



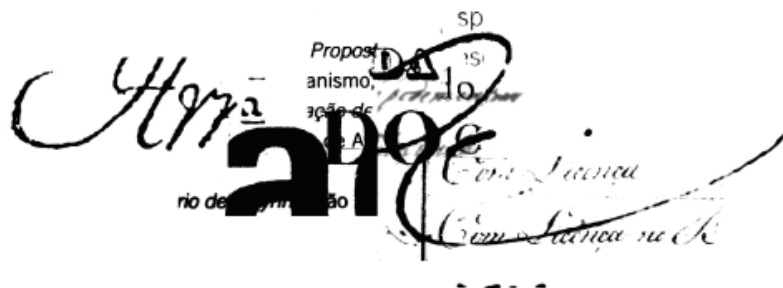
pós-

27

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

junho – 2010
ISSN: 1518-9554





PÓS V. 17, N. 27
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARQUITETURA e URBANISMO DA FAUUSP

JUNHO 2010

ISSN 1518-9554

Ficha Catalográfica

720
P84

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

Semestral

v. 17, n. 27, jun. 2010

Issn: 1518-9554

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

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

PÓS v. 17, n. 27

Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP
(Mestrado e Doutorado)

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

Tels. (11) 3257-7688 ramal 30

e-mail: rvposfau@usp.br

Home page: www.usp.br/fau/revistapos

Indexação:

Índice de Arquitetura Brasileira

Qualis A Nacional Capes

Apoio:



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

PÓS v. 17, n. 27

Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP

junho 2010

ISSN: 1518-9554

Universidade de São Paulo

Reitor Prof. Dr. João Grandino Rodas

Vice-Reitor Prof. Dr. Hélio Nogueira da Cruz

Pró-Reitor de Pós-Graduação Prof. Dr. Vahan

Agopyan

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Diretor Prof. Dr. Sylvio Barros Sawaya

Vice-Diretor Prof. Dr. Marcelo de Andrade Roméro

Comissão Editorial

Profa. Dra. Maria Lúcia Refinetti Rodrigues Martins

Presidente da Comissão de Pós-Graduação

Profa. Dra. Maria Angela Faggin Pereira Leite

Vice-Presidente da Comissão de Pós-Graduação

(Congregação)

Coordenadores das Áreas de Concentração

Profa. Dra. Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli
(Design e Arquitetura)

Prof. Dr. Eduardo Alberto Cuscé Nobre
(Planejamento Urbano Regional)

Profa. Dra. Helena Aparecida Ayoub Silva
(Projeto de Arquitetura)

Profa. Dr. Luís Antonio Jorge
(Projeto, Espaço e Cultura)

Profa. Dra. Marta Dora Grostein
(História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo)

Profa. Dra. Cláudia T. de Andrade Oliveira
(Tecnologia da Arquitetura)

Prof. Dr. Vladimir Bartolini
(Paisagem e Ambiente)

Editores

Profa. Dra. Mônica Junqueira de Camargo – Editora-Chefe

Profa. Dra. Denise Duarte (gestão jan. 2005 a jun. 2008)

Profa. Dra. Vera Pallamin (gestão jan. 2001 a dez. 2004)

Conselho Editorial

Prof. Dr. Adrián Gorelik

Universidade Nacional de Quilmes – Argentina

Prof. Dr. António Baptista Coelho

Laboratório Nacional de Engenharia Civil, LNEC –
Lisboa – Portugal

Prof. Dr. Dario Gamboni

Departamento de História da Arte Universidade de
Genebra – Suíça

Prof. Dr. Henrique Pessoa

Politécnico de Milão – Itália

Prof. Dr. João Gualberto de Azevedo Baring

Universidade de São Paulo – USP

Prof. Dr. Luis Marques

Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

Profa. Dra. Manuela Raposo Magalhães

Instituto Superior de Agronomia – ISA – Portugal

Prof. Dr. Miguel Buzzar

Escola de Engenharia de São Carlos – EESC-USP

Prof. Dr. Roberto Zancan

University of Québec in Montréal – UQÀM – Canadá

Prof. Dr. Massimo Canevacci

Università di La Sapienza – Roma – Itália

Doreen Massey

Open University – Inglaterra

Mark Gottdiener

University of California – EUA

Redação

Jornalista responsável – Izolina Rosa – MTb 16199

Calendário de Teses e Dissertações – Diná Vasconcellos

Projeto gráfico e imagens de abertura – Rodrigo
Sommer

Foto de capa – Pedro Kok

Revisão

Português – Margareth Artur (Laboratório de
Programação Gráfica da FAUUSP)

Espanhol – Márcia Regina Choueri (Palavra e Imagem
Comercial Ltda)

Inglês – Rainer Hartmann (Kilter Comercial e
Comunicação Ltda – EPP)

SUMÁRIO

I APRESENTAÇÃO

006 Mônica Junqueira de Camargo

2 DEPOIMENTOS

010 *DE ARCHITECTURA*, VITRÚVIO, EDIÇÃO DE 1586: A CURIOSA TRAJETÓRIA DA IUGOSLÁVIA À BIBLIOTECA DA FAUUSP
Mônica Junqueira de Camargo

3 ARTIGOS

026 BRAZIL BUILDS EM CAMPINAS: UMA FERRAMENTA SIMBÓLICA DA ESTRATÉGIA DE LEGITIMAÇÃO DE IMPLANTAÇÃO DO PLANO DE MELHORAMENTOS URBANOS
BRAZIL BUILDS EN CAMPINAS: UNA HERRAMIENTA SIMBÓLICA DE LA ESTRATEGIA DE LEGITIMACIÓN DE IMPLANTACIÓN DEL PLAN DE MEJORÍAS URBANAS
BRAZIL BUILDS IN CAMPINAS: A SYMBOLIC TOOL OF THE STRATEGY TO LEGITIMATE THE IMPLEMENTATION OF THE URBAN-IMPROVEMENT PLAN
Silvia A. Palazzi Zakia

046 O SUL POR TESTEMUNHA: DECLÍNIO DA HEGEMONIA CORBUSIANO-CARIOCA E ASCENSÃO DA DISSIDÊNCIA PAULISTA NA ARQUITETURA BRASILEIRA ANOS 50
EL SUR POR TESTIGO: DESCENSO DE LA HEGEMONÍA CORBUSIANO-CARIOCA Y ASCENSIÓN DE LA DISIDENCIA PAULISTA EN LA ARQUITECTURA BRASILEÑA AÑOS 50
THE SOUTH AS A WITNESS: THE DECLINE OF THE CORBUSIAN-CARIOCA HEGEMONY AND THE RISE OF THE DISSIDENCE FROM SÃO PAULO IN BRAZILIAN ARCHITECTURE IN THE 1950s
Luís Henrique Haas Luccas

066 O ESTILINHO INTERNACIONAL (VERSÃO PARA O PORTUGUÊS DO TEXTO DE HELIO PIÑÓN)
EL ESTILILLO INTERNACIONAL
THE LITTLE INTERNATIONAL STYLE
Luis Espallargas Gimenez

086 PONDERAÇÕES SOBRE OS RELATOS DA TRAJETÓRIA DE LINA BO BARDI NA ITÁLIA
PONDERACIONES SOBRE LOS RELATOS DE LA TRAYECTORIA DE LINA BO BARDI EN ITALIA
CONSIDERATIONS ON THE REPORTS OF THE TRAJECTORY OF LINA BO BARDI IN ITALY
Renato Anelli

102 NADA VEM DO NADA: POR UMA REVISÃO CONTEMPORÂNEA DO CONCEITO DE TIPO EDILÍCIO
NADA VIENE DE NADA: PARA UNA REVISIÓN CONTEMPORÁNEA DEL CONCEPTO DE TIPO EDILÍCIO
NOTHING COMES FROM NOTHING: FOR A CONTEMPORARY REVISION OF THE CONCEPT OF BUILDING TYPE
Cristiano Felipe Borba do Nascimento

122 ARTE, TÉCNICA E MERCADO: O TRABALHO DO ARQUITETO
ARTE, TÉCNICA Y MERCADO: EL TRABAJO DEL ARQUITECTO
ART, TECHNIQUE AND MARKET: THE ARCHITECT'S WORK
Francisco Segnini Jr.

136 OITO CRITÉRIOS PARA A PESQUISA ACADÊMICA EM ÁREAS DE PRÁTICA PROJETUAL
OCHO CRITERIOS PARA LA INVESTIGACIÓN ACADÉMICA EN ÁREAS DE PRÁCTICA DE PROYECTO
EIGHT CRITERIA FOR PRACTICE-BASED RESEARCH IN THE CREATIVE AND CULTURAL INDUSTRIES
Daniela Büchler, Michael Biggs

- 154 A EVOLUÇÃO DA CAIXA CÊNICA. TRANSFORMAÇÕES SOCIAIS E TECNOLÓGICAS NO DESENVOLVIMENTO DA DRAMATURGIA E DA ARQUITETURA TEATRAL
LA EVOLUCIÓN DE LA CAJA ESCÉNICA. TRANSFORMACIONES SOCIALES Y TECNOLÓGICAS EN EL DESENVOLVIMIENTO DE LA DRAMATURGIA Y DE LA ARQUITECTURA
THE EVOLUTION OF THE STAGE TOWER. SOCIAL AND TECHNOLOGICAL TRANSFORMATIONS IN THE DEVELOPMENT OF THE DRAMATURGY AND THEATRE ARCHITECTURE
DANIELA TUNES ZILIO
- 174 SISTEMA DE AVALIAÇÃO DE EDIFÍCIOS DE SAÚDE
SISTEMA DE EVALUACIÓN DE EDIFICIOS DE SALUD
AN EVALUATION SYSTEM FOR HEALTHCARE BUILDINGS
Augusto Guelli
- 194 O NCS – NATURAL COLOR SYSTEM E POSSÍVEIS APLICAÇÕES NO PROJETO ARQUITETÔNICO
NSC – NATURAL COLOR SYSTEM Y SUS POSIBLES APLICACIONES EN EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO
NATURAL COLOR SYSTEM AND POSSIBLE APPLICATIONS IN ARCHITECTURAL DESIGN
João Carlos de Oliveira César

4 CONFERÊNCIAS NA FAUUSP

- 210 SEMINÁRIO DE ESTUDOS SOBRE RESTAURAÇÃO ARQUITETÔNICA: “TEMAS RECENTES NO RESTAURO NA ITÁLIA”, FAU–MARANHÃO
Beatriz Mugayar Kühl, Beatrice Vivio, Alessandro Pergoli Campanelli, Alessandra Cerroti

5 RESENHAS

- 270 ARCHITETTURA CONTEMPORANEA: BRASILE
Maria Alice Junqueira Bastos
- 273 PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO DA INDUSTRIALIZAÇÃO:
PROBLEMAS TEÓRICOS DE RESTAURO
Eneida de Almeida.
- 276 O FLORESCER DAS CORES – A ARTE DO PERÍODO EDO
Paulo Yassuhide Fujioka
- 281 PHILIP GUNN: DEBATES E PROPOSIÇÕES EM ARQUITETURA, URBANISMO E TERRITÓRIO NA ERA INDUSTRIAL
Marcos Virgílio da Silva
- 284 MODERNIDADE VERDE. JARDINS DE BURLE MARX
Vladimir Bartalini
- 289 THE ENVIRONMENTAL PERFORMANCE OF TALL BUILDINGS
Roberta Consentino Kronka Mülfarth

6 COMUNICADOS

- 294 TESES E DISSERTAÇÕES
- 296 NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE TRABALHOS
- 298 NORMAS PARA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS
- 300 *RULES FOR SUBMITTING PAPERS*
- 303 ERRATA

PELA CONSOLIDAÇÃO DA PESQUISA EM ARQUITETURA

Mônica Junqueira de Camargo

A ampliação dos cursos de arquitetura no país que, hoje, ultrapassam duas centenas, tem tornado a docência uma opção profissional muito procurada, aumentando o interesse pela pós-graduação e, conseqüentemente, impulsionando as atividades de pesquisa. A FAUUSP, cuja pós-graduação foi criada em 1972, inicialmente o mestrado e, a partir dos anos 80, o doutorado, permanecendo única por muitos anos e, ainda hoje, o maior programa do país, compartilha, atualmente, com muitas outras instituições, a formação de docentes e pesquisadores. Entretanto, se comparada a outras áreas do conhecimento, a institucionalização da pesquisa em arquitetura é ainda recente no país, não completou nem meio século, enquanto outras são seculares. O engajamento de campos com metodologias distintas, característico da arquitetura, que abrange da criação artística às questões técnico-construtivas, do planejamento à sociologia e estatística, da crítica à história, a pesquisa em arquitetura vem, paulatinamente, conquistando sua autonomia disciplinar. A trajetória da revista *Pós* é testemunha da consolidação da pesquisa científica em arquitetura, registrando os avanços no estabelecimento de uma referência própria. As edições mais recentes evidenciam um maior entrosamento dos textos científicos com a estrutura acadêmica, no âmbito da docência, da pesquisa e da extensão, tanto da pós como da graduação.

Tem-se registrado uma maior submissão de trabalhos, em distintos estágios da pesquisa, inclusive a continuidade de trabalhos publicados anteriormente; uma diversificação de temas, bem como uma proliferação de suas procedências, o que tem tornado o processo de avaliação mais complexo. Se, por um lado, o envolvimento dos docentes com a rotina editorial é ainda irregular – nem todos respondem às solicitações em tempo hábil, por outro, as análises têm sido mais rigorosas, havendo uma cobrança de mais qualidade dos textos e não sendo rara a necessidade de um terceiro parecer para desempate, que acaba por comprimir os prazos de revisão e diagramação, para que não se comprometa a periodicidade. Pelo fluxo de trabalho da revista *Pós*, que conta com o privilégio da dedicação da jornalista Lina Rosa e a experiência do arquiteto José Tadeu Maia, é possível identificar um crescente amadurecimento do processo de pesquisa em arquitetura. A sua inserção no Portal USP de Revistas Científicas, graças à dedicação da Comissão de Credenciamento, garantindo a versão eletrônica com alcance muito mais amplo do que a edição em papel, cobrirá, em parte, a dificuldade de sua distribuição, a qual, apesar das inúmeras tentativas, continua sendo um dos grandes entraves do processo editorial.

Esta edição, integrada por dez artigos científicos, a discutirem questões urbanas, arquitetônicas e tecnológicas, apresenta o estágio atual de algumas das pesquisas de cada uma dessas áreas.

A seção Depoimentos traz a público a interessante trajetória do raro exemplar do tratado de Vitruvius, de 1586, que, a partir de 2007, passou a integrar o acervo da biblioteca da FAU, por meio da qual foi possível recuperar a não menos interessante contribuição do arquiteto Stipan Milic, o qual trabalhou em São Paulo nas décadas de 1960 e 1970, com importante participação no projeto do Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado.

O primeiro artigo, *Brazil builds Em Campinas: Uma ferramenta simbólica da estratégia de legitimação de implantação do Plano de Melhoramentos Urbanos*, de Sílvia A. Palazzi Zakia, apresenta a repercussão da paradigmática exposição americana sobre a produção arquitetônica brasileira, realizada em 1943 no Museu de Arte Moderna de Nova York, para além daquelas amplamente divulgadas pela historiografia. Segundo a pesquisadora, a instalação dessa exposição na cidade de Campinas foi fruto de uma intrincada combinação de interesses, que envolvia, simultaneamente, os objetivos da elite e do poder público local: implantar um grande projeto de inserção dessa cidade na modernidade, dando impulso à execução do Plano de Melhoramentos Urbanos, de Prestes Maia, contratado pela prefeitura de Campinas em 1934 e até então não colocado em prática.

Em *O sul por testemunha: Declínio da hegemonia corbusiano-carioca e ascensão da dissidência paulista na arquitetura brasileira anos 50*, Luís Henrique Haas Luccas identifica, na arquitetura gaúcha, a mudança de referência, em um primeiro momento, de forte ascendência carioca para, a partir dos anos 50, adquirir inspiração majoritariamente paulista, que teve no concurso para o Palácio Legislativo, na cidade de Porto Alegre, vencido pelos arquitetos sediados em São Paulo Wolfgang e Gregorio Zolko, seu marco inaugural. Recuperando os mestres e as obras paradigmáticas da produção paulista, Luccas aponta a influência dessa arquitetura na produção arquitetônica gaúcha que quebrou a hegemonia da influência carioca de forte acento corbusiano.

O estilinho internacional, uma oportuna versão para o português de Luís Espallargas Gimenez do texto de Hélio Piñon, recupera a real contribuição da arquitetura, atabalhoadamente classificada de estilo internacional, em contraposição à produção pós-moderna que se alçou como sua crítica, pretendendo superar seus equívocos. Valendo-se dos marcos do estilo internacional, Piñon destaca as várias conquistas dessa arquitetura que, segundo ele, soube incorporar a clareza formal do classicismo, a perfeição formal do artesanato e a subjetividade transcendente, inerente ao ato de conceber, tendo muito mais qualidade do que muitas das obras concebidas como revisionistas do corolário moderno, inclusive premiadas em concursos ou estampadas nas capas de revista.

Renato Anelli põe em debate, sob o título de *Ponderações sobre os relatos da trajetória de Lina Bo Bardi na Itália*, as diferentes versões de seu primeiro e, de acordo com o pesquisador, mais importante texto de sua fase italiana, intitulado *Currículo literário*. Sua cuidadosa pesquisa permitiu confrontar as manifestações de Carlo Pagani, colaborador de Lina em suas atividades na Itália, com uma entrevista de Francisco Tentori, de 1989, sobre a polêmica criada entre as versões de Lina e Pagani. Com base na documentação de época encontrada nos arquivos e bibliotecas italianos e no Instituto Bardi, Anelli busca identificar as diferenças dessas interpretações, bem como suas causas.

O texto *Nada vem do nada: Por uma revisão contemporânea do conceito de tipo edilício*, de Cristiano Felipe Borba do Nascimento, discute a origem e as diferentes interpretações, ao longo da história e pelos diversos autores, do termo tipo na cultura arquitetônica. A partir do registro de Quatremère de Quincy, em 1832, o autor percorre o ensino de projeto na França, nos séculos 18 e 19; a apropriação, pelos italianos, a partir das considerações de Muratori, instituindo a tipologia edilícia como uma disciplina, com destaque às interpretações de Argan e Rossi, que tratam da relação entre arquitetura e cidade por meio do tipo arquitetônico; alcançando até as revisões mais recentes como as de Hillier, Hanson e Markus. Nascimento conclui com a necessidade de uma atualização na leitura desse termo, a partir do resgate da idéia original de Quincy, instigando novas investigações que permitam ampliar o conhecimento científico sobre o ambiente construído.

Diante das mudanças na organização do trabalho de arquitetura, decorrentes, sobretudo, dos avanços tecnológicos das últimas décadas, Francisco Segnini Jr. analisa em *Arte, técnica e mercado: O trabalho do arquiteto*, as tensões surgidas nas novas formas de trabalho. Sua pesquisa, baseada em entrevistas e depoimentos, foi estruturada em duas etapas: uma primeira, envolvendo 206 profissionais atuantes no período de 1985 a 2000, quando se verificou uma grande difusão da informática, e uma segunda que contou com a participação de 31 arquitetos formados pela FAUUSP, trabalhando no período de consolidação do uso de instrumentos eletrônicos na produção do projeto arquitetônico.

O artigo seguinte, *Oito critérios para a pesquisa acadêmica em áreas de prática projetual*, de Michael Biggs e Daniela Büchler, dá continuidade ao trabalho desses mesmos autores, publicado na edição n. 26 desta revista e avança, perscrutando a complexidade da pesquisa científica em projeto arquitetônico. Nessa etapa, os autores buscam estabelecer as possíveis relações entre a pesquisa como prática projetual e como atividade acadêmica e identificar problemas comuns de pesquisa nas diversas disciplinas. Adotando a experiência do Reino Unido como recorte para a análise, os autores definem quatro critérios genéricos e quatro específicos de cada disciplina, testados em alguns estudos de caso.

Daniela Tunes Zilio apresenta, em *A evolução da caixa cênica – Transformações sociais e tecnológicas no desenvolvimento da dramaturgia e da arquitetura teatral*, os resultados da pesquisa

sobre os desafios de projetar-se um espaço teatral, desenvolvida como iniciação científica. Esse trabalho identificou a importância do conhecimento sobre a dramaturgia, segundo as autoras, tão necessário quanto as questões tecnológicas, como as de acústica e visibilidade. O levantamento da evolução do espaço teatral permitiu estabelecer suas principais mudanças e contribuições ao longo da História, atendo-se a analisar, com mais cuidado, as novas vertentes brasileiras que invocam a construção de espaços de tipologia frontal, nos quais diversos programas artísticos apresentados utilizam o mesmo espaço físico, que se valem da tecnologia para minimizar as limitações inerentes a esses espaços.

No artigo *Sistema de avaliação de edifícios de saúde*, Augusto Guelli, considerando a influência positiva do espaço na recuperação dos pacientes, aponta a importância de definir-se critérios confiáveis para a avaliação desses espaços. O autor analisa os sistemas utilizados no Brasil e apresenta o sistema AEDET – Achieving Excellence Design Evaluation Toolkit, desenvolvido na Inglaterra em 2002, que busca avaliar a qualidade do espaço quanto à percepção, à função e à técnica. A partir de sua adaptação à realidade brasileira, esse sistema foi testado por uma equipe, sob a coordenação de Guelli, no Hospital Geral Pirajussara, com capacidade para 299 leitos, com resultados muito positivos a sugerirem que a difusão do AEDET pode constituir um avanço importante na avaliação e verificação da qualidade dos edifícios de saúde.

A seção de artigos científicos é encerrada com *O NCS – Natural Color System e possíveis aplicações no projeto arquitetônico*, de João Carlos de Oliveira César, que discute, a partir da participação da cor na criação arquitetônica, os principais sistemas de notação cromática, concentrando-se, em seguida, na análise do NCS, dada sua difusão no meio arquitetônico. Esse sistema, adotado como padrão em alguns países e como referência de trabalhos acadêmicos, que tem por base as nuances cromáticas, constitui uma ferramenta útil na concepção projetual e também na execução da obra, uma vez que garante a fidelidade entre proposta e produto final.

O Seminário de Estudos sobre Restauração Arquitetônica: “Temas Recentes no Restauro na Itália” foi detalhadamente registrado na seção Conferências na FAUUSP pelos professores responsáveis Beatriz Mugayar Kühl, Beatrice Vivio, Alessandro Pergoli Campanelli e Alessandra Cerroti. Esse seminário integra um programa de cooperação entre Faculdade de Arquitetura Valle Giulia da Universidad degli Studi di Roma “La Sapienza” e a FAUUSP, que visa estimular a troca de conhecimento no campo da restauração de bens culturais e sua relação com as intervenções práticas. O ciclo de conferências destinado aos estudantes da pós-graduação, mas aberto a especialistas e interessados na área, contou com a participação de vários professores universitários de São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Pará, e de muitos técnicos de órgãos de preservação, em especial do DPH, do Condephaat e da Regional do Iphan de São Paulo e do Rio de Janeiro, configurando-se como importante evento da área da preservação.

As seis resenhas que integram esta edição revelam o dinamismo editorial do campo arquitetônico. *Architettura contemporanea: Brasile; Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: Problemas teóricos de restauro; O florescer das cores – A arte do período Edo; Debates e proposições em arquitetura, urbanismo e território na era industrial. Modernidade verde. Jardins de Burle Marx; e The environmental performance of tall buildings* são obras referenciais de suas áreas, cujas respectivas resenhas de Maria Alice Junqueira Bastos, Eneida de Almeida, Paulo Yassuhide Fujioka, Marcos Virgílio da Silva, Vladimir Bartolini e Roberta Consentino Kronka Mülthar apontam suas contribuições às áreas da história da arquitetura, da produção brasileira contemporânea, da preservação arquitetônica, da trajetória de arquitetos, do paisagismo e da relação da arquitetura com o meio ambiente.

Esperamos que o conteúdo desta edição cumpra seu objetivo de fomentar a troca de idéias, estimulando novas investigações e contribuindo para a consolidação da pesquisa em arquitetura.

Boa leitura.

Mônica Junqueira de Camargo
Editora-chefe

2 | *De*POIMENTOS

Mônica Junqueira de Camargo

Colaboradores:

Mário Henrique Simão D'Agostino

Fábio Penteado

Giselda Visconti

Renato Nunes

Julio Camargo Artigas

Sylvia Ficher

DE ARCHITECTURA, VITRÚVIO,
EDIÇÃO DE 1586:
A CURIOSA TRAJETÓRIA DA IUGOSLÁVIA
À BIBLIOTECA DA FAUUSP

Em 2007 a biblioteca da FAUUSP recebeu uma rara doação. Não só o livro constitui uma relíquia, uma edição de 1586 do tratado *De architectura*, de Vitrúvio, comentada por Guillaume Philandrier, como a história particular desse exemplar, pelo menos de seus últimos 60 anos, confere-lhe um valor adicional.

capa



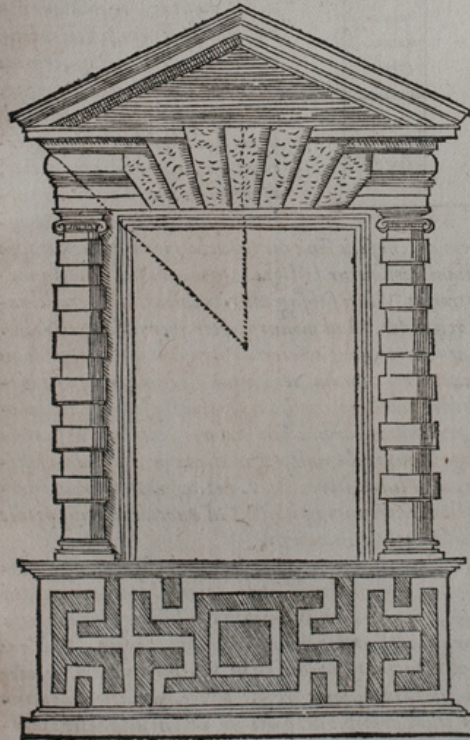
pós-

IIO

Et certam, alioquin necessariam dictionem, veluti subsultantem, temerè & pessimo consilio summonuisse. Potest & illud admoneri, colossus adiectiue dici à Lampridis in Alexandro, vti à Plinio lib. x x x i i i i . cap. v i i i . colosseum, & à Virruvio colossicum, vti & à Plinio loco memorato. Illud studiosum nolim fugiat, à Philippo Beroaldo nunquam visum esse florem cyclamini, herbe vulgo panis porci dictæ, qui scribat à Plinio lib. x x i . cap. i x . colossinium propter altitudinem vocari, cum constet exiguum esse. Itaque scribitur colossinus, colore qui à Colossus vrbe Troade vocatus est. Quem intelligi vellet, indicat lib. x x v . cap. i x . in quo dicit purpureos cyclamini flores, Dioscoridem & veritatem secutus. Nam colore sunt ad purpuram inclinato, quos Dioscorides dicit αὐτὶ πορφυροῖσι.

Et earum trium prima fascia est facienda, secunda quatuor, summa quinque.] Hoc perpetuum esse debet in omnibus generibus. Nolum igitur imiteris eum Architectum, qui extruxit fornicem, qui est Verona ad eam portam quæ à leonibus appellatur: in epistylis enim composito præposterum fasciarum vidimus ordinem, ima scilicet crassissima, media secundæ crassitudinis, summa minima crassitudinis.

Fastigium triangulum.



Neque diuersa ratio erit in arcuatis flexis & trabecationibus. Quin eadem ornamenta, quæ directis trabibus dantur, atque idem ordo tribuetur. Idipsum tamen vitijs obseruavi in fornice, qui Spoletij Drusi & Germanioi nomine extructus est, & in trophæo Augusti Caesaris municipij Segusini ad alpes Cottias, cuius inscriptio integra legitur in Plinio lib. i i i . cap. x x . Hominum enim iniuria, non ætatis vitio factum est, vt penitus deleta sit, cum non ita pridem partem aliquam legerimus: item in arcu eiusdem principis nomine Fani extructo. Ista protuli, ne eses nescius, etiam in vaseribus monumentis esse, quæ nisi cum vitio imitari non possis.

Vti frons coronæ ab extremis cymatijs tota dimetiatur in partes nouē, & ex eis vna pars in medio cacuminis tympani constituitur.] Tympanū hoc loco de-

q catut

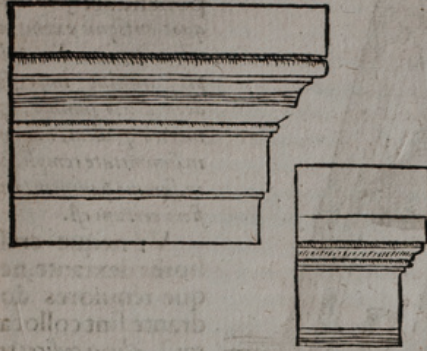
Esse precioso volume chegou às minhas mãos por intermédio do arquiteto Fábio Penteadado, cujo gesto só pude entender como um pedido de encaminhamento a uma instituição pública. Fábio, por sua vez, tinha recebido-o como presente de seu amigo – o engenheiro-arquiteto iugoslavo Stipan Dragutin Milicic, que trabalhou no Brasil entre 1950 e 1970. Quem conhece Fábio Penteadado pode concluir que a doação, por parte de Stipan, desse raro patrimônio, também de inestimável valor afetivo, foi certamente um ato de reconhecimento por sua inconfundível generosidade, de igual ou maior valor. Fábio Penteadado quase sempre desenvolve seus projetos em parceria, tendo acumulado, ao longo de sua trajetória, uma extensa lista de colaboradores, que sempre distinguiu como amigos. Não por acaso, a Sala Especial da IV Bienal Internacional de Arquitetura dedicada à sua obra era delimitada por um extenso painel em que foram todos retratados no belo traço de Valandro Keating. Seus projetos, independente do programa, são convidativos centros de convivência, uma interpretação local e atualizada dos condensadores sociais típicos do construtivismo russo, sendo o Centro de Convivência de Campinas o mais explícito.

Quando convidei Fábio para oficializarmos a doação, em uma singela reunião no Departamento de História da FAUUSP, ele complementou o presente com os depoimentos de antigos companheiros de Stipan, os quais tomou a iniciativa de providenciar, enriquecendo ainda mais a história desse exemplar. As lembranças desses colegas resgataram algo do trabalho de Stipan e de sua personalidade, pouco conhecido entre os mais jovens, mas muito significativo para aqueles que com ele tiveram o prazer de conviver, como atestam os relatos de Renato Nunes, Giselda Visconti, Julio Camargo Artigas e Sylvia Ficher. Esses arquitetos tiveram a oportunidade de trabalhar com Stipan no projeto para o Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado (1967), de autoria dos arquitetos Fábio Penteadado, João Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha, cujo desenvolvimento é de autoria do Escritório Técnico da Cecap, que contava, naquela época, com uma grande equipe de arquitetos, entre os quais: Arnaldo Martino, Geraldo Vespaziano Puntoni, Ruy Gama, além dos já mencionados. Os depoimentos abaixo transcritos são reveladores da importante contribuição de Stipan na elaboração desse projeto referencial da cultura arquitetônica paulista.

A reconhecida experiência de Stipan na implantação de projetos urbanos valeu-lhe o convite para participar do concurso para o plano piloto de Brasília, integrando a equipe dos arquitetos Milton C. Ghiraldini; Clovis Felipe Olga; Nestor Lindenberg; Manoel da S. Machado, Wilson Maia Fina e dos engenheiros: Milton A. Peixoto e Rubens Gennari, cuja participação a equipe fez questão de registrar conforme documento abaixo. A proposta por eles apresentada foi classificada em quinto lugar.

Para completar esse quadro de notoriedade, o professor doutor Mário Henrique D'Agostino – obstinado estudioso da tradição clássica – gentilmente aceitou o convite para apresentar o conteúdo e a particularidade dessa edição, com a concisa e brilhante resenha: *Entre antigos e modernos. O comentário de Philandrier a Vitruvius*, revelando seu profundo conhecimento sobre cultura arquitetônica transmitida pelos tratados.

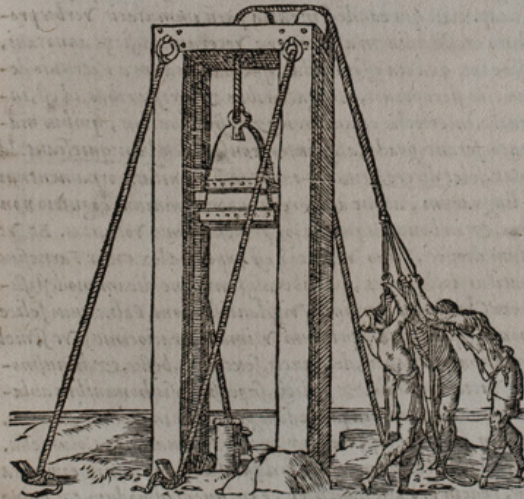
Aedificij bafes.



omnis, aut ex parte congestitius locus fuerit, fistucationibus cum magna cura solidetur, id est, crebris paucularum ictibus inculcetur & condensetur: & ut loquitur Plinius lib. xvi. cap. xi. fistucato spissetur.

Sublicæque machinis adigantur.] id est, pali. Sublica lingua volca significat trabes longas, unde & pons sublicius vocatus. Fistuca eius, qua fere veniuntur in palationibus, apposui figuras.

Fistuca machina.



rietum, qui supra terram sunt futuri, ea impleantur quam solidissima structura. Et lib. v. cap. ultimo, Inter septiones fundamenta sodiantur. Ipsam vero structuram & fabricam appellat substructionem dicti lib. v. cap. xxi.

Aut solidanda fistucationibus.] id est, palationibus, palis è robore, alno, olea, & stulacis, & fistuca machina adactis, ut paulo post præcipit, & lib. v. cap. ultimo. Sed & libri secundi cap. ix. tradit alnum in palustribus locis infra fundamenta aedificiorum palationibus crebre fixam, permanere immortalem ad æternitatem. Aut, solidanda fistucationibus interualla, hoc est fistuca ea qua pauciores veniuntur utrinque ansata ex æquanda, firmandaq. Quod puto huic loco magis quadrare. Vitruvius libri septimi cap. i. Sin autem

Carbonibusque implentur interualla palorum.] Naturali enim carbonum raritate humor excipietur. Quod testatur libri quinti capite nono.

Structuris solidissimis fundamenta impleantur.] Fundamenta vocat Vitruvius ipsas fossas, ubi substruitur, sicuti libro i. cap. v. Fundamenta sic sunt facienda, uti sodiantur (si queant inueniri) ad solidum, & in solido, quantum ex amplitudine operis pro ratione videatur, crassitudine ampliore quam parietum, qui supra terram sunt futuri, ea impleantur quam solidissima structura. Et lib. v. cap. ultimo, Inter septiones fundamenta sodiantur. Ipsam vero structuram & fabricam appellat substructionem dicti lib. v. cap. xxi.

DEPOIMENTOS

Arquiteto Fábio Penteado

Em 1958, durante um almoço no IAB, ainda nos bons tempos do IAB de São Paulo, estávamos festejando a visita do arquiteto Yanos Metrovic, então presidente dos arquitetos da Iugoslávia, que quase caiu de susto ao saber que seu velho amigo e colega Stipan Dragutin Milicic, há tempos, desaparecido da Iugoslávia, estava morando e trabalhando normalmente em São Paulo.

Em 1954, recém-arquiteto pelo Mackenzie, tive a sorte de conhecer e convidar o arquiteto Stipan Dragutin Milicic para trabalhar comigo e éramos só nós dois em precário escritório que eu mantinha na rua Riachuelo, perto da praça da Sé, em São Paulo, e foi lá que ganhei um grande amigo, responsável também pela consolidação de meus projetos.

Com o tempo, fui conhecendo um pouco da vida do Stipan, mas só depois dos relatos do Metrovic é que cheguei mais perto de sua história, naquela época da Iugoslávia, do reconhecimento público por seus tempos de guerra ao lado do lendário Marechal Tito e de seu prestígio como arquiteto, inclusive por sua destacada participação nos projetos de Zagreb, a nova capital da Iugoslávia. Mas nem o Metrovic ou os amigos mais próximos de Stipan entenderam sua fuga rocambolesca.

De fato, ele fugiu da Iugoslávia em um pequeno barco de corrida que acabou afundando no meio do Adriático e, recolhido e levado a um Centro de Apoio Internacional em Trieste, onde chegou com a roupa do corpo e um inusitado e surpreendente livro de arquitetura – *De architectura*, de Vitruvius, o qual, por ato de doação de nossa querida professora Mônica Junqueira de Camargo, passa a integrar o acervo da biblioteca desta honrada faculdade de arquitetura.

Arquiteta Giselda Visconti

Seu Stipan, como nós o chamávamos, era engenheiro naval e conhecia profundamente geometria, trigonometria e sua aplicação na implantação de projetos, além de representar, por meio do desenho técnico, com precisão absoluta, para a correta execução das obras do Conjunto Zezinho Magalhães Prado, todos os mais complexos cálculos de ângulos, tangências, concordâncias e níveis das ruas e praças.

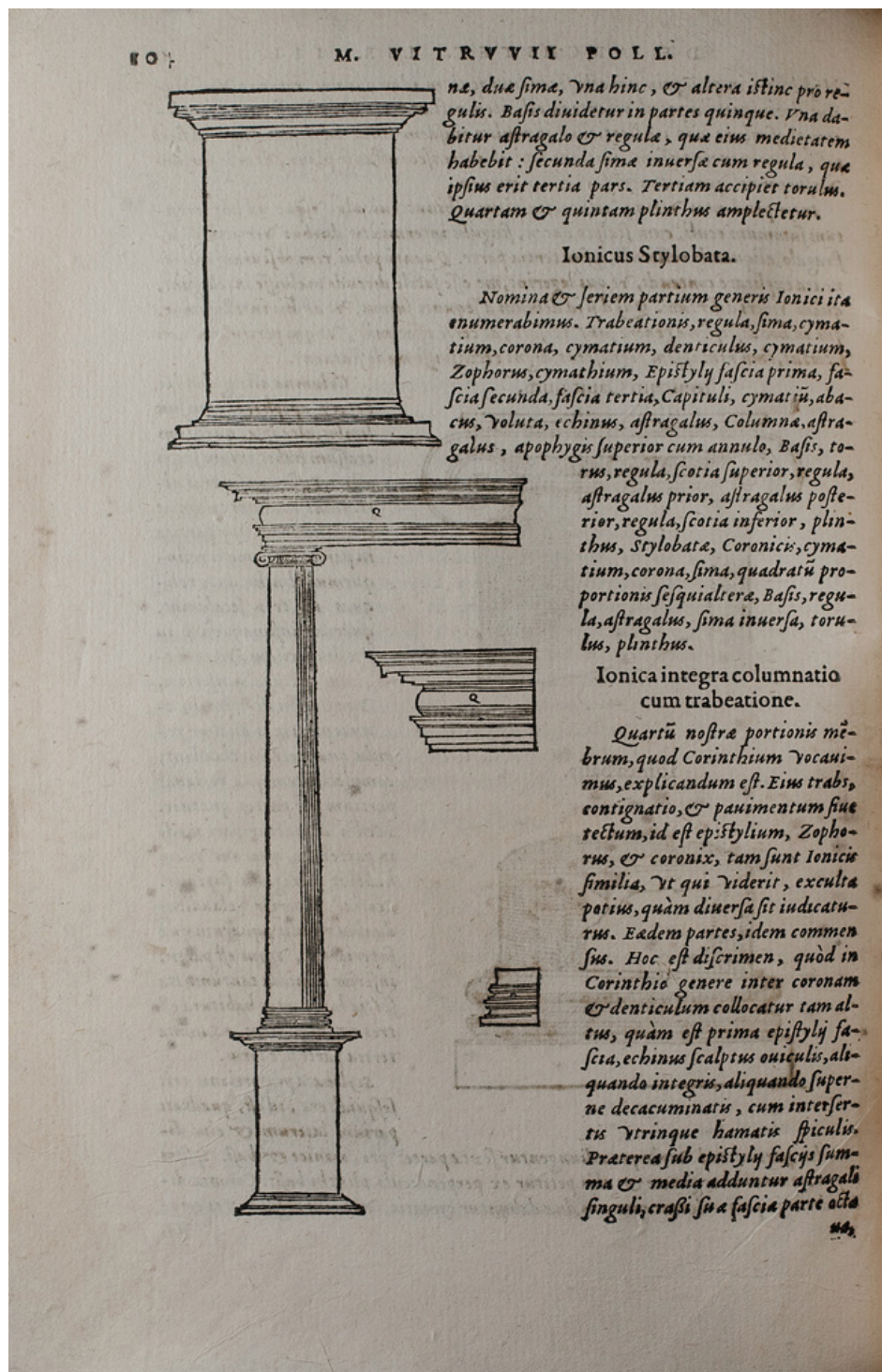
Era muito elegante e trabalhava sempre de terno, mesmo quando desenhava. Apreendi muito com seu Stipan, não só conhecimentos técnicos, mas também sobre a antiga Iugoslávia, seu país de origem, em conversas interessantes, que deixam muitas saudades.

Arquiteto Renato Nunes

Do Stipan, a imagem que me ficou na lembrança, quando passamos pela dureza dos trabalhos de desenvolvimento do projeto do Conjunto Habitacional da Cecap em Guarulhos, é que ele era uma espécie de pomba da paz.

Cabelos brancos, camisa de gola olímpica branca, sempre muito elegante, destilando calma, muita calma. Além disso, muita sabedoria de vida exibida sem

Componentes
arquitetônicas da
ordem jônica com
frisa pulvinada. Em
linhas gerais,
Philandrier segue as
prescrições
estabelecidas por
Sebastiano Serlio
em suas *Regole
generali sopra le
cinque maniere
degli edifici*.



discursos ou falas carismáticas. Sempre quieto e silencioso, quando nosso entusiasmo mostrava ser muito maior do que nossa competência, era ele quem resolvia a parada. Naquele tempo não sonhávamos com computador e muito menos com *autocad*, era na cabeça e na unha mesmo. Ainda se via alguns de nós molhando, no canto da boca, a mina da lapiseira Khoo Inor logo após afiá-la na lixa pendurada com barbante na beirada da prancheta (o paninho de limpar as penas da *graphos* também fazia parte do *kit* desenho).

Depois das longas conversas sobre o projeto quando, então, reformávamos o mundo, vagando e divagando pelas alturas como passageiros de um balão, que enxergam a vida na terra como belíssimas manchas de cores e luzes, era o Stipan que puxava o cabelo e fazia-nos por os pés no chão. Nós, do grupo mais jovem, ficávamos entre querer ser do bloco dos criadores do projeto, pois dele participávamos, e responder pelo bloco dos montadores do projeto, tarefa dura dos carregadores de piano sem os quais projeto algum se conclui.

E, se aquele projeto se concluiu, aqueles imensos e precisos desenhos de topografia, implantação, sistema viário, grades, declividades, detalhes, foi porque o Stipan entrou no grupo e amarrou tudo.

Daquele marinheiro iugoslavo, essa era uma das coisas que ele dizia ter sido, e conversávamos horas sobre veleiros e pauleiras no mar, guardo a imagem da postura serena de quem sabe das dificuldades que irá enfrentar nas travessias e de quem sabe, também, que a façanha só será possível se ele somar, nos rachas, o esforço de cada tripulante.

Arquiteto Julio Camargo Artigas

Nós, os arquitetos da CECAP, éramos moços e moças ativos e irreverentes. No meio desse turbilhão autárquico, a cabeça de cabelos prateados, culta e irônica do Stipan, ensinava-nos algumas atitudes para o projeto, para a convivência e para a vida. No fundo, ele era meio inventor, meio educador.

Ele não conseguia preencher o formulário do imposto de renda, pois odiava burocracia. Todo ano eu inventava seu IR, pois Stipan não guardava nenhum comprovante. Era eu quem entregava sua declaração no banco. Depois, agradecido, ele me trazia uma garrafa de vinho ou pagava umas doses de um nobre destilado no bar de minha escolha.

O afeto se constrói no viver cotidiano.

O respeito vive eternamente em nós.

O Stipan ajudou a construir-me.

Carrego essa dívida com orgulho.

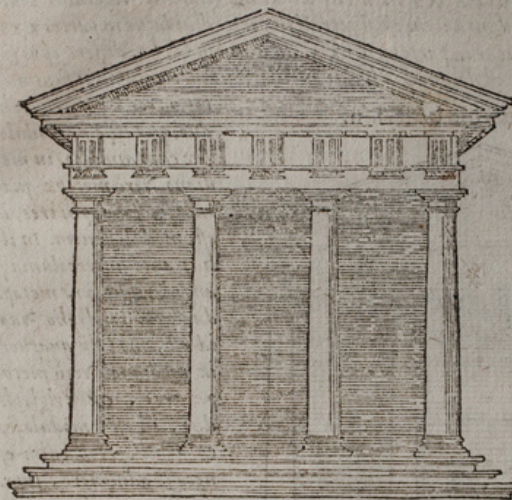
Júlio Camargo Artigas. Sempre aluno e amigo do Stipan Dragutin Milicic.

Arquiteta Sylvia Ficher

Fábio querido, não tenho muito a contar, apenas algumas poucas memórias de uma época que ficou marcada por alegrias cotidianas.

Trabalhei com Stipan no Escritório Técnico da CECAP, lá por volta de 1969. Era meu primeiro estágio, eu ainda estava no segundo ano do curso da FAU, sem

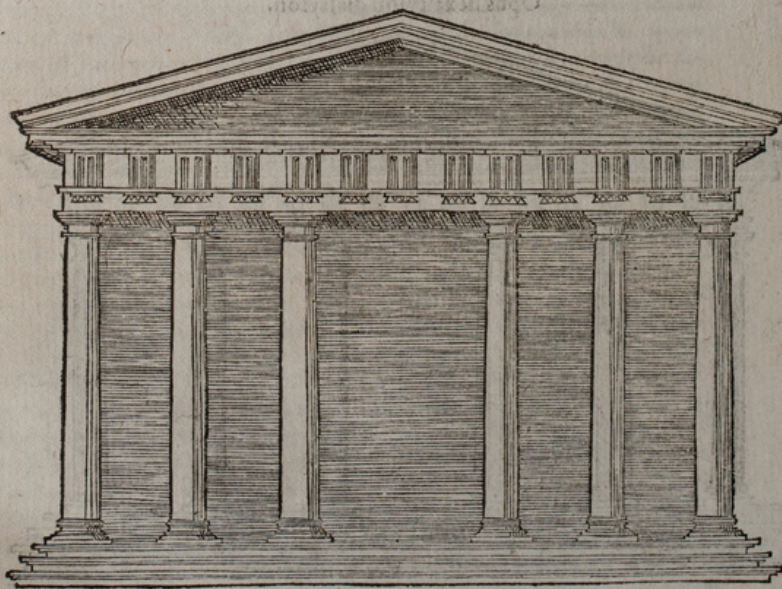
Opus tetrastylon systylon monotriglyphon.



non habent plures trigly-
p hos quàm unum, quoniam
circumstent metopa d. i. e.
Systylon verò nò propriè
dicitur, quia à columna
ad columnam solam est
triū modulorū internal-
lum, quod picnostyli est
propriū, cum systylon sit
quatuor, si quidem habet
spatium duarū columnarū.
Sed quemadmodum
nò ita multum antè, in-
tercolumnium interpre-
tati sumus, quantum à
triglypho ad triglyphum
est spatij, ita si hoc loco ac-
cipimus, non dubium est,
quin sint futuri moduli
quatuor, id est, duæ me-
topa, & triglyphus unus.

Est igitur genus hoc non systylon, sed systylon monotriglyphon. Figura adianxi.

Opus hexastylon systylon monotriglyphon.



Frons

Reconstituição do frontispício de templos tetrástilo e hexástilo, segundo as proporções estabelecidas por Vitruvius para o intercolúnio sistilo.

nenhuma experiência em nada que tivesse a ver com o lado mais prático da profissão. E foi lá na CECAP que me iniciei nas lides de um escritório. Isso no mais alto nível, tendo você, o Renato e o Stipan, como meus guias. Aprendi muito, em especial o cuidado com todos os aspectos do detalhamento de um projeto – e um projeto extremamente complexo, de todo um imenso conjunto habitacional.

Comecei fazendo margens a nanquim em folhas de papel vegetal, mas parece que não me saí tão mal assim e logo começaram a passar-me tarefas mais difíceis. E aí, um belo dia, o Stipan me chamou e disse que eu ficaria responsável pelo cálculo e traçado dos *grades* das vias do Zezinho Magalhães Prado. Mas com aquela gentileza, toda dele, ministrou-me um curso completo sobre o assunto, explicando-me todos aqueles cálculos complicadíssimos. Nem me lembro mais como eram feitos, lembro apenas que tinha a meu dispor uma régua de cálculo – será que alguém ainda sabe o que é isso? – e uma daquelas calculadoras antiluvianas.

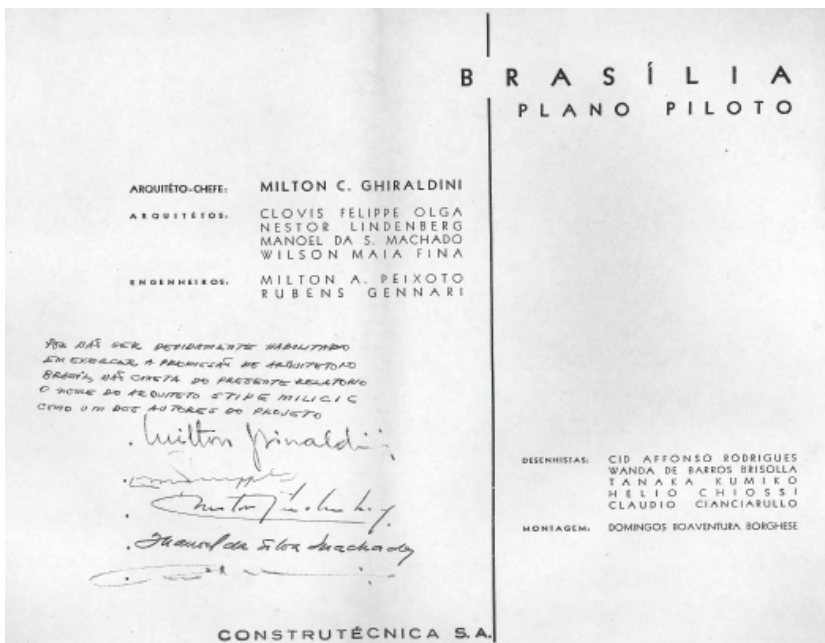
Mas, não sei se seria capaz, hoje em dia, de calcular a área de um quadrado, mesmo com nossos super-recursos de computação – de nosso maravilhoso convívio lá no escritório técnico ficou uma lição para toda a vida. Até hoje, ao orientar meus alunos na UNB, tento seguir nos passos do Stipan, tento mostrar a importância de cada decisão que se toma no detalhamento de um projeto, da responsabilidade que se assume ao construir-se algo que irá perdurar por décadas, quiçá por séculos.

O Stipan era um ser mais que humano, uma pessoa dedicada ao seu trabalho, com uma experiência de vida ímpar, cujos detalhes você, Fábio, conhece ainda melhor do que eu, cordial com todos, com senso de humor todo único. E por último, e não menos, um homem tão bonito e sempre tão elegante.

Fábio, como você vê, não é muito, mas aquele foi um tempo maravilhoso.

Adoraria receber uma foto do Stipan; se estiver junto, você, então melhor...

Um grande beijo, Sylvia.



Cópia do documento sobre o concurso para Brasília.

dum non arbitror, si antiquorum morem nostro tempore, quo ad eius fieri potuit, accommodare studuerint. Potuit autem eos aliquid mouisse, quod diutius & diligentius perferantibus, atque rectius consulentibus satisfacturum non erat. De me hoc certe profiteor, multas incidisse sapius in mentem sententias, quas tum quidem maiorem in modum probauerim: de eis vero cum seuerius & exactius anquirerem, errores inueni in ea parte ipsa, quæ potissimum delectasset, & valde castigandos. Porro autem (ut aliquando susceptam rem finiamus) mensas mappis non instruisse Romanos ex *Martialis* lib. x. epigr. in *Olum* cõici potest: pro se autem quæq; conuiuia adferre cõsueuisse idem lib. x. de *Hermogene* scribens indicat. Sed illud hic æstimandum occurrit, num & ad eosdem referri possit, quod quadantenus tradit *Iulius Pollux* lib. v. cap. x. & apertius è *Pausania Varinus Phauorinus Camers*, allata post cœnam ablutionis & mantilium loco medulla panis, hoc est *magdalia*, siue apo-

Lateranensis & Mutinensis marmorum formæ.



G

magdalia

ENTRE ANTIGOS E MODERNOS. O COMENTÁRIO DE PHILANDRIER A VITRÚVIO

Mário Henrique Simão D'Agostino

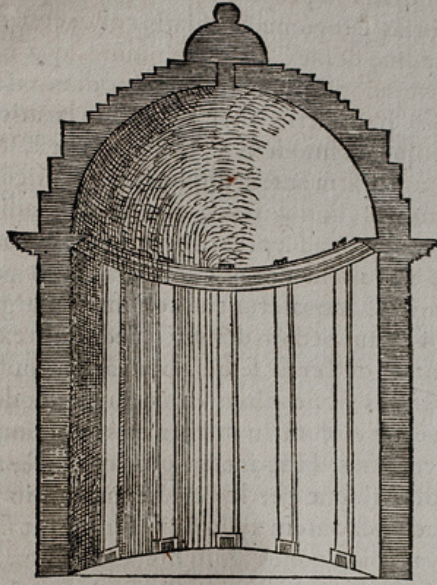
Quando Guillaume Philandrier, em 1544, trouxe à baila a primeira edição de seu comentário ao *De architectura*, de Vitrúvio, – único escrito sobre o ofício a sobreviver da Antiguidade –, estava bem cimentado o “regresso aos Antigos” que a moderna historiografia conceitua Renascimento italiano. Para uma geração de arquitetos, orgulhosa de haver restabelecido a *maniera antica* e, em alguns casos, ombrear ou mesmo superar a grandeza dos Maiores, era consensual o legado de Bramante. As palavras de Sebastiano Serlio em abertura às *Regole generali sopra le cinque maniere degli edifici* dão a medida das convicções aquiescidas por arquitetos vários das três primeiras décadas do século 16: “(A arquitetura) pela virtude de seus famosos e excelentes engenhos, floresce em nosso século, tal como a língua latina nos tempos de Júlio César e Cícero.” Não surpreende, pois, que no *Il terzo libro nel quale si figurano e descrivono le antichità di Rome e le altri che sono in Italia e sopra Italia* o bolonhês incluía, entre os *exempla* pretéritos, o Tempietto de São Pedro em Montório, de Bramante – cujo acréscimo de uma base ática para a coluna dórica, mesmo sem respaldo nas prescrições vitruvianas, vem assim legitimado –, e cite a Villa Madama projetada por Rafael, também em Roma, como bom uso do entablamento jônico com frisa pulvinada.

Tal posição serliana diante aos “modernos” enfeixa a multitudine de problemas que o estudo dos “antigos” – ruínas e escrito vitruviano – apresenta para o Quinhentos. Quase um século antes, Leon Battista Alberti, no sexto livro de seu *De re aedificatoria* (1452), aferia a disparidade entre os edifícios do passado, advertindo para a cauta e reta avaliação dos remanescentes. Rafael Sanzio, em sua famosa carta a Leão X, redigida em colaboração com Baldassare Castiglione (c.1519), volta à tópica dos antigos e modernos, vinculando as “*sorti di aedificii in Roma*” a três grandes tempos históricos, sem detratar a autoridade de Vitrúvio para a apreciação da vetusta ordem da arquitetura romana (RAFFAELLO; CASTIGLIONE, VII-XII). Mas será exatamente a *auctoritas* vitruviana a cair sempre mais em descrédito com os levantamentos da arquitetura antiga coordenados por ele em Roma. Para além das dificuldades de exegese, dilatam-se, então, as divergências entre o prescrito no *De architectura* e as obras supérstites, e, com elas, as invectivas contra a legitimidade do preceituário. Baldassare Peruzzi é peremptório: Vitruvio nem sempre prescreve, em seu tratado, a “*maneira antiga*” mais bela! No mesmo registro, franqueiam-se as indagações sobre o *bon giudizio*, a acolher, vimos, invenções modernas desconhecidas pelos Antigos (PAGLIARA, p. 65).

Eis o quadro em que ganha lume a obra de Guillaume Philandrier, conhecida por ser, “*dentre todas as edições relacionadas com o tratado de Vitruvio, a mais publicada*”. (WIEBENSON; QUASEBARTH, p. 63). Seus comentários ao *De architectura* trazem significativos contributos aos embates sobre a questão do juízo da boa arquitetura e a validade do escrito vitruviano. Com relação ao primeiro,

pós- 021

vacalle potissimum intelleximus, figurasq; Ichnographia Concamerationum & Pavimenti, atque interioris Orthographia apposuimus.



De palæstrarum ædificatione & xystis.

CAP. XI.

Ilustração do
gênero de templo
tholos com cúpula

Nunc mihi videtur (tametsi non sint Italicae consuetudinis) palæstrarum ædificationes tradere explicatè, & quemadmodum apud Græcos constituantur monstrare. Constituuntur autem in tribus porticibus exedra spatiosa, habentes sedes, in quibus Philosophi, Rhetores, reliquiq; qui studiis delectantur, ledentes disputare possint. In palæstris peristylia quadrata siue oblonga ita sunt facienda, uti duorum stadiorum habeant ambulationis circuitionem, quod Græci vocant *στανδον*, ex quibus tres porticus simplices disponantur, quartaq; quæ ad meridianas regiones est conuersa, duplex, uti cum tempestates ventosæ sunt, non possit aspergo in interiorem partem peruenire. In duplici autem porticu collocentur hæc membra. Ephæbeum in medio (hoc autem est exedra amplissima cum sedibus, quæ tertia parte longior sit quàm lata) sub dextro corticeum, deinde proxime connisterium, à connisterio inuicem

Rafael, em carta a Castiglione de 1516, tocava no cerne do problema: anuindo convir para o juízo do belo tanto o estudo da natureza como a consulência de elevados engenhos, ultimava, posto serem raras as belezas da natureza e os bons juízes, guiar-se “*por uma certa idéia que me vem à mente. Se possui valor artístico não sei, esforço-me bastante em tê-la*” (PANOFSKY, p. 58). Como paliativo às desconfianças sobre a validade do juízo (e correta eleição das *invenzioni*, antigas e modernas), a busca de regras marca o século 16. Precavendo-se de multiplicar exemplos, Serlio, em seu tratado de 1537, subsume seja o escrito de Vitruvius, sejam as obras antigas a uma racionalização que efetivamente constitui – “inventa”, para retomar a fórmula de Thoenes e Günther – a coerência léxica e sintática de nossas arquiconhecidas “cinco ordens da arquitetura”.

A preleção serliana é cara a Philandrier. Seus vínculos com Georges d’Armagnac, bispo de Rodez, propiciam-lhe ida a Veneza no ano antecessor à publicação das *Regole* (1536), durante o qual, e nos três sucessivos, tem Serlio como preceptor, deslocando-se depois a Roma. Em tudo o que então colhe do mestre ecoam querelas e temas orbitados na fábrica de São Pedro sob o papado de Leão X. Ali, até o saque de 1527, Serlio pôde colaborar no fantástico projeto de reconstituição gráfica da Roma antiga, encomendado pelo papa em 1513 a Sanzio, que conta com Fra Giovanni Giocondo como seu assistente nos trabalhos da basílica mãe. Noto, pelas aulas sobre Vitruvius ministradas em Paris, o franciscano granjeou fama com a edição ilustrada do *De architectura* (1511), na qual, diferentemente do príncipe de Sulpício, remediava lacunas importantes com a colação de diversos manuscritos e outros textos latinos. As 136 xilogravuras reunidas ao tratado (e mais quatro da edição de 1513) abrem um novo capítulo na história da difusão do *De architectura* e dos conhecimentos da arquitetura antiga.

Conjugados aos trabalhos no canteiro de São Pedro, os levantamentos da cidade antiga e o labor exegético do *De architectura* prolongam-se até a criação da Accademia della Virtù, na década de 1540, pelo humanista Claudio Tolomei (Günther). Depois do período vêneto em que pode se inteirar das reconstituições do antigo e das novas divisas teóricas de Serlio, Guillaume Philandrier terá papel decisivo na condução dos estudos vitruvianos na academia romana. Organizadas regularmente duas vezes por semana, as leituras do *De architectura* contavam, a cada vez, com a participação de um acadêmico encarregado de expor um comentário sobre o trecho lido. Os trabalhos seguiram de 1540 a 1544, ano em que Tolomei partiu de Roma. Como pondera Pagliara, “*restando irrealizado o programa mais ambicioso, os reflexos sobre os estudos vitruvianos devem ser buscados no comentário de Philandrier, concluído já no verão de 1541, sendo que o autor pode verossimilmente extrair fruto da sua participação nas reuniões acadêmicas até a impressão, completada três anos depois.*” (PAGLIARA, p. 73-74).

Ao comprometer a exegese do *De architectura* com a verificação dos remanescentes e o abalçamento dos preceitos com a prática profissional moderna, o comentário de Philandrier prossegue a disposição teórica típica do Quinhentos. Em um aspecto, porém, sua obra sinaliza para uma nova postura diante do tratado antigo, responsável, em grande medida, pelo recrudescer dos estudos vitruvianos

na segunda metade do século. Quando, em 1556, Daniele Barbaro ajuíza que “*Vitrúvio não quis dar leis rígidas dos espaços das diversas edificações, mas usou palavras indeterminadas, dizendo ‘se pode dispor’, se ‘se poderia colocar’, e semelhantes modos*”, assim desobrigando os arquitetos contemporâneos de seguirem à risca as prescrições do tratado, a lição de Philandrier estava, enfim, plenamente assimilada.

M. Vitruvii Pollionis: De architectura libri decem, ad Caes. Augustum, omnibus omnium editionibus longè emendatiores, collatis veteribus exemplis. Accesserunt, Gulielmi Philandri Castilionij, ciuis Romani, annotationes castigatiores, & plus tertia parte locupletiores. Adiecta est epitome in omnes Georgij Agricolae de mensuris & ponderibus libros, eodem auctore. Cum Graeco pariter & Latino indice. O exemplar que passa a integrar o acervo de obras raras da biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade de São Paulo, graças ao altruísmo da Profa. Dra. Mônica Junqueira de Camargo e do arquiteto Fábio Penteado, felicita-nos a vetustíssima publicação de 1586 (LUGDUNI, Apud IOAN TORNAESIUM, Typogr. Reg.), símile à segunda edição, francesa (Lyon: IOAN DE Tournes, 1552), na qual Philandrier acresce, aos comentários em latim, o texto por ele consolidado do *De architectura*.

Bibliografia

- ALBERTI, Leon Battista. *De re aedificatoria*. Milão: Il Polifilo, 1989.
- BARBARO, Daniele. *I dieci libri dell'architettura di M Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia* (Rist. anast. 1567). Milão: Il Polifilo, 1997.
- CIAPPONI, Lucia A. II “De architectura” di Vitruvio nel Primo Umanesimo. In: *Italia Medievale e Umanistica III*. Pádua: Antenore, 1960.
- DI TEODORO, Francesco. *Raffaello, Baldassare Castiglione e la Lettera a Leone X*. Bolonha: Nuova Alfa Ed., 1994.
- GÜNTHER, Hubertus. La rinascita dell'antichità. In: MILLON, Henri; LAMPUGNANI, Vittorio M. (a cura di) *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'Architettura*. Milão: Bompiani, 1994.
- PAGLIARA, Pier Nicola. Vitruvio da testo a canone. In: SETTIS, Salvatori (a cura di). *Memoria dell'Antico nell'Arte Italiana*. (Tomo III) Torino: Giulio Einaudi Ed., 1986.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea*. Madri: Catedra ed., 1987.
- SERLIO, Sebastiano. *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva*. Oviedo: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Tecnicos de Asturias, 1986.
- THOENES, Christof; GÜNTHER, H. Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione? In: FAGIOLO, Marcello (a cura di). *Roma e L'Antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985.
- WIEBENSON, Dora (Org.). *Los tratados de arquitectura. De Alberti a Ledoux*. Madri: Hermann Blume ed., 1988.

Mônica Junqueira de Camargo

Arquiteta, professora livre-docente da FAUUSP, editora-chefe da revista *Pós*
FAUUSP – Rua do Lago, 876. Cidade Universitária
05508-900 – São Paulo, SP
(11) 3091-4555
junqueira.monica@usp.br

3 | ARTIGOS

Silvia A. Palazzi Zakia

Orientador:
Prof. Dr. Mário Henrique
Simão D'Agostino

b

RAZIL *BUILDS* EM CAMPINAS:
UMA FERRAMENTA SIMBÓLICA
DA *ESTRATÉGIA* DE LEGITIMAÇÃO
DE IMPLANTAÇÃO DO PLANO DE
MELHORAMENTOS *URBANOS*

RESUMO

Este artigo traz uma abordagem da mostra de arquitetura *Brazil Builds* apresentada em Campinas, em fevereiro de 1945. A cidade fez parte do circuito de exposições da mostra, que teve início em 13 de janeiro de 1943, no Museum of Modern Art de Nova York (MoMA).

A apresentação da mostra de arquitetura propicia uma reflexão sobre o equacionamento dos diversos interesses envolvidos em torno de sua realização na cidade. O empenho do poder público e de setores da elite local desvela uma teia de interesses vinculados à exposição de arquitetura. O objetivo maior é a discussão das estruturas locais de poder que se beneficiaram da dimensão simbólica da arte, utilizando a mostra de arquitetura como um instrumento que colabora na legitimação da implantação de um plano de urbanismo para a cidade – o Plano de Melhoramentos Urbanos –, que vinha sendo desenvolvido pelo urbanista Prestes Maia, contratado pela prefeitura da cidade desde 1934. Esse plano fazia parte de um grande projeto de inserção da cidade na modernidade.

PALAVRAS-CHAVE

Exposição *Brazil Builds*, política de boa vizinhança, Plano de Melhoramentos Urbanos de Campinas.

BRAZIL BUILDS EN CAMPINAS: UNA
HERRAMIENTA SIMBÓLICA DE LA
ESTRATEGIA DE LEGITIMACIÓN DE
IMPLANTACIÓN DEL PLAN DE
MEJORÍAS URBANAS

pós- | 027

RESUMEN

Este artículo trae una reflexión sobre la exposición *Brazil Builds* que se presentó en Campinas en febrero de 1945. La ciudad era parte del circuito de la exposición que comenzó el 13 de enero de 1943 en el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA).

El evento nos lleva a reflexionar sobre cómo se han concertado los distintos intereses involucrados en su realización en esa ciudad. Los esfuerzos del poder público y de sectores de la elite local evidencian una tela de intereses relacionados a la exposición de arquitectura. El objetivo principal es discutir las estructuras de poder locales que se han beneficiado de la dimensión simbólica del arte, usando la exposición como instrumento para legitimar la implantación de un plan de urbanismo para la ciudad (Plan de Melhorías Urbanas), que fue desarrollado por el urbanista Prestes Maia, contratado por la alcaldía de la ciudad desde 1934. Ese plan era una parte de un gran proyecto para modernizar la ciudad.

PALABRAS CLAVE

Exposición *Brazil Builds*, política de buena vecindad, Plan de Melhorías Urbanas de Campinas.

BRAZIL BUILDS IN CAMPINAS:
A SYMBOLIC TOOL OF THE STRATEGY
TO LEGITIMATE THE
IMPLEMENTATION OF THE URBAN-
IMPROVEMENT PLAN

ABSTRACT

This article presents a discussion of the *Brazil Builds Architectural Exhibition*, held in Campinas in February 1945. Campinas was part of the exhibition tour that began on January 13, 1943 at the Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA.

Brazil Builds provides us with an opportunity to reflect on how the various interests involved in holding the Campinas event were brought together. The public authority and local elites commitment to the event revealed a web of interests linked to the architectural exhibition. The primary aim of the present article is to discuss how the local power structures took advantage of this symbolic dimension of art by using the exhibition as a tool to help legitimate the city's urban-improvement plan (Plano de Melhoramentos Urbanos), a greater project to modernize the city. This plan was developed by the urbanist, Prestes Maia, hired by the local government in 1934.

KEY WORDS

Brazil Builds's Exhibition, good neighbour policy, Improvements Urban Plan of Campinas.

INTRODUÇÃO

Boa parte da historiografia da arquitetura moderna brasileira faz referência à mostra *Brazil Builds*. Muitos autores atribuem à exposição um papel relevante na divulgação da arquitetura moderna brasileira no âmbito internacional; outros tantos postulam sua importância como fator de afirmação da vertente moderna sobre a acadêmica no seio das querelas que grassavam, internamente, nos meios culturais do país.

Pouco se comenta, no campo da disciplina Arquitetura, as repercussões da mostra apresentada em cidades brasileiras, criteriosamente selecionadas, como Campinas, por exemplo. O presente artigo busca propiciar uma reflexão sobre quais seriam os interesses explicitados ou não na apresentação da mostra na cidade em questão. O empenho do poder público e de setores da elite local desvela uma teia de interesses vinculados à exposição de arquitetura, cujo alvo maior seria a utilização da exposição como instrumento simbólico no processo de legitimação da implantação de um plano de urbanismo – o Plano de Melhoramentos Urbanos –, que vinha sendo desenvolvido pelo urbanista Prestes Maia, contratado pela prefeitura da cidade desde 1934. Esse plano fazia parte de um grande projeto de inserção da cidade na modernidade. O projeto de modernização do espaço urbano estava fundido à ideia de progresso e de desenvolvimento econômico por meio da industrialização, tendo como consequência a melhoria das condições de vida da população local. Como comenta Azevedo, *“O plano urbanístico promoveria o aprimoramento das condições urbanas de Campinas de modo a instrumentalizá-la para o desejado desenvolvimento, ou no jargão da época, o progresso, que então identificava-se com a industrialização”* (BADARÓ, 1996, p. 8-9).

O processo de implantação do plano iniciou-se no final da década de 1930, após o decreto oficial de sua aprovação¹, em 1938. As desapropriações, ampliações de vias públicas e construção de novas edificações na área central da cidade, estabelecidas pelo plano, ocorreram de forma intensa durante toda a década de 1940.

O artigo publicado no jornal *Correio Popular*, em 4 de setembro de 1947, intitulado “Plano de urbanismo monumento do futuro!”, apresenta uma síntese, relatada pelo engenheiro Eduardo Edargê Badaró, responsável pela chefia do Serviço de Obras Particulares e Urbanismo da Diretoria de Obras e Viação, dos trabalhos realizados pela prefeitura. Vale salientar que, durante os nove anos corridos desde a aprovação do plano, muitas obras já haviam sido realizadas, sobretudo as situadas na região central da cidade, como relata Badaró: *“Era intenção do plano que se realizasse a parte central dentro de dez anos, aproximadamente, e o restante num espaço de mais ou menos trinta ou quarenta anos, sendo certo que um dos artigos do plano diz: Em todos os prédios e*

terrenos alcançados pelo plano não serão permitidas reformas e construções que contribuam para aumentar a durabilidade da obra..."

A descrição da cidade feita pelo jornalista Danilo Glauco Pereira Villagelim, responsável pela matéria, dá o tom das mudanças que o espaço urbano vinha sofrendo: *"O povo assiste pouco a pouco, maravilhado e contente, à transformação da sua terra; ruas que são alargadas, avenidas que se abrem, prédios velhos que são demolidos e outros novos que os substituem; todos os dias a picareta, a pá e o pedreiro apontam nova paisagem presente e futura. A cidade remoja e se veste de novo. Da poeira antiga e das cinzas de outrora ressurge a bela adormecida. Nova Campinas vem surgindo aí, na ponta de cada esquina, na linha de cada rua, no monumento das novas vivendas."*

Muito haveria ainda de ser realizado, mas a cidade já se configurava de forma diferente, e, nesse sentido, cumpre lembrar o papel importante que a mostra de arquitetura *Brazil Builds*, apresentada em 1945, poderia desempenhar ao vincular, simbolicamente, a arquitetura moderna exposta na mostra à modernização urbana proposta no plano em andamento.

No âmbito local, a vinda da mostra para Campinas, nesse preciso momento, era de interesse da elite local diretamente ligada ao processo de modernização urbana da cidade, em especial do grupo de engenheiros envolvidos nessa empresa.

Ao promover a arquitetura, a mostra consolidava a imagem prestigiosa do arquiteto, garantindo aos engenheiros civis e arquitetos o mercado de trabalho até então disputado com profissionais não-diplomados, uma vez que a profissão de arquiteto havia sido instituída pelo Decreto Federal n. 25.569, em 1933, mas os profissionais não-diplomados que possuíam licença pra construir (arquitetos licenciados, construtores e mestres de obra) competiam por um mesmo mercado de trabalho com os engenheiros. Essa situação perdurou por toda a década de 1930 e também pela de 1940.

A imagem emblemática de um Brasil moderno e do futuro que a mostra veicula, por meio da arquitetura, seria cooptada pelo poder público para enfatizar o caráter de modernidade que estava sendo construído na cidade.

No âmbito internacional, a mostra representava mais um elemento da estratégia diplomática de aproximação entre Estados Unidos e Brasil. Segundo as formulações de Bordieu, a arte é um importante instrumento simbólico de poder. No caso em questão, é possível identificar a utilização das artes como poder simbólico na estruturação da política de boa vizinhança. O intercâmbio cultural e artístico empregado na disseminação da política de boa vizinhança assegurava o vínculo comercial e estratégico necessário entre a emergente potência americana e os países da América Latina, que se apresentavam, simultaneamente, como promissores mercados consumidores para os produtos americanos e fornecedores de matérias-primas estratégicas no período da grande guerra.

Os eventos culturais desenvolvidos pela política de boa vizinhança extrapolam o eixo Rio de Janeiro-São Paulo, e até a cidade provinciana, não de todo insignificante, Campinas, entra para o circuito da exposição por meio de uma combinação de fatores, os quais o trabalho pretende desvelar.

A exposição montada pelo Museum of Modern Art de Nova York (MoMA) é apresentada em Campinas em 27 de fevereiro de 1945, tendo sido patrocinada pela Prefeitura Municipal, pelo Centro de Ciências, Letras e Artes (CCLA), com o apoio do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) e da Associação dos Engenheiros de Campinas

(AEC), importantes instituições cujos membros exerciam influência na esfera do poder local.

A mostra de arquitetura, cuja produção de qualidade inegável evidenciava a sintonia com as proposições das vanguardas artísticas do século vigente, foi amplamente divulgada pela imprensa local².

Pode-se dizer que os interesses na exaltação da arquitetura apresentada pela mostra resumem-se a:

- Identificar a imagem veiculada de Brasil moderno com a modernização da própria cidade.
- Divulgar a profissão de arquiteto, a ganhar prestígio com a consagração internacional da exposição.
- Assegurar, aos profissionais diplomados (engenheiros civis e engenheiros-arquitetos), mercado de trabalho.
- Explicitar o alinhamento político do poder público local com os interesses nacionais que favoreceram a política de boa vizinhança entre Brasil e EUA.

Patrocinada pelos mesmos agentes promotores do plano de modernização do espaço urbano da cidade, a apresentação da emblemática mostra de arquitetura em Campinas, naquele momento, era mais um instrumento de inserção simbólica do município na modernidade.

BRAZIL BUILDS

A exposição de arquitetura brasileira realizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) foi aberta ao público em 13 de janeiro de 1943. Sua realização ficou sob a incumbência de Philip L. Goodwin, com a colaboração do governo brasileiro representado pelo Ministério da Educação e Saúde Pública (MES) – ministro Gustavo Capanema, Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) – F. P. Assis Figueiredo, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) – Rodrigo de Mello Franco; pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil – presidente Nestor Egydio de Figueiredo e por parte dos arquitetos cujas obras modernas foram selecionadas para a mostra. A participação de Lucio Costa na elaboração da mostra foi notória, ainda que não tenha sido declarada oficialmente; tanto a seleção de obras como a própria fundamentação teórica da exposição tiveram seu crivo. Como fundamentação, entenda-se a valorização da arquitetura do passado colonial engenhosamente associada à arquitetura moderna desenvolvida, sobretudo, pelo grupo carioca ligado ao arquiteto.

Cumprе ressaltar que a idealização da exposição estava sob orientação da agência criada pelo governo americano de Roosevelt – Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA)³, órgão criado em 1940 e presidido pelo empresário americano Nelson Rockefeller⁴, com o objetivo de estreitar as relações com os países latino-americanos, no que se convencionou chamar política de boa vizinhança.

Nesse sentido, o MoMA⁵ teve papel fundamental no estreitamento das relações do governo norte-americano com os países da América Latina, em especial o Brasil. *“O MoMA foi aos poucos transformado em verdadeiro território livre para as manifestações artísticas da América Latina, e teve grande*

importância para a política norte-americana em relação ao subcontinente.” (TOTA, 2000, p. 45)

Não se deve, no entanto, vincular o interesse dos norte-americanos pela produção artística latina a fatores, exclusivamente, de ordem econômica e política. No intuito de instituir um outro pólo cultural que rivalizasse com a Europa, reduzindo sua preponderância nesse âmbito, os norte-americanos principiaram um intercâmbio artístico com os países latino-americanos⁶. Já em 1930, o Metropolitan Museum of Art de Nova York realiza uma exposição que, consagrada à arte mexicana, representava a “descoberta” dos muralistas mexicanos. A construção dessas alianças pan-americanas fez parte de um projeto de hegemonia norte-americana, e às artes coube o papel simbólico de legitimação desse poderio.

Por meio dessa política que evocava ideais pan-americanos, a arquitetura realizada por um grupo restrito de arquitetos brasileiros liderados por Lucio Costa vai se beneficiar, ganhando projeção internacional, e, conseqüentemente, consagrando uma corrente de arquitetura que se fundava nos princípios da vanguarda moderna preconizada pelo mestre Le Corbusier, cujos contatos com o Brasil datam desde 1929, ocasião de sua primeira passagem pelo país, onde fez duas palestras sobre a arquitetura⁷ – uma no Rio de Janeiro, na Escola Nacional de Belas Artes, e outra em São Paulo.

POLÍTICA DE BOA VIZINHANÇA – DIMENSÃO POLÍTICA, ECONÔMICA E CULTURAL

A política de boa vizinhança foi implementada durante os governos (1933-1945) do presidente americano Roosevelt como estratégia de relacionamento com a América Latina. Essa estratégia tinha como objetivo o estreitamento das relações políticas e comerciais entre os Estados Unidos e os países da América Latina, sobretudo o Brasil. A cooperação econômica e militar, proposta nessa política americana, visava impedir a influência alemã na região.

