*. Primo Aggiornamento. Grandi temi di restauro. Torino: UTET, 2007. p. 265-335.

SCARROCCHIA, Sandro (a cura di). *Alois Riegl: Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*: Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici. 2. ed. Bologna: Gedit. 2003.

TORSELLO, Benito Paolo, 2010. Che cos'è il restauro? In: BELLINI, Andrea et al. *Che cos'è il restauro?* Nove studiosi a confronto, da un'idea di B. Paolo Torsello. 3. ed. Venezia: Marsilio Editori, 2010. p. 9-17.

ZACHEO, Maria Itala. Appunti sull'architettura di Enrico Del Debbio (1928.32). *Storia della Architettura*, n. 1, p. 73-88, genn.-giugno 1982.

Nota da Autora

O artigo foi redigido no âmbito da tese de especialização em restauro dos monumentos desenvolvida pela autora, orientada por Giovanni Carbonara. O projeto foi cofinanciado pelo Fundo Social Europeu através do Programa Operacional Potencial Humano para a Região Autónoma da Madeira (POPRAM III) e o Centro para a Ciência e Tecnologia da Madeira — CITMA, Funchal, Portugal, através da Bolsa de Mestrado com a referência 48/BM-3/2000. O projeto foi financiado também pelo *Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale*, Roma, Itália, através do programa de bolsas para estrangeiros, nos anos académicos 2001-2002 e 2002-2003. Nas legendas de imagens provenientes de arquivos, a identificação do arquivo segue a cota respectiva.

Nota do Editor

Data de submissão: 26/06/2017

Aprovação: 31/10/2017

Revisão: Celina Agostinho

Lisandra Franco de Mendonça

Scuola di Specializzazione in Restauro dei Monumenti. Sapienza Università di Roma. Roma, Itália.

lisandramendonca@gmail.com

Martín Fusco

a

ARQUITECTURA MODERNA Y
MODERNIZACIÓN URBANÍSTICA EN
LATINO AMÉRICA (1930 – 1950):
UNA REVISIÓN DE LAS
PERSPECTIVAS Y LOS MÉTODOS
UTILIZADOS PARA SU ABORDAJE EN
LA HISTORIOGRAFÍA LOCAL

112

pós-

RESUMEN

Las manifestaciones de la arquitectura y el urbanismo modernos en latino América aparecen como objeto de la historiografía local a principios de la década de 1970, cuando ya han sido colocadas en el capítulo de las reproducciones periféricas por los constructores del canon internacional. Desde ese momento, la construcción de la historia de la experiencia moderna en la región ha sido abordada desde diferentes perspectivas. Si los primeros relatos apuntan a servir a la crítica de la producción contemporánea, ya en la década de 1980 toman forma planteos historiográficos tendientes a abandonar el relato canónico y a interpretar a la arquitectura moderna en latino América a través de una serie de circunstancias que emergen de los contextos locales. En la década de 1990, un exacerbado regionalismo elabora un discurso planteado desde la perspectiva de la dependencia para avalar a cierta práctica profesional abocada a expresar la identidad americana. Tal posición se ha diluido durante las últimas dos décadas, dando lugar a enfoques que atraviesan el saber disciplinar por otros saberes y contemplan las improntas de actores antes ignorados, reemplazando el relato único por una multiplicidad de historias y otorgando mayor densidad a la interpretación.

PALAVRAS CLAVE

Arquitectura moderna. Latino América. Historiografía.

MODERN ARCHITECTURE AND
URBAN MODERNIZATION IN
LATIN AMERICA (1930 - 1950):
A REVIEW OF THE PERSPECTIVES
AND METHODS USED TO
APPROACH THEM IN LOCAL
HISTORIOGRAPHY

ABSTRACT

The expression of modern architecture and urbanism in Latin America appear as the objects of local historiography in the early 1970s, when they have already been placed in the chapter of peripheral reproductions by the builders of the international canon. Since then, the construction of the history of the modern experience in the region has been approached from different perspectives. If the first stories aim to serve the critique of contemporary production, as early as the 1980s, historiographical propositions took shape to abandon the canonical story and to interpret modern architecture in Latin America through a series of circumstances that emerge from the local contexts. In the 1990s, an exacerbated regionalism elaborates a discourse raised from the dependency perspective to endorse certain professional practice aimed at expressing the American identity. Such a position has been diluted during the last two decades, giving rise to approaches that cross disciplinary knowledge by other knowledge and contemplate the imprints of previously ignored actors, replacing the single story with a multiplicity of stories and giving greater density to the interpretation.

KEYWORDS

Modern architecture. Latin America. Historiography.

I. INTRODUCCIÓN

La construcción de la historia de la arquitectura y la ciudad en latino América — y en la Argentina — es una actividad que ya lleva un siglo de desarrollo, si se considera que el Centenario dispara los primeros trabajos historiográficos a nivel continental. El énfasis puesto en los aspectos formales, el afán documentalista y la atención centrada en los monumentos será el tinte general de la producción hasta la década de 1970. La emergencia y el desarrollo de la arquitectura moderna en nuestro medio — o sea la producida entre 1930 y 1950 — recién será objeto de estudio historiográfico a partir de 1970, cuando se publiquen los primeros trabajos que la abordan. Radicalmente distinta a la arquitectura de la época colonial y a la producción academicista del cambio de siglo, la arquitectura moderna representa un desafío para los historiadores de la disciplina, en tanto plantea el dilema acerca de la utilidad de las tradicionales perspectivas historiográficas para abordarla, o la necesidad de explorar nuevos métodos y nuevas herramientas para su examen.

En lo que sigue, el propósito es exponer una serie de enfoques, perspectivas o miradas — no siempre acompañadas de un método de abordaje historiográfico explícitamente formulado, pero que permiten, en cierto sentido, intuirlo — de autores latino americanos que han estudiado la ciudad y la arquitectura modernas en la región, indagando en sus fundamentos, intentando establecer puntos de contacto, divergencias, probables filiaciones que determinen líneas historiográficas. La selección no agota, ni remotamente, todo lo escrito sobre el tema, y probablemente haya importantes omisiones. Para su presentación se ha optado por un ordenamiento cronológico, en tanto criterio que hace posible la lectura de las transformaciones operadas en las perspectivas de abordaje metodológico, la contemporaneidad de enfoques diversos, los probables diálogos y otros tipos de relaciones entre distintas posiciones ante un saber específico.

2. DESDE AFUERA O DESDE ADENTRO: DOS PUNTOS DE VISTA

En 1969 Francisco Bullrich publica *Nuevos Caminos de la Arquitectura Latinoamericana*, como parte de una colección de la editorial estadounidense George Braziller¹. En el primero de los apartados — llamado *Pasado y presente*² — el autor advierte que a comienzos del siglo XX el debate sobre la «cuestión nacional» aparece como denominador común en todos los países de la región. Así, Bullrich señala que en la década de 1930 la discusión sobre la arquitectura nacional toma verdadera relevancia, y se expresa en la consciencia de los arquitectos locales acerca de su dependencia de los modelos europeos y norteamericanos de la arquitectura moderna y en la simultánea necesidad de encontrar una expresión auténtica, nueva y personal.

A partir de allí, Bullrich parece señalar cuál debiera ser el camino para lograr esa auténtica expresión artística, que según su parecer dista radicalmente del simple hecho de reproducir objetivamente ciertos datos de la realidad local. Al considerar la existencia del «espíritu de una nación» como una dimensión en permanente cambio y transformación, no puede este aferrarse a la historia, si no por el contrario, únicamente encarnarse en la voluntad individual: “es la

¹ La colección se denominó *Nuevos Caminos en la Arquitectura*, e incluía además volúmenes dedicados a la arquitectura japonesa, inglesa, alemana, italiana, africana, norteamericana, suiza, española, soviética, y escandinava.

² En el mismo año de 1969 Bullrich publica, bajo el sello de Editorial Sudamericana, el libro *Arquitectura latinoamericana. 1930 – 1970*. En el mismo, el primer capítulo lleva por título *Pasado y presente*, y contiene exactamente el mismo texto publicado en *Nuevos caminos en la Arquitectura Latinoamericana*.

obra de arte singular la que contribuye a hacer realidad un tal concepto de espíritu nacional" (BULLRICH, 1969, p. 18). Así, un conjunto de expresiones individuales actuando de manera coral lograrían, según el autor, expresar el espíritu de una nación cuando, paradójicamente, puedan trascender el dialecto local para hablar el lenguaje universal, o sea cuando encuentren el camino para insertarse en un mundo que tiende a la homogeneización. Bullrich descarta que la construcción de una expresión nacional pueda ser el resultado de un programa político o de un proyecto teórico-crítico, no puede ser impuesto desde ninguna instancia superior a la del individuo creador, al artista individual. La perspectiva de abordaje de la arquitectura moderna en latino América que propone se centra en observar las posibilidades de esta para expresar el espíritu de cada nación en clave contemporánea, estudiando a los edificios como objetos cerrados y considerando a sus autores como «genios creadores». Su historia — finalmente un insumo para la crítica — es una historia de obras y de arquitectos, en la cual otros actores por fuera del campo disciplinar - profesional tienen un rol muy marginal, o definitivamente ninguno.

El discreto encanto de nuestra arquitectura. 1930 / 1960, de Jorge F. Liernur, aparece en el N° 223 de la revista Summa (marzo de 1986); el objetivo del artículo es reflexionar sobre la arquitectura en la Argentina en el periodo señalado. Liernur comienza por advertir que la tradicional historiografía de la arquitectura moderna ha soslayado el rigor científico y la agudeza crítica, y la evidencia está en el descubrimiento de que la construcción del monolítico canon de la arquitectura moderna responde a un orden narrativo asimilable a una construcción ficcional de rasgos clásicos, más cercana a la literatura que a la ciencia³. Para la época de la publicación del artículo, el carácter unitario de la arquitectura moderna congregada bajo el rótulo de Movimiento Moderno ha sido desmontado por nuevos enfoques historiográficos dotados de un fuerte sentido crítico, revelando la existencia de múltiples núcleos en los que la experiencia moderna se desarrolló con relativa autonomía. Desde esta nueva perspectiva, Liernur se pregunta en cuál lugar se ubica ahora a la producción latino americana y argentina — hasta entonces entendida como una repetición de formulaciones estéticas y programas generados en un centro original o «metrópolis»⁴ —, ahora que este ha desaparecido en tanto unidad y estallado en numerosas partes.

Examinando a la arquitectura moderna proyectada en la Argentina durante la década de 1930, Liernur detecta la emergencia de un panorama complejo y contradictorio que no se explica bajo la lógica mencionada. Entender a la arquitectura moderna producida en la Argentina como el resultado de una disputa en la que se enfrentan diversas opciones generadas en distintos lugares y que se resuelve a través de la identificación de distintos sectores socio-culturales nativos con algunas de esas parcialidades para hegemonizarlas transitoriamente, conduce a una lectura histórica que debe indagar en los procesos de selección y en las operaciones de transformación de las opciones elegidas a través las cuales emerge la producción arquitectónica local, cualitativamente distinta. El enfoque propuesto por Liernur conduce a un abordaje metodológico abierto, que demanda el estudio de una serie de campos que atraviesan a la arquitectura como institución y por consiguiente, la utilización de nuevos instrumentos de análisis.

³ Liernur refiere expresamente a la investigación de María L. Scalvini y María G. Sandri en la cual, luego de estudiar los textos fundantes de la historia de la arquitectura moderna, concluyen en que en todos aparece la construcción de una imagen canónica y unitaria, que esquematiza el desarrollo de la arquitectura de occidente como una narración que se inicia con un momento de unicidad y plenitud, continúa con uno de descomposición y fractura y termina con la re-agregación, la recuperación de la unidad y la difusión universal; esa última etapa es la que corresponde a la emergencia de la arquitectura moderna.

⁴ El autor usa las elocuentes metáforas de «casa matriz – sucursal» para expresar el papel de simples reproductores de creaciones foráneas en el que ciertos historiadores habían colocado a los profesionales latino americanos; y de «espejo convexo» para denotar la propia valoración de los reproducidos como versiones deformes de los modelos metropolitanos.

La identificación de una serie de postulados con los que se ha construido la narración canónica de la arquitectura en Argentina y su posterior desmontaje a través de novedosas herramientas de interpretación funcionan como una demostración de tal formulación; procedimiento a través del cual nuevos argumentos van iluminando la cultura disciplinar de la época y revelándola en toda su complejidad, alejándola del canon tradicional que ahora se revela como un obstáculo para el progreso historiográfico.

Dos años después de la aparición del artículo de Liernur, Enrique Browne publica su libro *Otra Arquitectura en América Latina*. La intención es exponer la «evolución» de la producción arquitectónica en latino América a lo largo del siglo XX de una forma panorámica para encontrar las raíces de esa parcela adjetivada como «otra», la que según el autor sería la auténtica arquitectura de la región, la expresión más cabal en términos disciplinares de la identidad local. La metodología de Browne se sustenta en una serie de supuestos, entre los que destacan los procesos de mestizaje como instrumentos de interpretación de la producción americana, la utilización de la noción de estilo — denominado en el trabajo como «línea arquitectónica» — como categoría para ordenar y clasificar el voluminoso elenco de obras que incluye en el estudio, y la relativa desconexión entre la producción arquitectónica y los procesos sociales, políticos y económicos para poner la mirada solo en aspectos culturales entendidos como el «medio» dentro del cual las líneas arquitectónicas cobran sentido.

A partir de estos supuestos Browne construye un esquema dividido en tres periodos: el primero se desarrolla entre 1930 y 1945, el segundo entre 1945 y 1970 y el tercero entre 1970 y el momento de la publicación. Esta entrada cronológica se complementa con otra en la que dos polos aparecen en tensión: el espíritu de la época y el espíritu de lugar. Sobre esta especie de mapa el autor va disponiendo las diversas líneas arquitectónicas para trazar el devenir de la producción disciplinar en latino América que pondrá claramente el acento en las obras como objetos autónomos. En el primer periodo, la ausencia en nuestro territorio de las condiciones que hicieron posible la emergencia de la arquitectura moderna en Europa y Estados Unidos lleva a la simple importación del Estilo Internacional, una operación mimética y carente de sentido crítico según el autor, que coloca a esta línea muy próxima al espíritu del tiempo y muy alejada del espíritu de lugar. Browne distingue la reproducción literal del Estilo Internacional de la década de 1930 de las reelaboraciones de la experiencia moderna que se producen localmente a partir de 1945, las que sin embargo nunca dejarán de tener como punto de partida un modelo foráneo.

3. EL PASADO COMO ARGUMENTO: LA HISTORIA DE LA DEPENDENCIA

En 1990 Antonio Toca Fernández edita *Nueva arquitectura en América Latina: presente y futuro*, una compilación de escritos de diversos autores, entre los cuales dos se examinan a continuación. En *Propiedad y ajenidad en la arquitectura latinoamericana*, Roberto Fernández se propone recomponer el entero devenir de la arquitectura y la ciudad en latino América. Al comienzo

del relato declara que la superposición de los patrones urbanísticos españoles sobre los complejos asentamientos prehispánicos “*da origen a la condición de mestizaje que impregna y explica desde entonces, casi toda la producción de Latinoamérica*” (FERNANDEZ, Roberto, 1990, p. 56). De allí en adelante, Fernández utiliza los conceptos de «mestizaje», «sincretismo cultural» e «hibridez» como nociones casi intercambiables para caracterizar el desarrollo de la cultura disciplinar en nuestro medio. En su discurso, la emergencia de la arquitectura moderna se explica en términos de «imposición» de un lenguaje ajeno cuya marca de origen es su voluntad expansiva y homogeneizadora. El enfoque historiográfico sustentado en la relación de subordinación de lo propio a lo ajeno encuentra en la lógica de la transculturación la herramienta más adecuada para estructurar la narración⁵. Entendida como la transferencia más o menos transparente de modelos de la cultura central a las periferias del mundo, Fernández asegura que en las décadas de 1930 y 1940 la transculturación de la arquitectura moderna fue un fenómeno claro en el que incluso se lograron interesantes adaptaciones a las circunstancias locales. Para la década de 1950 el panorama ya se mostraría mucho más opaco con la introducción de lenguajes clasicistas y neocoloniales de la mano de los populismos locales, cuestión que el autor entiende, una vez más, como la transculturación de un proceso similar ocurrido en Europa.

⁵ En la opción por el concepto transculturación como noción que habilita la interpretación del devenir de la cultura arquitectónica latinoamericana, Fernández se alinea expresamente con Ramón Gutiérrez, en cuya primera edición de *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica* publicada en 1983 reconoce un modelo historiográfico válido — aunque perfectible — y una fuente de información vastísima.

⁶ El autor utiliza el término «enajenación» en el título de la sección, aludiendo al carácter pretendidamente irreflexivo de la reproducción mimética que determina a la historia de la cultura arquitectónica en latino América.

En el mismo libro, Cristian Fernández Cox escribe *Hacia una modernidad apropiada. Obstáculos y tareas internas*. El texto se organiza en cuatro secciones precedidas por una *Presentación*, en la cual quedan expuestos los problemas centrales que se abordarán luego: la arquitectura latino americana, desde el siglo XVIII hasta el presente, ha reemplazado voluntaria y recurrentemente las categorías «endocéntricas» — o que emergen de su propia realidad — por otras «exocéntricas» impuestas por los países que han liderado la geopolítica mundial; si existe una salida a esta realidad, no puede ser otra que seleccionar aquellas soluciones exógenas que sean adaptables a las condiciones locales y construir a partir de ellas una «modernidad apropiada» en la cual los vectores de cambio y progreso fundantes de lo moderno se mixturan con ciertas particularidades que nos identifican.

En la Sección I Fernández Cox traza una historia de latino América, y en la siguiente estructura una historia de la arquitectura en Chile desde la perspectiva de la mimesis, entendida como un acto mecánico y casi irracional⁶ de reproducción de iniciativas foráneas, ignorante de los argumentos que le dan sentido y desconectada de los requerimientos locales. Al plantearse en secciones distintas y consecutivas del ensayo, Fernández Cox parece desvincular, en términos metodológicos, la historia de las sociedades y sus instituciones de la historia de la arquitectura y la ciudad, o a lo sumo, a ver a esta última como un reflejo a veces lejano de la primera.