Durante a década de 1930, o governo brasileiro manteve, simultaneamente, relações comerciais com as duas grandes potências em ascensão no mundo – os Estados Unidos e a Alemanha. Após a crise de 1929, quando várias economias da Europa e os Estados Unidos optaram por uma rígida política protecionista, o governo alemão e o americano decidiram reativar o comércio internacional como forma de recuperação de suas economias internas.

É nesse contexto pré-Segunda Guerra que os Estados Unidos implementaram a chamada política de boa vizinhança, cujos interesses eram tanto político-estratégicos quanto econômicos. *“A retórica da solidariedade e os métodos cooperativos no relacionamento com os países latino-americanos facilitavam a formação de mercados externos para os produtos e investimentos norte-americanos, além de garantir o suprimento de matérias-primas para suas indústrias.”* (Anos de incerteza (1930-1937). *Relações internacionais* – www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos60-37/ev_relint_boavizinhanca.htm; acessado em 20/08/08).

Depois que o partido nazista assumiu o poder na Alemanha, iniciou-se um período de projeção germânica no plano internacional. O governo alemão

estabeleceu com o governo brasileiro o comércio de compensação, isto é, de troca de mercadorias e/ou produtos, sem necessidade do uso de moedas. Importante salientar que na região Sul do país, devido ao grande número de descendentes alemães, as ideologias germânicas eram vistas com certa simpatia pelos brasileiros. Os valores nacionais-socialistas eram difundidos por embaixadas, consulados, clubes, agências distribuidoras de notícias, empresas comerciais e outros.

Por outro lado, os Estados Unidos, com a política de boa vizinhança, um instrumento de americanização⁸, difundiam os valores liberais, democráticos e o padrão americano de vida.

Com esse intuito, é criado por Roosevelt, em 16 de agosto de 1940, um *bureau*⁹ chefiado por Nelson Rockefeller – Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics. Um ano depois, o nome do *bureau* ou agência é alterado para Office of Coordination of Inter-American Affairs.

A MOSTRA DE ARQUITETURA MODERNA, UMA SELEÇÃO PROPOSITADA

Na divulgação do estilo de vida norte-americano, o cinema e as revistas desempenharam um importante papel; no caso específico da arquitetura, o estilo neocolonial californiano ou *missões* se disseminava, sendo amplamente empregado nos projetos residenciais da burguesia brasileira. Como salientou Costa, as pessoas saíam do cinema vendo o neocolonial californiano e sonhando com edificações semelhantes¹⁰.

No entanto, não deixa de causar estranhamento o fato que a arquitetura selecionada pelo MoMA, sob orientação do *bureau* de Rockefeller, fosse a arquitetura moderna filiada aos ideais da vanguarda européia de vertente corbuseana. A seleção da mostra de arquitetura pode ser mais bem compreendida quando se analisam as relações estabelecidas, nesse período de guerra, entre os artistas europeus “exilados” que se encontravam nos Estados Unidos, sobretudo em Nova York, a direção do MoMA, representada pelo próprio Rockefeller, e os laços de amizade entre os tais artistas e os arquitetos brasileiros “discípulos” de Corbusier.

Mais uma vez uma trama se forma: de um lado, Lucio Costa “colaborando” com a seleção de obras e atuando tal qual um curador, ainda que nada disso tenha sido oficialmente declarado. E, de outro lado, Rockefeller na direção da instituição que mantinha contato direto com os artistas europeus da vanguarda, parte deles abrigada nos EUA.

Pode-se dizer que, a partir dessa mostra e graças à política de boa vizinhança estabelecida pelos Estados Unidos, as realizações arquitetônicas da *geração heroica*, isto é, do grupo de arquitetos brasileiros, sobretudo dos discípulos de Le Corbusier, ganham visibilidade internacional sem precedentes.

Percebe-se que havia uma rede de contatos estabelecidos entre artistas e arquitetos europeus expatriados e entre alguns deles e o próprio Rockefeller. Nesse sentido, vale ressaltar que Sigfried Giedion, arquiteto próximo de Le

Corbusier, encontrava-se em Nova York no mesmo período em que Costa e Oscar Niemeyer estavam ocupados com a elaboração do projeto para o Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de 1939. Costa e Niemeyer, diretamente ligados ideologicamente à vanguarda européia, tiveram, então, a oportunidade de aproximarem-se de seus colegas europeus por ocasião da elaboração e da execução – nada breve e às expensas do governo brasileiro – do projeto do pavilhão, durante sua permanência oportuna nos Estados Unidos¹¹.

Vários arquitetos, artistas e intelectuais vindos da Europa encontravam-se nos Estados Unidos nesse momento¹²: Walter Gropius, Marcel Breuer, László Moholy-Nagy, Mies van der Rohe, Joseph Albers, Serge Chermayeff, Sigfried Giedion, Piet Mondrian, Fernand Léger, Marc Chagall, Jacques Lipchitz, André Breton, Marcel Duchamp, Josep Luís Sert e outros.

Alguns desses artistas também mantinham contato com Rockefeller, possivelmente por conta da atuação do MoMA, instituição voltada às artes do presente. Rockefeller, inclusive, já conhecia Sert por ocasião da execução de um mural, de autoria de seu tio, no edifício Rockefeller Center¹³.

Léger era outro artista também integrante do círculo de contatos de Rockefeller que teria, inclusive, colaborado na decoração de sua residência particular¹⁴.

Vale ressaltar que Costa e Niemeyer tinham trabalhado em 1938 no escritório de arquitetura de Wallace Harrison, arquiteto chefe da Feira de 1939 e responsável por seus prédios símbolos: o Trylon e a Esfera; pouco tempo depois da Feira de 1939 seria nomeado por Rockefeller para a chefia do departamento cultural de seu *bureau*¹⁵.

O que se pretende demonstrar é a existência de uma relação de proximidade entre os artistas, arquitetos e intelectuais europeus “exilados” nos EUA por ocasião da guerra, entre eles os arquitetos brasileiros liderados por Lucio Costa, os quais mantinham forte vínculo ideológico com a vanguarda moderna européia, sobretudo, de vertente corbuseana. Fica também evidenciada a existência de uma relação entre esse grupo de artistas e o magnata Nelson Rockefeller, coordenador do OCIAA.

Trata-se de um jogo intrincado de relações que, no decorrer do tempo, vão se entrelaçando até o momento em que a exposição *Brazil Builds* desponta como um instrumento de aproximação das relações entre Brasil e EUA, mais uma vez ressaltando a utilização da arte como meio de estreitamento de relações políticas e comerciais entre os dois países.

A escolha da arquitetura moderna, que estava sendo realizada, naquele momento, no país, pelo grupo liderado por Costa, não é fortuita: sua seleção é fruto dessa teia de contatos e interesses mútuos. Assim como já havia um entrosamento de idéias entre os brasileiros e os europeus que estavam nos EUA, havia também uma ligação entre Nelson Rockefeller, o coordenador da agência OCIAA e esses artistas estrangeiros representantes da vanguarda européia.

A Feira Internacional¹⁶ de Nova York de 1939 foi também decisiva para a consolidação de relações entre os dois países. O excepcional projeto de arquitetura do Pavilhão Brasileiro elaborado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer foi marco referencial da exposição, divulgando a qualidade arquitetônica da nova geração de profissionais brasileiros até então desconhecidos do público internacional.

O próprio discurso de lançamento da pedra fundamental do Pavilhão Brasileiro, realizado pelo ministro da Indústria, Comércio e Trabalho, Waldemar Falcão, foi transmitido em ondas curtas do Brasil para os Estados Unidos por meio da montagem de um laboratório experimental de transmissões radiofônicas.

O intercâmbio cultural promovido pela política de boa vizinhança partia primordialmente do MoMA, instituição que estava envolvida diretamente na divulgação da cultura brasileira¹⁷. O interesse deste trabalho é focalizar a exposição de arquitetura *Brazil Builds*, cuja documentação organizada em livro-catálogo contribuiu para a divulgação da arquitetura moderna brasileira pelo mundo todo.

A MOSTRA

Brazil Builds foi inicialmente exibida no próprio MoMA, de 13 de janeiro a 28 de fevereiro de 1943. Ocupou o *hall* de entrada e todo o andar térreo do museu, situado, na época em edifício da West Fifty-third Street, em Nova York.

Tanto a mostra como o catálogo foram divididos em duas partes: a primeira, devotada à arquitetura colonial e, a segunda, mais significativa, à arquitetura moderna. Philip Goodwin¹⁸ prefaciou o catálogo da mostra, enfatizando a importância do intercâmbio cultural e artístico como forma de estreitamento das relações entre os dois países: “*O Museu de Arte Moderna, de Nova York, e o Instituto Norte-Americano de Arquitetos achavam-se ambos, na primavera de 1942, ansiosos por travar relações com Brasil, um país que ia ser nosso futuro aliado.*” (1943, p. 7)

A mostra recebeu um número expressivo de visitantes, sobretudo considerando-se o fato de ela ter ocorrido em período de guerra. Cerca de 59.633 pessoas visitaram o museu nos primeiros dois meses do ano de 1943¹⁹. Sua repercussão foi tão significativa que dela derivaram o livro *Brazil builds* e versões itinerantes: uma grande, que circulou pelos Estados Unidos, Canadá, México e Inglaterra, e uma versão reduzida que chegou ao Brasil.

A agência de negócios interamericanos que desempenhava papel decisivo na divulgação da mostra²⁰ distribuiu catálogos para várias personalidades e preparou extenso material de publicidade destinado à publicação em jornais e outros meios de comunicação, tornando profícuos os efeitos dessa verdadeira campanha publicitária.

Edições especiais²¹ da mostra foram preparadas atendendo ao pedido do Office of Inter-American Affairs e da Embaixada Brasileira de Londres para circular pelo Brasil.

No Brasil, a mostra foi exibida, primeiramente, no Ministério da Educação e Saúde (MES), em novembro de 1943, instalada por Niemeyer e inaugurada por Gustavo Capanema. Seguiu para Belo Horizonte, São Paulo, Curitiba, Florianópolis, Porto Alegre e por outras cidades paulistas: Santos, Campinas, Jundiaí e Franca.

A mostra inicial exibida no MoMA era composta por painéis fotográficos, maquetes, um mapa do Brasil²² e um *Slide Show* situado na entrada do espaço museográfico, que apresentava, em uma tela, continuamente, 48 expositivos. Era dividida em duas secções: a primeira dedicada à arquitetura colonial, com 53

painéis, e a segunda, à arquitetura moderna, contendo 113 painéis e duas maquetes do MES e do Pavilhão Brasileiro de 1939.

A maior ênfase foi dada às obras modernas e a dois edifícios em especial: o Pavilhão Brasileiro, obra reverenciada pela crítica e pelo público americano, e o prédio do MES – “O” ícone da arquitetura brasileira. Sem nenhuma pretensão de obliterar as qualidades artísticas e técnicas dessa grande obra de nossa arquitetura, sua classificação como tal pode ser atribuída, em parte, à influência que Costa detinha nos meios intelectuais e políticos do governo varguista.

A seleção das obras e a própria constituição da exposição contou com a participação impositiva de Costa: divulgou-se o que interessava ser legitimado como opção estética de arquitetura: a vertente moderna de viés corbuseano.

BRAZIL BUIDS EM CAMPINAS

Em 27 de fevereiro de 1945, uma versão reduzida da mostra é inaugurada no Teatro Municipal de Campinas. A cerimônia contou com a presença de importantes personalidades locais e do poder público, do representante do *bureau* americano, T. A. Scott, e do representante do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB).

A exposição foi amplamente divulgada pelos jornais da época, tendo sido noticiada pelos dois jornais mais importantes de Campinas por cerca de oito vezes, sempre na primeira página e de forma destacada.

Fonte: *Correio Popular*
de 20/02/1945

CORREIO POPULAR
TERÇA-FEIRA, 20 DE FEVEREIRO DE 1945

ontemoreense
batalha da Europa
de Monte-Mór ao
do relator Cesar

**A próxima inauguração em Campinas
da exposição «Brazil Builds»**
Trata-se de uma esplêndida coleção de fotografias da Arquitetura brasileira antiga e moderna

Segunda informação que nos
fornecem pelo Coordenador
dos Negócios Inter-Americanos,
será inaugurada ainda esta
semana, na "Toyer" do Teatro
Municipal, a Exposição "Brazil
Builds", em a qual serão expostas
fotografias das mais notáveis
monumentais arquitetônicas
antiga e moderna do Brasil.
Trata-se de um livro certamen-

te de arte fotográfica, que alcança
um notável sucesso não somente
nas principais capitais brasileiras
mas também nos Estados
Unidos e no México.

A Prefeitura, colaborando para
essa iniciativa, cedeu gratuitamente
a "Toyer" do Teatro para a
Exposição, cuja inauguração dar-se-á com a presença do sr. Antônio
Yachad, representante do

Coordenador das Assuntos Inter-
Americanos em São Paulo e re-
presentante do Instituto de En-
genharia, que virão a Campinas
especialmente para esse fim.

O "richet" que ilustra estas il-
lustrações é o da Igreja de Nossa Se-
nhora do Rosário de Materni-
chos, cuja fotografia pertence à
coleção que será apresentada ao
público campineiro.

**A Prefeitura de Campinas autorizada
a contrair um vultoso empréstimo**
O C.E.N.E. aprovou o parecer — Como serão aplicados os trinta mi-
lhões de cruzeiros

A C. C. N. E. opinou pela
aprovação, nos termos do parecer
do relator, contra os votos dos

propostos, a suposição de
contrato mediante subscrição
concorrença pública na empre-

vultuoso do plano de urbaniza-
ção da cidade, aprovada pelo ato
n. 136, de 22 de abril de 1944; di-

Com antecedência de uma semana, os jornais locais já divulgavam a chegada da mostra de arquitetura, ocupando lugar de destaque na própria diagramação da primeira página. Interessante observar como o tema arquitetura parece despertar interesse na cidade, fruto da conjunção do bom trabalho de divulgação realizado pelo *bureau* e dos interesses de setores da sociedade local na promoção da exposição.

A realização da exposição em Campinas ocorreu em decorrência da junção das iniciativas do *bureau* americano, do Conselho de Bibliotecas e Museus das Municipalidades (órgão estadual) e da prefeitura de Campinas, sob o patrocínio da Associação de Engenheiros de Campinas²³ (AEC) e do Centro de Ciências, Letras e Artes²⁴ (CCLA). Estavam presentes à inauguração: T. Scott, representando o Coordenador dos Negócios Interamericanos, o prefeito Perseu Leite de Barros, o arquiteto Léo Ribeiro de Moraes do IAB, o presidente da AEC, engenheiro Alberto Jordano Ribeiro, engenheiro Hoche Néger Segurado, membro do Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura, o presidente do CCLA, engenheiro-arquiteto Eduardo Edargê Badaró, que pronunciou o discurso oficial de abertura da mostra e outras figuras representativas da sociedade local.

Do grupo restrito de profissionais liberais que atuavam na cidade, alguns deles tinham forte ligação com os colegas cariocas, cujas obras estavam na mostra. Entre os representantes de entidades de classe, de instituições culturais e profissionais diretamente envolvidos na cruzada modernizante da cidade, devem ser destacados os seguintes nomes:

pós- 037

Fonte: *Correio Popular*
de 27/02/1945

CORREIO POPULAR
TERÇA-FEIRA, 27 DE FEVEREIRO DE 1945

militar
ar-se no com-
do Ministério
assinado

egados do serviço de
nis, coletora e su-
marios federais, pa-
restruções pela Chefia
munições de Recruta-
falta de edificações
esta justificará e não
do de qualquer con-
nem leticia de con-
tem de sua classe es-
de 1.ª categoria
com no Exército va-
ente.

mbuco
lado a candi-
Getúlio Var-

Morreu Mano de Andrade!



MARCO DE ANDRADE

Uma notícia contristada pa-
ra o mundo intelectual paulista
— morreu Mano de Andrade! O
fato, além de trazer uma per-
da irreparável para as letras em
nosso Estado e mesmo em todo
o Brasil, se torna ainda mais
chocante pelo seu inesperado,
uma vez que o falecido possuía

**Inaugura-se hoje a expo-
sição «Brasil Builds»**

Trata-se de uma admirável mostra de fotografias
da arquitetura brasileira antiga e moderna.

Hoje, às 17 horas, no "Foyer"
do Teatro Municipal, terá lugar
o ato inaugural da Exposição
"Brasil Builds", organizada por
o Escritório de Coordenação dos
Negócios INTER-AMERICANOS em
S. PAULO, sob o patrocínio da Ar-
quitetura Municipal, da Associação
dos Engenheiros e do Centro de
Ciências, Letras e Artes.

Por nome intuído as dire-
torias dessas entidades convidam
os seus sócios e o público em ge-
ral para assistirem ao ato inau-
gural, que terá a presença de re-
presentantes do Escritório de Co-
ordenação do Conselho de Bi-
bliotecas e Museus, do Departa-
mento das Municipalidades e do
Instituto de Arquitetos.

A Exposição "Brasil Builds" é
uma coleção de magníficas fo-
tografias que focalizam as cons-
truções do Brasil num período
que vai de 1600 a 1940. Na seqüência
de edifícios antigos, vêem-se as
marcas estruturais das famosas
Samborombas, as imensas Igrejas
de Minas, Bahia, Espírito Santo
e Pernambuco e outras constru-
ções em diversos Estados,
de mais alto valor para a
história da arquitetura colonial
brasileira.

Entre as modernas edificações,
destacando-se alto grau do pro-
gresso alcançado pela arquitetura
nacional, são apresentadas
as construções de caráter arcaico,
edifícios de escritórios, aparta-
mentos e hotéis; escolas, hospitais
e bibliotecas; edifícios de
sistemas de transportes residen-
ciais e prédios de recreação.

SUSPENSA A EXIGENCIA DE SALVO-CONDUTO

Comunicamos a Secretaria da Segurança Pública que, a
partir da presente data, não mais são necessários os salvo-
condutos aos nacionais e estrangeiros que fazem viagens para
fora da Capital.

Costava em vigor a exigência do salvo-conduto para alie-
nados e japoneses que se deslocam a escolas e outras cidades
do Brasil. Esses subditos do "eixo" somente poderão viajar
por estrada de ferro.

• Engenheiro-arquiteto e urbanista Eduardo Edargê Badaró, chefe da seção de Arquitetura e Urbanismo da Prefeitura Municipal; profissional responsável pelo desenvolvimento e implantação do plano de urbanismo.

• Engenheiro-arquiteto Mário Penteado, profissional atuante no setor da construção civil, participou ativamente da elaboração do plano urbanístico como membro da Comissão de Melhoramentos Urbanos.

Eduardo Edargê Badaró, formado pela Escola Nacional de Belas Artes, veio a Campinas por indicação²⁵ de Lucio Costa para trabalhar na prefeitura como chefe da seção de Arquitetura e Urbanismo, criada pelo Decreto Municipal n. 97 de 29/12/1934. Foi nomeado para o cargo pelo Decreto n. 116 de 08/02/1935. Exerceu papel fundamental no processo de elaboração e implantação do Plano de Melhoramentos Urbanos. Na inauguração da exposição *Brazil Builds*, em Campinas, como também presidente do CCLA, proferiu o discurso oficial de abertura da mostra.

“Após ter o sr. Prefeito Municipal declarado inaugurada a Exposição, o dr. Eduardo Edargê Badaró, presidente do Centro de Ciências, proferiu o discurso oficial. Inicialmente, o orador agradeceu a todos que, com sua presença, concorreram para o brilhantismo da cerimônia. Esclareceu a significação do certame que se inaugurava, que era uma documentação do progresso da arquitetura brasileira, desde os tempos coloniais até os dias de hoje. Enaltecendo o valor do trabalho dos arquitetos que realizaram essa obra grandiosa, lastimou o orador, ao finalizar o seu discurso, que o Brasil, que apresenta um tão alto padrão de arquitetura, ainda não tenha dispensado a atenção que mereça o problema da construção de casas residenciais médias e mínimas.” (“Inaugurou-se ontem a Exposição *Brazil Builds*”, *Diário do Povo*, 28/02/1945)

Fonte: *Diário do Povo* de 28/02/1945

NO RUA DO FERRANDO ALVES DA COSTA, Rua Graciano Damasio, 30 — 3.º andar — Fones: 22-2261 e 42-2212

Redação, Administração e Circulação: Rua ... FONES: Administração, 4115 — Redação, 2211 — Caixa P...

CAMPINAS, QUARTA-FEIRA, 28 DE FEVEREIRO

Inaugurou-se ontem a Exposição «Brazil Builds»

A cerimônia realizada no “foyer” do Municipal, grandemente concorrida, foi presidida pelo sr. Prefeito Municipal — A bela mostra de fotografias da arquitetura brasileira moderna e antiga estará aberta à visitação pública, diariamente, das 19 às 21 horas

No salão do “foyer” do Teatro Municipal, realizou-se ontem, dia 27, a cerimônia oficial de inauguração da Exposição “Brazil Builds”, organizada pelo Museu de Arte Moderna da Nova York, da qual foi presidente o sr. Arthur Hinchelwood, secretário do Secretário do Estado norte-americano e acompanhado das senhoras Jean e Andrée Lallier. A representação da Exposição em Campinas foi patrocinada pela Associação dos Engenheiros e o Centro de Ciências, graças à cooperação da Prefeitura Municipal, do Conselho de Bibliotecas e a dobras e do Instituto de Arquitetos de Brasil.

O ATO INAUGURAL

A inauguração foi grandemente concorrida, tendo sido a solenidade presidida pelo dr. Fernão Leite de Barros, Prefeito Municipal. Ao lado dele estiveram o sr. Alberto Jordano Ribeiro e o sr. Eduardo Edargê Badaró, presidente do Centro de Ciências, proferiu o discurso oficial, inicialmente, o orador agradeceu a todos que, com sua presença, concorreram para o brilhantismo da cerimônia. Esclareceu a significação do certame que se inaugurava, que era uma documentação do progresso da arquitetura brasileira, desde os tempos coloniais até os dias de hoje. Enaltecendo o valor do trabalho dos arquitetos que realizaram essa obra grandiosa, lastimou o orador, ao finalizar o seu discurso, que o Brasil, que apresenta um tão alto padrão de arquitetura, ainda não tenha dispensado a atenção que mereça o problema da construção de casas residenciais médias e mínimas.

Em seguida a solenidade houve a exibição das fotografias expostas, que, em uma ordenação cronológica, ocupam todo o salão do “foyer” do Municipal. Tanto as belas esculturas da arquitetura colonial como as modernas realizações modernas, que tão alto elevam o nome das artes brasileiras foram alvo da admiração dos presentes.

O HORARIO DA EXPOSIÇÃO

A Exposição “Brazil Builds” permanecerá durante alguns dias aberta à visitação pública, das 19 às 21 horas. O Centro de Ciências e a Associação dos Engenheiros, por serem interessados, convidam a todos os campineiros para visitar a Exposição, que se encontra em Campinas como uma contribuição ao país do progresso cultural.

MEDICADOS PE ASSISTENCIA

Foram socorridas ontem, no Posto de Assistência Municipal, as seguintes pessoas vítimas de acidentes:

José Silva, brasileiro, 4 anos, morador à rua ... contusão de ...

Terezinha Mello, 15 anos, com 15 anos, morador à rua ... contusão de ...

José Crisóstomo ... com 22 anos, residente em ... contusão de ...

AGREDIDO A F.

Roberto Geronzi, 15 anos, morador à rua ... agredido por ...

Dois per ...

DR. PINTO DE MOURA

DOENÇAS DO CORAÇÃO E REUMATISMO — ELETROCARDIOGRAFIA, FONO-CARDIOGRAFIA, ETC. RUA TREZE DE MAIO 140 — CAMPINAS

Ninguém poderá mais impedir o Brasil de tornar-se uma grande Nação

Expressivas declarações do sr. Adolfo Berle — Os Estados Unidos possuem planos definitivos, no sentido de acelerar o fortalecimento do nosso país

Mário Penteado, engenheiro-arquiteto, natural de Campinas, formado em 1931 pela Escola Nacional de Belas Artes, fez parte do movimento estudantil em defesa das novas idéias artísticas e da permanência de Lucio Costa na direção da instituição em 1931²⁶.

Nas décadas de 1930, 1940 e 1950, Penteado participou ativamente da vida política da cidade: foi vereador, associado, presidente e governador do Rotary Club de Campinas, sócio do Centro de Ciências, Letras e Artes; sócio titular do IAB-RJ; sócio e presidente da Associação de Engenheiros de Campinas.

Como arquiteto de prancheta, realizou grande número de obras, participou do V Congresso Pan-americano de Arquitetura em Montevidéu – 1940²⁷, e foi enviado como delegado oficial do Brasil no Congresso Internacional de Arquitetura de Washington²⁸, 1939, nomeado pelo presidente da República por indicação do IAB.

Mário Penteado foi um pioneiro na divulgação da atividade profissional do arquiteto e também da arquitetura moderna. Com o objetivo de promover a profissão, realizou palestras no Rotary Club de Campinas (fundado em 1931), ao qual se filiou em 1935. Na palestra intitulada “Arquitetura Moderna Brasileira”, realizada em 13 de novembro de 1944, ele faz uma apologia da arquitetura moderna realizada no Brasil por seus colegas cariocas coetâneos de formação, demonstrando estar em sintonia com os últimos acontecimentos relacionados à arquitetura, possivelmente porque mantinha contato com seus colegas de turma da ENBA. A palestra é quase uma síntese do catálogo da mostra *Brazil Builds*, revelando que ele poderia ter visto a exposição antes de sua montagem em Campinas, uma vez que mantinha estreita relação com órgãos de classe, como o IAB do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Assim comenta Penteado: “*O compêndio Brazil Builds, editado pelo Museu de Arte de Nova York é testemunho do nosso adiantamento e constitui motivo de admiração as exposições realizadas em diversas cidades americanas, sob o patrocínio desse mesmo museu. Idênticas mostras artísticas foram efetuadas no Rio de Janeiro e São Paulo pelo Instituto de Arquitetos do Brasil, ambas coroadas do mais completo êxito. Não parou aí o sucesso de nossa arquitetura; ainda recentemente um grande tributo à moderna arquitetura brasileira foi prestado por Lord Portal, Ministro de Construções e Planejamentos, que ao inaugurar a exposição organizada em Londres, sob os auspícios da Sociedade Anglo-Brasileira disse: nenhum dos novos países da América fizeram melhor uso da herança artística e das tradições da Europa do que o Brasil, segundo se pode ver pelos edifícios mais velhos, mas também pelas modernas construções.*” (1943)

Os agentes envolvidos na apresentação da mostra de arquitetura em Campinas são os mesmos personagens vinculados ao processo de modernização do espaço urbano. A mostra colaborou especificamente no contexto local como um instrumento de legitimação de interesses daqueles que visavam à implantação do plano de urbanismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em síntese, o trabalho tenta perscrutar como uma mesma mostra de arte, no caso específico, de arquitetura, serviu, simultaneamente, como instrumento de legitimação dos interesses da elite e do poder público local na implementação de

um plano de urbanismo e como elemento de estreitamento das relações político-militares e econômicas entre Estados Unidos e Brasil. Uma intrincada combinação de interesses é responsável pela vinda e pela exibição da mostra em Campinas.

No âmbito local, a mostra simbolizava o Brasil moderno e essa idéia é devidamente cooptada pelos agentes envolvidos no processo de modernização do espaço urbano da cidade, que a associam ao progresso e à industrialização. Sua realização ocorre, justamente, em momento propício à legitimação da implantação do plano de urbanismo, que ampliaria o campo de trabalho para os profissionais locais e ainda contribuiria para valorização do profissional diplomado, especialmente do arquiteto. A escolha da cidade de Campinas como uma das locações selecionadas para a mostra, provavelmente, foi muito bem articulada pelos agentes interessados, como se pretendeu desvelar nessa pesquisa.

No âmbito nacional e internacional, a chegada da mostra organizada pelo MoMA, em consonância com indicações da agência de negócios interamericanos, comandada por Rockefeller, simbolizava o perfeito entrosamento entre as nações parceiras – Estados Unidos e Brasil. O estreitamento das relações entre os dois países foi em parte difundido pelo campo artístico e cultural, mas os objetivos principais eram de caráter estratégico-militar e, sobretudo, econômico.

Os resultados positivos da mostra foram profícuos para todos os interessados em sua execução: Estados Unidos, governo brasileiro, arquitetos da *geração heroica*, intelectuais e artistas da vanguarda nacional e internacional.

O sucesso da mostra favoreceu a consagração da arquitetura moderna brasileira, tornando-a um paradigma no país. Nesse sentido, o papel de Lucio Costa como mentor do elo engendrado entre arquitetura colonial e moderna não foi fortuito. Seu objetivo era afirmar a vertente moderna em relação à acadêmica, por ele criticada a partir de 1930, obscurecendo a produção arquitetônica de estilos preconizada nas escolas e de ampla aceitação no seio da classe média. Com a repercussão positiva da mostra, internacionalmente, a vertente moderna ganharia aqui seus defensores e conquistaria o gosto do público, disseminando não só uma opção estilística, mas uma nova forma de habitar adequada ao novo homem do século 20.

Se a mostra representava mais um dos instrumentos simbólicos de poder empregados na política de boa vizinhança pelos Estados Unidos, representava também, para Costa, um instrumento de legitimação da vertente arquitetônica por ele defendida, sem haver nisso qualquer juízo de valor, pois é incontestável a qualidade estética das obras selecionadas para a mostra.

E, na rota²⁹ da divulgação da mostra, aparece a provinciana, mas não de todo insignificante, cidade de Campinas³⁰, não fortuitamente selecionada para a exibição da *Brazil Builds*.

NOTAS

(1) Ato n. 118 de 23/04/1938 – Aprova o Plano de Melhoramentos Urbanos de Campinas.

(2) Segundo os dados obtidos na pesquisa, os dois jornais mais importantes da cidade divulgaram a mostra de arquitetura por cerca de oito vezes: *Diário do Povo* – divulgou três vezes, sempre na primeira página. Dias 23/02; 25/02 e 27/02. *Correio Popular* – divulgou cinco vezes, sempre na primeira página. Dias 20/02; 22/02; 25/02; 27/02 e 28/02.

(3) Ao longo do texto será usado o termo agência ou *bureau* para identificar o organismo dirigido por Rockefeller.

(4) Nelson Aldrich Rockefeller, jovem empresário de 32 anos, entra para a máquina política americana do governo Roosevelt como o responsável pela agência OCIAA. Membro da multimilionária família Rockefeller, detentora da Standard Oil Company, empresa presente em vários países da América latina. (TOTA, p. 44-46) Como comenta esse autor: *“Não era bom aluno nem tinha muita vocação para os negócios, como confessou ao pai em algumas cartas. Tinha, isto sim, inclinação para as artes,... A familiaridade com as artes foi usada com habilidade por Nelson, para navegar entre a política e os negócios.”* (TOTA, 2000, p. 44)

(5) O MoMA foi fundado em 1929 por Mrs. Lille P. Bliss, Mrs. Cornelius J. Sullivan e Mrs. John D. Rockefeller Jr. mãe de Nelson Aldrich Rockefeller. Tinha como objetivo ajudar a compreensão e fruição das obras de arte contemporâneas. Disponível em: www.moma.org, acessado em 15/08/08; graças à intervenção da mãe de Aldrich, este se tornou presidente do museu.

(6) *“El interés estadounidense por los países del sur en el campo de las artes contemporáneas había tenido sus primeras expresiones con el descubrimiento de los moralistas mexicanos, especialmente a partir de 1927, y se materializó en los distintos encargos a Rivera, Siqueiros y Orozco, consagrándose con la exposición sobre arte mexicano organizada por René d’Harnoncourt en el Metropolitan Museum of Art de New York en 1930.”* (LIENUR, 1999, p. 24)

(7) Le Corbusier esteve no Brasil realizando palestras por duas ocasiões: em 1929, em São Paulo e Rio de Janeiro e, em 1936, quando realizou seis conferências na Capital Federal, Rio de Janeiro (31/07/36 – “A máquina e o homem”; 05/08/36 – “A desnaturalização do fenômeno urbano”; 07/08/36 – “A máquina reduz o tempo de trabalho”; 10/08/36 – “A pequena habitação considerada como prolongamento dos serviços públicos”; 12/08/36 – “Os tempos novos e a vocação do arquiteto”; 14/08/36. Interessante o cotejamento entre dois depoimentos coetâneos sobre as impressões da palestra realizada por Corbusier, de 1929, no Rio de Janeiro: Segundo relato de Alcides da Rocha Miranda, em 1989, a respeito da palestra de Le Corbusier na ENBA, em 1929: *“O fato de a conferência ser em francês já restringia o público. Lembro-me que havia só uns dez, doze na primeira conferência de Le Corbusier.”* (CAVALCANTI, 1995, p. 66) Lúcio Costa comenta: *“No Rio, na 1ª conferência que fez em 29, a sala estava cheia, abarrotada. Pessoas interessadas, assim como em qualquer parte onde ele fosse porque tinha a palavra fácil e precisa.”* (COSTA, 1995, p. 145)

(8) Segundo o historiador Tota, a política de boa vizinhança era uma verdadeira fábrica de ideologias.

(9) *“Its purpose, as stated in the Executive order was to provide for the development of commercial and cultural relations between the American Republics and thereby to increase the solidarity of the Western Hemisphere and further the spirit of cooperations between the Americas in the interest of Hemisphere defense. More specifically, the Office was directed to formulate and execute programs in the commercial and economic fields and the files of the arts and sciences, education and travel, the radio, the press, and the cinema that would further national defense and strengthen the bonds between the nations of the Western hemisphere.”* Disponível em: www.archives.gov/research/holocaust/finding-ais/civilian/rg-229.html, acessado em 15/08/08.

(10) Sobre a influência das fitas de cinema americano no cotidiano da classe média, interessante o comentário de Aracy Amaral e não menos significativo o de Lúcio Costa, em seu texto canônico, *Documentação necessária*, de 1938.

Seguem-se abaixo: Lúcio Costa: *“Do encontro desses dois indivíduos – o proprietário, saído do cinema a sonhar com a casa vista em tal fita, e o arquiteto, saído da escola a sonhar com a ocasião de mostrar as suas habilidades –, o resultado não se fez esperar: em dois tempos transferiam da tela para as ruas da cidade – desfigurados, pois haviam de fazer “barato – o ‘bungalow’, a casa espanhola americanizada e o castelinho.”*

Aracy Amaral : *“(…) a industrialização, em ritmo rápido, bem como a intensificação dos meios de comunicação de massa (o rádio, o cinematógrafo, os periódicos), já começavam a divulgar formas, ambientes e materiais novos em combinações inéditas, refletindo uma diversificação antes desconhecida é o começo da era do plástico, galalite ou baquelite e metais cromados). Uma sala linda como esta de casa de artista de cinema já é referência dos anos 30, espelhando novos modelos, irradiadores de uma fantasia e um comportamento que procedem, cada dia mais, da informação da estética do universo norte-americano.”* (1997, p. 83)

(11) *“Costa e Niemeyer passaram quase um ano em Nova York, entrando em contato com a cena americana e internacional, realizando uma das melhores obras de nosso modernismo.”* (CAVALCANTI, 2001, p. 20)

(12) Sobre o tema Joan Ockman traz informações significativas: *“Joseph Luis Sert arrived in New York in June 1939, a few months after the civil war ended in Spain (...) Paris, where he had been living for the last years, was on the eve of world war. New York, meanwhile, was pulsating with excitement. The World's Fair had opened in Flushing Meadows with its ‘World of tomorrow’ theme and the notable participation of international architects like Alvar Aalto, Sven Markellius and Oscar Niemeyer.”* (1997, p. 22) Sobre encontro de Sert com outros artistas expatriados, Ockman relata: *“Sert became a frequent guest at Calder's farmhouse in Connecticut, where he met other ‘artists in exile’, expatriates and members of international avant-garde displaced by circumstance or choice.”* (1997, p. 22)

(13) *“Sert also had a personal connection to New York in the mural that had recently been executed in the lobby of the RCA Building at Rockefeller Center by his uncle, José Maria Sert, a painter who had designed sets for Diaghilev's ballets in the teens and twenties.”* (OCKMAN, 1997, p. 22)

(14) *“In the 1930s Léger had opportunities to realize his muralist ambitions at the Palais de la Découverte in Paris (1937) and in decorations for Nelson Rockefeller's residence in New York (1938-1939).”* (OCKMAN, 1997, p. 30)

(15) Informações retiradas de: Cavalcanti, 2006, p. 157.

(16) A Feira serviu para divulgar produtos, riquezas naturais e a cultura brasileira. No pavilhão, encontravam-se expostos o café, em destaque, fibras naturais, madeiras, pedras semipreciosas, borracha, minérios, frutos, etc. Mas o que mais impressionou aos americanos foi a arquitetura do prédio, seu jardim e a música brasileira, uma das atrações diárias do restaurante.

(17) Em 1940, o museu realizou um festival de música brasileira, Festival of Brazilian Music. Em 1941, Portinari expôs seus quadros na instituição.

(18) Philip L. Goodwin – arquiteto, presidente da Comissão de Relações Exteriores (A. I. A.), da Comissão de Arquitetura do Museu de Arte Moderna de Nova York e membro correspondente do Instituto de Arquitetos do Brasil.

(19) Nesse mesmo período foram também realizadas, no MoMA, outras três exposições – *Twentieth Century Portraits, the Arts in Therapy e Americans. Brazil Builds* ocupava, praticamente, todo o térreo do edifício. *“Taking into consideration the location and size of the Brazil Builds exhibition, which occupied almost the entire ground floor of the Museum, a considerable percentage of general visitors must have had at least a sight of it.”* (QUEZADO, 2001, p. 132)

(20) *“The Office of Inter-American Affairs maintained an efficient network of agents in Brazil to implement and report on the success of the Office initiatives; Carleton Sprague-Smith accompanied the tour to several places as the representative of the Museum of Modern Art. Presentation copies of the book were distributed to influential people, with personalized dedications; invitations were sent by messenger; posters were printed with the cover of the book; extensive publicity material and photographs were released to newspapers; attendances were counted – 66.388 came in São Paulo.”* (QUEZADO, 2001, p. 133)

(21) *“The Department of Circulating exhibitions prepared a small version comprising 60 photographs for colleges and small galleries, which travelled from February 1944 to May 1946.”* (QUEZADO, 2001, p. 133)

(22) Houve a preocupação de atribuir um tratamento didático à apresentação; afinal, o Brasil era um país sul-americano pouco conhecido pelo público norte-americano. Na entrada da mostra um grande mapa identificava as cidades onde as obras arquitetônicas se situavam.

(23) A Associação de Engenheiros de Campinas foi fundada em 17 de maio de 1933. *“O engenheiro Carlos William Stevenson teria, como companheiros de diretoria, engenheiros que ocupavam importantes postos na emergente burocracia estatal do município, como Cyro Lustosa e Perseu Leite de Barros e futuros empresários da construção civil local, Júlio Gerin, Oscar Canguçu, Verniaud Néger e Lix da Cunha.”* (SANTOS, 2002, p. 260)

(24) Sobre a participação da entidade na realização da mostra em Campinas, não foi encontrado nenhum documento. Como consta da história do clube, não houve registro de nenhuma das reuniões do órgão durante um período de aproximadamente dez anos (1945 – 1953), e não há também explicação para o fato. O único indício de contatos estabelecidos entre o *bureau* americano e o CCLA foi o registro de recebimento de uma carta da American Society for Public Administration na ata da 597ª sessão realizada em 17 de janeiro de 1945.

(25) Sobre Eduardo Edargê Badaró, informações fornecidas pelo filho, arquiteto Ricardo Badaró.

(26) “Do grupo de futuros arquitetos que viveu essa fase, certamente a fase heróica da arquitetura brasileira, e que recebeu o apoio da maioria absoluta dos estudantes, faziam parte Luiz Nunes (cuja morte prematura ceifou uma carreira promissora), Jorge Machado Moreira, Renato Vilela, Carlos Leão, Annibal Mello Pinto, Ernani Mendes de Vasconcelos, Orlando Dourado, Raul Marques de Azevedo, Mário de Camargo Penteado, Edison Nicoll, José Carvalho de Castilhos, Regina Reis, Galdino Duprat da Costa Cunha Lima, Antonio Osório Jordão de Brito, José Régis dos Reis, Benedito de Barros, Alcides da Rocha Miranda, Ary Garcia Roza, João Lourenço da Silva, Lauro Barbosa Coelho, Eugênio Proença Sigaud, Aldo Garcia Roza, Antonio Pinto, Ruy Costa, Francisco Saturnino de Brito e Edgard Guimarães do Valle.” (MINDLIN, 2000, p. 27)

(27) No Congresso de Montevideú, Penteado recebeu Menção Honorífica na categoria “Edifícios privados” com os seguintes arquitetos: Flávio de Carvalho, Severo & Villares, Jaime Fonseca Rodrigues e Álvaro Botelho. Nesse mesmo congresso de arquitetos, Eduardo Kneese de Mello recebeu Prêmio de Honra e diploma pelo conjunto de residências, na categoria “Edifícios e Monumentos Privados”. Ele seria o responsável pela fundação do departamento estadual do IAB em São Paulo, em 1943, presidindo a instituição de 1943 a 1949. Segundo matéria publicada no jornal *Diário do Povo*, de 23/02/1945, intitulada “A exposição *Brazil Builds* será inaugurada na próxima terça-feira”, o presidente do Instituto de Arquitetos de São Paulo, o engenheiro-arquiteto Eduardo Kneese de Mello estaria presente no ato inaugural da mostra. Vale salientar que Penteado e Kneese de Mello já se conheciam desde 1940, por ocasião do Congresso de Montevideú, do qual ambos participaram e receberam prêmios.

(28) Em nota publicada no *Boletim Semanal do Rotary Club*, de 17/9/1939, consta a seguinte informação: “(...) Mário Penteado, no próximo sábado, deverá deixar Campinas com destino aos Estados Unidos da América do Norte, onde deverá representar o Brasil, como delegado oficial no Congresso Internacional de Arquitetura, a realizar-se de 23 a 30 de setembro, em Washington. Mário Penteado, por indicação honrosa do Instituto dos Arquitetos do Rio de Janeiro, foi nomeado pelo Presidente da República para representar o nosso país no referido Congresso.”

(29) Roteiro da versão brasileira da exposição *Brazil Builds* (QUEZADO, 2001, p. 226):

- 1943 – Nov./dez. – Rio de Janeiro (Ministério da Educação e Saúde);
- 1944 – fev. – Belo Horizonte (Ed. Mariana);
Mar./abr. – São Paulo (Galeria Prestes Maia);
Abr./maio – Santos (Associação dos Engenheiros de Santos);
- 1945 – fev. – Campinas (Teatro Municipal);
fev. – Curitiba ;
fev. – Florianópolis;
fev. – Porto Alegre;
out. – Jundiaí;
- 1946 – jul. – Franca.

1. Vide tabela contendo dados referentes às populações de São Paulo, Rio de Janeiro e Campinas

ANO	RIO DE JANEIRO	SÃO PAULO	CAMPINAS
1920	1.157.873	579.033	115.567
1930	1.505.595	887.810	-
1935	1.711.466	1.120.405	132.819
1940	1.764.141 (1ª)*	1.318.539 (2ª)*	131.642 (22ª)*
1950	2.377.451 (1ª)*	2.198.096 (2ª)*	152.547 (21ª)*
1959	3.123.984	3.490.355	219.303

*Colocação da cidade no *ranking*, segundo números de habitantes

Fonte: IBGE

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Aracy. Modernistas e Art Déco. In: ART DÉCO NA AMÉRICA LATINA – 1ª SEMINÁRIO INTERNACIONAL, 1997, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro/SMU, Solar Grandjean de Montigny – PUC-RJ, 1997.
- BADARÓ, Ricardo. *Campinas: O despertar da modernidade*. Campinas: Área de Publicações CMU-UNICAMP, 1996.
- BORDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BRAZIL BUILDS. *Installation list*. Nova York: Museum of Modern Art, 1993.
- CAVALCANTI, Lauro (Org.). *Quando o Brasil era moderno: Guia de Arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- _____. *Preocupações do belo*. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1995.
- _____. *Moderno e brasileiro: A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- CORREIO POPULAR. A próxima inauguração em Campinas da exposição *Brazil Builds*. Campinas, 20 de fevereiro de 1945.
- _____. Exposição *Brazil Builds* em Campinas. Campinas, 22 de fevereiro de 1945.
- _____. Inaugura-se depois de amanhã exposição *Brazil Builds*. Campinas, 25 de fevereiro de 1945.
- _____. Inaugura-se hoje a exposição *Brazil Builds*. Campinas, 27 de fevereiro de 1945.
- _____. Inaugurada ontem a exposição *Brazil Builds*. Campinas, 28 de fevereiro de 1945.
- COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- COSTA, Xavier; HARTRAY, Guido (Org.). *Sert, architect a New York*, Nova York, 1997.
- DIÁRIO DO POVO. A exposição *Brazil Builds*. Campinas, 23 de fevereiro de 1945.
- _____. Inaugura-se terça-feira a exposição *Brazil Builds*. Campinas, 25 de fevereiro de 1945.
- _____. Inaugura-se hoje a exposição *Brazil Builds* no foyer do Municipal. Campinas, 27 de fevereiro de 1945.
- _____. Inaugurou-se ontem a exposição *Brazil Builds*. Campinas, 28 de fevereiro de 1945.
- GOODWIN, Philip. *Brazil builds. Architecture new and old. 1652-1942*. Nova York: MOMA, 1943.
- LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade. Prelúdios*. São Paulo: Paz e Terra, 1969.
- LIENUR, Jorge Francisco. *The South American Way: Block n. 4*, Buenos Aires: Universidad Torcuato Di Tella, 1999.
- LIVRO DE ACTAS da Câmara Municipal de Campinas da Villa de São Carlos. Biblioteca da Câmara Municipal de Campinas: Campinas, 1937.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.
- MINDLIN, Henrique. *Arquitetura moderna no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano editora/lphan, 2000.
- MOURA, Gerson. *Sucessos e ilusões: Relações internacionais do Brasil durante e após a Segunda Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1991.
- _____. *Tio Sam chega ao Brasil: A penetração cultural americana*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- OCKMAN, Joan. The war in America: New York, new monumentality. IN: COSTA, Xavier; HARTRAY, Guido (Org.). *Sert, architect a New York*. Nova York: DAP – Distributed Art Publishers, 1997.
- PENTEADO, Mário. *Arquitetura moderna brasileira*. Campinas: Rotary Club de Campinas, 1944.
- QUEZADO DECKKER, Zilah. *Brazil built. The architecture of the modern movement in Brazil*. Londres/ Nova York: Spon Press, 2001.
- SANTOS, Antonio da Costa. *Campinas: Das origens ao futuro*. Campinas: UNICAMP, 2002.
- TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: A americanização do Brasil na época da Segunda*

Nota do Editor

Data de submissão: setembro 2009

Aprovação: março 2010

Silvia A. Palazzi Zakia

Arquiteta e urbanista pela FAU-PUCAMP (1986), mestre pelo CEATEC – PUCAMP (2004), doutoranda pela FAUUSP e bolsista da Fapesp.

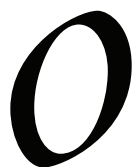
Rua Maranhão, 88 Higienópolis.

01240-000 – São Paulo, SP

(11) 3257-7688

zakia@uol.com.br

Luís Henrique Haas
Luccas



SUL POR TESTEMUNHA:
DECLÍNIO DA HEGEMONIA
CORBUSIANO-CARIOCA E
ASCENSÃO DA DISSIDÊNCIA
PAULISTA NA ARQUITETURA
BRASILEIRA ANOS 50¹

046

pós-

RESUMO

O texto examina a arquitetura moderna produzida no Brasil definida de modo reducionista como “estilo internacional”. Resultante das influências convergentes de Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Case Study House Program e Concretismo, entre outras, foi adotada em São Paulo com precedência, constituindo uma alternativa ao modelo hegemônico *corbusiano-carioca* vigente. Seu acento *construtivo* perseguia características como síntese, racionalismo, atemporalidade e conseqüente universalidade, afastando-se da matriz corbusiana e dos traços autóctones responsáveis pelo êxito internacional daquela. Esse padrão alternativo de arquitetura moderna teve sua influência irradiada para outras regiões do país, como a cidade de Porto Alegre, atingida proposta vencedora do concurso para o Palácio Legislativo Riograndense (1958), da autoria de dois arquitetos paulistas. Tal projeto pode ser considerado um “divisor de águas” na arquitetura local, contribuindo, igualmente, para demonstrar o “ponto de inflexão” da supremacia da *escola carioca* no âmbito nacional, que passaria a dividir espaço com aquela produção dissidente no decorrer dos anos 50.

(1) Este texto retoma um tema abordado de forma breve na tese doutoral do autor, intitulada *Arquitetura moderna brasileira em Porto Alegre: Sob o mito do gênio artístico nacional*, defendida no Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura (PROPAR-UFRGS) em 2004.

PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura moderna no Brasil, arquitetura moderna em São Paulo, estilo internacional, Palácio Legislativo do Rio Grande do Sul.

EL SUR POR TESTIGO: DESCENSO DE
LA HEGEMONÍA CORBUSIANO-
CARIOCA Y ASCENSIÓN DE LA
DISIDENCIA PAULISTA EN LA
ARQUITECTURA BRASILEÑA AÑOS 50

pós- | 047

RESUMEN

El texto examina una variante de la arquitectura moderna producida en Brasil, llamada de modo reduccionista y equivocado como “estilo internacional”. Resultante de las influencias convergentes de Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Case Study House Program y el Concretismo, entre otras, esa arquitectura fue adoptada inicialmente en São Paulo, como una alternativa al modelo hegemónico corbusiano-carioca vigente. Su tono constructivo buscaba la síntesis, el racionalismo, la atemporalidad y la consecuente universalidad, alejándose de la matriz corbusiana y de los trazos autóctonos que han garantizado el éxito internacional de la denominada escuela carioca.

Ese patrón alternativo de arquitectura moderna ha influenciado otras regiones del país, como la ciudad de Porto Alegre, a que ha llegado a través de la propuesta ganadora del Concurso para el Palacio Legislativo Riograndense (1958), de autoría de dos arquitectos paulistas. Se puede considerar ese proyecto como un separador de aguas en la arquitectura local, además de haber contribuido para manifestar el punto de inflexión de la supremacía de la escuela carioca en el ámbito nacional, la cual pasaría a compartir espacio con aquella producción disidente durante los años 50.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura moderna en Brasil, arquitectura moderna en São Paulo, estilo internacional e Palacio Legislativo del Rio Grande do Sul.

THE SOUTH AS A WITNESS: THE DECLINE OF
THE CORBUSIAN-CARIOCA HEGEMONY AND
THE RISE OF THE DISSIDENCE FROM SÃO
PAULO IN BRAZILIAN ARCHITECTURE IN
THE 1950S

ABSTRACT

This paper illustrates a variant of brazilian architecture that has mistakenly been called “international style.” International style was first adopted in São Paulo as the result of converging influences, including Mies van der Rohe, Marcel Breuer, the Case Study House Program, and Concretism. It defined an alternative to the then prevailing corbusian-carioca model. Its constructive tone sought features like synthesis, rationalism, atemporality, and, consequently, universality, moving away from both the corbusian matrix and the autochthonous features, which together had been responsible for the corbusian model’s wide success.

The influence of this alternative trend in modern architecture spread to other brazilian regions, including the city of Porto Alegre, where it was part of the winning bid for the Legislative Palace of the Rio Grande do Sul State (1958), designed by two architects from São Paulo. This project marked an important change in that state’s architectural production, and helped create a turning point for Brazil, after which the overwhelming carioca school had to make room for dissident architectural style.

KEY WORDS

Modern architecture in Brazil, modern architecture in São Paulo, international style, Legislative Palace of Rio Grande do Sul.

Figura 1: O Palácio da Justiça (1953), de Luiz Fernando Corona e Carlos Fayet, constitui um dos melhores exemplos de aplicação da matriz corbusiana em Porto Alegre
Fonte: Autor



(2) A influência da *escola carioca* sobre a arquitetura de Porto Alegre demonstrou-se em diversos níveis, desde a adoção de detalhes superficiais isolados até matrizes espaciais de edifícios e residências. Ver: LUCCAS, Luís Henrique Haas. “A escola carioca e a arquitetura moderna em Porto Alegre. São Paulo, *Arquitextos*, n. 73, texto especial 370, junho de 2006 (<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp370.asp>).

Porto Alegre produziu uma experiência de arquitetura moderna que espelhava, com as distorções plausíveis, a trajetória da produção hegemônica nacional. Refletindo imagens do centro do país, exemplos locais narram outra versão da história da arquitetura moderna no Brasil, a partir de um ponto de vista literalmente distanciado das versões instituídas. A influência inicial da *escola carioca* e, mais tarde, dos modelos alternativos adotados com primazia em São Paulo, imprimiram suas marcas na arquitetura local.

A arquitetura moderna com o *pedigree* das vanguardas construtivas européias foi introduzida na capital gaúcha no final dos anos 40, por meio de dois pioneiros graduados no Rio de Janeiro: o gaúcho Edgar Graeff (1921-1990) e o alagoano Carlos Alberto de Holanda Mendonça (1920-1956). A eles juntaram-se, gradualmente, arquitetos que concluíam o novo curso da cidade, a partir de 1949. Por uma década o modelo corbusiano inicial (pré-brutalismo) manteve-se dominante em Porto Alegre, inspirado na *escola carioca* em maior ou menor grau, como ocorria no restante do país (Figura 1)². No final dos anos 50, entretanto, os rumos da economia nacional e a construção de Brasília foram fatores que deslocaram o centro de gravidade da arquitetura brasileira, transferido do Rio de Janeiro para a metrópole industrial em ascensão. E isso também ficou estampado na arquitetura de Porto Alegre. Sob essa perspectiva, o ano de 1958 foi um “divisor de águas” na arquitetura moderna local, constituindo, igualmente, uma baliza considerável do novo arranjo no âmbito brasileiro: o resultado do concurso do Palácio Legislativo riograndense era mais um indício do “ponto de inflexão” da hegemonia *corbusiano-carioca* no país, que passava a dividir espaço com uma arquitetura sem a matriz corbusiana e os traços autóctones responsáveis por seu êxito internacional. Alguns anos mais tarde seria a vez do *brutalismo* da *escola paulista* assumir uma posição referencial na arquitetura brasileira; o que é

(3) Lucio Costa foi responsável pela construção do conceito de “gênio artístico nacional”. Com pequeno conjunto de textos e manifestações, tornou forçosa a existência de traços nativos para que a arquitetura produzida no Brasil fosse considerada verdadeira. Ver: LUCAS, Luís Henrique Haas. “Arquitetura moderna e brasileira: O constructo de Lucio Costa como sustentação”. São Paulo, *Arquitextos*, n. 63, texto especial 323, agosto de 2005 (<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp323.asp>).

(4) FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 235-236.

(5) Aracy Amaral lembra atitudes colonialistas americanas como a ação do MoMA durante a 2ª Guerra e a “guerra fria”. O estímulo ao expressionismo abstrato de perfil “existencialista-individualista” em países com artistas inclinados à esquerda foi estratégico, com o patrocínio de eventos como bienais e exposições por aquele museu e por grandes empresas norte-americanas. AMARAL, Aracy. *Arte para quê?* São Paulo: Studio Nobel, 2003, p. 14-18.

facilmente constatável quando se examina, de forma panorâmica, a produção brasileira dos anos 60-70.

Esse texto tem como escopo a paleta de diferentes arquiteturas convergentes ocorridas em São Paulo nos anos 50 – à qual se somou a contribuição da arte concreta atuando sobre o gosto da sociedade e o *desenho* de forma mais ampla. Rotulado indistintamente como um “estilo internacional”, aquele conjunto de obras irradiou sua influência para outras regiões, como a narrativa procura demonstrar remetendo ao episódio gaúcho. Uma versão instituída de história da arquitetura moderna brasileira impôs-lhe restrições, sob o argumento de não representar uma expressão nacional; ou conter um suposto teor comercial, como essa produção foi qualificada implicitamente de modo pejorativo³. De forma positiva, o mérito dessas obras vem sendo recuperado nos últimos anos. Bem mais evidente foi a posição referencial do *brutalismo paulista*, segunda vertente significativa da arquitetura moderna brasileira após o *nativismo* carioca: propagada desde São Paulo em paralelo aos exemplos originais, a partir de 1960, trazia a interpretação de arquitetura nacional proposta por Vilanova Artigas (1915-1985) e seu grupo.

O CENÁRIO

O ano de 1958 foi memorável na vida brasileira. O país iniciava a produção de automóveis, tornando-se campeão mundial de futebol pela primeira vez, na Copa do Mundo da Suécia. João Gilberto lançava o LP *Chega de Saudade*, criando a bossa nova com a fusão de *jazz* e *samba*; ritmo sensual e elegante que se tornaria sinônimo de Brasil no mundo. E o Teatro de Arena revolucionava nossa dramaturgia, estreando *Eles não usam black tie*.

Durante o governo de Juscelino Kubitschek, entre 1956 e 1960, o nacionalismo de Vargas cedeu lugar ao desenvolvimentismo, que assumia abertamente a necessidade de atrair capitais estrangeiros, o que pressupunha a concessão de alguns privilégios aos investidores. Seriam anos otimistas, embalados pela realização do sonho da construção de Brasília e pelos bons índices de crescimento econômico: o PIB brasileiro aumentava em uma média anual de 7% no período⁴.

Deflagrada em 1947, a “guerra fria” era agravada pela instalação da República Popular da China (1949), a eclosão da guerra da Coreia (1951), o avanço da União Soviética sobre os países do Leste Europeu e a Revolução Cubana ocorrida no final dos anos 50. O anticomunismo americano iniciado durante o governo Truman acentuava-se a partir de 1954, com Eisenhower. Por meio de programas como a “Aliança para o Progresso” (1961), que destinou 20 bilhões de dólares para a América Latina – soma vultosa, se consideradas as dimensões econômicas do bloco e desvalorização da moeda no período –, os Estados Unidos isolavam Cuba e exerciam pressão política sobre os vizinhos; e isso incluía uma ampla dose de colonização cultural⁵. Os reflexos dessa polarização de forças se faziam sentir no meio artístico e cultural brasileiro. Em época na qual um lirismo político atingia a plenitude, grande parte dos intelectuais e artistas engajava-se na idéia de um mundo mais justo, tomando partido da causa de Fidel e Guevara na pequena ilha.

(6) Aqui o termo *construtivo* designa aquela produção – arte, arquitetura e poesia – que também foi denominada *concreta* ou *concretista*, como a poesia dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, a pintura de Waldemar Cordeiro e a escultura de Amílcar de Castro. Assim como o *concretismo*, o termo *construtivo* define uma postura de rejeição à representação figurativa, ao expressionismo e temas narrativos, apresentando como características básicas síntese e rigor formal.

(7) Como deixava demonstrado em seu texto “Le Corbusier e o imperialismo”, publicado na engajada revista *Fundamentos*, de 27 de maio de 1951.

No final dos anos 50, Porto Alegre tomava feições de metrópole, ampliando seus limites e verticalizando-se. O crescimento rápido se refletia na produção literária e artística do período. No teatro, diversos grupos amadores surgiam e alguns tomavam rumos profissionais, como o Teatro de Equipe, influenciado pela proposta renovadora do Teatro de Arena. Da experiência local surgiram nomes importantes da dramaturgia nacional, como Paulo José, Paulo César Peréio, Linneu Dias, Lilian Lemertz, Nilda Maria e Ítala Nandi. No período também ocorria uma renovação na arquitetura moderna produzida na cidade, refletindo o novo arranjo que se estabelecia no âmbito nacional, propagado a partir do eixo Rio-São Paulo. O final da década de 1950 seria o ponto de inflexão da hegemonia carioca, cedendo lugar, gradualmente, à arquitetura paulista como referencial: em São Paulo surgiam idéias alternativas e renovadoras desde o final da Segunda Guerra.

À margem do sucesso da *escola carioca*, a arquitetura paulistana desempenhou um papel coadjuvante nas duas décadas iniciais. A partir da metade do século, porém, seria beneficiada pelo surto de desenvolvimento econômico que atingia São Paulo. A metrópole industrial prosperou vertiginosamente com o fechamento do país às importações, em 1947, provocado pelo esvaziamento das reservas cambiais no primeiro ano e meio do governo Dutra. Afinal, a cidade era a capital do estado que passava a concentrar metade da indústria nacional no período. A formação dos primeiros profissionais graduados nos cursos específicos de arquitetura convergiu nesse sentido, estimulando o florescimento da arquitetura moderna na grande cidade. Também deve ser considerado o esgotamento natural da proposta carioca, no final dos anos 50, após duas décadas de prática maciça sobre o modelo que associava matrizes corbusianas ao tom nativista.

Dentro das diferentes alternativas oferecidas pela arte e arquitetura paulistas, naquele momento, algumas delas apresentavam aproximações e pontos em comum. Ocorria que as diferentes direções dessas forças podiam ser somadas em um vetor resultante, *construtivo*⁶ e discordante do rumo ditado até aquele momento pela arte moderna praticada e a arquitetura da *escola carioca*. O referencial emergente de Mies van der Rohe, os questionamentos políticos de Vilanova Artigas e sua ambígua relação de admiração e rejeição simultâneas pela arquitetura corbusiana⁷, a influência da arte *construtiva* de concretistas como Waldemar Cordeiro (1925-1973) e o grupo Ruptura, a inspiração de Oswaldo Bratke (1907-1977) na arquitetura norte-americana, a internacionalização dando continuidade natural à arquitetura de imigrantes como Franz Heep (1902-1978), Lucjan Korngold (1897-1963) e Giancarlo Piretti (1906-1977), por meio de nomes como David Libeskind (1928-), Plínio Croce (1921-1984) e Roberto Aflalo (1926-1992), foram fatores que constituíram uma tessitura heterogênea de idéias quando se iniciava a segunda metade do século.

Esses conceitos e posturas buscaram acomodação a partir de suas afinidades, dividindo-se gradualmente em dois rumos dominantes da arquitetura paulista. O primeiro deles formou um conjunto bastante variado de manifestações acentuadamente sintéticas, sintonizado com uma internacionalização crescente e inserido no mercado, tanto do ponto de vista de constituir um produto quanto da aplicação de novos insumos industrializados. O outro conjunto apresentou um discurso engajado socialmente, além de preocupar-se com a identificação da arquitetura ao lugar: seu intento era “resistir ao imperialismo internacional”, como

reflexo do comunismo professado pelo líder Vilanova Artigas e seus seguidores. Essa produção foi buscar inspiração na arquitetura corbusiana a partir da Unidade de Habitação de Marselha, na “ética dos materiais” e em uma ética social semelhante à do Novo Brutalismo inglês; ficando dividida entre representar uma continuidade ou ruptura com os exemplos representativos da arquitetura moderna brasileira das duas décadas iniciais.

O primeiro grupo deu prosseguimento ao que ocorria até aquele momento de forma dominante, ou seja, a prática dos arquitetos estrangeiros imigrantes e daqueles com a formação diferenciada dos cursos politécnicos da USP e da Escola de Engenharia Mackenzie: um ensino no qual as questões técnicas e processos construtivos eram prioritários. O segundo grupo consolidou o que foi chamado de *brutalismo* ou *escola paulista*, na virada da década. Ambas as tendências convergiram em uma questão: apresentavam-se como resistência à hegemonia da *escola carioca* e seu modelo corbusiano. O concretismo, as bienais, Lina Bo Bardi e as revistas *Habitat* e *Acrópole* e as demais forças contrapunham-se à supremacia da arquitetura produzida no Rio de Janeiro.

A vitória de uma equipe paulista no concurso para a sede da Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul, em 1958, cuja proposta continha orientação internacionalizada identificada com o primeiro grupo descrito, precipitaria a ruptura da unidade corbusiana inquestionável que a arquitetura local mantinha. A periferia emitia um sinal claro que o centro passava a ser outro, a partir da adoção de um novo modelo. Pouco depois, no começo dos anos 60, os reflexos da corrente dita *brutalista* também aportariam na cidade, com as influências de um contexto arquitetônico renovador mais abrangente⁸.

(8) Há de ressaltar-se projetos como o Centro Evangélico (1959), de Carlos Fayet e Suzy Brückner, que devem ter assimilado elementos e soluções diretamente de obras brutalistas seminais, como a *Unité d’Habitation* e *La Tourette*; monastério esse que parece ter sido um referencial importante da obra em questão.

(9) ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983, p. 653.

(10) BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 13.

SP ANOS 50: MIES, *VERTENTE CONSTRUTIVA* E OUTROS FATOS CONVERGENTES

*“A penetração no Brasil do ideário plástico que se enraíza no construtivismo russo, no neoplasticismo holandês e nos princípios propostos pela Bauhaus, revistos pelo conceito da visão harmônica e universal de Max Bill, ligava-se ao quadro geral de novos fatores sócio-econômicos intervenientes da realidade brasileira. Era aquele um período de vivência democrática e otimismo econômico, do novo surto industrial de São Paulo, do empreendimento de Brasília.”*⁹

Como ocorreu na arquitetura praticada até o início dos anos 50, havia no país um predomínio de artistas plásticos voltados ao projeto de consolidação de uma identidade nacional – ou *brasilidade*. A arte brasileira demonstrou dificuldade para transpor os esquemas naturalistas; presos a esse conceito de representação, os artistas se utilizavam de um figurativismo de cunho expressionista para representar seus temas. Ronaldo Brito considera: “a leitura que Portinari fazia dos cubistas e de Picasso era anedótica.”¹⁰ O pós-guerra, entretanto, confirmou amplamente a tese de Wilhelm Worringer, na qual ele atribuía a linguagem abstrata às sociedades em crise: povos em conflito repeliavam imagens da realidade, buscando uma arte que se distanciasse de sua

representação. O terceiro quartel do século 20 foi marcado pela polarização da arte brasileira entre os chamados figurativos e abstratos, com o segmento composto pelos últimos, apresentando certa vantagem.

Chegado de Roma em 1946, o ítalo-brasileiro Waldemar Cordeiro influenciou alguns artistas ligados ao expressionismo dominante, transmitindo-lhes os conceitos teóricos da *pura visualidade* de Konrad Fiedler – amplamente difundidos na Itália por Benedetto Croce, Lionello Venturi e Roberto Longhi – e formando o Grupo Ruptura¹¹. A *vertente construtiva*, desse modo, aportava em São Paulo, originando o Concretismo: uma tendência internacional contrária à crescente carga subjetiva presente na arte e na arquitetura, como ocorria no caso brasileiro ditado pela *escola carioca*. O Concretismo resgatava a idéia de arte abstrata como uma arte anti-histórica e universal, sob o argumento de estar “*embasada em leis da matemática, ciência exata na qual não há espaço para interpretações pessoais*”.¹² Vale destacar que o discurso dos concretistas assumia, *via de regra*, um posicionamento político à esquerda de filiação trotskista.

Ex-aluno de Gropius na Bauhaus e líder na Escola de Ulm, o arquiteto e escultor suíço Max Bill (1908-1994) esteve à frente da retomada dos ideais das *vanguardas construtivas*. Recuperou o conceito de *arte concreta* cunhada por Theo van Doesburg, em 1930, e aplicado por Kandinsky em 1938. Expôs, no MASP, em 1950, obtendo o Grande Prêmio de Escultura na I Bienal de São Paulo, no ano seguinte, com sua célebre Unidade Tripartida, na qual utilizava artifícios matemáticos na definição das formas. Estimulou, desse modo, a tendência concreta embrionária de São Paulo. O Concretismo se estendeu da poesia dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos à arte abstrata geométrica de artistas como Luís Sacilloto e Antônio Maluf, os quais produziram desenhos, pinturas, peças gráficas, padrões de tecidos e azulejos com desenhos os quais contribuíram com a arquitetura da época (final dos anos 50 e anos 60). O próprio *brutalismo paulista* parece apresentar certo débito com o movimento concreto, do ponto de vista do rigor geométrico, unindo-se à influência do Le Corbusier maduro e de outros referenciais arquitetônicos da época¹³.

O Rio de Janeiro também constituiu um conjunto de artistas ligados ao Concretismo, o Grupo Frente, fundado em 1952, que, todavia, não atingiu a mesma repercussão e influência do Ruptura. Mais tarde, em 1959, artistas cariocas divulgariam o Manifesto Neoconcreto, tomando uma “*posição crítica ante o desvio mecanicista da arte concreta*”.¹⁴

O domínio exclusivo que Le Corbusier mantinha sobre a arquitetura moderna brasileira passaria a ser compartilhado com Mies, na década de 1950. Nessa época também ocorria o confronto entre Max Bill e a arquitetura brasileira identificada com Niemeyer, em função dos “excessos formais” supostamente cometidos. Em São Paulo, novos projetos demonstravam a influência de Mies e outros arquitetos alinhados a ele, como o grupo S.O.M. – Skidmore, Owings & Merrill –, bem antes do Rio ainda preso a Le Corbusier e à inércia de seu próprio sucesso; o que resultou no surgimento de uma arquitetura que apresentava, simultaneamente, traços da influência miesiana, como as fachadas com caixilhos verticais de padrão contínuo, e a persistência de traços provenientes da tradição brasileira recuperada, como os azulejos – agora com padrões geométricos demonstrando o gosto concretista. Enfim, uma síntese depurada da subjetividade que dominava as formas e decisões de projeto da *escola carioca*.

(11) CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. *Grupo Ruptura: Revisitando a exposição inaugural – Arte concreta paulista*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 8-11.

(12) BARROS, Regina Teixeira de. *Antônio Maluf – Arte concreta paulista*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 9.

(13) Apesar de denunciar a superficialidade das posições políticas dos concretistas, Artigas absorvia a influência estética do abstracionismo geométrico, como demonstra o painel da “casa dos triângulos” (1958); obra “a fresco” na qual foi auxiliado pelos amigos artistas Mário Grubber e Rebol. Em “As posições dos anos 50. Entrevista de Villanova Artigas a Aracy Amaral”. Revista *Projeto*, n. 109, p. 97-98.

(14) BRITO, op. cit., p. 8. Compunham o grupo Lygia Clark, Lygia Pape, Ferreira Gullar, Amílcar de Castro e Franz Weissmann, entre outros.

O REFERENCIAL DE MIES VAN DER ROHE

A obra americana de Mies começou a ser divulgada de forma mais ampla no Brasil com as bienais de São Paulo, em 1951 e 1953. Em 1955, no entanto, ele seria alvo de um texto de Luís Saia publicado na revista *Habitat*, no qual o autor expunha a rejeição à sua postura por parte do grupo que representava; postura que se restringia à busca da perfeição da forma, omitindo-se daquela função messiânica típica dos arquitetos da época diante das questões sociais¹⁵. Mies visitava São Paulo novamente em 1958, ocorrendo uma grande exposição de sua obra na bienal do ano seguinte. A visita tinha como motivo outro ingrediente definitivo e pouco conhecido da relação do arquiteto com a cidade: o projeto não construído para o Consulado dos Estados Unidos, com o qual esteve envolvido de 1957 a 1962¹⁶. Um novo artigo sobre a exposição na bienal de 1959 era publicado em *Habitat*, no qual seguia o tom crítico de 1955: “dentro da realidade norte-americana a escala humana foi abandonada e o Mies van der Rohe dos últimos tempos é um dos homens que se coloca na ordem do que pede a cidade em que o arranha-céu é predominante”¹⁷.

A rejeição ocorria sobre a fase americana, ressaltando-se a obra européia; o que significava transferir para a arquitetura uma cobrança ideológica. Entretanto, se sua postura não agradava aquele grupo engajado que se pronunciava como

(15) SAIA, Luís. “Ludwig Mies van der Rohe”. Revista *Habitat*, n.22, p. 1-8, 1955.

(16) GALEAZZI, Ítalo. “Mies van der Rohe no Brasil. Projeto para o Consulado dos Estados Unidos em São Paulo, 1957-1962.” *Arquitextos*, n. 56, janeiro de 2005 (http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq056/arq056_03.asp).

(17) FERRAZ, Geraldo. “Ludwig Mies van der Rohe”. Revista *Habitat*, n. 56, p. 16, set./out. de 1959.

Figura 2: Edifício João Ramalho (1953), em São Paulo, com solução de fachada análoga ao Promontory de Mies. Prêmio Internacional da Categoria Habitação Coletiva, na IV Bienal de SP. Fonte: Revista *Acrópole*, n. 282, p. 55.



porta-voz da classe profissional – paladinos da causa moderna –, sua obra se tornava um referencial muito mais amplo, tanto em extensão como em profundidade. Não eram somente as formas superficiais de seus edifícios que passariam a ser copiadas de modo acrítico, mas também a *estrutura* de Mies no sentido ontológico¹⁸.

Os primeiros sintomas da influência do arquiteto em São Paulo puderam ser percebidos em obras como o edifício residencial João Ramalho (1953), de Plínio Croce, Roberto Aflalo e Salvador Candia (1924-1991). O grande bloco esbelto, cuja elevação frontal apresentava uma proporção quadrada, teve a verticalidade da fachada acentuada pela regência estrutural dos nove pilares destacados marcantes: estão dispostos deixando clara sua prioridade a todas as outras decisões do projeto, transformando-se em pilotis pela subtração da matéria construída, ao invés de suspensão do corpo do edifício sobre os mesmos; pilares esses que foram cortados bruscamente no topo do edifício, tornando o prédio um trecho de padrão contínuo infinito (Figura 2). É imediatamente identificável a inspiração no Edifício Promontory (1946) de Mies, em Chicago, na qual o arquiteto utilizou a estrutura de concreto armado como malha vertical saliente pautando a fachada.

O EXEMPLO DE OSWALDO BRATKE

Entre as fontes alternativas que alimentaram a renovação da arquitetura paulista, destacou-se Oswaldo Arthur Bratke (1907-1997), arquiteto que legou uma produção extensa e consistente, influenciando uma legião de estagiários que incluiu nomes como Vilanova Artigas, Carlos Lemos e Sérgio Pileggi. A formação de engenheiro-arquiteto no Mackenzie, entre 1926 e 1931, foi a visível causa da valorização técnica, do perfil investigativo que desenvolveu, criando novos detalhes e soluções construtivas de modo contínuo¹⁹. Seu alinhamento com a arquitetura moderna, partindo de uma formação acadêmica tradicional, ocorreu por meio dessa faceta e do hábito de valorizar o programa como requisito funcional a ser satisfeito. O interesse pelo *funcionamento* da arquitetura conduziu-o para experiências com pré-fabricação, para obras de arquitetos como Marcel Breuer, Walter Gropius e, em especial, as experiências inovadoras da costa oeste norte-americana.

A partir da grande crise de 1929, a Califórnia desenvolveu uma experiência reflexiva sobre a construção. Como fruto dessa experiência surgiu a revista *Arts & Architecture*, dirigida por John Entenza de 1938 a 1962 – uma publicação que influenciou a arquitetura moderna de forma global. Entenza idealizou e promoveu, pela revista, o grande experimento do programa *Case Study House*, que produziu 36 projetos de moradias por arquitetos convidados, entre 1945 e 1964. Participaram do programa nomes como Richard Neutra, Charles e Ray Eames, Raphael Soriano, Pierre Koenig, Craig Elwood (premiado na Bienal de São Paulo de 1953) e Ed Killingsworth (premiado na mesma Bienal em 1961), entre outros²⁰. A revista reforçava seu caráter de vanguarda pela aproximação com a arte abstrata e outras manifestações intelectuais da costa oeste. A abrangência da publicação atingiu, inclusive, a América Latina, apresentando obras de Barragán, O’Gorman, o projeto de Oscar Niemeyer para a

(18) Mies pressupunha “o princípio da ordem estrutural tão básico e necessário para a arquitetura como é para uma planta ou outros seres viventes. ‘Estrutura’ nesse sentido pode ser considerada como parte da natureza da arquitetura. Estrutura aqui é a expressão filosófica da construção”. CARTER, Peter. “Mies van der Rohe. An appreciation on the occasion, this month, of his 75th birthday”. Revista *Architectural Design*, p. 97, fev. de 1961.

(19) Produzia numerosos desenhos de esquadrias com diferentes mecanismos, detalhes como coberturas com sanduíches de madeira laminada e tela asfáltica, etc.

(20) MACCOY, Esther. *Case study houses, 1945-1962*. Santa Mônica: Hennessey+Ingalls, 1977. Esther é autora de importantes estudos sobre a arquitetura californiana desse período. Salienta a ênfase social daquela arquitetura, raramente atribuída aos norte-americanos pela historiografia internacional.

(21) SEGAWA, Hugo.
Oswaldo Arthur Bratke.
São Paulo: Pro Editores
Associados, 1997, p. 22-
23.

(22) SEGAWA, op. cit.,
p. 26.

(23) A binuclearidade foi
um conceito-diagrama
desenvolvido por Breuer
para suas residências.
Nele o vestibulo alongado
usual dividia as casas em
dois volumes, abrigando,
de um lado, a zona íntima
e, do outro, a área social e
cozinha.

casa Burton Tremaine (1949), em Santa Bárbara, obras de Lucio Costa e Burle Marx. No entanto, a primeira obra latino-americana apresentada seria a residência-ateliê em madeira de Bratke na rua Avanhadava, em 1948²¹. Era seu primeiro trabalho publicado, o qual iniciaria uma sistemática divulgação de sua obra; prática que lhe deu uma visibilidade referencial. O experimentalismo do *Case Study House* não era uma novidade para o arquiteto: vinha desenvolvendo detalhes construtivos e experimentando materiais em um canteiro próprio desde o início dos anos 40, como reflexo da formação politécnica e atividade como construtor.

Outra influência importante na obra de Bratke foi Marcel Breuer. Desde sua chegada à costa leste americana, sob a tutela de Gropius, o húngaro desenvolveu uma arquitetura baseada na profunda formação de carpintaria que possuía. A construção de sua primeira casa, visivelmente inspirada na residência de Gropius, com estrutura semelhante ao *balloon frame*, teve continuidade em uma série de casas utilizando a madeira, desenvolvendo um modelo híbrido no qual associava trechos em alvenaria de pedras brutas aparentes ou tijolos. Sua “casa para a classe média”, exposta no pátio do MoMA, em 1949, foi visitada por Oswaldo Bratke²². O partido residencial binuclear, desenvolvido por Breuer a partir de 1943, também foi adotado pelo arquiteto na Casa do Jardim Guedala (1958), demonstrando mais um ponto dessa influência²³.