En su pensamiento, la historia de la arquitectura en latino América — finalmente, la historia de un fracaso — ha conducido a una crítica fundamentada en baremos internacionales, y por lo tanto incapaz de establecer criterios y categorías realmente útiles para interpretar la producción en nuestro medio. En ese sentido la clave parece ser la cuestión de la identidad, cuya construcción debería comenzar por plantarse en una posición central que ancle la mirada en la realidad local y la dirija hacia todas las direcciones posibles para asimilar al mundo en función de las reales

necesidades y posibilidades, evitando el aislamiento y la introspección. Fernández Cox no construye un método historiográfico para abordar la experiencia moderna en su país ni avanza más allá de la perspectiva de la metrópolis dominante y la periferia sometida en la lectura histórica; su objetivo es construir una nueva crítica pretendidamente latinoamericana y original, para lo cual formula una historia pensada en términos de dependencia que le habilite la ruptura.

En 1991, tres años antes de abandonar Cuba — país en el que se había radicado en 1963 —, el argentino Roberto Segre publica *América latina. Fin de Milenio. Raíces y perspectivas de su arquitectura*. El capítulo 6, cuyo título es *Asimilación y continuidad del Movimiento Moderno*, está dedicado a observar la emergencia y el desarrollo de la experiencia moderna en nuestro medio entre 1930 y mediados de la década de 1960. Desde una perspectiva que matiza el enfoque centro dominante – periferia subordinada pero sin abandonarlo del todo, Segre construye tres categorías de análisis aunque no las presenta como tales. La primera es un conjunto de «factores determinantes» del proceso de introducción de la arquitectura moderna al subcontinente. La segunda consiste en discriminar «el doble código de la arquitectura moderna», uno estético-formal que alude estrictamente a aspectos simbólicos o de identificación entre la imagen de la nueva arquitectura y el carácter progresista de un segmento social o del aparato estatal; y otro científico – de contenido, ligado a la noción de eficiencia económica y asociado al sentido social de la disciplina. La tercera opera a partir de determinar los «atributos identificadores de la espacialidad latinoamericana» que se han decantado a lo largo del tiempo: la desintegración de la caja-límite, la libre articulación interior de los componentes funcionales y la interrelación fluida entre el edificio y la naturaleza; los cuales solo pueden ser recuperados en la experiencia moderna a través de la acción de ciertos creadores de personalidad única. La operación metodológica consiste en aplicar esas categorías a la producción de distintas unidades regionales y establecer valoraciones.

La publicación de *Arquitectura Latinoamericana en el siglo XX* bajo la coordinación de Ramón Gutiérrez tiene lugar en 1998. La perspectiva de abordaje — signada por una selección crítica que valora positivamente a las prácticas que expresan una suerte de posición americanista y descarta o denosta a las que se alejan de tal postura — queda explicitada desde el comienzo, evidenciada en expresiones tales como:

Se ha realizado la incorporación de biografías de arquitectos cuya obra o pensamiento revele un interés por la cultura de su tiempo y particularmente un compromiso cultural y social con su país y Latinoamérica. Las biografías de otros arquitectos de vasta y publicitada producción pero cuya búsqueda o trayectoria sirvió o sirve para a otros intereses o preocupaciones han sido excluidas
(GUTIERREZ, 1998, p. 12).

El libro se estructura a través de tres grandes secciones: *Textos Preliminares* — de Gutiérrez y otros arquitectos latinoamericanos —, *Grandes Voces* — a cargo de Gutiérrez y G. Viñuales — y *Pequeñas Voces* — concebida como un diccionario —. En la primera sección, un texto firmado por Gutiérrez que lleva

por título *Arquitectura latinoamericana. Haciendo camino al andar* se propone como una historia sintética y general de la arquitectura y la ciudad en el subcontinente. Para el periodo 1930–1950 — *Modernismo sin Modernidad* — el autor esboza un panorama signado por la dependencia cultural y la importación de la arquitectura moderna que no encuentra en nuestro medio las condiciones que hicieron posible su emergencia en Europa, decantándose en una suerte de ejercicio formal sin mayor sentido. En este fenómeno otorga al Estado el rol de promotor de la arquitectura moderna como una opción económica en términos de costos para ciertos programas. Si durante la década de 1940 tienen lugar algunas búsquedas que intentan una síntesis o adecuación de la experiencia moderna a la situación latino americana, en el periodo 1950-1970 — *La irracionalidad racionalista del Movimiento Moderno* — la transcripción irreflexiva de modelos internacionales parece tornarse la norma, acompañada de la ausencia de una auténtica construcción teórica latino americana y de una creciente mercantilización del campo profesional. En la segunda sección, un texto que lleva por título *Arquitectura latinoamericana* refuerza la perspectiva dependentista del centro-emisor y la periferia-receptora que tinte el programa historiográfico de Gutiérrez. El escrito se presenta como una historia de la arquitectura latino americana en la que se van sucediendo «movimientos» que en algunos casos podrían asimilarse a estilos, y sobre lo que los autores insisten: “*Por otra parte, es oportuno señalar que, al tener peculiar importancia el foco cultural emisor, la mayor o menor vinculación al mismo determina la calidad y la oportunidad de la presencia de esos movimientos*” (GUTIERREZ, 1998, p. 118); sin aclarar si la mayor vinculación asegura mayor calidad o a la inversa.

4. LA MULTIPLICACIÓN DE LA HISTORIA: VIEJAS Y NUEVAS FÓRMULAS

En el Capítulo 8 de su libro de 2007, *La noche americana. Ensayos sobre la crisis ambiental de la ciudad y la arquitectura*, Roberto Fernández publica un texto que lleva por título *Catedrales laicas. Populismo político, modernidad urbana y equipamiento cultural en América del Sur: 1940 – 1960*. Sin abandonar del todo la perspectiva dependentista, el autor complejiza y enriquece la mirada al proponer la noción de «flujos de intercambio» entre la modernidad cosmopolita y las manifestaciones orbitales en América del Sur, pero además procura salir de la narración estrictamente disciplinar — ensimismada en objetos y personajes — para establecer relaciones entre modernidad, política y sociedad. En el último apartado, llamado *Flujos de intercambio entre modernidad central y manifestaciones orbitales en América del Sur*, Fernández formula la hipótesis que guiará su interpretación: existen en la escena latino americana «objetos modernos» y no tanto «sujetos modernos», principalmente sujetos colectivos como el Estado o grupos de verdadero peso en la esfera socioeconómica. La ausencia de esa subjetividad moderna en nuestro subcontinente es el resultado de una resistencia ancestral y consciente a la modernidad, y este dato debe ser un elemento central para el análisis histórico. Al ser la arquitectura moderna uno de esos objetos modernistas carentes de una subjetividad modernizadora que explique su emergencia, la manera más pertinente de estudiarla es a través de analizar ciertos fenómenos

que caracterizan los flujos de intercambio de discursos y prácticas disciplinares entre Europa y latino América, en los cuales ciertas tramas de lo social, lo político y lo económico actúan como mediadoras y operan transformaciones.

En 2008 aparece *Trazas de futuro. Episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina*, de Jorge F. Liernur. En la *Introducción* y en el Capítulo 1 *Para una crítica desde América Latina: repensando algunas ideas de Manfredo Tafuri*, Liernur confirma lo expresado en *El discreto encanto (...)* en relación a la condición colectiva, diversa y simultánea de la producción disciplinar en la época moderna, pero advierte que tal revisión historiográfica — la explosión de los orígenes — no ha sido acompañada por un reemplazo en la narración convencional sustentada en el paradigma europeo-norteamericano como centro emisor. Ante esta realidad, la propuesta de Liernur no consiste en invertir los polos ni tampoco en escribir una suerte de historia total de la arquitectura moderna que aplane las diferencias y por lo tanto cancele la crítica. La opción es construir una historia de la arquitectura moderna a partir de la construcción de locales historias de la arquitectura moderna, observando los múltiples núcleos de creatividad que van posicionándose en distintos lugares como resultado de circunstancias muy complejas que deben ser develadas; un especie de historia coral que incorpora nuevos problemas.

⁷ En 2001, o sea cinco años antes de la aparición original del artículo en cuestión, Francisco Liernur publica *Historia de la Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, un riguroso trabajo en el cual ensaya este procedimiento metodológico al atravesar la historia de la arquitectura con la historia intelectual, la historia del arte, la historia del Estado, la historia de las instituciones, la historia económica, la historia de la técnica, entre otros campos.

En el primer capítulo — publicado originalmente en 2006 — Liernur avanza en la definición de un procedimiento historiográfico en el cual historia y crítica, si bien no pueden considerarse términos intercambiables, están estrechamente vinculadas en términos metodológicos⁷. Siguiendo a Tafuri el autor señala la necesidad de hacer estallar la unidad aparente del objeto de estudio para observar una complejidad constitutiva que suele estar vedada a la mirada inicial. Eso no se consigue con la simple inmersión del objeto en su contexto, sino a través de desarticular a su vez el contexto en distintas capas o planos que iluminan una multiplicidad de facetas. El «poder y sus instituciones», al decir de Tafuri, se expresan de formas muy distintas al mismo tiempo y esos discursos atraviesan a los objetos en direcciones variadas, produciendo en ellos impactos impensables que deben ser develados. La verdadera manera de comprender un fenómeno histórico es explorar hasta encontrar sus sentidos más allá de sus bordes, o sea desmantelar una serie de factores extraños a su construcción aparente pero determinantes para aproximarse a su interpretación.

Liernur adjudica al relativismo cultural imperante en la década de 1980 la imposibilidad de ver, por parte de un sector de la crítica — y de la historia — de la arquitectura en latino América, la existencia de un espacio cultural universal que libera y democratiza la experiencia moderna como uno de los aspectos positivos de la modernización. Refiere además la resistencia del mismo sector a observar cuestiones por fuera de la estricta cultura disciplinar. Ambos factores conducen, según el autor, a un estudio de la arquitectura moderna solo en términos de lenguaje y representación, lo que a su vez lleva a la esquemática formulación historiográfica del centro-periferia, del afuera y del adentro, de la arquitectura moderna canónica y sus réplicas locales. La consecuencia es la insistencia en la elaboración programática — y por lo tanto estéril — de un lenguaje «otro» como rasgo distintivo de la producción

americana que finalmente profundiza la aparente cesura entre «ellos» y «nosotros».

Adrián Gorelik publica en 2011 *Correspondencias. Arquitectura, ciudad y cultura*. En el prefacio, llamado *Objetos impregnados de historia*, el autor expone la perspectiva historiográfica que orienta su trabajo: traer a la superficie las complejas relaciones —concebidas como «correspondencias», o sea como vínculos de reciprocidad entre dos elementos de naturaleza distinta pero de igual valor — a partir de las cuales la arquitectura (y la ciudad) y la cultura se construyen mutuamente. Contemplar esta reciprocidad supone abandonar la tradicional historia disciplinar que reflexiona sobre sí misma transformando a la arquitectura y la ciudad en objetos mudos y casi esotéricos, para generar un programa de conocimiento que, según el autor, tiene una doble vía. La primera consiste en identificar de qué manera y hasta dónde la arquitectura ofrece un soporte material y simbólico a los procesos de transformación social en el espacio y en el tiempo; la segunda intenta reconocer de qué forma la dimensión cultural constituye a la disciplina y la densifica por dentro, alentando sus transformaciones y usándola como un sensible indicador de las condiciones de la época⁸.

⁸ El mismo Gorelik advierte, sin embargo, las dificultades del programa, al reconocer que la noción de «correspondencia» no siempre supone un vínculo claro entre los mundos que entran en contacto en el proceso de impregnación histórica de las formas materiales.

En el capítulo llamado *Nostalgia y Plan, el Estado como vanguardia*, Gorelik formula la hipótesis que rige su posterior indagación: la arquitectura moderna en nuestro medio encarna a la noción de vanguardia pero transforma su significado al revestirse de una pátina de «nostalgia» como recurso ordenador del caos del presente, a la vez que delinea un «plan» para neutralizar el temor al futuro. En ese procedimiento de reconfiguración de la noción de vanguardia y de su proyecto, el Estado aparece como el actor fundamental.

⁹ Traducido al específico campo disciplinar, la autora define a generación como un grupo de arquitectos y urbanistas que tienen la misma edad y que se vinculan a través de lo que denomina «vigencias», un conjunto de saberes, creencias y valores que constituyen un paradigma de época y que de una forma u otra determina las trayectorias personales.

La publicación en 2012 del libro *Ciudad y Arquitectura. Seis Generaciones que construyeron la América Latina moderna* de Silvia Arango Cardinal constituye, quizás, el intento más reciente de construir una historia panorámica de la arquitectura latino americana del siglo XX. En la *Introducción*, la autora plantea el objetivo del libro al expresar:

El desafío de este libro es entender una estructura histórica a través de la ciudad y la arquitectura. Esta estructura tiene una delimitación física: América Latina, y una delimitación temporal: la época moderna. El trabajo se sustenta en la hipótesis de que durante el ciclo moderno, América Latina posee una serie de características urbanas y arquitectónicas que la convierten en una unidad histórica (ARANGO CARDINAL, 2012, p. 11).

La propuesta metodológica parece ir desde lo disciplinar a lo extra-disciplinar, al intentar comprender aquello que denomina «estructura histórica» a través de la arquitectura y la ciudad, que son, a su vez, las que la definen. El ciclo de noventa años que aborda el trabajo (1885-1975) corresponde precisamente a la parábola que describe la aparición, desarrollo y desaparición de la arquitectura moderna, y a su vez coincide con la trayectoria vital de seis generaciones sucesivas. En ese marco, un segundo desplazamiento consiste en correr la mirada desde la producción disciplinar hacia las personas y concentrar el estudio en los actores — arquitectos y urbanistas — a los que considera de manera individual y como colectivo profesional que se expresa a través de diversas manifestaciones; la opción por el método generacional obedece a esta decisión⁹.

5. ATANDO CABOS

De lo expuesto hasta aquí pueden inferirse vínculos más o menos directos entre las perspectivas de los autores presentados, que dialogan compartiendo puntos de vista o discuten desde márgenes opuestos. A partir de esto, han ido consolidándose corrientes historiográficas que, sin convertirse en «escuelas», van configurando un mapa de formas de narrar la historia de la arquitectura moderna que se ajusta y se complejiza con cada nuevo aporte.

La obra de Francisco Bullrich, pionera en la región en tanto una de las primeras en interesarse por la arquitectura moderna, rompe con la lógica formalista dominante en la historiografía local para proponer una historia en la cual el estudio de los sujetos creadores — el arquitecto como genio — es la clave para entender la aparición de una arquitectura moderna que cobra valor al expresar, a través del prisma particular de los artistas y liberada de cualquier otro requerimiento externo, la condición latino americana. A mediados de la década de 1980, los trabajos de Jorge F. Liernur y Enrique Browne parecen caminar en direcciones opuestas. Mientras Liernur propone muy tempranamente apartarse de la lógica «canon europeo-norteamericano emisor/periferia latino americana reproductora» a partir de reconocer la disolución del canon que, como herramienta metodológica, es más un obstáculo que una posibilidad; Browne plantea casi la construcción de un canon de la arquitectura latino americana en el siglo XX expresado como la transformación sucesiva de estilos y lenguajes — la evolución — que en constante movimiento van pasando por estadios superadores hasta llegar a uno perfecto o ideal, en una suerte de retorno al énfasis formal anterior a 1970. Si Liernur expone la necesidad de ensanchar el juicio para dar lugar en la historia de la arquitectura moderna a todas sus manifestaciones y comprenderlas a través de una serie de vectores extra-disciplinares que la atraviesan, Browne sigue a Bullrich al ensimismar su historiografía en lo estrictamente arquitectónico y orientar el juicio para encontrar una arquitectura verdaderamente local, la «otra arquitectura», inexorablemente ligada a su condición mestiza.

Desde fines de la década de 1980, el llamado a la resistencia cultural emitido por Kenneth Frampton — finalmente el epígono de una serie de planteos previos — a través de la fórmula del «regionalismo crítico» encuentra en latino América un eco inusitado y un fértil campo de discusión, que se refleja en la producción historiográfica. En ese marco, la historia de la arquitectura moderna debe exponer la relación de subordinación y dependencia que se establece entre la periférica producción local entre 1930 y 1980 y unos sofocantes centros emisores localizados siempre por fuera del subcontinente. La operación apunta a legitimar desde la crítica a la producción reciente y pretendidamente regional de una serie de arquitectos — entre los que se cuentan algunos devenidos «historiadores» — como la salida o camino «divergente» — al decir de Marina Waisman — a tan asfixiante panorama. El relato de Ramón Gutiérrez, ensimismado en términos disciplinares y centrado en la denuncia de la dependencia de las prácticas locales respecto a los modelos extranjeros impregna buena parte de la producción historiográfico-crítica de sus contemporáneos en esa década, sean estos historiadores de la arquitectura — Roberto Fernández — o profesionales liberales — Antonio

Toca Fernández, Ernesto Alba Martínez, Cristian Fernández Cox —. En este programa, la cuestión de la identidad de la arquitectura local ya enunciada por Browne, ocupa el centro del debate, anunciada como el objetivo cuya consecución sirve como criterio de validación. El pensamiento de Roberto Segre discurre por un camino sensiblemente distinto. En su mirada la experiencia de lo moderno en latino América es también la crónica de una dependencia en la cual afloran episodios de rebeldía; en esos episodios de brillante lucidez la responsabilidad corre por exclusiva cuenta de las singulares personalidades de ciertos arquitectos, en consonancia con el pensamiento de Bullrich. La voluntad de crear una nueva latino América que inspira su ánimo revolucionario — justamente cuando para la década de 1990 esa ambición se desvanece — se traduce en su valoración de las nuevas arquitecturas «regionalistas», a las que estima socialmente comprometidas y tecnológicamente adecuadas.

En lo que se lleva vivido del siglo XXI ha tenido lugar una reconversión de la perspectiva que dominó la última década del siglo pasado, al tiempo que se han actualizado y ampliado formulaciones ya propuestas con anterioridad. La perspectiva de Roberto Fernández, si bien aún ceñida a la lógica de la dependencia, se flexibiliza al contemplar las posibilidades de un tráfico de retorno entre latino América y los centros de la experiencia moderna, a lo que suma como herramienta metodológica los cruces entre modernidad, política y sociedad como una forma de interpretación más completa de los hechos arquitectónicos. Una particular coherencia se establece entre la propuesta metodológica formulada en este momento por Jorge F. Liernur y su pensamiento expresado en los ochenta, al ratificar la idea de una constelación de nodos entre los cuales circula la experiencia moderna en distintos sentidos; noción que retomará Silvia Arango unos años después. Desactivada así la posibilidad de una historia única de la arquitectura moderna contada desde alguna de las dos posiciones tradicionales, la opción de Liernur por una «historia hecha por historias» fundamenta una enorme cantidad de investigaciones que han develado realidades ignoradas por los relatos anteriores. El método de desmontaje histórico-crítico de un hecho arquitectónico o urbano a partir de su inmersión en el contexto, al que a su vez se ha sometido a una desagregación exhaustiva asegura un conocimiento más certero de la arquitectura como un fenómeno complejo y aleja a la reflexión de la estéril introspección formalista. Desde ese lugar discute Liernur la búsqueda de la «otredad» patrocinada por Browne — y perseguida por los críticos de los noventa, convertida en «propiedad» —, a la que adjudica el hecho de profundizar el encierro en vez de encontrar una salida.