A aproximação de referenciais como Breuer, Neutra e *Case Study House* resultou na identificação de sua arquitetura com as características marcantes daquela produção, como horizontalidade dominante, aberturas amplas, permitindo integração entre interior e exterior, preferência por processos construtivos *tectônicos* – próprios da carpintaria –, leves e “secos”, utilizando a madeira natural ou laminada, telhas onduladas de diferentes materiais, perfis de secção esbelta aplicados como pilares e vigas (à analogia do caso americano, em madeira e aço), entre outras semelhanças.

A CONTRIBUIÇÃO DE MINDLIN E PALANTI

Autor do fundamental *Modern architecture in Brazil* (1956), Henrique Mindlin (1911-1971) foi outro profissional que adotou uma alternativa renovadora. Graduado engenheiro-arquiteto pela Escola de Engenharia Mackenzie, em 1932, concentrou seu trabalho em São Paulo até 1941, quando se voltou para o Rio de Janeiro e aderiu à arquitetura moderna *nativista* lá praticada. Produziu obras como a casa George Hime (1949), em Petrópolis, na qual utilizou materiais e elementos tradicionais aplicados em composição moderna, explorando o sombreado das extensas superfícies contínuas de venezianas e do amplo pilotis de teto plano, coberturas com inclinação em um único sentido, entre outros recursos que a legitimavam como uma obra genuína da *escola carioca*.

Em meados dos anos 50, entretanto, Mindlin se associou a Giancarlo Palanti (1906-1977), iniciando nova fase em São Paulo. Passariam a enfrentar programas corporativos, aderindo ao “estilo internacional” em obras como The First National City Bank (1957, Recife), o edifício Avenida Central (1958, Rio de Janeiro) e o Bank of London & South America (1959, São Paulo); difundindo,

Figura 3: Bank of London & South America (1959), em São Paulo, de Mindlin e Palanti
Fonte: Revista *Acrópole*, n. 300, p. 357.



desse modo, as novas tendências provenientes dos Estados Unidos. No projeto carioca utilizaram uma série de recursos que acabariam por estabelecer um parentesco com o Seagram Building, como observou Bruand. No entanto, a realidade econômica do programa não permitiria a solução isenta desde o rés-do-chão (redefinido por Mies com um pódio), o que produzia grande parte da força formal do edifício canônico: o prisma de identificação miesiana recebia uma base horizontal que recompunha a borda do quarteirão, ao modo da Lever House (1950) de S.O.M. e Gordon Bunshaft.

O projeto paulista, por sua vez, resultou da vitória de um concurso privado. O edifício envidraçado ocupou a cabeceira de um quarteirão estreito, de forma contingente, sem recuos dos alinhamentos ou diferenciação do tratamento das fachadas do pavimento térreo (Figura 3). Ali era utilizado o conceito da fachada independente – uma *pele de vidro* distanciada dos pilares interiorizados – atingindo o mesmo efeito de continuidade das fachadas do Seagram Building. Também no Pavilhão do Brasil em Veneza (1963), os autores transmitiram certo arcaísmo à inspiração miesiana, conjugando aproximações entre o Instituto de Tecnologia de Ilinois e as obras européias do arquiteto, anteriores ao Pavilhão de Barcelona (1929), que utilizavam o tijolo de forma estereotômica e extensa.

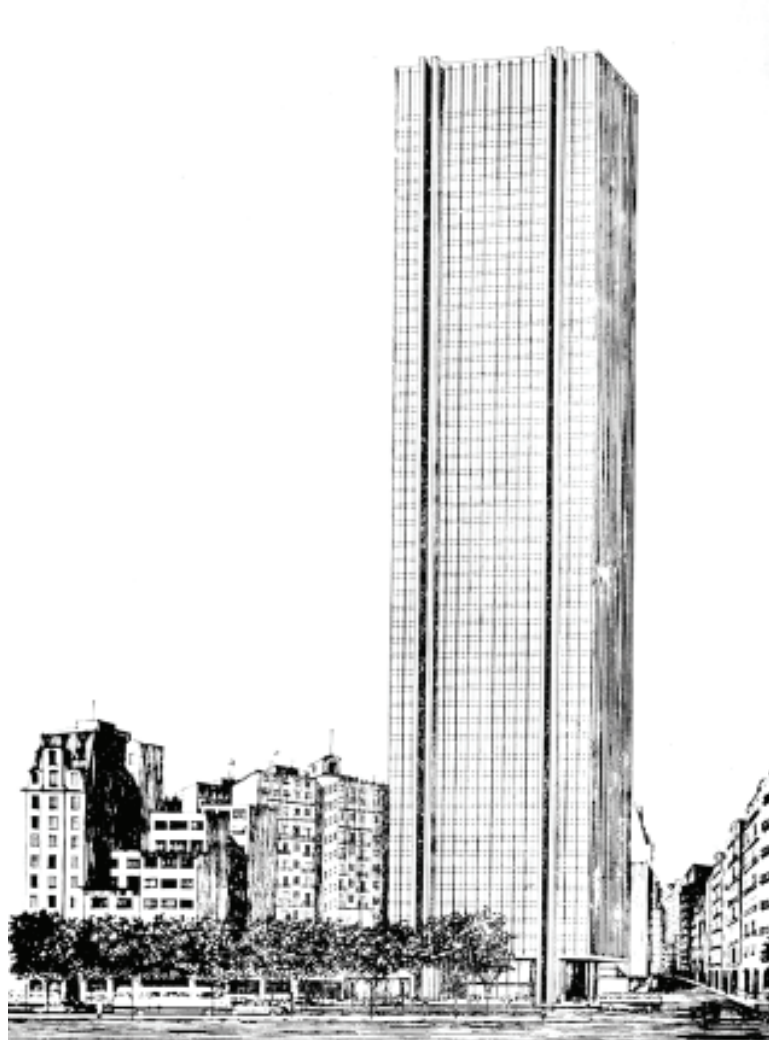
OUTRAS AÇÕES CONVERGENTES

Aos projetos inspirados na arquitetura norte-americana somaram-se iniciativas como a do Banco Moreira Salles (Edifício Barão de Iguape, 1956):

“pretendendo emprestar à sede [...] a fisionomia peculiar dos grandes edifícios modernos americanos, seu diretor-presidente – à época Embaixador do Brasil nos Estados Unidos – solicitou neste sentido estudo à firma Skidmore, Owings and Merrill, que baseou seu partido em projeto anterior realizado pelo escritório Jacques Pilon, o qual acabou desenvolvendo o projeto de execução.”²⁴

(24) XAVIER, Alberto et al.
Arquitetura moderna paulistana. São Paulo: Pini, 1983, p. 40.

O arranjo do edifício foi solucionado de forma semelhante ao Inland Steel Building (1955), do mesmo Grupo S.O.M.: a estrutura vertical de concreto foi colocada à mostra, sobre a cortina de vidro; a base foi retraída sob os pilares, na fachada mais extensa, e sob o balanço, na lateral; e um setor estreito alinhado



pela base foi posicionado entre o volume principal e a divisa, acomodando os elevadores. Essa última operação resultou no destaque do corpo principal, que produzia o efeito de uma torre isolada, tornando-se mais semelhante ao projeto referencial.

O projeto do Conjunto Metropolitano (1960), de Salvador Candia e Giancarlo Gasperini, sinalizava a adoção corrente dos novos modelos em São Paulo. E a vitória da equipe “Aflalo, Croce, Gasperini e Suarez” no Concurso Internacional do Edifício-Sede Peugeot, em Buenos Aires (1961), confirmava a sintonia dos arquitetos paulistas – de nascimento ou adoção – com o novo tempo, consagrando o projeto vencedor (não-construído), com a divulgação em algumas das principais revistas de arquitetura do mundo: uma torre envidraçada esbelta e sintética, guarnecida por dois pares de pilares destacados, em forma de “U”, posicionados nas fachadas opostas, resultando em arranjo de filiação megaestrutural (Figura 4). A proposta se enquadrava na tendência de poucos pontos de apoio e grandes vãos, vencidos por lajes nervuradas; padrão que havia sido inaugurado por Mies, nos anos 50, em projetos nos quais ele monumentalizava a estrutura.

Mies, afinal, não foi o único responsável pela aparência “internacionalizada” de parte da arquitetura paulista, nos anos 50. Em contrapartida, não se pode ignorar que a *escola paulista* também foi contaminada por suas idéias. Decorreu de sua arquitetura a valorização da estrutura como dado essencial na concepção *brutalista*. Desde o projeto para a sede da Bacardi (1957), em Santiago de Cuba, ele perseguia um modelo de edifício ideal, que só seria materializado na Galeria Nacional de Berlim (1962): horizontal, com planta inserida em um quadrado perfeito, quatro pares de pilares cruciformes nas laterais e cobertura nervurada em balanço nas quatro extremidades. Esse se tornaria, incontestavelmente, um modelo primal da arquitetura paulista nos anos seguintes.

DESFECHO: PORTO ALEGRE E O CONCURSO DA ASSEMBLÉIA COMO FRATURA

Vencido por uma equipe paulista, o concurso do Palácio Legislativo do Estado (1958) assinalou o câmbio de direção da arquitetura local, afastando-se, gradualmente, da influência corbusiana da escola carioca e aproximando-se de Mies e dos demais referenciais convergentes relacionados. É importante ressaltar que as influências foram devidamente acompanhadas pela oferta de novos materiais e equipamentos necessários à sua viabilização, como perfis de alumínio, placas sintéticas coloridas e refrigeração central de ar, entre outros itens. Vale destacar também a visita de Richard Neutra à cidade, à entrada dos anos 60, estimulando uma geração de jovens arquitetos a buscar inspiração em sua arquitetura.

A proposta vencedora teve como autores Wolfgang Schöedon (1924) e Gregório Zolko (1932), dois arquitetos graduados no exterior: o primeiro na Technische Hochschule Darmstadt, na Alemanha, e o outro na Universidade de Illinois, nos Estados Unidos. O depoimento de um arquiteto local que participou do concurso é esclarecedor, demonstrando que o projeto desencadeou a renovação da arquitetura da cidade:



Figura 5: Palácio Legislativo do Rio Grande do Sul (1958), em Porto Alegre, de Gregório Zolko e Wolfgang Schöedon
Fonte: Autor



Figura 6: Edifício Santa Cruz (1955, projeto inicial), Porto Alegre, com a fachada definitiva do começo dos anos 60
Fonte: Autor

“As pessoas o estavam descobrindo aqui [Mies], e nós estávamos presos a essa arquitetura mais durona, mais corbusiana, de paralelepípedos, paredes fechadas. Esse projeto que ganhou é bem miesiano. Nós nos sentimos traídos porque ganhou uma arquitetura que não era a nossa. Houve muito debate, porque o nosso projeto tentava contextualizar o Palácio Legislativo e pousou uma borboleta miesiana ali no centro cívico, que nós achávamos inadequada. Não havia um ‘ibope’ assim tão grande do Mies.”²⁵

(25) Depoimento do arquiteto Moacyr Moojen Marques. KIEFER, Flávio; MAGLIA, Viviane Villas Boas. “Refinaria Alberto Pasqualini – entrevista com os autores”. *Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis*, Porto Alegre, n. 2, p. 122, 2000.

(26) Ata de julgamento publicada na *Revista Espaço-Arquitetura*, Porto Alegre, n. 2, p. 11, 1959.

O projeto de Zolko e Schöedon recebeu o primeiro prêmio por unanimidade, a partir da *“unidade de sua composição e a segurança demonstrada na elaboração do trabalho, seu mais perfeito atendimento ao programa de necessidades, seu melhor esquema de circulação, a restrição de sua área total construída [...], e monumentalidade”*²⁶. O júri era constituído por um grupo heterogêneo de profissionais, contando com o carioca Alcides da Rocha Miranda, o pernambucano Acácio Gil Borsoi, o paulista Rino Levi, o mineiro Sylvio de Vasconcellos e o gaúcho Manuel José de Carvalho Meira. O edifício construído apresentou a neutralidade característica das fachadas do período; o bloco vertical adotou uma composição equilibrada, a partir da



Figura 7: Edifício-sede do IAB-RS (1960), em Porto Alegre, de Carlos Fayet
Fonte: Autor



Figura 8: Edifício IPASE, Porto Alegre, com o efeito gráfico dos perfis-brises sobre as janelas rasgadas
Fonte: Autor

quadrícula estabelecida entre montantes verticais, próximos e volumosos, e a estratificação horizontal de aberturas, peitoris e vergas. Dois grandes volumes cegos na base, abrigando auditório e plenário, receberam um revestimento de pedra, espécie de *rusticato* moderno: estabeleceram o contraponto e a devida tensão com a “colunata” delicada de montantes do ingresso, com seu ritmo apertado (Figura 5).

O projeto inaugurava um enunciado miesiano como alternativa para a arquitetura local, com suas fachadas como um segmento de padrão contínuo infinito, substituindo o cânone corbusiano platônico de prédios com base, corpo e ático. Começava um período no qual os edifícios seriam vedados freqüentemente por paredes leves, em que vidros e painéis passavam a ser sustentados por perfis verticais marcantes de metal, como ocorreu na fachada definitiva do edifício Santa Cruz (1955, projeto inicial), nos anos 60, a cargo de Jaime Luna dos Santos (1923-2007), após o falecimento de Holanda Mendonça (Figura 6); e a fachada da sede local do Instituto dos Arquitetos do Brasil (1960), de Carlos Maximiliano Fayet (1930-2007) (Figura 7). Em algumas ocasiões, perfis e outros elementos verticais seriam utilizados apenas como determinantes do ritmo das fachadas, a exemplo do que ocorreu no Edifício Ipase, da mesma década (Figura 8). Posteriormente, ocorreria uma profusão de fachadas

Figura 9: O Banco Cidade, hoje Finasa: um dos inúmeros prédios porto-alegrenses que banalizaram o Seagram e outros edifícios representativos do “estilo internacional” como modelo, durante os anos 60 e 70
Fonte: Autor



Figura 10: Residência Cândido Norberto (1952), em Porto Alegre
Fonte: Autor



Figura 11: Edifício Floragê (1963), em Porto Alegre, de David Libeskind
Fonte: Autor



envidraçadas por completo (Figura 9), tomando como modelo o Seagram Building e as torres do grupo S.O.M, entre outros exemplos referenciais.

No programa da residência unifamiliar seriam abandonadas investigações compositivas e construtivas dos anos iniciais: aquelas coberturas aparentes com pouca inclinação, em sentido único – provenientes da arquitetura carioca –, como o caso da residência Casado d’Azevedo (1950), de Holanda Mendonça; ou em forma de “borboleta” (com as inclinações invertidas), como foi utilizado na residência Cândido Norberto (1952), de Luiz Fernando Corona (1924-1977) e Carlos Fayet (Figura 10). Práticas usuais dos anos 50 foram substituídas por uma busca radical de horizontalidade neutral, à aproximação da década seguinte: lajes de cobertura impermeabilizadas ou telhados com baixa inclinação, escondidos sob platibandas mínimas, tornaram-se a tônica. Em substituição às habituais “caixas” compositivas corbusianas do momento anterior, foi acentuada a decomposição dos volumes em planos, utilizando a diferenciação do material de revestimento e cores para atingir esse intento. Nos anos seguintes, as referências seriam as formas geométricas sintéticas propagadas pelo Concretismo, a neutralidade da obra do Mies híbrido entre as fases européia e americana clássica, os traços estandardizados da arquitetura da costa oeste dos Estados Unidos, com suas pautas estruturais, entre outras influências enumeradas.

(27) MARTINS, Lineu. "Muito edifício, pouca arquitetura." *Revista do Globo*, n. 711, p. 46-51, 8-21 de março de 1958. Os arquitetos entrevistados foram Irineu Breitman, Carlos Fayet, Edgar Graeff, Emil Bered, Demétrio Ribeiro, Moacir Marques, Luís Fernando Corona, Luís Carlos Cunha, João Vallandro e Cláudio Araújo.

É importante ressaltar um fato decisivo para o êxito do novo paradigma de edifício elevado. A implantação de planos diretores nos padrões da *Carta de Atenas*, durante os anos 50, compeliu à solução de torres isentas das divisas, valorizando todo o perímetro por meio do tratamento homogêneo com cortinas de vidro ou envidraçamentos integrais; o que contribuiu para substituir o modelo das "caixas" mais materializadas provenientes da matriz corbusiana. No caso de Porto Alegre, o plano diretor com regime de afastamentos laterais foi instituído em 1959, diminuindo a presença de empenas e seduzindo os arquitetos à valorização de todas as fachadas de forma idêntica, fator que ajudou na eliminação de alvenarias no corpo dos edifícios, as quais levavam o projeto a encontrar solução ou apenas aproximar-se da matriz corbusiana, de forma voluntária ou acidental.

Um último aspecto destacável, ainda, foi o trabalho da revista *Acrópole* como importante difusor da arquitetura paulista no período: são conhecidas as numerosas assinaturas da publicação mantidas por profissionais porto-alegrenses, colocando a produção mais moderada da grande cidade como um referencial alternativo à arquitetura da escola carioca – corretamente qualificada como extrovertida e sensual, com suas formas livres. No decorrer dos anos 50 surgia um certo desconforto na adoção daquele modelo por parte dos arquitetos gaúchos; não somente pelo engajamento ao realismo socialista de alguns, como também pelas características próprias dos habitantes do Sul, que apresentaram, historicamente, um temperamento artístico mais contido. Naquele mesmo ano de 1958, em entrevista à *Revista do Globo*, um grupo representativo de profissionais locais demonstrava essa posição²⁷. Perguntados se o Rio Grande do Sul comportava uma arquitetura diferente daquela comum em outros centros brasileiros, respondiam, que, na produção local, "*não há quase formismo livre, nem ânsia pelo original*", assumindo a dissidência ao modelo em declínio.

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Aracy. *Arte para quê?* São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- BARROS, Regina Teixeira de. *Antônio Maluf – Arte concreta paulista*. São Paulo: CosacNaify, 2002.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: CosacNaify, 1999.
- CARTER, Peter. Mies van der Rohe. An appreciation on the occasion, this month, of his 75th birthday. Revista *Architectural Design*, Londres, 1961.
- CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. *Grupo Ruptura: Revisitando a exposição inaugural – Arte concreta paulista*. São Paulo: CosacNaify, 2002.
- FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- FERRAZ, Geraldo. Ludwig Mies van der Rohe. Revista *Habitat*, São Paulo, n. 56, 1959.
- GALEAZZI, Ítalo. Mies van der Rohe no Brasil. Projeto para o Consulado dos Estados Unidos em São Paulo, 1957-1962. *Arquitextos*, São Paulo, n. 56, 2005. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq056/arq056_03.asp.
- KIEFER, Flávio; MAGLIA, Viviane Villas Boas. Refinaria Alberto Pasqualini – Entrevista com os autores. *Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis*, Porto Alegre, n. 2, 2000.
- LUCCAS, Luís Henrique Haas. A escola carioca e a arquitetura moderna em Porto Alegre. *Arquitextos*, São Paulo, n. 73, 2006. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp370.asp>. Texto especial, n. 370.

LUCCAS, Luís Henrique Haas. Arquitetura moderna e brasileira: O constructo de Lucio Costa como sustentação. *Arquitextos*, São Paulo, n. 63, 2005. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp323.asp>. Texto especial, n. 323.

_____. *Arquitetura moderna brasileira em Porto Alegre: Sob o mito do "gênio artístico nacional"*. 2004. Tese (Doutorado em Arquitetura) – PROPARG-UFRRGS, Porto Alegre, 2004.

MACCOY, Esther. *Case study houses, 1945-1962*. Santa Mônica: Hennessey+Ingalls, 1977.

MARTINS, Lineu. Muito edifício, pouca arquitetura. *Revista do Globo*, Rio Grande do Sul, n. 711, 1958.

SAIA, Luís. Ludwig Mies van der Rohe. *Revista Habitat*, São Paulo, n. 22, 1955.

SEGAWA, Hugo. *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo: ProEditores Associados, 1997.

XAVIER, Alberto et al. *Arquitetura moderna paulistana*. São Paulo: Pini, 1983.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

Nota do Editor

Data de submissão: janeiro 2009

Aprovação: novembro 2009

Luís Henrique Haas Luccas

Arquiteto graduado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mestre e doutor em Arquitetura pelo Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura (PROPARG) da mesma instituição, na qual exerce a docência desde 1992, dedicando-se ao ensino do Projeto Arquitetônico e à Pesquisa.

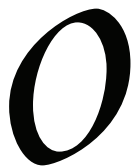
Rua Casemiro de Abreu, n. 390, ap. 202. Bairro Rio Branco.

90.420-000 – Porto Alegre, RS

(51) 3388-8126; 9156-9044

luis.luccas@ufrgs.br

Luis Espallargas Gimenez



ESTILINHO INTERNACIONAL¹

(VERSÃO PARA O PORTUGUÊS DO
TEXTO DE HELIO PIÑÓN)

RESUMO

Nestes anos, completa-se meio século de abandono definitivo dos princípios da arquitetura moderna. Certamente, com o pretexto de sistematização de seus elementos e critérios comportar a perversão de sua essência. Alguns críticos, particularmente míopes, conseguiram que os profissionais deixassem de projetar segundo procedimentos que começavam a utilizar com certa naturalidade e desenvoltura. Assim, interrompeu-se o ciclo da arquitetura moderna em um momento em que gerava seus melhores frutos.

Depois de 50 anos, após cinco décadas de desorientação – de correspondentes (traspíes) escorregões e titubeios – a produção arquitetônica mais responsável, consciente que os “edifícios emblemáticos” são um produto comercial definitivamente alheio à arquitetura, aparece com a recuperação dos valores da arquitetura moderna de 50 anos atrás. Porém, o abandono do hábito de conceber de acordo com a idéia moderna de forma acarreta um simpático *remake* na maioria desses edifícios ou, melhor ainda, a pantomima do edifício moderno, de tal maneira que – agora sim – sua modernidade se limita, muitas vezes, ao meramente figurativo: corresponderia a um estilinho internacional, ou a uma versão menor, banal e afetada daquele estilo internacional o qual agora completa dez lustros, e provocou a ira dos críticos mais precipitados.

Como contraponto do discurso, o texto descreve o real fundamento do estilo internacional, isto é, da autêntica arquitetura moderna, já que um movimento artístico apenas adquire dimensão histórica quando alcança se articular em um sistema estético e produtivo capaz de ser utilizado como marco de referência da prática. Por isso, a leitura deste texto corresponde à penúltima oportunidade do leitor para entender o que realmente a arquitetura moderna é, mais além das simplificações e – por que não dizê-lo? – falsidades às quais se acostumaram setores importantes da crítica oficial.

PALAVRAS-CHAVE

International style, formalismo, síntese construtiva.

(1) Tradução de Luis Espallargas Gimenez, de artigo do arquiteto e professor Helio Piñón, publicado na coletânea *Estudios de Historia del Arte en Honor a Tomás Llorens*, Madri: A. Machado, 2007. Livro organizado para homenagear o reconhecido crítico de arte por ocasião do encerramento, em 2005, de sua direção no Museu Thyssen-Bornemisza de Madri.

RESUMEN

Estos años se cumple medio siglo del abandono efectivo de los principios de la arquitectura moderna. Efectivamente, con el pretexto de que la sistematización de sus elementos y criterios comportaba la perversión de su esencia, algunos críticos particularmente miopes lograron que los profesionales dejaran de proyectar según unos procedimientos que empezaban a utilizar con cierta naturalidad y soltura. Así, se interrumpe el ciclo de la arquitectura moderna en el momento en que estaba dando sus mejores frutos.

Cincuenta años después, tras cinco décadas de desorientación – y los correspondientes traspies y titubeos –, la producción arquitectónica más responsable, consciente de que los “edificios emblemáticos” son un género comercial totalmente ajeno a la arquitectura, se presenta como una recuperación de los valores de la arquitectura moderna de hace cincuenta años. No obstante, el abandono del hábito de concebir de acuerdo con su idea de forma es la causa de que la mayoría de sus edificios acaben resultando un simpático *remake* – o mejor, pantomima – de los edificios modernos, de modo que – ahora sí – su modernidad se limita muchas veces a lo estrictamente figurativo: se trataría de un estilillo internacional, es decir, una versión menor, banal y afectada, de aquel Estilo Internacional que hace ahora diez lustros provocó las iras de los críticos más precipitados.

Como contrapunto del discurso, el texto describe el fundamento real del Estilo Internacional, es decir de la arquitectura moderna auténtica, ya que un movimiento artístico solo adquiere dimensión histórica cuando logra articularse en un sistema estético y productivo capaz de ser utilizado como marco de referencia de la práctica. Así, la lectura de este texto es la penúltima oportunidad que tiene el lector para enterarse de que es realmente la arquitectura moderna, más allá de las simplificaciones y – ¿por qué no decirlo?– falsedades a que nos tienen acostumbrados sectores importantes de la crítica oficial.

PALABRAS CLAVE

International style, formalismo, síntesis constructiva.

THE LITTLE INTERNATIONAL STYLE

ABSTRACT

We are now celebrating a half-century of the ultimate abandon of the modern architecture principles. In fact, some short-sighted critics particularly managed to make professionals abandon the design procedures that were just starting to be used naturally and fluently, with the excuse that the systematisation of its elements and criteria would entail the perversion of its essence. Therefore, the cycle of modern architecture was interrupted while producing its best results. Fifty years later, after five decades of disorientation – with its correspondent stumbles and hesitations – the most responsible architectural production was aware that “emblematic buildings” belonged to the sphere of the commercial gender, completely beyond architecture. Thus, it started to retake the values of modern architecture from 50 years before. Nevertheless, the abandon of the conception according to the idea of form, results in a lovely remake – or actually a pantomime – of the modern buildings in most of their projects. Therefore, its modernity is most of the times limited to the strictly figurative field: it would be a so called Little international style, or a smaller, more trivial and affected versión of that International Style that fifty years ago raged the most hasty critics.

As a counterpoint of the general discourse, this text describes the real foundation of International Style, the authentic modern architecture, based on the idea that an artistic movement is only able to have a historical magnitude when it is articulated within an aesthetic and productive system, able to be used as a reference for the practise. Therefore, the reading of this text is the penultimate opportunity for the reader to be aware of what modern architecture means, beyond its simplifications and – why not say it – falseness that certain important fields of the official critics made us get used to.

KEY WORDS

International style, formalism, constructive synthesis.

Figura 1: Mies van der Rohe, Edifícios Lake Shore Drive, Chicago, 1948-1951
Foto: Autor



pós-
690

ESTILINHO INTERNACIONAL

O argumento básico das retificações feitas à modernidade sucedidas durante a segunda metade dos anos 50 do século 20 coincide com a crítica à perversão dos princípios que, segundo o entendimento dos opositores, pressupôs o surgimento de um estilo internacional como culminação de seu processo. Uma arquitetura cujo fundamento se identifica com a crítica aos estilos tradicionais, mas que acaba por configurar, para escândalo dos adversários, um estilo a mais que –, ao final das contas e segundo essa opinião –, não respeita lugares nem culturas.

A generalização de alguns critérios de ordem, alternativos dos classicistas, bem como a difusão de critérios visuais vinculados a uma nova idéia de forma, deu lugar a uma arquitetura “abstrata” a qual, segundo a opinião dos revisionistas, subvertia os próprios fundamentos de uma modernidade a qual, nos bons tempos, era entendida como a instituição da ininterrupta superação, sem outra disciplina que não fosse a das boas intenções dos que projetam.

A magnitude dessa mudança provocou uma idéia nova, de forma inspirada pela contribuição das vanguardas construtivas – em especial, pelo neoplasticismo, suprematismo e purismo – e deve ter sugerido aos críticos que o característico da modernidade estava mais na “ação de mudar” do que na “natureza da mudança”. Na realidade, poucos foram os que advertiram que a

inovação estava amparada em um sólido modo de conceber, alternativo ao classicismo, com sentido exato para dar margem à subjetividade da concepção – livre, portanto, da coerção do “tipo” – e sem renúncia à consistência da ordem, característica da arquitetura de sempre.

Com uma noção de modernidade similar a essa que acabo de descrever, começaram, a partir da segunda metade dos anos 50, a surgir propostas de retificação da arquitetura moderna com o propósito comum de reconduzi-la ao caminho o qual, outra vez, segundo o juízo dos opositores, levasse a mesma a criar edifícios de “originalidade” garantida, pelo mero feito de agir sem referências conscientes, com a condição de colocar-se à margem de qualquer estilo.

É muito conhecida a série de doutrinas que tentaram obter relevo quando imaginaram suas atualizações como simples revisões, já que em nenhum caso, seja por estratégia, seja por simples ignorância, propuseram posicionar-se fora do campo da arquitetura moderna. Em todo o caso, não resisto a repeti-la, mesmo arriscando que uma simples enumeração possa parecer demagógica aos olhos dos jovens de hoje: organicismo, brutalismo, realismo, *neo-liberty*, inclusivismo, arquitetura de tendência, sintatismo, pós-modernismo, contextualismo, regionalismo crítico, desconstrução e minimalismo são algumas das escolas as quais, em algumas ocasiões, de maneira consecutiva e, em outras, simultânea, tentaram assumir o comando da arquitetura moderna, com a alegação de uma inestimável colaboração para a história, sem, no entanto, redimir seu evidente anacronismo.

Meu propósito nestas notas está concentrado em apresentar um balanço provisório das características gerais e do sentido da arquitetura internacional atual, quando já se vai meio século desde que foram abandonados os princípios da modernidade, precisamente, por causa do “formalismo” e “insensibilidade” do estilo internacional.

De um lado, durante esses anos consolidou-se uma prática imobiliária em parceria com a arquitetura que, mesmo com propósitos e critérios muito distintos, alcançou uma notoriedade desconhecida até recentemente pelos produtos da arte: estou-me referindo à “arquitetura emblemática”, “arquitetura do espetáculo”, segundo outros, aquela capaz de “colocar as cidades no mapa”. Trata-se de uma arquitetura sob medida para prefeitos e turistas, isto é, dirigida a cidadãos que, por razões distintas, não estão em condições de discernir. No máximo, tal arquitetura mantém ocupada uma dúzia e meia de “estrelas” que, no entanto, difunde referências para centenas de aspirantes dispostos a fazer o que estiver ao alcance para aumentar a glória mediática e a participação em empreendimentos e prefeituras.

No entanto, não é o comentário desse fenômeno o que nos ocupa agora, mas o estatuto da arquitetura “profissional”, aquela a procurar critérios com que abordar o projeto o qual, após 50 anos de titubeio doutrinário e regozijo místico, provou uma regressão visual evidente. Em todo o caso, cabe fazer uma rápida distinção entre dois tipos de arquiteto: de um lado, o profissional puro a continuar experimentando, em sua própria carne, a esquizofrenia, por admirar uma arquitetura “emblemática” a permitir-lhe estar atualizado, mas, por paradoxal que pareça, não o auxilia no trabalho cotidiano, a ponto de sentir-se enroscado em um projeto sem critério, à espera de tempos melhores. Do outro

Figura 2: Arne Jacobsen,
prefeitura de Rodovre,
1954
Fonte: Helio Piñón



lado, o arquiteto que, cansado de esperar uma visão mais clara do panorama, decide estabelecer bases de uma prática sem sobressaltos e é levado a assumir uma “estilização genérica” a qual responde, de maneira similar, a condições muito diversas, não tanto por sua capacidade de responder a circunstâncias de cada caso, mas pela facilidade com que é aprendida e reproduzida. Estilização que confia seu valor à concentração de tópicos, manejados com desenvoltura desigual – em ocasiões, com elegância, é justo reconhecer –, mas que, de tanto insistir no efeito, consegue resultados inverossímeis e dotados, quando muito, de falsa identidade. Trata-se de uma arquitetura essencialmente figurativa para a qual se escolhe, como fonte de inspiração de suas imagens, o universo iconográfico de uma arquitetura – a moderna – intrinsecamente formal.

Nessa arquitetura a noção de estilo não constitui um “modo de conceber” – como constituía no estilo internacional –, mas, sobretudo, oferece um “modo de figurar” que rebaixa a noção de estilo à sua acepção mais rasteira.

Seguem algumas linhas para discutir meu juízo: com o termo “estilo internacional” denominou-se uma arquitetura que, mesmo praticada em âmbitos geográficos e culturais diversos, estava apoiada em princípios – e atuava com critérios – similares. Apesar de o termo se dever, quase com certeza, a Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, os quais já o utilizam em 1932 para denominar a arquitetura da década anterior, a noção de estilo internacional generalizou-se nos últimos anos da década de 1950 para se referir à arquitetura a condicionar sua modernidade, ao assumir alguns critérios visuais relacionados diretamente com a idéia de forma enquanto estrutura e o uso de sistemas

construtivos como marco de referência da concepção. Assim, a arquitetura do estilo internacional se posicionaria no extremo oposto do sugerido por aqueles os quais consideravam que a modernidade contrariava a si mesma ao adotar um academicismo estilístico.

Sem dúvida, “acadêmico” e “estilístico” eram os adjetivos referidos a atributos sobre os quais se apoiavam as críticas mais duras feitas à arquitetura moderna. A Torre Velasca (1958), dos arquitetos Gianluigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers – Grupo BBPR e o Edifício Seagram (1958), de Mies van der Rohe, são obras coetâneas as quais, no entanto, representam atitudes distintas para a crítica desses anos: enquanto a Torre Velasca corresponderia ao emblema da arquitetura apoiada em expressão direta da técnica que não a impede de ser atenciosa com a história, o Edifício Seagram encarnaria a arquitetura internacional mais anônima e disponível, a prova definitiva do beco sem saída em que, na avaliação dos oponentes, a arquitetura moderna havia se metido.

Mas a aversão provocada pela figura moderna nos que nela não viam outra coisa a não ser um clichê desgastado pela repetição, apoiava-se, precisamente, na consciência de a modernidade madura haver sido reduzida a estilo, no sentido normativo dos estilos históricos: quer dizer, um sistema operativo dotado de regras rígidas que controlam um repertório limitado de elementos, nos que jamais conseguiram advertir que a arquitetura moderna constituía um estilo apenas naquilo referente a um modo de conceber voltado para a identidade do edifício. Identidade que, com o passar do tempo, não fica mais garantida pelo tipo arquitetônico, como acontecia no caso do Classicismo, mas deriva do conjunto de qualidades a conferirem consistência formal ao artefato. Desse modo, a modernidade introduz uma noção de identidade irredutível à aparência, já que está alojada na forma, na manifestação sensitiva da configuração do edifício, e não mais no imediato aspecto das coisas, determinado pelo uso desta ou daquela “linguagem”, como surpreendentemente ainda há quem defenda.

Pode se comprovar o que digo em umas poucas ruas de distância. Em Park Avenue de Nova York: o Edifício Seagram, já citado, e a Lever House (1952), de Gordon Bunshaft – arquiteto do Escritório Skidmore, Owings e Merrill-SOM – dois edifícios exemplares do estilo internacional que respondem a suas condições, com uma atenção e uma sutileza desconhecidas por outra arquitetura a qual prosperaria, apoiando-se na crítica sistemática à sua indiferença. Se o leitor ainda tiver alguma dúvida – e estiver, por acaso, em Nova York com um bom livro de arquitetura nas mãos – pode andar apenas algumas quadras na mesma Park Avenue e aproximar-se do edifício Pepsi-Cola (1960) – atualmente sede da Dreyfus – outro êxito do estilo internacional, para constatar como o próprio Gordon Bunshaft soube captar, como raros fizeram, a condição do edifício no terreno e, assim, convertê-lo em um desmentido, em aço e vidro, da falsa e tópica crença, segundo a qual, caso a arquitetura moderna tenha produzido algum edifício interessante, jamais pôde superar sua intrínseca insensibilidade urbana.

Cinqüenta anos se passaram para os arquitetos voltarem outra vez a interessar-se por esses edifícios, os mesmos que, quando acabados, provocaram tantas investidas retificadoras a essa modernidade com um realismo conjuntural o qual, finalmente, faria abandonar seus princípios estéticos essenciais.

Quando a arquitetura “emblemática”, em sua desesperada fuga para aonde quer que seja, separou-se definitivamente da arquitetura profissional, apareceram as condições para os arquitetos voltarem a interessar-se pela arquitetura moderna, isto é, pelo estilo internacional. Não era difícil prever que os profissionais, pelo menos os que assumem a prática com dignidade, retomariam certos métodos modernos no projeto, ainda que fosse só pelo sentido prático, ou, dito de outra maneira, porque tais configurações são úteis para ordenar os programas com que se enfrentam.

De fato, quando se aproximam as bodas de ouro da “aposentadoria compulsória” do estilo internacional pela decisão unânime da crítica, com a convivência entusiasta de alguns arquitetos, coloca-se em evidência, primeiro, o interesse generalizado por seus produtos, o que favorece a exumação editorial de alguns dos livros canônicos, esgotados por décadas – e, segundo, a aparição de uma arquitetura a qual – por causa da homogeneidade de sua aparência e difusão alcançada – pode considerar-se como a presente reverberação daquele fenômeno em que culminou a primeira fase da arquitetura moderna.

Na hora de fazer o inventário não se pode subestimar a diferença essencial da atribuição da incumbência de arquitetura aos autores de ambas as épocas. O pós-modernismo, além de seu gosto pela composição neoclássica e pelas cores pasteis, incrustou-se na consciência e, sobretudo, no modo de olhar: a velha obrigação moderna de “ordenar” se perdeu, diante do propósito pós-moderno de “parecer”: o empenho estruturante daquele está ausente em grande parte dos produtos desse.



Figura 3: Escritório SOM
– Gordon Bunshaft,
Edifício Pepsi-Cola, Nova
York, 1960
Fonte: Helio Piñón

No limite da arquitetura que comento reside aquilo que, há tempos, defini como “pós-modernismo ortogonal”, isto é, a prática do projeto que recorre ao uso sistemático da ortogonalidade como critério estilístico vinculado à aparência, não mais como princípio universal de ordem, relacionado com o modo de entender a forma. Nessa corrente, incluem-se edifícios que apresentam uma estrutura espacial desengonçada, seja pelo ônus da conjuntura, seja pela negligência do projetista, mas que brilha como se moderna fosse. Em outras palavras, responde à idéia moderna exposta por uma galeria comercial. Nesse caso, a ortogonalidade é uma mera circunstância determinada por “questões práticas”.

Tal situação adquire uma evidência particular na obra dos arquitetos que, na maior parte de suas obras, assumem o ângulo reto como disciplina geométrica, mas, em ocasiões especiais, recorrem a “pontas” e “pregas”, “obliquidades sem causa” e outras fantasias similares, por motivos que vão desde um suposto caráter “livre” dos programas até a satisfação de conhecidas debilidades estilísticas dos jurados de concursos de arquitetura. Trata-se de um tipo de ecletismo, ora simbólico, ora pragmático, que se aproveita do prevalente relativismo do meio: impedimento intelectual, moral e estético de nosso tempo ao qual até o papa Bento XVI dedicou palavras em seu discurso de posse.

Não se pode deixar passar que a referida arquitetura tenha sido projetada e construída habitualmente pelo mecanismo dos concursos, por processo de seleção, circunstância que costuma perverter a compreensão do problema.

Figura 4: Mies van der Rohe, Dominion Center, Toronto, 1963-1969
Foto: Helio Piñón



Efetivamente, o mais sensato para os que concursam é tentar seduzir os jurados os quais, na maioria das vezes, não têm outro critério para escolher senão esforçar-se para distinguir o produto de alguém famoso ou, caso isso falhe, de algo parecido, até o extremo de confundir-se com aquele. Isso os torna jurados particularmente atentos aos afagos e afetações previamente homologados por uma sorte de crítica que, além do mais, pode coincidir com a exercida por alguns no júri. Não vou insistir nesse curioso – e, ao que tudo indica, inevitável – modo de escolha, mas tampouco vou desconsiderar o desserviço que promove e, inequivocamente, sua influência negativa, não apenas sobre obras premiadas segundo essa concorrência, mas sobre toda a arquitetura.

Não bastasse, a situação contemporânea está determinada por uma deficiência no manejo dos programas de arquitetura. De um lado, o programa é reduzido a requisitos funcionais, fenômeno no qual as bases dos concursos têm influído de maneira decisiva, e, de outro, as doutrinas a assumirem a hegemonia sobre a arquitetura das últimas décadas não reservaram às condições programáticas um papel relevante na configuração do edifício. Seja como for, a falta de hábito em conceber a partir de condições específicas do edifício generaliza o uso de um invólucro atraente a alojar os ambientes previstos na lista funcional, no melhor dos casos, um invólucro recheado e, no pior dos casos, socado à força.

Não há nada a opor quando os que projetam invólucros reconhecem a natureza do conteúdo. Em todo o caso, quer se questionar quando esses invólucros mostram-se formalmente ativos ou quando adotam uma configuração arbitrária, isto é, apenas determinada pelas novidades da mídia especializada. O resultado é uma arquitetura inerte e carente da tensão provocada pela contigüidade de dois raciocínios diferentes e irredutíveis – do uso e da forma verificável em qualquer arquitetura autêntica.

Quem duvidar que a arquitetura moderna parte da análise do programa para elaborar sua estrutura formal deve consultar, na Park Avenue de Nova York, alguns dos edifícios já mencionados. O edifício Pepsi-Cola, de Gordon Bunshaft, é um excelente exemplo de síntese entre condições urbanas, figurativas, funcionais e construtivas com o qual a arquitetura moderna atual deveria aprender.

A má interpretação da autonomia da forma com respeito ao programa leva, às vezes, à sobreposição dos requisitos programáticos a incorrer em um tipo de “formalismo dogmático” no qual, por paradoxal que seja, comparece escassa condição formal, a pouca obtida no campo da pura imagem, a que rebaixa a identidade do edifício do máximo de qualidades a definirem sua estrutura espacial a um conjunto de simulações as quais determinam sua aparência. Na verdade, a analogia entre a estrutura do programa e a consistência do edifício é condição para que se produza a sintonia necessária entre os critérios de ordem compatíveis e, ao mesmo tempo, autônomos. É, precisamente, a intensificação de tal compatibilidade que provoca a tensão genuína da arquitetura do estilo internacional, e está justamente na ausência dessa tensão uma das limitações de um setor importante da arquitetura que comento.

Sem dúvida, a identidade do edifício é a primeira a ressentir-se do modo que essa arquitetura chega a ser genérica sem ser universal, isto é, homogeneiza as situações em que surge, devido à falta de capacidade para assumir o que é específico em cada uma delas: a redução da noção de forma à mera aparência

apenas disciplinada pela noção operativa de estilo faz com que, freqüentemente, identifique-se o valor de uma obra de arquitetura com a simples correção estilística, o que equivaleria a julgar a obra do escritor pelo esmero de sua caligrafia.

Não. A arquitetura profissional contemporânea não busca a singularidade em cada caso, nem a marca de seu autor, como pretende fazer a arquitetura “emblemática”. Apenas tenta integrar-se a uma imagem genérica, assumida como determinada marca de contemporaneidade. Provavelmente, essa aparência de arquitetura de época, unida à “sensatez estilística” a qual, habitualmente, distingue seus programas, é a razão pela qual se acumulam êxitos em concursos para programas de moradia de interesse social e edifícios institucionais de envergadura limitada.

Relacionado com um componente que se abriga em um setor importante da arquitetura que comento, está o estatuto da construção no processo de projetar, pois é comum o sistema construtivo não ser considerado como um marco de referência para conceber arquitetura, mas só um mero instrumento para resolver situações concretas. O uso instrumental da técnica determina que seus elementos básicos se convertam, quase sempre, em obstáculos a evitar, pelo receio de “sujarem” a idéia: não se pode esquecer que as gerações de arquitetos que mais costumam recorrer a essa arquitetura são as educadas na esfera do “conceito” como estímulo e como referência ideal do projeto.

Subestimar a construção quando se concebe um edifício costuma trazer como consequência uma arquitetura visualmente invertebrada, sem a tensão nem o relevo que a estrutura portante costuma imprimir na estrutura espacial. Depilada, sem as marcas que um sistema construtivo capaz deixa no corpo dos edifícios. Diferente daquilo que apenas é simples, algumas dessas arquiteturas podem parecer simplificadas, isto é, “depuradas” construtivas e, visualmente, pela supressão de seus elementos básicos e irrecusáveis.

No entanto, no estilo internacional se utiliza o sistema construtivo como referencial que estimula, e, ao mesmo tempo, disciplina a concepção, como se pode observar nas imagens de distintos períodos históricos da arquitetura, em que se possa apreciar a representação da estrutura – aquilo que, verdadeiramente, são as ordens clássicas – proporciona pautas sistemáticas sobre as quais se estabelece a estrutura espacial. É durante os anos 60 do século 20 que se abandona a concepção moderna para dar lugar a figuras que se, algumas vezes, dobram-se aos detalhes da construção, outras vezes ignoram a sistematicidade virtual incorporada por qualquer sistema construtivo bem fundamentado: no primeiro caso, não se pode falar em representação da construção, mas em “afetação construtiva” e, no segundo, já que não há outra sistematicidade ou disciplina a qual não seja o registro material de uma intenção, ao ignorá-lo, afasta-se a obra da esfera da arte para isolá-la no âmbito da mera expressão pessoal.

Não faz sentido continuar a discutir se os perfis metálicos das fachadas de Mies van der Rohe constituem estrutura ou moldura, pois a representação da construção pode, ocasionalmente, coincidir com a construção real, como, em outras, não coincidir. Não há dúvida que na primeira dupla de edifícios em Lake Shore Drive (1951), de Mies van der Rohe, os perfis metálicos que percorrem a fachada no sentido vertical têm missão resistente, pelo menos para construir e

Figura 5: Mario Roberto
Alvarez, Edifícios
Panedile I, Buenos Aires,
1964-1969
Foto: Helio Piñón



garantir a fachada, como pode comprovar quem consultar um livro idôneo sobre o autor. É famosa a foto em que um guindaste aproxima um fragmento da retícula da fachada, com vários módulos de largura e um pouco mais que dois andares de altura.

Não acontece a mesma coisa nos outros edifícios gêmeos e contíguos aos anteriores, construídos apenas três anos mais tarde. A introdução do alumínio nas fachadas causa notável diminuição na capacidade resistente dos perfis; portanto, a solução construtiva é distinta. Essa situação se torna ainda mais evidente no resto de edifícios destinados à moradia que Mies van der Rohe constrói mais ao norte, à beira do mesmo lago Michigan. Efetivamente, os perfis de alumínio da fachada têm reduzida a incumbência resistente, sem apresentarem qualquer enfraquecimento tectônico. Não se trata de “expressar a construção”, nem de exibir as marcas de seu processo material, como pediram alguns dos contrários à modernidade, na década de 1950, senão de dotar os artefatos da “condição do construído”, de entender as obras de arquitetura como universos materiais estruturados segundo critérios de consistência, já que, por tratar-se de realidades vertebradas, essa condição é consubstancial de sua natureza.

Não acredito que alguém, a essa altura, vá recriminar Andrea Palladio (1508-1580) por ter resolvido a fachada da Igreja Il Redentore (1567-77), em Veneza, com a superposição de dois frontões que refletem a estrutura do espaço interior apenas de maneira figurada. De qualquer modo, aos que, apesar de tudo, assaltem-lhes os problemas da consciência, típicos de quem têm dificuldade para distinguir entre critérios da ética e da estética, é aconselhável lembrar que Konrad Fiedler (1841-1895), há mais de um século e meio,

antecipou que o problema da arte está na “verdade” e não na “sinceridade”. Qual é a diferença? Enquanto a sinceridade se ocupa com a adequação da obra a uma realidade alheia, a verdade se baseia na coerência interna da realidade artística considerada.

Além disso, a dificuldade de julgar, de reconhecer os valores do objeto, determinou que os arquitetos pós-modernos renunciassem a qualquer critério que não fosse fiel a uma “idéia”, ou “conceito”, formulada previamente pelo autor, sem outra consideração que os impulsos de seu estado de ânimo; portanto, soltando as rédeas de suas obsessões pessoais. Tal “conceituação” do projeto desdenha outro reconhecimento da obra que não corresponda à identificação da ocorrência que a estimulou e, ao mesmo tempo, concedeu-lhe legitimidade.

Assim, não deve parecer estranho que a confluência da redução do valor da obra à engenhosidade de sua aparência e a instituição da “idéia” como instância relevante da concepção tenham determinado a irrelevância de sua visualização, entendida como instância da inteligência visual, mas que, no entanto, propiciaram o êxito de uma opticidade primitiva e banal que desloca a tarefa do arquiteto para a da “criação” publicitária. Tal deslocamento nos critérios de projeto comporta relegar a construção à condição de simples recurso técnico para solucionar os problemas que o projeto sempre apresenta, isto é, abandona-se a noção de sistema construtivo que delimita o âmbito da concepção e da descrição material do projeto.

Fácil ver que o reduzido tectonismo de grande parte da arquitetura que comento é produto imediato da combinação das duas características às quais me acabo de referir. Sem dúvida, a ênfase na aparência – no lugar da consistência formal – e o uso da técnica como solução particular, não mais como sistema de relações que disciplina a configuração, transformaram grande parte da arquitetura contemporânea em um produto baseado na ficção construtiva, que apenas com base na improvisação e no desperdício consegue alcançar a mínima verossimilhança física que a demanda exige.

Tampouco se pode desvalorizar a generalização de uma falsa idéia de abstração, na hora de reconstruir a genealogia da falta de tectonismo essencial em grande parte da arquitetura contemporânea: uma concepção equívoca da “pureza moderna” leva a recusar elementos construtivos pelo receio de interferirem ou desvirtuarem “a idéia”. Jamais havia se visto tanto empenho da parte de certa arquitetura para esconder elementos estruturais: algumas vezes, os pilares ficam vergonhosamente absorvidos nos alojamentos mais inconfessáveis, ou são superdimensionados para que o conceito seja expresso com mais evidência, o que supõe equivalente insensibilidade. Seja como for, a estrutura aparece, com frequência, como um estorvo que só quando for desfigurado pode parecer aceitável.

Essa desconsideração da estrutura é estendida aos outros elementos construtivos, com a supressão de coroamentos e pingadeiras, a falta de atenção às descontinuidades materiais – a atenção excessiva e tópica aos arremates irrelevantes ilustra um menosprezo similar pelo olhar – e provocam, muitas vezes, uma arquitetura próxima da dos cenários de *videogame*, necessariamente simplificados, e acentuam seus traços mais banais, para provocar o “maior impacto” com o mínimo de consumo de memória.

Na arquitetura do estilo internacional, a definição do detalhe é tarefa prévia da concepção, já que, ao corresponder à intensificação da construção, à síntese construtiva, estabelece o âmbito em que ocorre a possibilidade de forma. O edifício da prefeitura de Rodovre (1956), de Arne Jacobsen, não pode ter sido concebido à margem da solução de caixilharia das fachadas envidraçadas: apenas pessoas com olhar disperso associarão esse edifício a uma lâmina anônima, fechada por uma caixilharia *standard* ou de catálogo. A condição de todas as folhas serem móveis e a necessidade de travamento dos extremos dos balanços sobre os quais está montado o fechamento vítreo obriga o arquiteto a projetar uma solução exemplar: a decisão de usar um perfil de aço inoxidável em “T” para alojar os montantes de aço da esquadria e, ao mesmo tempo, providenciar os tirantes das lajes, com seu acabamento brilhante na espessura que aparece no exterior, resolve os requisitos da organização estrutural e provoca, paradoxalmente, a máxima leveza visual em um conjunto de elementos cuja soma total, entre montantes da esquadria e o perfil “T”, aproxima-se dos dez centímetros.

É suficiente o comentário do edifício em Rodovre para sugerir o modo particular de concepção da arquitetura do estilo internacional a partir de um sistema construtivo já experimentado, resultado da evolução de outro já conhecido ou projetado outra vez para a ocasião. Um sistema construtivo que, como foi visto,

Figura 6: Mies van der Rohe, Westmount Square, Montreal, 1965-1968
Foto: Helio Piñó



desempenha uma atribuição importante na disciplina material do edifício, tem, também, uma incidência definitiva na realidade visual do mesmo. O estilo internacional culmina em uma arquitetura que consegue incorporar a clareza formal do classicismo, a perfeição material do artesanato e a subjetividade transcendente que pressupõe o ato de conceber sem ater-se ao “tipo” convencional.

Diretamente relacionada com o anterior, em certos setores da arquitetura que comento, aprecia-se uma clara tendência ao esnobismo, a uma alegre autocomplacência em sua banalidade essencial: nesses casos, um prazer hedonista pelo detalhe, como objeto de culto em si mesmo, quase à margem da obra, parece tentar compensar o patente descuido com as outras escalas do edifício. A afetação – que, em outros casos, converte a obra inteira em um trejeito constante – adquire, aqui, um virtuosismo capaz de confundir leigos. Aqui a engenhosidade se esgota no detalhe o qual, incapaz de compreender a obra – recorde-se Mies van der Rohe –, manifesta sua irrelevância e, na medida em que não consegue fecundar a totalidade, está condenado ao exibicionismo isolado.

É interessante observar como, em arquiteturas que incorrem nessa patologia, o detalhe costuma enfrentar-se com um critério formal alheio – contraditório, às vezes, – ao que rege o conjunto do edifício: por isso, é freqüente ver edifícios “expressionistas” com soluções particulares claramente “neoplásticas”. É uma demonstração de como o ecletismo, que tanto êxito colheu nas últimas décadas, oferece dupla fisionomia à promessa de liberdade sobre a qual se baseia: de um lado, atua com total disponibilidade estilística, ou seja, em cada caso, um estilo, em função “do caráter e da dignidade do edifício”, como faz há um século, mas, por outro lado, desperdiça horas em um alarde de disponibilidade: cada elemento com seu estilo, de maneira que a arquitetura se converte em uma salada apetitosa, seja por sua variedade, seja por seu tempero escabroso.

Relacionada com a peculiaridade anterior está a insistência na “textura”, entendida como tessitura inerte de natureza óptica, que acaba, de um lado, desprezando qualquer problema de “estrutura formal”, isto é, do sistema de relações a suportar a identidade do artefato e, do outro, homogeneizando a variedade de recursos que confluem na obra.

Tal textura – que, ao que se percebe, converteu-se em emblema de contemporaneidade – reduz-se, habitualmente, à certa sistematicidade aleatória que anuncia liberdade e desembaraço, ainda que, em realidade, homogeneize as obras a destacarem-se, introduzindo, na cidade, uma tonalidade primaveril, quase mediterrânea, claramente impertinente em determinados cenários urbanos, por sua incompetência para responder ao assentamento ou por motivos de caráter urbano.

A redução dos valores da arquitetura à simples “explicação” de seus produtos – conseqüência direta do processo de conceituação tipicamente pós-moderno – determina a pobreza visual de grande parte da arquitetura contemporânea que se considera moderna: é relativamente habitual o descontrole das escalas, o descuido da relação entre as partes e o todo, a ausência de variações nos arremates entre materiais. É como se, ao descobrir a “textura”, encontrada a solução do problema de unidade, porque, em efeito, muita da arquitetura que comento está presa à questão da unidade: sua matriz

Figura 7: Marcos
Acayaba, Residência
Milan, São Paulo, 1972-
1975
Foto: Helio Piñón



pós-moderna projeta sombra sobre a questão da identidade – correlato moderno da unidade classicista –, o que determina esse caráter genérico e internacional, no pior sentido da palavra. Gostaria de assinalar, a esse respeito, a sutileza formal e visual que havia alcançado o estilo internacional quando era acusado, precisamente, de desvario estilístico e insensibilidade visual: a qualificação de “racionalista” serviu para – fazendo um alarde sem precedentes de negação à evidência – ensombrear os valores de uma arquitetura cuja precisão e consistência ocorrerem contadas vezes na história, dando a entender que eram produto imediato da razão em convivência diabólica com a lógica da máquina.

Não creio ser necessário insistir no que já está evidente: poucos duvidarão, nesse momento, que, por exemplo, haja mais sensibilidade no vestibulo da Lever House (1952) do que em meia dúzia de capas das mais vendidas revistas de arquitetura contemporânea.

De todos os modos, se a sensibilidade for colocada em seu devido lugar e a simulação em outro, basta verificar em qualquer obra projetada nos anos 50 ou 60 por Arne Jacobsen, Egon Eiermann ou Gordon Bunshaft, apenas referindo-me a três arquitetos da mesma geração, além de Alejandro de La Sota, Rafael de La Hoz ou Francesc Mitjans, referência a alguns espanhóis contemporâneos deles, para dissipar qualquer dúvida acerca da riqueza visual da arquitetura “racionalista”.

A arquitetura que tento interpretar costuma apoiar-se mais no “gosto”, entendido como fidelidade a certas preferências figurativas, do que no “sentido da forma”, isto é, confia mais na capacidade de reproduzir clichês reconhecidos do que em captar as relações a ordenarem a configuração da realidade sensível e conceber estruturas formais adequadas e consistentes.

A circunstância anterior tende a identificar e englobar “sensibilidade” e “afetação”, de modo similar ao dos anúncios de detergente, que costumam insistir na fragância como evocação metonímica da limpeza. Passa a impressão de, muitas vezes, aspirar-se a uma arquitetura mais “asseada” do que “precisa”, na qual, determinada fotogenia, associada ao “minimalismo”, propicia uma tendência ao “escasso”, que nem sempre coincide com o que é “justo”.

Argumentar que os arquitetos do estilo internacional procederam de modo similar, repetindo uma e outra vez o mesmo edifício, com idênticas soluções técnicas e estilísticas, é como manifestar a vontade de converter a miopia em categoria crítica. Com razão, a similitude entre determinadas arquiteturas do estilo internacional, incrementada pela contribuição do olhar desatento, deve-se ao uso de sistemas construtivos análogos para conceber edifícios os quais devem resolver programas parecidos, em condições urbanas semelhantes e segundo critérios estéticos equivalentes. Estou convencido que as mudanças em determinadas soluções, com decisiva incidência em aspectos visuais, que determinaram a passagem do Edifício Seagram (1958) para o Federal Center de Chicago (1959-1974), edifícios literalmente consecutivos e, como é sabido, do mesmo autor, estão suscitando e continuarão a suscitar, por mais que continue a decair essa produção literária, mais teses de doutorado do que suscitará a maioria dos edifícios emblemáticos, isto é, “surpreendentes, complexos e imaginativos” das últimas décadas.

Depois de tudo o que foi apontado, ninguém deve estranhar que a arquitetura comentada por mim tenha sido concebida e projetada com escassa consciência visual da arquitetura do século 20. A idéia de modernidade da arquitetura contemporânea é pobre e deficiente: reduzida a poucos traços mais relacionados com a forma, transmitidos por escolas e, sobretudo, por revistas, convencidas que a modernidade em arquitetura não foi nada mais do que um “realce na linguagem”. Traços recebidos por jovens arquitetos que formaram sua sensibilidade nas praças de alimentação e parques temáticos, cenários inculcados diariamente pela televisão.

Por um lado, o mito da inovação constante e, por outro, o recurso ao “conceito” que substitui a visibilidade como critério de verificação do projeto – e da vida – determinaram a incultura visual sobre a qual, em geral, apóia-se a existência. Na realidade, essa arquitetura se alimenta de materiais iconográficos acumulados em um período máximo de oito a dez anos, provocando a evidente precariedade de recursos os quais leva ao abuso de soluções inadequadas, em todo o caso sempre vistosas, nas situações menos indicadas.

Não deixo escapar o perigo inerente a uma caracterização tão genérica como a que acabo de concluir: a identificação dos traços comuns provoca, quase sempre, a perda de variedade. Entre a arquitetura que participa do fenômeno que tratei de analisar, existem obras de qualidade e interesse desigual. De modo algum deve ver-se, na consideração conjunta, o propósito de forçar a realidade para conferir verossimilhança ao comentário, isto é, abusar do

olhar injustamente homogeneizante, pouco atento aos atributos de obras concretas. Tal simplificação seria frontalmente contrária ao espírito que anima estas páginas.

De qualquer maneira, ao ver o fenômeno desde a perspectiva que a passagem do tempo propicia, torna-se paradoxal que, quando se está próximo dos 50 anos de abandono do estilo internacional, para, assim, liberar a arquitetura de coações que pudessem comprometer seu livre destino – entendido, em função do que já foi visto, como puramente arbitrário; as atitudes as quais parecem mais comprometidas com a missão ordenadora do projeto convergem para um “estilozinho” idêntico nas áreas geográficas e culturais mais distantes, costumando confundir o “sistemático” com o meramente “regular”, o “peculiar” com o “pitoresco”, a “singularidade” com a “simplificação afetada”. Uma arquitetura a acentuar a componente operativa em comparação com a estética, que parece encarar cada projeto com o único propósito de sair de uma enrascada, de desembaraçar a situação de vez: uma arquitetura, ao final, que advém “genérica” sem ser “universal”.

A esse respeito, torna-se, pelo menos, revelador constatar que, após 50 anos de desorientação artística e doutrinária, percorridos por uma frenética fuga para aonde for, visando escapar dos rigores de uma arquitetura que, pelo visto, superou o horizonte estético dos setores mais inquietos da profissão e da crítica, os arquitetos tratam de sair de seu desconcerto, praticando uma sorte de “estilização” a incorporar a maioria dos vícios os quais, em meados dos anos 50, atribuíram-se ao estilo internacional. Vícios inexistentes naquela arquitetura

Figura 8: Eduardo de Almeida, Residência Define, São Paulo, 1978
Foto: Helio Piñón



e denunciados por alguns arquitetos e críticos, cuja inquietude, precipitação e, diga-se de passagem, insensibilidade, impediu valorizar a dimensão estética e histórica da arquitetura que quiseram aposentar.

Na realidade, o fenômeno, em seu conjunto, pode ser descrito dizendo que o abandono da modernidade foi compensado pelo interesse na “lógica conceitual da aparência da obra”, em lugar de centrar-se na “lógica visual – formal – de sua configuração”. Uma lógica conceitual mais relacionada com a categorização do propósito pessoal que com a abstração de valores universais do objeto. Tal conceituação se mostra livre pela falta de determinação, quando, frequentemente, sua desorientação se deve à falta de critério.

O anterior tem sua origem na mudança radical da noção de arte que se instalou a partir dos anos 60 do século 20: ao abandonar “as formas de modernidade”, renunciou-se à idéia de arte construtiva, formal, sobre a qual está baseada a arquitetura moderna, para adotar uma prática animada pelo espetáculo ligeiro e hedonista, isto é, populista e banal. Não se deve estranhar, portanto, o deslocamento da atividade de projeto baseada na construção da identidade do objeto para a mera gestão de sua imagem.

Não sei se a descrição do fenômeno tem mais importância do que a mera constatação da complexidade dos ciclos históricos: não creio servir para retificar, no sentido de tornar reto, os itinerários da história, um processo construído pela articulação de grandes ciclos, como se sabe. De qualquer maneira, a leveza dos princípios e interinidade dos critérios visuais constatados em grandes setores da arquitetura que comento – sua dependência estilística, no sentido mais banal do termo –, provocam-lhe um estado de clara indefensabilidade ante os embates da conjuntura: a qualquer momento pode aparecer uma doutrina de emergência, capaz de fazer cambalear convicções tão precárias e, assim, recuperar o itinerário errático e habitual da arquitetura dos últimos 40 anos.

Provavelmente, a pretensão de referir a arquitetura a mitos coletivos não é mais do que obstinação dos que possuem uma idéia viciada das relações entre arte, sociedade e seu tempo histórico, aos que não se resignam em aceitar que, em momentos como o presente, a prática artística dificilmente supera o âmbito do compromisso pessoal com a história e consigo mesmo. Nesse caso, qualquer hipótese de uma convenção estilística, mínima mesmo, seria apenas um espelhamento provocado pela vontade de agradar, em uma sociedade que não está adestrada para apreciar, senão para consumir, de uns profissionais sem outro horizonte estético a não ser o da tênue reverberação, desfigurada pela rarefação da cultura atual, do último grande episódio da história da arte.

Nota do Editor

Data de submissão: outubro 2009

Aprovação: abril 2010

Luis Espallargas Gimenez

Professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo

EESC-USP – Avenida Trabalhador São-Carlense, 400

13566-590 – São Carlos, SP

(16) 3373-9283

espallargas@globob.com

Renato Anelli

P

ONDERAÇÕES SOBRE OS
RELATOS DA TRAJETÓRIA DE
LINA BO BARDI NA ITÁLIA

RESUMO

Este artigo revê os relatos biográficos de Lina Bo Bardi sobre seu período vivido na Itália, a partir de pesquisas com fontes primárias realizadas pelo autor. Dois documentos contribuíram de forma decisiva para este trabalho: uma entrevista com Lina Bo Bardi realizada por Francesco Tentori em 1989 e um relato de seu antigo parceiro de trabalho na Itália, o arquiteto Carlo Pagani, realizado em 1994 a partir da publicação italiana do *Curriculo literário*. Esses textos forneceram guias para pesquisas na Itália, realizadas em 1998 com apoio do CNPq. Foram cotejados os relatos e as fontes, identificando-se aspectos que necessitam ser ponderados para a melhor compreensão do período de formação de Lina Bo Bardi na Itália, anterior à sua vinda ao Brasil acompanhando Pietro Maria Bardi.

PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura moderna, Lina Bo Bardi, arquitetura italiana.

PONDERACIONES SOBRE LOS
RELATOS DE LA TRAYECTORIA DE
LINA BO BARDI EN ITALIA

pós- | 087

RESUMEN

A partir de investigaciones de fuentes primarias realizadas por el autor, este artículo relee los relatos biográficos acerca del período que Lina Bo Bardi ha vivido en Italia. Dos documentos han contribuido de manera decisiva con este trabajo: una entrevista con Lina Bo Bardi, realizada por Francesco Tentori en 1989, y un relato de su antiguo compañero de trabajo en Italia, el arquitecto Carlo Pagani, realizado en 1994, a partir de la publicación italiana del *Currículum literario*. Esos textos han servido como guías para investigaciones en Italia, realizadas en 1998 con el apoyo del CNPq. Se han cotejado los relatos y las fuentes, lo que ha permitido identificar aspectos que se deben ponderar para comprender mejor el período de formación de Lina Bo Bardi en Italia, anterior a su llegada a Brasil, acompañando Pietro Maria Bardi.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura moderna, Lina Bo Bardi, arquitectura italiana.

CONSIDERATIONS ON THE
REPORTS OF THE TRAJECTORY OF
LINA BO BARDI IN ITALY

ABSTRACT

This article reviews the biographical accounts of Lina Bo Bardi during her period in Italy, based on research held by the author. Two documents have contributed decisively for this work: an interview of Lina Bo Bardi by Francesco Tentori performed in 1989, and an account of her former partner in Italy, architect Carlo Pagani, obtained from the Italian publication of *Curriculum literary* 1994. These texts provided the guidelines for the research held in Italy in 1998 with support from CNPq. Comparison to other reports and sources, identified issues that need to be taken account towards a better understanding of Lina Bo Bardi training period in Italy, before her trip to Brazil following Pietro Maria Bardi.

KEY WORDS

Modern architecture, Lina Bo Bardi, italian architecture.

PONDERAÇÕES SOBRE OS RELATOS DA TRAJETÓRIA DE LINA BO BARDI NA ITÁLIA

Ainda que a obra de Lina Bo Bardi tenha florescido inteiramente no Brasil, seus anos de formação e início de carreira profissional na Itália constituem foco de atenção constante. O primeiro e mais importante texto a construir a referência de sua trajetória nesse período foi o *Currículo literário* (BARDI, 1993), depoimento escrito pela própria arquiteta e publicado no livro organizado por Marcelo Ferraz logo após o falecimento de Lina.

Em 1994 a exposição com a obra da arquiteta, organizada pelo Instituto Bardi no Brasil no ano anterior, foi montada em Milão, sendo acompanhada pela versão em italiano desse livro. A circulação do *Currículo literário* em Milão gerou algumas controvérsias, provocando um documento redigido por Carlo Pagani – antigo parceiro de Lina no período italiano – apresentando suas versões dos episódios que haviam compartilhado¹. Pagani oferece seu relato dos momentos nos quais o texto de Lina omitiu sua presença, ampliando desproporcionalmente o papel desempenhado pela arquiteta.

Sem circulação no Brasil, uma entrevista realizada de Francesco Tentori em 1989² apresenta uma versão mais completa e isenta do período italiano de Lina, o que nos permitiu cotejar as duas versões anteriores e orientar um estágio de pesquisa em bibliotecas e arquivos italianos em 1998 para verificar os documentos ainda existentes³. Outros trabalhos sobre Lina Bo Bardi já existentes na época ou publicados posteriormente seguem a estrutura do relato de Lina no *Currículo literário*, pouco acrescentando a esses três textos, apesar da qualidade de suas contribuições para o conhecimento de sua trajetória no Brasil⁴.

Este trabalho procura cotejar as versões e as documentações, esboçando algumas interpretações sobre os motivos dessas diferenças. A partir de texto escrito em 2000 para minha livre-docência, são incorporadas pequenas revisões e complementações decorrentes de outros trabalhos recentes e do acesso ao acervo do Instituto Bardi a partir de 2005.

Achilina Bo nasceu em 5 de dezembro de 1914 em Roma, filha de uma família genovesa, formada por Enrico e Giovanna, a qual geraria ainda uma irmã mais jovem, Graziela. Coursou o Liceu Artístico e ingressou na Faculdade de Arquitetura de Roma⁵, onde se formou em 1939. Desse período suas memórias são conflituosas, expressando a tensão entre um ensino direcionado a uma arquitetura de filiação clássica e a sedução das propostas das vanguardas modernas, cujos adeptos italianos encontravam pouco espaço nas faculdades de arquitetura. Para o *Curriculum literário* Lina apresenta uma escola dominada pelo historicismo e conservadorismo. Na entrevista com Tentori as recordações são mais simpáticas. Lembra da direção de Marcello Piacentini, professor de Composição e de Urbanismo, então o maior expoente do meio profissional italiano

(não apenas pelas obras criadas para o regime fascista). Recorda, afetuosamente, de Vincenzo Fasolo, professor de História da Arquitetura e um dos docentes que reúne o maior número de depoimentos elogiosos entre seus ex-alunos. Revela que somente reconheceu a importância de Gustavo Giovannoni, fundador da faculdade e professor de Restauro, quando em Salvador, Bahia, teve de realizar intervenções de restauro e reciclagem de uso em edifícios históricos – *“Era bravo do ponto de vista filológico, e a filologia – de resto – é o que conta mais.”*⁶

Um dos episódios relatados por Lina Bo sugere ponderações sobre os vínculos entre faculdade e governo fascista, apesar do domínio de um restrito grupo de arquitetos na direção da faculdade, do Sindicato e da principal revista romana. Com a promulgação das leis raciais em 1938⁷, a situação dos estudantes judeus tornou-se grave, em especial aqueles de origem humilde, sem recursos para uma fuga imediata. Graças a seus contatos com Walter Gropius, Marcello Piacentini obtém, para Bruno Beer, uma bolsa de estudos em Harvard, enquanto Luigi Piccinato consegue um visto de saída para seu passaporte, permitindo-lhe escapar da Itália quase ao início da guerra⁸.

Realiza como trabalho de graduação o projeto de um “Núcleo Assistencial da Maternidade e da Infância”, inspirado por um projeto de Luigi Piccinato destinado a mães solteiras, cuja construção havia acompanhado, e pelo Sanatório de Alvar Aalto, construído em Pajmio. Sobre a nota e o exame existem controvérsias. Para Tentori, Lina Bo faz um comentário alegando que a nota 108, média de exame, fora dada a contragosto pela banca, acompanhada por um comentário maldoso de Piacentini: *“entrego-lhe o diploma de graduação, mesmo que ele nunca lhe servirá.”* Em carta de 27/11/1939 para Carlo Pagani, anexada às suas considerações, a versão é diferente. Lina reclama da nota 106: *“Foschini me tirou o 110 que Piacentini me haveria dado”* e afirma: o *“mais entusiasmado foi Fasolo.”*⁹

Sua transferência para Milão conta com o apoio de seu colega e amigo Carlo Pagani. Originário de Milão, Pagani se transferira para a Faculdade de Arquitetura de Roma no início de 1938, após concluir o quarto ano no Politécnico. Formando-se em março de 1939, Pagani retorna a Milão, passando a trabalhar com Gio Ponti em seu escritório e em suas revistas. Monta, ainda, um pequeno escritório independente na Via Gesù, n. 12.

Concluída a graduação em novembro de 1939, Lina Bo inicia sua mudança para Milão. Após uma breve visita em janeiro de 1940, presta o “Exame de Estado” (que lhe confere atribuição profissional) em Veneza, transferindo-se, a seguir, para Milão, onde permanecerá até 1945. É acolhida por Pagani em seu estúdio, que se torna “Bo e Pagani”¹⁰.

Colabora com sucesso em várias revistas, principalmente, como excelente ilustradora, e, na condição de autônoma, realiza alguns trabalhos para Gio Ponti. Aqui novamente as versões são conflitantes. No *Curriculum literário*, Lina Bo afirma que para adquirir prática trabalhou sem remuneração no escritório de Gio Ponti, em ritmo *“total das 8 da manhã até meia-noite, sábados e domingos incluídos”*. Pagani contesta veementemente essa informação, recorrendo à Lisa Ponti, filha e biógrafa de Gio Ponti.

Afirma que essa colaboração se estruturou de duas formas: uma nas revistas dirigidas por Ponti e outra em trabalhos repassados para seu escritório, com os quais Lina colaborava de forma indireta e descontínua. Ressalta que Ponti pagava muito bem seus colaboradores.

Figura 1: Ilustração de projeto de jardim realizado por Lina Bo e Carlo Pagani, “Un giardino disegnate da Bo e Pagani”, *Domus*, n. 156, p. 42-43, dez. 1940.



A participação de Lina Bo em várias revistas durante a guerra exige um aprofundamento. Em primeiro lugar, podemos dividir esse trabalho em dois grupos. Um, composto por revistas dirigidas por Ponti, *Domus*, *Lo Stile e Bellezza*, e, outro, por revistas diversas, como *Grazia*, *Vetrina* e *L'Illustrazione Italiana*.

O primeiro comparecimento do nome de Lina Bo na revista *Domus* ocorre nos números de novembro e dezembro de 1940, nos quais são publicados dois projetos em co-autoria com Carlo Pagani¹¹. O desenho à mão livre se assemelha ao de Ponti e Rudofsky, que rebatem, na planta, algumas imagens de pessoas, vegetação e estátuas em elevação. No jardim aos fundos de uma casa, uma das perspectivas em estilo inconfundível de Lina Bo apresenta uma cabana em palha, tema retomado anos mais tarde no projeto da Casa do Benin em Salvador.

Gio Ponti deixa *Domus* entre 1939 e 1940¹², sendo convidado por Aldo Garzanti para dirigir *Lo Stile – nella casa e nell'arredamento*, refinada revista com a qual pretendia criar uma alternativa editorial ao binômio *Domus – Casabella*, ambas do editor Gianni Mazzocchi. Ponti leva Carlo Pagani para a nova revista, que estréia em 1941 com a publicação de vários artistas e arquitetos italianos, comparecendo, entre eles, uma casa e um jardim de Bo e Pagani. Entre maio de 1941 e maio de 1943, o nome de Pagani comparece como redator ao lado do diretor Gio Ponti. Ao longo dos números seguintes, Lina Bo realiza, com Pagani, com Ponti ou sozinha, várias capas, ilustrações, artigos e projetos, não se limitando apenas a ilustrações¹³. Seus artigos e projetos são dedicados às artes decorativas, seguindo uma linha fiel ao trabalho de Ponti, que propõe uma modernização do artesanato pelo refinamento do gosto italiano, opondo-se às orientações abstratas e industriais derivadas da Bauhaus e da Nova Objetividade alemã. Em texto da



Figura 2: Capa da revista *Lo Stile*, n. 3, mar. de 1941 (acervo Instituto Bardi).

época, ao comentar uma casa de montanha projetada por Luigi Vietti, Carlo Pagani expressa a posição de Ponti:

*“E este é o grande mérito, depois da experiência do equívoco mecânico surgido como reação à decadência do romantismo. Equívoco sustentado pela exaltação de uma ‘nova era’ concebida e medida pelo problema, pelo cálculo, pelo número.”*¹⁴

As ilustrações de Lina Bo, em especial as das capas, também exploram caminhos distantes do abstracionismo. Em sua grande maioria são assinadas pelo pseudônimo “Gianlica”, que corresponde às primeiras letras dos nomes de Gio Ponti, Lina Bo e Carlo Pagani. No número 3, de março de 1941, um vaso é definido pelas pinceladas do fundo vermelho vivo, as quais contornam um conjunto de imagens desenhadas com bico de pena. O inconfundível traço de Lina Bo justapõe móveis rebuscados, lustres com pingentes, ícones religiosos, pratos e decorações de parede, enfim, um grande número de objetos corriqueiros na decoração doméstica italiana, que dominavam os interiores de então. A composição explora o contraste entre a confusão do conteúdo e a elegância do perfil do vaso que o contém. Em outros exemplos de capa, a intensidade da justaposição é substituída pela disposição sobre uma ordem ortogonal. A do

Figura 3: Capa da revista *Lo Stile*, n. 23, nov. de 1942 (acervo Instituto Bardi).



pós-
093

número 10 reúne fragmentos de ruínas clássicas, fuste, capitel, cornija e relevos dispostos regularmente, seguindo a ordem de uma malha. Na capa do número 23 (nov. 1942), ao lado de reproduções de obras de Campigli e Marino Marini, aparecem duas enigmáticas figuras entrelaçadas da “metafísica” de De Chirico.

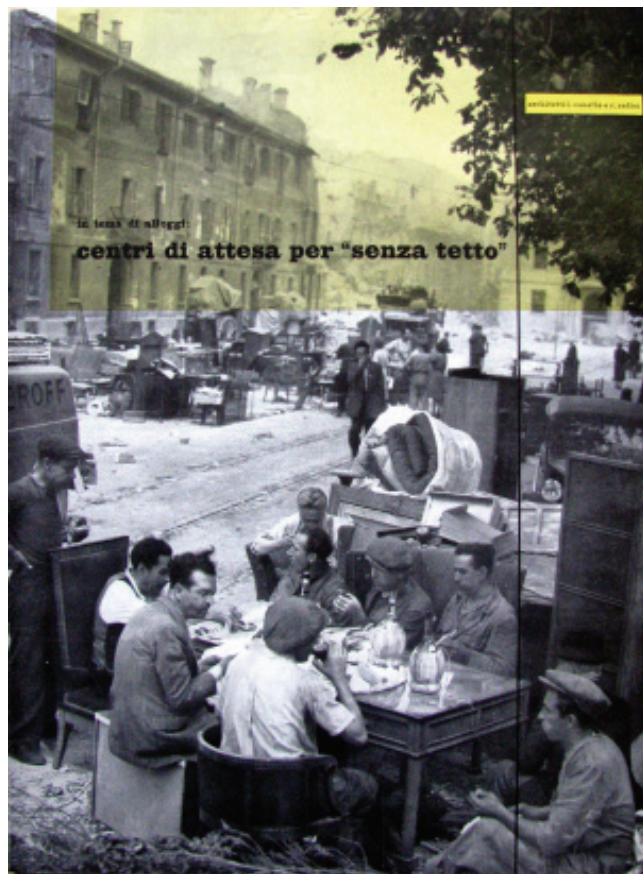
Expressão de uma colaboração estreita com Gio Ponti, essas capas podem constituir o elo mais aparente entre a posterior concepção museográfica de Lina Bo com a metafísica do Novecento italiano, identificada por Oliveira ao comentar a gravura *Camera dell'architetto* (OLIVEIRA, 1997)¹⁵, realizada pela arquiteta em 1943. São experimentações nas quais se percebe a gestação de novas formas de relacionamento entre as figuras, afastando-se discretamente do gosto Novecento, mas ainda sem sugerir os novos rumos que tomaria no pós-guerra.