La perspectiva historiográfica de Adrián Gorelik se fundamenta en la de Liernur, en tanto propone una historia de la arquitectura moderna iluminada por otros campos disciplinares y otros actores que la atraviesan, entre los cuales el Estado, ignorado en las perspectivas iniciales, ahora juega un papel relevante. Silvia Arango retoma la tradición de los relatos generales inaugurada por Bullrich y continuada por Gutiérrez, Browne y Segre. Su perspectiva comparte con el primero y el último de los autores mencionados el acento puesto en los actores — los arquitectos como personalidades excepcionales —, a los que aborda con el inusual método generacional. Las dificultades para

hacer encajar determinados personajes en el esquema de las generaciones sucesivas que no le quita rigor a la metodología historiográfica. En cambio, la voluntad de verlo todo — en la línea de Gutiérrez y Browne — satura el relato con una cantidad innumerable de casos que a veces diluye la densidad crítica.

Llegado a esta punto, resta observar que si bien existen hoy en día perspectivas sólidamente fundamentadas, reducir el panorama historiográfico a dos líneas aparentemente enfrentadas o antagónicas — por una de las cuales se debería tomar partido — supone una visión que, cuanto menos, acota las posibilidades de encontrar un punto de vista personal que habilite la construcción de una metodología propia para el estudio de la experiencia moderna en latino América. Revisarlas críticamente para tomar de ellas lo que se considera útil, tomando como punto de partida el problema que se tiene entre manos, es una opción válida que merece ser tenida en cuenta.

REFERENCIAS

- ARANGO CARDINAL, Silvia. *Ciudad y Arquitectura. Seis generaciones que construyeron la América Latina Moderna*. México. Fondo de Cultura Económica. 2012.
- BROWNE, Enrique. *Otra arquitectura en América Latina*. México. Gustavo Gili. 1998.
- BULLRICH, Francisco. *Nuevos Caminos de la Arquitectura Latinoamericana*. Barcelona. Editorial Blume. 1969.
- FERNANDEZ, Roberto. *Propiedad y ajenidad en la arquitectura latinoamericana*. In: TOCA FERNANDEZ, Antonio (Ed.). *Nueva arquitectura en América Latina. Presente y futuro*. México. Gustavo Gili. 1990. p. 56–70.
- FERNANDEZ, Roberto. *La noche americana. Ensayos sobre la crisis ambiental de la ciudad y la arquitectura*. Santa Fe. Ediciones Universidad Nacional del Litoral. 2007.
- FERNANDEZ COX; Cristian. *Hacia una modernidad apropiada. Obstáculos y tareas internas*. In: TOCA FERNANDEZ, Antonio (Ed.). *Nueva arquitectura en América Latina. Presente y futuro*. México. Gustavo Gili. 1990. p. 71–93.
- GORELIK, Adrián. *Correspondencias. Arquitectura, ciudad y cultura*. Buenos Aires. Sociedad Central de Arquitectos - Nobuko. 2011.
- GUTIERREZ, Ramón (Coord.). *Arquitectura Latinoamericana en el Siglo XX*. Barcelona. CEDODAL Lunweg Editores. 1998.
- LIERNUR, J. Francisco. *El discreto encanto de nuestra arquitectura. 1930/1960*. In: Revista SUMMA. Buenos Aires. n. 223, marzo de 1986. p. 60-79.
- LIERNUR, J. Francisco. *Trazas de futuro. Episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina*. Santa Fe. Ediciones Universidad Nacional del Litoral. 2008.
- SEGRE, Roberto. *América latina. Fin de Milenio. Raíces y perspectivas de su arquitectura*. La Habana. Editorial Arte y Literatura. 1991.

Nota del Autor

El artículo fue elaborado a partir de un trabajo de investigación realizado por el autor en 2017, en el marco del Doctorado en Arquitectura de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe. Argentina.

Nota del Editor

Fecha de envío: 18/07/2017

Aprobación: 18/10/2018

Revisión: Horacio José Gnemmi Bohogú

Martín Fusco

Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Universidad Nacional de Córdoba.
Córdoba, Argentina.
pmfusco@hotmail.com

a

CASA DE ULISSES NO LABIRINTO
DE ESPELHOS.

A COLUNA E O VULTO DE MARIO
HENRIQUE S. D'AGOSTINO:
SOBRE-REFLEXÕES SOBRE AS
REFLEXÕES SOBRE AS REFLEXÕES
SOBRE A CASA E O MORAR.

RESUMO

O sonho de Telêmaco, entre morcegos melancólicos, dá início a uma odisseia noturna pelos labirintos espelhados da historiografia da arquitetura. O livro *A coluna e o vulto*, publicado em 2017, trata das “*permutas de significados entre corpo e arquitetura.*” O que deveria ser uma resenha daquele inovador ensaio de Mario Henrique d’Agostino, terminou por se converter em “*mal disfarçado pretexto*” para uma profunda reflexão sobre os graus e direções da historiografia da arquitetura permeada por imaginação arquitetural e mitos literários de longa reverberação; por certezas e verdades; filologia e filosofia. Estão convocados para depor em juízo Homero e James Joyce; Manfredo Tafuri, Rudolf Wittkower, Joseph Rykwert, Giambattista Vico e Marco Lucchesi; Le Corbusier, Stanley Kubrick e Lewis Carroll.

PALAVRAS CHAVE

Historiografia da arquitetura. Arquitetura e melancolia. Narrativas não lineares em arquitetura. Mário Henrique d’Agostino. Giambattista Vico.

ULYSSES' HOUSE IN THE LABYRINTH OF
MIRRORS.

*A COLUNA E O VULTO (THE COLUMN AND THE
FIGURE)* BY MARIO HENRIQUE S. D'AGOSTINO
OVER-REFLECTIONS OVER THE REFLECTIONS
OVER THE REFLECTIONS OVER THE HOUSE
AND THE DWELLING

ABSTRACT

Telemachus' dream, among melancholic bats, leads to a nightly odyssey through the mirrored labyrinths of architectural historiography. The book *A coluna e o vulto (The column and the figure)*, published in 2017, deals with the "meaning exchanges among body and architecture." What should have been a review of that innovative essay from Mario Henrique D'Agostino, ended up becoming a "poorly disguised pretext" for a deep reflection on the degrees and directions of architectural historiography populated by architectural imagination and literary myths of lasting reverberation; garnished with certitudes and truths; philology and philosophy. The court summons to testify Homer and James Joyce; Manfredo Tafuri, Rudolf Wittkower, Joseph Rykwert, Giambattista Vico e Marco Lucchesi; Le Corbusier, Stanley Kubrick and Lewis Carroll.

KEYWORDS

Architectural historiography. Architecture and melancholy. Non-linear narratives in architecture. Mario Henrique d'Agostino. Giambattista Vico.



José Barki: Melancholia 2017, colagem.

Noite plena.

A campainha soa nervosamente à entrada. O arquiteto ouve batidas na porta. Uma voz grave, viril, vinda de baixo, anuncia do lado de fora:

– “Correio para o Senhor Telêmaco!”

Silêncio momentâneo.

O *vulto* ilumina a entrada; abre a porta e vê, junto à *coluna* do patamar, uma caixa de madeira. Avança *majestático* na sua direção, inclina-se e recolhe a esperada encomenda. Maiúsculas letras clássicas declamam:

CUIDADO:

CARGA VIVA!

MANUSEIE COM PERIGO

Segurando cuidadosamente com as duas mãos, o *virtuoso* Telêmaco recolhe o volume hermético e, com a ponta da pantufa xadrez, bate atrás de si a porta com um ruído seco que ecoa longamente na *casa e no habitar...*

Estamos em plena noite.

Uma etiqueta confirma o destinatário:

para o Sr.
T. Dédalo, Humanista.
rua do Meio, nº 2.017, Encosta do labirinto, junto ao Mar.
Rio de Janeiro, Jônia

...e, outra, mais abaixo fala:

remetente:
Molly Bloom, clássica.
campo do Jogo da Bola, s/nº
Dublin, Itália

e u

Hesitante, Telêmaco abre a caixa. A tampa tomba com estrondo sobre a bancada junto da janela. Com grande pasmo, ele vê, dentro do pacote, um ser atordoado que se debate em agonia. Interior da caixa é negro. Besta é alada e peluda e negra igualmente. Parece morcego em convulsões: – olhos injetados: sangue tem feitio de nanquim; lágrimas como de tinta de impressão. O cheiro é de fel – também preto... ¡Negro perfume de bile!

Ao espanto apavorado do noturno destinatário, o ser vivo abre suas asas. Lança ao céu da noite um grito lancinante, ensurdecedor, que reduz a estilhaços a vidraça e, com urro estridente, alça voo noite adentro pelos séculos dos séculos.....

Extático, Telêmaco vê um cometa luminoso, asteroide talvez, desenhar absurdo arco-íris no *firmamento* noturno (em vez do colorido habitual, sete sobre-tons de água-tinta) enquanto se projeta em sua direção até cair no meio do mar.

Estamos em pleno mar... O mar de Ulisses... O mar é Ulisses¹.

ii.

A fantasiosa introdução acima foi racionalmente arquitetada para parecer um devaneio confuso; milimetricamente estruturada a fim de simular um surto alucinatório ou as lembranças de um sonho do início da manhã.

*Vamos agora refletir: quem foi que sonhou tudo isso? Quem **você** acha que sonhou?*²

Na sequência da narrativa, os primeiros raios do Sol iluminariam o arquiteto desfalecido junto de um prosaico pacote de correio de onde surge a capa do mais recente livro do professor Mario Henrique d'Agostino: *A COLUNA E O VULTO: reflexões sobre a casa e o habitar na história antiga e moderna*. O nome da editora Annablume Clássica “explicaria”, pela semelhança na sonoridade a sonhada alusão à Molly Bloom – personagem do *Ulysses* de James Joyce³ – que corresponde à Penélope, esposa do Ulisses, herói homérico da Odisseia e mãe do original Telêmaco.

A cultura literária sobre a importância da coluna na arquitetura da Antiguidade mediterrânea é vasta. Já em Vitruvius e, desde o Renascimento, por tratadistas e historiadores, as analogias entre os apoios verticais e o corpo humano ereto são tão abundantes que custa imaginar novas interpretações. Nesse ensaio entretanto, d'Agostino explora as ‘*permutas de significados entre corpo e arquitetura*’⁴. E consegue a proeza de acrescentar novas interpretações ao velho tema e, com grande interesse, indicar permanências ‘*no movediço das distintas constelações de sentidos que se formam no curso da Antiguidade*’.⁵

Esta resenha é mal disfarçado pretexto para uma viagem guiada – odisseia mental – em que as categorias de análise do novo livro de Mario Henrique d'Agostino são vistas como vultos na memória, capazes de refletir, como em um jogo de espelhos, uma figuração imaginária do primitivo lar virtuoso de Ulisses.

A viagem aventureira do guerreiro habilidoso de volta da guerra de Tróia para sua casa em Ítaca, no mar Jônico, demandou aventuras e desventuras ao longo de décadas e foi recompensada pela fiel espera de sua esposa Penélope e do filho Telêmaco que defendem com destemor a *casa e o habitar*. A descrição que Homero faz da casa de Ulisses dá a d'Agostino a chave para a primeira parte da sua reflexão⁶: **A coluna firmamento**.⁷

Mais que a consagrada e repetida semelhança de figura e proporção métrica entre a coluna e o corpo humano, *A coluna e o vulto* explora outros campos de analogia entre o esteio e corpo. E é justamente Homero – e sua descrição da casa de Ulisses – que ensinam a primeira parte da viagem exploratória proposta por d'Agostino. O mito do guerreiro que retorna ao lar expressa um desejo de um povo que se sedentariza e quer firmar raízes sempre mais profundas na terra.⁸

A *Ilíada* pode ser tomada como relato épico de um compromisso matrimonial desfeito, como que arrancado do solo: Tíndaro, rei de Esparta, dera sua filha adotiva Helena em casamento ao irmão mais novo de Agamenon, Menelau, que então se tornou rei de Esparta. Como a bela Helena tivesse muitos pretendentes Tíndaro efetuou algo como uma concorrência (proposta, diga-se logo, por Ulisses de Ítaca). Os licitantes juravam respeitar a decisão final e defendê-la, caso fosse violada. Ao raptar Helena, o príncipe Páris de Tróia não somente descumprir um juramento e desonra Helena, mas também destrói um lar. E isso deve ser pago com uma espelhada vingança. O Cavalo de madeira, falsa oferenda, violenta as muralhas de Tróia, vinga o rapto consentido de Helena, extermina os sequestradores e destrói – com fogo – a casa e a honra do inimigo. Merece nota que esse artefato, fora inventado e construído por Ulisses, que assume assim a condição de engenheiro e artífice.⁹

Já na *Odisseia*, entretanto, Homero narra as aventuras de Ulisses (*Ὀδυσσεύς* – *Odyseus*) para retornar à sua casa em Ítaca. Mantida inviolada por sua esposa durante todo o tempo em que o guerreiro esteve fora, essa casa ‘virtuosa’ se opõe à de Páris em Tróia. Penélope, francamente antagoniza com Helena, mantendo-se fiel ao marido, não obstante sua ausência de mais de três décadas. Penélope, com o filho Telêmaco; enfrenta e resiste ao assédio dos que querem desposá-la. Com o regresso de Ulisses, os pretendentes acabam mortos para honra e vitória da ideia mesma de ‘lar’.

Sim, a descrição da casa de Penélope e Ulisses por Homero, fixa o protótipo do mito literário do lar, abrigo e símbolo da família nuclear: {pai, mãe, e filho} em torno do fogo onde se cultuam os deuses domésticos – e cuja estabilidade é ainda reforçada pela simbólica lealdade do cão Argos. A casa matriarcal é administrada por Penélope mesmo durante a longa demora de Ulisses. Se a violação de Helena ensejara violação espelhada, o Lar em Ítaca é contra-reflexo dessa espelhada imagem. E, invertendo a imagem reversa, fixa o modelo do lar honrado, da esposa fiel que carecia de exemplo em Helena.

De sua parte, cumprido o dever de honra em Tróia, Ulisses inicia imediatamente sua viagem de retorno à casa, por mar, como é natural. Porém o retorno à longínqua Ítaca, no mar Jônico, demanda de Ulisses mais que uma tediosa jornada pelo mediterrâneo: Deve ignorar as traiçoeiras seduções das sereias; precisa resistir à confortável hospitalidade de Calipso, que quer desposá-lo e o tenta convencer a esquecer Ítaca. Precisa vencer ciclopes bestiais, ventos, caprichos dos deuses e – sobretudo – a passagem do tempo.

iii.

Pois é: Todos os príncipes vencedores que sobreviveram à guerra de Tróia voltaram a seus lares. Mas hoje só nos damos conta da volta de Ulisses. Mais que os trinta anos fora de casa, a *Odisseia* resiste à passagem do tempo, justamente porque é imagem aventureira e provada do

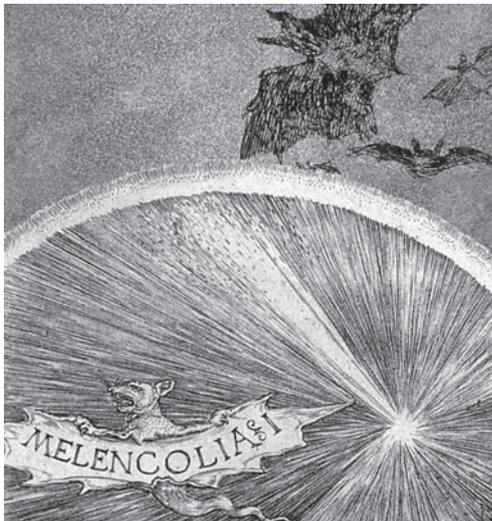


Fig. 1. José Barki. *Melancholia* 2017, Colagem. Ilustração original elaborada especialmente para este texto.

combate imaginário às vicissitudes externas e interiores. A Odisseia é prova de humana virtude. É essa, digamos, *virtù* que se eterniza no tesouro de releituras de Virgílio¹⁰ a Dante¹¹; de Camões¹² a Pound¹³ e Kubrik¹⁴ e os irmãos Cohen¹⁵ e, *ça va sans dire*, Joyce.

Na versão de James Joyce (1882-1941) a “viagem” de Leopold Bloom ocupa as 24 horas de um só dia – do banalíssimo dia 16 de junho de 1904 – e acontecem na Dublin em que nasceu Joyce, mas que se lhe tornara estrangeira havia décadas quando *Ulysses*, o épico romance, veio à luz. Para essa Odisseia revisitada a personagem que corresponde a Telêmaco se chama *Stephen Dedalus*, de modo que ficaria cabalmente dissecado o mistério do sonho do primeiro fragmento dessas nossas reflexões sobre reflexões. Só que ainda não:

Ocorre que é também Dédalo o nome do mítico arquiteto e construtor do Labirinto e inventor mesmo da arquitetura. Seu filho, Ícaro, a fim de transcender o labirinto, imaginou imitar os pássaros e voar. Fez para si asas com penas escolhidas e as colou às costas com cera de abelha – feito o morcego do transe noturno do Telêmaco desta *resenha*.

iv.

Labirinto: casa rizomática que se torna cidade. Como escapar de seus tubérculos semoventes, sempre semelhantes – apesar de diferentes, que crescem até recobrir a superfície habitada da terra?

A queda de Ícaro ao aproximar-se do Sol revela sua mortalidade. Mas também seu desejo de voar, isto é, de transcender o labirinto. Para conhecê-lo, vê-lo de cima, certamente. Mas também quer alçar voo acima dos demais humanos. E assim leio a ousadia de Ícaro como vontade de poder. E percebo a analogia da descrição de Plínio sobre a razão de ser das colunas figuradas (rostrais¹⁶) que d’Agostino traduz em chave da segunda analogia deste livro: **A coluna Majestática**.¹⁷ Vejamos a citação de Plínio: *A finalidade das colunas era de serem alçadas acima dos outros mortais*.¹⁸

A coluna ganha, assim, foros urbanos ao elevar à escala pública, no espaço comum da cidade a memória dos heróis defuntos ilustres, sobre-humanos. Esta segunda analogia ocupa a porção maior do livro, quase metade do texto. Em uma cidade-labirinto, que cresce por dentro, contida entre muros, o que confere aos que passam pelas estradas capacidade de orientação são colunas que podem ser vistas acima das construções. Analogamente às colunas que firmam as casas individuais e sustentam seus telhados, definem e defendem os limites do lar em torno do fogo sagrado, as colunas rostrais dependem de uma majestade compartilhada pela cidade que reflete a doméstica dependência de antepassados, heróis e deuses comuns.

Mais: da p. 103 à 114 d’Agostino se desvencilha ainda de uma terceira analogia entre esteios e corpos humanos a que chama **A coluna Virtuosa**. Aqui devemos dizer mesmo no plural: corpos, vultos; e colunas. Trata-se de colunas seriadas nos grandes pórticos (*stoas – στοές*) em torno de mercados (*ágoras – αγορές*). Abrem espaço livre para que os corpos dos humanos cidadãos se manifestem no meio, entre pregões de vendedores e pregações

dos governantes e debates entre as diferenças. Tornam-se cenários para um drama urbano cujo clímax, nosso autor situa na Atenas de Péricles e *comporta rupturas de base com o pensamento mítico-poético*. Nesse momento, o *logos humano, persuasivo e de conhecimento se impõe e supera a palavra divina, numinosa e oracular*.¹⁹ A retórica necessária ao vendedor, aos leilões se converte em justiça, e democracia, em que os corações dos cidadãos precisam ser ganhos pela lógica do convencimento. As cidades crescem em desmesura. Já não as contém externas muraturas. Pois com leitura atenta e habilidosa, d'Agostino entende ainda nessas colunas seriadas uma relação com os corpos dos cidadãos no coração aberto da cidade.

v.

Neste ponto, para mais ainda adensar as inter-remissões desta resenha traiçoeira, voltemos ao ponto em que acabara de desvendar-se a identidade do destinatário do misterioso pacote, ainda desfalecido no início da manhã. Com meu poder *majestático* de narrador onipotente, eu faço agora os raios do Sol matinal refletirem no espelho e lentamente subirem até uma folha espessa de papel, um tanto encardida, afixada na parede pouco acima do corpo de nosso arquiteto: – Telêmaco Dédalo – desacordado sobre sua mesa de trabalho. A luz solar evidenciaria então uma reprodução da gravura famosa

Melencolia I de Albrecht Dürer em cujo quadrante superior esquerdo se veem: o morcego boquiaberto, o arco-íris noturno e o astro luminoso que cai na direção do mar.



Fig. 2. Albrecht Dürer. Quadrante superior esquerdo da gravura em metal *Melencolia I*, 1514 (detalhe manipulado)

Ao voo noturno do morcego de Dürer que carrega a melancolia corresponde a capacidade de imaginação figurada no arco-íris. A necessidade de transcender o Labirinto interior para voar às altas Esferas celestiais. No contra reflexo, do outro lado do espelho, Ícaro voa em pleno dia na direção do Sol. Seu engenho da razão apolínea fracassa porque o calor do Sol meridiano derrete a cera e precipita o herói alado no labirinto.

Ícaro voador, é filho do proto-arquiteto Dédalo. A viagem de Ícaro revela o desenho do invento de seu pai. A seu tempo, Ulisses, construtor habilidoso, projetou o cavalo traiçoeiro enviado a Tróia. Seu filho é Telêmaco, que espera o retorno do pai. Stephen Dedalus é o Telêmaco de Joyce.

E nós com isso?

rua do Meio, nº 2.017, Encosta do labirinto, junto ao Mar. ⇔ campo do Jogo da Bola, s/nº

Lembram os endereços no pacote? O sonho do arquiteto Telêmaco é figuração das remissões entre o labirinto interior, na data precisa 2017 e o jogo no campo aberto de uma esfera sem número. Da esfera ao labirinto; – da medida à desmesura; – nosso pacote melancólico pode circular entre espelhos como a casa de Ulisses.

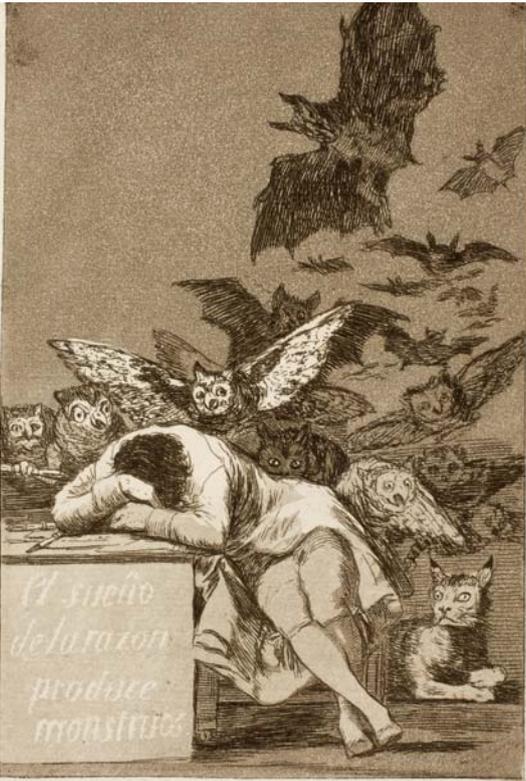


Fig. 3. Francisco de Goya y Lucientes. *El sueño de la razón produce monstruos*. gravura em metal. n° 43 série *Los Caprichos*. 1799. Fonte: Museu Nacional del Prado.

Na gravura de Dürer há uma escada. O ritmo regular dos degraus modula o passo de qualquer vulto humano em potencial anseio de subida ou descida. Não sabemos em que chão se apoia ou aonde conduz. Apenas consigo ver um trecho, assinalado pela sequência regular de degraus que subentende um corpo virtual. A escada pode ser uma figura da História humana em anseio de ascensão. Mas não é por esse andaime que sobe a besta melancólica, nem desce seus degraus o astro que transfigura a noite. A escada de Dürer pode também figurar como dispositivo de uma ascensão ó descimento interior.

Assim, de remissão em remissão, o Sol de Apolo desencanta a atmosfera fantástica do começo improvável desta resenha. O sonho, ao revelar-se, desbota o mistério inicial da presente narrativa. Mas logo nos vemos num jogo de espelhos em que a imaginação, viola os muros entre o sonho e a vigília. *O espelho estava mesmo começando a desmanchar feito uma névoa prateada e brilhante.*²⁰ Ah! Goya já via morcegos voando dos meandros de seu sonho desde 1799. Mas os monstros do sonho de Goya se voltam contra o artista inerte sem visão do céu, sem esperança de contrapartida luminosa vinda do alto. Em seu capricho não há sol nem manhã que possa converter sua melancolia em luz descida do alto.

Nosso Telêmaco fica com o arco-íris– espectro colorido da Luz... Imortal, embora fogo,... Seja tão eterna quanto Dürer.

vi.

...smarrirsi per una storia storica e aspra e forte...

A imaginação pode viajar dos meandros da memória às cúpulas do firmamento. Entre reflexões e reflexões sobre as reflexões, subir e descer com cuidado e cautela entre A Esfera e o Labirinto.

A *coluna e o vulto*. Sublinhei a conjunção que vem repetida duas vezes no subtítulo: *Reflexões sobre a casa e o habitar na história antiga e moderna*. Já aparecia nas capas dos dois livros anteriores de d'Agostino: *A beleza e o mármore: O tratado de Vitruvius e o Renascimento* (2010) e *Geometrias simbólicas da arquitetura: Espaço e ordem visual da Renascença às Luzes* (2006).

Não é para desprezar a obstinação aditiva que faz lembrar os títulos de Manfredo Tafuri: Pensemos em *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalistico* (1973); *L'armonia e i conflitti* (1983). Já aparecia no clássico *Teorias e história da arquitetura* cuja primeira edição italiana é de 1968. A conjunção parece ser mais adversativa que aditiva, ou melhor, uma adição de contrários em diálogo, no modelo da dialética marxista. *Teorias* vem no plural porque são muitas, quase tantas quantas se



Fig. 4. Albrecht Dürer. *Melencolia I*. Gravura em metal. 1514. Fonte: The Metropolitan Museum of Art.

queira formular. Constituem um hábito provisório. Já **A História** seria coisa única. Una, ideal, universal e transcendente. Em 1985 lançou *Venezia e il Rinascimento: religione, scienza e architettura*. O livro não trata tanto do 'Renascimento em Veneza', ou de 'Veneza durante o Renascimento' mas de um diálogo materialista entre o *locus* de Veneza e o *tempus* do Renascimento. Mas o mais acabado experimento dialético tafuriano tem o título de que já me apropriei há pouco: *La sfera e il labirinto: avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*. Saiu em 1980. Um livro resumo do pensamento do professor de Veneza.²¹

Haverá mais de Tafuri no "projeto histórico" de d'Agostino que uma obsessão aditiva nos títulos? Em fevereiro de 2015, ao vigésimo aniversário da morte do professor de Veneza, um seminário internacional ocupou o salão caramelo da FAU-USP. A organização foi chancelada justamente por Mario Henrique S. d'Agostino, com Adalberto Retto Jr. e Rafael Frajndlich para celebrar «Manfredo Tafuri: seus leitores e suas leituras». Pode ser um indício:

Segundo Jean-Louis Cohen, as reflexões de Tafuri sobre a temporalidade romperam, na história da arquitetura, os esquemas cronológicos retilíneos dos 'movimentos' e das 'invariantes' fixas e propuseram a noção de '*ciclo estrutural*' como modo de superar o *maniqueísmo da historiografia das gerações de Giedion e Pevsner à de Argan e Zevi*.²² Sim, essa ruptura com a narrativa linear abriu caminho para que Tafuri realizasse estudos aprofundados sobre o entretecimento de relações culturais que levou Massimo Cacciari a qualificar os livros desse último Tafuri como *estudos de filologia viva*.

Tanto neste *A coluna e o vulto*, como nos livros e textos anteriores, d'Agostino se concentra na leitura de uma peça literária da antiguidade romana – os dez livros de Vitruvius, suas traduções, referências, adoções e rejeições ao longo dos séculos.

*Quase nada sabemos de Vitruvius senão aquilo que ele mesmo nos diz de si. Afora tais lacônicas e escassas passagens do 'De Architectura', nenhuma outra obra, sequer a basílica que o arquiteto ideou e cuidou de erigir na cidade de Fano [...] presenteia-nos um registro palpável e inequívoco de sua existência ou habilidade profissional.*²³

São, portanto, estudos da mais pura filologia clássica em que as palavras e conceitos do remoto tratadista são discutidos em sua relação com os usos coetâneos, em contraste com as referências gregas que serviram a Vitruvius, e suas diferentes acepções ao longo do Renascimento e daí até o presente. Pois então a afinidade entre Tafuri e nosso autor estariam indiciadas pela presença contumaz da conjunção dialética; – lavradas pelo interesse nos estudos filológicos; – e sentenciadas pela organização do seminário em celebração dos 20 anos do passamento prematuro do professor de Veneza? Sim,... eu diria que sim. Mas não é tão simples: Jean-Louis Cohen alistou essa opção de Tafuri no rol dos provocadores de uma *ruptura entre os intelectuais e os arquitetos*. Donatella Calabi apontou no tipo de ensino filológico da maturidade de Tafuri uma vontade de superar de um tipo de história da arquitetura operativa, no sentido de impor ao passado as necessidades da arquitetura do presente.

Para superar a história da arquitetura *ideológica e operativa*, Tafuri se manifesta por uma história histórica (*per una storia storica*) que não objetive justificar a arquitetura contemporânea.

É verdade. O trabalho meticuloso de d'Agostino com textos antigos e as palavras é uma investigação filológica. Se não há quase fontes literárias contemporâneas sobre Vitruvius além dele mesmo, o caminho é articular depoimentos indiretos para construir um retrato falado da sua personagem – ou, nas palavras dele mesmo, uma *Prosopografia em figura e fundo*. Assim, em *A beleza e o mármore* ele desconfiava de cada certeza estabelecida sobre a vida, o texto, a obra construída e até mesmo da real existência de Vitruvius. Ao cabo de 200 páginas de texto o livro conclui uma minuciosa investigação de arqueologia literária e extrai do emaranhado de textos antigos e renascentistas uma imagem mental espelhada – um duplo ideal – do velho autor romano flagrado pelos humanistas do Renascimento enquanto contempla antigos gregos e sua arquitetura.

vii.

Será então que o tipo do ensaio de d'Agostino é um desvelamento do passado enquanto passado? Poderá ser que – inspirado nas últimas pesquisas de M. Tafuri – *A coluna e o vulto* se limita a historicizar leituras e releituras do vetusto autor, sem que se admita qualquer sentido operativo desse trabalho na atualidade? Ou haveria alguma coisa de permanente nessa literatura que justifique a obsessiva releitura, tradução, reescritura, transcrição? Ou algo que mantenha vivo e animado trabalho de decompor e novamente metabolizar velhos textos?

A orelha do livro vem assinada por Joseph Rykwert.

O tema das metáforas entre a coluna e o corpo humano, a compreensão da arquitetura como interface entre o corpo e o cosmo, é cara ao professor. *A coluna e o vulto* é devedora explícita da leitura de *A coluna dançante*.²⁴ Outros títulos de Rykwert que importam para compreender a urdidura do labirinto do livro de d'Agostino são *A ideia de Cidade*²⁵ e *A sedução do lugar*²⁶ que exploram a complexidade hermenêutica dos temas e sua persistência ao longo da história humana.

O que caracteriza a história interpretativa de Rykwert é a exploração de múltiplos significados na fenomenologia arquitetônica. Essa polissemia mutante indicaria certa persistência simbólica, uma assombração fantasmática, que, mesmo quando não consciente, move e motiva o raciocínio utilitário do projeto. E, mais ainda, essas permanências impensadas e evocam práticas e procedimentos entranhados da cultura humana desde tempos imemoriais. Um postulado rykwertiano fundamental é a atribuição à arquitetura de uma capacidade de intermediação metafórica entre o corpo humano e o cosmo.

Será possível reconhecer em *A coluna e o vulto* algo da hermenêutica humanista à la Rykwert em pacífica harmonia com a *storia storica* ao estilo de Tafuri? Poderíamos estar diante de uma daqueles e aditivo-adversativos: Rykwert e Tafuri? Dito de outra maneira como conciliar uma narrativa do passado que não desemboque num desfecho moralizante no presente (Tafuri) com a identificação de permanências no gesto arquitetônico do presente tanto conscientes como recalçadas (Rykwert)?

viii.

Começamos com o segundo *e* do subtítulo: *...na história antiga e moderna*: De um total de 100 páginas, a *história moderna* fica com as últimas quatro, tratada sob o título «quase melancólico» de *Epílogo*. As 30 linhas autorais que compõem o argumento de d'Agostino sobre «*história moderna*» da casa e do habitar são centradas no nome de Le Corbusier e vêm entremeadas de uma citação e da reprodução de uma página do *Vers une architecture* [1922-3] e uma belíssima imagem colorida dos manuais de proporção *Modulor* e *Modulor II* [1955] de Le Corbusier. Pois então: d'Agostino elegeu o arquiteto Le Corbusier para pelejar, na condição de herói da causa dos modernos, numa espécie de combate singular contra o campeão das hostes dos antigos.

Rufam tambores; soam fanfarras brilhantes. Le Corbusier dá início à pugna:

LC: “– *A casa não será mais essa coisa espessa, que pretende desafiar os séculos e que é o objeto opulento através do qual se manifesta a riqueza; ela será um instrumento, da mesma forma que o é o automóvel. A casa não será mais uma entidade arcaica, pesadamente enraizada no solo pelas profundas fundações, construída em “duro” [bâtie de “dur”] e à devoção da qual se instaurou desde muito tempo o culto da família, da raça, etc.* ²⁷”

D'Agostino arbitra:

MH: “– *Com sua ‘machine-à-habiter’, Le Corbusier apaga da casa a tradicional estrutura familiar e a regulada materialização visual dos valores hierárquicos constitutivos da família.* [...]”²⁸

Carlos Antônio Leite Brandão, escreveu uma resenha sobre *A coluna e o vulto*. em defesa da *virtù* humanista ele devolve o golpe:

CA: “– *Em nosso mundo, as virtudes são consideradas vícios e os vícios, virtudes.* [...] *‘A coluna e o vulto’ é um dos poucos trabalhos que questiona esse estado das coisas e a ‘forma mentis’ atual. Ele nos descortina uma ‘arché’ que se encontra velada, mas sem a qual a “arqui-tectura” é substituída por seu simulacro, e nos convida a prosseguir essa tarefa. É uma tarefa árdua, pois nosso tempo, tão moderno e avesso aos arcanos, lhe é extremamente hostil.*”²⁹

Essa sentença parece lamentar a passagem do tempo histórico. A rejeição do *simulacro* e a busca de uma ‘arché’ velada parece querer voltar aos tempos em que Platão acusava os artistas de produzirem *simulacros* de aparências e mandava expulsá-los de sua República. Esse anseio ecoa o veredicto de d'Agostino:

MH: “–... *A pouco e pouco, dissipam-se convicções de que a permanência física da casa não só comemora vínculos consangüíneos, mas o misterioso da vida no jogo de espelhos em que pais e filhos se reconhecem. Libertos de todas as amarras, espaciais e temporais, o homem moderno se desliga, a seu modo, de pétreos arcanos.*”³⁰

Brandão treplica com uma sentença conclusiva. Para o Professor das Alterosas, a leitura deste ensaio de d'Agostino...

CA: “–... *nos devolve um tempo arcaico ou arcano onde o valor da casa e da coluna era, ao contrário de Le Corbusier, “providenciar raízes e*

profundas fundações”, comemorar vínculos consanguíneos, difundir a virtude, sustentar o “lar” e introduzir noções de permanência e fixidez das quais o mundo moderno, “líquido”, movediço e fugaz como um fogo-fátuo tanto carece. [... O livro] nos remete ao território da ‘arché’ quando ele ainda não havia sido absorvido pelo da ‘techné’ e funcionava como prefixo e princípio desta.³¹”

Entre Le Corbusier, que *apaga da casa a estrutura e os valores da família*, e d’Agostino, que *nos devolve um tempo arcaico*, o que flagramos um evidente duelo historicista. O campeão dos *modernos* estava previamente derrotado antes de iniciar-se a lide fulminante.