Também em *Grazia*, revista de variedades femininas, a colaboração de Lina Bo com Pagani ultrapassa a mera ilustração. A coluna *La Casa*, publicada a partir de agosto de 1941, oferece, para um público menos sofisticado, sugestões de decoração na linha desenvolvida sob orientação de Gio Ponti na revista *Lo Stile*. Em meio a generalidades da decoração, a coluna apresenta, de maneira didática, exemplos que valorizam a simplificação diante do rebuscamento, o melhor aproveitamento dos espaços internos, a reciclagem de móveis velhos, preparando seus leitores para se adaptarem às crescentes dificuldades dos tempos de guerra.

Figura 4: Ilustração do artigo de Lina Bo e Carlo Pagani "L'antico nella casa d'oggi", revista *Grazie*, s/n, p. 31, 1941, (acervo Instituto Bardi).



Figura 5: Página de abertura do artigo "In tema di alloggi: centri di attesa per 'senza tetto'", de autoria de Canella e Radici, *Domus*, n. 195, mar. 1944 (acervo Instituto Bardi).



Ao se dirigir a um amplo público de pouca informação cultural, Lina Bo e Pagani encontram uma linha de atuação que viria a ser explorada nos anos seguintes, levando à criação de A.

As memórias de Lina Bo em relação a Gio Ponti também oscilam entre a admiração e a ironia. No *Curriculum literário* Lina parece tomar partido de Giuseppe Pagano, diretor de Casabella e um dos principais protagonistas da arquitetura moderna na Itália:

*“Gio Ponti se definia como sendo o ‘último dos Humanistas’. Os inimigos, lado Casabella, do também arquiteto Giuseppe Pagano diziam: ‘último sim’.”*¹⁶

Os motivos dessa sua súbita ironia, ao longo de um texto que apresenta Ponti como seu mentor daqueles anos, pode ser identificada em correspondências entre Lina Bo e Carlo Pagani:

*“O meu trabalho com Ponti é moralmente quase insustentável para mim. (...) a sua superficialidade me dá náuseas (...) sinto-me hipócrita; por que é necessário continuar assim?”*¹⁷

Nos anos de guerra, a linha editorial de *Lo Stile* se destacava pela ausência quase completa de referências à escalada do conflito. Em agosto de 1941, o oitavo número da revista era dedicado “ao mar e à Dalmácia”, propondo a ocupação turística na costa da região iugoslava recém-invadida pelas tropas do Eixo. Para exemplificar a potencialidade turística da região, Ponti retoma o projeto de um hotel realizado em conjunto com Rudofsky, em 1938, para a ilha de San Michele, na costa Malfitana. Entre casas de veraneio e equipamentos de lazer, o artigo de Bo e Pagani se dedica a barracas e cabines de praia.

Apesar de continuar mantendo relações de amizade com Ponti, Pagani se demite de *Lo Stile* em junho de 1943. Logo a seguir, Pagani é convidado a dirigir *Domus*, para aonde leva Lina Bo, sugerindo, ao proprietário da revista, a necessidade de uma co-direção feminina devido à sua condição de refratário às convocações da República Fascista de Salò (que poderia leva-lo à clandestinidade a qualquer momento¹⁸). *Domus* era, então, dirigida por Melchiorre Bega, uma vez que Pagano a havia deixado em julho de 1942 e Bontempelli o fizera em janeiro de 1943. Com o convite de Mazzocchi, Bo e Pagani se tornam vice-diretores de *Domus* até janeiro de 1945, quando é interrompida a publicação da revista, por sua própria sugestão, após as apreensões de duas edições pela polícia política.

Nesse período, a ação editorial de *Domus* é dedicada à preparação da futura reconstrução da Itália no pós-guerra. Abre espaço para Franco Marescotti e Ireneo Dotallevi, colaboradores de Giuseppe Pagano no projeto da “Cidade Horizontal em 1940”, um dos mais radicais projetos urbanísticos do período, publicando sua tradução comentada de *A casa do homem*, de Pierrefeu e Le Corbusier¹⁹. Retoma o caminho de Pagano ao estudar temas de construções populares, com o artigo de Raffaele Carrieri, “Il Trullo – La Casa dell’Uomo all’Impiedi”²⁰. É difícil identificar a contribuição específica de Lina Bo na direção da revista. Seus poucos artigos foram um estudo de organização de interiores e uma ironia à proposta de um engenheiro italiano de construção de cidades subterrâneas²¹. No entanto, não há dúvidas que durante a direção de Bo e Pagani, *Domus* se torna um importante instrumento de preparação dos temas que dominaram o debate arquitetônico do segundo pós-guerra.



Figura 6: Foto de ilustração do artigo de Raffaele Carrieri “Il Trullo – La Casa dell’Uomo all’Impiedi”, *Domus*, n. 195, mar. 1944, p. 77 (acervo Instituto Bardi).

Questionando a veracidade da participação de Lina Bo no movimento de resistência, Pagani afirma que sua posição política “*evoluiu com o tempo, sensibilizada por uma profunda revisão auto-crítica que a leva a tomar, ao final do conflito, acentos de forte crítica social*”. Em depoimento ao autor, Pagani reconhece que Lina cumpriu um importante papel de manter a direção da revista nos últimos meses da guerra, quando ele teve de partir para a clandestinidade, mas refuta a participação direta no Comitê de Libertação Nacional²².

Pagani se refere, especificamente, a dois fatos que envolvem a intenção de Lina em incentivar a participação popular no debate sobre a reconstrução italiana. Ao final da guerra, Pagani é convidado por Mazzocchi para retomar a direção de *Domus*, ao que propõe como alternativa a edição de uma publicação semanal destinada a alargar o debate dos temas da reconstrução para um público não-especializado. Surge, assim, *A*, como síntese de *Attualità*, *architettura*, *abitazione*, *arte*, dirigida em conjunto com Lina Bo e Bruno Zevi, este convidado para conceder uma dimensão nacional para publicação. Pagani alega que a participação final de Lina Bo na revista foi mínima, pois quando da publicação do primeiro número em fevereiro de 1946, ela já se encontrava em Roma e teria apresentado uma carta de demissão em novembro de 1945. De qualquer modo, a participação de Zevi na equipe de direção teria sido nitidamente complementar²³.

Enviada pela editorial *Domus*, Lina Bo viaja em companhia de Pagani e do fotógrafo Federico Patellani pela Itália, documentando e avaliando a situação do país destruído. No final de 1945 é realizado, em Milão, o “Primeiro Encontro Nacional para a Reconstrução Edilícia”, no qual Lina Bo participa alertando para o desinteresse da opinião pública com o tema, que, em sua opinião, envolve tanto a reconstrução física quanto a moral do país²⁴.

A transferência de Lina Bo para Roma também apresenta dificuldades para ser reconstruída, sugerindo uma trajetória que já se confunde com a de Pietro Maria Bardi.

Biógrafo de Pietro Maria Bardi, Tentori anota a existência de duas versões para seu encontro com Lina Bo. Uma primeira, publicada na biografia de Bardi, esse encontro ocorre em Roma, logo após a libertação da cidade em 4 de junho de 1944. Durante a entrevista realizada em 1989, Lina Bo dá a Tentori outra versão, afirmando que conheceu Bardi em Milão alguns anos antes, não se recordando bem se isso ocorreu durante o trabalho de ambos na revista *Lo Stile*, ou se quando ela já trabalhava para *Domus*.

Tentori nos informa que Bardi colaborou com *Lo Stile*, possivelmente, desde o início da revista. A incerteza quanto ao momento correto do começo dessa colaboração se deve a um confronto entre Bardi e as autoridades fascistas que o impedem de assinar seus artigos. De fato, a sigla P. B. aparece na revista a partir dos n. 5 e 6, de maio-jun. de 1941, e o nome por extenso aparecerá apenas no número 10, de outubro daquele ano.

Cabe, aqui, um pequeno aprofundamento da relação de Pietro Maria Bardi com o fascismo. A historiografia do pós-segunda guerra, preocupada com a permanência junto dos círculos do poder de diversos expoentes da arquitetura durante o vintênio fascista, criou a figura da “arquitetura fascista”. Trata-se de uma denominação que se refere à produção reunida ao redor de Marcello Piacentini e de outros expoentes do sistema profissional italiano que obteve a hegemonia da representação do Estado fascista, após uma longa disputa com arquitetos de orientações mais sintonizadas aos movimentos de vanguarda em andamento na Europa além dos Alpes. Por sua perspectiva de modernização controlada da arquitetura, mantendo seu caráter clássico e compositivo, em minha tese de doutoramento denominei essa produção hegemônica de “modernismo sem ruptura” (ANELLI, 1995).

No pós-guerra, motivada pela presença ainda viva do conflito, uma série de distorções históricas foi cometida (TAFURI, 1986). Por exemplo: foi atenuada a franca adesão da maior parte dos jovens racionalistas ao fascismo, movida por seu caráter aparentemente renovador que esse movimento político canalizou (CIUCCI, 1991). O fascismo havia assumido a imagem de único projeto político de modernização da Itália diante da desmoralizada e corrupta democracia liberal que o precedeu e da opção de esquerda, então esmagada pelas esquadras de camisas negras e pelo golpe de 1922.

A politização da disputa dos racionalistas com o pólo de profissionais do “modernismo sem ruptura” deveu-se aos primeiros e nisso Bardi cumpriu um papel importantíssimo. Piacentini havia diluído o impacto da Primeira Exposição de Arquitetura Racional (Roma, 1928), enquadrando os jovens racionalistas a um papel de iniciantes com potencial, mas que deveriam abandonar a radicalidade²⁵. Os jovens racionalistas promotores da segunda edição da exposição em 1931 decidiram partir para o confronto, convidando Bardi para participar diretamente de sua organização. Convidado para a abertura, Mussolini recebeu, de seu amigo Bardi, o *Rapporto sull'architettura*, manifesto que defendia a adoção do racionalismo como estilo oficial do Estado, uma vez que haveria uma perfeita sintonia entre suas aspirações revolucionárias com as do fascismo.

A reação das instituições profissionais (sindicato e revista *Architettura*) foi típica de quem detém o exercício do poder. Por um lado, a censura pública e a ameaça de cassação do registro profissional dos participantes. Por outro lado, a abertura para uma composição com os menos radicais, dispostos a ceder em suas posições

em prol de uma abertura de espaço institucional para sua atuação profissional. Abriu-se, assim, um período de alternância de encargos entre racionalistas, acadêmicos, novecentistas, piacentinianos, visando reforçar o pólo de poder profissional constituído. O hábil condutor desse processo foi Piacentini. Esse período de coexistência permitiu que fosse construído o melhor da arquitetura moderna italiana. Durou até 1937, quando, após a invasão da Etiópia e a proclamação do império, Mussolini optou pelo estilo neo-clássico “modernizado” da arquitetura de Piacentini como melhor representante do renascimento retórico do Império Romano e ordenou que o espaço aberto aos racionalistas fosse encerrado (CIUCCI, 1991).

O fascismo de Bardi não foi, portanto, diferente daquele da maioria dos colegas racionalistas e tornou-se mais crítico conforme o regime foi mostrando sua essência burocrática, corrupta e conservadora. Mas enquanto algumas trajetórias levariam ao confronto e a finais trágicos, a carreira de Bardi como crítico e *marchand* de arte circunscreveu sua verve polêmica a uma incômoda, mas suportável, oposição²⁶.

Finda a guerra e derrotado o fascismo, grande parte dos personagens envolvidos com o poder se converteram à democracia, retornando ao governo nas primeiras eleições democráticas. Conforme seu biógrafo, para Bardi essa conversão não era “simples e indolor”, sendo, talvez esse, um dos motivos de sua imigração para o Brasil (TENTORI, 2000).

Em 1946 Bardi se divorcia do primeiro casamento e une-se a Lina Bo, partindo para o Brasil pouco depois, em outubro. Leva consigo um considerável patrimônio de obras de arte adquiridas pelo Studio d’Arte Palma, fundado em 5 de maio de 1944 em Roma, um mês antes da entrada dos aliados na cidade.

A partida de Lina Bo Bardi para o Brasil interrompe completamente sua participação no processo de reconstrução italiana. Mesmo tendo arrefecido o clima de exaltação ao Comitê de Libertação Nacional, a disputa política ainda estava aberta em 1946, com Togliatti, líder do PCI, participando do ministério na pasta da Justiça. Pagani reclama da ausência de um arquiteto com as idéias de Lina Bo nos debates dos anos da reconstrução. Foram os arquitetos de sua geração que cumpriram um papel preponderante na projeção de conjuntos habitacionais para o programa INA-Casa²⁷, na reorganização das cidades, no restauro de bens destruídos pela guerra. Mas a atenção de Lina Bo já estava direcionada à construção de outro país, cuja arquitetura oferecia perspectivas mais estimulantes.

A contradição entre depoimentos, versões e documentos cerca a história italiana de Lina Bo Bardi. É nítido seu esforço em construir um passado “heróico” para sustentar sua ação em um contexto como o paulista dos anos 40 e 50. As restrições ao exercício profissional a uma mulher, as reservas da esquerda local quanto ao passado político de Bardi e as polêmicas da atuação de ambos junto de Assis Chateaubriand certamente reforçavam essa necessidade.

Um episódio envolvendo o casal Roberto Rossellini e Ingrid Bergman narrado por Lina Bo a Tentori, em sua entrevista de 1989, pode ser útil para entendermos esses mecanismos:

“Uma vez nos contou os dissabores de Roberto e a mulher sueca, porque Rossellini, que era um homem fascinante, divertia-se criando os relatos estupendos, nos quais ele modificava as coisas, os fatos que lhe aconteciam, por coerência ao relato. E pelo contrário, aquela mulher sueca, precisa, contestava-o dizendo: ‘Não é verdade. Você, aquela noite

... não tinha nem saído. Não pode ter visto...’ E Roberto não conseguia suportar ter aquela espécie de tabelião ao seu lado.”

A vinda de Lina Bo e Pietro Maria Bardi ao Brasil, em fins de 1946, pode ser parcialmente creditada à sedução exercida na Europa do segundo pós-guerra pelas imagens da arquitetura moderna brasileira, então amplamente divulgadas após o sucesso da exibição *Brazil builds*. Ambos percebem as possibilidades de ação em um país enriquecido com as exportações durante a guerra, onde já havia uma produção moderna reconhecida interna e externamente.

Os contatos com Assis Chateaubriand e a bem-sucedida experiência de Bardi como *marchand* no Studio d’Arte Palma direcionam o casal de imigrantes para a ação museológica, o que poderia parecer um paradoxo para alguém que fora militante radical do racionalismo. Nesse país de pouco passado e quase nenhuma consolidação cultural, em meio ao alvorecer de uma forte cultura moderna, a construção de um museu de arte envolvia o risco de fortalecer o apego conservador à herança artística européia. Um desafio enfrentado por esses dois italianos com trajetórias como as suas, para quem não se apresenta contradição entre novo e antigo, o primeiro sendo uma decorrência do segundo, cada um fazendo seu sentido dentro de seu tempo histórico e ambos importantes para o presente.

pós-
109

NOTAS

(1) PAGANI, Carlo. Considerazioni sul curriculum letterario. *Lina Bo Bardi*, exemplar fotocopiado, s/d, fornecido a este pesquisador pelo autor durante entrevista realizada em fevereiro de 1998. Uma cópia do exemplar foi entregue à direção do Instituto Lina Bo Bardi após o retorno da viagem. Conheci a importância de Carlo Pagani para o período italiano de Lina Bo por intermédio de Maria de Fátima Campello, que o entrevistou em 1994, durante a elaboração de sua dissertação de mestrado sobre a arquiteta.

(2) TENTORI, Francesco. *Una lettera da San Paolo*, transcrição datada de outubro de 1992, de entrevista realizada com Lina Bo Bardi em abril de 1989. Fotocópia cedida por Tentori ao autor. Não há registro de sua publicação.

(3) Essa viagem fez parte do projeto de pesquisa *Interlocuções com a arquitetura italiana na constituição da arquitetura moderna em São Paulo*, desenvolvido no Grupo de Pesquisa Arqbras do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da USP de São Carlos, com o apoio do CNPq, entre 1995 e 2000.

(4) Os depoimentos de Lina na excelente entrevista realizada por Olivia de Oliveira em 1991 (que serviria para seu doutorado em Barcelona e seria publicada nos n. 23, 24 de 2G, *Lina Bo Bardi, obra construída*, Barcelona, 2002) seguem a trama do *Currículo literário*, publicado por Marcelo Ferraz em 1993.

(5) A Real Escola Superior de Arquitetura de Roma, onde estudou Rino Levi, transforma-se em Faculdade de Arquitetura da Universidade dos Estudos de Roma em 1935.

(6) Cfr. TENTORI, F., op. cit.

(7) As *Leis raciais* foram promulgadas pelo governo italiano entre setembro de 1938 e junho de 1939 em seguida ao *Manifesto della razza* de julho de 1938. A última lei restringia o exercício de certas profissões por cidadãos judeus.

(8) Esse episódio foi relatado a Tentori, inicialmente, por Roberto Calandra, também estudante de Roma, e confirmado por Lina Bo durante a entrevista citada.

(9) Cf. PAGANI, Carlo. *Allegati alle considerazioni sul Curriculum letterario*, p. XXVI.

(10) Cf. PAGANI, Carlo, op. cit. A sociedade é confirmada por todas as publicações dos projetos, com a participação de Lina Bo Bardi nas revistas da época, p. 1 e 2.

(11) “Satanza per due ragazzi (Archi Bo e Pagani)”, *Domus*, n. 155, p. 68-69, nov. 1940, e “Un giardino designate da Bo e Pagani”, *Domus*, n. 156, p. 42-43, dez. 1940.

(12) Tentori sugere a data de janeiro de 1939, quando deixa de assinar a direção da revista. Ugo La Pietra afirma que Ponti deixou a revista no final de 1940. *Domus* passa a ser dirigida por Massimo Bontempelli, Giuseppe Pagano e Melchiorre Bega.

(13) Conforme pesquisa na Biblioteca Braidense realizada em Milão, em janeiro de 1998, a participação de Lina Bo e Pagani na revista *Lo Stile* é a que se segue. Bo e Pagani: “Casa e Giardino” – projeto (n. 0); “3 arredamenti degli architetti Lina Bo e Carlo Pagani” – decoração (n. 1); Capa e decoração “Terraze in città” (n. 4); “Fodere d’estate” – decoração (n. 7); “Tendere e Cabini” – projeto (n. 8); “L’Acquario in casa” e “Lúmen” – decorações (n. 10); “Vecchi mobili in Provincia” e “Classicità del panneggio” – decoração (n. 11); “Sceglie doni per i piccoli” e “Caseta in legno smontabile” (n. 12); “Uma caseta di caccia” – projeto (n. 17); “Paglia sintetica” – decoração (n. 18); “Um arredamento a Milano” (n. 21); “Câmera per um bimbo” (n. 23), “Disegni di un arredamento” e “Idee di mobili dal taccuino dell’architetto” (n. 24); “Mobili di Bo e Pagani – Armadi semplici” (n. 26). Lina Bo: “Progetto per una villa in cita dell’architetto Gio Ponti” – ilustração não-assinada (n. 2); Capa do número 3 (Lina Bo e Gio Ponti), “Giardini in tempi difficile” – ilustrações (n. 4); “Giardino fine settimana” – ilustrações, (n. 7); “Dedichiamo ai nostri bimbi le stanze più belle” – ilustrações, “Um interessante libro sulle piante d’architettura” (n. 10); resenha e capa assinada Gienlica (do n. 10 ao 24 – dez./1942), “Finestre” (n. 16); “Quel che c’insegna um confronto numérico fra scuole tedesche e italiane” (n. 26); “Particolare di um negozio” (n. 27); “Certi Che vogliono uma certa intimità nella casa” – ilustração (n. 29). Carlo Pagani: “Arredamenti diversi di appartamenti uguali” – artigo (n. 3); “Stile di Vietti – uma esemplare casa di montagna” – artigo (n. 9); “Il giardino” – (n. 11 e 12); “Accostamenti” – artigo (n. 15); “Considerazioni”, “Estética del negozio” e “In visita alle case” (n. 23); “Caratteri di um arredamento” e “Uma villa italiana” (n. 24).

(14) PAGANI, Carlo. “Stili di Vietti – una esemplare casa di montagna”, *Lo Stile*, n. 9, p. 14-21, set./1941.

(15) Os argumentos de Oliveira geraram uma crítica de Marcos Tognon quanto ao uso instrumental de uma aproximação entre Nietzsche e De Chirico para a leitura da gravura de Lina Bo. Essa crítica foi publicada acompanhada da tréplica de Oliveira nos n. 7 e 8 da revista *Óculum*.

(16) Lina Bo Bardi in FERRAZ, op. cit., p. 9.

(17) Carta de Lina Bo para Carlo Pagani de 10/05/1943, reproduzida in PAGANI, Carlo, op. cit., p. VI.

(18) Cf. PAGANI, C., op. cit. Com a rendição da Itália em 1943, assinada pelo rei, os alemães e fascistas criam a República Fascista de Salò, que comandará a resistência à invasão aliada.

(19) *Domus*, n. 197, maio de 1944, e n. 198, junho de 1944.

(20) *Domus*, n. 195, março de 1944.

(21) BO, Lina “Sistemazione degli interni”, *Domus*, n. 198, junho de 1944; e BO, Lina, “I mondi immaginari e i mondi reali”, *Domus*, n. 204, dezembro de 1944. Um artigo sobre o papel de novos materiais na organização de interiores modernos aparece sem assinatura nos n. 201 e 202, de setembro e outubro de 1944.

(22) PAGANI, Carlo, op. cit., p. 16. As afirmações de Pagani são acompanhadas de cópias de um manifesto do “Comitê de Libertação Nacional – Arquitetos da Lombardia”, no qual consta seu nome e não o de Lina Bo. Anexa o documento *Il Ruolo del Politécnico di Milano nel Periodo della Liberazione*, atas do congresso e catálogo da mostra realizada em abril de 1995, em que constam, como participantes reconhecidos, os nomes de Piero Bottoni, Carlo Pagani, Giuseppe Merlo, Giacomo Jori, Enrico Peressutti e Ugo Zanchetta. É importante ressaltar que Lina não participava do Politécnico e era romana (e não lombarda), o que exige pesquisas mais aprofundadas para confirmar ou não a afirmação de Pagani.

(23) Os nomes dos diretores aparecem como “*Comitato di Redazione: Lina Bo e Carlo Pagani (responsabile) – Bruno Zevi (coordinatore delle corrispond. americane)*”, desde o primeiro número de fev. de 1946 até o último exemplar consultado, de jun. de 1946.

(24) BO, Lina. La propaganda per la costruzione, in *Rassegna del primo convegno nazionale per la ricostruzione edilizia*, Milão, dez. de 1945, in PAGANI, Carlo, op. cit., p. XXVIII e XXIX.

(25) PIACENTINI, Marcello. “Problemi reali più che razionalismo preconconcetto”. *Architettura ed arti decorative*, ano VIII (1928-1929), fasc. III; e PIACENTINI, Marcello. “Dove è irragionevole l’architettura razionale”, *Dedalo* – XI, janeiro de 1931.

(26) Alguns de seus colegas de luta racionalista acabam trilhando caminhos sem retorno, como o caso de Giuseppe Pagano, herói da Primeira Guerra e brigadista fascista de primeira hora, que parte para a oposição clandestina à República de Salò após invasão aliada e termina morto na prisão alemã de Mauthausen, em abril de 1945.

(27) A direção do programa INA-Casa foi encarregada a Arnaldo Foschini, professor da Faculdade de Arquitetura de Roma e colaborador de Piacentini. Segundo depoimentos, Foschini foi capaz de seguir seus preceitos de profissionalismo, permitindo a participação de arquitetos das mais diversas orientações políticas, como o caso, por exemplo, de seu ex-aluno Mario Ridolfi, então militante do PCI. Cf. VAGNETTI, Luigi, “Arnaldo Foschini, 1884-1968” in PIRAZZOLI (1979).

BIBLIOGRAFIA

- ANELLI, Renato Luiz Sobral. Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi. 1995. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.
- ANELLI, Renato Luiz Sobral. Reforma compromete projeto original do MASP. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. D8, 20 de jun. 1998.
- ANELLI, Renato Luiz Sobral. Interlocuções com a arquitetura italiana na constituição da arquitetura moderna em São Paulo. 2001. Tese (Livre-docência) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Carlos, São Carlos, 2001.
- BARDI, Lina Bo. *Curriculum* literário. In: FERRAZ, Marcelo (Org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.
- CIUCCI, Giorgio. *Gli architetti e il fascismo – Architettura e città 1922-1944*. Torino: Einaudi, 1989.
- CIUCCI, Giorgio; DAL CO, Francesco. *Atlante dell'architettura italiana del 900*. Milão: Electa, 1991.
- DEBENEDETTI, E.; SALMONI, A. *Arquitetura italiana em São Paulo*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1953.
- FERRAZ, Marcelo (Org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes/Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.
- LUPANO, Mario. *Marcello Piacentini*. Bari: Editori Laterza, 1991.
- OLIVEIRA, Olivia de. Lina Bo Bardi: Obra construída. 2 G, Barcelona, n. 26-24, 2002.
- . Quarto do arquiteto: Lina Bo Bardi e a história. *Óculum*, Campinas, n. 5-7, 1997.
- PAGANI, Carlo. Considerazioni sul “*Curriculum letterario*”. *Lina Bo Bardi*. Exemplar fotocopiado (acervo do autor).
- PIRAZZOLI, Nullo (Org.). *Arnaldo Foschini – Didattica e gestione dell'architettura in Itália nella prima metà del Novecento*. Firenze: Faenza Editrice, 1979.
- TAFURI, Manfredo. *Storia dell'Architettura Italiana. 1944-1985*. Torino: Einaudi, 1986.
- TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/Imprensa Oficial, 2000.
- TOGNON, Marcos. *Arquitetura italiana no Brasil: A obra de Marcello Piacentini*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

Nota do Editor

Data de submissão: novembro 2009

Aprovação: abril 2010

Renato Anelli

Arquiteto pela PUCCampinas, mestre em História pela UNICAMP, doutor em Arquitetura pela FAUUSP. Professor titular e chefe do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da USP, São Carlos. Pesquisador CNPq desde 1995, foi pesquisador visitante em Veneza, Roma e Milão em 1994 e 1998. Autor *Rino Levi – Arquitetura e cidade* (Romano Guerra, 2001) e *Architetture contemporanea: Brasile* (Motta Cultura, 2008). Avenida Trabalhador São Carlsense, 400 13560-970 – São Paulo, SP (16) 3373-9311/Fax: (16) 3373-9310 reanelli@usp.br

Cristiano Felipe Borba do
Nascimento

N

ADA VEM DO NADA: POR UMA
REVISÃO CONTEMPORÂNEA DO
CONCEITO DE TIPO EDÍLIO

IO2

pós-

RESUMO

O artigo discute o conceito de *tipo edilício* nos estudos do ambiente construído. O objetivo é identificar qual o sentido original do termo e como ele pode ser revisto hoje, à luz de investigações recentes. Argumenta-se que o conceito de *tipo* – impresso por Quatremère de Quincy em 1825 – apresenta maior complexidade teórico-conceitual do que lhe atribuem os autores italianos de morfologia do século 20 e, em essência, é um conceito que guarda mais proximidade com uma interpretação social do espaço. Por fim, o artigo propõe que o termo seja lido dentro de uma perspectiva contemporânea, a ir além do de mero método projetivo ou do modelo descritivo: compreendendo as idéias subjacentes ao conceito de tipo como contribuição para um conhecimento científico sobre o ambiente construído.

PALAVRAS-CHAVE

Tipo edilício, tipologia, morfologia, espaço, sociedade.

NADA VIENE DE NADA: PARA UNA
REVISIÓN CONTEMPORÁNEA DEL
CONCEPTO DE TIPO EDILÍCIO

pós- | 103

RESUMEN

El artículo discute el concepto de *tipo edilício* em los estudios del ambiente construido. El objetivo es identificar cual lo sentido original del termino y como el puede ser revisto hoy, a luz de recientes investigaciones. Se argumenta que el concepto de *tipo* – dado por Quatremère de Quincy em el 1825 – presenta mas grande complejidad teórico-conceptual de lo que le atribuyen los autores italianos de morfología del siglo 20 y que, em esencia, es um concepto que está más cerca de uma interpretacion social del espacio. Al final, el artículo propone que el termino sea leído em uma perspectiva contemporánea, que va más allá de um mero método proyectivo o de un modelo descriptivo: comprendendo las ideas subyacentes al concepto de tipo como contribucion para um conocimiento científico acerca del ambiente construido.

PALABRAS CLAVE

Tipo edilício, tipologia, morfologia, espacio, sociedad.

NOTHING COMES FROM NOTHING:
FOR A CONTEMPORARY REVISION OF
THE CONCENT OF BUILDING TYPE

ABSTRACT

The paper discusses the concept of *building type* in built environment studies. Its objective is to identify which is the original sense of the term and how it can be revisited today according to recent researches' ideas. It is argued that the concept of *type* – used by Quatremère de Quincy in 1825 – presents a wider theoretical and conceptual complexity than that used to be given by the Italian authors of morphology of the 20th century and that, essentially, it is a concept closer to a social interpretation of space. Finally, it is proposed that the term must be understood from a contemporary point of view, beyond a mere a design method or a descriptive model: comprehending the ideas behind the concept of type seen as a contribution for scientific knowledge on built environment.

KEY WORDS

Building type, typology, morphology, space, society.

INTRODUÇÃO

Na história intelectual da arquitetura, a expressão “tipo edilício” é de uso freqüente. Entretanto, seus vários autores, das mais variadas linhas de pesquisa, nem sempre utilizam o termo “tipo” para se referir a uma mesma idéia.

Mais do que um conceito ambíguo ou controverso, a idéia de tipo é polissêmica, ou seja, serve a várias interpretações, a depender de quem o utiliza (COLQUHOUN, in: JENCKS; BAIRD, 1977; FORTY, 2000; MONTANER, 2001). No entanto, apesar dos diversos contextos em que aparece, nota-se que o termo é empregado com um dos seguintes objetivos: (a) servir como uma categoria analítica; (b) servir como um dado auxiliar à atividade compositiva; ou (c) prestar-se como um recurso bivalente às duas coisas ao mesmo tempo.

Um dos empregos do conceito de tipo é sob o ponto de vista da caracterização formal, em que pesam aspectos da plástica como categoria de análise da dimensão física da arquitetura (tipos formais). Falam-se em edifícios em forma de L, edifícios-pátio, edifícios-fita ou edifícios-barra ou remete-se o tipo a determinados padrões de arranjos geométricos de plantas – planta longitudinal com simetria bilateral/planta central com simetria radial. Nesse caso, o tipo é definido pela forma, sem, necessariamente, existir uma correspondência dessa com a utilidade prática do edifício (ARGAN, 2000).

Outro modo recorrente de utilização do termo é como categoria de classificação edilícia, do ponto de vista essencialmente funcional. Os edifícios são classificados por sua destinação, a serventia à determinada utilização programática. A classificação tipológica confunde com o título dado às próprias instituições que fazem uso dos edifícios: hospital, prisão, escola, igreja e tantos outros. O tipo é associado a um rótulo programático-funcional, sendo esta, quiçá, sua utilização mais generalizada, mesmo fora dos domínios da teoria da arquitetura (PEVSNER, 1997; MONTANER, 2001).

A utilização sobreposta dessas duas interpretações confirma a imprecisão no uso do termo. O rótulo funcional e alguma característica formal se unem em uma só classificação na tentativa de tornar mais compreensível a descrição: templo de planta circular; torre de escritórios e casa-pátio são alguns exemplos de nomenclaturas de bivalência do termo (MONTANER, 2001).

Em verdade, em sua origem – o enciclopedismo francês dos séculos 18 e 19 – o conceito de tipo apresentava a nítida intenção de tornar a arquitetura algo possível de ser classificado, dotado de leis que poderiam – e deveriam – ser, sistematicamente, descritas. Todavia, era um conceito que carregava, antes de tudo, uma forte conotação social (LAVIN, 1992).

Paradoxalmente, porém, o uso do termo ganhou maior força e polivalência de sentidos na iniciativa italiana de encontrar soluções alternativas para o modernismo (anos 50-60) – que, supostamente, não era adequado ao contexto urbano tradicional italiano. Essa postura foi difundida mundialmente por meio de

(1) O verbete *type* aparece, originalmente, no tomo III da edição de 1825 da *Encyclopédie méthodique: Architecture*. Nesse artigo, porém, utilizam-se os textos republicados no tomo II da edição de 1832 do *Dictionnaire historique d'architecture* da Librairie d'Adrien Le Clère et C.ie.

verdadeiros manuais para leitura da cidade e de seus edifícios e serviu até para a defesa do uso de soluções compositivas consagradas historicamente para problemas projetivos contemporâneos – como sugere a obra de Aldo Rossi de 1966, a *L'architettura della città*.

O argumento central deste artigo é que a conceituação de tipo edilício apresenta peculiar nível de complexidade como parâmetro teórico investigativo e taxonômico desde a formulação original de seu sentido. Defende-se, porém, sua validade atual como um princípio epistemológico à arquitetura: algo que está além de uma simples redução a padrões compositivos-formais-tectônicos facilmente reproduzíveis – como praticado por muitos dos seguidores das escolas italianas do século 20.

O argumento é construído em três etapas. A primeira delas apresenta a formulação inicial do conceito de tipo dado por Quatremère de Quincy no século 19, definindo suas particularidades perante seus contemporâneos da *Beaux-Arts* e da *Polytechnique* de Paris e sendo realizada, principalmente, a partir do estudo desenvolvido por Sylvia Lavin (1992).

A segunda expõe como o termo tipo é apropriado pelas escolas italianas por intermédio de Muratori, Caniggia, Rossi e tantos outros, em suas tentativas de encontrar alternativas às prescrições formais da arquitetura moderna. Expõem-se, também, quais as inconsistências – apontadas, principalmente, por Massimo Scolari (1985) – que afastam a conceituação italiana da complexidade original do termo dada por Quatremère de Quincy.

A terceira mostra como alguns autores contemporâneos da morfologia da arquitetura fazem uso da idéia de tipo com interesse específico na relação entre *espaço edificado x sociedade*, quando são expostas as noções de tipo nas investigações realizadas por Thomas Markus (1987; 1993 – MARKUS; CAMERON, 2002) e Bill Hillier e seus colegas do campo da morfologia do espaço (HILLIER; HANSON, 1984; HILLIER; PENN, 1991 – HILLIER, 1996). Nesse ponto, o artigo defende que a visão desses autores pode ser compreendida como a validação do conceito perante o conhecimento atual acerca do ambiente construído.

Por fim, sugere-se que o tipo deve ser entendido, contemporaneamente, como uma ferramenta conceitual para a caracterização e interpretação da relação entre expectativas sociais e estrutura espacial edilícia – trazendo maior precisão ao termo e às especulações de Quatremère de Quincy.

2. NADA VEM DO NADA — AS BASES SOCIAIS DA ARQUITETURA EM QUATREMÈRE DE QUINCY

O primeiro registro objetivo do termo *tipo* (ou *type* em francês e inglês) em discursos sobre a arquitetura aparece na obra do francês Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy (1755-1849), teórico e crítico de arte com elevado prestígio social no período revolucionário da França entre os séculos 18 e 19. Precisamente, Quatremère de Quincy publica sua definição de tipo no *Dictionnaire d'architecture* da *encyclopédie méthodique*, em 1825¹, ficando clara sua ligação com a cultura enciclopedista da intelectualidade iluminista francesa daquele momento.

Nesse documento, Quatremère de Quincy afirma que existe, na arquitetura, uma essência particular a cada exemplar edificado, algo subjacente ao aspecto físico ou à imagem que a obra assume. Existe uma “regra que precede o modelo” ou a “razão original da coisa” (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1832), um conteúdo sem forma definida, mas plenamente reconhecível – algo como o “espírito do edifício”. Essa idéia, assumidamente aproximada à metafísica, é o que o autor chama de tipo de um edifício. Ele escreve:

“Em todos os países, a arte da construção nasce de uma fonte pré-existente. Tudo tem que ter um antecedente. Nada, seja de que gênero for, vem do nada, e isto deve se aplicar a todas as invenções humanas. Também vemos que todas as coisas, apesar das suas transformações subseqüentes, conservam sempre visível, sempre de um modo evidente – tanto para o senso como para a razão – esse princípio elementar que é como uma espécie de núcleo, do qual são obtidos e para o qual são coordenados, no decorrer do tempo, os desenvolvimentos e variações da forma aos quais o objeto é suscetível.” (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1832 t. II)².

(2) Livre tradução do autor para o original: *“En tout pays, l’art de bâtir régulier est né d’un germe préexistant. Il faut un antécédent à tout; rien, en aucun genre, ne vient de rien; et cela ne peut pas ne point s’appliquer à toutes les inventions des hommes. Aussi voyons-nous que toutes, en dépit des changements postérieurs, ont conservé toujours visible, toujours sensible au sentiment et à la raison, leur principe élémentaire. C’est comme une sorte de noyau autour duquel se sont agrégés, et auquel se sont coordonnés par la suite les développements et les variations de formes dont l’objet étoit susceptibles.”* (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1932 t. II).

(3) Livre tradução do autor para o original: *“(…) Le mot type présente moins l’image d’une chose à copier ou à imiter complètement, que l’idée d’un élément qui doit lui-même servir de règle au modèle. (…).”* (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1932, t. II).

Quatremère de Quincy faz uma clara distinção entre o tipo e o modelo. Enquanto o tipo é algo “vago”, o modelo é um produto “preciso” (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1832). O modelo é reproduzível, é aquilo que é passível de cópia. Já o tipo, por ser anterior a qualquer imagem realizada, não permite ser detalhadamente copiado. Partindo de um mesmo tipo, podem-se obter diversos modelos, mas não o contrário.

“(…) A palavra ‘tipo’ apresenta menos a imagem de uma coisa a se copiar ou imitar completamente que a idéia de um elemento que deve, ele próprio, servir como regra para o modelo (…).” (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1832 t. II)³

Não se percebe, no texto da *Encyclopédie méthodique*, nenhuma intenção explícita de tratar da prática ou do método de conceber-se edifícios. Não sendo de um arquiteto de formação, o discurso de Quatremère de Quincy é, antes de tudo, especulativo, não-prescritivo. De acordo com Lavin (LAVIN, 1992), aproximações às idéias do texto de 1825 já vinham sendo desenvolvidas por Quatremère de Quincy ainda antes da publicação enciclopédica. A organização do conceito como verbete é um registro de uma busca mais antiga do autor por uma “etimologia da arquitetura” (LAVIN, 1992, p. 62-100). Em escritos anteriores, ele afirma que busca revelar um “sistema coerente” na arquitetura ou uma “teoria do princípio original do qual esta arte nasceu” (cf. LAVIN, 1992 p. 86).

Em princípio, essa busca por uma essência da arquitetura reforça a visão metafísica de Quatremère de Quincy sobre a arquitetura. Contudo, aprofundando-se na construção de seu pensamento, passa-se a perceber como o autor delinea esses espíritos dos edifícios, apoiando-se em critérios mais pragmáticos para sua existência – os fatores sociais e econômicos que precedem a necessidade humana de edificar um abrigo a uma dada atividade.

Quatremère de Quincy aponta a existência de “três tipos principais” – a partir dos quais se originariam os demais, desenvolvidos nos diversos contextos históricos, culturais e econômicos: a *caverna*, a *tenda* e a *cabana*. Cada solução de

(4) Livre tradução do autor para o original:

"Quatremère's theory of type claimed an operative dimension because it determined not just the genesis of the world's first buildings but the genesis of every building: types became architecture in the same way that gestures became words." (LAVIN, 1992, p. 98).

(5) Livre tradução do autor para o original: *"This enlarged sphere of interest encouraged*

Quatremère to search for a universal system of architecture, but, more importantly, it also encouraged an enlarged view of architecture itself and, in particular, a wider appreciation of its social function." (LAVIN, 1992, p. 99).

abrigo primitivo era produto de uma necessidade social, de hábitos de conduta – sociedades nômades e caçadoras fariam uso de cavernas; as coletoras transportariam tendas portáteis; as sedentárias agrárias construiriam cabanas fixas. Todas as outras formas de arquitetura teriam emanado desses três tipos principais (cf. LAVIN, 1992).

Joseph Rykwert vê, em tal interpretação, a influência de outros contemporâneos iluministas, como Rousseau, para quem o homem e suas realizações são vistos como produtos do meio em que ele vive (RYKWERT, 2003). Aponta, também, como Quatremère de Quincy se remete às "regras" que determinaram a elaboração desses tipos principais como critério para críticas à arquitetura em geral, inclusive a produzida na Europa do século 19. Para Lavin, essas regras determinantes dos tipos principais de Quatremère de Quincy eram justamente esses princípios sociais que justificaram cada modo diferente de produzir-se as edificações – o estabelecimento dessa noção de tipo feito por Quatremère de Quincy demonstra uma conexão entre definição de características arquitetônicas e padrões da sociedade (LAVIN, 1992).

Nota-se como o tipo não é um dado extraído da dimensão material dos edifícios em si. Ele seria, na verdade, uma instituição social, uma solução a demandas eminentemente relacionais dos indivíduos. Essa função social da arquitetura lhe é tão natural que o autor chega até a colocá-la em paralelo com a necessidade de produzir e utilizar a linguagem – algo que pode ser percebido em qualquer sociedade:

"A teoria do tipo de Quatremère suscita uma dimensão operativa, porque ela determina não apenas a gênese dos primeiros edifícios do mundo, mas a gênese de todos os edifícios: tipos se tornam arquitetura do mesmo modo que gestos se tornam palavras." (LAVIN, 1992 p. 98)⁴

Assim como era possível se estudar um sistema universal de formação das linguagens, o mesmo poderia ocorrer para a formação das diferentes arquiteturas. Como ambas são definidas em termos sociais e cada sociedade é um sistema em particular, não deveria haver um sistema de interpretação e produção arquitetônica preferencial – cada princípio é adequado às regras de geração de seus contextos originais – na verdade, deve-se tentar encontrar qual é seu sistema *universal*, como sugere Lavin:

"Esta esfera de interesse ampliada encorajou Quatremère a procurar por um sistema universal da arquitetura, mas mais importante, ela também encorajou uma visão ampliada da própria arquitetura, em particular, uma apreciação mais abrangente da sua função social." (LAVIN, 1992 p. 99)⁵

2.1 O conceito de tipo e o ensino de projeto na França dos séculos 18 e 19

Considerando o momento histórico em que aparece, é comum a idéia de tipo acima discutida ser associada a um dado momento da história intelectual da arquitetura ocidental: o neoclassicismo *beaux-arts* francês.

De fato, o período napoleônico na França suscitou a criação de escolas de arquitetura voltadas para o ensino sistemático da profissão. Fosse nas escolas de Belas Artes ou nas Politécnicas, o conhecimento sobre a arte de construir

precisava ser didaticamente transmitido – algo diferente do que costumava ocorrer nas antigas relações medievais de mestre e aprendiz até então vigentes (BENEVOLO, 1998).

A prática da arquitetura erudita, que sempre se concentrou na produção de monumentos, palácios ou templos, precisava ceder aos novos programas da sociedade capitalista industrial que naquele momento emergia. No século 18, os edifícios se especializam – surgem o hospital, a penitenciária, o hospício, os novos prédios governamentais (FOUCAULT, 2006). Nas escolas, é preciso que sejam elaborados estudos detalhados sobre qual a melhor utilização da ornamentação para as fachadas de cada um dos novos edifícios, além da catalogação das soluções de arranjos espaciais das plantas edilícias desenvolvidas para as novas funções (BENEVOLO, 1998; CURL, 2003).

Embora o pensamento de Quatremère de Quincy aparente total correlação com esse contexto histórico, existem algumas diferenças básicas entre sua “metafísica da arquitetura” e os métodos de projeto produzidos nas escolas. Enquanto Quatremère de Quincy se preocupava em encontrar um sistema universal para a arquitetura, por exemplo, a predileção neoclássica era pela adaptação dos elementos da arquitetura greco-romana. Essa opção levou a revisões nas ordens clássicas originais e ao estabelecimento de critérios para sua aplicação em novos programas e tecnologias (CURL, 2003). Um dos grandes incentivadores da volta aos sistemas compositivos clássicos como solução para uma organização moderna da prática projetiva foi o *Abbé* Marc-Antoine Laugier (1713-1769). Laugier defendia uma volta à simplicidade dos modelos clássicos como oposição à exuberância e à opulência decorativa do barroco e do rococó (CURL, 2003).

Laugier também defendeu a existência de edifícios primitivos, mas por motivos diferentes dos de Quatremère. Em seu *Essai sur l'Architecture*, de 1753, já aparecia a idéia de uma “cabana primitiva” (CURL, 2003; RYKWERT, 2003). Entretanto, é notável a diferença entre essa concepção e os tipos principais de Quatremère de Quincy – para Laugier, a cabana primitiva servia para justificar a evolução do uso da madeira em ornamento nas colunas gregas; para Quatremère de Quincy, pesavam os motivos, as demandas sociais, que determinariam sua escolha e condicionaram suas características.

Também o uso das ordens – defendido por Laugier e por tantos outros defensores do neoclássico, seus contemporâneos –, é confundido, por vezes, com o conceito de tipo. Uma ordem é um conjunto de normativas geométricas para obtenção de relações harmônicas entre os elementos dos edifícios. É algo bastante diverso à noção de tipo – uma regra de existência do edifício subjacente à forma geométrica, ornamentação ou dimensionamentos de qualquer natureza.

Outro equívoco comum sobre a relação do tipo de Quatremère de Quincy e a racionalização dos métodos de projeto é verificado ao atribuir-se a realização de um estudo tipológico objetivo a Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834). Durand foi professor na *École Polytechnique* de Paris e elaborou uma série de lições sobre como soluções volumétricas compositivas consagradas poderiam ser utilizadas em combinação a modelos planimétricos para vários programas edilícios (DURAND, 2000). Entretanto, como destaca Lavin (LAVIN, 1992 p. 62), Durand nunca empregou, em suas obras, o termo tipo. As lições de Durand estariam, portanto, muito mais próximas de uma coleção de modelos reproduzíveis do que da identificação da essência generativa dos edifícios com que trabalhava.

(6) O estudo aparece originalmente na revista *Palladio*, n. 3-4, 1959, segundo citação no artigo de Cataldi, Maffei e Vacaro (2002, p. 3-12). Nesse trabalho, a edição consultada e referenciada foi a do livro editado em 1960 pelo *Istituto poligrafico dello Stato*, de Roma.

Enquanto isso, como identifica Rykwert (2003 p. 34), as posições de Quatremère de Quincy – marcadas pela busca daquilo que estaria sob a forma reproduzível do modelo – foram se tornando pouco úteis para os interesses de objetivação prescritiva da prática projetiva neoclássica, sendo, na verdade, renegadas pela própria Escola de Belas Artes de Paris. O discurso de Quatremère de Quincy, assim, vai se tornando isolado e sem aplicações ou desdobramentos didáticos imediatos plenamente coerentes com suas motivações iniciais, mesmo àquela época.

3. A TIPOLOGIA EDILIZIA ITALIANA – PENSANDO CIDADES A PARTIR DE EDIFÍCIOS

A crescente busca pela racionalização de meios e formas da produção arquitetônica do século 19 atingiu seu auge no início do século seguinte, com o advento das diversas vertentes do movimento moderno (BENEVOLO, 1998).

Se o uso do termo tipo não era um dos pontos centrais do modernismo, a busca por soluções padrão e a industrialização dos materiais terminou por criar também certos modelos de pretensa aplicabilidade universal (FRAMPTON, 2000; RYKWERT, 2004). As unidades *domin-no* de Corbusier ou os edifícios prismáticos de escritórios de Mies Van Der Rohe podem ser apontados como tipos emersos da arquitetura moderna, ainda que seus autores não o assumam explicitamente (CENIQUEL, 1990).

A reproduzibilidade das realizações do modernismo era tão eficaz que, nas décadas seguintes do século 20, principalmente no pós-Segunda Guerra, essa característica foi alvo de duras críticas por parte de alguns autores, muitos deles lidando com problemas de reconstrução de cidades de países periféricos aos grandes centros que já haviam se acostumado com a arquitetura modernista. A principal acusação era a falta de relação apresentada pelas soluções modernas com a história local, na qual os objetos eram situados (FRAMPTON, 2000).

Um dos países que mais produziu obras críticas ao modernismo foi a Itália. Esse processo se inicia com nomes como os de Gustavo Giovannoni e Giuseppe Pagano nas análises territoriais urbanas (MARZOT, 2002) e, no campo da teoria e história da arquitetura, tem seu maior representante em Saverio Muratori (1910-1973) (MOUDON, 1997; CATALDI; MAFFEI; VACCARO, 2002).

Muratori foi um dos fundadores dos estudos morfológicos na Itália. Suas obras seminais sobre o assunto são o *Studi per una operante storia urbana di Venezia*, de 1959⁶, e o atlas *Studi per una operante storia urbana di Roma*, de 1963 (CATALDI; MAFFEI; VACCARO, 2002). Tais obras almejavam servir como guias para a compreensão dos valores urbanos inerentes às várias fases da existência das cidades analisadas. Tinham um caráter eminentemente descritivo e historiográfico, mas davam indícios de como lidar com as influências e implicações que novos projetos poderiam ter sobre as malhas urbanas preestabelecidas (CATALDI; MAFFEI; VACCARO, 2002 p. 4-5).

O método de descrição proposto por Muratori (1960) consistia em fazer uma leitura da cidade, associando momentos históricos a certas linguagens formais arquitetônicas presentes nos edifícios – estes eram entendidos como componentes

fundamentais do organismo da cidade. A então chamada *tipologia edilizia* se baseava em identificar as características tectônicas que se perpetuavam ou modificavam no curso histórico nas diversas partes dos edifícios.

As denominações deveriam contemplar desde elementos estruturais até o objeto arquitetônico como um todo. Os termos utilizados se baseavam na escolha entre funções de sentidos opostos – *recinto x cobertura; portante x portado; servente x servido; edilícia de base x edilícia especializada* (MURATORI, 1960; cf. STRAPPA, 1995). Essa última oposição – edilícia de base e edilícia especializada – diz respeito ao sentido mais geral das edificações que conformam uma cidade tradicional: a base da cidade é a habitação, o uso mais recorrente na dimensão física do organismo urbano; os edifícios especializados são os objetos arquitetônicos que se destacam em meio à recorrência formal das habitações, são excepcionais, constituindo marcos de referência para o desenvolvimento da cidade por sua diferenciação morfológica (cf. STRAPPA, 1995).

Esses princípios descritivos concebidos por Muratori para uma reflexão fundamentalmente histórica – em suas palavras, a construção de uma “história operante” – das cidades foram, todavia, elevados a uma outra condição de aplicabilidade por seus alunos das escolas de Veneza e Roma. Paolo Maretto, Gianfranco Caniggia e tantos outros assistentes de Muratori foram convidados como professores em diversas escolas de arquitetura da Itália (MOUDON, 1997; CATALDI; MAFFEI; VACCARO, 2002). Nesse processo, os sucessores de Muratori trataram de formar, em seus respectivos cursos, um corpo didático próprio para o método desenvolvido pelo mestre – a *tipologia edilizia* – que passava a ganhar o *status* de disciplina, sendo absorvida nas décadas seguintes como componente curricular normal em muitos dos cursos de arquitetura italianos (CATALDI; MAFFEI; VACCARO, 2002).

Entretanto, enquanto prática curricular, a tipologia viria a assumir, para seus adeptos, uma nova função. O método essencialmente descritivo-historiográfico de Muratori, concebido para atender à realidade das cidades históricas italianas, passa a ser desenvolvido também como método projetivo para edifícios contemporâneos (SCOLARI, 1985; MARZOT, 2002). Os elementos tipicamente encontrados nos estudos históricos sobre o urbano passam a fazer parte do repertório formal compositivo das disciplinas de projeto. Essa utilização é particularmente explorada por Gianfranco Caniggia (1932-1987) que, em co-autoria com seu pupilo Gian Luigi Maffei, prepara a obra fundamental dessa nova utilização do termo *tipo* na história intelectual da arquitetura: *Composizione architettonica e tipologia edilizia*, que seria dividida em quatro volumes (só os dois primeiros completos) e constituir-se em um manual para os cursos de arquitetura, inclusive fora da Itália.

No pensamento de Caniggia e Maffei, o sentido dado ao tipo é diverso ao de Quatremère de Quincy. Para os italianos, o tipo é um conjunto orgânico de conhecimentos que se desenvolve a partir do fazer arquitetônico espontâneo e consolida-se na história. Há tantos tipos quantos forem esses conjuntos de conhecimento passíveis de serem concretizados fisicamente na forma edificada (CANIGGIA; MAFFEI, 1979). Para Quatremère, o tipo não é exatamente físico, portanto menos variável (LAVIN, 1992). Mais ainda, o tipo, para Quatremère, não era identificado pelo conjunto de pequenas características visíveis, mas pelas regras mais gerais, de origem social, que motivavam o surgimento dos edifícios antes mesmo de sua dimensão visual chegar a expressar-se.

3.1 Noção de tipo em Rossi

A linhagem intelectual de Muratori instituiu-se, principalmente, dentro da própria Itália, devido, sobretudo, ao formato didático que assumiu *a posteriori*. Contudo, outros dois autores, igualmente italianos, não explicitamente ligados à referida linhagem, também trataram da relação entre cidade e edifícios por meio do uso de certo conceito de tipo arquitetônico em suas obras. São eles: Aldo Rossi (1931-1997) e Giulio Carlo Argan (1909-1992).

Ambos apresentam notáveis semelhanças: o entendimento da cidade como um objeto artístico; a leitura da arquitetura como elemento formador da cidade e, o mais curioso, fazem pouca referência a Muratori, mas têm em Quatremère de Quincy a referência para discorrer sobre a necessidade de falar-se de tipo arquitetônico (ROSSI, 2001; ARGAN, 2000, 2005).

Argan procura, na revisão do próprio Quatremère de Quincy, meios para compreender possíveis valores absolutos da forma arquitetônica, em uma visão histórica sobre a formação da cidade. Sua visão, contudo, parte do princípio que a idéia de tipo tem um viés eminentemente artístico, interpretação que, como já foi visto, não condiz plenamente com seu sentido original. De qualquer modo, o posicionamento de Argan sobre a idéia de tipo edilício é pontual – serve como complementação a estudos que se propõem mais abrangentes, como a construção de uma história da arte em paralelo a uma história da cidade ou discussões sobre a atividade projetiva (ARGAN, 2000, 2005).

Dentre os dois, entretanto, a obra do milanês Aldo Rossi terminou por adquirir maior popularidade mundial – inclusive maior do que as obras dos demais morfólogos italianos acima citados. Em *A arquitetura da cidade* (*L'architettura della città*), Rossi lança um tratado contemporâneo sobre como compreender a cidade em sua dimensão física⁷. A pretensão da obra é inaugurar uma ciência urbana – composta por uma teoria específica sobre os *fatti urbani* (fatos, ou feitos, urbanos) e um método de análise próprio.

“... procurei estabelecer um **método de análise** que se preste a uma avaliação quantitativa que possa servir para levantar o material estudado segundo um critério unitário. (...)” (ROSSI, 2001, p. 3)
(itálicos originais)

Por fatos urbanos, entende-se aquilo que é apreendido sensorialmente pelo usuário da cidade, ou seja, a ênfase está na dimensão física abarcada pela capacidade de percepção visual humana *in situ*. Já o método consiste na delimitação de uma área de estudo (que deve conter certo grau de homogeneidade) e na descrição das relações que se estabelecem no espaço urbano entre os elementos que o definem – os edifícios.

Nesse momento é que Rossi faz uso de uma tipologia que, segundo ele, nasce no conceito de tipo dado por Quatremère de Quincy. Entretanto, a opção tipológica de Rossi é mais fiel a categorias criadas por alguns geógrafos (principalmente Tricart⁸) para a análise físico-territorial urbana que aos princípios metafísicos de Quatremère: a divisão feita em sua obra é simplesmente entre edifícios habitacionais e não-habitacionais/institucionais. Para Rossi, os primeiros constituem, morficamente, as *áreas-residência* e os últimos são os *elementos primários* da cidade (ROSSI, 2001).

(7) Embora se utilize, aqui, texto da edição brasileira de 2001, a primeira edição italiana do livro de Rossi é de 1966 (da editora milanese Marsilio Editori), mesmo ano da primeira publicação de *Complexity and contradiction in architecture*, de Robert Venturi. Considerando o momento histórico, pode-se afirmar que são duas obras de grande importância para a revisão dos princípios do movimento moderno na arquitetura do século 20.

(8) Geógrafo com grande contribuição à geomorfologia, Jean Tricart propunha a leitura da cidade a partir de seu conteúdo social, segundo o próprio Rossi (2001, p. 33) além de ter lançada a idéia da *ecodinâmica* e ter trabalhado a classificação tipológica de elementos geomorfológicos também como elementos de paisagem, em que um dado tipo de elemento se distingue do outro quando há rupturas ou descontinuidades no processo de sua gênese e não só em seu aspecto visual.

(9) Como aponta o próprio Rossi (2001, p. 37-39), primeiro Marcel Poète, e depois Pierre Lavedan, seu seguidor, são pioneiros na interpretação da cidade como um organismo que se desenvolve no tempo. Esse organismo partiria de alguns elementos arquitetônicos/urbanos geratrizes e, mesmo em seu desenvolvimento ao longo do tempo, seria possível identificar a persistência de seu plano, que lhe confeririam caráter particular.

(10) É notável a aceitação das idéias de Rossi em países como Portugal, Estados Unidos (onde lecionou em diversas universidades) e Brasil, por exemplo – desde a formação nas escolas até a prática profissional posterior.

(11) Livre tradução do autor para o original: “*Such use of type inevitably leads to a consistent diminution in the effectiveness of the interpretation. (...) That system has a wide range of possibilities because every definition of a type refers to a specific idea of architecture (...)*” (MARZOT, 2002, p. 59).

(12) Massimo Scolari, arquiteto, artista plástico e autor de diversos trabalhos sobre história e crítica da arquitetura, nasceu, em 1943, também em Milão. Foi assistente e colaborador de Rossi em alguns trabalhos e circulou como professor visitante pelas mesmas escolas de arquitetura norte-americanas daquele, na segunda metade dos anos 70.

“Esse método é proporcionado pela teoria dos fatos urbanos... pela identificação da cidade como artefato e pela divisão da cidade em elementos primários e em área-residência. Estou convencido de que há uma séria possibilidade de se fazerem progressos nesse campo, procedendo-se a um exame sistemático e comparativo dos fatos urbanos com base na primeira classificação aqui tratada. (...)” (ROSSI, 2001, p. 3)

Essa separação é feita por Rossi a partir das funções originalmente atribuídas aos edifícios. A categoria tipológica, desse modo, não varia, mesmo se o uso da estrutura física dos edifícios vier a mudar. Essa visão é em parte justificada por Rossi pela formulação teórica de Poète e Lavedan (a *teoria das permanências*)⁹ – o poder de manutenção do sentido da forma física de certos elementos urbanos no decorrer da história da cidade. Nesse ponto, Rossi contextualiza em seu método, em uma perspectiva também histórica da cidade, em que a forma materialmente realizada adquire importância central (ROSSI, 2001).

Ainda que não-declaradas, nítidas confluências com o trabalho de Muratori podem ser percebidas: a situação histórica, a dicotomia *área-residência x elementos primários (edifícia de base x edifícia especializada* em Muratori) e a própria defesa da relação íntima entre forma urbana e forma arquitetônica. Entretanto, é o caráter mais genérico de sua tipologia o maior responsável pela popularidade das idéias de Rossi. Sendo uma formulação menos apegada à descrição minuciosa do edifício em suas partes, consolida-se uma abordagem menos dependente do contexto italiano e de mais imediata aplicação em contextos urbanos de outros países¹⁰.

3.2 Algumas inconsistências na tipologia italiana

Percebe-se que, dentro de uma mesma escola de morfologia urbana e edilícia, as derivações e os conflitos conceituais podem existir. Marzot, por exemplo, aponta a fragilidade no uso de determinados termos – como o próprio *tipo* – dentre as várias escolhas ideológicas dos autores (MARZOT, 2002). Não há apenas diferenças entre as obras de Muratori e o tratado de Rossi. Entre os próprios seguidores de Muratori, Marzot identifica utilizações contraditórias do termo:

“(...) Este uso do tipo inevitavelmente leva a uma consistente diminuição na efetividade da interpretação. (...) Este sistema tem um amplo leque de possibilidades porque cada definição de um tipo se refere a uma idéia específica de arquitetura. (...)” (MARZOT, 2002, p. 59)¹¹

Desse modo, a definição e o uso do termo *tipo* seguem conveniências ideológicas e terminam por atender somente àquela formulação que se deseja validar.

Scolari¹², por sua vez, faz uma crítica mais voltada para as utilizações subseqüentes dos estudos tipológicos empreendidos por Muratori e Caniggia e, em especial, Aldo Rossi (SCOLARI, 1985). Para o autor, o estudo de Muratori, por si, tem validade duvidosa, mesmo em seu contexto original – uma descrição de caráter historiográfico-morfológico das cidades italianas. Para Scolari, ao passo

(13) Livre tradução do autor para o original: *“Questo destino bloccato sotto la pelle della progettazione era del resto implicito nelle premesse. Le ricerche alle quali essi facevano direttamente riferimento erano quelle di Saverio Muratori svolte presso la cattedra di ‘Caretteri distributivi degli edifici’ dell’Istituto Universitario di Architettura di Venezia negli anni Cinquanta. Diventati ormai un classico degli studi urbani, quelle ricerche non si avvalevano di un vero e proprio metodo storico e di una rilevazione’ sufficientemente chiara e autonoma. Lo stesso titolo che Muratori diede alla famosa pubblicazine su Venezia è molto significativo: Studi per una operante storia urbana di Venezia (1959). Le sue analisi tipo-morfogiche si ponevano in una porpettiva ‘operante’ stabilendo un discutibile evoluzionismo tra storia e pianificazione. Affermando che ‘il giudizio storico è (dunque) già giudizio operativo, programma d’azione, piano urbanistico...’, avviava un pericoloso inquinamento tra i linguaggi della storia e quelli della progettazione. Oggi sappiamo con maggiore consapevolezza che nessuna analisi storica può legittimare o determinare scelte progettuali senza perdita di disciplina e che l’utilità delle storia risiede proprio nella sua elevata inutilità.”* (SCOLARI, 1985, p. 42).

(14) Livre tradução do autor para o original: *“(…) Ma proprio gli studi urbani, sui quali volevo rifondare il luogo stesso progetto, non riuscirono a darsi solide basi metodologiche e scientifiche (…).”* (SCOLARI, 1985, p. 42).

que os dados coletados pela pesquisa tipológica vêm a ser utilizados como princípio didático da prática de projeto, há o risco de cair-se na simples cópia de modelos históricos. Ele afirma:

*“Este **destino estacionado** sob a pele da projeção já estava implícito na premissa. Os estudos aos quais elas se referiam diretamente eram aqueles desenvolvidos por Saverio Muratori durante os anos cinquenta quando titular da disciplina de ‘Caretteri distributivi degli edifici’ do Instituto Universitário de arquitetura de Veneza. Representando atualmente um clássico dos estudos urbanos, aqueles estudos não dispunham para si próprios de um verdadeiro método histórico ou de uma ‘técnica de investigação’ suficientemente clara e autônoma. O próprio título que Muratori deu à sua publicação sobre Veneza é muito significativo: **Estudo por uma operante história urbana de Veneza**. A sua análise tipo-morfológica tinha um objetivo “operante” (operacional), estabelecendo um discutível evolucionismo entre história e planejamento. Afirmando que ‘o juízo histórico é (todavia) já um juízo operativo, programas de ação, plano urbanístico...’, favorecia uma perigosa sobreposição entre linguagens históricas e linguagens projetivas. Nós sabemos, hoje, que nenhuma análise histórica pode possivelmente legitimar ou determinar escolhas projetivas sem perder alguma coisa do seu conteúdo disciplinar, e que a utilidade da história reside justamente na sua alta inutilidade.”* (SCOLARI, 1985, p. 42) (itálicos originais)¹³

Ao se referir à obra de Rossi, Scolari identifica a tendência à valorização do aspecto puramente formal do edifício, vista como uma maneira de o autor justificar teoricamente sua prática projetiva. Então, quando terceiros se utilizam dessa relação criada por Rossi como método universal de projeção, copiando formalmente os elementos por ele valorizados em seus projetos, os resultados seriam ainda mais superficiais (SCOLARI, 1985).

“(…) Mas esses estudos urbanos, nos quais se quis encontrar o novo lugar do projeto, não foram capazes de munir a si próprios de uma sólida base científica e metodológica. (…).” (SCOLARI, 1985 p. 42)¹⁴

Sobre a operacionalidade do método proposto por Rossi e sua tipologia, Scolari identifica, por um lado, a vantagem da simplicidade – capaz de grande alcance didático – e, por outro, o risco de cair-se em um excessivo simplismo conceitual acerca da utilização do tipo como princípio de arquitetura – baseado tão somente na permanência temporal das características plástico-tectônicas dos edifícios para o espaço urbano.

“As posições de Rossi favoreceram uma certa desvalorização do profissionalismo e a recuperação dos elementos locais e autobiográficos, negligenciados pelo estilo internacional. Mas ao mesmo tempo, a ênfase dada à análise urbana e à teoria da arquitetura desvalorizou a disciplina como uma profissão de construtores, ao final, favorecendo mais a composição que o projeto. A própria substituição

*radical do profissional projeto-construção pelo projeto-teoria impediu que a complexidade teórica correspondesse à complexidade análítico-projetiva. Toda uma geração de estudantes imersa num aflito aforismo político-social foi formada dentro de **uma ideologia da recusa**, obrigada a escolher entre a autonomia da arquitetura e a sua desintegração. em pura política. São problemas que condicionaram muitas das recusas culturais desses anos.” (SCOLARI, 1985, p. 42) (itálicos originais)¹⁵*

Em Rossi, o tipo sofre, portanto, uma significativa redução no grau de complexidade teórica quando comparado ao que foi dado por Quatremère de Quincy, ao mesmo termo.

4. REVISANDO A VALIDADE DO TIPO — TERMO E CONCEITO HOJE

Comparando as idéias de tipo em Quatremère de Quincy e nos morfólogos italianos (tanto Rossi como os filiados diretamente a Muratori), fica claro que está se tratando de dois conceitos distintos para um mesmo termo.

Enquanto o primeiro tem uma visão especulativa, buscando encontrar fatores que subjazem a forma edificada, os últimos se interessam, justamente, pelas características físicas construídas dos edifícios. Outra diferença fundamental encontra-se no fato de Quatremère de Quincy, embora tivesse acesso a uma menor gama de exemplares de arquitetura, devido à própria época, procurar por generalizações, leis universais que servissem como base a uma teoria sobre os princípios de produção da arquitetura como um todo, em qualquer situação. Já Rossi, Caniggia e os demais partiram do estudo de soluções compositivas consagradas historicamente no contexto particular italiano e, sobre elas, criaram regras de aplicação na prática da leitura urbana e do projeto edilício, ainda que tais regras fossem baseadas na repetição daquelas soluções. Enquanto Quatremère de Quincy buscava construir uma teoria analítica, a tipologia *edilizia italiana* terminava por se constituir em um método prescritivo.

Todavia, há ainda uma questão de importância central que particulariza e provoca um interesse ainda atual nas sugestões de Quatremère de Quincy: a assertiva de a arquitetura ser produto de expectativas sociais. As utilizações da idéia de tipo posteriores a Quatremère de Quincy olharam os objetos arquitetônicos na história, mas se percebe pouca preocupação no que diz respeito aos fatores mais elementares que suscitam sua produção – pelo contrário, há um deliberado distanciamento das questões ligadas à função ou ao uso (ROSSI, 2001).

Considerando a primazia de Quatremère de Quincy na publicação e definição da expressão tipo – ele é referência, inclusive, na obra de Rossi – e a constatada simplificação conceitual da *tipologia edilizia* italiana, entende-se que é sobre o pensamento de Quatremère de Quincy que uma discussão contemporânea sobre o tipo deve ser efetuada, e não sobre suas derivações. Para tal, é necessário buscar teorias que aceitem a relevância das motivações sociais

(15) Livre tradução do autor para o original: “*Le posizioni di Rossi favorirono certo la svalutazione del professionismo e il recupero degli elementi locali e autobiografici, trascurati dall’international style. Ma allo stesso tempo, l’enfasi data analisi e alla teoria della’architettura porto allá svalutazione della disciplina como professione ‘costruttiva’ ed in definitiva privilegiò la composizione rispetto alla progettazione. E proprio la radicale sostituzione del ‘professionale’ progetto-costruzione con il progetto-teoria impedì che alla complessità delle premesse teoriche corrispondesse una eguale complessità analitico progettuale. Tutta una generazione di studenti immersa in angosciose aporie politico-sociali, venne formata in una ideologia del rifiuto, obbligata a scegliere tra l’autonomia dell’architettura e la sua dissoluzione nera pura politica. Problematiche, queste, che condizionarono molte delle rinunce culturali di quegli anni.*” (SCOLARI, 1985, p. 42).

na arquitetura, as expectativas de utilização do objeto arquitetônico. Além do mais, convém que essas teorias prezem pelo caráter descritivo-analítico semelhante ao de Quatremère de Quincy, ou que não tenham a pretensão de prescrever normas e modelos de projeção-reprodução edilícia.

A seguir, é apresentada uma breve revisão de alguns autores que têm demonstrado interesse especial pela relação entre sociedade e ambiente construído e, ao mesmo tempo, utilizado o termo *tipo* em sua produção teórica sobre a arquitetura.

4.1 Tipos de edifícios como modos de relações entre indivíduos

Uma das aplicações contemporâneas do conceito de tipo aparece precisamente formulada na teoria da lógica social do espaço (HILLIER; HANSON, 1984). Hillier e Hanson oferecem uma interpretação para a origem da arquitetura: constroem um tipo edilício primordial a partir do conceito de um edifício elementar para explicar o mecanismo de produção e funcionamento mais primário do espaço edificado – a mediação de relações sociais. A sua estrutura é composta apenas pela delimitação de uma unidade espacial, acessível ao ambiente exterior por uma só abertura. Os elementos físicos que fazem a separação do espaço interior ao edifício do espaço exterior são, em sua interpretação mais primária, barreiras ao acesso de indivíduos; a abertura para o exterior é uma permeabilidade.

Nesse modelo, a função essencial do espaço é promover a interface entre aqueles que habitam (controlam) o edifício e aqueles que o visitam. Os primeiros se situam na zona mais distante em relação ao exterior, e estariam mais segregados na relação; os últimos são mantidos nos espaços mais próximos em relação ao exterior, e estariam mais integrados na relação e ao sistema como um todo (HILLIER; HANSON, 1984).

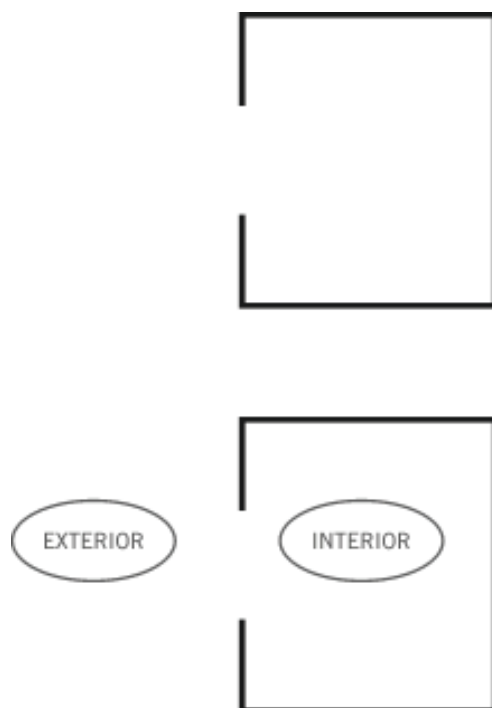


Figura 1 – Esquema gráfico da idéia de um edifício elementar
Desenho: Autor, a partir de Hillier e Hanson, 1984

(16) Percebe-se uma diferença no uso da expressão *modelo* em relação à de Quatremère de Quincy. Em Hillier, o modelo ainda precede a forma construída. Em Quatremère de Quincy, o modelo é o próprio objeto concretizado – o modelo é um padrão de relações definido textualmente. A lógica de raciocínio, porém, é equivalente entre os dois.

Considerando o caráter do evento que se deseja promover, edifícios com mais alto nível de complexidade programática podem subdividir, multiplicar ou mesmo inverter aquele padrão de relação entre usuários do edifício elementar. Sendo assim, dependendo de como e onde ocorrem tais diferenciações, distintos tipos edilícios são elaborados. O raciocínio dos autores sugere um caminho para que se descreva a arquitetura a partir do conjunto de relações geradas pela organização espacial, não por seu aspecto físico-material (HILLIER; HANSON, 1984 – STEADMAN, 1998 – HILLIER, 1996).

Thomas Markus é outro autor que devota sua produção à tentativa de compreender o processo particular de formação das diferentes categorias de edifício (MARKUS, 1987, 1993) compartilhando dos mesmos pressupostos dos autores acima mencionados.

Markus (1993) compõe uma obra inteira sobre o problema tipológico em edifícios não-habitacionais, utilizando o mesmo instrumental descritivo-analítico de Hillier e Hanson (1984). O autor estuda um conjunto de edifícios produzidos durante a Revolução Industrial para abrigar programas emergentes àquela época. Chega, inclusive, a identificar padrões de recorrência na estrutura espacial de alguns dos casos estudados. Ele divide os exemplares que analisa em tipos que relacionam: (a) pessoas a pessoas – podendo ter objetivos de formação (escolas, conventos, monastérios, orfanatos, etc.), de reformação (asilos, hospitais, penitenciárias, etc.), de limpeza (os banhos e as saunas públicas) ou de recreação (os panoramas e dioramas, clubes, etc.); (b) pessoas a conhecimento – sendo ele material (museus, bibliotecas) ou efêmero (teatros, anfiteatros); e (c) pessoas a coisas – seja em processos de produção (indústrias, manufaturas) ou de troca (bolsas, mercados, etc.) (MARKUS, 1993).

Markus e Hillier convergem em vários pontos sobre o processo de elaboração do objeto arquitetônico. Aceitam que, antes de constituir-se um edifício, a produção da arquitetura é precedida por expectativas da sociedade de viabilizar-se como estrutura (GIDDENS, 2003; HOLANDA, 2002). Uma série de regras de funcionamento social está impregnada tanto no indivíduo como no projetista que produz para o indivíduo. São normativas que regem as dinâmicas próprias a qualquer evento humano. Aqueles eventos que necessitam do meio “espaço” para se realizarem têm agregados a si um conjunto próprio de convenções a serem seguidas pelos indivíduos (HILLIER; PENN, 1991).

Markus associa a idéia dessas convenções a um *texto* – afirma que todo edifício é fruto de um texto que o precede (MARKUS, 1987) – e, posteriormente, o edifício é ele próprio um discurso no qual essas convenções originais podem ser “lidas” (MARKUS; CAMERON, 2002). Para Hillier (HILLIER & PENN, 1991), essas convenções constituem *modelos*¹⁶ – afirma que edifícios são precedidos por regras de práticas sociais. Ambos concluem que textos (ou modelos, em Hillier) mais complexos, ou mais longos, produzem edifícios mais carregados de convenções, com tendência a conservar certos padrões de utilização; textos menos complexos, ou mais curtos, produzem edifícios com menos carga de convenções, capazes de gerar várias possibilidades de utilização.

Sobrepondo os conceitos e os argumentos dos autores, pode-se sintetizar a idéia da seguinte forma:

- A instituição de um sistema espacial formado por barreiras e permeabilidades é uma tradução dos modelos de convenções sociais; é um

sistema de relações entre situações de restrição ou de permissão de atividades de usuários (habitantes e visitantes) (HILLIER; PENN, 1991).

- Modelos ou textos *longos* tendem a produzir sistemas espaciais *conservadores* do conhecimento social que os precedem (HILLIER; PENN, 1991).
- Modelos ou textos *curtos* tendem a produzir sistemas espaciais *geradores* de experiências sociais com menor grau de previsibilidade pelas convenções que os precedem (HILLIER; PENN, 1991).

Seguindo tal raciocínio, naturalmente se chega à conclusão de semelhantes expectativas sociais tenderem a gerar semelhantes sistemas espaciais. Pode-se ir além e supor que, quanto mais longos são os modelos, mais recorrentes tendem a ser as semelhanças entre os edifícios, pois há menos possibilidades para que se realizem eventos sociais não previamente programados (MARKUS, 1987 – HILLIER; PENN, 1991).

Aceitando-se o argumento, pode-se ainda tirar uma última conclusão desse processo: entre a formulação de modelos baseados nas expectativas de uso e o desempenho final do objeto arquitetônico parece haver um dado código espacial que funciona como elo entre as duas situações. Essa conclusão remete imediatamente à idéia de soluções-tipo para cumprir com recorrentes expectativas sociais de uso da arquitetura.

Tanto em Hillier como em Markus, o tipo não é determinado pelas características tectônicas. As soluções no arcabouço físico do edifício são passíveis de grande variação e dependentes dos mais diversos fatores, variando de acordo com o contexto em que se inserem (HOLANDA, 2002). Considerar o tipo como um padrão de relações entre indivíduo e espaço e indivíduo com outros indivíduos aparece, para os autores, como um dado universal para a produção de todo e qualquer edifício, além de ser sua motivação original e dar-lhe sentido de existência em qualquer cultura ou período histórico.