Há, sim, enorme perigo nessa tarefa de manejar Tafuri com Rykwert. Eis um labor que não se pode resolver com «simples» soma de opostos na cartilha racional do materialismo dialético: trata-se de uma operação complexa que demanda melancolia saturnina, imaginação. Envolve fantasmas e assombrações sobreviventes entre reflexos na casa de espelhos.

ix.

Sim. Nos seus últimos textos, Tafuri rejeitava a utilização *operativa* da história da arquitetura para justificar as ações da teoria modernista e propunha um projeto de *história histórica* de base filológica que elucidasse o passado sem enredos adrede condicionados pela ideologia ‘modernista’. Pois agora Rykwert responde com uma história da arquitetura em que o recurso à vasta documentação de textos e imagens antigas (filológica) visa a elucidar a interpretação (filosófica) da arquitetura contemporânea.

Nem historicismo nem ideologia, mas uma análise do espaço, da morada e dos estratégias de projeto urbano na contemporaneidade a fim de deslindar a saturação de ritos e mitos envolvidos (tanta vez desavisados ou ingênuos) que provém de tempos imemoriais e dos fantasmas de velhos valores que não se extinguíram, mas foram recalcados pela ilusão tecnicista dos últimos tempos.

Fernando Diniz descreveu assim o interesse nas permanências simbólicas que caracteriza a escrita de Rykwert:

FD: “–O objetivo de Rykwert não consiste em mostrar como era o planejamento das cidades na antigüidade, mas sim, como os planejadores de cidade pensavam seu ofício e como recorreram aos rituais e mitos para formar o ambiente urbano. Longe de adotar uma visão idílica, mostra-se plenamente consciente das mazelas e problemas da cidade antiga e não advoga um retorno a uma suposta ordem adotada naqueles tempos.³²”

Embora os nomes, argumentação, bibliografia e imagens de grande parte dos textos de Rykwert pareçam tratar de arquitetura de tempos antigos e imemoriais, é a arquitetura moderna que ele quer decifrar. Ao final de um artigo sobre o surgimento da ordem coríntia na Grécia antiga (entre o final do s. V e o início do s. VI antes de Cristo) ele mesmo se desculpa com o leitor porque, ao contrário do que o que o título *The corinthian order* poderia sugerir, *este artigo não é sobre arquitetura antiga, mas sobre arquitetura moderna.*

E explica que

JR: “... os arquitetos, com todo seu discurso de estrutura e função, cegaram os historiadores da arte da real natureza do assunto em pauta; e os arquitetos precisam olhar mais uma vez os edifícios do passado e procurar os verdadeiros motivos que inspiraram seus predecessores. ³³”

Anat Falbel³⁴ reconhece esse *motivo condutor* da obra de Rykwert desde os artigos *Meaning and building* de 1957, aquele *The corinthian order* de 1965 e *The sitting position: a question of method* de 1969 e todos publicados na coletânea monográfica *The necessity of artifice*.³⁵ Não se trata apenas de uma procura de permanências formais ou sugeridas pela superfície dos acontecimentos, mas de por em movimento um sem fim de cruzamentos interdisciplinares. Na *Introdução* à edição brasileira de *A coluna dançante*, Falbel evoca Alina Payne para notar que Rykwert rompe a compartimentação de gêneros ao *percorrer um largo espectro temporal para discutir tanto as práticas da Antiguidade e da contemporaneidade, o modernismo e a Renascença, como escritos de pensadores desde Vitruvius a Heidegger. Ao mesmo tempo, Rykwert propõe um diálogo entre o arqueólogo clássico, o historiador da arquitetura do Renascimento e o crítico moderno*.³⁶ Ela afirma em seguida:

AF: “–Portanto, ao longo dessa nossa trilogia iniciada com *A ideia de cidade*, o historiador imerge nos processos de concepção dos tecidos dos agrupamentos urbanos e das formas construtivas desde a Antiguidade, reconhecendo que, ao contrário dos animais, os seres humanos “refletem, comparam e se organizam de forma elaborada antes de começar a construir”. Ele identifica e nomeia as afinidades intelectuais das suas premissas em um espectro extenso que compreende por exemplo: a proposição de Le Corbusier (*Vers une architecture, 1923*) de que “não há homem primitivo: há meios primitivos. Potencialmente, a ideia é uma constante desde o começo. ³⁷”

Desse jeito, Le Corbusier ressurge no debate, convocado agora como testemunha de Rykwert. Falbel lembra como o historiador evoca o antropólogo Leroi-Gourham, o arquiteto Vittorio Gregotti,

AF: “– ...ou ainda o olhar do filósofo Theodor Adorno com o qual Rykwert encerra a grande discussão de ‘*A coluna dançante*’ a respeito da ‘*mimesis*’, e para quem a obra de arte era entendida como uma *reminiscência*, a *anamnese* de um poder mágico arcaico ecoando o diálogo original e aterrador do homem primitivo com o outro. ³⁸”

✕ .

Não é somente a assinatura de Joseph Rykwert na orelha deste *A coluna e o vulto* e o interesse nas permanências que une os autores. Mario Henrique d’Agostino redigira para edição brasileira de *A casa de Adão no paraíso* um *Prólogo*. Vista de seu hoje histórico, a casa do primeiro humano lhe parecia assim:

MH: “–*Aquém do Éden, a “primeira casa” perfila-se na divisa entre a ideia e o ideal. Guardadas as precauções, é sugestivo aproximar tal prospecto àqueles concebidos sob inspiração platônica. Como um “modelo” a iluminar atitudes, cânones artísticos, léxicos e sintaxes formais, ele reacende antigas suspeitas: mero simulacro ou paradigma legítimo, jogo*

de ilusões ou ascese, depuração fenomênica ou princípio metafísico, imanência ou transcendência – para repor a fórmula clássica: ‘eídos’ ou ‘eídon’? A nós, ao fim e ao cabo, apresenta-se como subterfúgio desnecessário, ou não? ³⁹”

O projeto histórico de d’Agostino está contido num recorte temporal entre a indeterminação contida nesse *Prólogo ao Paraíso* e o elegíaco *Epílogo* ao cabo do qual se desfaz o conluio mitopoético entre *vulto* e *coluna*, que nosso autor constata e atesta em prosa plangente: A modernidade anunciada por Le Corbusier *acentua, de modo lapidar, o lusco-fusco do presente*.⁴⁰ Estamos num labirinto de espelhos, lembram vocês? Esse *Epílogo* de sotaque spengleriano rebate o tempo edênico e revela (revela = *αποκαλύπτει* = *apokhalypetei*) o desfecho de um arcano plurimilenar. O mito está cumprido; fim de jogo.

Tampouco há acidental acaso nos nomes dos envolvidos no debate instaurado. Anat Falbel escreveu a *Introdução* da *Casa de Adão* que se segue ao *Prólogo* de d’Agostino:

AF: “... para Rykwert, interessa essencialmente o que denomina a “outra” casa, “que existiu em outros tempos, antes que uma intervenção heroica ou divina a tenha transformado em pedra”. ideia-mestra que ele expressa em uma linguagem beirando a poesia: “Em todos os casos são sempre “outras”, que se distinguem das normais no tempo e no espaço. E em todos os casos encarnam alguma sombra ou memória daquele edifício ideal que existiu antes dos tempos: quando o homem sentia-se em sua casa, e sua casa era tão exata como a própria natureza.”⁴¹”

Ulterior morada, intervenções heroicas ou divinas, tempos “outros”, casas imemoriais. Estamos em ponto de voltar à sombra da casa de Ulisses, cantada em verso pelo menestrel cego, Homero. Medida entre as pedras da velha Hélade e rememorada pelo aedo Vitruvío. Estamos, de novo, de volta ao início. Estamos?

Fig. 5. John Tenniel: Ilustração para o primeiro capítulo (*A casa do espelho*) de *Through the looking glass* de Lewis Carroll.



xi.

(... Quando acorde desse sonho persistente,
talvez eu escreva – com certeza – resenha sobre o livro do
Maíque. Mas... **Cacá já não publicou** uma no Vitruvius?...
Um título **poderia** ser:

‘Ulisses na casa do espelho’ (?)
ou ‘A casa de Ulisses entre espelhos’ (?) Talvez ‘Através do
espelho e o que Ulisse encontrou por lá’ (?)

...Isso é Alice, é Lewis Carroll...

Que ideia mais burlesca!

A casa de Ulisses no espelho (?)

paródia barata de Rykwert!?

Ah! Mas que coisa **tão ridícula!**

...)

xii.

Homero: A esse poeta cego e imaginário, disse Finley⁴², deve a Grécia a sua existência imaginária, nome e fundação.

No primeiro parágrafo da sua monumental história da literatura ocidental em dez volumes, Carpeaux escreveu: *A base da literatura grega é um ciclo de poesias épicas que constituem um cânone tradicional e invariável, em sua maioria ligada ao nome de um poeta lendário...*⁴³

Sim, Homero é base e sustento de toda literatura grega e, de certa maneira, de toda literatura ocidental; e mesmo de toda a idéia de Ocidente; da idéia expansionista de Ocidente que ganha a superfície da esfera terrestre e o mundo sideral. A imaginação desse poeta imaginário fixou o nome e a existência de Ulisses, e seus reflexos e rebatimentos.

A viagem filológica de d'Agostino⁴⁴ para construir uma *prosopografia* de Vitruvius – esse escritor-arquiteto de que não restam vestígios senão seu texto mesmo – ecoa a pergunta: Homero existiu de verdade? Esdrúxula indagação em uma resenha sobre um livro de história da arquitetura. Mas é esta pergunta que introduz o autor crucial dessa reflexão: o pensador napolitano Giambattista Vico (1668-1744). Professor autodidata foi um misto polimorfo de filósofo e filólogo; que escreveu e reescreveu ao longo da vida, um livro de leitura difícil e obscura – *A Ciência Nova* – em que procura os princípios da *natureza comum das nações*. Tal ciência parte de discrepâncias entre os relatos dos diferentes povos para compreender o que podem ter de comum. Confesso ser esse o meu motivo para essa desmesurada resenha e a chave para seu desenlace.⁴⁵

O terceiro livro da *Ciência Nova* é dedicado à questão aparentemente irrelevante sobre a existência de Homero. Uma das dificuldades é determinar onde nasceu o poeta já que *quase todas as cidades da Grécia, não faltando sequer aquelas que o quiseram grego da Itália, disputam ser sua pátria.*⁴⁶ Essa rivalidade, diz ele, *se originou do fato de que quase todas observavam em seus poemas expressões, frases e dialetos que eram vulgares de cada uma delas.*⁴⁷ Outra parte do enigma indaga sobre a época em que teria vivido Homero. A esse respeito Vico enumera diferentes autoridades e fontes capazes de datar o tempo de vida do poeta.⁴⁸ A aceitar todas seríamos obrigados a concluir que Homero teria vivido por cerca de 460 anos.⁴⁹ No capítulo seguinte Vico compara o gênero rude, briguento, sanguinário, mesquinho e mesmo maledicente das personagens da *Ilíada* – de que nem mesmo escapam os deuses olímpicos – com os da *Odisseia*. Neste último, prevalecem sujeitos de caráter prudente, tolerante e decoroso, além de dissimulado, ambíguo e enganador.⁵⁰

Contrapondo essas incongruências nas evidências – a seu ver irrefutáveis (além de outras que omiti aqui) – Vico nos conduz à conclusão surpreendente de que *acontece com Homero o mesmo que com a guerra de Tróia*: Embora o embate entre gregos e troianos corresponda, afirma Vico, a uma época famosa dos tempos da História, *até os críticos mais sagazes, julgam que aquela não tenha jamais ocorrido no mundo. E, assim, de Homero não haveria vestígios além de seus dois poemas; o que forçaria a afirmar que Homero teria sido apenas um poeta de ideia, e não um homem natural. E, arremata surpreendentemente assim:*

*Mas tais e tantas dificuldades, juntamente com os seus poemas dele que chegaram até nós, parecem dar-nos coragem de afirmá-lo pela metade: que este Homero tenha sido uma ideia, ou seja, um caráter heroico de homens gregos, enquanto estes narravam, cantando, as suas histórias.*⁵¹

Donde então, vê-se forçado a afirmar que *quase todos os povos gregos tanto discutiram sobre a pátria [de Homero] porque esses povos gregos foram, eles mesmos, este Homero.*⁵² Igualmente as opiniões acerca da época do seu nascimento variam tanto *porque, verdadeiramente, tal Homero vive através das bocas e na memória desses povos gregos, desde a guerra de Tróia até os tempos de Numa, que fazem o espaço de quatrocentos e sessenta anos.*⁵³

*Assim, Homero compôs a Ilíada quando era jovem a Grécia e, por conseguinte, ardente de sublimes paixões como o orgulho, a cólera, a vingança, cujas paixões não sofrem dissimulação e amam a generosidade; donde admirou Aquiles, herói da força. Mas velho compôs a Odisseia, quando a Grécia havia como que resfriado os ânimos com a reflexão, que é mãe da prudência; donde admirou Ulisses, herói da sabedoria. De modo que, nos tempos de Homero jovem, aos povos da Grécia agradaram a crueldade, a vilania, a ferocidade, a crueldade, a atrocidade. Nos tempos de Homero velho, já lhe deleitavam os luxos de Alcínoo, as delícias de Calipso, os prazeres de Circe, o canto das sereias, os passatempos dos pretendentes, não só de tentar, mas também de assediá-lo, de combater as castas Penélopes; costumes esses que, todos em simultâneo, nos pareceram acima incompreensíveis.*⁵⁴

Homero não pode ter vivido como homem singular, entretanto é indispensável admitir que haja existido realmente como personagem ideal. Um poeta virtual que se formou na *imaginação robusta de homens de fraca racionalidade*. Homero não apenas se compôs na imaginação dos povos gregos, porém, ao formar-se, formou esses mesmos povos. *Aedoi* de diversas cidades nas ilhas e orlas do Egeu ao Jônico; desde Creta e o Dodecaneso até a Acaia pelo Ponto Euxino; entre a Anatólia e Eléia – na costa do Tirreno – declamavam trechos decorados das épicas heroicas. Aos poucos incorporaram-se expressões e sotaques das diferentes falas. Fixando pouco a pouco a forma final dos poemas, burilados com ritmo, rima de melhor memorização, esse Homero ideal inventou a língua comum dos gregos. Fixou os inimigos comuns no lado do leste: troianos ou persas, caldeus ou mesopotâmicos... Definiu deuses comuns de todos os gregos, valores, honras, ficções e mitos comuns.

Homero, como os deuses, gigantes e heróis são frutos e sementes da nebulosa origem de todos os povos. Esses gêneros da coletiva imaginação constituem, no jargão viquiano, *Universais poéticos*.

Nosso Homero existe pelos poemas; como o Vitruvius de que se ocupa d'Agostino, existe pelo *De Architectura* e, sem que dele quase nada se saiba senão o texto de seu tratado, fundou a arquitetura enquanto disciplina « *filosófica* » ao fixar os princípios de sua linguagem a partir de míticas tradições gregas; tão sólidas quanto incertas. As origens das nações, seus governos, línguas e justiças, concepções deste mundo e do além, dependem de um princípio nebuloso que Vico resume assim:

*Os homens, primeiro, sentem sem se aperceberem, depois percebem com espírito perturbado e comovido e, finalmente, refletem com mente pura. Este postulado é, para ele, o princípio das **sentenças poéticas**, que são*

*formadas com sentidos de paixões e afetos, diferentemente das **sentenças filosóficas**, que se formam com raciocínios; por isso estas últimas mais se aproximam da **verdade** quanto mais **se elevam aos universais**, e aquelas primeiras são tanto mais **certas** quanto mais **se aproximam dos particulares**.*⁵⁵

Vitrúvio filosofa sobre a arquitetura grega. Extrai universais filosóficos da reflexão «com mente pura» e redige uma **verdade** destilada da observação de particulares **certos** e comprovados. Não deixam de ser nebulosos os começos da arte de construir, como nublados haveriam de ser todas as origens para Vico.

*Todas as nações gentílicas tiveram fabulosos princípios, e que dentre os gregos (dos quais temos tudo o que temos das antiguidades gentílicas) os primeiros sábios foram os poetas teólogos, e sendo rudes em suas origens e em suas naturezas, todas as coisas de que alguma nasceram ou se empreenderam; assim e não de outro modo, devem ser estimadas [as origens] da sabedoria poética.*⁵⁶

xiii.

Da escada na gravura de Dürer não vemos o começo nem sabemos aonde vai. É artefato humano, seus degraus pressupõem a marcha dum corpo humano: de subida e abaixamento, entre passado e futuro, entre a métrica e o incomensurável... O vulto que há de percorrer as traves desse andaime vê uns poucos passos.

Essa a situação inicial do raciocínio de Vico: Quer descobrir o ponto de apoio da história da humanidade. Começa recolhendo relatos antigos das diferentes nações sobre o início da história da humanidade. Mas entre as narrativas de origem apresentam incongruências intransponíveis. Vico então elaborou uma tabulação cronológica comparativa da história do mundo tal como descrita nas tradições disponíveis dos hebreus, dos caldeus e dos citas; dos fenícios e egípcios, de gregos e romanos. Embora essencialmente discrepantes quanto à idade do homem (número de anos solares desde a criação do mundo e da humanidade) todas parecem convergir em uma tríplice divisão de eras. Todas as tradições tabuladas têm sempre as mesmas etapas que denomina respectivamente idade dos deuses, dos gigantes (ou heróis) e dos homens. Na idade divina a sociedade é dominada pelos sentidos e pela imaginação. Na fase heroica as nações são dominadas pela aristocracia dos mais fortes, No terceiro estágio – humano – os povos se veem domados pela racionalidade, pela retórica que supõe igualdade entre os humanos e respeito pelos direitos dos demais.

A origem da história humana continua nebulosa. Mas, a repetição do período permite conciliar narrativas incompatíveis. A formulação dos Universais fantásticos constitui um método para recompor as brumosas origens da história comum das nações. Na origem os homens se manifestavam na forma de sentimentos apaixonados e sublimes. Suas afirmações poéticas não podem ser analisadas pela racionalidade científica, mas devem ser compreendidas enquanto produtos de uma poderosíssima imaginação fantástica.

Diferentemente da escada no plano central da *Melencolia I*, o curso da história – na visão de Vico – não pode ser retilíneo. Tampouco há de ser circular, no sentido de que retorna ao mesmo ponto. Vico caracteriza o passo da história

como um repetir de ciclos que jamais retorna ao ponto inicial. A imagem mais adequada é a de um desenvolvimento helicoidal ao longo da qual se repetem, a cada passo, três idades. Ao cabo de cada volta na helicoide (*corso*) retoma-se o ciclo (*ricorso*).

Os governos típicos das duas primeiras fases são respectivamente o teocrático e o aristocrático. O governo democrático caracteriza, por sua vez, o terceiro estágio a concluir o '*corso*' da história enquanto prepara o '*ricorso*', novo ciclo histórico a partir de nova era teocrática.

E nós que temos com isso?

xiv.

Whose echoes live in memory yet, Eco que na memória não esmorece
Though envious years would say 'forget'. Embora o ciúme do tempo diga: "esquece".

Lewis Carroll⁵⁷

{FIRMAMENTO,
MAJESTÁTICA,
VIRTUOSA}

De onde vêm os epítetos que adjetivam a COLUNA dão título aos capítulos centrais do livro é coisa que o autor mesmo não nos declara. Ao ler o livro todo mais de uma vez, fico convencido de que essa configuração tríplce sugere Vico. Há um desígnio nesses nomes; como se compusessem uma totalidade dividida em terços, ou uma tríade

de significados que completam um anel ou ciclo dinâmico. Na *Apresentação* do livro, Rafael Moreira se refere a uma *estrutura tripartida* e fornece sinônimos interpretativos para as evocações de d'Agostino: – A **coluna firmamento estática**, a **coluna majestática**, *monumentalizada* e a **coluna virtuosa** do "*decorum*".⁵⁸

Em sua resenha⁵⁹ sobre *A coluna e o vulto*, Carlos Antônio Leite Brandão interpretou os títulos dos capítulos à luz de um entrelaçamento de sentidos na palavra grega *arché* (ἀρχή). Para ele *arché* foi tomada pelos antigos para evocar {origem; comando; ética}. Destramando trança de significados, ele vê a 'coluna firmamento' como expressão da 'arché-origem', identifica na 'coluna majestática' uma determinação da 'arché-comando' e atribui à 'coluna virtuosa' um senso 'ético'.

Sim, o sentido de firmeza é evocado na primeira analogia como vontade de estabilidade de um povo que se sedentariza. É verdade que as colunas firmam a casa e sustentam sua cobertura. Mas também protegem o fogo doméstico em torno do qual a família cultua os deuses lares. A coluna **vertical, pétrea, fixa e 'estática'** contracenam com a fumaça⁶⁰ que estabelece a relação **vertical, nebulosa, viva e 'dinâmica'** entre a casa e as esferas celestiais; entre vultos de homens e os deuses antepassados cuja 'arché-origem' se firma nos fumarentos desvãos do tempo poético de Vico. Não é ocasional que ao falar de coluna como firme, d'Agostino evoque o abalo sísmico provocado por Poseidon.⁶¹

A coluna majestática da segunda analogia evoca – sem dúvida – 'arché-comando' elevando à esfera pública as sagrações de nascimento e madureza⁶², matrimônio⁶³, dos notáveis e comandantes, seus ritos fúnebres⁶⁴ e os

memoriais de vitórias militares e conquistas⁶⁵ dos príncipes e generais. Entretanto, também o seu oposto: desonra dos derrotados; pública proscricção dos condenados nos julgamentos⁶⁶.

Há, é verdade, sentido ético no decoro da cena pública de *stoas* e *ágoras* a última analogia entre corpo e coluna proposta por d'Agostino promove equidade e comedimento entre os atores humanos do drama urbano, também sugere despersonalização, perda de individualidade num momento em que colunas repetidas em série estavam para evocar fria igualdade entre os corpos dos habitantes de cidades cada vez mais populosas.

Essas divergências parecem demandar um procedimento conciliador conforme a proposta da *Ciência nova* de Vico. Reparem que o fogo vivifica as casas, cultua os antepassados para a permanência da sua memória. A extinção do fogo doméstico denota instabilidade⁶⁷ mas sua demasia é incêndio e destrói. A fumaça há de ser protegida para que suba ao alto; porém em excesso sufoca a casa e apaga o fogo. Ritos fúnebres incorporam os mortos ao conjunto dos deuses lares e, possivelmente, ao sistema de divindades urbanas. Porém serve também a suerir que a alma do morto siga para o *Hades*, evitando que permaneça no lar em assombração.

Colunas comemorativas e arcos de triunfo asseguram unidade das cidades, mas permitem seu crescimento em desmesura. A homogeneidade dos cidadãos permite e alimenta a democracia, mas a sensação excessiva de estabilidade e a acomodação das relações interpessoais ensejam despersonalização da política eliminam lideranças locais e abrem campo para a formação dos impérios em detrimento da *polis*.

Um dos postulados da *Ciência nova* é de que a 'Idade dos Deuses', a 'Idade dos Gigantes' ou 'dos Heróis' e a 'Idade dos Homens' são três etapas de uma *história ideal eterna* que se repetem em ciclos contínuos. Não seria descabido considerar as evocações de d'Agostino sobre as colunas-vultos como expressões dos universais poéticos de Vico? Não será difícil identificar – ao menos quanto à estrutura semântica – a coluna-firmamento com a idade divina. A coluna-majestática cuja *finalidade* – na definição de Plínio – é *alçar-se acima dos outros mortais* pode ser identificada com os heróis. Não são deuses, mas mortais de mais elevada estatura: líderes, nobres, aristocratas. O epíteto de *virtuosa*, atribuído a terceira equação corpo-coluna, é assimilável à *virtù* em chave moral, ou mesmo como expressão de decoro na etiqueta do convívio social. Entretanto, o radical *vir* – significa precisamente 'homem' tanto na acepção de masculinidade *viril* como em contraposição às divindades e à natureza.

Minha proposta nesta *desmesurada* recensão era entender os sobrenomes que adquirem as colunas-vulto como expressão arquitetural da *Ciência Nova* de Giambattista Vico, pela via da hermenêutica de Rykwert. Vico tem ROMA como o modelo por excelência de sua *HISTÓRIA IDEAL ETERNA*; Rykwert quer perscrutar a história da *IDEIA PERENE DE CIDADE* e descreve ritos e mitos em torno de ROMA. A Hipótese que guiou a minha odisséia espelhada pelos meandros de dédalo é que as parças corpo-pilar do pacote de Mario Henrique d'Agostino constituem universais fantásticos; isto é: sentenças poéticas em dialeto arquitetônico. Coluna dos deuses, Coluna dos gigantes, Coluna dos homens são figurações arquitetônicas do tempo dançante da Ciência Nova.

xv.

Mário Henrique d'Agostino não menciona Vico no texto ou em notas de *A coluna e o vulto*. O livro não tem uma lista de fontes bibliográficas. Mas seus dois livros anteriores, *Geometrias simbólicas da arquitetura* e *A beleza e o mármore* têm listas extensas de livros consultados que não incluem o nome de Vico. Tudo me faz crer que o ciclo histórico da Ciência Nova não tenha sido considerado por d'Agostino na sua tríade de metafórica {firmamento, majestática, virtuosa}.

A relação entre ambos há de ser indireta e muito provavelmente inconsciente. Vico foi leitura fundadora para Nietzsche, Freud, Saussure. Ezra Pound, T. S. Eliot, ninguém menos que James Joyce, e Jorge Luís Borges, explicitaram seu fascínio com Vico. Também, Kirkegaard e Oswald Spengler; Heidegger e a fenomenologia. Na leitura de Vico repousa a originalidade de Benedetto Croce e seu afastamento em relação à filosofia da história de Hegel, com tão vasta difusão na historiografia crítica da arte no s. xx, nos leitores e discípulos de Abi Warburg: Didi-Huberman, Agamben e, é claro, Joseph Rykwert. Daí vem uma rede de fios seguros e certos que articula o pensamento do longínquo Vico com o mármore de d'Agostino.

Nos anos 1970 Harold Bloom publicou um *Cânone ocidental*⁶⁸ tão sedutor quanto tendencioso. Trata-se de uma lista de livros essenciais através da *escola do tempo* reunidos da literatura do ocidente desde Shakespeare até o presente. Aqui Vico é modelo explícito e fundador. A lista crítica de Bloom separa a literatura ocidental em quatro etapas: uma Era teocrática (antiga e medieval não incluída no seu catálogo), uma era Aristocrática e uma era Democrática conforme o modelo da Ciência Nova e ainda acrescenta uma era Caótica que corresponde ao momento presente, na espreita de nova era Teocrática. Não vejo d'Agostino lendo Bloom. Mencionei para assinalar como a sobrevivência das idades de Vico é tão entranhada e subreptícia entre nós que nem me parece ser necessário estabelecermos vínculo direto para as conclusões parciais almejadas nesta não-resenha.

xvi.

Rudolf Wittkower, professor de Rykwert, escreveu em 1949 um grande livro *Architectural principles in the Age of Humanism*. E, ao longo do livro tais princípios são, em essência, formas, proporção harmônica e a relação plástica com arquitetura antiga. Tratando do simbolismo religioso das igrejas de planta centrada, por exemplo, ele afirma:

Os antigos renascentistas aderiram firmemente ao postulado pitagórico "tudo é número", inspirando-se em Platão e nos neoplatônicos; amparados em uma longa série de teólogos desde Santo Agostinho, se convenceram da estrutura matemática e harmônica do universo e de toda criatura.

*Já que as leis dos números harmônicos preenchem todas as coisas, das esferas celestes à vida mais humilde sobre a terra, nossas almas mesmas devem estar conformes a esta harmonia.*⁶⁹

Se o princípio arquitetônico da idade do humanismo depende de números e da Antiguidade, é nos Pitagóricos que eles merecem ser buscados por Wittkower.

Otto von Simson⁷⁰ indicava como a geometria reguladora da arquitetura religiosa da baixa idade média ocidental já dependia da definição agostiniana de ordem como algo derivado dos números e das relações entre números. O homem, centro e medida do mundo, apogeu da Criação, haveria de conter o mais perfeito resumo da divina de proporção. Ora, a necessária harmonia da obra de Deus, fez induzir que as mesmas relações entre partes encontrada no corpo humano regulariam o todo do Cosmo.

A investigação de Rykwert (*The dancing column*) parte deste ponto: O corpo humano foi tomado por muitos filósofos, teólogos, cientistas e artistas como medida do mundo e fonte de beleza e completude. Arquitetura é artifício intermediário e metáfora entre o microcosmo do corpo humano e o macrocosmo do universo. Mas já não trata apenas de números, há um complexo de outras sintonias entre o corpo e a arquitetura que transcendem a proporção estática do modelo ideal do vulto humano.

D'Agostino palmilha a métrica da arquitetura em "*Geometrias simbólicas da arquitetura*". Neste livro ele explora a regulação geométrica na arquitetura entre o Renascimento e o Iluminismo (: justamente aquele período a que o cânon literário de Harold Bloom faz corresponder à *Era Aristocrática*, na sua particular leitura de Vico). Na tensão entre o comedimento e o incomensurável, diz d'Agostino, os arquitetos e tratadistas do Renascimento optaram por ler o *De architectura* de Vitrúvio como norma positiva de uma ação prática donde, *Ignorando o 'incomensurável' implicado na figuração mítica do arquiteto, o Renascimento afasta-se, igualmente, das incertezas antigas sobre a 'medida' inerente à beleza.*⁷¹

{comedido x incomensurável}; {medida x desmesura}; {exato x simbólico}.

Se tais antinomias parecem sugerir na teoria da arquitetura algo que permanece, no conceito de *Bigness* de Rem Koolhaas, na tensão entre a arquitetura cerebral desencarnada de Peter Eisenman e o visceral Frank Gehry; na *Città Análoga* de Aldo Rossi, no debate sobre a origem da forma na arte entre Gottfried Semper e Alois Riegl e, claro, entre Giambattista Vico e René Descartes. Fiquemos com esta última dupla.

Marco Lucchesi modelou a imagem de Vico como um desgarrado no sistema de estudos de seu tempo, mas abriu uma *importante exceção* para sua relação com Descartes –, *que se tornou para Vico, mais que um adversário, o grande catalisador de ideias, de cuja oposição surgiram as bases da 'Ciência nova'.*⁷²

*Tudo começa pelo 'cogito'. Para Vico, o 'penso, logo existo' não passa de mera constatação. Temos tão somente a certeza. Falta a verdade. O 'cogito' não oferece a razão e a causa da nossa existência, os motivos internos, abissais. O conhecimento (e aqui Vico e Descartes dependem, cada qual a seu modo, da herança agostiniana) repousa numa relação mútua entre conhecer e fazer. 'Scire est facere'. Para conhecer algo é preciso construí-lo, imaginar-lhe as formas, delinear a relação das partes com o todo. Numa palavra, contemplar a ideia. O que parecia terreno firme em Descartes (O fato de pensar) não passava de pura afirmação, e não estabelecia um lastro cognitivo. Para melhor compreender o 'verum-factum', Vico empreende a análise de duas ciências caras a Descartes, a física e a matemática, celebradas em detrimento da história e da erudição.*⁷³

A longa citação se justifica. Aqui Lucchesi não apenas esclarece a oposição entre os dois autores do s. XVI, como toca na gênese da concepção histórica de Vico e na motivação mesma que provocou a entrada em cena da *Ciência nova* nesta minha delirada resenha: a oposição entre filologia e filosofia; fato e interpretação; verdade e certeza; Tafuri e Rykwert. Segue Lucchesi:

Vejam primeiro a física. Do ponto de vista do conhecimento profundo, da conversão acima referida, o homem não pode ter ciência do mundo. Falta-lhe cons-ciência para lograr uma ideia simples e precisa. O homem não criou o mundo. Somente Deus pode conhecê-lo. Compreender-lhe as formas. Relacionar a parte com o todo. Assim, pois, a física é um conhecimento real – não há dúvida –, responde pela ordem da certeza, mas não da verdade. Dela não pode ter cons-ciência. Por outro lado a matemática é uma invenção humana, e, ao contrário do que pensava Galileu (que a considerava a linguagem de Deus na natureza), não passa de convenção, linhas e pontos, originados de um fiat (seja $A = B$), por um apriorismo, que não oferece o conhecimento real. Apenas abstrações. Ciência notável, do ponto de vista das operações e dos resultados. Atende à verdade, mas não ao real.⁷⁴

Peter Burke escreveu que Platão e Tácito despertavam interesse entre os conferencistas sobre o Império Romano na Academia Palatina em Nápoles. Ao descrever a formação intelectual de Vico, diz que:

...sem dúvida eles ajudaram Vico, que era mais filósofo do que Tácito e mais historiador do que Platão, a fazer uma síntese de seus dois autores antigos, um que “contempla o homem tal como é”, e o outro que o considera “tal como deveria ser”. Vincular o ideal com o real era, de fato, a grande meta da vida intelectual de Vico.⁷⁵

Síntese entre o real e o ideal, verdadeiro e certo, parece ser a meta intelectual de Vico. Se não há espaço, neste texto ancilar, para almejar tão alto objetivo, pelo menos esse vínculo parece responder à indagação que fiz no final do fragmento *viii*. lá no alto: Como somar o projeto de história filológica da arquitetura da maturidade de Tafuri – sua vontade de uma *storia storica* não subordinada ao enredo do presente – com a hermenêutica rykwertiana do gesto projetivo contemporâneo que identifica fantasmas imemoriais?

Volto ao texto de Lucchesi para deixá-lo concluir com Vico:

Assim, pois, a física responde pelo certo, mas não pelo verdadeiro, enquanto a matemática responde pelo verdadeiro, mas não pelo certo. Ora, Vico era como o novo Gênio Maligno do ‘Discurso do método’, pronto para deslindar-lhe o sistema de segurança.⁷⁶

xvii.

Wittkower não sentiu necessidade de definir o que seja ‘Humanismo’. A idade do Humanismo era, para ele, um sinônimo de *Renascimento*. E isso lhe parecia tão natural que dispensava qualquer apresentação. O livro de Wittkower não se ocupa de organizar a narrativa sobre arquitetura em torno do Renascimento, mas de definir seus “princípios”.

A crítica central de Carlos Antônio Leite Brandão ao tempo presente, em que a *tecnhé* subsume *arché* e a razão de levantar-se o professor das Alterosas

‘contra a razão manipulatória e a racionalidade técnico-instrumental’ é de ordem humanista. Na tese apresentada à UFMG para promoção a Professor Titular, toda argumentação é em favor da perenidade de uma arquitetura humanista. O título não deixa dúvida: *Arquitetura, humanismo e república: a atualidade do ‘De re ædificatoria’*.⁷⁷ A preocupação já aparecia no *Arquitetura e humanismo: do humanismo de ontem à arquitetura de hoje*.⁷⁸

Será que ainda podemos considerar o humanismo como sinônimo de Renascimento ou algo como que confinado a algum segmento finito de tempo? Ou tudo o que ponha o humano, ou melhor, a humanidade no centro das preocupações será humanista? Tudo o que nos explique no mundo, nós descendentes de Adão e co-exilados do Paraíso é Humanismo? É, sim, humano, demasiadamente humano, que todos que aprendemos a ler e escrever para que permaneça nossa humanidade além da nossa existência pessoal finita. Para isso nos tornamos dependentes do deleite sempre incompleto e inconformista da leitura para fixarmos as aventuras de Ulisses. Com elas revivemos em cada uma de nossas vidas mediocres e humanas a imaginária viagem da imaginária personagem de um poeta imaginário que viveu no tempo em que os deuses e heróis eram tanto reais como palpáveis; *tão exatos como a própria natureza...*

xviii.

O que é, afinal, um humanista? Para Rafael Moreira, na apresentação que abre *A coluna e o vulto*, Humanismo é um *amor à Itália* que ele reconhece em Mario Henrique d’Agostino:

*Maravilha-me como esse jovem nascido na longínqua Penápolis, nos confins do Alto Tietê, atraído às artes pela via da música «pop» e do teatro amador, tenha seguido um percurso de vida que o levou de Campinas – onde junto com a arquitetura estudou Latim e Grego em aulas particulares – até o ápice da Universidade de São Paulo, a maior da América Latina e – arremata o professor de Lisboa – muito mais poderia ter feito, enveredando por uma brilhante carreira internacional que o teria levado sabe-se lá até onde, se algo de visceral não o prendesse ao Brasil.*⁷⁹

Que algema impede a odisseia de Maíque em rumo certo ao *Sabe-se lá onde?* Que viscerais grillhões o mantêm encarcerado à sua terra natal? A resposta é insinuada em cores de terra na figura 5, página 37.