5. CONCLUSÃO

É perceptível a familiaridade das formulações de Hillier e Markus com as idéias originalmente lançadas por Quatremère de Quincy em 1825. Contudo, se em Quatremère de Quincy o tipo é algo vago e indefinido, nos autores contemporâneos ele é algo mais claramente identificável: a arquitetura é sistema de relações entre indivíduos e espaço e entre indivíduos e indivíduos *no* espaço, antes mesmo de ser um objeto edificado; essas relações são viabilizadas por uma estrutura espacial na qual, quando descrita, podem ser identificados padrões que refletem as prescrições sociais que motivaram seu estabelecimento.

A própria idéia dos três tipos principais de Quatremère de Quincy apresenta semelhanças com o edifício elementar de Hillier – a definição mínima de um objeto a intermediar a relação do homem com o meio e com outros homens. Também a busca por uma epistemologia da arquitetura e a associação da produção da arquitetura com a produção da linguagem é muito próxima àquela Markus faz entre edifícios e textos. A complementação de Hillier e Markus sobre o conceito de Quatremère de Quincy está na abordagem científica dessa “matéria essencial” aos edifícios, suplantando a formulação puramente especulativa-intuitiva de Quatremère de Quincy sobre uma metafísica da arquitetura (LAVIN, 1992).

A análise comparativa entre os discursos funciona como uma reafirmação mútua e respectiva entre as posições teóricas dos autores. Mais ainda, ressalta a validade atual do pensamento de Quatremère de Quincy sobre os motivos originais para a existência dos variados edifícios. As formulações teóricas dos autores apontam para um caminho científico para estudar a arquitetura – esse caminho passa pelo reconhecimento que, em essência, edifícios são dispositivos de viabilização das relações primordiais da sociedade – o tipo que define um edifício é um dado social para a definição espacial de suas características.

BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, G. C. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2000.
- ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BENEVOLO, L. A história da cidade. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- CANIGGIA, G.; MAFFEI, G. II Lettura dell'edilizia di base. *Composizione architettonica e tipologia edilizia*. Veneza: Marsilio, v. 1, 1979.
- CATALDI, G.; MAFFEI, G. L.; VACCARO, P. Saverio Muratori and the Italian school of planning typology. *Urban morphology*. Birmingham: ISUF, v. 1, n. 6, p. 3-14, 2002.
- CENIQUEL, M. *A prática arquitetônica como forma de elaboração de uma crítica arquitetônica: O estudo operacional de uma metateoria*. 1990. Dissertação (Mestrado em Estruturas Ambientais Urbanas) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.
- COLQUHOUN, A. Typology and design method. In: JENCKS, Charles; BAIRD, George (EE.). *Meaning in architecture*. Londres: Barrie e Jenkins, 1970.
- CURL, J. S. *Classical architecture: An introduction to its vocabulary and essentials, with a selected glossary of terms*. Nova York/Londres: W. W. Norton e Company, 2003.
- DURAND, J.-N.-L. *Précis of the lectures on architecture*. Los Angeles: Texts e Documents – The Getty Research Institute Publications Program, 2000.
- FORTY, A. *Words and buildings: A vocabulary of modern architecture*. Nova York: Thames and Hudson, 2000.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2006.
- FRAMPTON, K. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GIDDENS, A. *A constituição da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HILLIER, B. *Space is the machine: A configurational theory of architecture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- HILLIER, B.; HANSON, J. *The social logic of space*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- HILLIER, B.; PENN, A. *Visible colleges: Structure and randomness in the place of discovery*, 1991.
- HOLANDA, F. de. *Espaço de exceção*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.
- LAVIN, S. *Quatremère de Quincy and the invention of a modern language of architecture*. Cambridge; Londres: The MIT Press, 1992.
- MARKUS, T. Buildings as classifying devices. *Environment and Planning B: Planning and Design*, Londres: Pion, n. 14, p. 467-484, 1987.
- MARKUS, T. A. *Buildings and power: Freedom e control in the origin of modern building types*. Londres: Routledge, 1993.
- MARKUS, T.; CAMERON, D. *The words between the spaces – Buildings and language*. Londres/Nova York: Routledge, 2002. (Architext Series).
- MARZOT, N. The study of urban form in Italy. *Urban Morphology*, Birmingham: ISUF, v. 2, n. 6, p. 59-72, 2002.

MONTANER, J. M. *A modernidade superada: Arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2001.

MOUDON, A. V. Urban morphology as an emerging interdisciplinary field. *Urban morphology*. Birmingham: ISUF, n. 1, p. 3-10, 1997.

MURATORI, S. *Studi per una operante storia urbana di Venezia*. Roma: Istituto poligrafico dello Stato/Libreria dello Stato, 1960.

PEVSNER, N. *A history of building types*. Princeton: Thames and Hudson, 1997.

QUATREMÈRE DE QUINCY, A. C. Type. In: *Dictionnaire historique d'architecture*. Paris: Librairie d'Adrien Le Clère et C.ie, tomo II, 1832.

ROSSI, A. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RYKWERT, J. *A casa de Adão no paraíso*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RYKWERT, J. *A sedução do lugar*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SCOLARI, M. L'impegno tipologico. *Casabella*. Milão: Mondadori, n. 509-551, p. 42, 1985.

STEADMAN, P. Sketch for an archetypal building. *Environment and planning B: Planning and design*. Londres: Pion, p. 92-105, 1998. (Anniversary Issue).

STRAPPA, G. *Unità dell'organismo architettonico*. Bari: Dedalo, 1995.

Nota do Editor

Data de submissão: agosto 2009

Aprovação: março 2010

Cristiano Felipe Borba do Nascimento

Doutorando na linha de pesquisa de Projeto do Edifício e da Cidade do Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestre na linha de pesquisa Estudos do Ambiente Construído do Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano da UFPE, e arquiteto e urbanista pelo curso de arquitetura UFPE – Fundação Joaquim Nabuco.

Avenida Dezessete de agosto, 2187. Casa Forte

52061 540 – Recife, PE

(81) 3073-6398

cristiano.borba@fundaj.gov.br;

cristiano.borba@gmail.com

scripted day.

உள்ளே இருக்கிறேன்

em forma de bilhete

my packing Di

Sim. d. girando a barra daquella banda por onde se podem entrar

58 brachis mea de dei palmis per bracia. Tempesta

141 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 142 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 143 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 144 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 145 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 146 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 147 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 148 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 149 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 150 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 151 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 152 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 153 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 154 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 155 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 156 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 157 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 158 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 159 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 160 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 161 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 162 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 163 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 164 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 165 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 166 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 167 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 168 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 169 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 170 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 171 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 172 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 173 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 174 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 175 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 176 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 177 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 178 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 179 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 180 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 181 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 182 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 183 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 184 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 185 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 186 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 187 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 188 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 189 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 190 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 191 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 192 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 193 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 194 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 195 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 196 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 197 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 198 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 199 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 200 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 201 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 202 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 203 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 204 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 205 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 206 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 207 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 208 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 209 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 210 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 211 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 212 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 213 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 214 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 215 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 216 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 217 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 218 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 219 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 220 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 221 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 222 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 223 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 224 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 225 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 226 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 227 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 228 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 229 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 230 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 231 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 232 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 233 **V** **A** **D** **N** **V** **C**

1990 01 25 10:00 AM

Montanha, Ed.

canaliculi dentiniferi

1. acc. sp. N. 2

reitoria, Sua

Five Libras 500

recapitulé de nos

4 Apr 1944

Page 50

...ralin

Alcohol

100

a depo.

Pennsylvania

Gracilaria

$\Delta \rho_{\text{max}} = 0$

12

Francisco Segnini Jr.

a RTE, TÉCNICA E MERCADO: O TRABALHO DO ARQUITETO

I 22

pós-

RESUMO

Este trabalho analisa as novas formas de organização do trabalho do arquiteto em um contexto de difusão e consolidação dos instrumentos eletrônicos na produção do projeto arquitetônico, entendendo a arquitetura como produto de tensões entre arte, técnica e mercado. O objeto da pesquisa foi elaborado a partir de depoimentos e entrevistas, em um primeiro momento, com 206 arquitetos selecionados em 91 exemplares da revista *AU – Arquitetura e Urbanismo*, no período de 1985 a 2000 e, em um segundo momento, por meio de entrevistas com 31 arquitetos formados pela FAUUSP no período de 1986 a 1990. O primeiro período é particularmente significativo, posto que, nesses 15 anos foram observadas mudanças no trabalho do arquiteto por meio da difusão da informática, e, o segundo período, mostra-se interessante, na medida em que se caracteriza pela consolidação dos instrumentos eletrônicos na produção do projeto arquitetônico, os quais serão relevantes como um dos fatores que modificam a organização do trabalho do arquiteto, contribuindo para a precarização de suas relações trabalhistas. A hipótese dessa pesquisa é que as tensões entre arte, técnica e mercado, observadas na prática profissional do arquiteto desde o Renascimento, intensificam-se nas atuais condições de produção do projeto.

PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura, profissão, organização do trabalho, mercado.

ARTE, TÉCNICA Y MERCADO: EL TRABAJO DEL ARQUITECTO

pós- | 123

RESUMEN

Este trabajo analiza las nuevas formas de organización del trabajo del arquitecto, en un contexto de difusión y consolidación de los instrumentos electrónicos en la producción del diseño arquitectónico, considerando la arquitectura como un producto de tensiones entre arte, técnica y mercado. Se ha elaborado el objeto de la investigación a partir de declaraciones y entrevistas, en un primer momento con 206 arquitectos seleccionados en 91 ejemplares de la revista *AU – Arquitetura e Urbanismo*, del período de 1985 a 2000, y luego a través de entrevistas con 31 arquitectos graduados por la FAUUSP en el período 1986 a 1990. El primer período es particularmente significativo, ya que en estos quince años se han visto cambios en el trabajo del arquitecto a través de la difusión de la informática, y el segundo período resulta interesante, en la medida que se caracteriza por la consolidación de los instrumentos electrónicos en la producción del diseño arquitectónico, los que vienen a ser relevantes como un factor que cambia la organización del trabajo del arquitecto y contribuye a la precarización de sus relaciones laborales. La hipótesis de esta investigación es que las tensiones entre arte, técnica y mercado, que pueden ser observadas en la práctica profesional del arquitecto desde el Renacimiento, se intensifican en las actuales condiciones de producción del proyecto.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura, profesión, organización del trabajo, mercado.

ART, TECHNIQUE AND MARKET: THE ARCHITECT'S WORK

ABSTRACT

This article reviews the new forms of organization of an architect's work, in the context of the consolidation and dissemination of electronic instruments in the production of architectural design. In this way, it is an understanding of architecture as a product of the tensions between art, technology, and the market. The research uses statements and interviews, initially with 206 architects selected from 91 editions of *AU – Arquitetura e Urbanismo* from 1985 to 2000 and, subsequently, through interviews with 31 architects of the University of São Paulo's College of Architecture and Urbanism (FAUUSP) that graduated between the years of 1986 and 1990. The first period is particularly significant, since the architect's work experienced considerable changes during these 15 years following the dissemination of information. The second period is interesting, because of the consolidation of electronic instruments in the production of architectural design. This will be relevant as a factor that modifies the organization of the architect's work, contributing to the unsound nature of its labor relations. The hypothesis is that the tensions between art, technology and the market, seen in professional practice since the Renaissance, are exacerbated under the present conditions of production.

KEY WORDS

Architecture, profession, work organization, market.

(1) CUFF, Dana – *Architecture: The story of practice*, tradução do autor, p. 27.

(2) SEGNINI, Francisco – *Prática profissional do arquiteto em discussão*, tese de doutorado, FAUUSP, 2002. O objetivo dessa tese foi analisar a prática profissional do arquiteto e a relação que a produção do projeto arquitetônico, entendido como expressão da arte e da técnica, estabelece com o mercado. O objeto analisado é constituído por depoimentos e entrevistas de 206 arquitetos selecionados em 91 exemplares da revista *AU – Arquitetura e Urbanismo*, no período de 1985 a 2000. Esse período é particularmente significativo porque nesses 15 anos são observadas mudanças como a intensificação do fenômeno social, econômico e político denominado globalização e a difusão da informática, alterando a produção do projeto; no plano político nacional significa o término do período militar. A análise do objeto foi subdividida nos capítulos: 1 – O arquiteto, a arquitetura e o projeto; 2 – O arquiteto e a informatização da produção do projeto; 3 – Produção do projeto arquitetônico e mercado de trabalho e considerações finais.



Richard Morris Hunt (1883), arquiteto – pintor no século 19¹
Fonte: CUFF, Dana. *Architecture: The story practice*

INTRODUÇÃO

A tensão entre arte, técnica e mercado marca a profissão do arquiteto e a produção do projeto arquitetônico desde o Renascimento. Nesse sentido, este artigo pretende analisar o exercício da profissão do arquiteto e a relação que esta estabelece com o mercado de trabalho. Metodologicamente, o objeto de pesquisa foi constituído por depoimentos de arquitetos sobre experiências vividas no fazer arquitetura, ou melhor, no exercício de seus próprios trabalhos, profissão.

A hipótese norteadora da pesquisa que informa esse trabalho reconhece que a tensão entre arte, técnica e mercado intensifica-se no contexto da difusão da informática e do conjunto de relações socioeconômicas denominadas globalização. Esse fenômeno implica, entre outras coisas, na intensificação da concorrência em um mercado cada vez mais competitivo.

Para tanto, foram analisados 91 exemplares da revista *AU – Arquitetura e Urbanismo*, publicada pela Editora Pini, no período de 1985 a 2000, possibilitando acesso a entrevistas e depoimentos de 206 arquitetos (200 homens e 6 mulheres) sobre os temas selecionados e analisados na tese de doutorado intitulada *A prática profissional do arquiteto em discussão*². Posteriormente, retomando essa discussão e complementando a pesquisa referida, em 2007 e 2008 foram entrevistados 31 arquitetos, formados no período compreendido entre 1986 e 1990, pela FAUUSP (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da

(3) JAKES, Annie. *La carrière de l'architecte au XIX siècle*. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1986 (tradução do autor).

Universidade de São Paulo (17 homens e 14 mulheres) e atuantes no mercado de trabalho, indagando-lhes as relações de trabalho e emprego que vivenciam na elaboração do trabalho arquitetônico. O recorte – formados entre 1986 e 1990 – justifica-se na medida em que são profissionais já com mais de 15 anos de inserção no mercado de trabalho. Esse segundo momento de pesquisa foi realizado sob nossa orientação pelos alunos das turmas matriculadas em 2007 e 2008 na disciplina – AUT – Prática Profissional e Organização do Trabalho do Arquiteto – disciplina esta que é por nós ministrada. A escolha desses profissionais foi definida em função de condições pessoais de cada um dos entrevistados, no sentido de disponibilizar seu tempo para a entrevista. Os 31 arquitetos entrevistados correspondem a 5,2% do universo dos formandos no período indicado.

Arquitetos e Urbanistas FAUUSP / período 1986 a 1990

Ano	Número de formandos	Homens	Mulheres
1986	138	70	68
1987	123	52	71
1988	103	48	55
1989	103	50	53
1990	121	59	62
Total	588	279 (48%)	309 (52%)

Fonte: Dados fornecidos pela FAUUSP, 2009

Compreender os processos e relações sociais no trabalho constituiu o objetivo maior das duas pesquisas que se complementam.

Neste texto, a análise do objeto desenvolve-se a partir dos seguintes aspectos:

- Histórico da organização do trabalho do arquiteto;
- processo de produção do projeto arquitetônico;
- informatização do processo de produção do projeto arquitetônico; e
- novas formas de organização das relações de trabalho.

HISTÓRICO DA ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO DO ARQUITETO

As formas e técnicas de elaboração do projeto passaram por mudanças desde o Renascimento, momento histórico que marca o nascimento da concepção moderna da profissão. Na Idade Média, a classificação tradicional entre artes liberais e artes mecânicas não permitia diferenciar os artistas, arquitetos-pintores ou arquitetos-escultores, do mundo dos artesãos, dos trabalhadores manuais³.

A profissão do arquiteto começa a organizar-se no século 19. Na França, em 1843, é criada a *Société Centrale des Architectes* com o objetivo de garantir a discussão sobre a necessidade de um diploma para por fim “aos inconvenientes

da liberdade absoluta no exercício profissional”⁴. Essa discussão se prolonga por muitos anos; em 1881 é também criada a associação de arquitetos diplomados *Société de Architectes Diplômés par le Gouvernement* (SADG), resultado de um movimento liderado por Julien Guadet, chefe de ateliê na *École des Beaux Arts de Paris*. Preocupado em defender o interesse dos arquitetos com diploma, que naquele momento formavam uma restrita comunidade de 44 profissionais, ele motivou seus antigos alunos a organizarem-se⁵. Essa nova sociedade discutirá o exercício profissional e, em 1892, obtém reconhecimento como sendo de utilidade pública. Apesar disso, os arquitetos eram de opinião que esse *status* não era suficiente, necessitando de um código para serem compreendidos como profissionais disciplinados e honrados: “*por isso todos assinam uma adesão plena ao ‘Le Code Guadet.’*”⁶ Após esse momento, com a aprovação do primeiro código deontológico dos arquitetos, o processo de regulamentação da profissão na França desenvolve-se durante todo o século 20, culminando com a promulgação da lei de 1977, última referência legal para a organização da profissão, naquele país.

A história da profissionalização do arquiteto no Brasil também se inscreve no decorrer do século 20. Compreendê-la requer recuperar o processo de consolidação das instituições de ensino, bem como a organização legal das instituições que regulam e representam esses profissionais, considerando sempre as mudanças ocorridas na sociedade brasileira em termos econômicos, sociais e políticos.⁷

Os primórdios do ensino da arquitetura no Brasil representavam uma especialização da engenharia. As primeiras turmas foram formadas pela Escola Politécnica de São Paulo (1899) e pela Faculdade de Engenharia do Instituto Mackenzie, a partir de 1917. A primeira Faculdade Nacional de Arquitetura foi inaugurada, por lei federal, no Rio de Janeiro, em 1945. A partir de então outras se seguiram, como a Faculdade de Arquitetura Mackenzie em 1947 e, no ano seguinte, a Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo. No presente (2008) a Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura e Urbanismo (ABEA) informa a existência de 214 cursos, e que mais de 50% deles se encontram na região Sudeste do país.

O processo de expansão da formação profissional do arquiteto é acompanhado pela multiplicação de instituições que regulamentam, controlam, fiscalizam e organizam o exercício profissional. O Instituto dos Arquitetos do Brasil foi criado em 1921, pouco mais de uma década da regulamentação da atividade profissional do arquiteto, em 1933 (Decreto Federal n. 23.569, de 11 de dezembro de 1933). Desde então, somados aos engenheiros e agrônomos, constituem um único órgão legal fiscalizador do exercício profissional (Sistema CREA/CONFEA). Em 1971 é estabelecido o primeiro Código de Ética Profissional no Brasil, fortemente ainda influenciado pelo Código Guadet, no qual se inspira para determinar os parâmetros éticos da profissão do arquiteto no país.

No início dos anos 70, o governo militar investiu fortemente em obras de infra-estrutura – barragens, estradas, metro, etc. – o que propiciou a criação de grandes empresas de consultoria, a maior parte delas no Sudeste, as quais se transformaram nas maiores empregadoras de engenheiros e arquitetos. Algumas dessas empresas, tais como PROMON, HIDROSERVICE e THEMAG chegaram a empregar cerca de uma centena de arquitetos cada uma. Nessas circunstâncias houve um grande crescimento do número de profissionais assalariados, o que

(4) BONNIER, Louis. *La fondation de la SADG*. In: EPRON, Jean Pierre. *Architecture une anthologie*. Liège: Pierre Mardaga Éditeur, 1992, p. 290 (tradução do autor).

(5) Id., *ibid.*, p. 291.

(6) Id., *ibid.*, loc. cit.

(7) DURAND, José Carlos Garcia. *Arte, privilégio e distinção artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Editora Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo, 1989. As análises pioneiras realizadas por Durand a respeito da profissão do arquiteto como objeto de análise sociológica contribuem para a compreensão dos objetivos desse trabalho, mesmo considerando que a singularidade do mesmo está em sua abordagem construída a partir da representação que os arquitetos elaboram sobre a prática profissional que desenvolvem. Nesse sentido, o referencial teórico que possibilita a análise desse objeto é construído, sobretudo, a partir desse campo de trabalho e reflexão.

levou à criação do Sindicato dos Arquitetos do Brasil, reconhecido pelo Ministério do Trabalho em 1971⁸, concretizando reivindicações da Associação Profissional dos Arquitetos – APA, fundada em 1968. No entanto, o Ministério do Trabalho e Emprego, por meio da RAIS – CAGED, informa tratar-se de uma profissão exercida, sobretudo, de forma autônoma ou por conta própria, na qual menos de 10% dos arquitetos estão inscritos no trabalho formal (com carteira assinada); entre eles 55% são mulheres, sobretudo na função pública ou na docência.

De acordo com dados fornecidos pelo CONFEA (2008), os arquitetos constituem um grupo formado por cerca de 130.000 profissionais.

Processo de produção do projeto arquitetônico

A arquitetura, tal como definida no dicionário, é a “*arte de criar espaços organizados e animados, por meio do agenciamento urbano e da edificação, para abrigar os diferentes tipos de atividades humanas*”⁹; e, por arte, o mesmo autor compreende a “*atividade que supõe a criação de sensações ou de estados de espírito de caráter estético, carregados de vivência pessoal e profunda, podendo suscitar em outrem o desejo de prolongamento ou renovação*”.¹⁰

Os arquitetos, em seus depoimentos e entrevistas, reafirmam o papel da arquitetura enquanto arte, que se concretiza na construção, tal como definido em dicionário.

“*Se arquitetura é fundamentalmente arte, não o é, menos, fundamentalmente construção.*”¹¹ (Lucio Costa)

“*O arquiteto é antes de tudo um artista.*”¹² (Artigas)

As formas e técnicas de elaboração do projeto vivenciaram mudanças desde o Renascimento, momento histórico que marca o nascimento da concepção moderna da profissão. A partir do século 15, com a aproximação entre as belas artes e as artes liberais, o arquiteto adquire o estatuto de intelectual e de artista. Nos séculos seguintes, os arquitetos fazem parte do mundo particular dos artistas; as instituições acadêmicas formadoras, nos séculos 17 e 18, identificam os arquitetos, aproximando-os dos pintores e escultores¹³. As transformações sociais, políticas e econômicas ocorridas na sociedade que se industrializou no século 19, alteram as estruturas e relações até então vigentes. Inovações tecnológicas, desenvolvimento dos meios de informação, o crescimento das cidades são elementos que modificam a profissão do arquiteto.

Nesse contexto, a prática da arquitetura se transforma, a dimensão tecnológica se sobrepõe à dimensão artística, determinando que o arquiteto identificado ao artista passe a ser compreendido de forma negativa, pejorativa mesmo. “*A imagem do criador solitário e maldito, face à sua folha ou à sua tela, coincide mal com a prática da arquitetura que coloca em relação, capitais, materiais e equipes de homens importantes. Essa contradição talvez explique o fato de que o arquiteto é compreendido negativamente pelo público do século XIX.*”¹⁴

No entanto, a tensão entre arte e técnica se recoloca constantemente até a atualidade. São muitas as afirmações e reafirmações que recuperam a prática profissional do arquiteto como expressão de sua condição de artista.

Entretanto, o exercício profissional do arquiteto, se considerado tão somente em sua dimensão artística, conduz a polêmicas e contradições desde o século 19,

(8) Com a formação do Sindicato chegou-se, por algum tempo, até a discutir dissídio coletivo para reajustes salariais dos arquitetos.

(9) FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI – O dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

(10) Id., Ibid.

(11) SABBAG, Hayfa Y. A beleza de um trabalho precursor, síntese da tradição e da modernidade. *AU*, ano 1, jan. 85, n. 1, p. 15.

(12) ARTIGAS, João B.V. *Arquitetura, política e paixão, a obra de um humanista – Entrevista* (texto de Livia Alvares Pedreira), *AU*, ano 1, jan. 85, n. 1, p. 23.

(13) Id., *ibid.*, loc. cit.

(14) Id., *ibid.* p. 7.

conforme já citado. Se, por um lado, o arquiteto é um profissional que vive de seu trabalho em uma sociedade de mercado, necessitando de demanda por seus serviços, por outro, revela-se um artista que pretende fazer do resultado desse trabalho uma representação de seu tempo, como afirma Paulo Mendes da Rocha, *“fazer arquitetura é estabelecer o desenho da contemporaneidade, desenhar edifícios para os homens de sua época. Modernidade...”*¹⁵

O exercício profissional do arquiteto se coloca na intersecção de três vertentes: arte, técnica e intenção. Os arquitetos, segundo os depoimentos, não abdicam da condição de artista, ao mesmo tempo em que se apropriam da técnica com duplo objetivo, tanto para criar abrigo para as atividades humanas como para demonstrar intenções, anseios ou esperanças.

A informatização da produção do projeto arquitetônico

O processo de produção do projeto de arquitetura e as relações de trabalho no âmbito dessa produção se modificaram nos últimos anos com a introdução das tecnologias derivadas da microeletrônica e o desenvolvimento de *softwares* específicos. Em apenas 15 anos (1985-2000) as pranchetas de desenho quase desapareceram. No lugar delas ou mesmo sobre elas, encontram-se os computadores.

*“Acho que hoje a tendência é que, inclusive com essas novas formas de trabalho, a mídia, a eletrônica, você tem uma “polinucleação”, uma multiplicação de pontos de trabalho e não necessariamente no mesmo lugar.”*¹⁶

(15) SABBAG, Haifa Y. Revisão e autocrítica. *AU*, ano 2, fev. 86, n. 4, p. 21.

(16) Entrevista arquiteto 1 – Pesquisa complementar.

(17) Id., *ibid.*

Nos depoimentos levantados no percurso destes 15 anos (1985-2000) percebe-se, claramente, que o uso do computador no trabalho do arquiteto vai perdendo gradativamente o caráter polêmico dos primeiros momentos, elaborado entorno de sua eficiência e da qualificação do arquiteto; esse profissional é cada vez mais usuário das inovações tecnológicas que se difundem. O projeto desenhado com essa “nova lapiseira” deixa de ser novidade e passa a ser realidade, relacionada, freqüentemente, à racionalização do projeto e às exigências de mercado, construindo, dessa forma, maior possibilidade de competição.

No final dos anos 90, os depoimentos levantam novas questões, diferentes das formuladas nos anos 80; partindo da compreensão que essa tecnologia está incorporada à produção do projeto, as discussões se centram sobre quais equipamentos ou programas serão utilizados, sobre suas potencialidades e adequações.

Agilizar produção, racionalizar trabalho, otimizar tempos, reduzir tarefas manuais, são algumas possibilidades que os arquitetos irão detectando e reafirmando em seus depoimentos e entrevistas.

*“desde 90, ou seja, de 87 a 90, a gente manteve esse escritório e prestava esses serviços, tipo que nem hoje, mas menos, porque não tinha o computador, então era muito raro esse tipo de coisa que hoje tem que você subcontrata ou contrata o recém formado para ajudar a desenvolver um projeto. Aliás, porque naquela época ainda não tinha essa desmaterialização dos escritórios, os escritórios eram escritórios com prancheta, tinha que ter um espaço físico gigantesco.”*¹⁷

Novas formas de organização das relações de trabalho

As entrevistas com os 31 arquitetos formados pela FAUUSP no período de 1986 a 1990 mostraram a presença de novas formas de contratação e quase o abandono total das garantias sociais ligadas ao trabalho por meio da Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT). Com o objetivo de atualizar a pesquisa elaborada junto da revista *AU* no que se refere às mudanças nas relações de trabalho e na forma de contratação dos arquitetos, foram entrevistados 31 arquitetos atuantes no mercado de trabalho e formados pela FAUUSP entre 1985 e 1990, como já mencionado anteriormente, com, no mínimo, o acúmulo de experiências referente a mais de 15 anos de exercício profissional.

Os depoimentos mostram a importância da introdução da informática no processo de produção do projeto arquitetônico no que se refere a mudanças no processo de contratação do arquiteto, novas formas de organização das relações de trabalho.

*"..., porque não tinha o computador, então era muito raro esse tipo de coisa que hoje tem que você subcontrata ou contrata o recém formado para ajudar a desenvolver um projeto. Aliás, porque naquela época ainda não tinha essa "desmaterialização" dos escritórios,..."*¹⁸

(18) Entrevista arquiteto 1
– Pesquisa complementar.

(19) Entrevista arquiteto 2
– Pesquisa complementar.

(20) Lucro presumido – significa que os impostos decorrentes do faturamento de uma empresa sejam calculados sobre a alíquota de 32% do valor do faturamento bruto, sem levar em conta a necessidade de registro de despesas.

Dos 31 arquitetos entrevistados, 10% deles (2 mulheres e 1 homem) dedicam-se, exclusivamente, ao trabalho docente, em tempo integral, são professores da Universidade de São Paulo.

Os depoimentos desses 31 arquitetos mostraram que 23 (75%) deles se denominam autônomos; entretanto, ao longo das entrevistas percebe-se que entendem a condição de autônomo como uma situação de proprietários de pequenas empresas normalmente em associação com ex-colegas da universidade. Uma das estratégias de sobrevivência financeira dessa condição é trabalhar como professor universitário (39% deles), tanto em escola pública (em tempo parcial) como, principalmente, em escolas privadas. A condição de autônomo, conforme definido pela legislação, é compreendida onerosa pelos empregadores, freqüentemente também arquitetos, em função dos encargos resultantes, além de aumento da carga de serviços burocráticos do contratante. O fato de os arquitetos se estruturarem como pequenos empresários é, praticamente, uma exigência para que possam prestar serviços às empresas.

*"Como eu trabalho muito para empresas,..., eles não gostam de trabalhar com autônomos, você tem mais encargos, INSS, enfim, para eles mais pesado em termos de impostos, né?! Então, eles não gostam muito de trabalhar com autônomos, então, eu tenho uma empresa paralela, e quando eu preciso, eu posso emitir uma nota fiscal da minha empresa,..., porque os clientes exigem que você tenha uma estrutura, mas é basicamente informal, se eu tenho que pegar alguém para fazer levantamento métrico, é informal, a pessoa presta serviço pra mim, eu pago, mas é informal."*¹⁹

A informalidade descrita acima é possível pela legislação vigente que permite às pequenas empresas não contabilizarem suas despesas, possibilitando que os impostos resultantes do faturamento sejam calculados na condição de "lucro presumido"²⁰.

Essa é uma prática comum dos escritórios de arquitetura, conforme afirma um dos arquitetos entrevistados.

“Estagiário para nós nunca foi muito útil. O que a gente percebeu é que arquiteto recém-formado trabalha, se dedica. Não tem a faculdade pra competir com você e ele custa quase o mesmo que um estagiário.” ²¹

O depoimento desse arquiteto informa contradições: quando questionado sobre o salário que pagava ao arquiteto-empregado, afirma: *“pagávamos o piso, a gente pagava bem”*, e o piso salarial²² do arquiteto é mais elevado do que normalmente se paga a um estagiário. No entanto, quando questionado sobre o tipo de contratação estabelecida, afirma que o funcionário *“não era registrado”* e que o processo de contratação era na *“... boca. Contrato de boca... Pagava salário, dava férias pra ele e pagava décimo terceiro, tá. Não era registrado. Não me senti em nenhum momento sendo desleal com ele”* ²³.

No entanto, no mesmo depoimento, ressalta a ilegalidade dessa forma de contratação, ao referir-se à sua própria vicência, no começo de sua experiência profissional:

“Trabalhei dois anos num outro arquiteto que foi comigo um calhorda, absolutamente um calhorda, mas nosso contrato era esse, ele me pagava e eu nunca pensei em entrar com causa trabalhista contra ele, acho que isso é sacanagem... se você não quer aceitar aquilo, não entre...” ²⁴

Em outro depoimento o arquiteto expressa preocupação com o problema e enfoca a questão como uma necessidade de revisão da legislação trabalhista.

“Bom, esse negócio da legislação trabalhista, acho que precisa ser atualizada. A gente nunca contratou ninguém por CLT, sempre foram empresas associadas à gente e eu acho que todo o mundo trabalha assim atualmente, não só no meio da arquitetura... São prestadores de serviços. É uma maneira legal, talvez um pouco prejudicial ao país porque paga-se menos imposto, eu tenho a impressão, mas que mostra que a legislação precisa ser atualizada. E eu acho que essa forma de trabalho fluida aí, ela não apenas é cada vez mais possível pelos recursos de comunicação, de telecomunicações, mas necessária porque os tempos, agora, são muito mais rápidos. Então tem que ter muito mais agilidade para montar e desmontar equipes. Uma empresa que tenha todo o mundo contratado, até conseguir demitir todo o mundo já faliu, porque tem que dar aviso prévio... Quero dizer, a legislação está completamente caduca.” ²⁵

Somente uma das entrevistadas é registrada (CLT), trabalha em uma grande empresa, mas reconhece tratar-se de uma situação diferenciada, não comum no mercado de trabalho do arquiteto.

“Eu sou CLT, com registro em carteira. Não é o que acontece no mercado. Eu já trabalhei dando nota, eu tenho uma empresa, uma firma com o meu marido, já trabalhei como terceirizada, dando nota. Já trabalhei dos dois jeitos.” ²⁶

(21) Depoimento arquiteto 7 – Pesquisa complementar.

(22) As profissões ligadas ao Conselho Regional de Engenharia, Arquitetura e Agronomia (CREA) têm piso salarial garantido por legislação federal. O piso salarial é de 10 salários mínimos para uma jornada de 8 horas diárias ou 40 horas semanais.

(23) Entrevista arquiteto 7 – Pesquisa complementar.

(24) Id., ibid.

(25) Id., ibid.

(26) Entrevista arquiteto 5 – Pesquisa complementar.

Os outros arquitetos que trabalham como assalariados estabelecem uma relação contratual, vulgarmente conhecida como “assalariado CNPJ”²⁷, nada mais que um recurso do qual as empresas estão se apropriando no sentido de não assumir os encargos ligados aos direitos vinculados ao trabalho; o depoimento abaixo mostra claramente esse processo.

*“Hoje, basicamente eu sou informal,... no escritório eu tinha toda aquela coisa, eu era registrada, depois isso mudou, eu senti isso enquanto eu estava lá no (escritório X), a gente passou do regime CLT, de carteira assinada, nós passamos também a ser autônomos dentro do escritório, nós éramos terceirizados dentro do escritório, porque o escritório não conseguia mais arcar com todos os encargos, ficaram muito pesados, e hoje, como autônoma, eu sou praticamente informal.”*²⁸

Dos arquitetos entrevistados, quatro (13%) informam que se inscrevem nessa situação, de “assalariado CNPJ”. Reconhecem a precariedade da situação, mas não conseguem perceber outra perspectiva de trabalho, como se constata nos depoimentos abaixo:

(27) Essa condição de trabalho é também conhecida como “falso autônomo”. Trata-se de um empregado que trabalha nas dependências da empresa e está sujeito a horários predefinidos. CNPJ é a sigla de Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica, ou seja, significa a existência de uma empresa.

(28) Entrevista arquiteto 2
– Pesquisa complementar.

(29) Entrevista arquiteto 4
– Pesquisa complementar.

(30) Entrevista arquiteto 3
– Pesquisa complementar.

“..., dentro do mercado que a gente trabalha,..., eu acho que tá cada vez mais difícil, a remuneração é cada vez pior, acho que cada vez tem menos suporte pro empregado, você ser registrado é cada vez mais difícil, ter todos os benefícios, não é um mercado fácil.”

*“ ..., eu posso definir minha situação como ‘falso autônomo’. Sou empregado aqui na (escritório Y) Arquitetura, e a(Y) é uma empresa que atua em diversas áreas de projetos de arquitetura... Bem, eu acredito que as vantagens de ser empregado é você poder ter uma situação financeira estável, como por exemplo, salário, férias e décimo terceiro. Mesmo não sendo registrado, essas garantias foram combinadas com o empregador. E nesse ponto há vantagens tanto para mim quanto para o meu patrão, pois desta forma alivia a carga tributária. É complicado dizer que só existem vantagens. Eu acho, com certeza, que existem desvantagens, com certeza. A principal delas é ter que criar outras formas de comprovação de renda. Para, por exemplo, poder fazer uma declaração do imposto de renda. Neste caso, eu tive que me associar a uma empresa de um amigo para ter os comprovantes de rendimento.”*²⁹

Outra forma de contratação dissimulada recorrente nos últimos anos é a transformação dos empregados em sócios, um procedimento adotado pelos advogados já há algum tempo e aparece em uma das entrevistas: “... é muito comum hoje que os escritórios sejam ‘arquitetos associados’. Essa é a configuração mais pertencente ao nosso período aqui em São Paulo.”³⁰

As entrevistas realizadas mostram que as novas formas de organização da produção do projeto arquitetônico têm levado a uma precarização das relações de trabalho do arquiteto, tais como: o falso autônomo, o arquiteto empregado elevado à condição de sócio da empresa, o arquiteto que cria uma empresa para poder ser assalariado CNPJ, ou mesmo o arquiteto que trabalha como empregado em uma relação informal, sem qualquer vínculo, o “contrato de boca”, tal como definido em um dos depoimentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os depoimentos assinalados mostram que nos anos 90 a situação é completamente diferente da que se tinha no início dos anos 70. No primeiro momento, a presença de grandes empresas empregadoras, tanto de engenheiros como de arquitetos, fortaleceu e expandiu o número de contratos formais de trabalho, por meio da Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT). A partir da crise do petróleo, pouco a pouco, os investimentos estatais, em grandes projetos de infra-estrutura, são reduzidos. As grandes empresas de arquitetura e engenharia iniciam um processo de redução de seus quadros técnicos. A partir de então, novas formas de contratação de arquitetos são observadas; o assalariamento é disfarçado por meio de várias possibilidades previstas em lei.

O grupo dos 31 profissionais entrevistados pertence à geração que não participou daquele processo de fortalecimento dos vínculos formais de trabalho e inseriram-se no mercado após a informatização do processo de produção do projeto.

Nesse contexto é iniciado o processo de desaparecimento do projetista³¹, substituído pelos estagiários das escolas de arquitetura³², ou mesmo por arquitetos recém-formados, os quais já dominam as técnicas exigidas pela produção informatizada. Dessa forma, no exercício da profissão é observada a expansão do número de portadores de diploma de arquitetura e urbanismo, no ensino superior, mas sua desvalorização relativa. Os recém-formados serão “projetistas”, sem acesso aos direitos trabalhistas garantidos àqueles. Cabe aqui ressaltar que, a partir desse período, a formação em arquitetura passa a ser cursada, cada vez mais, por mulheres. Esse é um objeto de pesquisa para futuras investigações.

Retomando a questão anterior, mesmo que um dos entrevistados afirme: “*estagiário para nós nunca foi útil*”³³, essa afirmação precisa ser polemizada, pois o número de alunos que, obrigatoriamente, fazem estágio, é muito grande, considerando existir, somente na região metropolitana de São Paulo, cerca de 20 cursos de arquitetura e urbanismo a demandarem estágios obrigatórios.

Os arquitetos, na medida em que diminuem as possibilidades de trabalho em grandes empresas de projeto, passam a trabalhar como autônomos ou como falso autônomos, ou seja, empregados considerados “prestadores de serviços”, ocultos sob a forma de “empresas”, nas quais, para serem empregados, assumem a falsa condição de proprietários de seus próprios negócios.

Muitos arquitetos, na impossibilidade de ter seu próprio escritório como profissional autônomo, transformam-se em pequena empresa, muitas vezes associando-se a um colega (empresa uniprofissional) ou a um outro tipo de profissional (empresa pluri-profissional). Tal situação é criada pela legislação brasileira que onera o trabalho autônomo e facilita a retenção de impostos de pequenas empresas, criando condições menos onerosas. Mesmo na situação de pequenos empresários, os arquitetos, na maioria das vezes, criam empresas com colegas de mesma profissão, por ser a forma de ter-se menos despesas tributárias. São esses espaços de trabalho, atualmente predominantes na produção do projeto arquitetônico, que precarizam as relações de trabalho do arquiteto.

Dos 31 arquitetos entrevistados, somente um deles, uma mulher, tem contrato de trabalho conforme a CLT, informando que tal situação se configura por

(31) A presença dos projetistas nos escritórios de arquitetura era uma constante. Eram profissionais de nível técnico, inicialmente desenhistas, que adquiriam, por meio da experiência acumulada, grande conhecimento sobre os processos de desenvolvimento e detalhamento do projeto arquitetônico. Esses profissionais eram, normalmente, empregados assalariados com salários relevantes, na medida em que dominavam a técnica do desenho, além do conhecimento específico referente aos conteúdos dos projetos.

(32) Com o crescimento do número de cursos de arquitetura e urbanismo a partir dos anos 70 e com grande ênfase nos anos 80, o Ministério de Educação (MEC), por meio da Portaria 1.770, datada de 1994, orienta a existência do estágio obrigatório para obtenção do diploma.

(33) Entrevista arquiteto 7 – Pesquisa complementar.

tratar-se de uma grande empresa. Desse conjunto de profissionais, outros 3 (três) deles, professores de universidades públicas, são contratados pelo Estatuto do Funcionalismo Público.

As condições de precarização do trabalho do arquiteto configuram-se quando:

- O empregado é um profissional autônomo, sendo, de fato, um empregado com posto de trabalho no espaço do empregador, com horário definido e sujeito às orientações do empregador;

- o empregado é, como costumeiramente chamado, um falso autônomo, ou ainda, o empregado CNPJ, ou seja, para que possa ser empregado (com posto de trabalho no espaço do empregador, horário definido e sujeito às orientações do empregador), precisou criar um empresa, conforme informam 13% dos entrevistados;

- o empregado, o qual, embora continuando com as tarefas típicas de um empregado, passa a ser sócio da empresa com participação minoritária;

- o empregado não tem qualquer vínculo com o empregador, ou seja, não se encaixa em nenhuma das condições anteriores – é o contrato de boca, conforme informado por um dos arquitetos entrevistado.

Dessa forma, a multiplicação de arquitetos autônomos e pequenos empresários oculta a multiplicação de arquitetos com relações de trabalho precarizadas, sem acesso aos direitos sociais ligados ao trabalho, garantidos pela legislação brasileira.

BIBLIOGRAFIA

BONNIER, Louis. La fondation de la SADG. In: EPRON, Jean Pierre. *Architecture une anthologie*. Liège: Pierre Mardaga Éditeur, 1992.

CUFF, Dana. *Architecture: The story of practice*. Cambridge; Massachusetts: MIT Press, 1991.

DURAND, José Carlos Garcia. *A profissão do arquiteto (estudo sociológico)*. 1972. Tese (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo/Rio de Janeiro – Conselho Regional de Engenharia, Arquitetura e Agronomia da 5ª. Região (Guanabara), 1972.

_____. *Arte, privilégio e distinção artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/ 1985*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda – *Novo Aurélio século XXI – O dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

JAQUES, Annie. *La Carrière de l'architecte au XIX siècle*. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1986.

PEDREIRA, Livia Alvares. Arquitetura, política e paixão, a obra de um humanista. Entrevista. *AU*, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 23, 1985.

SABBAG, Hayfa Y. A beleza de um trabalho precursor, síntese da tradição e da modernidade. *AU*, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 15, 1985.

_____. Revisão e autocrítica – *AU*, São Paulo, ano 2, n. 4, p. 21, 1986.

SEGNINI, Francisco. *Prática profissional do arquiteto em discussão*. 2002. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

Nota do Editor

Data de submissão: abril 2009

Aprovação: janeiro 2010

Francisco Segnini Jr.

Arquiteto, professor doutor e pesquisador da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). Grupo de Pesquisa CNPq – Processo de Produção da Arquitetura e do Urbanismo.

FAUUSP – Rua do Lago, 876. Cidade Universitária

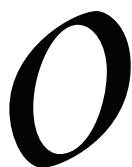
05508-900 – São Paulo, SP

(11) 3091-4571

aut@usp.br

chicosegnini@uol.com.br

Daniela Büchler
Michael Biggs



ITO CRITÉRIOS PARA A PESQUISA ACADÊMICA em ÁREAS DE PRÁTICA PROJETUAL¹

RESUMO

Este artigo trata de dois problemas centrais da pesquisa em áreas de prática projetual, o assim denominado *practice-based research*: a identificação de condições fundamentais, e, portanto, a identificação de exemplos de fato. O artigo faz uma crítica aos métodos usados em estudos de caso anteriores que empregaram a assim chamada argumentação circular. Assume-se, aqui, que a pesquisa nas indústrias criativas e culturais está situada na grande área de pesquisa acadêmica, consistindo em processo cumulativo. A partir dessa abordagem estabeleceram-se critérios para o desenvolvimento de condições necessárias para tal pesquisa, assim possibilitando a identificação de exemplos concretos. Essa abordagem resolve o problema circular que ocorria em estudos de casos anteriores. O artigo conclui que existem, para a pesquisa acadêmica em áreas de prática projetual, quatro critérios genéricos e outros quatro específicos às disciplinas nas áreas. A partir desses critérios, outras consequências seguem para o conteúdo de *practice-based research*. Esses oito critérios estão, atualmente, sendo usados pelos autores na identificação e investigação de casos de *practice-based research*.

PALAVRAS-CHAVE

Pesquisa acadêmica, base em pesquisa, guiada por pesquisa, critério, método, arte e design.

(1) O presente artigo é a tradução para o português do artigo originalmente publicado em inglês como: Biggs, M.; Buchler, D. *Eight criteria for practice-based research in the creative and cultural industries. Art, Design & Communication in Higher Education*, v. 7, n. 1, 2008, p. 9-22. Também vale salientar que o conteúdo do presente artigo explorar mais detalhadamente, questões apresentadas no artigo publicado no número anterior da revista *Pós*: Büchler, D. Biggs M. A. R., "Pesquisa Acadêmica em Áreas de Prática Projetual". *Pós – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo*, v. 16, n. 26, p. 168-183, 2009.

OCHO CRITERIOS PARA LA INVESTIGACIÓN ACADÉMICA EN ÁREAS DE PRÁCTICA DE PROYECTO

pós- 137

RESUMEN

Este artículo trata de dos problemas principales en relación a la investigación práctica (o investigación con elementos de la práctica). Estos problemas se refieren a la identificación de condiciones fundamentales y, por consecuencia, de la identificación de ejemplos válidos de este tipo de investigación. Este trabajo evalúa los métodos de muchos estudios de caso anteriores que incluyen argumentación circular. El artículo presupone que la investigación en las industrias creativas y culturales está situada en el campo de la investigación académica y tiene aspectos de un proceso acumulativo. Desde este punto de vista, desarrollamos una aproximación con criterios para las condiciones necesarias para este tipo de investigación, permitiendo así la identificación de ejemplos válidos. Este enfoque resuelve el problema de circularidad en estudios de caso. El artículo concluye que hay cuatro criterios genéricos y cuatro criterios específicos a la disciplina para la investigación académica en este campo. A partir de estos criterios, se producen otras consecuencias para el contenido de la investigación basada en la práctica. Estos ocho criterios son usados por los autores para identificar estudios de caso en investigación basada en la práctica.

PALABRAS CLAVE

Investigación académica, investigación académica basada en la práctica, Investigación académica llevada por la práctica, criterios, métodos, arte y diseño.

EIGHT CRITERIA FOR PRACTICE-BASED RESEARCH IN THE CREATIVE AND CULTURAL INDUSTRIES

ABSTRACT

This article addresses two core problems in practice-based research: the identification of fundamental conditions and, therefore, the identification of actual examples. It is critical of the methods in many earlier case studies involving circular argumentation. The article assumes that research in the creative and cultural industries is both situated in the larger field of academic research and that it is a cumulative process. From this it develops a criterion-based approach to the necessary conditions for such research, thereby enabling the identification of actual examples. This approach solves the circularity problem of earlier case studies. The article concludes that there are four generic and four discipline-specific criteria for academic research in the field. From these criteria other consequences follow for the content of practice-based research. These eight criteria are currently being used by the authors to identify and study cases of practice-based research.

KEY WORDS

Academic research, practice-based, practice-led, criteria, method, art and design.

INTRODUÇÃO

O título desse artigo contém, logo de início, algumas provocações². Uma está no termo “pesquisa em áreas de prática projetual” (*practice-based research*), que incita a pergunta: o que isso significa? Os autores, anteriormente, também empregaram o termo *arts-based research*, mais corriqueiramente utilizado na Suécia, onde se aplica à pesquisa na qual a prática é integral ao método e não apenas o meio. Uma busca inicial na literatura disponível em torno do assunto revelou uma gama de terminologias análogas para além de *practice-based* e *arts-based research* como *art-informed research*, *artists-as-researchers*, *creative researchers*, *artistic PhD*, *practice-based PhD*, *arts-based PhD*, *practice through research*, *practice as research*, *academy-based creative work*, etc. Ao que tudo indica, a adoção de cada termo revela algumas preferências particulares a disciplinas e nações específicas, o que sugere a existência de relacionamentos distintos entre prática projetual e pesquisa acadêmica (BIGGS; BÜCHLER, 2008, p. 86). Entretanto, ao fazermos essas pequenas alterações no modo como descrevemos tais ligações, alteramos também a natureza daquilo que está sendo discutido³. Uma segunda provocação está no uso do termo critério, que pode soar determinista demais. Neste artigo esclarecemos que pensamos nesses critérios como uma das conseqüências do fato pesquisa em área de prática projetual existir, essencialmente, como uma subcategoria da pesquisa acadêmica geral. Esclarecemos, ainda, como uma abordagem com base no estabelecimento de critérios (*criterion-based approach*) pode superar uma série de problemas persistentes que acreditamos estarem contribuindo para a estagnação do debate na área.

Nossa intenção neste artigo é fazer ligações entre, de um lado, a atividade profissional de alto nível que, em si, é entendida como pesquisa nas áreas de prática projetual e, de outro lado, a pesquisa acadêmica em disciplinas tradicionais, para podermos identificar aspectos em comum entre os dois lados. Isso significa que uma das preocupações, quando usamos o termo *practice-based research* (PbR) é poder sugerir a busca daquilo que existiria de particular às áreas de prática projetual. Este não é o caso – temos, na realidade, a intenção oposta. Neste artigo pretendemos estruturar um modo de responder à questão: a pesquisa acadêmica em áreas de prática projetual é de alguma maneira diferente dos modelos de pesquisa acadêmica que existem em outras disciplinas? Estamos tentando identificar o que – ao *desenvolver* pesquisa acadêmica – artistas, arquitetos e designers fariam – se é que fariam – de diferente das outras áreas, que justificaria a existência de uma categoria de pesquisa distinta denominada PbR. O raciocínio o qual fazemos é: se toda a produção acadêmica desenvolvida em áreas de prática projetual se encaixasse em algum modelo preexistente como o das áreas das humanidades e estudos humanos, ciências naturais e tecnológicas, sociais e aplicadas, então PbR seria

(2) Nossas provocações e as posições que nos provocam, formam parte do debate acadêmico existente em torno desse assunto. Nós nos beneficiamos dos comentários iluminadores de uma série de fontes e, neste artigo, usaremos notas de rodapé para comentar possíveis contrapontos e interpretações que podem surgir em nossos leitores os quais não compartilham de nossas crenças fundamentais.

(3) Para os propósitos de nosso argumento, não é preciso determinar qual a causa e o efeito, isto é, se a terminologia usada condiciona o entendimento ou vice-versa.

uma categoria vazia e, portanto, desnecessária. Apesar de essa abordagem possivelmente produzir o efeito de focar atenção naquilo que (inevitavelmente) constitui evidência – particular a determinada área de pesquisa, nossa intenção não é a de concentrar-nos, exclusivamente, nesses atributos particulares.

Uma das razões de termos escolhido focar nos aspectos em comum entre prática projetual e outras disciplinas, ao invés de focar nas diferenças que possam caracterizar as áreas de prática projetual como sendo especiais, provém do contexto universitário. Nas universidades existem várias comissões e conselhos de pesquisa e pós-graduação que controlam a qualidade da pesquisa desenvolvida em todas as áreas e disciplinas. Em tais fóruns é vantajoso todas as disciplinas poderem ser comparadas e discutidas sob bases equivalentes, de modo a garantir a igualdade de tratamento. Frequentemente é necessário discutir, em uma comissão composta de engenheiros, psicólogos e astrônomos, por exemplo, se o título de PhD deve ser atribuído a uma tese desenvolvida na escola de artes plásticas. A nossa posição é a de ser vantajoso termos condições iguais, a qual chamamos de posição situada. A posição oposta, a afirmar que áreas de prática projetual são, de alguma forma, especiais e, portanto, deve ser concedido a elas critérios e regras especiais, chamamos de posição isolacionista. No clássico de Lewis Carroll, Humpty Dumpty resolve uma discussão com Alice dizendo: *“Quando eu emprego uma palavra, ela quer dizer exatamente o que eu quero que ela diga; nem mais nem menos.”* (CARROLL, 2007 [1872], 1998). Esse é um exemplo da posição isolacionista. Afirmar que áreas de prática projetual são independentes, dentro das quais podemos definir, por nós mesmos, o que é pesquisa e que o faremos sem referência a mais nada, é igualmente improfícuo e resulta em baixo nível acadêmico. Se não fosse necessário jamais interagir com outras disciplinas, essa abordagem isolacionista poderia ser aceitável. Entretanto, esse não é o caso na academia. Acadêmicos existem dentro de um ambiente comparativo e competitivo, e, assim, precisam encontrar-se e localizar-se em relação a seus pares. São membros da comunidade acadêmica como um todo e não apenas das comunidades de colegas afins, dentro das outras áreas de prática projetual⁴.

Humpty Dumpty também ilustra a crença dos autores de palavras usadas por nós para falar de um problema que constitui como e o quê pensamos ser o problema, o que pode ser dito a respeito, e até, é claro, se for necessário, devemos usar palavras. Estamos cientes de a inefabilidade ser uma das preocupações que alguns criativos querem levantar, a qual será discutida neste artigo, isto é, se não estaríamos já comprometendo o potencial do PbR ao falarmos sobre ele ao invés de fazê-lo, ou pintá-lo, ou dançá-lo, ou construí-lo.

Alguns críticos alegarão ser uma atitude ousada especificar um conjunto de critérios, assim como definir um número – oito ao invés de sete ou nove, pois tal atitude, inevitavelmente, irá amarrar a essas afirmações as quais, os autores admitem, foram motivadas por certo nível de frustração quanto à falta de progresso na área. Apesar dos mais de 15 anos de debate no Reino Unido sobre o PbR, e do extenso número de congressos, simpósios e tal, parecem haver poucas respostas, apesar de essas perguntas continuarem a acumular-se. A proliferação terminológica, tal qual foi apresentada no começo deste artigo, reforça essa impressão.

É importante que a comunidade a qual está afirmando esses conceitos e práticas, tenha mais clareza sobre o que é PbR. Esse é o objetivo da presente

indagação. Os oito critérios possibilitarão uma reação ao problema, pois concederão fundamentos iniciais para o julgamento, mesmo, subseqüentemente, for decidido pela comunidade que aqueles precisem ser modificados ou até rejeitados. Ter conceitos explícitos possibilitará a seleção de casos para discussão⁵. A falta de critério, inevitavelmente, atrapalha tal julgamento e, portanto, qualquer progresso nessa área. Pode também ser que a pergunta “O que é *PbR*?” seja, em si, uma pergunta malconstruída. De fato, pode ser que o debate de há 15 anos no Reino Unido seja um indício que a própria pergunta seja irrespondível, paradoxal ou problemática e controversa em termos do que poderia constituir-se em evidência. Os autores tendem na direção da última possibilidade e, dessa maneira, não antecipam que uma resposta ao problema provenha de investigações empíricas.

Um dos métodos comumente adotado no Reino Unido para tratar do problema do que significa *PbR* consiste em tomar como evidência aquelas atividades às quais já foi dado o nome de *PbR*. Um exemplo disso seria as conferências Matrix sediadas pela University of the Arts London. Tais análises compilam as atividades rotuladas como pesquisa, com o intuito de inferir um modelo genérico do que constituiria *PbR*. O problema com essa abordagem é que os casos tomados como exemplo não escapam ao questionamento: com base em quê são eles rotulados como sendo *PbR* se essa é, justamente, a questão sob investigação? Isso descreve um argumento circular que, por certo, reforçará o *status quo*. Chamamos esse o problema de circularidade. Acreditamos ser esse problema uma consequência direta da implementação não-crítica dessa abordagem, o que levou à estagnação e à falta de progresso da parte de vários grupos bem-intencionados cujo objetivo era fazer uma contribuição a esse debate.

Estrutura

O Arts and Humanities Research Board (AHRB) do Reino Unido, estabelecido em 1998 e elevado de *board* à categoria de *council* em 2005, tomou uma medida construtiva quando publicou, pela primeira vez, a descrição do que constituiria pesquisa em todas as áreas sob sua jurisdição. Muito do trabalho que vem sendo desenvolvido em torno do *PbR* no Reino Unido, ao longo dos últimos 15 anos, pode ser caracterizado como sendo pioneiro. Aceitamos esses esforços terem sido feitos em boa fé e reconhecemos a dificuldade da tarefa, mas esses passos pioneiros foram dados dentro de um vácuo acadêmico no qual faltavam critérios claros. Como resultado disso, pode ser que esses exemplos iniciais não sobrevivam como paradigmas de *PbR* eficaz e, no futuro, a academia venha a adotar uma visão do que seja paradigmático, bastante diferente. Entretanto, a academia só poderá ter chegado a essas conclusões a partir da reflexão sobre esses estudos iniciais.

Em termos metodológicos, para poder contribuir para a identificação dos critérios determinantes do que constituiria *PbR*, é preciso um processo normativo. Se considerarmos como certos termos-chave, como “pesquisa”, por exemplo, são usados em outras disciplinas mais estabelecidas, nas quais talvez haja um consenso sobre a eficácia de um modelo, poderíamos considerar como esse modelo poderia ser traduzido para o contexto criativo de uma maneira significativa e relevante. Entretanto, tomando um exemplo de Ludwig Wittgenstein (1953, p. 50), é um problema peculiar o questionamento de uma norma – como a

precisão do comprimento do metro padrão em Paris – significaria julgar que o metro padrão é longo ou curto demais? Se, para defendermos o comprimento do primeiro metro fazemos alusão a um exemplar, caímos no mesmo problema de quando tentamos definir PbR fazendo referência aos primeiros exemplos pioneiros, isto é, sofremos do problema da circularidade.

O argumento apresentado neste artigo como uma alternativa à posição isolacionista e uma solução ao problema da circularidade é o de uma abordagem com base em critérios na qual é possível identificar e analisar como os termos são usados em outras áreas, mesmo que uma interpretação especializada particular seja necessária para mapear esses termos dentro dos casos atuais e julgar se dado exemplo é ou não PbR.

Ao construir esses critérios, nosso objetivo é encontrar alguns termos definitivos que pensamos ser essenciais e são característicos da pesquisa em todas as áreas acadêmicas. Cremos que, adotando essa abordagem, conseguiremos precipitar uma definição de qual tipo de pesquisa é a baseada na prática projetual. De especial interesse é o potencial de elaboração de ferramentas as quais possam ser usadas para fazer julgamentos do tipo que poderiam responder à pergunta geral: aquilo é pesquisa ou é outra coisa?, isto é, considerando-se o problema da circularidade. Ao desenvolver esses critérios, estamos também fazendo certas afirmações sobre o que seria a pesquisa acadêmica. Entretanto, nosso método não é circular, mas sim axiomático. Um argumento axiomático procede de algumas declarações impossíveis de verificar, existentes fora da estrutura do argumento – paradigmaticamente tendo sido empregado por Euclides (2000). Um axioma identificado em nossa própria abordagem é que assumimos ser, a pesquisa, processo cumulativo.

O fato de a pesquisa ser cumulativa funciona como um axioma em nosso raciocínio. Trata-se de uma afirmativa fundamental que não pode ser explicada e para a qual nosso sistema não pode dar justificativa. Outros estudiosos não fariam necessariamente, a mesma afirmação e, como resultado, seus argumentos e raciocínio diferem dos nossos. Axiomas são arbitrários e é importante, para a transparência do argumento acadêmico, que aqueles adotados sejam identificados logo de início, pois, além de serem intangíveis, isto é, eles não são questionados pelo pesquisador que os adota e tampouco podem ser explicados dentro de seu sistema de raciocínio. Ser arbitrário implica em que seria igualmente válido adotar-se outro axioma. Um sistema não é, necessariamente, melhor que outro. Entretanto, é necessário que aquele adotado seja usado de maneira constante.

Se a pesquisa é cumulativa, então aquilo que é feito simplesmente para o avanço pessoal do indivíduo não é pesquisa. Em inglês, é comum usar-se a palavra “pesquisa” em sua forma mais ampla, para significar o ato de investigar com o objetivo de descobrir algo. Entretanto, a pesquisa acadêmica é diferente por requerer a descoberta de algo que ninguém sabe, não apenas algo que o pesquisador não sabe, e isso a torna cumulativa. De acordo com esse uso acadêmico da palavra, o pesquisador individual precisa identificar aquilo que já foi descoberto: qual o estado do conhecimento, o estado da iconografia, e assim por diante. Uma das implicações dessa situação é que os resultados da pesquisa precisam ser arquivados, precisam ser guardados de alguma maneira, a torná-los acessíveis para que outros possam verificar aquilo já sabido ou compreendido, e assim conduzir uma identificação da lacuna de conhecimento.

QUATRO CRITÉRIOS PARA PESQUISA ACADÊMICA

Os oito critérios sendo apresentados aqui correspondem a dois grupos de quatro critérios: os primeiros quatro estão mais fortemente ligados a modelos tradicionais de pesquisa, ao passo que o segundo grupo de quatro critérios diz respeito a interesses específicos dos praticantes. Os primeiros quatro critérios formam o núcleo do modelo o qual também caracteriza os modelos tradicionais e dominantes de pesquisa acadêmica, e, como tal, são comparáveis à pesquisa de alto nível em outras áreas. Por exemplo, Robert Merton identificou quatro normas da pesquisa científica: Coletividade, Universalismo, Desinteresse e Ceticismo Organizado, conhecidos pelo acrônimo CUDOS (Merton, 1942). Entretanto, essas normas podem ser mais reconhecíveis em áreas de prática projetual, se consideradas no contexto da pesquisa qualitativa, isto é, “transmissibilidade” e “generabilidade” ao invés de “Universalismo” (LINCOLN; GUBA, 2000).

Perguntas e respostas

É inevitável que a pesquisa contenha certas perguntas. No entanto, declarar algo tão simples assim parece confrontar certas pessoas das áreas de prática projetual. É comum que artistas, por exemplo, fiquem desconfortáveis quando lhes é pedido para colocarem a pergunta central de sua investigação (cf. BALKEMA; SALGER, 2004, p. 157-179). Isso pode advir do fato de esses profissionais não estarem acostumados a trabalhar em um contexto dentro do qual uma pergunta explícita seja central ou necessária. É inevitável que a pesquisa tenha uma pergunta, questão ou foco central, uma vez ser essencial que o pesquisador consiga propor uma resposta ou reação a ela como contribuição. Pode parecer trivial, mas simplesmente motivar-se por um interesse particular não é um bom ponto de partida, pois é pouco provável que a atividade precipite um resultado o qual será relevante para o público acadêmico que irá consumi-lo para o processo de acumulação poder começar. O binômio “perguntas e respostas” é uma questão fundamental a ocupar posição central em atividades de pesquisa em outras disciplinas, mas é por demais ignorado em áreas de prática projetual. O processo de pesquisa fica mais fácil se a pergunta é trazida para a superfície, mesmo sendo emoldurada como tema, ao invés de uma pergunta particular. O termo “emoldurar” se origina do livro *The reflective practitioner* (1991) de Donald Schön, no qual ele encontra uma série de substitutos úteis para termos não-familiares ou pouco flexíveis existentes nos domínios da pesquisa tradicional. A ausência de uma pergunta e resposta, ou de seus equivalentes terminológicos, pode indicar prática profissional ao invés de pesquisa acadêmica.

Conhecimento

A pesquisa é conduzida em um contexto de relevância fornecido pelo público, isto é, o público é quem dá significado à atividade de pesquisa. Por exemplo, se fosse feita a pergunta “O que é a lua?” para um grupo de astrônomos, eles talvez buscassem tabelas de medidas e fotografias de satélite pra responder à pergunta. Entretanto, se fosse feita a mesma pergunta para artistas, estes talvez buscassem tinta e tela, ou talvez escrevessem um poema. Existem diferentes maneiras de responder-se a uma única pergunta, relevantes e fazem sentido para diferentes públicos. Isso significa que perguntas, respostas e métodos

não podem ser transferidos livremente de uma disciplina para outra porque perguntas e respostas podem ficar sem sentido à medida em que são recontextualizadas. Dê o poema aos astrônomos e eles ficariam extremamente insatisfeitos com ele como resposta, e o mesmo pode ser dito da comunidade artística a qual ficaria extremamente insatisfeita com uma resposta envolvendo rochas e órbitas. Além dos interesses de disciplinas específicas, a resposta a uma pergunta também depende da natureza geral das perguntas: o que é perguntar algo e, em particular, como seria uma resposta para essa pergunta – o que nos satisfaria? No início de *O livro azul*, Wittgenstein pergunta: “*o que é o sentido de uma palavra?*”, pois um de seus interesses é justamente: “*a que se assemelha à explicação de uma palavra?*” (WITTGENSTEIN, 2008, p. 21).

Em que constitui uma pergunta e uma resposta resulta de como aquela comunidade entende o que constitui o conhecimento. Este pode abarcar tipos diferentes e, de acordo como a natureza que lhe é atribuída, existem diferentes expectativas quanto à contribuição que o conhecimento fará. O conhecimento pode contribuir de forma explícita e/ou teórica, de forma prática em relação às habilidades, ou de maneira incorporada e/ou pessoal como parte da experiência do indivíduo, etc. O entendimento que se tem do conhecimento e a expectativa de como e em que o conhecimento irá contribuir é, em contrapartida, condicionado pelas diferentes convenções pertencentes aos diferentes públicos.

Métodos

Se a pergunta e a resposta são priorizadas, a problemática questão do método também fica mais fácil. Pode ser útil expressar o vínculo entre as condições necessárias para pesquisa acadêmica em forma de diagrama (Figura 1). Existe uma sobreposição inicial entre a pergunta e a resposta, pois uma pergunta bem formulada sugere sua resposta dentro de um contexto guiado pelo público-alvo: uma pergunta filosófica pede uma resposta filosófica, uma pergunta causal pede um resposta causal, e assim por diante (BÜCHLER; BIGGS, 2007, p. 68). Diferentes disciplinas têm interesses particulares e para os quais são necessárias respostas também particulares. Existe mais uma ligação que está reforçando a

público

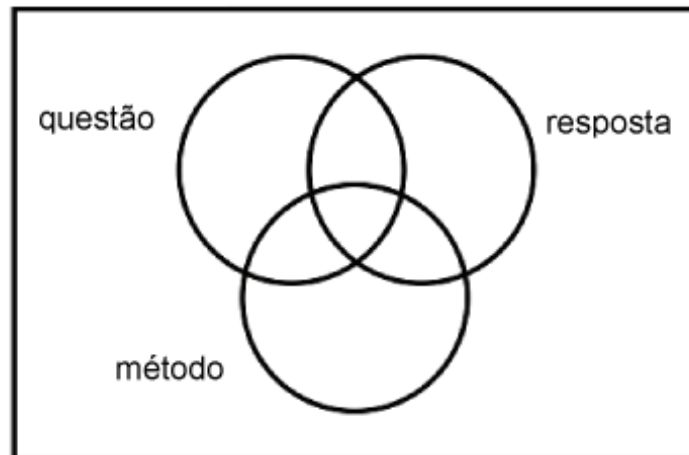


Figura 1: Representação diagramática das condições necessárias para pesquisa acadêmica
Desenho: Autor

sobreposição entre a pergunta e a resposta, a qual consiste no método. Isto é, se nos interessamos por essa pergunta específica, então um percurso específico seria apropriado para descobrir algo ou desenvolver uma interpretação dessa questão e, assim, precipitar um resultado significativo.

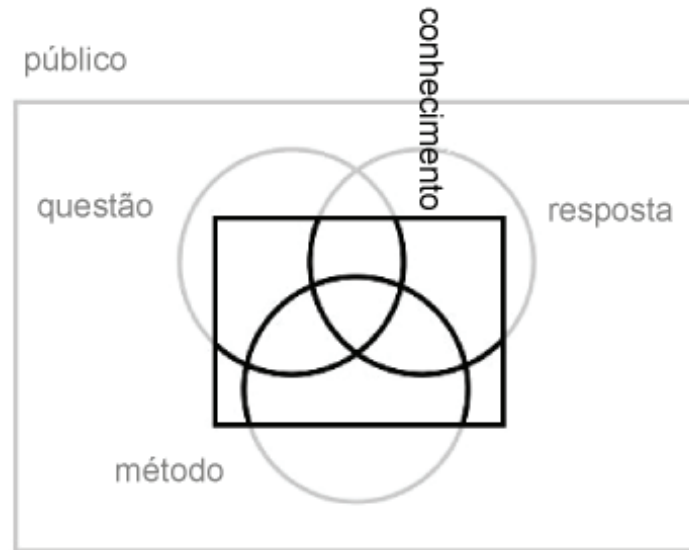
Essa maneira de descrever-se a ligação entre as condições necessárias para pesquisa acadêmica cria uma estrutura prática e pragmática por meio da qual se pode avaliar a adequação de um método, algo não tão óbvio nas áreas de prática projetual e que, aparentemente, também cria receio entre filósofos. Um professor anônimo de filosofia relatou, aos autores, que doutorandos em filosofia consideram difícil descrever seus métodos por estes se resumirem a *“ler alguns livros e chegar a um novo ponto de vista sobre eles”*. Tampouco os pesquisadores nas áreas projetuais seguem um único ou dominante modelo de investigação como ocorre em outras áreas. Em engenharia química, por exemplo, o teste de lixiviação é rotineiramente usado como meio de verificar a estabilização/solidificação de rejeitos químicos na prevenção e controle da poluição. Assim, as técnicas e formas de análise que compõem o teste de lixiviação fariam parte do treinamento do profissional e deveriam ser adotados por todo e qualquer profissional daquela área. Isso não ocorre em áreas de prática projetual e é, portanto, necessário encontrar maneiras pragmáticas de avaliar-se o quão apropriado é um método para uma pessoa e seu trabalho. A nossa proposta para se determinar se o método é ou não apropriado está baseada no quanto a resposta é uma consequência de, e relevante à questão, dentro do contexto das necessidades do público.

Públicos

O público substancia o raciocínio para se decidir se uma questão, uma resposta e um método são relevantes. Esse conceito, no entanto, poder ser uma maneira liberal demais para descrever o cenário dentro do qual se toma essa decisão, pois significaria que comunidades particulares poderiam descrever e definir, por elas mesmas, o que constituiria pesquisa acadêmica. Essa é exatamente uma das preocupações expressas no começo deste artigo, pois acreditamos que os pesquisadores das áreas de prática projetual não se beneficiariam em criar, para si, uma definição que não interceptasse a definição de outras comunidades acadêmicas, isto é, estando em uma posição isolacionista. Se afirmarmos que o público cria e consome a pesquisa, e se autorizarmos esse público a decidir se questões, perguntas e métodos são ou não relevantes, apropriados ou significativos, então esse público se encontra em condição para tomar decisão sobre praticamente qualquer coisa. Essa situação se torna preocupante, fato a evidenciar a existência de mais de um público a ser considerado.

Propomos a existência, para além do público acadêmico em geral, de um público especializado que irá consumir a pesquisa. Na Figura 2, o retângulo menor representa o público acadêmico especializado, em uma posição para decidir acerca da relevância e adequação da questão e método e assim por diante. O especialista e seu público estão situados dentro da grande área do público acadêmico representado pelo retângulo maior externo. Isso demonstra que o público especializado, nesse caso, as áreas de prática projetual, não estão em posição de onde poderiam decidir definições unilateralmente. Apesar da possibilidade da existência de uma interpretação especializada e de tópicos de

Figura 2: Representação diagramática do público especialista e conseqüências do conceito de conhecimento em diferentes áreas acadêmicas
Desenho: Autor



interesse dentro do retângulo menor que outras pessoas, não necessariamente, compartilham, as pessoas de fora, da comunidade acadêmica em geral, têm o direito de criticar aquilo que o público especializado está ou não está validando como “pesquisa”. Essa é uma conseqüência da posição situada⁶.

O retângulo menor no centro do diagrama na Figura 2 contém perguntas, métodos, respostas ou atitudes que fazem sentido para o público especialista. Dentro da resposta significativa produzida para aquele público, existe o novo conhecimento e a nova interpretação que, mais uma vez, tem sentido para aquela comunidade e, com a mediação apropriada, terá sentido para o público acadêmico como um todo. Por exemplo, já sugerimos ser possível interpretar Schön como um autor que mediou alguns conceitos tradicionais de pesquisa acadêmica para o público das áreas projetuais. Esse argumento indicaria, portanto, que PbR é um subgrupo de pesquisa acadêmica, ao invés de ser um tipo de pesquisa totalmente diferente. Como tal, o PbR, estaria, intrinsecamente, ligado a práticas e conceitos transferíveis do mundo acadêmico da geração e gestão de conhecimento, e, assim, não seria passível de infinitas renegociações por parte dos praticantes.

MAIS QUATRO CRITÉRIOS ADICIONAIS PARA PBR

Creemos, como Merton, etc., que dentro do retângulo maior na Figura 2 existem critérios que definem pesquisa acadêmica *per se*. No caso que exploramos aqui, acreditamos serem quatro os critérios, e essa parte do texto considerará se, dentro do retângulo menor, existiriam quesitos específicos à disciplina que ajudarão a identificar critérios específicos à disciplina. Fazendo uso de nosso argumento normativo, identificamos uma série de problemas e preocupações no desenvolvimento de pesquisa acadêmica nas disciplinas específicas às áreas de prática projetual, e organizamos esses problemas e preocupações na forma de critérios para *PbR*. Como afirmamos acima, a maioria

das comunidades acadêmicas estabelecidas aceitariam os quatro primeiros critérios, ao passo que esses próximos quatro critérios pertencem aos interesses particulares dos praticantes. Esses últimos quatro são introduzidos de forma provisória, como maneira de explorar as ligações entre esses e os quatro anteriores, e sua relevância para as comunidades de prática projetual. Assim sendo, este artigo propõe alguns critérios específicos à prática projetual para oferecer, aos nossos pares, algo contra o quê reagir, ao invés de perpetuar o estado vago e irresoluto que criticamos no início deste artigo. Pudemos identificar esses critérios quando nos distanciamos das preocupações específicas e exploramos qual seria o intuito da pesquisa acadêmica, ao adotar práticas institucionalizadas, tais como publicar em periódicos ou montar exposições. Por fim, reconhecemos que, no estado em que estão, esses estariam sendo expressos como quesitos ou indicadores ao invés de como critérios, mas faz parte da pesquisa em andamento dos autores o desenvolvimento desses de um modo comparável ao dos primeiros quatro critérios.

O papel do texto e da imagem

Para justificar o uso de elementos não-textuais ou não-lingüísticos (seja imagem, áudio, maquete, etc.) que formam parte de sua atividade projetual em sua pesquisa acadêmica, o pesquisador em áreas de prática projetual precisa encontrar um papel necessário e suficiente para esses elementos em sua pesquisa. Entretanto, imagens não são sempre necessárias e podem cair dentro de diferentes categorias, dependendo do papel que exercem. Por exemplo, uma ilustração pode acompanhar um texto como *Alice no país dos espelhos*, mas poderíamos ler uma versão não-ilustrada sem prejuízo algum. De fato, algumas pessoas podem até preferir fazê-lo, e assim criar suas próprias imagens mentais. As imagens nos guiam em direção a um vocabulário particular de formas e linhas, e algumas pessoas podem preferir uma versão com ilustrações mais contemporâneas que as originais de Tenniel, ou não preferir ilustração alguma. Para a apreciação do trabalho, as imagens são opcionais. Por outro lado, existem exemplos de sucesso onde foi feito uso, para fins de comunicação, de imagens ao invés de palavras. Por exemplo, a loja internacional de mobiliário IKEA poderia usar instruções escritas, traduzidas para várias línguas, mas, ao invés, desenvolveu um sistema de vocabulário visual eficaz que explica como montar suas peças usando apenas ilustrações.

Entretanto, os exemplos mais interessantes para nossos propósitos são os de práticas que facilitam a descoberta, por meio do desenho, das imagens ou do som, onde algo é descoberto e não poderia ter sido descoberto por nenhum outro meio. Por exemplo, *Graphical Statics* é um método gráfico usado para calcular forças dentro de estruturas. Ao invés de funcionar numericamente, trata-se de uma técnica diagramática para realizar cálculos na qual se desenhavam linhas e medem-se ângulos e comprimentos, a fim de descobrir algo não-visual. Trata-se de um método visual para o cálculo de forças. Um outro exemplo visual vem da arquitetura: quando estava projetando o Parque Güell em Barcelona, Gaudí pendurou correntes do teto, fotografou-as, então virou as imagens de cabeça para baixo e copiou os arcos que se formaram, assim criando as curvas catenárias a serem usadas na construção. Ambos são exemplos interessantes de uma prática – seja a de desenhar algo ou executar algo ou construir algo – que resulta em uma solução para um problema específico, sem a intervenção da linguagem textual.

Apesar de esse ser um paradigma frutífero dentro do qual as imagens contribuem para o conhecimento, é difícil imaginar que a pesquisa acadêmica pudesse apoiar-se exclusivamente no uso de imagens. O primeiro livro publicado sobre *graphical statics* continha texto (CULMANN, 1865), e poderíamos, então, defender que o método foi validado por meio de uma descrição textual e paradigmas e exemplos gráficos. Podemos escrever sobre as curvas catenárias de Gaudí, assim como gerá-las usando sua técnica. A situação exemplifica uma diferença fundamental entre a prática projetual e a pesquisa acadêmica: a segunda visa explicitar suas asserções e raciocínios, freqüentemente com uso do texto, uma vez que este possibilita um metacomentário que se refere ao porquê de as técnicas funcionarem e não apenas uma demonstração de funcionarem, como ocorre na prática projetual.