A pintura na superfície de uma terracota do s. IV a.C. representa o interior do oráculo de Apolo em Delfos. A figura central é Orestes, que abraça o ‘g’ês ômfalos’ – literalmente ‘umbigo da Terra’ – que Cronos vomitou no sopé do monte Parnaso. Nada pode representar melhor a corrente visceral que ata o professor à sua terra que o umbigo do Mundo. Cronos, o titã patrono selvagem do tempo, ludibriado, derrotado e destronado por Zeus, regurgitou uma pedra cônica sobre a superfície da Terra

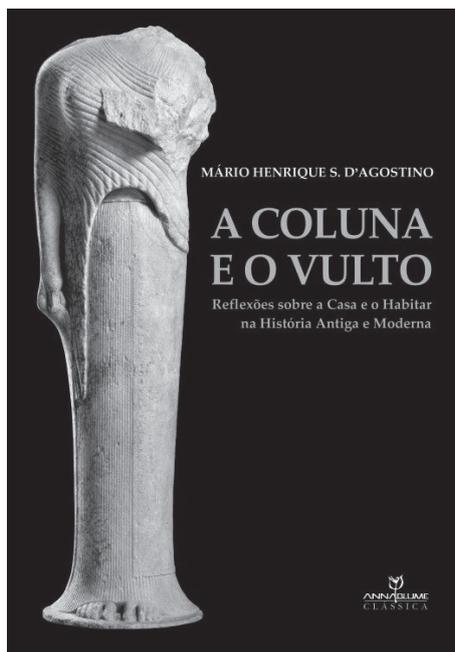


Fig. 6. *A coluna e o vulto*: capa.

(G'êa), junto ao sopé do monte sagrado definindo o centro do Mundo. A terra mãe ganhava um umbigo, análogo ao do humano vulto.

O mundo representa o vulto humano; a coluna reflete o corpo. Ulisses é o mar. Dublin é Tróia e Ítaca. Homero é a Grécia; a Grécia é o Ocidente e este se expande até o universo infinito em *difícilima, dangerousíssima viagem* rumo às entranhas do espírito humano. Navegar é preciso, mas – responde o oráculo à indagação de Rafael Moreira – ao cabo da odisséia há que voltar ao lar firmado em esteios vivos onde nos aguarda fiel Penélope a entretecer e desfiar. Será a longínqua Penápolis corruptela da cidade de Penélope? Distante sessenta mil estádios áticos do lar de Ulisses, pode-se certamente, sentir nos confins do alto Tietê, ou mais além, crepitar o fogo doméstico nessa Ítaca imaginária.

xix.

...fantasia quasi peroratio...

Neste ponto eu desperto. Descubro que era um sonho. Vejo minha imagem no espelho. Atrás de meu vulto percebo o reflexo invertido da gravura de Dürer. Com o Sol brilhando no céu rio-me do absurdo imaginado. Não há caixa nem ser alado, mas o tão esperado livro do meu amigo Maíque.

Aliviado, espreguiço lentamente. Tomo a caixa aberta sobre a bancada. É de dia. Dentro da caixa acondiciono, com imaginação, o umbigo terroso da melancolia. Estamos, sim, em pleno dia. Fecho a tampa e lacro novamente. Emendo a advertência:

CUIDADO:

Fragmento frágil de CARGA VIVA! imortal!

MANUSEIE COM PERIGO *humor*

Em seguida, Telêmaco rasura o destinatário e escreve ao carteiro: *Devolva-se ao remetente em Penápolis e em Ítaca; nos confins recônditos da Civilização Ocidental e inda além da Taprobana.* E assinala o motivo da devolução: *conteúdo espelhado.*

Mas como? Que Telêmaco? O que é isso de caixa? Desde quando melancolia tem umbigo? Não fora tudo matinal quimera?

Espio novamente minha imagem refletida. Pisco para meu rosto invertido. Meu duplo sorri marotamente do outro lado do reflexo. 'Através do espelho' minha réplica virtual se põe a pensar: – *Pelo menos uma coisa é certa: a gatinha branca nada teve a ver com isso: – a culpa foi inteiramente da gatinha preta.*⁸⁰

...*DA CAPO...*

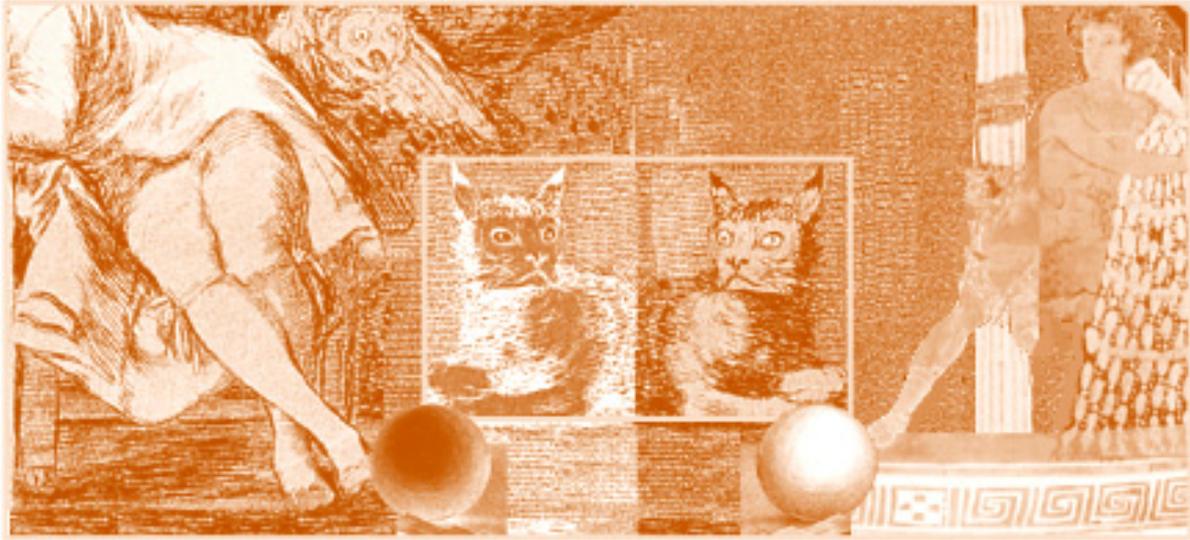


Fig. 7. Sobre-reflexos sobre os reflexos no labirinto entre esferas, morcego e umbigo: – uma colagem.

NOTAS

- ¹ Cf. Marco Lucchesi. Nove cartas sobre a Divina Comédia: [p.39-43]; id. A memória de Ulisses: [p. 257-274]
- ² Cf. Lewis Carroll. Tradução livre de duas frases do último parágrafo de *Through the looking glass*.
- ³ James Joyce. *Ulysses*. [1922] Ao longo do presente texto, usarei a grafia original *Ulysses* sempre que me referir ao Romance Épico de Joyce a fim de distinguir de Ulisses personagem de Homero.
- ⁴ Mario Henrique S. d'Agostino. A coluna e o vulto. (doravante designado simplesmente: cv.) p. 21
- ⁵ cv. p. 21
- ⁶ cv. p. 30
- ⁷ cv. pp. 25-49
- ⁸ cv. p.30
- ⁹ Cf. Piero Boitani, *A sombra de Ulisses*, 2005. [p. xvi]
- ¹⁰ Virgílio (70-19 a.C.), emulou as aventuras de Ulisses de volta para casa na epopeia *Eneida* (19 a.C.) em que o troiano Enéias foge da cidade destruída com seu velho pai e, repetindo as aventuras da Odisseia, vai dar na costa da Itália onde funda Lavinia. Fazendo seu épico dialogar com a Odisseia, Virgílio faz Roma emular com os Gregos. A *Eneida* testemunha o prestígio de que a leitura de Homero gozava na Roma do s. I a.C., e ajuda a repercutir sua fama para as gerações futuras.
- ¹¹ Dante (1265-1321) toma Virgílio por guia na sua viagem pelo inferno e purgatório. Ulisses mesmo é personagem repetidamente presente no sonho dantesco da *Divina Comédia* (1321) desde o Inferno até o Purgatório. E seu *Vulto* é ainda evocado, em memória na visita do Poeta ao *Paraíso*. No canto xxvi do Inferno, a pedido de Dante narra como transpôs os limites do Mediterrâneo e viajou ao Oceano Austral. Na concepção dantesca e antiga, o estreito de Gibraltar era definido como Colunas de Hércules, pórtico arquitetônico do mundo conhecido. Tomado por Dante como espécie de pórtico de entrada da casa dos vivos, O hemisfério sul é para Dante, análogo ao *Hades* dos antigos, e é nele que se ergue o monte purgatório que Ulisses avistou sem saber. Cf. *Paraíso*, canto xxxiii.
- ¹² Vasco da Gama, Ulisses histórico da epopeia de Camões (1524-1580), parte da ponta de Sagres, no extremo sudoeste do continente europeu para expandir para conquistar o Mundo Novo. O autor das aventuras de *Os Lusíadas* (1572) fora ao mundo descrito em seu poema; visitara o oriente conquistado pelo Gama de quem foi coetâneo e longinquamente aparentado pela via materna. As viagens do luso navegador, nem por isso são menos devedoras de Homero e de Ulisses.

- ¹³ *Os Cantos* de Ezra Pound (1885-1972) foram descritos por Hugh Kenner como *Uma épica sem enredo* (Cf. *Introdução de José Lino Grünewald à edição brasileira dos Cantos – por ele traduzida*, p. 14) *Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2002*. Embora não tenham heróis ou tema – e mais ainda por causa disso, *Os cantares* não se excluem da dependência poética com Homero e seus descendentes: Os dois primeiros cantos são uma tradução para o inglês, da tradução latina (por Andreas Divus no s. XVI) de dois trechos do *Canto XI* da Odisseia original em grego de Homero.
- ¹⁴ O cineasta Stanley Kubrick (1928-1999) filmou *2001: A space odyssey* (1968) com roteiro baseado no então inédito romance homônimo de Arthur C. Clarke. Essa odisséia projeta a ideia de aventura para o futuro e para além do planeta. (O lançamento do filme antecede em mais de um ano a viagem da missão Apolo 11 à Lua.) Mas não é apenas evasão para o futuro e para o desconhecido: - na verdade a viagem em questão repete a jornada da humanidade desde o gesto inicial da invenção do artifício (ferramenta) até o..., bem, até talvez... o começo de tudo...
- ¹⁵ Menos profético e mais complexo que a futuromancia épica de Kubrick, porém diretamente referenciado nas passagens mais popularmente conhecidas da viagem de Ulisses, *O brother, where art thou?* (em português: *E aí, meu irmão, cadê você?*) dos irmãos cineastas Ethan e Joel Cohen foi lançado no ano 2001, referido por Kubrick e que é protagonizado, entre outros, por um prisioneiro fugitivo do Mississippi na era da grande depressão de nome Everett Ulysses Mc Gill (George Clooney), casado com uma Penny (*Penélope*) vivida por Holly Hunter. A personagem de John Goodman, o grandalhão Big Dan Teague, tem um olho cego, escondido atrás de um tapa-olho, em alusão óbvia ao Ciclope de Homero e, menos óbvio, ao tapa-olho que James Joyce usou durante parte da vida madura para diminuir os efeitos de uma irite que no olho direito que o tornara fotofóbico. Mas havemos de ler também, nesse conjunto, referências em espelho ao trovador cego (*aedo*) Homero.
- ¹⁶ *columnæ rostrate*: colunas contendo máscaras e estátuas de fidalgos, guerreiros e governantes.
- ¹⁷ cv. pp. 53-99
- ¹⁸ cv. p. 70
- ¹⁹ cv. p. 103
- ²⁰ Tradução livre de uma frase do primeiro capítulo de *Through the looking glass* de Lewis Carroll: *And certainly the glass was beginning to melt away, just like a bright silvery mist.*
- ²¹ Agradeço à Professora Joan Ockman as chaves de interpretação de M. Tafuri, especialmente da difícil leitura de *La sfera e il labirinto*, a que Ockman dizia ser texto que não pode ser lido, apenas relido.
- ²² Cf. Jean Louis Cohen. *La coupure entre architectes et intellectuels: ou les enseignements de l'italophilie*; id. *Ceci n'est pas une histoire*. [p. 52]
- ²³ M H d'Agostino. *A beleza e o mármore*, [p.19]
- ²⁴ Joseph Rykwert. *A Coluna dançante*.
- ²⁵ id. *A idéia de cidade*.
- ²⁶ id. *A sedução do lugar*.
- ²⁷ Le Corbusier. *Vers une architecture*. citado em cv. às p. 119s.
- ²⁸ cv.p. 120
- ²⁹ Carlos Antônio Leite Brandão. UFMG *Quando a coluna olhava para o céu*.
- ³⁰ cv.p. 120
- ³¹ Carlos Antônio Leite Brandão. *ibid.*
- ³² Fernando Diniz Moreira. (UFPE) *Joseph Rykwert, The idea of a town*. texto introdutório à edição brasileira de *A idéia de Cidade*.
- ³³ Joseph Rykwert. *The corinthian order*, em *The necessity of artifice* p. 41 [tradução livre]
- ³⁴ Anat Falbel UFRJ propôs à editora paulista *Perspectiva* a publicação de uma trinca de livros de Rykwert em Português e esteve diretamente envolvida no contado com o professor, na tradução/ revisão e apresentação das versões brasileiras de *A idéia de cidade*; *A casa de Adão do Paraíso* e *A coluna dançante*.
- ³⁵ Joseph Rykwert. *The necessity of artifice: ideas in architecture*.

- ³⁶ Anat Falbel. Introdução à edição brasileira de A coluna dançante de Rykwert. [pp.19s].
- ³⁷ Anat Introdução à edição brasileira de A coluna Dançante de Rykwert. [pp.20s]
 A 'nossa trilogia' a que se refere a autora, diz respeito ao agrupamento editorial proposto para a versão brasileira dos títulos Os originais não configuravam um conjunto separado da obra do autor.
- ³⁸ *id.*, *ibid.*
- ³⁹ Mario H. d'Agostino. Prólogo à edição brasileira de A casa de Adão no Paraíso de J. Rykwert [p. xv]
- ⁴⁰ CV p. 118
- ⁴¹ Anat Introdução à edição brasileira de A casa de Adão no Paraíso de J. Rykwert
- ⁴² Moses I. Finley. *O mundo de Ulisses*.
- ⁴³ Otto Maria Carpeaux. *História da literatura ocidental*.
- ⁴⁴ Mario Henrique d'Agostino. A beleza e o mármore.
- ⁴⁵ Nas citações de Vico, consulte as traduções para o português de Marco Lucchesi: Giambattista Vico. *A ciência nova*. Rio de Janeiro: Record, 1999 e de Jorge Vaz de Carvalho: Giambattista Vico. *Ciência nova*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, ambas feitas a partir da terceira e última versão impressa em vida do autor em 1744. A numeração dos parágrafos provém da tradução lusa de 2005. Adicionalmente consulte a tradução para o espanhol de José Carner. *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*. México: Fondo de cultura económica, 1978 baseada na primeira edição italiana de 1723.
 Declino agora meus guias para a difícil leitura de Vico: Peter Burke. *Vico* São Paulo: Unesp, 1997; Marco Lucchesi: introdução, apresentação da edição brasileira de 1999 (mencionada), bem como os textos já mencionados na primeira nota desta resenha; o artigo de Manuela Sanna. *Il sapere poetico e gli universali fantastici. La presenza di Vico nella riflessione filosofica contemporanea*. Publicado em 2003 e os capítulos 2 e 3 da parte II do primeiro volume de *Temps et récit* de Paul Ricœur, especialmente entre as pp. 203 e 313.
- (Nas notas, daqui em diante, as citações da Ciência nova virão designadas simplesmente CN. e a localização no texto vem referida conforme a paragrafação da edição crítica Gulbenkian, 2005 independentemente das opções de tradução em cada caso.)
- ⁴⁶ CN. livro 3, cap. 2 §788
- ⁴⁷ CN. §790
- ⁴⁸ CN. livro3, cap3
- ⁴⁹ CN. §803
- ⁵⁰ CN. cap. 4; livro 3 §809
- ⁵¹ CN. §873
- ⁵² CN. §875
- ⁵³ CN. §876
- ⁵⁴ CN. §879
- ⁵⁵ CN. §879: dignidade I-III
- ⁵⁶ CN.
- ⁵⁷ Lewis Carroll. *Através do espelho e o que Alice encontrou lá*. em *Aventuras de Alice*. [p.138]
- ⁵⁸ cv. p. XII
- ⁵⁹ Carlos Antônio Leite Brandão. *Quando a coluna olhava para o céu*.
- ⁶⁰ cv. Cf. p. 26s
- ⁶¹ cv. Cf. p. 36
- ⁶² cv. pp. 53s
- ⁶³ cv. p. 55
- ⁶⁴ cv. pp. 53s; 85

- ⁶⁵ cv. pp. 72-75
- ⁶⁶ cv. pp. 80-84
- ⁶⁷ cv. Cf. p.48
- ⁶⁸ Harold Bloom. *O cânone ocidental*.
- ⁶⁹ Rudolf Wittkower. op.cit [p. 29]
- ⁷⁰ Otto von Simpson. *The gothic cathedral* [p.23ss.]
- ⁷¹ Mario Henrique d'Agostino. *Geometrias simbólicas da arquitetura* [p.41]
- ⁷² Marco Lucchesi. *Monumental afresco da história em Gianbattista Vico. A ciência nova*, [p. 14]
- ⁷³ id. *ibid.*
- ⁷⁴ id. *ibid.*
- ⁷⁵ Peter Burke. *Vico* [p.33]
- ⁷⁶ p. 14/15.
- ⁷⁷ Carlos Antônio Leite Brandão, 2014.
- ⁷⁸ *id.*, 2005
- ⁷⁹ cv. p. x
- ⁸⁰ Tradução livre da primeira frase de *Through the looking glass* de Lewis Carroll.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Ed. Bilingue. Tradução e notas de Ítalo Eugenio Mauro. [Commedia, 1321]. São Paulo: Editora 34, 2010.
- AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Nefelomancias*: Ensaio sobre as artes dos romantismos. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Antigos modernos*: estudos das doutrinas arquitetônicas nos séculos XVII e XVIII. São Paulo: FAUUSP, 2009.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*: Os livros e a escola do tempo. Tradução Marcos Santarrita. [Western canon. The books and the school of the age, 1994]. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BOITANI, Piero. *A sombra de Ulisses*. Tradução de Sara Margelli. [L'ombra di Ulisse, 1992]. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Quando a coluna olhava para o céu. Contra a razão manipulatória e a racionalidade técnico-instrumental. *Resenhas Online*, São Paulo: ano 16, nº 178.01, Vitruvius, out. 2016 disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/16.178/6217>. Acesso em novembro 2016.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Arquitetura, humanismo e república*: a atualidade do *De re aedificatoria*. Tese para progressão ao nível de Professor Titular da Escola de Arquitetura da UFMG. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Arquitetura e humanismo: do humanismo de ontem à arquitetura de hoje. In: MALARD, Maria Lucia. (org.) *Cinco textos sobre arquitetura*. Belo Horizonte, UFMG, 2005.
- BURKE, Peter. *Vico*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. [Vico, 1985]. São Paulo: UNESP, 1997.
- CALABI, Donatella; LEME, Maria Cristina da Silva. O ensino de Manfredo Tafuri nos anos 70 e 80 e a criação do Departamento de História da Arquitetura de Veneza: os últimos escritos: o retorno ao renascimento. *Revista do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*. São Paulo, n. 15, p. 110-116, 2004. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v0i15p110-116>

- CAMÕES, Luiz Vaz de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1971.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Leya; Casa da Palavra, 2014.
- CARROLL, Lewis. Através do espelho e o que Alice encontrou lá. [*Through the looking-glass and what Alice found there*, 1871]. In: *Aventuras de Alice*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Summus, 1980.
- CARROLL, Lewis. *Through the looking-glass*. The millennium fulcrum edition. Disponível em <http://www.gutenberg.org>.
- CICERO, Antônio. *A poesia e a crítica: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- COHEN, Ethan; COHEN, Joel. (diretores e roteiristas). *E aí irmão, cadê você?* [*O brother, where art thou?*]. Filme, 107min. EUA: Touchstone Universal e outras (produtoras), 2000.
- COHEN, Jean Louis. *La coupure entre architectes et intellectuels: ou les enseignements de l'italophilie*. Bruxelas: Madraga, 2015.
- COHEN, Jean Louis. Ceci n'est pas une histoire. *Casabella*, Milão, Ano LIX, n. 619-620, janeiro-fevereiro de 1985.
- D'AGOSTINO, Mario Henrique S. *Geometrias simbólicas da arquitetura: Espaço e ordem visual do Renascimento às Luzes*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- D'AGOSTINO, Mario Henrique S. *A beleza e o mármore: O tratado De Architectura de Vitruvius e o Renascimento*. São Paulo: Annablume, 2010.
- D'AGOSTINO, Mario Henrique S. *A coluna e o vulto: Reflexões sobre a casa e o habitar na história antiga e moderna*. Introdução de R. Moreira; orelha de J. Rykwert. São Paulo: Annablume Clássica, 2016.
- D'AGOSTINO, Mario Henrique S. Prólogo à edição brasileira. In: RYKWERT, Joseph. *A casa de Adão no paraíso: A ideia da cabana primitiva na história da arquitetura*. Vários tradutores. [*On Adam's house in paradise*, 1981]. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- FALBEL, Anat. Introdução à edição brasileira. In: RYKWERT, Joseph. *A casa de Adão no paraíso: A ideia da cabana primitiva na história da arquitetura*. Vários tradutores. [*On Adam's house in paradise*, 1981]. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- FALBEL, Anat. *A cidade de Rykwert: Cosmogonia de uma ideia* (com Fernando Diniz Moreira). In: RYKWERT, J. *A ideia de cidade: A antropologia da forma urbana em Roma, Itália e no mundo antigo*. Tradução de Margarida Goldszajn e Anat Falbel. [*The idea of a town*, 1976]. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FALBEL, Anat. Introdução à edição brasileira. In: RYKWERT, Joseph. *A coluna dançante: Sobre a ordem na arquitetura*. Tradução de Andrea B. Loewen, Maria Cristina Guimarães, Cassia Nasser; revisão de Margarida Goldszajn e Anat Falbel. [*The dancing column*, 1996]. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FINLEY, Moses I. *O mundo de Ulisses*. Tradução de Armando Cerqueira; revisão de Wanda Ramos. [*The world of Odysseus*, 1953] Lisboa: Presença, 1982.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução em versos de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução em versos de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.
- HOMERO. *Odisseia/Oδύσσεια*. Edição bilíngue. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; ensaio de Ítalo Calvino. São Paulo: Editora 34, 2014.
- JAMES, Joyce. *Ulisses*. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. [*Ulysses*, 1922]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- KUBRICK, Stanley (diretor). *2001: uma odisseia no espaço* [*2001: a space odyssey*]. Roteiro de Arthur C. Clarke (roteiro). Filme, 149min. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer e Stanley Kubrick (produtoras), 1968.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. [*Vers une architecture, 1922-3*]. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- LE CORBUSIER. *El Modulor*. Tradução de Albert Junyent. [*Modulor, 1948*]. Buenos Aires: Posseidon, 1962.
- LE CORBUSIER. *Modulor 2* [*Modulor 2, 1955*]. Tradução de Albert Junyent. Buenos Aires: Posseidon, 1976.

- LOEWEN, Andrea B.; D'AGOSTINO, Mario Henrique S.; AZEVEDO, Ricardo Marques de (org.). *Preceptivas arquitetônicas*. São Paulo: Annablume, 2015.
- LUCCHESI, Marco. *Nove cartas sobre a Divina Comédia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/Casa da Palavra, 2013.
- LUCCHESI, Marco. *A memória de Ulisses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- LUCCHESI, Marco. Monumental afresco da história. In: VICO, G. *A ciência nova*. Tradução de Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- MOREIRA, Fernando Diniz. The idea of a town: Cosmogonia de uma ideia. RYKWERT, Joseph. *A ideia de cidade: A antropologia da forma urbana em Roma, Itália e no mundo antigo*. Tradução de Margarida Goldszajn e Anat Falbel. [*The idea of a town*, 1976]. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MOREIRA, Rafael. Amar a Itália. In: D'AGOSTINO, Mario Henrique S. *A coluna e o vulto: Reflexões sobre a casa e o habitar na história antiga e moderna*. Introdução de R. Moreira; orlha de J. Rykwert. São Paulo: Annablume Clássica, 2016.
- POUND, Ezra. *Os Cantos*. Tradução de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2002.
- RICŒUR, Paul. *Temps et récit*. [v. I]. Paris: Seuil, 1983.
- RYKWERT, Joseph. *The necessity of artifice: ideas in architecture*. Nova Iorque: Rizzoli, 1982.
- RYKWERT, Joseph. *A casa de Adão no paraíso: A ideia da cabana primitiva na história da arquitetura*. Vários tradutores. [*On Adam's house in paradise*, 1981]. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RYKWERT, Joseph. *A sedução do lugar: A história e o futuro da cidade*. Tradução de Valter Lellis Siqueira; revisão técnica de Sylvia Fiche. [*The seduction of place*, 1976]. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- RYKWERT, Joseph. *A ideia de cidade: A antropologia da forma urbana em Roma, Itália e no mundo antigo*. Tradução de Margarida Goldszajn e Anat Falbel. [*The idea of a town*, 1976]. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- RYKWERT, Joseph. *A coluna dançante: Sobre a ordem na arquitetura*. Tradução de Andrea B. Loewen, Maria Cristina Guimarães, Cassia Nasser; revisão de Margarida Goldszajn e Anat Falbel. [*The dancing column*, 1996]. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- RYKWERT, Joseph. *The judicious eye: Architecture against the other arts*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press/Reaktion, 2008
- SANNA, Manuela. Il sapere poetico e gli universali fantastici. La presenza di Vico nella riflessione filosofica contemporanea. *Rivista di storia della filosofia*, n. 3, 2003.
- SIMSON, Otto von. *The gothic cathedral: origins of Gothic architecture and the Medieval concept of order*. [1956]. Nova Iorque: Bollingen, 1978.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Inscriciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- TAFURI, Manfredo. *Teorias e história da arquitetura*. Tradução de Ana de Brito e Luís Leitão; revisão de Wanda Ramos. [*Teorie e storia dell'architettura*, 1968]. Lisboa: Presença/Martins Fontes, 1979.
- TAFURI, Manfredo. *Architecture and utopia: Design and capitalist development*. Tradução de Barbara Luigia La Penta. [*Progetto e Utopia*, 1973]. Cambridge, MA; Londres: MIT, 1988.
- TAFURI, Manfredo. *The sphere and the labyrinth: Avant-gardes and architecture from Piranesi to the 1970s*. Tradução de Pellegrino d'Acierno e Robert Connolly. [*La sfera e il labirinto: Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, 1908]. Cambridge, MA; Londres, MIT, 1987.
- VICO, Giambattista. *A ciência nova*. Tradução de Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- VICO, Giambattista. *Ciência nova*. Tradução de Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- VICO, Giambattista. *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*. Tradução de José Carner. México: Fondo de cultura económica, 1978.
- VIDLER, Anthony. *Historias del presente inmediato: La invención del movimiento moderno arquitectónico*. [*Histories of the immediate present*, 2008] Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

VIRGÍLIO, Públio. *Æneidos*. Edição latina com notas de J. - I. Roquete. [s. I a.C.]. Paris, Lisboa, Rio de Janeiro: Aillaud, Bertrand, Francisco Alves, 1905.

VIRGÍLIO, Públio. *Eneida*. Tradução e notas de David Jardim Júnior, estudo introdutório de Paulo Rónai. [*Æneidos, s. I a.C.*]. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.

VITRÚVIO. *Tratado de arquitetura*. Tradução, introdução e notas de M. Justino Maciel. [*De Architectura s. I d.C.*]. Lisboa: Instituto Superior Técnico, 2006.

WITTKOWER, Rudolf. *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*. Tradução de Renato Pedio. [*Architectural principles in the age of Humanism, 1962*]. Gênova: Giulio Einaudi, 1964.

Nota do Autor

A imagem da capa, que consta também como Figura 1, é colagem original espontânea e gentilmente elaborada por José Barki para este texto a partir de arquivos eletrônicos de domínio público (protocolo *creative commons*) “Melencolia I” – gravura em metal de Albrecht Dürer, 1514 e *El sueño de la razón produce monstruos* de Francisco de Goya y Lucientes, 1799. Estas mesmas imagens reaparecem ao longo do texto como segue. A) “Melencolia I” de Dürer vem reproduzida sem corte na Figura 4. A Figura 2 é um recorte tonado e tratado pelo autor desta resenha. Compõe a colagem da Figura 7. B) “El sueño de la razón” de Goya está reproduzida sem corte na Figura 3. Compõe a colagem da Figura 7.

A Figura 5 é reprodução de uma ilustração de John Tenniel para o primeiro capítulo de *Through the looking glass* de L. Carroll. Esta imagem é de domínio público (protocolo *creative commons*).

A Figura 6 é reprodução p&b da capa do livro resenhado.

A Figura 7 é colagem original do autor desta resenha que manipula fragmentos das referidas Melencolia I de Dürer, El Sueño de Goya, da cerâmica do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles conforme fontes mencionadas acima.

Nota do Editor

Data de submissão: 24/09/2018

Aprovação: 22/11/2018

Gustavo Rocha-Peixoto

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Rio de Janeiro, RJ.
gustavorpeixoto@gmail.com

scripcão da j.

re d. João em op^{ção} de fundendo a barra daquella banda por onde se podem entrar
em forma de bu^{do} s. f. s. & braças me a de de palmos por braça. Tem de se
muy pouca parte. Di

Y V A D N V C

ar 50
realin

das sev

a de poz

mento

finco libras e me a

de rocha viva
e faz a praya.:

RELAÇÃO DE PARECERISTAS 2018

<i>Adriana Eckert Miranda</i> Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS	<i>Frederico Holanda</i> Universidade Nacional de Brasília – UnB	<i>Marta Vieira Bogéa</i> Universidade de São Paulo – FAUUSP
<i>Adriana Marques Rossetto</i> Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC	<i>Giorgio Giorgi Junior</i> Universidade de São Paulo – FAUUSP	<i>Nelson Mota</i> Delft University of Technology – TU Delft
<i>Ana Maria Gadelha Albano Amora</i> Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ	<i>Gisela Cunha Viana Leonelli</i> Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP	<i>Nilce Aravecchia Botas</i> Universidade de São Paulo – FAUUSP
<i>Ana Claudia Castilho Barone</i> Universidade de São Paulo – FAUUSP	<i>Hugo Massaki Segawa</i> Universidade de São Paulo – FAUUSP	<i>Nilton Ricoy Torres</i> Universidade de São Paulo – FAUUSP
<i>Ana Claudia Castro</i> Universidade de São Paulo – FAUUSP	<i>James Shoiti Miyamoto</i> Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ	<i>Nivaldo Vieira Andrade Junior</i> Universidade Federal da Bahia – UFBA
<i>Ana Maria Reis de Goes Monteiro</i> Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP	<i>Joana Carla Soares Gonçalves</i> Universidade de São Paulo – FAUUSP	<i>Norma Lacerda Gonçalves</i> Universidade Federal de Pernambuco – UFPE
<i>Angélica Benatti Alvim</i> Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM	<i>João Sette Whitaker Ferreira</i> Universidade de São Paulo – FAUUSP	<i>Pedro Dultra Britto</i> Universidade Federal da Bahia – UFBA
<i>Antônio Tarcísio da Luz Reis</i> Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS	<i>João Farias Rovati</i> Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS	<i>Priscila Lena Farias</i> Universidade de São Paulo – FAUUSP
<i>Beatriz Santos de Oliveira</i> Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ	<i>Juan Zapatel</i> Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC	<i>Rafael Urano Frajndlich</i> Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
<i>Carlos Almeida Marques</i> Universidade de Lisboa – ULisboa	<i>Leonardo Monteiro</i> Universidade de São Paulo – FAUUSP	<i>Renato Tibiriçá de Saboya</i> Universidade Federal de Santa Catarina – USFC
<i>Cibele Haddad Taralli</i> Universidade de São Paulo – FAUUSP	<i>Luciana Nicolau Ferrara</i> Universidade Federal do ABC – UFABC	<i>Ricardo Hernán Medrano</i> Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM
<i>Clarice Maraschin</i> Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS	<i>Luciana de Oliveira Royer</i> Universidade de São Paulo – FAUUSP	<i>Roberta Consentino Kronka Mülfarth</i> Universidade de São Paulo – FAUUSP
<i>Claudia Piantá Costa Cabral</i> Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS	<i>Luciana Rodrigues Fagnoni Costa Travassos</i> Universidade Federal do ABC – UFABC	<i>Roberto Rocco</i> Delft University of Technology – TU Delft
<i>Cristiane Aun Bertoldi</i> Universidade de São Paulo – FAUUSP	<i>Luis Renato Bezerra Pequeno</i> Universidade Federal do Ceará – UFC	<i>Rodrigo Queiroz</i> Universidade de São Paulo – FAUUSP
<i>Eduardo Alberto Cusce Nobre</i> Universidade de São Paulo – FAUUSP	<i>Maria Camila D'Ottaviano</i> Universidade de São Paulo – FAUUSP	<i>Rosana Muñoz</i> Universidade Federal da Bahia – UFBA
<i>Eleida Pereira de Camargo</i> Universidade de São Paulo – FAUUSP	<i>Maria Luiza Adams Sanvitto</i> Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS	<i>Ruth Verde Zein</i> Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM
<i>Fernanda Fernandes</i> Universidade de São Paulo – FAUUSP	<i>Maria Beatriz Rufino</i> Universidade de São Paulo – FAUUSP	<i>Ruy Sardinha Lopes</i> Universidade de São Paulo – IAU-USP
<i>Francisco Spadoni</i> Universidade de São Paulo – FAUUSP	<i>Mário Henrique D'Agostino</i> Universidade de São Paulo – FAUUSP	<i>Valeria de Barros Viana</i> Universidade Federal de Pernambuco – UFPE
		<i>Vanessa Goulart Dorneles</i> Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

EDITORIAL

REPRESENTAÇÃO E VIDA COTIDIANA NO CENTRO
Leandro Medrano

ARTIGOS

PAULO MENDES DA ROCHA: RELAÇÃO ENTRE PROCESSO DE PROJETO DA FIESP E DESIGN THINKING
Rodrigo Alves da Silva, Sidnei Junior Guadanhim, Ercilia Hitomi Hirota

REVISITANDO TOULOUSE-LE MIRAIL: DA UTOPIA DO PRESENTE AO FUTURO DO PRETÉRITO
Fabiano Borba Vianna

O CONFORTO NO AMBIENTE CONSTRUÍDO: TÉCNICA, AMBIÊNCIA E SUBJETIVIDADE
Hermano Braga Viriato de Freitas Filho, Iazana Guizzo, Eduardo Ferraz Martins

PROCESSO DE PRODUÇÃO ARQUITETÔNICA NA ZONA RURAL DO MUNICÍPIO DE RIO BRILHANTE, MATO GROSSO DO SUL - 1938 A 1950. PARTE II
Ademir Kleber Morbeck Oliveira, Fábio Fernando Martins Oliveira

A ANTIGA PISCINA DO DUCE NO ANTIGO EDIFÍCIO DAS TERMAS (ATUAL EDIFÍCIO DAS "PISCINAS CONI") NO FORO ITALICO, EM ROMA: ANÁLISE HISTÓRICA E RESTAURO
Lisandra Franco de Mendonça

ARQUITECTURA MODERNA Y MODERNIZACIÓN URBANÍSTICA EN LATINO AMÉRICA (1930 - 1950): UNA REVISIÓN DE LAS PERSPECTIVAS Y LOS MÉTODOS UTILIZADOS PARA SU ABORDAJE EN LA HISTORIOGRAFÍA LOCAL
Martín Fusco

A CASA DE ULISSÉS NO LABIRINTO DE ESPELHOS. A COLUNA E O VULTO DE MARIO HENRIQUE S. D'AGOSTINO: SOBRE REFLEXÕES SOBRE AS REFLEXÕES SOBRE AS REFLEXÕES SOBRE A CASA E O MORAR.
Gustavo Rocha-Peixoto

IMAGEM DA CAPA

Foto: Thomas de Almeida Ho



ISSN 1518-9554
9 771518 955083