O relacionamento entre a forma e o conteúdo

O relacionamento entre o elemento textual e o não-textual pode ser visto como um relacionamento entre forma e conteúdo. Apesar de ser provável que as palavras sejam necessárias para a eficaz defesa de um argumento acadêmico, gostaríamos, aqui, de abrir a questão: por que existe um número estabelecido de palavras para uma tese de doutorado, por que esse número, com qual base cremos ser, de alguma forma, necessário? Para responder a essa questão, usando nosso método, sugerimos ser necessário afastar-se de respostas institucionalizadas particulares e considerar por que precisaríamos de palavra alguma, considerar o que a tese de doutorado estaria tentando fazer. A partir daí, podemos deduzir o quê o modelo de conhecimento o qual uma comunidade assume é, e qual meio, em outras palavras, é necessário para comunicá-lo.

Dentro de uma descrição com base em critérios do que constituiria uma tese de doutorado, é necessário criar-se um modelo de conteúdo a incluir declarações como: “*o trabalho deve fazer uma contribuição original ao conhecimento ou à interpretação, e posicioná-lo em um contexto histórico e crítico.*” (FRAYLING, 1997, p. 12) A segunda parte dessa descrição, “*... posicioná-lo em um contexto histórico e crítico*”, requer que o pesquisador vá além do objeto, e isso é conseguido com maior eficiência, com uma discussão sobre o relacionamento desse objeto com outros objetos. É possível que se consiga posicionar algo dentro de um contexto histórico e crítico sem o uso de palavras; entretanto, parece ser inevitável que nos afastemos do artefato em si. Escrever é uma maneira *eficiente* de contemplar-se o requisito relativo a conteúdo que dita ser necessário posicionar um estudo em um contexto histórico e crítico. Entretanto, pode ser que não seja a única forma; em outras palavras, pesquisador poderia contextualizar uma exposição de arte com outra, ou fazer passar o observador por algum processo antes de apresentá-lo ao trabalho em questão.

A recomendação que é feita de afastamento da forma prescrita e consideração do conteúdo, objetiva revisitar aquilo que o processo de pesquisa estaria tentando satisfazer, antes de assumir que *esse* formato particular é a melhor maneira de conseguir-se *aquilo*. O desejo de incluir-se, por exemplo, pinturas dentro da pesquisa, deve ser questionado para que seja possível decidir se essa é a maneira mais eficaz de lidar com os quesitos presentes no projeto de pesquisa. A consideração do conteúdo da pesquisa deve ajudar o pesquisador a

afastar-se das afirmativas, especialmente aquelas que são conseqüências de estereótipos ou preconceitos quanto à forma. Talvez, ao invés de perguntar-se sobre o papel da forma para a transmissão eficiente do conteúdo, uma pergunta mais frutífera seria investigar o que seria perdido, se a forma não-tradicional *não* fosse usada, isto é, se o conteúdo de uma tese não-tradicional fosse apresentado em uma forma tradicional.

A função da retórica

O terceiro critério que estamos propondo é a retórica, pela qual queremos dizer “*O processo de constituir as coisas através da linguagem*” e não “*A qualidade de ser persuasivo*”. Como tal, a retórica se refere ao impacto que a linguagem tem sobre o que podemos ou não pensar (WITTGENSTEIN, 1971, § 5.6). Isso significa que o “como algo é dito”, inclusive, o fato de dizer-se algo, começa a dirigir o pensamento de determinada maneira. Essa parece ser uma objeção levantada por vários praticantes, pois se sente que o potencial para a descrição, argumentação e resultado (ou outras alternativas não-lingüísticas) no âmbito visual pode ser comprometido ao falar-se, porque esses aspectos da criação não compartilham, necessariamente, da estrutura linear da linguagem, por exemplo (LIN; BIGGS, 2006).

Apesar de essa ser uma objeção importante, não significa que se deva deixar o trabalho falar por si mesmo: o que Peter Vergo chama a abordagem “estética” (VERGO, 1989, p. 48). Mas significa, sim, que existe, potencialmente, um modelo de conhecimento e comunicação totalmente diferente nas áreas não-lingüísticas. Essa é uma proposição poderosa, e uma à qual conceitos como o “conhecimento Mode-2” (GIBBONS et al, 1994) fazem alusão. Essa questão da alternativa paradigmática é um problema de larga escala, certos aspectos da qual estão sendo pesquisados atualmente pelo grupo de pesquisa Research into Practice Cluster na Universidade de Hertfordshire, no Reino Unido. Não obstante, a objeção de a linguagem confinar o visual é uma objeção poderosa que deve ser considerada criticamente, ainda que consideremos estar fora do escopo deste artigo.

Uma das limitações de considerar-se a questão da retórica em pesquisa em áreas de prática projetual refere-se à posição situada que adotamos neste artigo. Isso significa que uma abordagem crítica à questão da retórica deve reter seu sentido dentro da comunidade acadêmica. Certos quesitos como o potencial para a comunicação não-lingüística devem entrar em evidência, mas deverão, então, ser comunicados de uma maneira que a comunidade acadêmica considere significativa e conseqüencial. Esse processo iterativo é necessário, se queremos fazer certas colocações sobre o potencial da comunicação não-lingüística na pesquisa acadêmica, em áreas de prática projetual, que seja reconhecida além das áreas projetuais. Para que a pesquisa em áreas de prática projetual seja reconhecida, é necessário considerar e alinhar-se às exigências da grande comunidade acadêmica. Uma abordagem com base em critério(s) é útil nesse ponto, pois ajuda a identificar e desmontar estereótipos que, freqüentemente, estão escondidos e profundamente enraizados nas comunidades. Essa perspectiva ajuda a evitar noções preconcebidas a respeito de como a pesquisa deveria se parecer – uma conseqüência do problema da retórica (BIGGS, 2002).

A função da experiência

O último dos quatro critérios que dizem respeito à pesquisa em áreas de prática projetual é a função da experiência. Pesquisadores-praticantes, muitas vezes, consideram a experiência como sendo a contribuição mais importante trazida por um objeto e, portanto, deve ter um papel essencial no resultado da pesquisa em prática projetual. Entretanto, a experiência é um componente problemático na pesquisa acadêmica por causa de sua subjetividade filosófica, pela qual queremos dizer que ela se refere à experiência pessoal do indivíduo. Aquilo que é experiencial está na primeira pessoa e não é, desse modo, transferível para outras pessoas.

Existe uma discussão filosófica que considera até que ponto o mundo externo é compartilhado ou pessoal, discussão essa subjacente ao debate sobre a aparência e a realidade. Apesar de não haver uma solução definitiva, é importante reconhecer que, uma vez sendo a experiência algo pessoal, sua transferência é problemática, opondo-se, assim, ao axioma da acumulação e à idéia que existiria algo o qual pode ser compartilhado para a construção da massa de conhecimento e interpretação. Uma característica da prática projetual e da pesquisa nessa área é que a motivação inicial, às vezes, surge a partir de uma forte experiência de algum tipo que acaba por precipitar uma reação emocional ou estética. Apesar disso, não recomendamos que essa experiência subjetiva seja mantida como o foco da atividade de pesquisa. Mesmo se procuramos algum conteúdo transferível dentro da forma holística da experiência, não está claro como seria o conteúdo experiencial. Ainda que a sensação experiencial fosse tomada como indicativa da presença de algo mais de legítimo interesse, ainda não está claro o que mais isso seria. A pesquisa acadêmica exige que suas contribuições sejam não-ambíguas; desse modo a falta de clareza na comunicação do conteúdo experiencial apresenta ainda mais dificuldades para a inclusão da experiência em PbR.

CONCLUSÃO

Como discutimos acima, no tocante à correlação entre pergunta, resposta, método e público, a comunidade acadêmica pode divergir no sentido de como seria uma resposta à pergunta: “O que é PbR?”. Este artigo propõe: para se dirigir à questão, a comunidade precisa desenvolver um conjunto de critérios que podem ser usados para delimitar as fronteiras da pesquisa e identificar casos. Não afirmamos existir uma única resposta à pergunta, mas, pelos oito critérios propostos neste artigo, oferecemos um ferramental provisório com o qual acreditamos ser possível realizar alguns avanços. Os critérios têm esse potencial por contemplarem questões genéricas e transferíveis sobre o que constitui pesquisa acadêmica, ao invés de deixarem-se diluir pelos rótulos específicos às áreas e pelas particularidades da forma. Esses critérios foram usados no projeto de pesquisa Swedish Architecture Theses entre as universidades de Hertfordshire (Reino Unido) e Lund (Suécia). A pergunta que o projeto contemplou foi a respeito da natureza do PbR em pesquisa no âmbito de doutorado em arquitetura na Suécia – questão essa que o grupo de pesquisa entendeu ser ontológica e requereu, primeiramente, a qualificação de categorias e conceitos da pesquisa acadêmica⁷.

Os oito critérios que propusemos derivam de uma investigação axiomática das condições necessárias para a pesquisa, usando uma abordagem com base em critérios. Uma “posição” e um “axioma” foram adotados no argumento: a posição situada e o axioma de a pesquisa ser cumulativa. Os critérios resultantes trazem uma série de conseqüências e implicações. Uma é que a pesquisa precisa ser disseminada, para contribuir à acumulação do conhecimento. Quando o trabalho é disseminado, ele demonstra, pela possibilidade de comparação, se é ou não original. A originalidade é, portanto, outra conseqüência desses critérios. A originalidade é importante por causa da suposição de a pesquisa precisar ser um processo cumulativo e não haver interesse em acumular-se algo já existente. As noções de originalidade e disseminação são, portanto, conseqüências do axioma de pesquisa como sendo uma atividade cumulativa, e da posição situada que a pesquisa em áreas de prática projetual ocupa. Propomos que todos os outros conceitos centrais de *PbR* podem ser derivados a partir dos oito critérios. Propomos ainda que esses critérios podem ser usados para a identificação de casos de *PbR*, assim fornecendo uma ferramenta para a solução do problema da circularidade.

BIBLIOGRAFIA

- BALKEMA, A.; SLAGER, H., *Artistic research, lie en boog series of philosophy of art and art theory*. Amsterdã: Rodopi, 2004.
- BIGGS, M. A. R. The Rhetoric of Research. In: DURLING D.; SHACKLETON J. (EE.). Common Ground. In: DESIGN RESEARCH SOCIETY INTERNATIONAL CONFERENCE AT BRUNEL UNIVERSITY, 2002, Stoke-on Trent, UK. *Proceedings...* Stoke-on Trent: Staffordshire University Press, 2002.
- . Necessary, Unnecessary and Sufficient Conditions. In: FRIEDMAN K.; LOVE T.; CÔRTE-REAL E.; RUST C. (EE.). In: DESIGN RESEARCH SOCIETY INTERNATIONAL CONFERENCE, 2006, Lisboa. *Proceedings...* Lisboa: Centro Editorial do IADE, p. 250, 2006.
- BÜCHLER, D. M.; BIGGS, M. A. R. Academic Practice and Academic Research. *Nordic Journal of Architectural Research*, Estocolmo, v. 20, p. 1, p. 83-94, 2008.
- . Rigour and Practice-based Research. *Design Issues*, Londres, v. 23, n. 3, p. 62-69, 2007.
- CARROLL, L. *Through the Looking Glass, Project Gutenberg e-text available online*. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/12/12-h/12-h.htm#2HCH0006> (unpaginated).
- CULMANN, K. *Die graphische Statik*. Zúrique: Meyer and Zeller, 1865.
- EUCLID. *Elements of geometry*. Nova York: Dover, 2000.
- FRAYLING, C. et al. *Practice-based doctorates in creative and performing arts and design*. Londres: UKCGE, 1997.
- GIBBONS, M.; NOWOTNY, H. et al. *The New Production of Knowledge: The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*. Londres: Sage Publications, 1994.
- LIN, T.-J.; BIGGS, M. A. R. A Preliminary Study of Learnable Pictogram Languages. In: FRIEDMAN K.; LOVE, T., CÔRTE-REAL, E.; RUST, C. (EE.). In: DESIGN RESEARCH SOCIETY INTERNATIONAL CONFERENCE, 2006, Lisboa. *Proceedings...* Lisboa: Centro Editorial do IADE. Disponível em: http://www.iade.pt/drs2006/wonderground/proceedings/fullpapers/DRS2006_0133.pdf.
- DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. The only generalization is: There is no generalization. In: GOMM, Hammersley; FOSTER. *Case study method*. Londres: Sage, 2000.
- MERTON, R. K. The Normative Structure of Science. In: MERTON, R. K. *The Sociology of Science: Theoretical and empirical Investigations*. Chicago: University of Chicago Press, 1942.
- SCHÖN, D. *The reflective practitioner*. Londres: Arena, 1991.

VERGO, P. (E.) *The new museology*. Londres: Reaktion Books, 1989.
WITTGENSTEIN, L. *Philosophical investigations*. Oxford: Basil Blackwell.
_____. *The blue and brown books*. Oxford: Basil Blackwell, 1958.
_____. *Tractatus logico-philosophicus*. Londres: Routledge, 1971.

Agradecimentos

A abordagem com base em critérios foi desenvolvida durante a visita prolongada na Universidade de Lund, a qual foi financiada pela Vetenskapsrådet (Conselho de Pesquisa Sueco) e o Swedish Institute. Os autores gostariam de agradecer, também, aos participantes de vários seminários sediados no Reino Unido e na Suécia, os comentários muito úteis ao longo do desenvolvimento deste artigo.

Nota do Editor

Data de submissão: abril 2009
Aprovação: março 2010

Daniela Büchler

Arquiteta, mestre e doutora pela FAUUSP, com PhD em Design pela Staffordshire University, Reino Unido. Atualmente, Daniela é *research fellow* na School of the Creative Arts da University of Hertfordshire, Reino Unido; é pesquisadora convidada no grupo de pesquisa “Arquitetura: Projeto & Pesquisa & Educação” da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, e *guest scholar* no departamento de Architecture and Built Environment na Lund University, Suécia.
University of Hertfordshire, Hatfield, UK.
Faculty for the Creative and Cultural Industries
University of Hertfordshire
College Lane – Hatfield. AL10 9AB UK
00 44 1707 285341
d.m.buchler@herts.ac.uk

Michael Biggs

Artista plástico (University of the Arts London), mestre em escultura (Manchester Metropolitan University), PhD (University of Reading), professor titular em Estética (*professor of Aesthetics*) na University of Hertfordshire, Reino Unido, e *visiting professor* em Arts-based Research na University of Lund, Suécia. Atuou como *senior research fellow* em Filosofia na University of Bergen, Noruega, em 1994; foi eleito *fellow* da Royal Society of Arts em 1989 e da Higher Education Academy em 2007.
University of Hertfordshire, Hatfield, UK
Faculty for the Creative and Cultural Industries
University of Hertfordshire – College Lane Hatfield. AL10 9AB UK
00 44 1707 285341
m.a.biggs@herts.ac.uk

scripted day.

உள்ளே இருக்கிறேன்

em forma de bilhete

my packing Di

Sim. d. girando a barra daquella banda por onde se podem entrar

58 brachis mea de dei palmis per bracia. Tempesta

141 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 142 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 143 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 144 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 145 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 146 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 147 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 148 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 149 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 150 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 151 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 152 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 153 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 154 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 155 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 156 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 157 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 158 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 159 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 160 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 161 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 162 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 163 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 164 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 165 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 166 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 167 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 168 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 169 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 170 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 171 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 172 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 173 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 174 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 175 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 176 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 177 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 178 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 179 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 180 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 181 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 182 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 183 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 184 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 185 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 186 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 187 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 188 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 189 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 190 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 191 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 192 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 193 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 194 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 195 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 196 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 197 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 198 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 199 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 200 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 201 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 202 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 203 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 204 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 205 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 206 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 207 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 208 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 209 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 210 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 211 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 212 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 213 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 214 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 215 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 216 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 217 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 218 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 219 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 220 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 221 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 222 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 223 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 224 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 225 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 226 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 227 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 228 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 229 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 230 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 231 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 232 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 233 **V** **A** **D** **N** **V** **C**

Indirizzo di Roma, San Ferdinando

Montarba, Ed.

скалито декубри

i. accipiens N. 2

reunia, sua p...

Finco Libras 500

recipiente de roca

4 Feb 1971

4250

er alix

44

klas/c

7. 2. a depo

1899

W. E. M. a

де ТОНА ННН
АСТАНА:

Amey.

Daniela Tunes Zilio

Orientadora:
Profa. Dra. Erica Yukiko Yoshioka

a EVOLUÇÃO DA CAIXA CÊNICA TRANSFORMAÇÕES SOCIAIS e TECNOLÓGICAS NO DESENVOLVIMENTO DA DRAMATURGIA e DA ARQUITETURA TEATRAL

RESUMO

A proibição da ação teatral nas ruas, em 1574, trouxe para arquitetura o desafio de pensar um espaço fechado para a prática da dramaturgia. A incorporação da tecnologia náutica à sala de espetáculos acabou por desenvolver a cenografia. As salas de espetáculo tornaram-se o principal ponto de encontro da burguesia pós Revolução Francesa, que tinha na ida à ópera seu grande evento social.

A caixa cênica aos poucos se desenvolveu para garantir a magia do fazer de conta encenado no palco. Entretanto, a hegemonia do teatro frontal à italiana, apesar de sua geometria favorável quanto a questões acústicas e de visibilidade, foi bravamente rechaçada por encenadores socialistas. O espaço teatral, ao se transformar no espaço da experimentação, subverteu a geometria e a tipologia preestabelecida, acreditando que ambas limitavam o fazer teatral. As novas vertentes de produção de arquitetura teatral no Brasil invocam a construção de espaços de tipologia frontal nos quais diversos programas artísticos apresentados utilizam o mesmo espaço físico, valendo-se da tecnologia para minimizar as limitações inerentes a esses espaços.

PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura teatral, história, caixa cênica, espaço cênico.

LA EVOLUCIÓN DE LA CAJA ESCÉNICA
TRANSFORMACIONES SOCIALES Y
TECNOLÓGICAS EN EL
DESENVOLVIMIENTO DE LA
DRAMATURGIA Y DE LA
ARQUITECTURA

pós- | 155

RESUMEN

La prohibición de la acción teatral en las calles, el 1574, trajo para la arquitectura el desafío de pensar un espacio cerrado para la práctica de la dramaturgia. La incorporación de la tecnología náutica a la sala de espectáculo ha acabado desarrollando la escenografía. Las salas de espectáculo se han cambiado en el principal punto de cita de la burguesía pos Revolución Francesa, que tenía en la ida a la ópera el su grand evento social.

La caja escénica a menudo se desarrolló para garantizar la magia del haz de cuenta escenificado en el escenario. Mientras, la hegemonía del teatro frontal a la italiana, no obstante su geometría favorable, con relación a los aspectos acústicos y de visibilidad, fue mucho rechazada por dramaturgos socialistas. El espacio teatral al cambiarse en el espacio de experimentación desordenó la geometría y la tipología pre establecida, creyendo que ambas limitaban el hacer teatral.

Las nuevas vertientes de producción de la arquitectura teatral en Brasil invocan la construcción de espacios de tipología frontal por los cuales muchos programas artísticos presentados utilizan el mismo espacio físico, se valiendo de la tecnología para minimizar las limitaciones inherentes a estos espacios.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura teatral, historia, caja escénica, area escénica.

THE EVOLUTION OF THE STAGE TOWER
SOCIAL AND TECHNOLOGICAL
TRANSFORMATIONS IN THE
DEVELOPMENT OF THE DRAMATURGY
AND THEATRE ARCHITECTURE

ABSTRACT

The prohibition of the theatre action on the streets, in 1574, has brought to the architecture the challenge of thinking about a closed space to the practice of dramaturgy. The incorporation of the nautical technology in the spectacle room ended up developing the scenery. The spectacle rooms became the main meeting point of the French post revolution burguesy that has had its great social event in the goings to the opera.

The stage tower, slowly, has been developed to guarantee the magic of the “make believe” played on the theatre. However, the Italian front theatre hegemony, despite of its positive geometry regarding to acoustic and visible subjects was intensely rejected by socialists play writers. The theatre space, when became the experiment space, has subverted the geometry and the typology pre-established, believing in that both of them could limit the experience of theatrical action.

The new slopes of the theatre architecture production in Brazil invoke the construction of front typology of stage, where several artistic programs use the same physical space, using technology to minimize their limits.

KEY WORDS

Theatre architecture, history, stage tower, scenic area.

I. INTRODUÇÃO

A necessidade de entender-se as funções do teatro para a elaboração de seu projeto e construção foi o que incitou esse processo de pesquisa. Projetar uma sala de espetáculos exige a compreensão das necessidades de desempenhos técnicos como os confortos acústico, lumínico, tátil e visual, assim como questões de segurança contra o fogo e de uso e manutenção. Entretanto, uma boa arquitetura não é aquela que apenas responde a indicadores, mas sim aquela que se vale dos qualificadores técnicos para atender às demandas de usos.

No caso das salas de espetáculos, o processo de arquitetura inicia-se na compreensão do espaço em que a ação teatral se desenvolve. Nesse sentido, este trabalho aponta a necessidade de elucidação desde conceitos específicos da mecânica teatral até questões que transcendem a própria arquitetura, tais como as várias vertentes da dramaturgia para, por meio do recorte histórico, assimilar que caminhos e decisões de projeto serão fundamentais para o desenvolvimento da arquitetura teatral.

Outro ponto fundamental desta pesquisa foi abranger a relação entre a tecnologia e a dramaturgia como transformadoras do espaço cênico e como, muitas vezes, a arquitetura responde de maneira deficiente, valendo-se da tecnologia para minimizar falhas de projeto.

A união dos conceitos de multiplicidade de programas e da manutenção da tipologia frontal tem sido bastante aplicada nos teatros brasileiros desde o final do século 20. Eles utilizam os avanços tecnológicos para minimizar as limitações do palco para os diversos programas apresentados.

(1) CARON, Jorge O. *O território do espelho. A arquitetura e o espetáculo teatral*. FAUUSP, São Paulo, 1994.

(2) SONREL, Pierre. *Traité de scénographie*. Paris: Graphique, 1956, p. 24-26.

2. HISTÓRIA DA CENOGRAFIA E DO URDIMENTO

2.1. Os primeiros edifícios teatrais da modernidade

Até a Idade Média o teatro era uma prática amadora, bastante relacionada aos costumes populares e com papel moralizador. Entretanto, os comediantes eram vistos como marginais, tais como ladrões e prostitutas e, em 1574¹, a *Carta dos comediantes* proibiu a apresentação teatral nas ruas, como era feita, na maioria das vezes. Assim, os artistas só poderiam se apresentar em edifícios fechados, sob a proteção de um mecenas, de preferência um nobre. A partir de então, os primeiros edifícios teatrais foram erguidos desde a Antiguidade.

Uma das primeiras propostas foi feita por Andrea Palladio para a *Commedia dell'arte* italiana. Para a elaboração do Teatro Olímpico, em Veneza, Palladio se valeu dos princípios arquitetônicos descritos no quinto livro de Vitrúvio, que trata dos teatros e do estilo clássico respeitando os princípios teatrais de Aristóteles, apresentados em seu livro *Poética*. Apesar da mudança do espaço físico, a encenação sofreu poucas mudanças², uma vez que a cenografia

(3) Idem, p. 27. O autor descreve como Sebastiano Serlio (1475-1554), arquiteto italiano renascentista, valia-se de telas coloridas e truques de maquinaria, como a suspensão de músicos e cantores como elementos do fazer teatral.

(4) Para mais detalhes sobre a obra teatral de Andrea Palladio – e a influência de Vitruvius em sua obra – e Giovanni Batista Aleotti, ler SONREL, Pierre. *Traité de scénographie*. Paris: Graphique, 1956, p. 29.

(5) O arquiteto e cenógrafo José Carlos Serroni define, em seu *Glossário*, “bastidor” como: “*armação feita de madeira, forrada de tecido, que pode ser disposta nas partes laterais do palco para estabelecer, junto com as bambolinas, a especialidade desejada para o palco. Podem substituir as pernas ou formar com elas um conjunto para a definição das coxias. As vezes o bastidor também é usado como peça de cenografia, nas composições de fundo ou paredes de cenários.*”

(6) URSSI, Nelson José. *A linguagem cenográfica*. Dissertação de mestrado pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA, São Paulo, 2006.

permanecia fixa, feita por painéis verticais de madeira e estuque nos quais a paisagem era pintada. No entanto, como esses palcos eram muito menores do que os palcos de rua, que chegavam a ter 60 metros de comprimento, era comum que os painéis cenográficos fossem pintados sob a técnica da perspectiva com pontos de fuga para ampliar ilusoriamente o tamanho dos palcos, conferindo-lhes a sensação de profundidade.

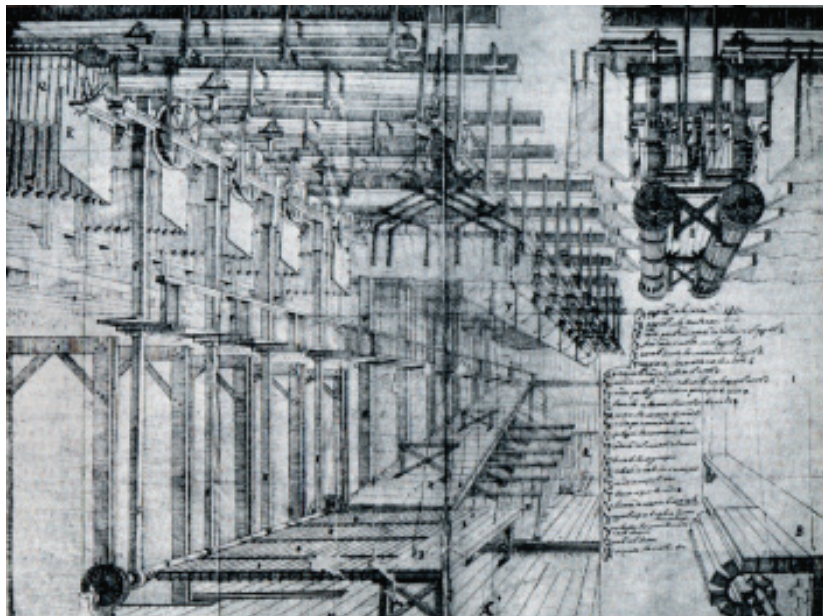
Da mesma forma, foi construído, em Londres, o Teatro da Rosa e do Cisne, com tipologia elisabetana. A principal diferença ocorria pela inexistência, nos palcos elisabetanos, de cenários fixos, uma vez que contava com pequenos elementos alegóricos para compor as cenas. Assim, os elementos cênicos muitas vezes limitavam-se a portas e janelas, mas faziam uso recorrente de alçapões e elevadores cênicos para efeitos de aparecimento e desaparecimento³.

Durante o período barroco, algumas das transformações tecnológicas náuticas, sobretudo quanto ao içar das velas, foram incorporadas pela cenografia teatral. Giovanni Batista Aleotti⁴ instala no Teatro Farnese, em 1618, na cidade italiana de Parma, seis pares de bastidores⁵ deslizantes, capazes de movimentar o cenário. A movimentação dos painéis contribuiria para uma “eficiência da estética ilusionista⁶”, garantindo maior versatilidade e recursos cênicos ao encenador.

2.2. O teatro à italiana e o surgimento da caixa cênica

Inspiradas no teatro de Aleotti, surgem na França, no século 18, as primeiras Casas de Ópera, estabelecidas como palcos com cenário. Usavam a tipologia frontal de palco, conhecida como tipologia italiana, na qual todos os espectadores eram dispostos à frente da face principal do palco. Assim, a arquitetura cênica se conformava por um palco retangular no qual a quarta parede, que separava o palco da platéia, possuía uma abertura – a boca de cena – que se abria ao espectador por meio de cortinas. Entre o palco e a platéia, o

Figura 1: mecânica cênica. Teatro Farnese, de Giovanni Batista Aleotti, 1618
Fonte: Ratto



(7) Serroni define “bambolina” como uma “faixa de pano, normalmente preta, que, seguida de uma série de outras situadas no interior da caixa cênica de um palco italiano, se une aos bastidores ou pernas, para completar o contorno do espaço cênico (mascaramento da cena). São as bambolinas que fazem o acabamento na parte superior do palco, não permitindo que sejam visíveis para a platéia as varas de luz e demais equipamentos”.

(8) O autor Pierre Sonrel debate sobre a utilização limitada da maquinaria cênica nos teatros franceses do século 17. “Jusqu’à la fin du siècle [17e] le gril tel que nous le concevons aujourd’hui n’a pas encore trouvé sa forme. De simples poutres horizontales au droit de chaque plan permettaient d’accrocher des bandes d’air et des machines pour apparitions; (...) mais le plancher général à claire-voie d’aujourd’hui n’était pas encore en usage.” Mais tarde caracteriza a movimentação cênica na representação de espetáculos de ópera: “Si l’opération était bien réglée, la manoeuvre bien exécutée et le matériel en bon état, em 4 ou 5 secondes um décor nouveau avait remplacé l’ancien.” SONREL, Pierre. *Traité de scénographie*. Paris Graphique: Paris, 1956, p. 70-73.

fosso da orquestra fazia a separação. O palco, então, ganhava volume tanto devido ao fosso quanto pela caixa acústica acima do palco: a caixa cênica. A mecânica cênica, iniciada por Aleotti, aos poucos ganhou dinamicidade e complexidade. Os bastidores, precursores das atuais varas de movimentação e fixação de cenografia e iluminação, eram presas em roldanas e deslizavam em trilhos no piso do palco, articulados com contrapesos fora do palco.

Bambolinas⁷ dispostas um pouco acima da boca de cena garantiam que o público nada visse e, assim, a cena se tornava ainda mais mágica com suas ilusões cênicas e cenográficas. O teatro, então, profissionalizava-se. Tornava-se a grande diversão da burguesia, no poder do governo francês, a partir de 1789. A ópera, tipo de espetáculo que une música e teatro, surgira na Itália, no século 12, mas adquiriria fama e notoriedade no século 19. A tecnologia avança e os cenários deixaram de ser movimentados por bastidores e passaram a ser movimentados por meio de varas que garantem a movimentação cênica, agora com movimentos verticais. Uma grelha serve de suporte. A caixa cênica se completa e, com ela, surge o urdimento⁸.

Figura 2: Urdimento. Teatro Ópera de Paris
Fonte: www.unav.es/ha/007-TEAT/operas-paris.htm

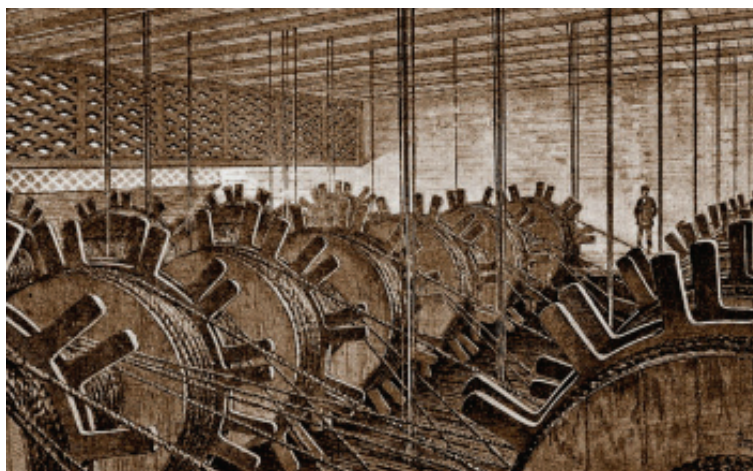


Os diversos andares do urdimento e a maquinaria necessária para a movimentação cênica manual.

Figura 3: Movimentação manual das varas cenográficas
Fonte: www.unav.es/ha/007-TEAT/operas-paris.htm



Figura 4: Mecânica cênica, Teatro Ópera de Paris
Fonte: www.unav.es/ha/007-TEAT/operas-paris.htm



(9) SONREL, Pierre. *Traité de scénographie*. Paris: 1956, p. 55 e 87.

O teatro burguês, romântico, rompe com a unidade espacial e temporal aristotélicas e, portanto, com “*a doutrina das três unidades ‘triunfo da razão’*”. A quebra da unidade teatral desde o início do século 19 fora uma luta travada por dramaturgos como Vitor Hugo e Voltaire, ambos em busca do realismo na cena francesa e da liberdade⁹. Assim, justifica-se a demanda por uma movimentação de cenários cada vez mais intensa e dinâmica. O Teatro Alla Scala, em Milão, projetado por Giuseppe Piermarini e inaugurado em 1778, com tipologia de palco à italiana e platéia em forma de ferradura, além de seis andares de camarotes e balcões (com capacidade para quase 2000 pessoas, ao todo), especialmente para a apresentação de óperas. Sua arquitetura monumental fez com que se tornasse o estereótipo do teatro da burguesia dominante, e o mais famoso deles. Seu palco foi construído para permitir tanto o deslizamento lateral dos bastidores quanto a movimentação vertical de elementos de cenografia, valendo-se de grande maquinário cênico. Abaixo do piso do palco, foi construído um porão a fim de garantir *performances* cênicas com o uso de elevadores.

No que se refere ao urdimento, o teatro Alla Scala de Milão incorporou todos os avanços tecnológicos da cenotecnia. A última grande reforma, feita pelo arquiteto suíço Mario Botta, em 2004, instalou equipamentos sofisticados de mecânica cênica, controlados pelos *softwares* mais modernos. Essa reforma, apesar da ampliação do edifício como um todo, nada modificou o espaço físico da sala de espetáculo.

Figura 5: Planta original. Platéia em formato ferradura. Teatro Alla Scala, Milão, 1778
Fonte: Caron

Figura 6: Corte longitudinal. Palco sem urdimento. Teatro Alla Scala
Fonte: Caron

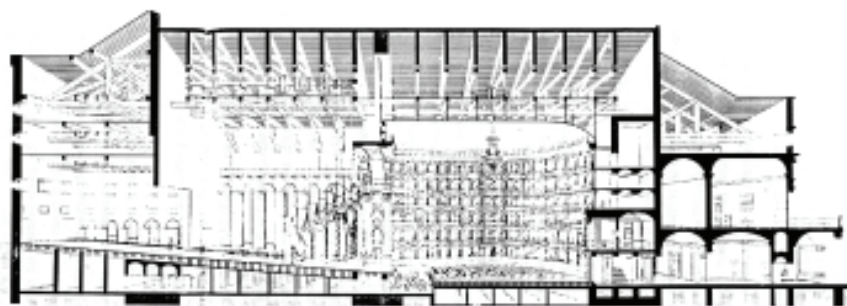
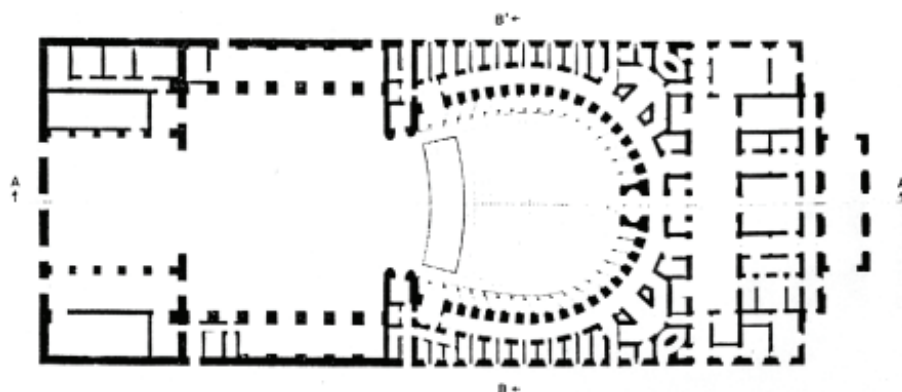
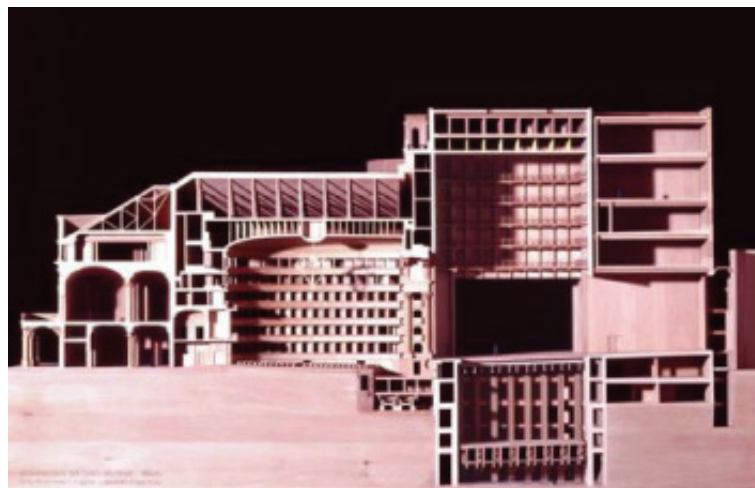


Figura 7: Corte de maquete depois da reforma. Torre da caixa cênica com 30 metros de altura, desde os elevadores de palco até o topo da caixa cênica. Teatro Alla Scala
Fonte: www.botta.ch



3. O URDIMENTO

3.1. Conceito e função

Um dos pontos mais polêmicos desse trabalho foi definir o que entendemos por urdimento. A escassa bibliografia a que tivemos acesso se contradiz, pois se refere ao urdimento como um subsistema da caixa cênica na qual a mecânica cênica se suporta. O arquiteto brasileiro José Carlos Serroni descreve, em seu *Glossário*, urdimento como uma “*armação de madeira ou ferro, construída ao longo do teto do palco, para permitir o funcionamento de máquinas e dispositivos cênicos. Na realidade, é o esqueleto do palco; a ‘alma’ da caixa de mágicas em que ele às vezes se converte. Tem como limite superior, a grelha com a sofita e como limite inferior, a linha das bambolinas, varas de luzes e a parte superior da cenografia*”. Entretanto, mesmo essa definição é contraditória quanto a uma possível classificação do urdimento como subsistema ou espaço. Isso porque, se o urdimento é a armação que sustenta a mecânica cênica, ele se limitaria a ser um conjunto de elementos, um subsistema. No entanto, quando Serroni descreve seus limites, ele afirma os limites de um espaço, uma parte do volume da caixa cênica.

Assim, consideraremos, aqui, urdimento como o espaço localizado dentro da caixa cênica de um teatro frontal, cujo limite inferior é o plano horizontal que contém a altura máxima da boca de cena e, como limite superior, a grelha do urdimento, aqui entendida como a grelha principal de um teatro, a suportar as polias e as varas de cenografia e de iluminação. É, portanto, o “*espaço*

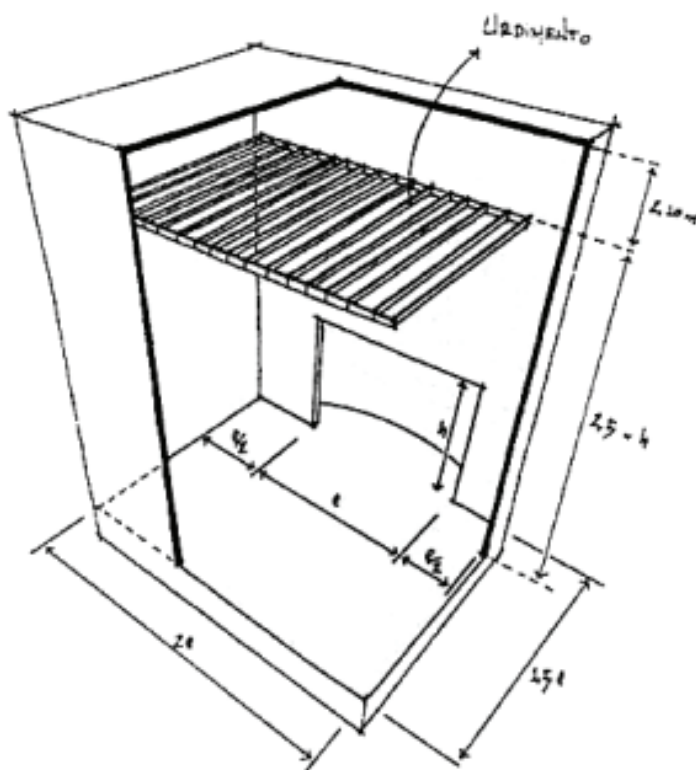


Figura 8: Esquema genérico de uma caixa cênica moderna de um teatro de tipologia frontal
Fonte: Granado

Relações de proporção da caixa cênica. Esta deve ter altura suficiente para esconder ou rebaixar um cenário e ainda permitir acesso à mecânica cênica na área técnica. As proporções do palco para garantir visibilidade pela platéia.

volumétrico da caixa de palco onde se desenvolve a maquinaria cênica. É oculto à visão do público e suas dimensões definem o volume geral da caixa cênica"¹⁰.

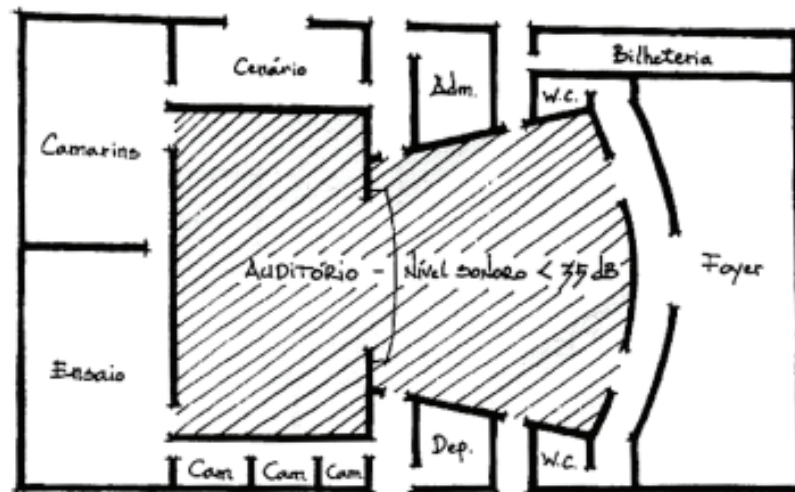
Deve ter altura suficiente para garantir que painéis cenográficos fiquem suspensos sem serem vistos pela platéia. Portanto, devem ficar acima do plano das bambolinas. Dessa forma, existe uma proporção entre a altura da boca de cena e a altura total da caixa cênica. Nos teatros tradicionais, acima da grelha do urdimento existe uma área técnica, onde são instalados os motores, os tambores, os contra-pesos e as polias responsáveis pela movimentação das varas. Ela deve ter uma altura mínima para permitir a entrada de técnicos e equipes de manutenção.

Entretanto, se a caixa cênica for muito alta, pode prejudicar a acústica do palco. Apesar de as vestimentas cênicas absorverem grande parte das ondas sonoras que se dirigem para o urdimento, é preciso que o tempo de reverberação dessas ondas seja o mesmo daquelas que se dirigem à platéia, a fim de não causar efeitos sonoros desagradáveis para os artistas no palco.

Ao longo dos dois últimos séculos, a evolução tecnológica provocou muitas mudanças na cenografia.

Se os bastidores de Aleotti eram capazes de dinamizar o cenário, o advento da luz elétrica foi responsável pela incorporação da iluminação como um elemento dramático. Ao mesmo tempo, as varas, antes movimentadas manualmente por contra-pesos, ganharam motores e sensores de precisão que permitiram diminuir o espaçamento entre cada uma delas. A informática permitiu que mudanças de cenografia e iluminação pudessem ser controladas com precisão e complexidade. Esse incremento tecnológico conferiu aos encenadores maiores possibilidades de arranjos para a ação cênica. A tecnologia, aos poucos, foi suprimindo as limitações de um palco de tipologia rígida.

(10) GRANADO JUNIOR, Milton Vilhena. *Acústica arquitetônica: Subsídios para projetos de salas para a palavra falada*. São Paulo, 2002.



Exemplo de planta com compartimentos em volta da sala para diminuir o nível de ruídos vindos do exterior.

Figura 9: Desenho esquemático de isolamento acústico da sala de espetáculos
Fonte: Granado

4. A EXPLOSÃO DA CAIXA CÊNICA, O USO DA GRELHA EM TEATROS DE MÚLTIPLAS FUNÇÕES E TIPOLOGIAS

4.1. As transformações sociais

Entre 1887 e 1896, André Antoine, ator de Montmartre¹¹, funda a companhia Teatro-Livre, com a qual se lança em busca de todas as liberdades, a partir da montagem da peça baseada na novela *Thérèse Raquin*, de Émile Zola. Esforçou-se em trazer a representação da natureza de uma maneira inédita, da maneira mais realista e verdadeira possível¹².

Esse esforço de transformação e de realismo do teatro naturalista da segunda metade do século 19 ganha força a partir do século 20 e da revolução socialista de 1917, a partir da qual houve uma mudança de pensamento por parte de alguns encenadores. Em nome da liberdade teatral e conscientes da segregação social existente na sociedade burguesa, questionou-se o fazer teatral hegemônico: a ilusão, a incompreensão da realidade e a separação entre os artistas (a elite) e a platéia (o povo) foram os pontos mais criticados. Bertolt Brecht já não acreditava que o espaço físico de um teatro à italiana fosse capaz de abrigar a cena moderna. Seguidor do socialismo marxista, Brecht e Adolphe Appia lideraram a busca por um novo fazer teatral.

A caixa cênica e o palco frontal já não eram capazes de conter a nova ação teatral. Appia denuncia o ilusionismo e o decorativo do drama burguês¹³. A decoração entra em decadência. Não bastava somente eliminar o fosso da orquestra para aproximar o espectador do espetáculo. Era preciso tornar a platéia consciente, enquanto os encenadores buscavam a verdade no fazer teatral, acreditando que o espaço físico não poderia ser um fator limitante. “A arquitetura deve permitir o drama, e não determiná-lo; suas limitações são mútuas.”¹⁴ Ao valorizar os aspectos plásticos do espetáculo, Adolphe Appia e Gordon Craig, entre outros, romperam, na dramaturgia, com a quarta parede e com palco à italiana.

4.2. O Teatro Total, de Walter Gropius

Em nenhum período a correlação entre teatro e sociedade se fez tão clara quanto no período entre as duas grandes guerras mundiais do século 20. As ideologias, o choque da destruição causado pela 1ª Grande Guerra, o desejo de que aquilo nunca mais ocorresse, a tentativa de retomar a vida de antes ao mesmo tempo em que esta já não tinha mais sentido. A necessidade de alguns encenadores, de levar ao palco as discussões sociais, estava polarizada pelas ideologias opostas e conflitantes desde a Revolução Russa de 1917. Ao mesmo tempo, os avanços tecnológicos desenvolvidos para as armas de guerra também foram introduzidos para evoluir a mecânica teatral, sobretudo nos anos 20 – assim como a tecnologia dos computadores foi introduzida à mecânica cênica na década de 1990¹⁵.

A integração entre teatro e o contexto social, depois de 1919, pode ser observada em diversos países, principalmente naqueles mais afetados pela guerra. Na Alemanha, o Expressionismo teve força durante os anos da

(11) Até então Montmartre era um bairro independente da administração parisiense. Hoje, se encontra inserido na Paris intramuros, localizado no 18º arrondissement. Ficou conhecido no século 19 pela Escola de Montmartre, de artes plásticas, na qual foram influentes muitos artistas impressionistas e modernos, como Auguste Renoir, Pablo Picasso, Brancusi, entre outros. Além dos artistas plásticos, ali habitavam também artistas de todas as artes.

(12) SONREL, Pierre. *Traité it. scénographie*. Paris: Paris Graphique, Paris, 1956, p. 89.

(13) URSSI, Nelson José. *A linguagem cenográfica*. Dissertação de mestrado – ECA, São Paulo, 2006.

(14) LANFRANCHI, Gustavo. História, crítica, projeto – Uma introdução. *Espaço Cenográfico News*, n. 22, p. 22-23, 2005.

(15) INNES, Christopher. Theatre after two world wars. In: BROWN, John Russel. *The oxford illustrated history of the theatre*. Oxfors University Press, Nova York, 1995, p. 380-383.

República de Weimar. A Rússia retratou, inúmeras vezes no teatro, o triunfo da Revolução de Outubro. A Itália, recém-unificada, ainda não encontrara uma estabilidade social, enquanto o surrealismo francês tinha grande força nas peças de Jean Cocteau, que contara, para o espetáculo *Parade* de 1917, com a produção musical de Erik Satie e cenografia de Pablo Picasso.

Nos Estados Unidos, o encenador Erwin Piscator revolucionou a cena, valendo-se do fazer teatral uma ferramenta política socialista: o Teatro Político era a confirmação da proximidade inevitável entre a sociedade e a dramaturgia e do papel desta em conscientizar a população da necessidade de transformação da sociedade. Esse alemão teve grande atuação em seu país na década de 1920. Em 1927, chamou Walter Gropius para desenvolver um edifício teatral que fosse capaz de sintetizar sua filosofia acerca da ação cênica, chamado de Teatro Total.

Esse projeto, jamais construído, tinha como preceitos fundamentais que o teatro fosse um equipamento cultural democrático: para isso, a platéia contaria com cerca de 3.000 lugares, o que permitiria o acesso popular à dramaturgia. Deveria também ser um teatro para todos os interesses: não deveria ser projetado para abrigar apenas um programa artístico, como assim eram as casas de ópera, por exemplo.

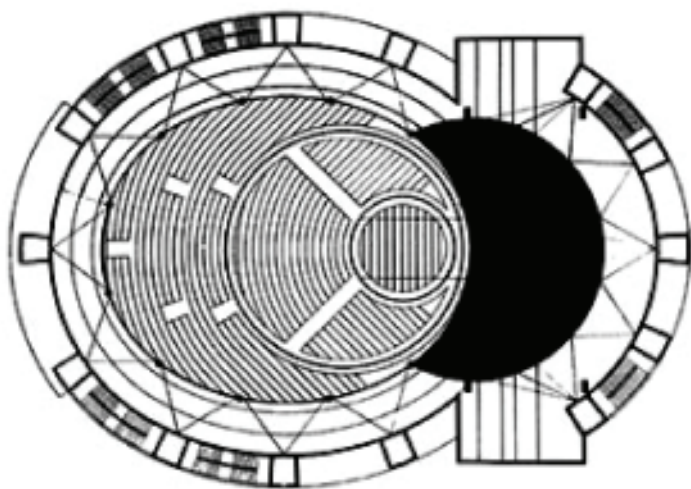
A refuta à hierarquia dos lugares da platéia dispensou os camarotes, balcões e mezaninos, assim como a divisão entre o palco e a platéia não tem mais sentido, uma vez que o programa de tipologias múltiplas faria com que palco e platéia mudassem de localização a cada configuração dessa última. Dessa forma, os espectadores poderiam – e desejava-se isso, de maneira mais intensa ou reservada – participar do jogo teatral. Aqui vale explicar que, com a tecnologia, Gropius propôs a rotação da platéia, a fim de configurar as tipologias italiana, elisabetana e de arena, segundo as necessidades do encenador. Essa possibilidade inédita de transformação do espaço físico representaria o fim da submissão do encenador ao espaço sem a necessária negação dele.

Outro fator de grande importância desse projeto foi o apontamento, por parte de Gropius, da tecnologia como um grande aliado ao projeto de teatro. Além dos dois movimentos de rotação da platéia, sobre todo o espaço da platéia e dos palcos seria instalada uma grelha metálica para suportar a iluminação cênica. Essa grelha conformaria, com a platéia, o formato de um ovo. Aqui, pela primeira vez desde que surgira, a caixa cênica é abandonada. Em vez de um urdimento que escondesse a mecânica do palco, a grelha explicitaria a cenotecnia e, portanto, não haveria ilusão. A luz, ao envolver todo o espaço, permitiria uma melhor percepção dos volumes dos corpos em cena, caso assim se desejasse, provocando soluções inusitadas.

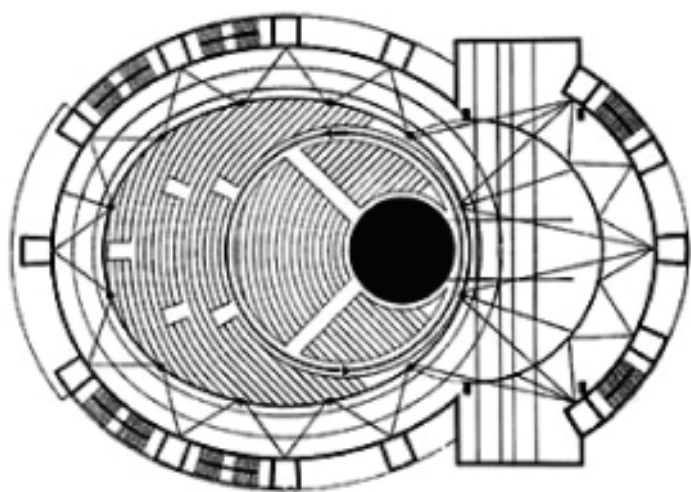
O teatro de atividade total propunha conceber “*uma máquina teatral (...) dotada dos meios mais modernos de iluminação (com) uma infinidade de projetores cinematográficos e de alto-falantes*”¹⁶. Cinco passarelas dariam apoio à instalação dos projetores e refletores. Quanto à arquitetura do edifício, Gropius, a acreditar que o edifício deveria explicitar, em sua forma, sua função, propunha que o volume externo indicasse seu volume interno: a sala de espetáculo e a circulação, principalmente.

(16) Piscator citado em TABET, Marco Antônio. *L'idée d'abstraction en architecture, Ren Koolhaas et Jean Nouvel*. Tese de doutorado. Lausanne: EPFL, 1994, p. 71.

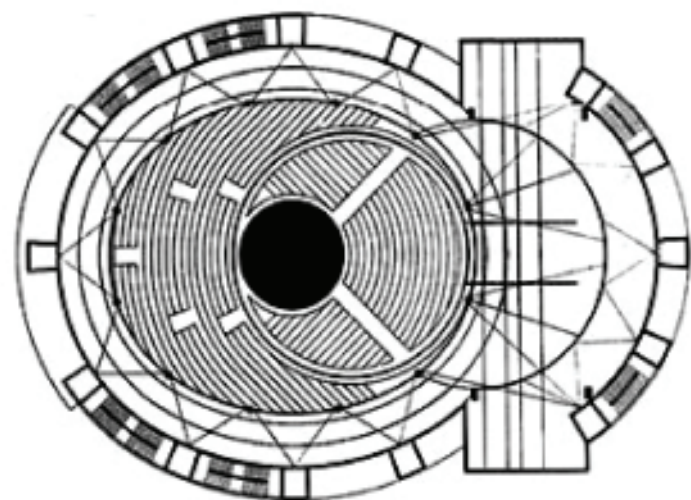
Figura 10: Planta.
Possibilidades de
tipologias de palco e
platéia. Teatro Total,
Walter Gropius, 1927
Fonte:
www.vitruvius.com.br



Tipologia frontal: o Teatro Total previa a possibilidade de um teatro à italiana, com caixa cênica e urdimento.



Tipologia elisabetana: o proscênio avança dentro da platéia e é ali que a ação teatral se desenvolve.



Tipologia de arena: a grande aproximação com a platéia se dá pela inexistência de fundo do palco. A platéia envolve todo o palco.

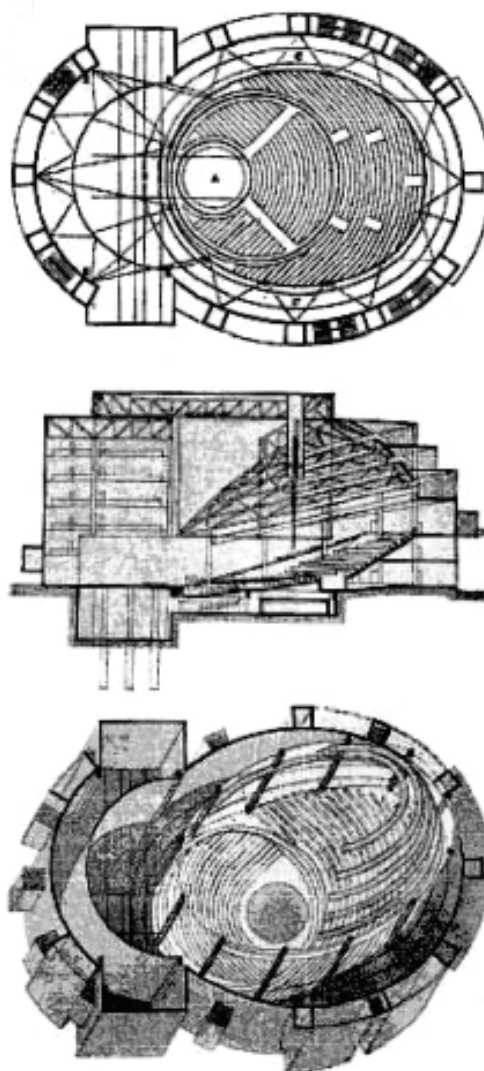


Figura 11: Planta, corte e perspectiva isométrica. Teatro Total
Fonte: Argan

pós- 167

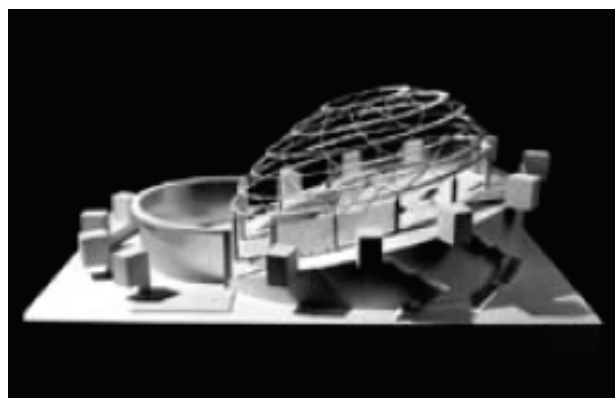
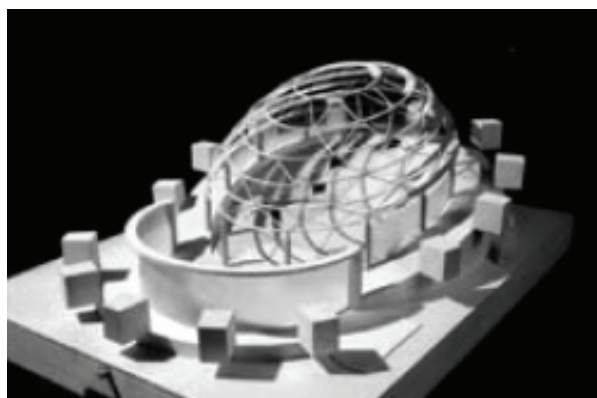
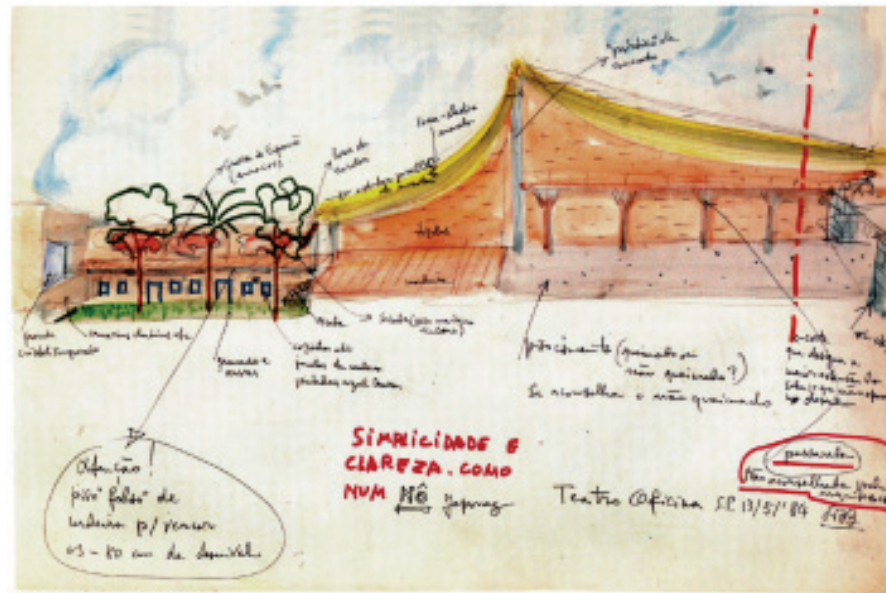


Figura 12: Maquete Teatro Total
Fonte: <http://picasaweb.google./lh/photo/m5XsQpKEsUXNXkHel2r9tw>)

(17) LANFRANCHI, Gustavo. *História, crítica, projeto – Uma introdução*. Espaço Cenográfico News, São Paulo, n. 22, p. 22-23, 2005.

4.3. Os teatros experimentais: o Teatro Oficina

Mais tarde, também foi questionada a disposição dos espectadores sentados na platéia. E também a separação entre o edifício e a sala de espetáculo. As idéias projetuais de Walter Gropius foram precursoras para a transformação das salas de espetáculo. Na década de 1960, esse movimento ganha força em todo o mundo. “O teatro contemporâneo [então] é livre; o edifício teatral, de uma forma ou de outra, no entanto, não tende ao desaparecimento: sua persistência como tema da arquitetura é determinada pela necessidade da existência de um espaço intenso e feroz, de ilusão, de metamorfose e encantamento; mesmo se o lugar disponível é o galpão ou a fábrica, este se transforma em teatro durante o espetáculo.”¹⁷



Corte longitudinal e Planta. Estudos.

Figuras 14 e 15: Interior do Teatro Oficina, mostrando a mecânica cênica e a disposição da platéia em uma apresentação
Fonte:
www.teatrooficina.com.br



A total subversão da caixa cênica, então, amplia-se para a descaracterização de um teatro meramente por seus aspectos arquitetônicos. O espaço físico surge no momento em que a ação teatral se desenvolve. Ou então, como no caso do Teatro Oficina, projeto de Lina Bo Bardi e Edson Elito, em que a reforma de um antigo galpão gerou um espaço cênico unificado, no qual a cena se desempenha em um espaço com o papel também de rua interna, de passagem¹⁸. O edifício, em conjunto com o espaço aberto da praça, configura um espaço propício a diversos programas teatrais.

Exemplos como o Teatro Oficina são relativamente escassos no Brasil, embora fizessem parte de um contexto mais amplo de construção de salas de espetáculos, com o intuito de democratizar o acesso a essa forma de arte – e que não se esgota nos estudos de caso pontuados nesta pesquisa. Apesar dos esforços em questionar-se o espaço e o fazer teatral oriundos da revolução socialista, os teatros experimentais permanecem vistos por muitos como uma vertente radical, alternativa. A grande maioria das salas de espetáculos limita-se ainda à tipologia italiana, agora, em outras condições tecnológicas do que outrora.

5. OS TEATROS MULTIFUNCIONAIS DE TIPOLOGIA À ITALIANA

(18) FURQUIM, Evelyn; LIMA, Werneck. *Espaço e teatro. Do edifício teatral à cidade como palco*. Editora 7 letras, 2008.

(19) Serviço Social do Comércio.

Os teatros que vêm sendo construídos no Brasil nas últimas décadas, sobretudo os da rede Sesc¹⁹, valem-se do programa de teatro frontal como tipologia fundamental para o desenvolvimento da arquitetura teatral. Isso reforça a tese de os teatros experimentais ainda serem pouco difundidos na arquitetura e na cultura brasileiras. Entretanto, os questionamentos dos encenadores acerca do fazer teatral é uma vertente bastante expressiva. Assim, a abundância dos teatros de palco italiano e a importância de alguns deles como casas de espetáculo faz com que muitos diretores acabem por desenvolver suas peças para teatros dessa tipologia.

Alia-se a isso que no Brasil existe uma falta de demanda por espetáculos desenvolvidos em salas de teatro. Poucos são os teatros que se especializam em um único programa cênico – à exceção de alguns casos como a Sala São Paulo, destinada à apresentação musical erudita e o Teatro Municipal de São Paulo, configurado como Casa de Ópera, para citar dois exemplos paulistanos – pela dificuldade de manter essas obras com a arrecadação da venda de ingressos.

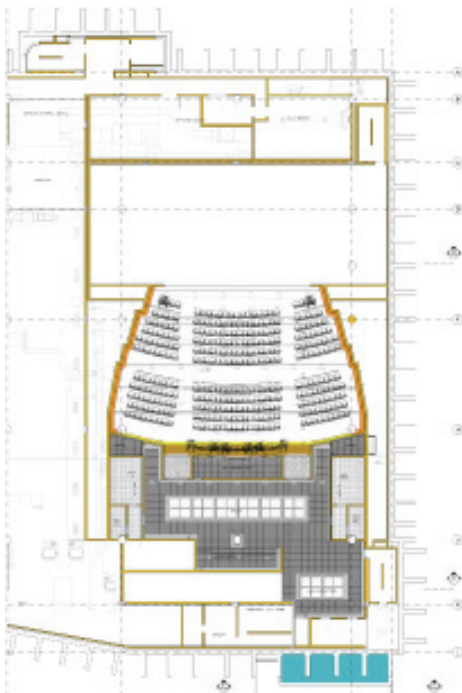
Nesse contexto, a solução mais apostada hoje é a de construir-se teatros frontais capazes de abrigar diversos programas. É comum que nesses teatros chamados multifuncionais a tecnologia, mais do que empregada para suprir necessidades cenotécnicas, acabam por serem aplicadas para minimizar as limitações dessa tipologia de palco. Os diversos programas artísticos, como o balé, o drama, a música erudita e os shows populares apresentam necessidades muito específicas de uma sala de teatro. Um teatro de drama precisa ser pequeno o suficiente para que toda a platéia seja capaz de notar as expressões na face do ator. Já uma orquestra, ao se apresentar, prima pela qualidade do som que chega a seu público, necessitando de uma geometria e um volume de ar favoráveis que não condizem com a presença de uma caixa cênica profunda, fundamental para espetáculos que usam sobreposições de planos cenográficos.



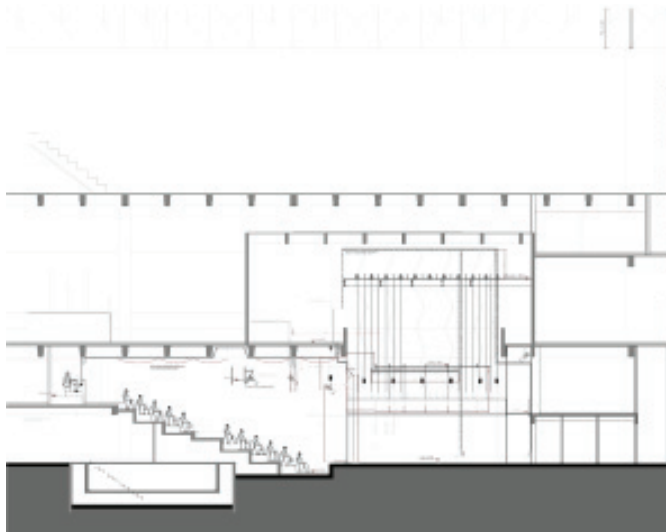
Figuras 16 e 17: Teatro Sesc Santana: Vista do palco e da platéia
Fonte: Daniela Zilio



Figuras 18 e 19: Urdimento com varas de cenotecnia e área técnica. Teatro Sesc Santana
Fonte: Daniela Zilio



Figuras 20 e 21: Planta do teatro e corte geral. Sesc Santana, 2000
Fonte: Daniela Zilio, a partir do projeto de autoria de José Carlos Serroni e Gustavo S. Lanfranchi



Para minimizar tais limitações geométricas e espaciais a fim de abrigar as múltiplas funções adotam-se, por exemplo, métodos ativos de acústica, como a implantação de diversos revestimentos, projetam-se palcos muito maiores do que seria necessário para o tamanho da platéia, com o intuito de permitir a apresentação de um grupo musical.

No que se refere às limitações que a tipologia frontal oferecem ao encenador, a tecnologia se mostra uma aliada: a movimentação mecanizada das varas cenográficas e iluminação permitiu que fossem diminuídas as distâncias entre cada uma delas, oferecendo muitas possibilidades de arranjos cênicos e luminotécnicos. Isso se deve à existência de sensores de peso que percebem, pela alteração da tensão nos cabos de aço que suportam as varas, caso elas enrosquem. Mecanismos automáticos brecam a movimentação até que um técnico resolva o problema. O mesmo travamento ocorre, se houver alguma falha no motor responsável pela movimentação.

Entretanto, a arquitetura aqui deixa de ser o ponto fundamental enquanto qualificadora do espaço. As soluções ativas suprem falhas de projeto e/ou a incapacidade de chegar-se a alguma solução eficaz no desenvolvimento projetual.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A evolução da sala de espetáculos caminhou, nos últimos séculos, em compasso com as transformações sociais e a dramaturgia. Fica aqui evidente a estreita relação entre o teatro e a sociedade e, em consequência, o projeto de arquitetura teatral e as necessidades do encenador. O desenvolvimento da tecnologia náutica e a invenção da lâmpada elétrica foram pontos fundamentais na evolução das dinâmicas cênicas, assim como o advento do socialismo fez com que os dramaturgos buscassem, em suas peças, seja na temática, seja na forma de apresentação do espetáculo, uma nova ideologia de desenvolvimento da ação teatral bem como propunha uma nova sociedade. Era preciso transformar os homens para que a sociedade e o modelo de desenvolvimento econômico fossem revolucionados.

Acontece que a produção arquitetônica brasileira das últimas décadas não tem produzido os espaços cênicos propostos pelas aspirações ideológicas de Bertolt Brecht e Adolphe Appia e evoluíram para teatros experimentais, bastante significativos na década de 1960 em projetos como o teatro do Sesc Fábrica Pompéia, da Lina Bo Bardi e Flávio Império, cuja sala tem platéias opostas, ou mesmo pelo Teatro Oficina, sem um local predeterminado para a platéia, ou, ainda, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), a contar com uma sala em formato de arena. Os teatros multifuncionais de tipologia frontal valem-se da funcionalidade e de aperfeiçoamentos técnicos como suportes à arquitetura²⁰, o que parece uma experiência projetual bastante equivocada.

Ao contrário, a tecnologia deveria ser usada para inovar o fazer teatral, potencializar o espaço, enquanto este deveria garantir a qualidade de uso e ocupação por meio do projeto arquitetônico. É ao projeto de arquitetura que cabe qualificar o espaço. A falta de democratização e disseminação da cultura promove a concepção de uma arquitetura teatral frágil, uma vez que, por justificativas financeiras, opta-se por produzir espaços incapazes de atender a necessidades

(20) DIAS, João. Revista *Luz e Cena*, n. 58, 2004, p. 20.

divergentes e conflitantes. Como dito anteriormente, cada tipo de espetáculo possui uma demanda espacial e técnica específica que contraria as necessidades específicas de outros tipos de espetáculo. Ao optarmos por agregar essas funções em um mesmo ambiente, faz-se necessário intervir nele com soluções ativas, a fim de minimizar as falhas de desempenho. Esse ponto, sem dúvida, explicita uma deficiência no processo de projeto arquitetônico que se concretizará enquanto falhas de uso e desempenho no edifício teatral construído.

BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius y el Bauhaus*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1957.
- BROWN, John Russel. *The oxford illustrated history of the theatre*. Nova York: Oxfors University Press, 1995.
- BUSIGNANI, Alberto. *Gropius*. Londres: The Hamlyn Publishing Group Limited, 1973.
- CARON, Jorge O. *O território do espelho. A arquitetura e o espetáculo teatral*. 1994. São Paulo: FAUUSP, 1994.
- DIAS, João. *Luz e Cena*. Rio de Janeiro, n. 58, p. 20, 2004.
- FURQUIM, Evelyn; LIMA, Werneck. *Espaço e teatro. Do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008.
- GRANADO JÚNIOR, Milton Vilhena. *Acústica arquitetônica: Subsídios para projetos de salas para a palavra falada*. São Paulo: FAUUSP, 2002.
- KELLER, Max. A história da luz no teatro. *Espaço Cenográfico News*, São Paulo, n. 22, p. 5-10, 2005.
- LANFRANCHI, Gustavo. *História, crítica, projeto – Uma introdução*. *Espaço Cenográfico News*, São Paulo, n. 22, p. 22-23, 2005.
- RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia. Variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Senac, 2001.
- SONREL, Pierre. *Traité de scénographie*. Paris: Paris Graphique, 1956.
- STEELE, James. *Theatre builders*. Londres: Academy editions, 1996.
- TABET, Marco Antônio. *L'idée d'abstraction en architecture, Rem Koolhaas et Jean Nouvel*. Lausanne: EPFL, 1994.
- URSSI, Nelson José. *A linguagem cenográfica*. São Paulo: ECAUSP, 2006.

Sites

<http://interata.squarespace.com>
www.botta.ch
www.teatrooficina.com.br
www.teatroallascala.org
www.unav.es/ha/007-TEAT/operas-paris.htm
www.vitruvius.com.br

Nota do Editor

Data de submissão: junho 2009

Aprovação: abril 2010

Daniela Tunes Zilio

Cursa o quinto ano da graduação em Arquitetura e Urbanismo na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). O artigo é decorrente da pesquisa de iniciação científica desenvolvida entre 2007 e 2008 com bolsa do Programa Ensinar com Pesquisa da Pró-Reitoria de Graduação da USP, que ganhou menção honrosa no 17º SIICUSP (Simpósio Internacional de Iniciação Científica da USP) em 2009.

Rua Fábria, 94, ap. 21 B. Vila Romana.

05051-030 – São Paulo, SP

(11) 9336-6546

danizilio@gmail.com

Augusto Guelli
Orientadora:
Profa. Dra. Paola Zucchi

SISTEMA DE AVALIAÇÃO DE EDIFÍCIOS DE SAÚDE

I74

pós-

RESUMO

Este artigo situa os edifícios de saúde na discussão da economia da saúde que ressalta a necessidade de eficiência na atenção à saúde e otimização dos recursos envolvidos. Uma importante variável que influencia a eficiência da recuperação do paciente é sua percepção e do próprio *staff* sobre o espaço construído onde ocorre o cuidado. O sistema de avaliação AEDET desenvolvido na Inglaterra é um instrumento que se propõe a verificar e avaliar a qualidade dos espaços de edifícios de saúde quanto à percepção, à função e à técnica. O objetivo deste estudo foi traduzir o “AEDET” para a língua portuguesa e adaptá-lo para utilização no Brasil. O referido sistema de avaliação foi, então, aplicado no Hospital Geral Pirajussara. Concluímos ser aquele um instrumento que representa um importante avanço na avaliação e verificação da qualidade de edifícios de saúde.

PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura hospitalar, meio ambiente construído, resultado de tratamento, avaliação em saúde, tomada de decisões, comparação transcultural.

SISTEMA DE EVALUACIÓN DE EDIFICIOS DE SALUD

pós- | 175

RESUMEN

Este artículo pone los edificios de salud en la discusión de la Economía de la Salud, lo que resalta la necesidad de tener eficiencia en la atención a la salud y el mejor uso de los recursos involucrados. Una importante variable que influencia la recuperación del paciente es su percepción, así como la del *staff*, del espacio construido donde ocurre el cuidado. El sistema de evaluación AEDET, desarrollado en Inglaterra, es una herramienta para verificar y evaluar la calidad de los espacios de edificios de salud con respecto a la percepción, a la función y a la técnica. El objetivo de este estudio fue la traducción del AEDET para la lengua portuguesa y su adaptación para el uso en Brasil. El AEDET – Brasil fue entonces aplicado al Hospital General Pirajussara. Concluimos que el AEDET – Brasil es un instrumento que representa un importante avance en la evaluación y verificación de la calidad de edificios de salud.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura hospitalaria, medio ambiente construido, resultado de tratamiento, evaluación en salud, tomada de decisiones, comparación transcultural.

AN EVALUATION SYSTEM FOR HEALTHCARE BUILDINGS

ABSTRACT

The present article discusses healthcare buildings, from the perspective of Healthcare Economics, focused on the need for healthcare delivery efficiency and the optimization of the respective resources. An important variable that affects the efficiency of the patient's recovery is the perception of both the patient and the staff regarding the facilities where healthcare is provided. The Achieving Excellence Design Evaluation Toolkit (AEDET) system, developed in England, is a tool by which the quality of the healthcare buildings can be evaluated and checked regarding their space perception, function, and technique. The aim of this study was to translate the AEDET into brazilian-portuguese, as well as to adapt it for use in Brazil. The AEDET – Brazil was then applied to the Pirajussara General Hospital. We concluded that the AEDET – Brazil is a toolkit that represents an important advance that can be used to evaluate and assess the quality of healthcare facilities.

KEY WORDS

Hospital design and construction, controlled environment, treatment outcome, health evaluation, decision-making, cross-cultural comparison.

INTRODUÇÃO

O sistema de atenção médico-hospitalar brasileiro tem exigido um grande esforço das instituições prestadoras de serviços de saúde, sejam elas públicas, sejam privadas, no sentido de aprimorar o atendimento de seus usuários, oferecendo maior quantidade e melhorando a qualidade dos serviços prestados. Essa exigência, em um ambiente de forte pressão de demanda, associado à alta competitividade e escassez de recursos, leva a um contínuo aperfeiçoamento do processo de atenção e, em decorrência, do espaço físico, de forma a responder com a máxima eficiência e produtividade, maximizando o uso do recurso físico, garantindo resultados econômico-financeiros e a própria sobrevivência do sistema (FERRAZ, 1998).

Esse sistema, que caminha para um mercado mais exigente, no qual a geração de valor com maior eficiência é uma importante vantagem competitiva, requer a correta definição dos objetivos institucionais, visando aprimorar o valor do atendimento por recurso financeiro investido, com mecanismos que gerem maior eficiência e incentivos para os prestadores, focados em áreas de excelência a aumentarem a qualidade e eficiência (PORTER, 2004).

Um edifício de saúde deve atender às necessidades técnicas e funcionais envolvidas no cuidado à saúde integral e, além disso, considerar o valor da percepção subjetiva do espaço físico e sua influência sobre o paciente, o corpo profissional e os acompanhantes, necessidade que tem assumido, recentemente, relevante importância na busca pela excelência na atenção à saúde (WESSELS, 2004). O espaço físico influencia o cuidado médico por meio dos aspectos ergonômicos que podem facilitar ou dificultar a atividade, o nível da saúde, fortalecendo ou enfraquecendo o paciente e a própria causa da doença, ao proteger ou expor o paciente à infecção (RUBIN, 1998). Essa idéia não é totalmente nova, pois o The Planetree Model, fundado há 29 anos por uma organização norte-americana sem fins lucrativos, cuja missão é servir como catalisadora no desenvolvimento e implementação de novos modelos de cuidado à saúde cultivando a cura da mente, corpo e espírito, reconheceu a importância da incorporação da arquitetura no processo de cura (QUALITY LETTER, 2003). Esse conceito que envolve essa influência na recuperação do paciente é chamado *healing environment* (VARNI, 2001) e propõe a otimização em torno do cuidado com o paciente, não só com um ambiente que proporcione a ele satisfação e possibilidade de controle, como também disponha de um sistema de suporte social, tais como para apoio dos familiares, informação ao e do paciente e até opção pela medicina alternativa.

A influência positiva do espaço na recuperação dos pacientes, segundo os estudos publicados pelo Center of Health Design, organização norte-americana focada na pesquisa e promoção do Healthcare Design, proporciona uma maior satisfação do paciente e um melhor índice de qualidade percebido pelos usuários. Além desses resultados, os estudos demonstram que essa influência pode também reduzir custos do tratamento, diminuindo o tempo de permanência, reduzindo o uso de medicamentos compensatórios, reduzindo o tempo de enfermagem por

paciente, aumentando o moral dos prestadores de serviço ao redor do paciente e reduzindo os próprios custos de treinamento e recrutamento, pela maior aderência dos colaboradores à instituição (COILE, 2001). Esses estudos são realizados segundo a técnica da medicina baseada em evidências, que busca a comprovação científica da efetividade ou mesmo eficiência de uma intervenção, lançando mão de ensaios randomizados, revisão sistemática da literatura e metanálise, assim promovendo o desenvolvimento de uma nova ciência chamada Evidence Based Design.

A iniciativa do Center for Health Design começou a chamar a atenção para a importância de aprimorar o grau da evidência da influência do espaço no resultado da recuperação dos pacientes, estimulando instituições de saúde, por meio do The Pebble Project, iniciando, em 2000, a realizarem estudos de caso relatando onde o “Healing Environment” tem feito a diferença na qualidade do cuidado por suas experiências e resultados. Os pesquisadores apontaram que a mente, o cérebro e o sistema nervoso podem ser diretamente influenciados pelos elementos sensoriais do meio ambiente, propondo, então, que o espaço seja estimulante e não neutro. O ambiente monótono e com luz artificial inalterável, típico de muitos hospitais, pode influenciar negativamente por ser, emocionalmente, desgastante, intensificando os efeitos do estresse (tensão) dos pacientes e usuários (COILE, 2001).

Alguns novos edifícios de saúde estão incorporando, baseados nessa discussão, os elementos do Healing Environment em seus espaços, encorajados pelo crescimento das pesquisas que demonstram os benefícios positivos na recuperação dos pacientes e como forma de acompanhar a tendência do mercado de atender ao desejo do consumidor e competir pela excelência (COILE, 2003). A competição baseada em valor vai exigir mudanças significativas por todos os integrantes do sistema que pode, e vai, mudar, em grande parte de dentro para fora, no qual as organizações que a fizerem se beneficiarão, mesmo que outros resistam à revolução (PORTER, 2007).

Os gestores do “espaço físico”, acompanhando as mudanças do sistema, necessitam de instrumentos de avaliação e ferramentas de gestão da qualidade para apoio à tomada de decisão, na busca da excelência dos edifícios de saúde. Esses instrumentos devem permitir uma visão inicial das necessidades para controle de todas as fases do processo de projeto, construção e operação e apontar os aspectos que necessitam melhoria, chamando a atenção para a introdução de novos conceitos espaciais e gerenciais. Um importante desafio é a evolução e difusão dos sistemas e instrumentos de avaliação dos espaços que permitam a avaliação tanto técnica e funcionalmente como quanto à percepção do espaço construído do ponto de vista dos diferentes usuários.

SISTEMAS E INSTRUMENTOS DE AVALIAÇÃO DO ESPAÇO FÍSICO

A concepção e o dimensionamento de um empreendimento em busca da otimização dos recursos físicos e sua decorrente produtividade deve ocorrer a partir de uma análise e planejamento, considerando e ponderando os diferentes aspectos que influem no processo, tais como o meio ambiente, os objetivos institucionais, os

recursos operacionais e físicos e os econômicos (BROSS, 1989). As necessidades técnicas, funcionais e emocionais, envolvidas no complexo processo de atenção à saúde, devem também ser consideradas e estruturadas por métodos de planejamento e gestão do recurso físico, para que possam ser satisfeitas. As atividades e procedimentos dos setores de atenção e suas relações devem ser reconhecidas por um rigoroso levantamento de dados e indicadores de produção e satisfação, considerando as atividades e as inter-relações entre os diferentes setores e atores. O conhecimento das relações entre atenção e os espaços físicos devem ser aprofundados para métodos e instrumentos de avaliação levarem ao correto dimensionamento de um empreendimento, em que sua operação ocorra sem ociosidade ou congestionamento e de forma confortável e eficiente.

Principais sistemas e instrumentos de avaliação dos edifícios de saúde do Brasil

As normas e resoluções de nosso Ministério da Saúde são os principais instrumentos formais utilizados atualmente, no Brasil, para orientação das secretarias estaduais e municipais de saúde na elaboração da análise e da avaliação de projetos de edifícios do Sistema Nacional de Saúde, seja o público, seja o privado, a serem construídos, reformados ou ampliados. A Resolução – RDC n. 50 da Agência Nacional de Vigilância Sanitária, em vigor a partir de 21 de fevereiro de 2002, dispõe sobre o regulamento técnico para planejamento, programação, elaboração e avaliação de projetos físicos de estabelecimentos assistenciais de saúde, substituindo as anteriores. É uma resolução governamental que deve ser atendida compulsoriamente, pois possui força de lei com penalidades estabelecidas e aplicadas pela fiscalização da Vigilância Sanitária. Esse instrumento apresenta uma metodologia para elaboração dos projetos, definição do programa funcional quanto às necessidades e dimensões mínimas, e critérios quanto a circulações, condições ambientais e de conforto, com ênfase na salubridade e tempo de permanência, condições de infecção hospitalar, instalações prediais e especiais e condições de segurança.

A Resolução RDC n. 50 é complementada por manuais de organizações responsáveis pelas certificações de acreditação de instituições de saúde como a Organização Nacional de Acreditação (ONA), no Brasil, como a Joint Commission on Accreditation of Healthcare Organizations (JCAHO), responsável por certificação de acreditação internacional e pelo Programa de Controle da Qualidade Hospitalar (CQH), da Associação Paulista de Medicina e do Conselho Regional de Medicina do Estado de São Paulo. Essas organizações incluem a percepção do espaço físico pelo paciente e pelo próprio prestador de serviço como variável a ser considerada e avaliada, nos métodos de planejamento e nos próprios instrumentos de avaliação dos espaços, o que se faz extremamente oportuno e necessário. A acreditação é uma metodologia desenvolvida para apreciar a qualidade da assistência médico-hospitalar em todos os serviços de um hospital, a partir de padrões definidos segundo três níveis. Diferentemente da metodologia da Resolução RDC n. 50 que funciona com um *check-list*, a metodologia de acreditação propõe um sistema de inspeção. Para cada nível são definidos itens de verificação e, entre eles, encontram-se, no nível 1, alguns referentes à percepção do paciente: privacidade, segurança, acessibilidade,

acompanhamento do pai à atenção ao bebê, nas unidades de internação e neonato e no nível 3 há a exigência de utilização de sistema de aferição da satisfação dos clientes. Conforme a classificação, os hospitais poderão apresentar-se como: não-acreditado, acreditado (nível 1), acreditado pleno (nível 2) e acreditado com excelência (nível 3). Esses instrumentos não abordam, em sua avaliação, importantes requisitos ligados à eficiência do espaço como funcionalidade, flexibilidade, adaptabilidade e expansibilidade, bem como os ligados à qualidade do espaço quanto à percepção do espaço pelos pacientes, acompanhantes e prestadores.

Encontramos, internacionalmente, instrumentos de avaliação para apoiar a tomada de decisão em busca da otimização do recurso físico, seja ele uma reforma, seja um novo negócio, em busca da excelência no atendimento e tratamento, com métodos e instrumentos objetivos para medir (avaliar) qualidade e eficiência, como, por exemplo, o sistema AEDET – Achieving Excellence Design Evaluation Toolkit (CHAD, 2002) que se propõe a avaliar e verificar a qualidade do espaço quanto à percepção, função e técnica.

Sistema de Avaliação do Espaço Físico AEDET – Achieving Excellence Design Evaluation Toolkit

O Sistema de Avaliação Integral AEDET – Achieving Excellence Design Evaluation Toolkit, desenvolvido na Inglaterra em 2002, é uma publicação do Centre for Healthcare Architecture & Design, agência do Serviço Nacional de Saúde inglês, para aplicação em seu sistema nacional de saúde. Esse sistema utiliza instrumentos para avaliação, baseados no conceito do *healing environment*, verificando a qualidade do espaço quanto ao impacto, à função e à técnica, durante as várias fases do processo de projeto e construção de edifícios de saúde, partindo do princípio que a excelência é atingida na intersecção desses aspectos, conforme representação da Figura 1.

Figura 1: Diagrama que apresenta os aspectos avaliados pelo “AEDET”
Fonte: AEDET (*Achieving Excellence Design Evaluation Toolkit*), 2002



O sistema trabalha com um questionário composto de uma série de perguntas simples, respondidas por um grupo multidisciplinar de profissionais envolvidos no processo de atenção e construção. O questionário é dividido nas três categorias principais: funcionalidade, impacto e técnica. Essas três categorias se subdividem em total de dez aspectos, aos quais são propostas várias questões e estabelecidas notas de forma objetiva ou subjetiva. Nas três categorias e em seus respectivos aspectos, são avaliados os atributos do espaço físico, considerados parte integrante na conquista da excelência.

A primeira categoria, *funcionalidade*, trata das questões referentes ao propósito principal ou função do edifício e observa como o edifício facilita ou inibe realização das atividades realizadas dentro e em seu entorno pelas pessoas, no que se refere a *usos*, *acesso* e *espaço*. No aspecto *usos* é observado o modo pelo qual o edifício habilita os usuários a desempenhar suas tarefas e operar seus sistemas e instalações de cuidados à saúde. Para obter uma alta pontuação nesse quesito o edifício deverá ser altamente funcional, flexível e eficiente, com espaço suficiente para as atividades e movimentações das pessoas, de forma econômica e fácil. São avaliados a filosofia dos serviços, exigências e relacionamentos funcionais, fluxo de trabalho, logística, disposição, dignidade humana, flexibilidade, adaptabilidade e segurança. No aspecto *acesso* é observado o modo como os usuários dos edifícios podem ir e vir. Indaga se as pessoas podem entrar e sair do empreendimento de forma fácil e eficiente, utilizando diversos meios de transporte e de forma lógica, fácil e segura. A avaliação dos acessos considera os veículos, estacionamento, pedestres, deficientes físicos, orientação, incêndio e segurança. O aspecto *espaço* se concentra na qualidade do espaço construído, com relação ao seu propósito, indagando se as pessoas podem mover-se eficientemente e com dignidade, avaliando os padrões do espaço, orientação e eficiência das disposições do pavimento. A segunda categoria, impacto, envolve o caráter e inovação, satisfação do cidadão, ambiente interno e a integração urbana e social e trata da extensão pela qual o edifício cria um senso de lugar e contribui, positivamente, para a vida daqueles que o utilizam e sua vizinhança. Avalia, no aspecto caráter e inovação, o sentido abrangente do edifício, indagando se ele tem clareza na intenção do projeto e se este é apropriado para sua proposta. Um edifício que tenha boa pontuação nesse aspecto é um exemplo específico de boa arquitetura. São observados a excelência, visão, estímulo, inovação, qualidade e valor. No aspecto satisfação do cidadão é avaliada a natureza do edifício em termos de sua forma e seus materiais, em geral, que o compõe, com ênfase, em como o edifício se apresenta para o meio externo em termos de aparência e organização. Apesar de tratar dos materiais, não se interessa por eles no sentido técnico, mas no modo como eles se apresentam e se a conduta do edifício é percebida integralmente, avaliando os materiais externos, cor, textura, composição, escala, proporção, harmonia e qualidades estéticas. No aspecto ambiente interno são avaliados vários quesitos; juntos resumem quão bem o ambiente cumpre com as melhores práticas, *environment healing*, indicadas pelas pesquisas de evidências. A avaliação considera o ambiente do paciente, luz, vistas, espaços sociais, disposição interna e orientação. O aspecto integração urbana e social trata do modo como o edifício relaciona-se com seu entorno, observando se esse desempenha uma função positiva na vizinhança, seja urbana, suburbana ou rural. Um edifício com boa pontuação nesse aspecto é como se

melhorasse a vizinhança ao invés de prejudicá-la. São avaliados: o sentido do lugar, localização, sociabilidade, planejamento municipal, integração da comunidade e paisagismo. A terceira categoria, *técnica*, envolve o *desempenho*, *engenharia* e *construção* e trata dos componentes físicos do edifício e dos espaços, considerando os aspectos mais técnicos e de engenharia da construção. Indaga se o edifício é uma construção sem defeitos, segura e fácil de operar e, em última análise, se é sustentável; e se, além disso, participa do processo de construção atual e dos conceitos nos quais a interrupção na operação é minimizada. O aspecto *desempenho* se preocupa com a *performance* técnica do edifício durante sua vida útil. Pergunta se os componentes da construção são de boa qualidade e adequados aos propósitos. Avalia a utilização da luz do dia, calefação, ventilação, condicionamento de ar, acústica e conforto térmico passivo. O aspecto *engenharia* se preocupa com os sistemas de engenharia integrados à arquitetura, indagando se de boa qualidade e adequados aos propósitos, fáceis de operar, se são eficientes e sustentáveis. É feita a avaliação dos sistemas de gerenciamento da engenharia, sistemas especialistas e de emergência, segurança de incêndio, padronização e pré-fabricação da engenharia. O aspecto *construção* se concentra nas questões técnicas como atualidade e qualidade da construção do edifício e da *performance* dos componentes principais. Um edifício com boa pontuação nesse aspecto é como se ele tivesse sido construído tão rápido e facilmente quanto possível, dadas as circunstâncias do local, e se ele oferece uma sólida e simples solução para manutenção. São avaliadas as fases de construção, manutenção, robustez, integração, padronização, pré-fabricação, saúde e segurança.

A avaliação de cada uma das questões a considerar, de cada um dos itens de cada um dos dez aspectos, é introduzida em uma planilha de cálculo do *software* Excel que processa automaticamente a média aritmética da pontuação de cada um dos aspectos e, então, apresenta o resultado em um diagrama tipo radar, apresentado na Figura 2, por meio do qual, em um relance, podem-se ver, de forma sintética, quais são os pontos fortes e fracos do estudo ou edifício de interesse avaliado.

Figura 2: Gráfico que apresenta o resultado da utilização do AEDET
Fonte: AEDET (*Achieving Excellence Design Evaluation Toolkit*), 2002



Diagnosticados os aspectos mais deficientes dos estudos ou edifícios de interesse, identificados nos pontos de maior afastamento da circunferência de contorno, devem ser desenvolvidos planos, programas e projetos para aperfeiçoar esses aspectos em busca da excelência na atenção à saúde.

Eventualmente, pode-se desejar avaliar apenas os dez aspectos principais e não seus itens. Nesse caso, são respondidos apenas aqueles que sejam possíveis e calculada a média dos itens dos aspectos avaliados. Às vezes, não é possível nem avaliar todos os dez aspectos do AEDET, por exemplo – quando há informação insuficiente ou não é possível responder a algumas perguntas dentro de uma seção.

O uso abrangente do AEDET e sua rápida e fácil aplicação em diferentes situações, seja nas diferentes fases do projeto, seja no próprio edifício, convenceu-nos da necessidade de desenvolver a versão brasileira para ser aplicado no Brasil.

OBJETIVO

O objetivo do estudo apresentado neste artigo foi traduzir, adaptar e aplicar, em um edifício de saúde brasileiro, o Sistema de Avaliação Integral AEDET – Achieving Excellence Design Evaluation Toolkit – versão cinco (GUELLI, 2006).

MATERIAL E MÉTODOS

Descrevemos, a seguir, o método e os resultados da Tradução, Adaptação e Aplicação do AEDET – Achieving Excellence Design Evaluation Toolkit – versão cinco. O protocolo foi baseado no método simplificado, proposto no estudo de equivalência transcultural de instrumentos estrangeiros *Translation and cultural adaptation of quality of life questionnaire: An evaluation of methodology* (FALCÃO, 2003) e também em trabalhos de tradução de questionários para outras línguas que não a original, tais como: o estudo *Cross-cultural adaptation of health – Related quality of live measures: Literature review and proposed guidelines* (GUILLEMIN, 1993), contendo importantes recomendações para elaboração de estudos de tradução e adaptação cultural de instrumentos estrangeiros, o estudo *Translation, adaptation and validation of the Roland- Morris questionnaire – Brazil Roland – Morris* (NUSBAUM, 2001), no qual os pesquisadores concluíram por não interferirem na forma e conteúdo do instrumento, alterando apenas o modo de aplicação do questionário; e o estudo *The new dutch integral evaluation system called “Qind”* (WESSELS, 2004), no qual o AEDET foi traduzido e adaptado culturalmente para ser utilizado na Holanda.

Tradução do Sistema de Avaliação Integral AEDET

A tradução inicial “AEDET” foi realizada evitando adaptações ou interpretações quanto à gramática e semântica, com o objetivo de preservar o texto original e manter a maior fidelidade e imparcialidade possível. Durante a realização da tradução inicial, foi solicitada a colaboração do arquiteto Brian Coapes, responsável pelo atendimento aos usuários do “AEDET”, do Centre for Healthcare Architecture and Design, que desenvolveu o instrumento. Os

esclarecimentos solicitados envolveram o significado de termos específicos e de siglas contidas na versão original do “AEDET” e também sobre a metodologia de pontuação e cálculo da média. Algumas palavras exigiram uma atenção especial na tradução, pois são termos utilizados largamente na língua inglesa e no próprio instrumento e possuem significados que podem variar conforme a frase na qual é empregado. O termo *trusts*, mencionado como um importante beneficiário do uso do “AEDET”, é bastante enraizado nos países de Direito Comum como o Reino Unido, e os Estados Unidos da América equivalem às instituições semelhantes aos nossos Fundos de Investimentos em Saúde, nos quais seus gestores são responsáveis pela liberação de recursos para investimento em expansão e reforma dos edifícios de saúde.

A tradução inicial nomeada versão V1 foi encaminhada para um tradutor, nativo, fluente em inglês, que fez a tradução de volta para língua inglesa de origem, sem saber da existência do instrumento original (*back-translation*), versão V2. A técnica *back-translation* é recomendada para obtermos equivalência semântica e idiomática na tradução e preservarmos a sensibilidade do instrumento, ajudando a melhorar a qualidade da versão final, pois ambigüidades na versão original podem ser descobertas. A versão em inglês V2, quando comparada com a versão original, apresentou discrepâncias semânticas analisadas e solvidas. A versão V1 foi, então, revista e ajustada, tendo como resultado a tradução final na língua portuguesa definida como V3.

Adaptação do Sistema de Avaliação Integral AEDET

Como o AEDET foi escrito, originalmente, na língua inglesa, com questões próprias de sua cultura, é necessária a realização de sua adaptação para ele poder ser utilizado no Brasil. Adaptação de um instrumento estrangeiro é orientada para medir um fenômeno similar em diferentes culturas pela produção de um instrumento equivalente, adaptado culturalmente para a outra cultura.

A adaptação foi realizada por um comitê de revisão, composto por um arquiteto e um engenheiro, com larga experiência em projetos de edifícios de saúde, e por quatro gestores, sendo um administrador, um médico e dois enfermeiros. Todos familiarizados com análise e avaliação de recursos físicos, administração e atenção à saúde.

O trabalho de adaptação do comitê foi realizado por intermédio de três seminários interativos, nos quais os membros do comitê debateram sobre a matéria exposta, complementados por análises, sugestões de adaptações realizadas individualmente e síntese. O coordenador do trabalho preparou um material didático e apresentou-o, claramente, ao comitê de revisão, no primeiro seminário, para nivelar o conhecimento dos membros do comitê quanto ao conteúdo do instrumento de avaliação integral AEDET, às justificativas, aos objetivos da pesquisa e à metodologia adotada, critérios e recomendações para realização da adaptação cultural.

Os membros do comitê de revisão realizaram uma análise crítica e adaptação do Instrumento de Avaliação AEDET às condições e normas brasileiras por detalhada revisão do instrumento composto das “Instruções” e do “Questionário”, analisando e propondo adaptações, item por item, identificando as questões que seriam, culturalmente, não-compatíveis, decorrentes de aspectos lingüísticos e culturais e de adequações às condições e normas brasileiras. As adaptações propostas tiveram

como base os critérios e recomendações para realização da adaptação cultural e exemplos de equivalências semânticas, conceituais, experimentais e idiomáticas, descritos no trabalho apresentado no ano de 1993, por Guillemin e outros, para a produção de um instrumento equivalente, adaptado à nossa cultura.

As adaptações predominantes foram conceituais, com o objetivo de adaptar o uso do instrumento às condições brasileiras e propor o uso do instrumento para todos os interessados, do sistema público ou privado e sem qualquer vínculo formal com o Ministério da Saúde brasileira, as secretarias estaduais de saúde ou mesmo com as organizações responsáveis pelas certificações de acreditação de instituições de saúde, como a Organização Nacional de Acreditação (ONA), no Brasil, a Joint Commission on Accreditation of Healthcare Organizations (JCAHO) ou pelo Programa de Controle da Qualidade Hospitalar (CQH), os quais poderão, em um momento posterior, até vir a adotá-lo como instrumento formal de avaliação de edifícios de saúde.

As funções e metodologia de avaliação e a proposta de ser uma base para uma referência ao sistema de qualidade de projetos para edifícios de saúde foram mantidas, estendendo a possibilidade de uso aos empreendedores, planejadores, projetistas, gestores ou financiadores do sistema de saúde privado, desvinculados do uso exclusivo do sistema público. Foram incluídos e citados, no instrumento, os conceitos do modelo de atenção *Healing Environment*, uma forma de cuidado à saúde, que envolve a influência do espaço físico na recuperação do paciente, e do *Evidence based design*, estudo a comprovar, cientificamente, a maneira como o entorno do cuidado com o paciente interfere no cuidado médico, a doença e os atributos do paciente.

O comitê propôs uma adaptação na escala de pontuação, ajustando a original de 1 a 6 para 1 a 10, escala mais adequada à nossa cultura e à sensibilidade dos avaliadores brasileiros. Como o instrumento AEDET foi desenvolvido para diagnosticar, a partir da análise dos dados, qual é a “patologia” de um edifício específico, de forma semelhante à de um médico clínico geral a identificar diferentes patologias em um paciente, essa característica de uso do instrumento em um objeto específico acaba por não despertar tanto interesse em realizar comparações de resultados de diferentes edifícios ou mesmo a realizar estudos multicêntricos, a agregarem os resultados de vários países que investigam um fenômeno ou uma patologia específica. Dessa forma, essa adaptação na escala de pontuação elimina a possibilidade de compararmos, de forma direta, resultados de aplicação do instrumento em outros países que utilizem AEDET UK (0-6), mas não compromete o valor do instrumento.

O AEDET original fornece uma versão do questionário em uma planilha em Excel, com os campos para o levantamento de dados que serão convertidos automaticamente e apresentados em um gráfico radar conhecido como o Perfil da Avaliação do Projeto, desenvolvido pelos analistas de sistema do Centre for Healthcare Architecture & Design. Essa planilha original em Excel foi traduzida e ajustada para a nova escala de pontuação. Foi mantida a associação da planilha ao gráfico radar que apresenta, automaticamente, o Perfil da Avaliação do Projeto, resultado da média aritmética das pontuações, e cada avaliador efetua, para cada um dos critérios avaliados, conforme esclarecimento do arquiteto Brian Coapes, responsável pelo atendimento aos usuários do “AEDET”, do Centre for Healthcare Architecture and Design.

Os membros do comitê de adaptação discutiram sobre a validade de aplicação do modelo do “AEDET” no Brasil, quanto à extensão e abrangência do “Questionário”. Nessa discussão foi avaliada a hipótese de uma simplificação e compactação do questionário como o exemplo do *Qind – Quality Index*, traduzido e adaptado culturalmente para ser utilizado na Holanda e, bem como a hipótese de aprofundamento da avaliação, como ocorreu na versão atual do AEDET, chamada AEDET Evolution (CHAD, 2004), desenvolvida pelo Estates Design and Costing – Health and Social Care Delivery Group, coordenado pelo professor Bryan Lawson na Sheffield University, que inclui as evidências da influência do espaço na qualidade da atenção à saúde, associadas às questões a serem avaliadas, justificando a realização de determinada pergunta. O comitê concluiu por não interferir na forma e conteúdo do instrumento, alterando apenas o modo de aplicação.

As adaptações semânticas foram propostas com o objetivo de adaptar o uso do instrumento à língua brasileira. O comitê modificou ou eliminou itens considerados irrelevantes, inadequados ou ambíguos e substituiu termos utilizados especificamente na língua inglesa por termos equivalentes, melhor ajustando o instrumento. Expressões idiomáticas e coloquialismos raramente traduzidos foram substituídos por expressões equivalentes, ou o próprio item foi substituído.

As adaptações didáticas ocorreram ao longo de todo o instrumento. Foram feitas alterações gramaticais necessárias na construção de sentenças, mantendo a equivalência no significado das palavras, quando apresentaram problemas com vocabulário e gramática e evitando o uso de metáforas e coloquialismo.

As adaptações mencionadas foram inseridas na versão traduzida do AEDET (V3), tendo como resultado a versão AEDET-BRASIL adaptada para utilização no Brasil. O comitê considerou que as modificações no instrumento original não alteraram, substancialmente, o resultado obtido quando comparado com a versão traduzida literalmente.

Aplicação do Instrumento e Análise dos Resultados

O Instrumento de Avaliação Integral AEDET – Brasil foi aplicado no mês de outubro de 2006 no Hospital Geral Pirajussara, localizado na avenida Ibirama, Taboão da Serra, São Paulo, com 13.400 m² e capacidade de 299 leitos. Esse hospital foi escolhido por ser um edifício público que atende os pacientes do SUS com diferenciada qualidade, acreditado com Excelência – Nível 3, pela Organização Nacional de Acreditação (ONA) – e gerido pela Sociedade Paulista para Desenvolvimento da Medicina Organização Social de Saúde – SPDM/OSS, a qual apóia diversas iniciativas acadêmicas e busca a excelência na atenção à saúde.

A aplicação foi realizada por um grupo multidisciplinar de profissionais composto de um arquiteto, um engenheiro, um administrador, um médico e dois enfermeiros que responderam individualmente ao questionário AEDET – Brasil. Os profissionais tiveram a oportunidade de discutir as notas de avaliação, conforme metodologia recomendada para aplicação do instrumento AEDET original. Os detalhes dos resultados da aplicação do questionário por categoria estão apresentados na Dissertação de Mestrado Profissional em Economia da Saúde, da Universidade Federal de São Paulo – Escola Paulista de Medicina (GUELLI, 2006).

Merece destaque a avaliação do aspecto “8,1’, *integração urbana e social*”, que recebeu a maior pontuação da maioria dos avaliadores, indicando que hospital

contribui para a vizinhança, ao invés de prejudicá-la. O segundo aspecto melhor avaliado, também pela maioria dos avaliadores, foi o *engenharia*, conquistando a pontuação “7,8” na avaliação dos sistemas de engenharia, sua qualidade, adequação, facilidade de operação e eficiência.

Os aspectos *usos, acessos, caráter e inovação, satisfação do cidadão, desempenho e construção* receberam uma pontuação média entre “6,6” e “7,3”.

O aspecto que chamou a atenção negativamente foi o referente ao *ambiente interno* com a pontuação “6,3”. Esse aspecto recebeu a pior pontuação da maioria dos avaliadores. A avaliação negativa nesse aspecto a considerar o ambiente do paciente, a luz, as vistas, os espaços sociais, a disposição interna e a orientação, fazendo parte das melhores práticas indicadas pelas pesquisas de evidências, aponta que o hospital deverá desenvolver planos para aperfeiçoar esses requisitos. O segundo pior foi o aspecto *espaço*, que recebeu pontuação “6,4” e concentra-se na qualidade do espaço construído, com relação ao seu propósito, indagando se as pessoas podem mover-se eficientemente e com dignidade, avaliando os padrões do espaço, orientação e eficiência das disposições do pavimento, interferindo na eficiência da atenção à saúde. Os gestores devem, de forma clara, procurar trabalhar ativamente para melhorar os requisitos os quais envolvem esses aspectos do edifício para elevar as pontuações da avaliação, em busca da excelência na atenção à saúde.

O comportamento quase homogêneo das pontuações da maioria dos avaliadores, no qual as maiores pontuações foram para o aspecto *integração urbana e social*, as segundas maiores para *engenharia* e as menores para o *ambiente interno*, apresenta sinal que o instrumento possui forte sensibilidade para avaliar os diferentes aspectos do espaço, independente da especialidade profissional do avaliador.

A avaliação do Hospital Geral Pirajussara resultou no Perfil de Avaliação apresentado na Figura 3, a seguir:

Figura 3: Gráfico que apresenta o resultado da aplicação do AEDET – Brasil
Fonte: Augusto Guelli, 2006, p. 42



Os resultados foram analisados em discussão sobre a importância da aplicação desse instrumento para o diagnóstico da qualidade dos espaços físicos, por apontar os aspectos a serem aperfeiçoados em busca da excelência na atenção à saúde. Nessa discussão o comitê reforçou a manutenção do formato e extensão do questionário do AEDET original, por perceber que o detalhamento das questões complementares referentes aos vários aspectos a serem considerados aprofunda a avaliação e leva a uma maior precisão na pontuação, sem prejuízo da facilidade e agilidade da aplicação do instrumento.

DISCUSSÃO

Como o sistema de saúde caminha para um mercado no qual a geração de valor com maior eficiência é uma importante vantagem competitiva, o recurso físico de saúde assume grande importância por sua contribuição no resultado da recuperação e tratamento do paciente.

Uma pesquisa iniciada pelo Center for Health Design e desenvolvida pelo The Picker Institute elege os principais aspectos na atenção à saúde com qualidade, pela ótica do paciente, como sendo: o respeito à individualidade, a coordenação do tratamento, a informação e educação, a promoção do conforto físico e do apoio emocional, o envolvimento dos familiares e amigos e a preparação para a saída (THE PICKER INSTITUTE, 1998). Para atender a esses aspectos, um estudo realizado pela Faculty of Art and Design da Manchester Metropolitan University recomenda que a arquitetura do edifício de saúde, quando focada nos pacientes, com sua percepção e necessidades deve, além de estar adequada técnica e funcionalmente à realização da atenção à saúde, proporcionar privacidade, suporte social, conforto, opções e controle do uso, acesso ao ambiente externo, variedade de experiência, acessibilidade e comunicação (SCHER, 1996).

Esses princípios arquitetônicos, que envolvem a percepção ou o impacto do espaço e contribuem, positivamente, na recuperação dos pacientes, com base em evidências de sua efetividade ou mesmo eficiência da intervenção, comprovadas por ensaios randomizados, revisão sistemática da literatura e metanálise, podem ser exemplificados com uma pequena, mas significativa seleção de seis formas de aplicações (LAWSON, 2005).

A primeira forma de aplicação é projetar espaços os quais proporcionem *privacidade, dignidade e companhia*, permitindo que os pacientes estejam sozinhos ou com outras pessoas, controlando o nível de privacidade, conforme seu desejo seja ao redor da cama do paciente ou nas áreas de esperas. A segunda é possibilitar vista para fora do edifício aos pacientes, prestadores e visitantes, não só pelo bom senso, mas pelas evidências de esse atributo contribuir para recuperação mais rápida do paciente. Há um senso comum dizendo que os pacientes, esperando ansiosamente os resultados de seu diagnóstico, podem se tranquilizar, quando podem espairecer contemplando uma vista do exterior, ou, ao contrário, em processo no qual o cuidado é mais prolongado, exigindo uma maior permanência, ele possa ser estimulado por ela. A terceira forma de aplicação é projetar, possibilitando aos pacientes, prestadores e visitantes, o contato com a natureza, idealmente, se o clima

permitir, que esse contato seja físico, além de visual, por seu efetivo resultado terapêutico. Plantas ou mesmo imagens fotográficas ou pictóricas com esses elementos podem ajudar significativamente quando o acesso ao exterior não é possível. A quarta é proporcionar conforto aos ocupantes e, mais importante, ter controle sobre o conforto, tais como iluminação e som. Oferecer controles na cabeceira do paciente da luz, cortinas, portas e outros são realmente muito baratos. A quinta forma de aplicação é criar espaços que tenham legibilidade espacial; isso quer dizer que as pessoas podem compreender o espaço e, por exemplo, encontrar seu caminho e locomover-se pelo edifício, utilizando quase somente seu “mapa mental”. O projeto deve possuir uma hierarquia dos espaços nos quais as áreas públicas e privadas estejam claramente definidas para as entradas e saídas serem óbvias, e para os diferentes espaços do edifício terem diferentes identidades visuais. A sexta e última é utilizar arte para distração. Pode ser uma pintura na parede, uma escultura ou mesmo elementos naturais.

A lição chave é que o projeto do edifício e do modelo de atenção devem andar juntos para realmente se obter todo o potencial de benefícios da massa de evidências, de forma efetiva, eficiente e em ambiente de saúde mais agradável (LAWSON, 2005).

A tomada de decisão, no que envolve a correta concepção e dimensionamento de um empreendimento em busca da otimização e qualidade do recurso físico e sua decorrente eficiência, deve ser feita dentro de uma visão sistêmica de análise e planejamento do serviço de saúde, considerando e ajustando os aspectos: meio ambiente, objetivos institucionais, recursos operacionais, físicos e econômicos, até se chegar a uma viabilidade integral (BROSS, 1989).

Quando se busca a excelência no sentido mais abrangente envolvendo os usuários, o espaço físico deve superar as condições mínimas estabelecidas pelas normas de saúde, segurança e higiene, pois alguns atributos do espaço “excelente”, como flexibilidade e expansibilidade, bem como ambiência, elementos físicos de informação e orientação que contribuem para a satisfação do cliente, estão além delas.

As Organizações de Acreditação (ONA), reconhecidas pela Agência Nacional Vigilância Sanitária (ANVISA) do Ministério da Saúde como responsáveis pela certificação no Brasil e a Joint Commission on Accreditation of Healthcare Organizations (JCAHO), responsável por certificação de acreditação internacional e também o Programa de Controle da Qualidade Hospitalar (CQH) não oferecem, às instituições, instrumentos de diagnóstico e gestão do espaço físico que possam auxiliá-las, orientando o desenvolvimento de planos, programas e projetos para aperfeiçoamento e alcance dos padrões desejados na excelência de atenção à saúde.

A utilização de instrumentos para a avaliação da qualidade dos espaços dos edifícios de saúde que permitam uma visão inicial das necessidades, em termos de melhoria contínua, como o “AEDET”, adaptado às normas e calibrado às condições brasileiras e contextos a serem avaliados, como ferramentas de gestão, é um importante exemplo de mecanismo de apoio à decisão. Ele avalia a qualidade do espaço físico por meio de padrões de referência que permitem que aspectos substanciais sejam adequadamente avaliados, por uma

metodologia para controle de todas as fases do processo de projeto, construção e operação, com o objetivo de apontar quais necessitam melhoria por impactar na qualidade do espaço e do atendimento e na própria qualidade de vida. Funciona como um *checklist* e uma ferramenta para diagnóstico que chama a atenção para a introdução de novos conceitos espaciais e gerenciais.

Um bom projeto, baseado em evidências, não custa muito e mostra uma economia significativa, ampliando o ciclo de vida do edifício e a própria qualidade de vida dos usuários (LAWSON, 2005).

Atualmente, estudos têm apontado o custo-efetividade da intervenção, demonstrando que o incremento de custo decorrente da incorporação dos elementos do *healing environment* pode ser rapidamente recuperado, sustentando todo o benefício introduzido (BERRY et al, 2004). Nesse contexto, baseado nos fundamentos da economia da saúde, o que se busca não é só a eficácia, nem só a efetividade, e, sim, a eficiência.

“Um edifício que é melhor para os pacientes e seus cuidadores pode atualmente prover ganhos financeiros, mesmo sendo mais caro? Com a liderança do hospital focada em valor, sustentada pelo conselho do hospital, apoiada em “designers” talentosos, e com disposição para abraçar as lições do “evidence-based design, a resposta é “sim.”
(LEONARD L. BERRY et al, 2004, p. 3-24)

CONCLUSÕES

Os empreendedores e arquitetos brasileiros intuem que o espaço construído influencia os usuários e o próprio resultado do tratamento, mas o acesso à qualidade da informação e às evidências de como e quando ocorre essa influência não são ainda difundidos. É importante, agora, ampliarmos o nível de sensibilização desses tomadores de decisão para a necessidade de considerarmos a percepção do espaço, além da técnica e da função, na concepção e dimensionamento dos espaços, fundamentados em dados científicos que demonstram a efetiva contribuição do espaço no resultado da recuperação do paciente, criando uma consciência de permanente busca de eficiência alocativa que eleva a qualidade da atenção da saúde, sem consumir recursos adicionais que venham a comprometer os limitados recursos do sistema de saúde.

O uso e a difusão do “AEDET” como instrumento de avaliação o qual considera a funcionalidade, a técnica e a percepção do espaço, incorporando os conceitos do *healing environment* e representa um importante avanço para avaliações, especialmente em processos de melhoria contínua e de certificações.

O instrumento “AEDET”, traduzido e adaptado às condições e normas brasileiras, poderá vir a ser utilizado tanto pelas instituições prestadoras de serviços de saúde e organizações responsáveis pela acreditação ou certificação dessas instituições quanto pelos projetistas, para avaliarem seus espaços ou projetos.

O uso abrangente do “AEDET” e sua rápida e fácil aplicação em diferentes situações, seja nas diferentes fases do projeto, seja no próprio

edifício, convenceu-nos da necessidade de desenvolver a versão brasileira para ser aplicado no Brasil.

A versão do AEDET – Brasil mostrou ser capaz e válida para elaboração da análise e da avaliação de edifícios do Sistema Nacional de Saúde, e é um instrumento que representa um importante avanço para avaliações, especialmente em processos de melhoria contínua e de certificações.

BIBLIOGRAFIA

- BERRY, L. L.; PARKER, D.; COILE, R. C.; HAMILTON, D. K.; O'NEIL, D. D.; SADLER, B. *The business case for better buildings. Frontiers of services and management*. Baltimore: Hearth Administration Press, v. 21, p. 3-24, 2004.
- BROSS, J. C. *Requisitos básicos no planejamento hospitalar. O hospital e a visão administrativa contemporânea*. São Paulo: PROAHSA, 1989.
- CHAD – CENTRE FOR HEALTHCARE ARCHITECTURE AND DESIGN. *AEDET (Achieving Excellence Design Evaluation Toolkit)*. Inglaterra, 2002. Disponível em: <<http://www.chad.nhsestates.gov.uk>>. Acesso em: 01 jun. 2004.
- _____. *AEDET Evolution toolkit*, Inglaterra, 2004. Disponível em: <<http://www.design.dh.gov.uk>>. Acesso em 04: abr. 2008.
- COILE, R. J. *Futurescan 2003 – A Forecast of Healthcare Trends 2003-2007 – Health*. Filadélfia: Administration Press, 2003.
- ENHANCING THE QUALITY OF HEALTH CARE DELIVERY WITH THE BUILT ENVIRONMENT: THROUGH THE PATIENT'S EYES – ACUTE CARE. Boston: The Picker Institute, 1998. 1 videocassete.
- FALCÃO, D. M.; CICONELLI, R. M.; FERRAZ, M. B. Translation and Cultural Adaptation of Quality of Life Questionnaire: An Evaluation of Methodology. *The Journal of Rheumatology*, São Paulo: Unifesp, v. 30, p. 379-385, 2003.
- FERRAZ, M. B. *A remuneração do trabalho médico. Os médicos e a saúde no Brasil*. São Paulo: Conselho Federal de Medicina, 1998.
- GUELLI, Augusto. *Tradução e adaptação do "AEDET – Achieving Excellence Design Evaluation Toolkit" para utilização no Brasil – Sistema de Avaliação Integral de Edifícios de Saúde*. 2006. 42p. Dissertação (Mestrado Profissional em Economia da Saúde) – Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2006.
- GUILLEMIN, F.; BOMBARDIER, C.; BEATON, D. Cross-Cultural Adaptation of Health – Related Quality of Live Measures: Literature Review and Proposed Guidelines. *Journal of Clinical Epidemiology*, Londres, v. 46, p. 1.417-1.432, 1993.
- LAWSON, B. *Evidence-based Design for Healthcare. Business Briefing: Hospital Engineering & Facilities Management*, Londres, v. 2, p. 25-30, 2005.
- NUSBAUM, L.; NATOUR, J.; FERRAZ, M. B.; GOLDEMBERG, J. Translation, Adaptation and Validation of the Roland – Morris Questionnaire – Brazil Roland – Morris. *Brazilian Journal of Medical and Biological Research*, São Paulo: Unifesp, v. 34, p. 203-210, 2001.
- PORTER, M. E.; TEISBERG, E. O. Uma Nova Competição no Setor de Saúde. *Harvard Business Review*, São Paulo: Segmento RM Editores Ltda., p. 55-67, 2004.
- _____. *Repensando a saúde – Estratégias para melhorar a qualidade e reduzir custos*. Porto Alegre: Bookman, 2007.
- QUALITY LETTER. *Health Care Leaders. Designing for quality: Hospital look to the built environment to provide better patient care and outcomes*, Baltimore, v. 15, p. 2-13, 2003.
- RUBIN, H. R.; OWENS, A. J.; GOLDEN, G. *An investigation to determine whether the built environment affects patient's medical outcomes*. Martinês: Center of Health Design, v. 10, p. 11-13, 1998.

RUSS COILE'S HEALTH TRENDS. Healing environment: Progress toward evidence-based. *Hager Stown*, v. 13, p. 8-12, 2001.

SCHER, P. *Patient-focused architecture for health care. Arts of health*. Manchester: Metropolitan University, 1996.

VARNI, J. W. An Evaluation of the built environment at children's convalescent hospital, developmental and behavioral pediatrics. *Journal of Developmental and Behavior Pediatrics*, Texas, v. 25, p. 10-20, 2001.

WESSELS, Lubb. The new dutch integral evaluation system Called "Qind" – Head Building Department – Netherlands board for hospital facilities, the Netherlands. In: 24th SEMINAR UIA – INTERNATIONAL UNION OF ARCHITECTS IN PUBLIC HEALTH WORK PROGRAMME, 2004, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Unifesp, 2004.

Nota do Editor

Data de submissão: maio 2009

Aprovação: outubro 2009

Augusto Guelli

Arquiteto pela Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUUSP) e mestre em Economia da Saúde pela Unifesp, Escola Paulista de Medicina, Centro Paulista de Economia da Saúde (CPES). Atualmente é diretor de projetos da Bross Consultoria e Arquitetura.

R. Botucatu, 685

04023-062 - Vila Mariana – São Paulo, SP

(11) 5575-6427

pzucchi@cpes.com.br

scripted day.

१८. सोम एत एष

em forma de bilhete

my packing Di

Sim. d. girando a barra daquella banda por onde se podem entrar

58 brachis mea de dei palmis per brachia. Tempesta

141 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 142 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 143 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 144 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 145 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 146 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 147 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 148 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 149 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 150 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 151 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 152 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 153 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 154 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 155 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 156 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 157 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 158 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 159 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 160 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 161 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 162 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 163 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 164 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 165 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 166 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 167 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 168 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 169 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 170 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 171 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 172 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 173 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 174 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 175 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 176 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 177 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 178 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 179 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 180 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 181 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 182 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 183 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 184 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 185 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 186 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 187 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 188 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 189 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 190 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 191 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 192 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 193 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 194 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 195 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 196 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 197 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 198 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 199 **V** **A** **D** **N** **V** **C**
 200 **V** **A** **D** **N** **V** **C**

Indirizzo di Roma, San Ferdinando

Montarba, Ed.

скалито декубри

i. accipiens N. 2

reunia, sua p...

Finco Libras 500

recipiente de roca

4 Feb 1971

4250

er alix

44

klas/c

7. 2. a depo

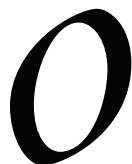
1899

W. E. M. a

де ТОНА ННН
АСТАНА:

Amey.

João Carlos de Oliveira
César



NCS — NATURAL COLOR
SYSTEM *e* POSSÍVEIS
APLICAÇÕES NO PROJETO
ARQUITETÔNICO

194

pós-

RESUMO

Este texto pretende analisar como a utilização de um sistema de notação cromática, particularmente o NCS – Natural Color System, pode contribuir na especificação cromática no projeto arquitetônico, não só no que se refere à definição das cores a serem adotadas, mas na especificação para a execução, de forma a garantir, na obra ou em sua manutenção, a fidelidade às cores previamente definidas.

Em uma primeira etapa o texto aborda algumas formas com as quais a cor pode participar e auxiliar no processo de desenvolvimento do projeto arquitetônico, destacando a importância do conhecimento das características tecnológicas da cor na formação do arquiteto.

Em uma segunda parte o texto foca os principais sistemas de notação cromática, características e aplicações para, em seguida, discorrer sobre o NCS, origem, características e aplicações.

Optou-se por abordar o NCS, uma vez que esse sistema vem sendo cada vez mais utilizado por arquitetos, inclusive sendo padrão em diversos países, assim como adotado frequentemente em trabalhos acadêmicos como referência, quando se aborda a questão da cor.

PALAVRAS-CHAVE

Cor, arquitetura, NCS, sistemas de notação cromática.

N_{SC} – *NATURAL COLOR SYSTEM* Y
SUS POSIBLES APLICACIONES EN EL
PROYECTO ARQUITECTÓNICO

pós- | 195

RESUMEN

Este trabajo se propone analizar cómo la adopción de un sistema de notación cromática, en particular el NCS – *Natural Color System*, puede ayudar en la especificación cromática en el proyecto arquitectónico, no sólo en lo que respecta a la definición de los colores a utilizar, sino en la especificación para la aplicación, de manera a asegurar en la obra o en su mantenimiento, la fidelidad a los colores definidos de antemano.

En un primer momento, el texto considera algunas maneras por las que el color puede participar y contribuir en el proceso de desarrollo del proyecto arquitectónico, dando énfasis a la importancia del conocimiento de las características tecnológicas del color en la formación del arquitecto.

En la segunda parte, el texto se centra en los principales sistemas de notación cromática, sus características y aplicaciones, para enseguida hablar sobre el NCS, su origen, características y aplicaciones.

Se ha optado por el NCS porque ese sistema es cada vez más utilizado por los arquitectos, estando considerado incluso como patrón en diversos países, bien como es frecuentemente adoptado como referencia en trabajos académicos, cuando se aborda la cuestión del color.

PALABRAS CLAVE

Color, arquitectura, NCS, sistemas de notación cromática.

NATURAL COLOR SYSTEM AND
POSSIBLE APPLICATIONS IN
ARCHITECTURAL DESIGN

ABSTRACT

The present article illustrates how the use of a color notation system, particularly the Natural Color System (NCS), can help specify a color in an architectural design. It can specify it in regard to the definition of colors to be adopted, as well as in the specification for implementation. This is conducted to ensure that the colors defined in design are applied in construction and maintenance.

KEY WORDS

Color, architecture, NCS, color notation system.

“The tightly logical, left-brain attitude that has ruled Western culture for six hundred years has regard color with a certain suspicion. It has generally been believed that people who responded to color rather than to line were not wholly trustworthy.” (SHLAIN in RIDLEYII, 1995, p. 6)

INTRODUÇÃO

O processo da definição cromática do projeto arquitetônico varia conforme a metodologia de projeto adotada. Na maioria das vezes o processo inclui uma fase de concepção, esquemática, e uma fase de desenvolvimento. Segundo Minah (MINAH, 2006), a fase de concepção, na maioria das metodologias utilizadas pelos arquitetos, é constituída de dois elementos: a formação de uma idéia, ou de uma concepção e por diagramas provenientes de uma abstração dessa idéia por meio de desenhos, ou seja, a tradução de uma idéia em forma, utilizando-se de um vocabulário característico da arquitetura. Nesse sentido, a cor, uma vez inserida nessa fase do processo, pode ajudar tanto a “clarear” a idéia como serve de um “intérprete” do objeto concebido.

Em projetos arquitetônicos como os desenvolvidos pelo escritório Wilson+Boiles a cor se manifesta desde os primeiros croquis, feitos, normalmente, em desenhos aquarelados. A cor é entendida como parte integrante do projeto, fundamental na percepção do edifício concebido.

Normalmente a cor, como coloca Batchelor, apresenta-se como uma espécie de “maquilagem”, ou seja, quando o projeto, já em sua fase final, praticamente todo definido, passa por um processo de definição em cima de algo concebido acromaticamente (BATCHELOR, 2005). Esse processo se baseia na experiência e na competência do projetista. A cor, muitas vezes, é vista não como elemento constituinte do projeto, mas como um adorno, um simples complemento.

A escolha das cores está relacionada ao partido arquitetônico adotado e passa por definições como as relações com o entorno, relações volumétricas, aspectos ligados às questões perceptivas da obra como verticalidades, horizontalidades, entre outras. Minah afirma serem três as funções que a cor desempenha no processo do projeto:

- Dinâmica
- Tectônica
- Imaginária

Dinâmica caracteriza as hierarquias visuais que usam figura e fundo nos diagramas, implicando também nas relações ou diálogos baseados na justaposição contextual. Tectônica se refere ao potencial da cor em definir e clarear a forma tridimensional e imaginária, as cores nas experiências perceptuais na arquitetura.

(1) Matiz – Atributo da percepção visual, de acordo com a qual uma área pareça similar a uma das cores: vermelho, amarelo, verde e azul ou a combinação de pares adjacentes das cores, considerada em um círculo fechado (CIE 17.4).

Luminosidade – Atributo pelo qual a cor percebida é avaliada pela equivalência a uma série de anéis cinzas que vão do preto ao branco (ASTM E 284).

Saturação – Atributo da cor usado para indicar o grau de distância da cor do cinza de mesma luminosidade (ASTM E 284) (BERNS, 2000, p. 22). ASTM E 284 American Society for Testing and Materials – Standard Terminology of Appearance.

No final do século 20 surgem novas metodologias que adotam avançados sistemas digitais, em que o projeto é concebido com uma ativa participação de processos matemáticos, como a chamada *blob architecture*, assim definida por John Waters:

“Working with virtual structures called isomorphic polisurfaces – beter known among techies as ‘metaclay, ‘metaballs’, or simply ‘blobs’ – they create fluid forms that were beyond the capabilities of CAD programs and that previous generations of drawing-board-bound designers could only have imagined.” (WATERS, 2003).

Nessa abordagem, na qual não há os diagramas bidimensionais, a participação da cor age meramente como auxiliar no processo de visualização.

Independentemente do método adotado, um ferramental que transcenda as simulações gráficas e digitais, normalmente utilizadas, pode ser de grande valia, facilitando a visualização, baseando-se na memória visual e nas experiências perceptuais e sensíveis do projetista, uma vez que, como afirma Bruno Zevi, o espaço, protagonista do fato arquitetônico, não pode ser representado perfeitamente de nenhuma forma (ZEV, 2002).

No projeto arquitetônico há duas instâncias nas quais um conhecimento mais aprofundado de aspectos conceituais e tecnológicos sobre a cor pode fornecer ferramentas que auxiliem o arquiteto:

- na escolha das cores, ou seja, na definição da palheta cromática a ser adotada
- na especificação para execução

Os estudos dos contrastes cromáticos e seus efeitos, desenvolvidos por Graves, Ostwald, Johannes Itten e Albers, constituem a base conceitual adotada pela grande maioria das escolas de arquitetura na formação dos arquitetos como ferramental na definição das cores a serem adotadas. Esses estudos, de incontestável importância, abordam apenas as relações cromáticas no plano, nem sempre considerando o fato de a arquitetura ser, essencialmente, tridimensional, espaço. A tridimensionalidade impõe uma relação dinâmica, envolvendo luz, escalas, estabelecendo ritmos, texturas, brilhos, tornando o estudo das relações cromáticas mais complexo.

As relações cromáticas baseadas nos atributos: matiz, saturação e luminosidade¹, base desses estudos, são, normalmente, aplicadas de forma bastante empírica e sujeitas a grandes imprecisões, uma vez que exigem, de quem faz, muita prática. Conceitos como “saturação” não são fáceis de serem absorvidos e demandam exercícios, ou seja, tempo e equipamentos para poderem ser ensinados e nem sempre disponíveis nos cursos de arquitetura no Brasil, fazendo com que, por exemplo, luminosidade e saturação sejam, freqüentemente, confundidas.

Mas talvez um dos maiores desafios a serem enfrentados seja o de como especificar as cores escolhidas no projeto visando à execução. Atualmente, no Brasil, quando as cores não são definidas no momento da execução por meio de testes no local, esse processo é feito, na maioria das vezes, por codificações adotadas por fabricantes de material de construção, ou seja, ao especificar a cor a ser aplicada em uma superfície, utilizam-se os códigos adotados pelo fabricante do material a ser utilizado. Esses métodos não só não garantem a fidelidade da

especificação como também dificultam a verificação, uma vez que raríssimas empresas fornecem, aos especificadores, leitores de cor (espectrofotômetros) que permitam essa conferência. O fato de não haver um código comum entre os diversos fornecedores dificulta a comparação, a substituição e até a reposição.

Alguns países, visando amenizar essas questões, adotam, como padrão, sistemas de notação cromática, buscando uma linguagem que integre diferentes materiais, fabricantes, especificadores e executores no que tange às especificações cromáticas. Na Suécia, o NCS, Natural Color System, é um padrão adotado na especificação cromática nos projetos executivos, sistema esse que tem se mostrado, no caso da arquitetura, eficiente, sendo adotado também por arquitetos em outros países. Mas para essa integração funcionar, de fato, é preciso que o sistema seja adotado por todos os envolvidos no processo, como ocorre, por exemplo, com a indústria gráfica, em que sistemas como o CMYK e o Pantone são amplamente adotados e conhecidos internacionalmente.

Sistemas de notação cromática

“The schemata are symptoms of a human impulse we can call the tendency to tabular thinking. Just as scientific tables – the periodic table of elements is a paradigm – simultaneously summarize a panoply of phenomena, so a color chart is meant to be able the orderly arrangement of a universe of sensations.” (RIDLEY II, 1995, p. 8)

(2) Segundo Berns, corante (*colorant*) é o termo correto usado para definir materiais usados para dar cor aos objetos (BERNS, 2000, p. 131).

Elide Monzeglio, comentando sobre o sistema Munsell, observa:

“Assim como os sons musicais, se não forem conservados através de sinais escritos, perecem, pois a memória tem limitações de armazenamento, além de ser muito difícil persistirem em solução de continuidade através dos tempos, as cores também, como os sons musicais podem ser designados por sinais escritos, cujo conjunto permita que a música seja lida e entendida universalmente.” (MONZEGLIO, 1999)

Segundo Berns, a cor percebida de um objeto depende da combinação da força da distribuição espectral da fonte de luz, da refletância espectral do objeto no qual a luz incide, da sensibilidade espectral dos olhos e da interpretação cerebral desses e de outros estímulos no campo visual do observador (BERNS, 2000, p. 131). Nesse sentido, muitas são as formas pelas quais as cores podem ser descritas, seja por suas propriedades físicas, como a concentração de corantes², seja por suas relações espectrais. Podem ser descritas, ainda, por suas propriedades fisiológicas, reações dos sistemas receptores visuais e cerebrais e, ainda, por seus nomes: azul, amarelo, etc., e citando seus atributos de matiz, saturação e luminosidade. Cada uma dessas formas de referência às cores tem uma melhor aplicação em função da atividade a que se destina e vem acompanhada de um respectivo sistema de notação.

Muitos são os sistemas existentes e alguns datam de milhares de anos. Para efeito deste estudo adotaremos a classificação feita por Roy Berns:

- Sistemas baseados na mistura de cores – baseados nas cores físicas
- Sistemas baseados na percepção de cores – baseados na experimentação visual

- Sistemas baseados na colorimetria visual (comparação, *matching system*), regulados também pela experimentação visual.

Os sistemas baseados na mistura de cores exemplificam relações entre cores primárias e as cores resultantes de suas misturas. Na indústria gráfica as cores são, normalmente, produzidas a partir de quatro tintas primárias: cyan, magenta, amarelo e preto (CMYK). Os tubos de raios catódicos (CRT) utilizados em monitores projetam três cores: vermelho, verde e azul. Embora muitos processos e sistemas de cores estejam baseados em três primárias, isso não é uma regra. Há uma tendência em aumentar-se o número de primárias nos processos cromáticos, de forma a aumentar-se o número de cores produzidas ou a gama de cores (*color gamut*).

Um dos mais conhecidos sistemas baseados na mistura de cores é o Pantone Matching System. O sistema é baseado em 14 tintas básicas; com isso, a gama de cores obtida é muito maior do que a do CMYK (cyan, magenta, amarelo e preto).

Segundo Berns, esses sistemas baseados na mistura de cores são alvo de críticas, na medida em que, por definição, as relações totais das primárias definem a especificação, não a cor resultante. Se todos os aspectos da produção dos modelos visuais não forem altamente consistentes e padronizados, grandes variações na percepção da cor podem resultar de idênticas especificações. Essa consistência é particularmente difícil de atingir-se na indústria gráfica, por exemplo, na qual, tintas, papéis e processos de impressão são altamente variáveis. As relações entre os passos dados na mistura na formação de uma cor e os passos dados na percepção não são lineares.

Enquanto os sistemas de mistura de cores envolvem, por definição, um conjunto de cores primárias e um processo de coloração, os sistemas baseados na percepção visual pressupõem, por definição, um conjunto de percepções visuais; portanto, esses sistemas estão na mente e, conseqüentemente, não requerem modelos ou exemplos. Nesse sentido temos um sistema de ordenação cromática como um sistema conceitual de percepção, diferentemente da exemplificação de um sistema de organização que é um sistema físico a descrever um sistema de ordenação cromática.

Quando um sistema de ordenação cromática for usado para especificação, é desejável que o material com o qual o exemplo utilizado tenha sido executado seja o mesmo para o qual essa cor está sendo especificada, diminuindo problemas como metamerismo e nos atributos goniofotométricos. A maneira como a cor é especificada deve capacitar sua produção com alta precisão e acuidade, de forma que, quando dois exemplos são comparados, eles devem ser idênticos, mesmo em diferentes condições ambientais.

Dentre os sistemas baseados na percepção visual, destacam-se, particularmente, o Munsell e o NCS.

O Sistema Munsell se baseia nos atributos cromáticos de matiz, saturação e luminosidade. Trabalha com 100 matizes, dispostos em circuito fechado, valores de claridade que vão de 0 a 10, enquanto os de saturação podem chegar até 12 graduações, sendo usados sempre de 2 em 2 graus de variação.

Essa esquematização torna o sistema mais limitado que o NCS.

Monzeglio destaca algumas vantagens na utilização do Sistema Munsell, que podem ser aplicadas aos demais sistemas baseados na percepção visual:

1. *“Termos vagos e confusos são substituídos por uma nomenclatura de cor que permite anotações específicas, claras e simples;*
2. *é possível a especificação rápida da cor e a comparação visual direta entre cores, incluindo seus atributos de matiz, claridade e saturação;*
3. *a linguagem é padronizada para uso e entendimento em diversas profissões: artistas, arquitetos, psicólogos, químicos, tintureiros, pintores, fabricantes de tintas e assim por diante;*
4. *o sistema permite flexibilidade na extensão de valores novos que venham a surgir com os aperfeiçoamentos técnicos na indústria de cores;*
5. *a possibilidade de o artista planejar, com clareza e rapidez, esquemas de cor para qualquer objetivo;*
6. *é possível o registro das cores por códigos simples, serem comunicados rapidamente e com exatidão por telégrafo, telefone, fax, rádio, etc;*
7. *aplicação em produtos industrializados;*
8. *aplicação em testes psicológicos;*
9. *até na moda das confecções industriais, definindo cores em espaços e tempos intercalados, segundo épocas e ambientes apropriados;*
10. *as especificações do Sistema Munsell podem ser transportadas nos termos da international Commission of Illumination ou em qualquer outro sistema racionalizado.” (MONZEGLIO, 1999)*

A Associação Brasileira de Normas Técnicas, ABNT, utiliza, em algumas de suas normas, o Sistema Munsell como referência cromática.

O sistema cromático desenvolvido pela Comissão Internacional de Iluminação (CIE) pode ser considerado importante e fundamental no que se refere à cor-luz e trata-se de um sistema de colorimetria visual (*matching system*). Por ser voltado a estudos de iluminação, sua utilização na arquitetura, no que tange às cores substrativas, é pouco freqüente. Na indústria é utilizada uma derivação desse sistema conhecido com CIE Lab. Outros sistemas poderiam ser citados, como os desenvolvidos por Ostwald, Runge, entre outros, mas com maior interesse na parte histórica dos sistemas, em função de não serem muito utilizados atualmente, exceto em relação aos estudos de harmonia cromática. Outro importante sistema cromático é o RAL, utilizado praticamente só na Alemanha.

NCS – Histórico e características

O NCS tem sua base no trabalho de A. S. Forsius de 1611, *Physica*, no qual define, entre as cores, duas básicas: o branco e o preto; quatro intermediárias: vermelho, azul, verde e amarelo e ainda o cinza, variando do branco ao preto. Segundo ele, as cores se intensificariam em graus, mudando para o branco por empalidecimento ou para o preto por escurecimento.

O sistema começa a surgir em 1874 a partir dos estudos de Ewald Hering, professor de arquitetura, sobre o que chamava “ sistema ordenado natural” de percepção cromática.

Posteriormente, em 1952, Sven Hesselgren conduz no Royal Institute of Technology (KTH) e na University College of Arts, Crafts and Design de Estocolmo, um atlas com 507 cores, baseado em estudo de Hering, introduzido em 1937 por Tryggve Johansson sob o título *Natural Color System*, no qual a cor poderia ser descrita em função de seus atributos de matiz, saturação e luminosidade.

Em 1964 é fundado o Swedish Color Center Foundation, pela IVA (Academy of Engineering Sciences) da Suécia, pelo Svenska Slöjdföreningen (Swedish Association for Design and Craft) e mantido pela FOA (Research Institute of National Defense), cuja primeira tarefa era revisar o *Atlas de cores*, de Hesselgren, baseado em novos experimentos psicofísicos. Essa empreitada contou com apoio financeiro da indústria, instituições privadas e do governo sueco, e foi coordenado com os sistemas desenvolvidos pela (Comission International d'Eclerage) (CIE).

O NCS – Natural Color System como descrito por Hård é

“um meio de descrever e ordenar, através de métodos psicométricos, as relações características entre todas as possíveis cores percebidas no “modo superfície.” (HÅRD, 1996)

Por modo superfície entende-se a cor percebida em uma superfície, sem transparências ou luz própria.

É um sistema baseado em seis sensações de cores elementares, sem afinidades entre si, chamadas de *NCS elementary colors*: white (W); black/swarthy (S); yellow (Y); red (R); blue (B); green (G). branco e preto (W) e (S) são chamadas de acromáticas, enquanto as demais são chamadas de cores elementares cromáticas.

As relações de afinidades entre as cores possíveis de serem quantificadas são chamadas de *NCS elementary attributes*: *whiteness* (w); *blackness* (s); *yellowness* (y); *redness* (r); *blueness* (b); *greenness* (g).

No NCS, matiz é definido como o grau de proximidade de uma cor com os quatro atributos cromáticos básicos (*NCS elementary colors*). Saturação é descrita em termos de “cromaticidade” ou o grau de similaridade com a cor concebível mais forte de um certo matiz, enquanto luminosidade é tratada em função dos aspectos de *whiteness* e *blackness*, ou seja, o quanto de branco e de preto é perceptível naquele tom.

De acordo com o sistema proposto pelo NCS, os atributos elementares de uma cor (F) são definidos pela equação:

$$F = w + s + (y \text{ ou } b) + (r \text{ ou } g) = 100$$

Como “y” e “b”, assim como “r” e “g” são cores opostas não é possível a presença perceptível de ambos, simultaneamente, como atributos elementares de uma mesma cor, e é exatamente essa relação que define cromaticidade “c”:

$$c = (y \text{ ou } b) + (r \text{ ou } g);$$

portanto, uma cor cromaticamente pura pode ser definida pela equação:

$$c = (y \text{ ou } b) + (r \text{ ou } g) = 100 = C.$$

Da equação de F pode-se dizer que o matiz (*hue*), simbolizado pela letra grega Φ , de uma determinada cor, é:

$$\Phi_{yr} = 100.r/(y+r) = 100.r/c$$

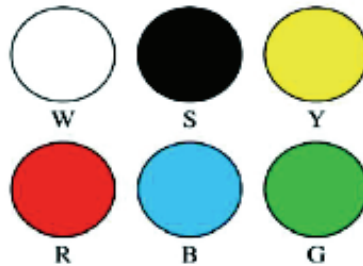
$$\Phi_{rb} = 100.b/(r+b) = 100.b/c$$

$$\Phi_{bg} = 100.g/(b+g) = 100.g/c$$

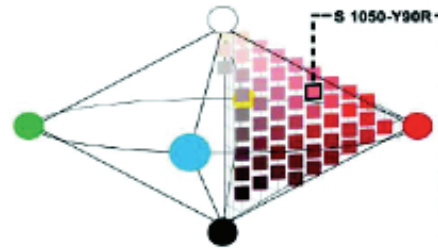
$$\Phi_{gy} = 100.r/(g+y) = 100.y/c$$

As simple as this

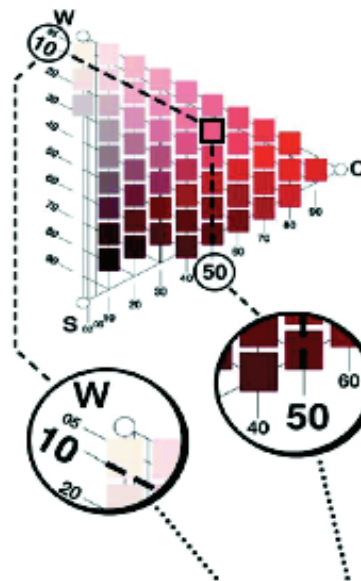
NCS elementary colours



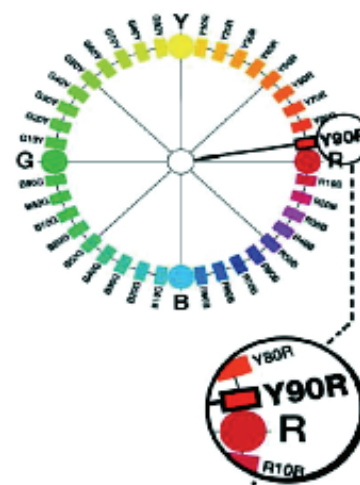
NCS colour space



NCS colour triangle



NCS colour circle



NCS colour notation

S 1050 - Y90R
(Standard Second Edition) (nuance) (hue)

Natural Color System® – The international language of colour communication

A relação entre *whiteness*, *blackness* and *cromaticness* (w/s/c) é chamada de “nuance” da cor e a saturação de uma cor, representada por “m” (do sueco *mättnad*) é a relação entre cromaticidade (c) e *whiteness* (w) de uma cor:

$$m = c/(c+w)$$

A notação utilizada no NCS, padronizada por normas suecas, é:
S wc Φ.

Sendo S a indicação da última revisão do sistema. Assim temos, por exemplo:
S 1050 Y90R,
com “1050”, indicando a nuance, e, “Y90R”, o matiz; daí podemos deduzir:
10 = *blackness* “s”, ou seja, a quantidade de preto contida na cor
50 = cromaticidade “c” ou o grau de cromaticidade
whiteness “w” = $100 - (10+50) = 40$, sendo a quantidade de branco perceptível na cor, ou o grau de luminosidade da cor;
redness “r” = $(50*90)/100 = 45$;
yellowness “y” = $50-45 = 5$;
saturação “m” = $c / (c+w) = 0.56 = 56\%$;

portanto,

$$F = 100 = w + s + c = 40 + 10 + 45 + 5 = 100.$$

É importante frisar que o NCS é baseado na percepção visual, não na formulação da cor e, assim, não indica como produzir uma cor, ou seja, no exemplo acima, ao juntar-se pigmentos nas quantidades especificadas acima, não se obtém aquela cor.

Um dos diferenciais do NCS em relação aos demais sistemas baseados na percepção visual é que, pelo fato de lidar com o conceito de nuances, ou seja, “*whiteness*”, “*blackness*” e cromaticidade, permite algumas correções em relação à idéia de luminosidade, por exemplo. Duas cores como o azul e amarelo podem apresentar o mesmo grau de luminosidade, porém o amarelo é naturalmente uma cor mais luminosa que o azul, em termos preceptivos, fato o qual, no caso das nuances, é notado.

APLICAÇÕES E CONCLUSÕES

Karen Fridel Anter, do Royal Institute of Technology (KTH) de Estocolmo, afirma que a “transposição” das cores, de pequenas amostras para o edifício, é visto como um problema não apenas por profissionais, mas também pelo especificador eventual. Segundo ela, quando a escolha de cores é feita sem um apoio de critério técnico, há um risco muito maior de fazer-se escolhas “erradas”, levando, muitas vezes, a uma timidez exagerada, como se os projetistas fossem receosos de exceder seus próprios limites.

“To enable the colour designer to control his or her own work there is the need for another type of knowledge: scientific based, systematized and possible to generalize. Of course such scientific

knowledge can never replace the sensitivity of the experienced colour designer, but it makes a necessary complement in order to get a general view of the infinite possibilities and difficulties that face the colour designer of today.” (ANTER, 2000, p. 21)

A adoção de um sistema de notação cromática, como uma ferramenta que possa auxiliar no processo de concepção projetual, de visualização das relações cromáticas, pode ser de grande auxílio nas decisões das relações cor/forma. Na maioria das vezes essas relações e escolhas se baseiam mais nos nuances cromáticos, conforme definido pelo NCS, ou seja, nas relações entre os diferentes graus de cromaticidade e claridade do que propriamente nos matizes.

Recentemente, algumas propostas de métodos e abordagens que visam inserir a cor no desenvolvimento do projeto arquitetônico tem sido objeto de estudos em diversas universidades. Galen Minah, professor da Universidade de Washington, mesmo reconhecendo que a cor tem um caráter subjetivo, combinado com circunstâncias culturais, propõe que se aprofunde os estudos das questões objetivas relacionadas à definição cromática na arquitetura. Segundo ele, três experiências perceptivas da cor possuem relações arquitetônicas ligadas à cor e forma:

- Contrastes cromáticos que criam justaposições figura/fundo;
- efeitos espaciais da cor e;
- efeitos atmosféricos da cor.

Desses, figura/fundo tem um especial interesse porque representações da forma dependem dessa relação. Por meio de contrastes é possível estabelecer relações de hierarquia nas quais valores são anexados e, ainda, a figura pode ser lida por múltiplos elementos no campo visual como agrupamentos tendo graus de *status* de figura ou importância, o que levaria a investigações de camuflagem, mimetismo ou destaque. As leis da camuflagem derivam dos princípios de percepção da Gestalt, enquanto mimetismo se caracteriza pela imitação ou representação da natureza e destaque, como o ato de deixar claro ou visível um objeto (MINAH, 2008).

No que tange às especificações cromáticas visando à execução da obra, a utilização de um sistema como o NCS torna-se uma ferramenta de fundamental importância, na medida em que garante a fidelidade da execução dentro do que foi proposto, permitindo a verificação por instrumentos tipo espectrofotômetros, inserindo uma linguagem comum entre especificador, fornecedor e executor.

Em estudo³ de desenvolvimento sobre as cores na obra de Artacho Jurado pode ser constatado que a ausência de uma codificação cromática de suas obras está levando a uma descaracterização dos projetos originais. Jurado era extremamente meticuloso na escolha das cores, a ponto de realizar, em suas obras, diversos testes até se atingir o tom desejado, inclusive, com material tipo pastilhas de vidro, fabricados sob encomenda. Evidentemente, esse não é um fato isolado e poucos são os projetos e as obras nas quais é possível encontrar referências que permitam a execução ou reprodução das cores, conforme foram originalmente especificadas.

(3) Esse estudo é parte integrante de pesquisa que o autor desenvolve na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, cujos resultados parciais foram enviados para o 11º Congresso da Associação Internacional de Cores, a ser realizado em setembro de 2009 em Sydney, Austrália.

Nessa pesquisa está sendo realizado um levantamento cromático de alguns projetos desenvolvidos por Jurado, utilizando-se um leitor de cor programado com o NCS e pretende-se aplicar alguns estudos dentro dos parâmetros descritos anteriormente.

E, mais, como coloca Gregotti, tudo leva a prever que, no futuro, o custo social da execução influenciará progressivamente, tanto que a projeção, enquanto previsão de todos os elementos, deverá, fatalmente, tornar-se mais precisa, sempre mais completa e racional, e antecipar-se cada vez mais ao processo de produção e distribuição dos bens, prever sempre mais racionalmente os resultados (GREGOTTI, 2001).

Um primeiro passo de uma proposta na adoção de um sistema com NCS como padrão nas especificações cromáticas, no projeto executivo de arquitetura, passa, necessariamente, pela revisão da forma como as cores vêm sendo abordadas nos cursos de arquitetura, visando preparar as novas gerações de arquitetos a lidar de forma natural com essas questões, conforme já vem ocorrendo em diversos cursos no exterior.

BIBLIOGRAFIA

- ANTER, Karen Fridell. *What color is the red house*. 2000. Tese (Doutorado) – Royal Institute of Technology, Estocolmo: KTH, 2000.
- BATCHELOR, David. *Chromophobia*. Londres: Reaction Book, 2005.
- BERNS, Roy S. *Billmeyer's and Saltzman's principles of color technology*. Nova York: John Wiley & Sons, Inc., 2000.
- GREGOTTI, Vittorio. *Território da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- HARD, A.; SIVIK, J.; TONNGUIST, G. NCS, natural color system – From concepts to research and applications. Part I. In: *Color research and application*. Hoboken, NJ: John Wiley and Sons INC, 1996.
- HARD, A.; SIVIK, J.; TONNGUIST, G. NCS, Natural color system – From concepts to research and applications. Part II. In: *Color research and application*. Hoboken, NJ: John Wiley and Sons, Inc., 1996.
- MINAH, Galen. *Camouflage, mimicry and display VS color as the soul of form: Color logic in 21st century architecture*, 2005, Estocolmo. *Proceedings...* Estocolmo: AIC Interim Meeting, paper n. 144, 2008.
- MINAH, Galen. Color as idea: Using color as the conceptual basis for architectural and urban design. In: AIC – INTERIN MEETING, 2006, Mysty Hills. *Proceedings...* Mysty Hills, SA: AIC Interim Meeting, p. 66-69, 2006.
- MONZEGLIO, Elide. *Sobre o tema cor*. São Paulo: FAUUSP, 1999.
- WATERS, John K. *Blobitecture – Waveform architecture and digital design*. Massachusetts: Rockport Publishres, Inc, 2003.
- ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Nota do Editor

Data de submissão: maio 2009

Aprovação: janeiro 2010

João Carlos de Oliveira César

Graduação, mestrado e doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas pela Universidade de São Paulo, com foco no estudo da cor na arquitetura. Atualmente é professor da FAUUSP, conta com experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Projetos de Edificação, atuando, principalmente, nos temas: cor na arquitetura, projeto de arquitetura, arquitetura de interiores e percepção cromática. É membro do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Membro do Study Group on Environmental Color Design da International Colour Association, tendo, inclusive, apresentado trabalhos no AIC Interim Meeting de Estocolmo, em 2008, e no 11th Congress AIC 2009 em Sydney, Austrália. Participação em curso da Scandinavian Colour School AB, sobre o NCS System.

FAUUSP – Departamento de Tecnologia da Arquitetura

05508-900 – São Paulo, SP

3091-4571

jcocesar@usp.br

crição da.

re. S. João em op.

em forma de bñ

my pousando

em d. girando a barra daquella banda por onde se podem entrar
5 & brava 5 mea de do polmo por brava. Tem fusa

Y V A D N W C

de S. João em op.

em Montanha e de

canalino de mouro

i. de opente N. 2.

de Honra, Sub. p. 12.

de Honra, Sub. p. 12.

de Honra, Sub. p. 12.

de Honra, Sub. p. 12.

de Honra, Sub. p. 12.

de Honra, Sub. p. 12.

de Honra, Sub. p. 12.

de Honra, Sub. p. 12.

de Honra, Sub. p. 12.

de Honra, Sub. p. 12.

de Honra, Sub. p. 12.

de Honra, Sub. p. 12.

de Honra, Sub. p. 12.

de Honra, Sub. p. 12.

de Honra, Sub. p. 12.

ar 50

al in

las sc

a de poz

de poz

de poz

de poz

de poz

de poz

de poz

de poz

de poz

de poz

de poz

de poz

de poz

de poz

4 | CONFERÊNCIAS NA FAUUSP

SEMINÁRIO DE ESTUDOS SOBRE RESTAURAÇÃO ARQUITETÔNICA: “TEMAS RECENTES NO RESTAURO NA ITÁLIA”, FAU – MARANHÃO

Beatriz Mugayar Kühl
Beatrice Vivio
Alessandro Pergoli Campanelli
Alessandra Cerroti

Apresentação

Nos dias 3, 4 e 5 de novembro de 2009, estiveram presentes no Programa de Pós-Graduação da FAUUSP professores da Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, como palestrantes de seminário intitulado “Temas recentes no restauro na Itália”. O evento foi também parte das atividades da disciplina AUH-5852 – Técnicas Construtivas Tradicionais e seu Uso na Conservação de Edifícios Históricos –, de responsabilidade das professoras Maria Lucia Bressan Pinheiro e Beatriz Mugayar Kühl. Além dos estudantes matriculados na disciplina, o seminário foi aberto a um público mais amplo, de arquitetos e especialistas interessados na área.

A discussão foi centrada em problemas teórico-metodológicos e técnico-operacionais de preservação, contrapondo algumas experiências da Antiguidade clássica a experiências recentes, analisadas de maneira aprofundada. Foram explorados temas como o tratamento de lacunas em bens culturais (na Antiguidade e na atualidade), a inserção de elementos contemporâneos em edifícios e contextos históricos, a relação antigo/novo em intervenções recentes, a preservação da arquitetura moderna, os materiais “não-tradicionais” e seus problemas de restauração. O seminário foi coordenado pela professora Beatrice Vivio, que veio acompanhada dos arquitetos Alessandra Cerroti e Alessandro Pergoli Campanelli.

As atividades contaram com financiamento da Sapienza (passagens aéreas) e da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da USP (programa de apoio à vinda de professor visitante) e apoio da Comissão de Pós-Graduação da FAUUSP e do CPC-USP.

Atividades conjuntas entre FAUUSP e a Faculdade de Arquitetura Valle Giulia, da Sapienza, desenvolvem-se há vários anos e desde 2006 está em vigor um acordo de cooperação científica, coordenado, na Sapienza, pelo professor Giovanni Carbonara. O intuito do convênio é estreitar laços de colaboração do ponto de vista didático e científico, sendo, a proposta do protocolo executivo entre as instituições, a de aprofundar análises de aspectos teórico-metodológicos relacionados à restauração de bens culturais e sua repercussão nas intervenções, nos aspectos técnico-operacionais, com especial interesse pelos princípios teóricos que deveriam reger a atuação prática em bens culturais.

Das atividades realizadas, que se iniciaram antes mesmo da assinatura do convênio, resultaram várias ações conjuntas (seminários e publicações, tanto no Brasil quanto na Itália) e a vinda de docentes ligados à Sapienza ao Programa de

Pós-Graduação da FAUUSP, desde 2003, que participaram alternadamente das disciplinas AUH-852 e AUH-816 – Metodologia e Prática da Reabilitação Urbanística e Arquitetônica, ambas de responsabilidade das professoras Maria Lucia Bressan Pinheiro e Beatriz Mugayar Kühl. O formato foi sempre o de seminários voltados aos estudantes da FAU, mas também abertos a um público especializado mais amplo. Esses eventos tiveram grande afluência de público e relevantes êxitos científicos.

A programação desse último seminário foi a seguinte:

03.11

O novo no antigo: reflexões sobre a relação restauro-história.

Restauros de cerâmicas gregas na antiga Etrúria.

04.11

Restauro de pavimentos de mosaicos na antiga Roma.

Lacuna arquitetônica e reconstrução pós-bélica. Codificações do segundo pós-guerra na Itália e experiências recentes.

Intervenções no Palácio Spinola na praça Campitelli, Roma.

05.11

A restauração de materiais “não-tradicionais” da arquitetura moderna.

O restauro crítico e a figura de Franco Minissi.

(1) Sobre esse tema, um trabalho pioneiro e de grande interesse é: CAGIANO de AZEVEDO, Michelangelo. *Il gusto nel restauro delle opere d'arte antiche*. Roma: Olimpus, 1948.

No primeiro dia de seminário, a professora Vivio abriu a apresentação comentando as várias formas de relação da restauração com a história, que variou muito ao longo dos séculos. Para ilustrar a discussão, apresentou alguns exemplos, entre eles os Díoscuros do Quirinale, em Roma, que, ao passarem por intervenções no século 16, foram completados com mármore diverso do original. Esse fato, que hoje seria louvado por permitir a distinguibilidade entre as partes originais e as acrescentadas, foi muito criticado na época, justamente por não ser mimético. O caso serviu para evidenciar as relações entre o restauro e o “gosto histórico”¹ de cada momento, algo que a professora continuou a exemplificar pelas intervenções, de variadas tendências, por que passou o Panteão (desde a Antiguidade) e o Coliseu, por exemplo. Na sequência, mencionou os processos de transformação e amadurecimento teórico ao longo do século 19 e início do século 20, mostrando como esses princípios foram, depois, questionados em função das destruições geradas pela Segunda Guerra Mundial, lançando, assim, as bases para o tema que desenvolveria no dia seguinte (no qual sua apresentação foi centrada nas renovadas aproximações do segundo pós-guerra). Após essa breve introdução, o discurso foi focado nas múltiplas tendências do restauro na atualidade, que, na Itália, manifesta-se por três correntes principais – “conservação integral”, “restauro crítico-

(2) No que se refere às propostas teóricas atuais e referências bibliográficas complementares, v. CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al restauro*. Nápoles: Liguori, 1997, p. 393-439. MIARELLI MARIANI, Gaetano. I restauri di Pierre Prunet: un pretesto per parlare di architettura. *Palladio*, Roma, n. 27, p. 65-92, 2000.

(3) Existem contribuições de grande interesse oferecidas por autores vinculados a essa vertente, a exemplo dos escritos de Marco Dezzi-Bardeschi, Amedeo Bellini, Anna Lucia Maramotti e, ainda, de B. Paolo Torsello, que se aproxima dessa linha de pensamento. Ver, por exemplo: BELLINI, Amedeo. *Tecniche della conservazione*. Milão: Franco Angeli, 2003; DEZZI BARDESCHI, Marco. *Restauro: Due punti e da capo*. Milão: Franco Angeli, 2004. MARAMOTTI POLITI, Anna Lucia. *Passato, memoria, futuro. La conservazione dell'architettura*. Milão: Guerini, 1996.

conservativo” e “hipermanutenção-repristinação” –, segundo a interpretação de Carbonara e Miarelli Mariani², ambos vinculados ao restauro crítico-conservativo. Essa tendência é fundamentada na releitura da teoria brandiana e do chamado restauro crítico, assumindo-se postura prudentemente conservativa, que não significa congelamento, e não prescinde, antes, propõe o uso de recursos criativos – empregados de maneira respeitosa em relação à obra e jamais em seu detrimento – necessários para tratar várias questões envolvidas na restauração, tais como a remoção de adições e reintegração de lacunas. É postura fundamentada no juízo histórico-crítico, na análise da relação dialética entre as “instâncias” estética e histórica de cada obra, caso a caso, que exclui, na prática, qualquer tipo de interpretação mecânica de relação causa-efeito. Outra vertente é a chamada “pura conservação” ou “conservação integral”, que privilegia a instância histórica e encara, como ações inconciliáveis, a restauração e a conservação, retomando uma discussão com suas raízes no século 19 e perpassa formulações de autores tais como John Ruskin, William Morris, Camillo Boito e Alois Riegl³. Nessa vertente, como analisada por Carbonara e Miarelli Mariani, não se trabalha contemporaneamente, como relação dialética, com as “instâncias” estética e histórica, como ocorre no restauro crítico conservativo, que, em certos casos, poderia resultar em ações tais como a remoção de adições ou tratamento de lacunas, com vistas à reintegração da imagem, algo que a corrente da conservação integral repudia. Para essa última vertente, a conservação é algo distinto do restauro, e não um grau de intervenção como está codificado, por exemplo, na *Carta de Veneza*. As instâncias histórica e estética são fato único e indissolúvel, pois a conformação de uma obra decorre de sua passagem pelo tempo e a instância histórica deve ser respeitada de modo absoluto. Para o restauro crítico, as instâncias estética e histórica são analisadas, do ponto de vista metodológico, interagindo por meio de dialética, mas não são destacáveis, são aspectos coexistentes e paritários. Também para a conservação integral, a manutenção é essencial, assim como é primordial eliminar as causas de degradação e remover patologias e sujeiras. Essa corrente parte, como explicitado por Carbonara, de correntes historiográficas que questionam existirem testemunhos mais relevantes do que outros para a história. Para elaborar tal hierarquização seria necessário um conhecimento total da história, algo que a reflexão historiográfica nega, mostrando que juízos são sempre relativos e o conhecimento do passado, além de ser limitado, é sempre uma construção de um presente histórico. Se não existe um juízo histórico-crítico “infalível”, não se deveria julgar, e deve-se, portanto, preservar o documento em sua integridade, mesmo que a configuração da obra possua conflitos. Na vertente crítico-conservativa, o juízo histórico-crítico deve ser, necessariamente, baseado na historiografia e na estética para ser um juízo fundamentado e não ato arbitrário; tem-se consciência de que qualquer ação é fruto do presente e possui pertinência relativa. Segundo a conservação integral, o projeto de transformação de uma obra arquitetônica (para um novo ou mesmo uso) em si, é uma etapa, do ponto de vista metodológico, distinta: existe a fase de conservação, que respeita, integralmente, os aspectos materiais da obra, tal como chegou a nossos dias; e existe a fase do projeto de inovação, posterior à conservação e assemelha-se ao projeto do “novo”. Difere da corrente crítico-conservativa, em que se articulam o momento conservativo e de inovação. Mas as duas vertentes excluem possibilidades de imitação ou mimetismo. A terceira

vertente é a chamada “manutenção-repristinação” ou “hipermanutenção”, que propõe o tratamento da obra por meio de manutenções ou integrações, retomando formas e técnicas do passado. A vertente “crítico-conservativa” e a “conservação integral” valorizam a diversidade, enquanto na “manutenção-repristinação” existe um pragmatismo de base com maior tendência a trabalhar por analogia⁴.

Apesar das diferenças, as vertentes preconizam o respeito absoluto pelos aspectos documentais das obras e excluem, por completo, a possibilidade de reconstrução que, do ponto de vista da preservação e do ponto de vista histórico-documental, constitui um falso⁵. As formulações teóricas vinculadas à conservação e restauração – que entendem o campo como essencialmente cultural – permitem que, pelo menos, circunscreva-se e defina-se o campo de ação de maneira adequada e fundamentada, separando-o daquilo que exorbita completamente dos objetivos da preservação, a saber: transmitir o bem da melhor maneira possível ao futuro, respeitando seus aspectos materiais, formais, documentais, memoriais e simbólicos. Uma coisa é possuir uma pertinência relativa; outra, é ser impertinente ao campo. Justamente sobre esses problemas foi estruturada a fase final da apresentação de Beatrice Vivio, que mostrou formas de relação, na atualidade, entre a produção arquitetônica e restauro, a inserção de elementos contemporâneos em edifícios e contextos históricos, discutindo a articulação presente-passado, conservação-destruição – temas por ela abordados em publicações recentes⁶ –, pelas mais variadas formas de atuação. Grande parte delas não é atinente ao campo da restauração, entendida como ato cultural. Vivio enfatizou tanto a necessidade quanto a viabilidade de tratar esses temas a partir de uma visão primordialmente cultural do problema.

Na parte final daquela jornada e no início do dia seguinte, o arquiteto Alessandro Pergoli Campanelli abordou questões de restauro na Antiguidade. Enfrentou o problema, tema de sua tese de doutorado, com duas questões específicas: a restauração de vasos gregos na antiga Etrúria e a restauração de pisos de mosaicos na antiga Roma. Exemplificou variados casos que lançam luzes sobre aspectos que têm sido pouco estudados e explorados pela historiografia do restauro, algo que confere a esse estudo um caráter de grande ineditismo. Por meio dos casos explorados por Pergoli, variadas questões de extremo interesse foram enunciadas, como, por exemplo: o domínio técnico existente, já na Antiguidade, para tratar de objetos; havia desde reparos mais grosseiros para cerâmicas mais comuns, até técnicas refinadíssimas de suturas alveolares duplas, de extremo apuramento técnico. Ou seja, a preocupação com o restauro também existia na Antiguidade, apesar de não possuir o caráter de projeto cultural que a questão assume a partir de finais do século 18. Sobressai, ainda, o fato de as intervenções executadas na Antiguidade clássica, tanto para cerâmicas como para mosaicos não despertarem, muitas vezes, o interesse dos arqueólogos, os quais, em geral, removem-nas, amiúde, sem documentação adequada; são consideradas apenas acréscimos espúrios, a adulterarem as peças originais e não ações legítimas e estratos válidos na história dos objetos e, portanto, dignos de serem estudados e documentados. Desse modo, a relação entre arqueólogos e restauradores é conflituosa, pois as duas competências valorizam aspectos distintos no mesmo objeto. No que se refere aos mosaicos, as intervenções também variavam muitíssimo na Antiguidade: desde tratamento de lacunas “ao idêntico”, feito com material e formas semelhantes ao original, ou seja, de

(4) O mais conhecido dos defensores dessa vertente no Brasil é Paolo Marconi. Ver: MARCONI, Paolo: *Il restauro e l'architetto*. Veneza: Marsilio, 1993; e, do mesmo autor, *Materia e significato*. Roma: Laterza, 1999.

(5) Para uma análise muito bem fundamentada de problemas relacionados à reprodução de obras arquitetônicas, com especial interesse por ações do segundo pós-guerra e casos bastante recentes, ver: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. *La clonación arquitectónica*. Madri: Siruela, 2007.

(6) Ver, sobre esse tema e para a bibliografia atualizada sobre o debate: VIVIO, Beatrice. *Il moderno sull'antico. Lettura dell'intervento contemporaneo*. In: CARBONARA, Giovanni (Org.). *Trattato di restauro architettonico. Primo Aggiornamento*. Turim: Utet, 2007, p. 211-263.

maneira mimética, até complementos feitos com tesselas de outras dimensões e materiais, passando por intervenções que usam temas ornamentais independentes, de fantasia. Tampouco essas questões são estudadas com frequência pelos arqueólogos; as intervenções realizadas na própria Antiguidade não têm sido catalogadas de maneira adequada; deve-se tentar entender as motivações que originam soluções diferentes. A própria variedade dos casos sugere um quadro muito mais diversificado das formas de intervenção e do “gosto” da Antiguidade do que tem sido até o presente momento admitido. Imputa-se à Antiguidade um gosto pelo restauro que tendia, unicamente, ao mimetismo e à imitação; com a pesquisa de Pergoli é possível constatar que, em realidade, essa é uma suposição preconceituosa de nosso presente, e, os mais variados tipos de reintegração, inclusive as dissonantes, as inserções por contraste, eram também comumente praticadas e aceitas.

A fala de Pergoli ofereceu um panorama mais amplo das formas de intervenção, como na Antiguidade, do que aquelas consideradas até o momento, e evidenciou as abordagens e interesses diferentes, e, por vezes, contraditórios e conflituosos, das variadas profissões ao enfrentarem o mesmo problema.

Após a intervenção de Pergoli, já no segundo dia do seminário, Vivio retomou o discurso a partir do tema que havia deixado em suspenso no dia anterior, estabelecendo relações com a problemática abordada por Pergoli: as dificuldades envolvidas com o tratamento de lacunas, explorando o caso das lacunas arquitetônicas, em especial as enfrentadas na reconstrução do segundo pós-guerra na Itália. Mostrou, em suas exposições, que as transformações ocorridas no campo não foram homogêneas, nem lineares. No entanto, ao longo de vários séculos de experimentações houve um contínuo intercâmbio entre teoria e prática e alguns modos de operar, considerados mais respeitosos e inclusivos, acabaram por ser reinterpretados e estabeleceram as tendências mais recentes da restauração. Um momento crucial, que lança bases para o atual pensamento sobre o tema, ocorreu em meados do século 20, período em que se fez uma extensa reelaboração dos conceitos então em vigor. Esse processo foi também consequência dos problemas suscitados pelas destruições da Segunda Guerra Mundial, que evidenciou os meios reduzidos utilizados até aquele momento para lidar com a realidade figurativa dos monumentos. As contribuições da Estética da primeira metade de século 20 não haviam sido trabalhadas pelas correntes do restauro – muitas das quais baseadas em um modo positivista e classificatório de conceber a arte –, não se utilizando meios conceituais adequados para enfrentar obras devastadas. Os princípios essenciais do “restauro filológico”, então em vigor, mantêm muitos de seus aspectos atuais, mas mostraram limites intransponíveis ao não oferecer instrumentos capazes de ir além da realidade documental das obras. Ficou ainda evidente o quão inadequado era tratar numerosas e extensas lacunas – pictóricas, escultóricas, arquitetônicas, urbanas – por meio de “neutros”. Segundo proposições de variados autores, passa-se a encarar o restauro como ato histórico-crítico, que considera, concomitantemente, os aspectos materiais, formais e documentais da obra, devendo respeitar suas várias fases. Ademais, assume-se que qualquer ação no bem intervém, inexoravelmente, em sua realidade figurativa (pois, mesmo uma limpeza que remova a sujeira, mas preserve a pátina, muda a leitura da obra) e a restauração assume, para si, a tarefa de prefigurar, controlar e justificar alterações. Foram de grande relevância e permanecem com aspectos

sempre atuais, textos escritos desde os anos 40, a exemplo dos de Cesare Brandi, Roberto Pane, Renato Bonelli e Paul Philippot, atingindo-se certa posição de consenso internacional na *Carta de Veneza*, de 1964. Houve buscas paralelas que convergiram em alguns temas, oferecendo meios de ulterior crítica e aprofundamento recíprocos. Deu-se maior ênfase aos valores formais do que no período anterior – em que predominava o valor documental da obra –, sem desrespeito, porém, aos aspectos históricos e às várias fases por que passou o monumento ao longo de sua vida.

Após as considerações iniciais sobre os vários problemas envolvidos, Vivio analisou, de maneira pormenorizada, dois casos emblemáticos, os quais evidenciam essas questões, e as sucessivas intervenções por que passaram até os dias de hoje. O primeiro, a restauração do Castelvecchio em Verona, a qual teve uma etapa inicial de restauração, da ala oriental, realizada por Piero Gazzola em 1945-1946. Depois, passou por uma musealização, desenvolvida em várias etapas por Carlo Scarpa entre 1958 e 1967, com resultados de grande interesse no que diz respeito aos êxitos formais e à qualidade arquitetônica da intervenção. Mais recentemente (1996-97), a torre noroeste foi restaurada, assim como os caminhos de ronda na parte superior da muralha (2004-2007). O segundo caso diz respeito ao antigo Ospedale Maggiore de Milão, e as três etapas sucessivas de intervenção: uma primeira, realizada por Ambrogio Annoni, Liliana Grassi e Piero Portaluppi (1948-1967); a segunda, que se estende de 1967 a 1985, a cargo de da Liliana Grassi e Amerigo Belloni; e a terceira, de 1985 a 1993, com o completamento dos trabalhos de restauro do pátio central dirigidos pela Soprintendenza per i Beni Architettonici e il Paesaggio⁷ de Milão. As intervenções mostraram os diferentes tipos de abordagem por que passou cada uma das obras ao longo do tempo, sendo os resultados analisados em função do pensamento de restauro de cada período e de seus êxitos figurativos.

A seguir, a arquiteta Alessandra Cerroti fez a apresentação do recente restauro do Palácio Spinola na Praça Campitelli, em Roma, do qual participou como parte da equipe de projeto e responsável pelo acompanhamento das obras de restauro. O palácio é exemplar significativo da arquitetura residencial do século 17, tendo sua fachada contando com grande riqueza do aparato decorativo, sido iniciada em 1603. Participaram da obra prestigiosos arquitetos, como Giacomo della Porta e Girolamo Rainaldi. Sofreu algumas modificações ao longo dos dois séculos seguintes e, no século 19, passou por intervenções mais significativas, entre elas o completamento de um andar a mais, sobre a grande cornija. Cerroti fez uma explanação abrangente sobre a estruturação dos trabalhos de restauro, desde a pesquisa documental e crítica das fontes, passando pelo levantamento métrico-arquitetônico, pelo processo de diagnóstico das patologias, abarcando, ainda, uma acurada leitura formal-morfológica do bem e de sua inserção no ambiente, até chegar à proposta de restauro. Expôs, com muita clareza, os dilemas enfrentados, as possíveis soluções, os critérios de escolha, pondo a nu todas as dificuldades envolvidas. Asseverou a necessidade de resolver-se os problemas técnico-operacionais, apresentados em pormenor pela arquiteta, a partir de uma sólida base conceitual. Desse modo foram tratadas as patologias; o complexo da fachada foi enfrentado, de modo a realçar a construção dos Seiscentos, ao evidenciar a cornija, mas também o acréscimo oitocentista, chamado a dialogar de modo mais efetivo com a fachada como um todo, por meio de valorização cromática. Tudo

(7) A Soprintendenza tem um papel semelhante ao do Iphan aqui no Brasil.

isso respeitando a pátina e as marcas da passagem do tempo, sem impingir uma leitura que enaltecesse apenas a fachada do século 17, ou, muito menos, propor uma imagem “nova em folha”.

No último dia de conferências, Cerroti retomou o discurso, apresentando um tema que possui muitas ligações com uma problemática a qual teremos de enfrentar com frequência cada vez maior em São Paulo: a conservação dos materiais “não-tradicionais”, objeto de ampla pesquisa desenvolvida por ela e recentemente publicada⁸ (o artigo referente a esse tema será publicado no próximo número desta revista). Decidiu-se, para sua palestra, apresentar materiais que tivessem grande presença na arquitetura brasileira no século 20, a saber: concreto armado, pedra artificial, revestimentos com argamassas especiais, vidro e linóleo. A arquiteta apresentou seu processo de pesquisa, as fontes utilizadas, o confronto entre as fontes bibliográficas e as obras construídas para, em relação a cada um dos materiais, mostrar formas de degradação mais comuns, soluções experimentadas recentemente na Itália e seus limites, pela análise de casos práticos de intervenção.

Na etapa de conclusão do seminário, Vivio continuou a explorar a questão da materialidade das obras, dessa feita tratando do uso de materiais e técnicas experimentais nos restauros realizados por Franco Minissi – tema de sua tese de doutorado – entre os anos 50 e 80, explorando, de maneira aprofundada, o contexto em que essas obras foram realizadas e a relação das propostas de Minissi com a discussão sobre o restauro na época. Os projetos foram analisados em pormenores, desde as premissas teóricas, passando pelas soluções técnicas e escolha dos materiais, até aspectos de expressividade do projeto de restauro, entendido como projeto arquitetônico, no qual o uso de recursos criativos é parte inerente. Dado o experimentalismo no emprego de determinados materiais – em especial as várias formas polimetacrilatos – e o fato de as especificações técnicas elaboradas pelo arquiteto não terem sido respeitadas na execução da obra, várias das intervenções apresentaram problemas ao longo dos anos. A partir dessa problemática, Vivio analisou uma questão do maior interesse e que não tem sido devidamente perscrutada: o problema da conservação de intervenções do restauro realizadas no passado – tema, o qual, como vimos, Pergoli havia abordado em relação a restaurações feitas na Antigüidade – entendidas como estratificação válida na existência da obra e a ser respeitada como tal.

Emerge de toda a discussão um aspecto essencial a ser levado em conta na preservação, para ser, de fato, preservação: respeito; respeito pela preexistência em seus aspectos materiais, formais, documentais, memoriais e simbólicos; respeito pelas marcas do tempo; respeito pela alteridade. E a importância e necessidade da reflexão teórico-acadêmica para os êxitos da operação prática.

O ciclo de conferências, com uma rica casuística, ofereceu um arcabouço teórico-metodológico para o tratamento dos bens culturais como um todo, suscitando grande interesse e debates após as apresentações dos convidados, oferecendo oportunidade de aprofundar e discutir variados temas. Os textos seguintes, elaborados pelos conferencistas, retomam alguns dos temas tratados durante o seminário.

(8) CERROTI, Alessandra. Tecnologia e restauro dei materiali non tradizionali. In: CARBONARA, Giovanni (org.). *Trattato di restauro architettonico. Secondo Aggiornamento*. Turim: Utet, 2008, p. 311-403.

RECONSTRUÇÃO NO PÓS-GUERRA E REINTEGRAÇÃO ARQUITETÔNICA

Beatrice Vivio

Tradução: Beatriz Mugayar Kühl

As questões teóricas sobre a reintegração das lacunas arquitetônicas do segundo pós-guerra italiano podem ser relidas na atualidade por meio das experiências européias

(1) DE ANGELIS D'OSSAT, Guglielmo. Danni di guerra e restauro dei monumenti. In: *Atti del V convegno nazionale di storia dell'architettura, Perugia 23 settembre 1948*. Roma, [s.n.], 1955. Agora em: CURUNI, S. A. (Org.). *Sul restauro dei monumenti architettonici*. Roma: Bonsignori, 1995, p. 35-46.

Diante dos escombros gerados pelas devastações da Segunda Guerra Mundial, na Europa, nos anos 50, foram amplamente teorizadas as formas de restauro dos danos bélicos. A partir da classificação das diversas operações nos monumentos, foi evidenciada uma ampla gama de modalidades operacionais, compreendidas entre duas concepções antitéticas: a reprimatização da imagem originária e a indiferença representada, com frequência, pelo abandono da obra em estado arruinado.

Nas primeiras elaborações teóricas de Guglielmo De Angelis d'Ossat, as operações na preexistência histórica são classificadas com base na extensão dos danos sofridos pelo monumento¹. Para os edifícios que sofreram danos leves, como avarias no teto, perfurações e fissuras simples, fala-se em reparo e consolidação. Para edifícios atingidos por danos de maior envergadura, como grandes rachaduras, desabamento total da cobertura e de partes estruturais, desunião entre elementos remanescentes e incêndios, menciona-se a possibilidade de reprimatização com formas distinguíveis (Figuras 1 e 2), ou seja, uma sistematização diferente do estado anterior ao dano. Por fim, para os edifícios que sofreram danos tão graves a ponto de serem considerados praticamente destruídos, são identificadas três possíveis operações completamente diversas entre si: a anastilose de construções realizadas em pedra talhada (como a da Ponte Santa Trindade em Florença); a reconstrução *com'era e dov'era* ("como era e onde estava"); e a aproximação de formas novas ao já existente.

Nos anos 60, as reflexões redigidas por Carlo Perogalli, com finalidades didáticas, no âmbito acadêmico de Ambrogio Annoni, em Milão, tentam

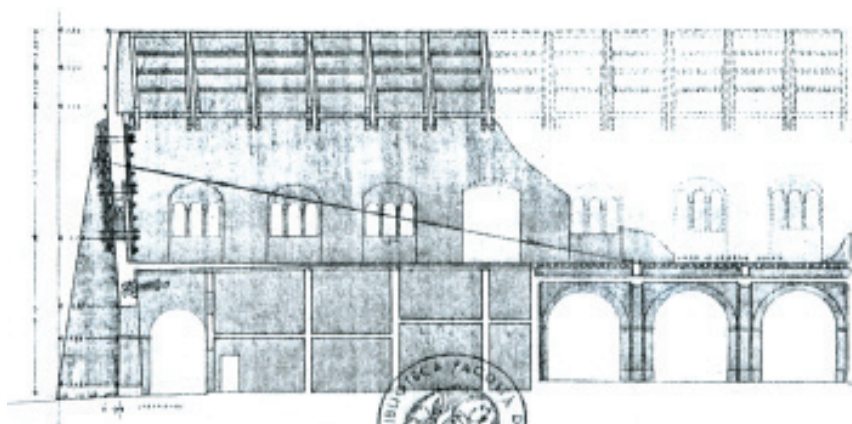


Figuras 1 e 2: Pádua. Igreja dos Eremitas de Santo Agostinho (século 13); reconstruída com formas distinguíveis entre 1944 e 1950
Fonte: Arquivo da autora

(2) PEROGALLI, Carlo.
*Casistica e metodologia
del restauro
architettonico*. Milão:
Politecnica Tamburini,
1961.

circunscrever os reparos gerados pelo estado de emergência de guerra nas definições de “transporte de salvaguarda” e “restauro de danos bélicos”, assemelhando as abordagens mais difundidas às verdadeiras modalidades de restauro:

- Restauro de consolidação (Figuras 3 e 4), aquele com o objetivo específico de reforçar a estrutura de uma construção;
- restauro de liberação, em caso de remoção de acréscimos deturpadores, para permitir uma releitura do aspecto originário da preexistência;
- restauro de reintegração, em que a intervenção se volta para o refazimento limitado de partes perdidas para a reconstituição da unidade da obra (Figura 5);
- restauro de recomposição, as intervenções voltadas a reunificar fragmentos remanescentes de um conjunto unitário;
- restauro de reconstrução, entendido como repristinação de partes não mais existentes com uma linguagem igual à originária;
- restauro de inovação, a sistematização com novos elementos realizados com linguagem contemporânea (Figura 6)².



Figuras 3, 4 e 5: Treviso, Palácio. Sustentação da parede da fachada desaprumada ao norte: exemplo dos chamados restauros de consolidação. Reintegração com tijolos da fachada oriental com a data, 1948, estampada nos tijolos
Fontes: Arquivos da autora

(3) PICA, Agnoldomenico. Attualità del restauro. *Costruzioni Casabella*, Milão, v. XVI, n. 182, p. 3-6, 1943.

(4) PANE, Roberto. Il restauro dei monumenti. *Aretusa*, Nápoles, n. 1, p. 7-20, 1944, republicado com o título Il restauro dei monumenti e la chiesa di S. Chiara a Napoli. In: PANE, Roberto. *Architettura e arti figurative*. Veneza: Neri Pozza, 1948.

(5) PANE, Roberto. Il restauro dei monumenti. Prefazione. In: *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*. Roma: Libreria dello Stato, 1950, p. 9-12.

(6) PANE, Roberto. Città antiche ed edilizia nuova. In: *Atti del Congresso nazionale di urbanistica*. Turim: [s. n.], 1956 (republicado em 1957 e 1959).

(7) ANNONI, Ambrogio. *Scienza e arte del restauro architettonico. Idee ed esempi*. Milão: Edizioni Artistiche Framar, 1946, p. 14.

Percebe-se, portanto, a intenção de reconhecer diversas modalidades operacionais em função das variadas condições da preexistência. Em realidade, desde 1931, a *Carta de restauro de Atenas* defendia, como igualmente dignos, os vários testemunhos acumulados no monumento, em vez da demasiado simplista recondução à unidade formal originária, que se havia difundido com as práticas positivistas do final do século 19. Em 1943, em plena guerra, Agnoldomenico Pica defendia a exigência de atualizar a disciplina da restauração, assumindo a relatividade do juízo crítico como fundamento das escolhas operacionais, entrevedo a superação das posições eruditas em razão da contraposição reivindicada pelas concepções de matriz moderna³. No ano seguinte, também o estudioso Roberto Pane, independentemente das reivindicações de modernidade, pronuncia-se contra a conservação acrítica de toda e qualquer coisa e evidencia a exigência de uma mudança das posições então codificadas em favor de uma resposta à medida do momento: “*Antes, as restaurações eram com frequência ditadas por uma exigência de gosto ou por uma predileção cultural; hoje, impõem-se por uma necessidade imperiosa [...] mesmo a custo de compromissos que comportam o risco de não ser completamente conformes às normas do restauro moderno.*”⁴

Em 1950, destacando a variedade dos problemas a serem enfrentados, Pane especifica que se trata “*de passar da pura e simples consolidação à reconstrução ex novo de partes significativas de uma edificação*” e de “*vencer toda a distância que existe entre o verdadeiro restauro e a moderna construção arquitetônica*”⁵. Assim, em uma ótica do restauro concebido como ato criativo, abre-se o debate sobre as prioridades do critério de escolha, que será depois ampliado para as possibilidades de reconstrução dos centros históricos e conduzirá ao reconhecimento das operações formativas da arquitetura no âmbito da disciplina⁶.

Analogamente, em Milão, Ambrogio Annoni reelabora as classificações precedentes por meio de um empirismo que requer a introdução da variável do caso a caso, também para aproximar, ao rigor metodológico, a avaliação crítica do arquiteto. Afirma, em 1946: “*Por restauro não mais se entenderá nem a recomposição estilística, nem a reconstrução histórica, mas a conservação, sistematização, valorização do edifício*”⁷. Acabada a guerra, distancia-se dos defensores do refazimento dos monumentos, mesmo sem negar que, por vezes, seja necessário efetuar ensaios de reintegração “*de modo que ruínas e restos [...] possam ser reconhecidos e apreciados de maneira apropriada*”, especialmente diante das necessidades estáticas ou de proteção contra as intempéries. A verificação prática lhe será permitida pela longa experiência profissional do restauro da Ca’ Granda, ex-Hospital de Milão,

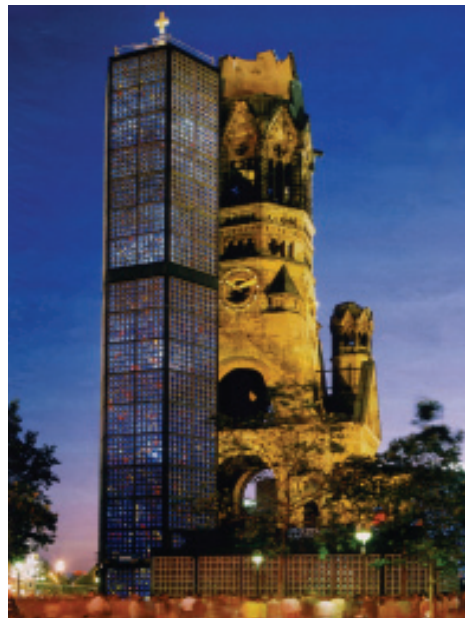


Figura 6: Berlim, reconstrução com formas e materiais moderníssimos da igreja da Recordação ou Kaiser-Wilhelm Gedächtniskirche (1891-1895), da qual sobrou apenas uma parte residual da torre
Foto: Egon Eiermann, 1961-1963



Figuras 7 a 9: Milão, ruínas do Hospital Maggiore alla Ca' Granda e sistematização como sede da Universidade (1948-1985). Claustro da "Ghiacciaia" restaurado por Liliana Grassi em 1975, com liberação do andar superior. Reintegração da imagem do pórtico e reconstrução de um dos lados com linguagem moderna e invocação das alturas do antigo claustro
Fonte: Arquivo da autora



(8) BRANDI, Cesare Brandi. *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê, 2004, p. 33 (A 1ª edição em italiano é de 1963).

(9) Cesare. Ancora e sempre del vecchio e del nuovo nella antiche città italiane (1956). In: BRANDI, Cesare. *Il patrimonio insidiato* (organização de M. Capati). Roma: Editori Riuniti, 2001, p. 26-31.

por ele desenvolvido com Piero Portaluppi, Amerigo Belloni e, depois de 1968, também Liliana Grassi (Figuras 7 a 9).

No ambiente romano, a passagem a uma nova concepção das integrações de restauro não é imediata. São as reflexões de Cesare Brandi, articuladas em sua *Teoria da restauração*, que resolvem os problemas filosóficos, falando de uma "unidade potencial", muito diferente da integridade inicial da obra, sustentando: "a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo."⁸

Em defesa de uma declarada autenticidade e distinguibilidade da linguagem da intervenção, Brandi não admitia a falsificação dos refazimentos "em estilo" ou repristinações de formas do passado já desaparecidas, mas tampouco está de acordo com a aproximação da arquitetura modernista ao tecido edílico dos centros históricos, convencido da incompatibilidade inata da linguagem do modernismo com a concepção perspectica transmitida na arquitetura do Renascimento em diante: "o fato que a arquitetura moderna possa se vangloriar de suas obras-primas não significa que essas mesmas obras-primas possuam uma faculdade ubiqüitária de poder ser inseridas onde quer que seja, particularmente no tecido urbano das nossas cidades mais antigas e mais belas."⁹

(10) BONELLI, Renato. Il restauro come forma di cultura. In: BONELLI, Renato. *Architettura e restauro*. Veneza: Neri Pozza, 1959, p. 25-26.

(11) BONELLI, Renato. Principi e metodi nel restauro dei monumenti. In: BONELLI, Renato. *Architettura e restauro*, op. cit., p. 30-40.

(12) 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.

Suas reflexões, no entanto, evidenciam tratar-se de uma questão fundamentada na estética e, desenvolvendo um raciocínio sobre a reintegração de monumentos mutilados, Renato Bonelli afirma que será dever da crítica histórica e artística estabelecer se as preexistências arquitetônicas são essenciais à cidade *“como orgânica formação histórica, e em relação à sua imagem; se, em caso de destruição total ou parcial, devam ser reconstruídas para restituir ao ambiente urbano a própria integridade formal e funcional; ou, ainda, se os tempos estão amadurecidos o suficiente para efetuar um refazimento com formas novas, inseridas de maneira feliz no complexo antigo”*¹⁰.

Portanto, com a preexistência no centro do discurso, Bonelli considera três diversas possibilidades de nela operar em senso moderno, com vistas à reconstrução do pós-guerra:

- Uma intervenção crítica essencial, quando não tiver sido comprometida a unidade figurativa, ou não ser plausível tentar recompô-la;
- uma intervenção crítica dialética, em harmonia com o ambiente, objetivando a recomposição de um conjunto concluído;
- uma inserção por contraste, realizada com linguagem contemporânea, quando se quiser, eventualmente, criar uma moldura, ou um fundo, mas deixando o antigo como elemento autônomo¹¹.

Em outras palavras, a gradual contribuição da contemporaneidade à recomposição da unidade figurativa de um complexo arquitetônico ou urbano passa da sistematização mais essencial, a qual garante, com uma intervenção mínima, a conservação do estado que a obra atingiu, para uma intervenção decididamente diferenciada da preexistência, atravessando todas as possíveis soluções intermediárias voltadas a harmonizar os acréscimos com o ambiente histórico.

Enfrenta-se, assim, a dialética que será sintetizada por Paul Philippot, ao formular a plena autonomia expressiva da criatividade, colocada, porém, a serviço da história. O estudioso belga se dedica, no início, ao restauro pictórico e, dali partindo, estabelece que a contribuição da criatividade deva ser voltada à reconstituição do texto, *“concebível e até mesmo plenamente justificada se for entendida como ato de interpretação crítica que, destinado a restabelecer uma continuidade formal interrompida, seja comensurado com aquilo que, dela, verdadeiramente esteja latente na obra mutilada, e em que a reconstrução ofereça à estrutura estética a limpidez de leitura que havia perdido”*¹². Não se trata, para ele, de recompor as



Figuras 10 e 11: Viterbo, igreja S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta. A capela, depois dos bombardeios e depois dos restauros de 1946. Pormenor do afresco *Casamento da virgem*, de Lorenzo da Viterbo. Detalhe da reintegração pictórica com a técnica do *tratteggio* (antes das novas intervenções de 1991). Fonte: Arquivo da autora

palavras, mas apenas a estrutura do texto perdido, sem jamais perder de vista a relatividade da interpretação, relacionada, de modo forçoso, com o conhecimento do momento e poderá ser sucessivamente aperfeiçoada ou substituída por hipóteses mais atualizadas, em função da disponibilidade de novas informações (Figuras 10 e 11).

Eis que se substancia, portanto, a necessidade de conformar as operações ao conceito de reversibilidade, isto é, de um modo de operar que não impeça a própria conservação da matéria da obra e permita futuras releituras da intervenção.

Experiências recentes: o laboratório de Berlim

A subjetividade das hipóteses de reconstrução é evidenciada pela riqueza de variantes exploradas, naquele que pode ser considerado o maior observatório de final de século pelos avanços da teoria relativa à sistematização das lacunas bélicas: a cidade de Berlim.

Paradigma das experimentações sobre a preexistência, a cidade apresenta uma variedade de casos que vão do extremo da repristinação à *l'identique* ao da definitiva demolição, passando por diversas gradações da reconstrução tipológica, da reconstrução dialética, da musealização em estado arruinado e da integração com linguagem contemporânea.

No entanto, é somente a partir da derrubada do muro que dividia a cidade comunista de Berlim ocidental (1989) que se desenvolve uma reflexão fértil a respeito das modalidades de requalificação da capital alemã, as quais, hoje, giram em torno das propostas de reintegração tipológica de parte de suas obras arquitetônicas. O *Senatsbaudirektor* da cidade, Hans Stimmann ilustra eficazmente os modos pelos quais, depois de qualquer guerra ou cataclismo, a exigência de tornar o espaço urbano mais funcional ao tráfego moderno une-se, freqüentemente, à tentação de fazer *tabula rasa*: pelos cálculos estatísticos, por ele apresentados, 90% da cidade de Berlim foi devastada não tanto pela guerra ou pelo sucessivo arruinamento e abandono quanto pelas intervenções voltadas a



Figura 12: Berlim, Kroll Oper (1844). Transformada várias vezes, até mesmo por Oscar Kaufmann em 1922-1923, havia se tornado sede do parlamento do Reichstag em 1933 e foi bombardeada em 22 de novembro de 1943. O teatro foi demolido em 1951 e o sítio transformado em parque urbano
Fonte: Arquivo da autora



Figura 13: Esculturas de Joseph Kroll inseridas no Tiergarten, único testemunho sensível do desaparecimento da Ópera Kroll
Fonte: Arquivo da autora

(13) Apresentação
Senatsbaudirektor
Senatsverwaltung für
Stadtentwicklung. *Die
Rekonstruktion in Berlin
Mitte*, no Congresso
“Antico e Nuovo.
Architettura e
Architettura”, 31 março –
3 abril 2004, IUAV, Veneza.

apagar os traços do nazismo, com pleno consenso dos cidadãos, cujo descrédito pelos símbolos do regime se traduziu, paulatinamente, em ausência total de nostalgia¹³. Na Berlim oriental, por exemplo, a área da Kroll Oper, sede nacional-socialista com origens oitocentistas, atingida pelas bombas em 1943 e, definitivamente, demolida em março de 1951, foi sistematizada, em 1999, como parque urbano, sem nenhum tipo de reconstrução (Figuras 12 e 13). O mesmo ocorreu com os remanescentes da Bethlehemskirche que, apesar de terem permanecido de pé em 1948, entraram na destruição programática dos testemunhos eclesiásticos promovida pelo governo comunista e, em 2001, comparecem substituídos pelo desenho da planta da igreja, realizado na pavimentação da praça resultante da sua demolição (Figura 14).



Figura 14: Berlim, Bethlehemskircheplatz. Pavimentação que retoma a planta da igreja demolida
Fonte: Arquivo da autora



Figura 15: Berlim, Leipziger Platz e os novos edifícios construídos sobre sua planimetria octogonal originária. Com a construção do Muro, em 1961, foram eliminados até mesmo os últimos edifícios que não haviam sido destruídos na guerra, com exceção dos remanescentes do Grandhotel Esplanade e da Weinhaus Huth, reabsorvidos na nova sistematização. Desde 2001, são tutelados, como monumentos, os restos do Muro, na área próxima à Postdamer Platz, e uma sutil faixa de blocos traça seu percurso
Fonte: Arquivo da autora

No setor oeste da cidade, as escolhas dos anos 80 passaram de experimentos de revisitação moderna dos perfis volumétricos preexistentes, caso da Pariser Platz, a interpretações respeitadas do traçado urbano preexistente alçado com elevações e dimensões contemporâneas, como o caso da Leipziger Platz (Figura 15). No entanto, em nenhum caso houve o beneplácito dos cidadãos.

Os concursos de projeto promovidos pela *Internationale Bauausstellung* em 1984, com a finalidade de suturar as feridas ainda abertas pelos danos de guerra, pela demolição das ruínas e pelas reconstruções modernas, constituíram, talvez, a primeira tentativa planejada de integração da nova Berlim com seus fragmentos históricos significativos. Apesar disso, os arquitetos foram chamados a atuar com base em apenas duas modalidades de intervenção: a reconstrução urbana, o *Stadtreparatur*, e o preenchimento dos espaços vazios, o *Lückenfüllung*. Com extrema abertura, as escolhas foram voltadas para a reintegração das lacunas com linguagem contemporânea, exigindo apenas o respeito pelo alinhamento das testadas e pela lógica das dimensões existentes, em altura, volumetria ou presença planimétrica das edificações.

Apesar de as intenções serem a de afirmar a convivência entre estilos heterogêneos dos novos complexos implantados, por causa da abordagem meramente morfológica e da ausência de uma resposta atenta à análise da preexistência, resulta um ecletismo de linguagem que nenhuma premissa pós-moderna teria jamais imaginado tão enredado. Em um mesmo bairro, se não em uma mesma praça, apareceram obras de Mario Botta, Vittorio Gregotti, Oscar Mathias Ungers, Peter Eisenman, Léon e Robert Krier, Giorgio Grassi, Aldo Rossi, Nicola Di Battista, Gino Valle, ou mesmo Renzo Piano, Arata

Isozaki, Hans Kollhof, Rafael Moneo, Richard Rogers e Lauber e Whör, que parecem querer falar, cada qual, uma língua diversa, em uma incomunicabilidade que não logra ser superada apenas pelo estabelecimento das dimensões. Babel da qual Rossi fará, anos depois, uma explícita citação no variegado complexo da Schützenstrasse (1995-1997).

“A história não pode ser apagada”, nota Hans Stimmann, para quem nem ao menos as novas e variadas obras arquitetônicas conseguem refletir uma identidade coletiva: paradoxalmente, “os piores projetos do período ditatorial stalinista são melhores do que as reconstruções da democracia”. Assim, o *Senatsbaudirektor* da reconstrução torna-se porta-voz da tardia inclinação dos planejadores ao projeto baseado na recuperação imitativa de linguagens históricas. Mas os cidadãos não parecem convencidos do antecedente da reconstrução à *l'identique* do Schloss Charlottenburg, residência de verão do imperador, reedificada em 1956, precisamente a pedido dos cidadãos: ressuscitar o passado das cinzas produzidas por 60 anos de abandono é, sem dúvida, uma operação mais complexa do que a imediata restituição filológica de uma obra logo após seu desaparecimento.

O primeiro lugar das polêmicas é a repristinação do Berliner Schloss, fortificação do século 15, dos arquitetos Schlüter e Eosander, que da ilha de Spree, antigo centro de identidade da cidade, foi ponto de referência de forma, estilo e dimensões para o desenvolvimento do tecido da capital (Figura 16). Demolido em 1950 com todas as ampliações oitocentistas porque símbolo do nacionalismo prussiano e sendo o sítio destinado à criação de um espaço para manifestações políticas e paradas militares, do edifício resta apenas um portal realizado entre 1706 e 1713, deslocado, posteriormente, para a fachada do novo palácio do Conselho de Estado (1962-1964). A área, em realidade, foi subutilizada até 1970, quando, no auge do regime pró-soviético da República Democrática Alemã, foi ali erguido o Palácio da República (1976), tentativa falida de apagar dois séculos de história (Figura 17). A grande casa do povo, livre do amianto e privada de seus revestimentos de mármore, espelhos, tapetes, lampadários, é objeto de um concurso realizado em 1993 e vencido pelo arquiteto Bernd Niebuhr, o qual prevê a reconstrução de três das quatro fachadas



Figura 16: Berlim, área do castelo na ilha de Spree, diante do canal, antes da demolição de 1950
Fonte: Arquivo da autora



Figura 17: Palácio da República (1976) construído na ilha de Spree, no lugar do castelo do século 15
Foto: F. Panichella

(14) VON BODDIEN, Wilhelm. Il castello: dov'era, com'era. *Lotus International*, Milão, n. 80, p. 80-81, 1994.

(15) VALENTINO, P. Le ruspe contro il "palazzo" di Honecker. Ma il muro della Storia divide i berlinesi. *Corriere della Sera*, Milão, 11 jan. 2006, p. 16.

(16) NICKERSON, C. A Communist citadel stirs German passions. *International Herald Tribune*, 03 jan. 2006.

(17) SPELSBERG, Imela. Berlino. Restauro e progetto: Fra commemorazione storica e decontaminazione politica. In: VALTIERI, Simonetta (Org.). *Della Bellezza ne è piena la vista! Restauro e conservazione alle latitudini del mondo nell'era della globalizzazione*. Roma: Nuova Argos, 2004, p. 262-278.

exteriores do castelo originário, com um dos dois pátios internos, com o resto do lote requalificado com formas contemporâneas. A simulação de um trecho da fachada principal (Figura 18), em *trompe-l'oeil*, sobre tela em escala real, persuade grande parte da opinião pública a respeito da conveniência da repristinação (1993)¹⁴. No entanto, com o aproximar da derrubada, acende-se a polêmica entre os defensores e os detratores da demolição.

Diversamente dos refazimentos de Dresden e de outras cidades alemãs, destinados a fechar as feridas da guerra, a reconstrução historicista, decidida no âmbito de um "fenômeno promocional" da cidade de Berlim, assume as feições de um instrumento cenográfico de atração para fins comerciais. Assim, com uma ampla promoção da réplica como "restauro de uma jóia arquitetônica" por parte do grupo empresarial de Wilhelm von Boddien, existem urbanistas e intelectuais, como o arquiteto Philipp Oswalt, que defendem o edifício moderno com testemunho das vicissitudes dos anos 70 e declaram: "*Reconstruir o castelo, ou melhor, a sua fachada, seria um falso, uma paródia da história*."¹⁵ O nonsense de um retorno estilístico é enfatizado por Lisa Junghanss – curadora da última exposição organizada nos restos do *Palast* antes de seu definitivo fechamento para as obras – colocar a exigência de espaços para artistas acima das necessidades de "*um castelo prussiano para entreter os turistas*"¹⁶.

Uma imparcial reflexão sobre a legitimidade das escolhas a serem feitas foi dada pela estudiosa Irmela Spelsberg, em ensaio no qual desvela os reflexos da dupla identidade alemã a respeito das problemáticas do patrimônio arquitetônico¹⁷. Segundo Spelsberg, os casos voltados à repristinação da imagem histórica, com reedificação parcial em linguagem moderna, demonstram que, apesar das dúvidas a respeito dos princípios, o caminho da Alemanha está de tal modo marcado pela modernidade e pela consciência do momento atual, que não

se pode conceber uma posição retrospectiva sem incluir, de todo modo, um componente contemporâneo. Mais do que repristinação, trata-se, com efeito, de um tipo de "redocumentação crítica" das estratigrafias que se havia tentado eliminar em vão. Até 1990, escreve: "*a demolição do passado e a sucessiva construção de novos edifícios modernos a serem destinados como sede do governo da Alemanha reunificada, parecia ser a conditio sine qua non para afastar os fantasmas. Após uma intensa discussão pública e a consulta a especialistas, a classe política chegou, ao contrário, à conclusão que tal damnatio memoriae teria significado uma falsificação da história nacional e que uma neutralização de qualquer mensagem primordial das pedras teria sido mais bem obtida através de um restauro ponderado e de um projeto sensato*." Assim, em vez de renegar o passado com a demolição, com formas novas ou com a repristinação de estados precedentes, compreendeu-se o potencial implícito ao aceitá-lo, evidenciando a estratificação histórica como fundamento do qual partir para exorcizar as culpas do nazismo.



Figura 18: Berlim. Hipótese de reconstrução do castelo, impressa em tela, colocada nos andaimes da fachada
Fonte: Arquivo da autora

(18) ZAMPIERI, G. Il Neues Museum dell'Isola dei Musei, Berlino. In: PALAZZO, Michela (Org.). *La Sala delle Cariatidi nel Palazzo Reale di Milano. Il cantiere di studio, Atti del Convegno, Milano 8 marzo 2005*. Milão: Edizioni Et, 2006, p. 47-53.

O Neues Museum na Ilha dos Museus de Berlim

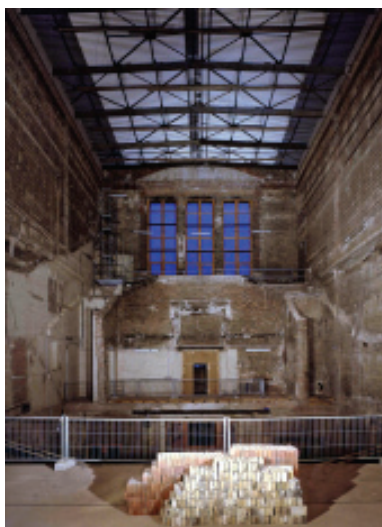
A neutralização de um passado muito opressivo, portanto, pode ser buscada com um lúcido reapropriar-se da história estratificada da cidade, superando a abusada renúncia ao compromisso, mediante uma rigorosa dialética entre as partes conservadas e as novas inserções.

É exatamente esse o critério subjacente à recente restauração do Neues Museum (1997-2009) na Ilha dos Museus (Figura 19), uma experiência metodológica percorrida por David Chipperfield e por sua equipe, que permitiu explorar simulações precisas da intervenção, objetivadas à salvaguarda da complexa história do edifício, seja do período anterior à destruição da guerra, seja daquele sucessivo¹⁸.

O edifício, projetado originalmente por Friedrich A. Stüler e Johan H. Strack, tinha sofrido perdas integrais no ângulo sudeste e na ala norte. Levando em conta o fato que se tratava exatamente do núcleo inicial de toda a implantação da ilha, as partes que sobreviveram foram analisadas minuciosamente, em seu estado, de fato, e nas escolhas de intervenção, estabelecendo, com precisão, o estado de degradação da decoração das superfícies, dos pormenores arquitetônicos e da conformação estrutural; identifica, por conseguinte, as duas possibilidades opostas de preencher os vazios com cópias analógicas ou com formas distinguíveis.

As soluções derivadas dos confrontos projetuais hipotéticos levaram ao restabelecimento da volumetria e dos perfis originais, pela reunião de fragmentos rigorosamente consolidados e protegidos, completados com elementos novos, deles desconectados física e visualmente, mediante uma diferenciação tanto material quanto formal.

Os vazios volumétricos e as perdas de elementos consistentes, como as escadas do Stüler ou a *abside* do pátio da asa sul, foram reparados mediante a restituição dos ambientes e da seqüência espacial, em uma simplificação formal dos corpos faltantes, limitada à reproposição de sistemas estruturais, proporções, ritmos e tectônica dos elementos compositivos (Figuras 20 e 21). Para as grandes



Figuras 19 a 21. Berlim, Neues Museum (David Chipperfield Architects, 1997-2009). Reintegração da fachada e recomposição da escada de Stüler

Fonte: Arquivo da autora

(19) PALAZZO, Michela. La sala delle Cariatidi: il luogo e la storia. In: PALAZZO, op. cit., p. 57-64.

superfícies decoradas, por sua vez, foram desenvolvidos diversos níveis de restauro, todos baseados na sistematização das porções autênticas que sobreviveram, sem monumentalizações.

O objetivo, em síntese, foi o de dar ao edifício uma vida funcional, completando o existente sem imitações nem intenções cenográficas e transformando a degradação em uma característica adquirida, acolhendo, portanto, seja o novo, sejam os sinais de danos como ulteriores testemunhos estratigráficos, em uma conformação final que é uma paráfrase das antigas partições arquitetônicas.

O caso italiano da Sala das Cariátides do Palácio Real de Milão

O Palácio Real de Milão, fundado em um paço municipal do século 12, acompanhou, com suas transformações, as vicissitudes históricas da cidade; adquirido pelo Estado em 1919, foi finalmente aberto ao público como Museu de Arte Aplicada à Indústria (1922).

O salão de baile, conhecido como Sala das Cariátides, remonta a um projeto de Francesco Croce, realizado entre 1774 e 1778, no âmbito das adequações do palácio ao gosto neoclássico, executadas pelo arquiteto real Giuseppe Piermarini (Figura 22)¹⁹. Durante os bombardeios sofridos pela cidade em 1943, a sala foi atingida por uma bomba incendiária e o fogo queimou lentamente a estrutura de madeira da cobertura. Quando as grandes tesouras desabaram, derrubaram também a abóbada e o balcão perimetral, o pavimento queimou, a temperatura elevada aqueceu de modo demasiado os estuques decorativos e alterou não apenas sua cor, mas também a matéria constitutiva (Figura 23).

Por 60 anos a sala permaneceu como um resquício aguardando reparação, com as partes decorativas gravemente danificadas, em especial as partes salientes. Imediatamente depois da guerra, a sala foi utilizada para eventos culturais, às vezes exatamente pela perfeita sugestão dos danos bélicos de sabor neo-realista. É o caso da exposição do *Guernica*, de Picasso (1953), ou daquela sobre os etruscos, organizada em 1955, em perfeita sintonia entre as ruínas do ambiente e o estado fragmentário dos objetos expostos. A cultura do consumismo opta, por sua vez, sobretudo, por ocultar o aspecto dramático por meio de ocasionais cenografias



Figura 22: Milão, Palácio Real. Sala das Cariátides antes do bombardeio de 1943
Crédito: PALAZZO, 2006



Figura 23: Remanescentes da sala, sujeitos às intempéries, antes da remoção do entulho
Crédito: PALAZZO, 2006

Figura 24: A cobertura de concreto armado, com perfil curvilíneo ligeiramente rebaixado em relação à abóbada que existia anteriormente e com simplificação do antigo partido decorativo
Foto: M. Ranzani



Figura 25: Requadros de madeira dos vãos das janelas da parte superior do aparato decorativo, antes de serem removidos para o refazimento dos caixilhos
Foto: Arquivo Fotográfico da Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milão



Figura 26: Danos profundos da cercadura dos vãos superiores depois do refazimento dos caixilhos
Foto: Arquivo Fotográfico da Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milão



Figuras 27 e 28: Parte do canteiro de estudo, a partir do qual se verificou o estado de fato anterior às obras e as provas de reintegração dos estratos de acabamento e do aparato decorativo, a exemplo de cornijas e decoração de tipo serial
Fonte: ICR– Soprintendenza di Milano, 2004

(20) CORRIERI, Libero. La sala dopo il 1943: una nuova scenografia architettonica. In: PALAZZO, op. cit., p. 65-71.

(21) CAPPONI, G. La sala dopo il 1943: un tortuoso percorso verso il restauro. In: PALAZZO, op. cit., p. 73-84.

provisórias, de modo a evitar qualquer confronto com a memória e desfrutar do espaço como mero contentor²⁰. Hoje, o distanciamento temporal reduz a participação emocional e induz um equilíbrio propício para orientar o desejado restauro da sala.

Os estudos efetuados para esse fim pela Soprintendenza per i Beni Architettonici e il Paesaggio de Milão tiveram um atraso de, pelo menos, dois anos, depois do desabamento, no refazimento da cobertura, tempo no qual o ambiente permaneceu totalmente exposto aos agentes atmosféricos, agravando o estado da cornija de coroamento, das partes remanescentes do balcão, dos partidos ornamentais, das esculturas e do pavimento. Ademais, a alienação e a venda dos materiais, amontoados por todas as partes, realizada para retirar os entulhos de dentro do palácio, gerou a perda de elementos residuais que teriam sido, hoje, preciosos para o conhecimento das feições originárias da sala, como, por exemplo, os fragmentos do guarda-corpo neoclássico e os elementos que compunham o sistema de iluminação.

Quando, em 1947, foi instalado um andaime para o refazimento da abóbada, as decorações eram quase irrecuperáveis. O próprio andaime foi instalado rompendo muito as paredes, a abóbada refeita com uma geometria ligeiramente diferente da original – com testemunho evocativo simplificado do partido decorativo original (Figura 24) – e o pavimento renovado com uma técnica à veneziana de execução grosseira.

Por uma análise atenta, porém, percebe-se, com estupor, que o estado de conservação continuou a piorar no curso dos anos, por causa da desatenção e do questionável uso do local como pavilhão de exposições. Os maiores danos, talvez, tenham sido aqueles causados pela substituição das esquadrias de carvalho das janelas, que fez com que o perímetro da face interna de cada vão ficasse marcado por rombos deixados ao arrancar-se requadros (Figuras 25 e 26). Ademais, o uso do ambiente em mau estado como sala de exposição provocou um grande desgaste da parte inferior de todas as paredes, com ações deturpadoras como insensatas demolições do aparato decorativo para inserir as instalações (elétrica, de aquecimento, etc.).

Em 2000, ao remover-se o enegrecido do incêndio, os vazios emergiram em toda sua extensão (Figura 27); verificou-se a necessidade de estabelecer-se um canteiro de estudos antes da intervenção, promovido pela Direção Regional para os Bens Culturais e Paisagísticos da Lombardia, com a colaboração da Direção dos Museus da Cidade de Milão, projetado e dirigido, entre 2004 e 2005, pelo Instituto Central de Restauro e pela Superintendência de Milão.

Instalado em trecho da parede direita da sala por uma extensão de dois tramos da ordem ornamental, o canteiro serviu para aprofundar o conhecimento da obra e para experimentar as metodologias de restauro, na tentativa de estabelecer o acabamento mais idôneo a ser dado às superfícies (Figura 28) e a apresentação final do ambiente, para uma utilização mais respeitosa e consciente em relação aos seus valores histórico-artísticos²¹. A escolha das técnicas a serem empregadas foi voltada para uma avaliação geral do restauro subsequente das quatro elevações da sala.

O critério operacional escolhido varia em função do estado lacunoso das superfícies e parece responder a uma gradual intensificação das obras de reintegração, desde a parte inferior até as partes elevadas das paredes. Na ordem inferior, que conta com a presença de espelhos e janelas, foi necessário restituir,

com efeito, até mesmo trechos de argamassas que, por vezes, haviam deixado a alvenaria à vista, propondo uma superfície não completamente acabada, mas pelo menos reintegrada até o estrato do reboco externo, sem coloração. O refazimento das decorações limitou-se a repropor aquelas produzidas em série, mas somente no caso de trechos breves nos quais a descontinuidade estava circunscrita e impedia a percepção dos fragmentos das cornijas originárias, sendo reconhecíveis pelo novo tom acinzentado, flanqueado ao douramento escurecido pelas altas temperaturas do incêndio.

Na zona de transição entre as duas ordens, foram deixados, claramente legíveis, os reparos na argamassa, com uma restituição parcial dos estratos, que não chegou ao nível do reboco de acabamento, e somente harmonizou a cor natural da massa com o falso mármore rosa, que sobreviveu em grandes trechos da arquitrave.

Prosseguindo em direção ao nascimento da abóbada, foi possível reduzir o grau de reintegração, restituindo a modenatura de modo cada vez mais simplificado e admitindo a presença de lacunas perceptíveis, como, por exemplo, as caneluras das meias-colunas. A cornija superior foi harmonizada com um tratamento mínimo, com ligeiras menções aos níveis do perfil original, sem restituição de nenhuma decoração, mesmo seriada. Radicalmente conservativo, por fim, foi o restauro dos elementos artísticos, como estátuas, insígnias e cariátides. Neles, procurou-se apenas consolidar e proteger o material, buscando a harmonia final apenas no reequilíbrio cromático resultante das operações de limpeza superficial e veladura.

No canteiro de estudo foi enfrentada, de modo preliminar, também a problemática do balcão perdido, ausência que altera, notavelmente, a percepção das proporções das duas ordens superpostas. Uma primeira hipótese de “restituição cenográfica” prefigura um trecho do guarda-corpo que poderia sugerir a idéia geral, mas permanecem, para serem avaliadas pelos responsáveis, outras hipóteses de restituição do problema, mediante reinterpretações contemporâneas minimalistas. Nesse ínterim, por esse ensaio, tornou-se evidente a relação estrita que existe entre as paredes e o sistema das mísulas, hoje aparentemente desconexo do ornato, mas antes articulado pela decoração presente no intradorso dos elementos de madeira que se projetavam.

Os resultados do canteiro piloto foram avaliados por uma comissão encarregada de promover o restauro efetivo, que instalou os andaimes para o aprofundamento das investigações. Tendo em vista a flexibilidade de demarcar as reintegrações e a possibilidade de intervir por partes, parece claro que os êxitos da restauração devam resultar da ponderada articulação dos efeitos estéticos de cada uma das operações: equilíbrio delicado que requererá um refinado sentido da harmonia geral.

Com a restituição integral dessa jóia arquitetônica, no interior do complexo já amplamente restaurado, completa-se a obra de valorização que coloca o Palácio Real, novamente, no centro da vida cultural de Milão.

O NOVO NO ANTIGO HOJE: MODALIDADES DE ABORDAGEM DA INTERVENÇÃO NA PREEXISTÊNCIA ARQUITETÔNICA

Beatrice Vivio

Tradução: Beatriz Mugayar Kühl

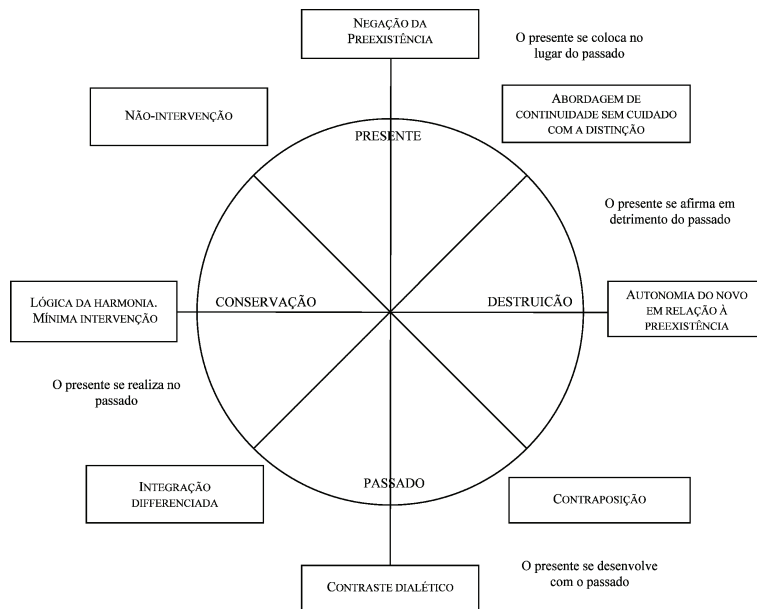
(1) DE ANGELIS D'OSSAT, Guglielmo. Restauro: architettura sulle preesistenze diversamente valutate nel tempo. *Palladio*, Roma, s. III, v. XXVII, n. 2, p. 51-68, 1978.

(2) Leituras análogas foram propostas por: VARAGNOLI, Claudio. Edifici da edifi: la ricezione del passato nell'architettura italiana, 1990-2000. *Industria italiana delle costruzioni*, Roma, v. XXVI, n. 368, p. 4-15, 2002; CARBONARA, Giovanni. Architettura e restauro oggi a confronto. *Palladio*, Roma, v. XVIII, n. 35, p. 99-127, 2005.

Por uma pesquisa sumária das atuais fronteiras da restauração, é possível explorar uma ampla casuística que valoriza, de vez em vez, o dado estético e o dado histórico. A partir da última década do século 20, verifica-se a mesma variedade de tendências já encontráveis nas reconstruções do segundo pós-guerra, acentuadas por posições que, nesse meio tempo, tornaram-se radicais e explícitas, apesar de os critérios semânticos explorados desde aquele momento – contraste, assonância, analogia, alusão tipológica, tautologia – mesmo reapresentando-se em todas as escalas de intervenção, parecerem, agora, ser motivados por razões diferentes.

Para estabelecer uma ordem de categorias interpretativas em obras do presente, é possível partir do esquema que havia esboçado Guglielmo De Angelis d'Ossat, ao classificar as intervenções no existente, no qual se agregam os pressupostos diametralmente opostos da destruição e da conservação, mediante operações as quais, gradualmente, aproximam-se das demandas de uso¹. Por essa lógica, é apropriado introduzir a graduação com que são reconhecidos autonomia e respeito em relação à identidade do passado, sublinhando a abordagem com a qual a reutilização se apresenta no tocante à “matéria” da preexistência². É possível delinear, então, uma espécie de amadurecimento da disciplina projetual que, partindo da *negação da preexistência* (na qual o presente se coloca no lugar do

passado), chega a *identificar-se com ela*, anulando as diferenças (quando o presente se afirma em detrimento do passado), até atingir o *reconhecimento da alteridade* (se o presente se desenvolve com o passado), por diferentes gradações de *indiferença*, de *contraposição*, de *dialética*, de *equilíbrio da diversidade* e, por fim, da valorização mediante a *mínima intervenção* possível ou, mesmo, a *ausência de intervenção* (o presente se realiza no passado), entendida como escolha, e não como abandono ou destruição, condições, essas últimas, que não emanam da práxis da arquitetura, mas sim da proeminência de agentes externos naturais ou antrópicos (políticos, econômicos, militares).



Elaboração: Autora

Categorias interpretativas das intervenções atuais nas preexistências históricas

1. No lugar do passado

Negação da preexistência

A abordagem mais radical diante da intervenção em preexistências poderia ser a eliminação dos testemunhos do passado; podem ser incluídas a propensão à demolição e operações de desmontagem que destroem as relações entre as partes e das partes com o lugar de origem. Além dos monumentos intencionalmente eliminados em caso de guerra, podem ser situados no influxo da remoção voluntária também as edificações históricas cujo reconhecimento de valor não tenha ainda ocorrido ou, pelo menos, não tenha sido assimilado pelos órgãos responsáveis pela preservação: como, por exemplo, grande parte da arquitetura italiana do século 19 e 20, a qual, por mais que tenha sido conservada, continua a arrastar-se na arriscada indeterminação que precede a eliminação do bem. Um caso bastante atual, de substituição desenvolva por novos edifícios, é o Museu para arte do século 21, projetado em Roma pela arquiteta anglo-iraquiana Zaha Hadid (2003-2009). O projeto se insere no programa de requalificação do bairro Flaminio do Novo Plano Diretor, em zona com grande presença de estruturas militares. Da caserna preexistente no sítio do museu, sobrevive apenas a nudez de uma fachada, representação de si mesma, deixada adossada ao novo como objeto de valor arqueológico induzido. Em suas costas, o ambiente completamente demolido foi reconstruído *à l'identique*, mas com concreto armado: colunas de ferro fundido de recuperação sugerem uma atmosfera de transição e marcam três tramos, metaforicamente abertos, com grandes arcos voltados à grande parede cega contemporânea do sinuoso pátio interno (Figura 1).

Os casos de desventramento, em que permanecem apenas as fachadas, são cada vez mais freqüentes para as estruturas monofuncionais do começo do século 20. Existe um caso em Frascati, porém, que mostra certo equilíbrio entre novo e antigo nas antigas Scuderie Aldobrandini, sistematizadas como Antiquarium Tuscolano por Massimiliano Fuksas (1998-2000). Talvez pelo enorme impacto das antigas paredes deixadas à vista, ou pela astuciosa associação de materiais em assonância com a preexistência, o esvaziamento dos interiores da cavalaria não dispersa os traços do passado, mas os sublinha, apesar de alterá-los (Figuras 2 e 3). O fato de conservar visível a alvenaria denota uma atenção às sugestões dos materiais antigos, veiculada



Figura 1: Roma, Museu para a arte do século 21 (Zaha Hadid, 2003-2009).

Reevocação da preexistência com colunas de ferro fundido e técnicas com abobadilhas de concreto armado que repropõe o aspecto dos pavimentos do início do século 20

Foto: Arquivo da autora

pelo uso de guarda-corpos completamente transparentes. É uma poética da aproximação sensível, legível em variados aspectos:

- O novo piso de concreto armado e vigorosos perfis de ferro são mantidos afastados do contentor;
- apesar do brilho do vidro, as áreas de exposição centrais são delimitadas sem ostentação;
- as escadas de aço corten, paralelas à parede, são concebidas como eixo condutor de todo o edifício e estruturam o ambiente, mas com dependência recíproca em relação às paredes portantes.

O novo é disposto, desse modo, sem prevaricação e é possível lê-lo como parte de um todo que, antes de ter sido um museu, foi uma cavalariça.

Desmontagem e deslocamento, para fins de conservação, são práticas mais difundidas nas artes escultóricas do que na arquitetura, mas um exemplo adequado pode ser encontrado na transferência para Fucecchio (Florença) dos escritórios do jornalista Indro Montanelli de Roma e Milão (2002). Recompostos, tal e qual, pela Fondazione Montanelli Bassi diante da casa natal do saudoso jornalista, com a antiga escrivaninha, a legendária Olivetti e outros objetos pessoais, os escritórios reambientados no interior do Palazzo Della Volta foram a própria razão da musealização (Figura 4): depois dos cinco primeiros anos de operação, a peculiar meta de peregrinação já havia atraído 2.000 visitantes para a pouco conhecida cidadezinha toscana, situada a meio caminho entre Florença e Pisa.

Figura 2: Frascati, Antiquarium Tuscolano nas Scuderie Aldobrandini
Foto: Massimiliano Fuksas, 1998-2000

Figura 3: Antiquarium Tuscolano. Escadas de ferro que separam a nova estrutura das paredes de pedra aparente
Foto: Arquivo da autora



Figura 4: Fucecchio (Florença). Escritório do jornalista Indro Montanelli, transferido para o interior do Palácio Della Volta (2002), sede da Fundação que leva seu nome
Foto: Arquivo da autora



(3) PICCOLI, E. Come si rifonda l'antico nella città moderna. *Il Giornale dell'architettura*, Milão, v. II, n. 7, p. 18-19, 2003.

(4) É feita referência, aqui, à extensão da reconstrução e também a pilastras que sobreviveram na nave esquerda, a fim de melhorar a qualidade construtiva.

Na maioria das vezes, porém, a idéia do deslocamento está ligada a dificuldades de valorização não resolvidas com o distanciamento do objeto de seu local de origem. A reconstrução “como era”, e sem referências ao “onde estava”, é freqüentemente contemplada no mundo anglo-saxão como soluções aptas a evitar a demolição de pontes, casas e outras obras do século 19, de ferro, ameaçadas por inexoráveis expansões urbanas. Mas basta analisar estruturas não igualmente concebidas para serem montadas com facilidade, como no caso paradoxal de uma estrada consular romana deslocada um pouco mais adiante, para evidenciar a incoerência da operação. Isso é demonstrado, se refletirmos, pela sofisticada campanha de levantamento por satélite, desmontagem e remontagem a pouca distância, de um trecho das pedras de pavimentação da via Collatina, executada para permitir a passagem da linha do trem de alta velocidade.

Abordagem de continuidade sem cuidado com a distingüibilidade

A negação de obras do século 19 poderia induzir um tipo de carma ao abordar-se a arquitetura moderna, tão degradada a ponto de não poder ser ignorada, mas ainda por demasiado jovem para ser considerada seriamente como objeto de restauro: na melhor das hipóteses, assiste-se ao refazimento de todo o edifício. No entanto, existem exemplos nos quais emerge claramente, como também o antigo possa chegar a ter um papel acessório, voltado unicamente à reapropriação do “modelo”, como na aproximação “tipológica” de Giorgio Grassi e Manuel Portaceli para a reconstrução do teatro romano de Sagunto (1985-1993), na província de Valência (Espanha). O próprio Grassi, porém, em projeto posterior de restituição do teatro romano de Brescia, deixa entrever, graças ao uso da madeira, uma leve aproximação às teorias de restauração³.

Que o restauro não deva ultrapassar o limite da moderação não parece coisa óbvia, se até mesmo em casos importantes como o da Catedral de Noto (arquiteto Salvatore Tringali, com colaboração do engenheiro R. De Benedictis, 1999-2006), na província de Siracusa, Sicília, a contemporaneidade da intervenção foi interpretada, em termos práticos, como reintegração tipológica, baseada nos estilemas setecentistas, afastada do respeito exigido pela vetustez material (Figura 5)⁴. Em todo o caso, a experiência demonstra a impossibilidade de efetuar, hoje, uma verdadeira repristinação *à l'identique*, pela inevitável atualização de formas e materiais e pela exigência de adequação às novas normas de segurança. Isso



Figura 5: Noto (Siracusa, Sicília). Catedral: a cúpula reconstruída
Foto: Salvatore Tringali e R. De Benedictis, 1999-2006

(5) BRANDI, Cesare.
Teoria da restauração.
Cotia: Ateliê, 2004, p. 89.

(6) MULLAZZANI, M. Come
abita un Premio Pritzker.
D-casa, Roma, v. XI,
n. 522, p. 100-106, 2006.

pode ser visto, por exemplo, na reconstrução do Teatro La Fenice em Veneza – incendiado em janeiro de 1996 – que comportou, necessariamente, a renovação tecnológica da área cênica, o aumento da capacidade de público na platéia e a racionalização de todos os serviços teatrais da ala norte, afastando o êxito da intervenção da fórmula “como era, onde estava” da abordagem inicial.

A tentativa de apagar qualquer traço de uma calamidade, reconduzindo a estado de novo a conformação anterior ao evento, parece, como dizia Brandi, “*a negação do próprio princípio da restauração, é uma ofensa à história e um ultraje à Estética, colocando o tempo como reversível e a obra de arte como reproduzível à vontade*”⁵. No fundo, subestima-se a humanidade quando ela é pensada como sendo tão enrijecida a ponto de não saber recomeçar a olhar adiante com espírito novo, unicamente pelo *memento* de uma presença contemporânea. Estimular, ao contrário, a poética da atualidade, também com as soluções do restauro como entendido contemporaneamente, talvez ensinasse a transformar a desgraça em vantagem.

2. Em detrimento do passado

Autonomia do novo

Um dos principais requisitos é, portanto, estabelecer quais os limites de uma obra para que possa ser definida como restauro. Quando as atenções do projetista são voltadas ao novo como tendo papel central, leva-se em conta a preexistência apenas por algumas condições que coloca ao projeto, permitindo, assim, ser revisitada e reapresentada sob uma nova veste. O objetivo principal, especialmente nas propostas de arquitetos engajados, é ligado à intenção de deixar uma contribuição contemporânea significativa, como emerge de uma entrevista recente do arquiteto brasileiro Paulo Mendes da Rocha, segundo o qual “*qualquer ato construtivo deve contribuir para ampliar o processo – em contínua transformação – do conhecimento; e isso é possível apenas se a arquitetura, em vez de produzir respostas, consegue, graças à sua força, colocar novas questões*”⁶.

Paulo Mendes da Rocha ganhou o Prêmio Mies van der Rohe para a América Latina (1998) e o Pritzker (2006) pela sistematização da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1993-1998), no Antigo Liceu de Artes e Ofícios no Jardim da Luz. A intervenção nesse edifício de finais do século 19, tombado, desde 1982, como patrimônio cultural, é caracterizada pela vontade de marcar a preexistência com a inversão do eixo de circulação por meio dos ambientes (transversal à direção funcional originária) e com a oclusão das janelas voltadas ao parque com placas metálicas fixas, que remetem a outros elementos metálicos inseridos na cobertura do pátio interno e no acréscimo de escadas, corredores e passarelas. Com uma análise escrupulosa, a alteração do esquema de distribuição mostra-se mais voltada a uma renovada percepção dos espaços do que à distinguibilidade da nova linguagem da reestruturação: o arquiteto soube evitar formas por demasiado ruidosas e extemporâneas, privilegiando uma linguagem abstrata que, em sua essência, valoriza a rusticidade dos materiais originais.

Mais radical é a inserção da pista de patinação para as Olimpíadas de inverno de Gae Aulenti e Arnaldo De Bernardi (2003-2005), sob a concha de concreto do ginásio Palavella de Turim (Figura 6), que, desde 1961, caracterizava a margem esquerda do Pó com uma volumetria delimitada por suas vedações de vidro, das quais foi privado, pois sujeitas a compreensíveis problemas de manutenção e dilatação diferencial. O novo sistema de cobertura reticular do volume acrescentado

(7) HOUSE, J. Uno sguardo al Musée d'Orsay. Il resoconto di uno storico. *Lotus international*, Milão, n. 53, p. 86-96, 1987.

sob a abóbada, com quatro metros de altura, contém as instalações e é coroado por um sistema de isolamento acústico e térmico, que não prevê acesso ao seu extradorso. O êxito da operação, mesmo respeitando as prescrições conservativas do edital do concurso, não estabelece um verdadeiro diálogo: limita-se à mera adaptação geométrica de rampas e tribunas inscritas na planta hexagonal preexistente, com acabamento de cor vermelho-resplandecente cuja distonia amplifica, no esqueleto de concreto, a imagem de resquício da modernidade.

A chave da intervenção é a mesma que Gae Aulenti já havia utilizado em Roma, no Museu das Scuderie del Quirinale (1997-1999), e, ainda antes, em Paris, no Museu d'Orsay (1980-1986), em que a sistematização de volumes quadrangulares independentes parecia sugerida pela obsolescência estilística da estação ferroviária⁷. Uma melhor síntese idealizadora parece guiar a organização romana nas naves das *scuderies* setecentistas, graças ao menor grau de expressividade das grandes salas, reduzido quase ao mutismo pela pintura homogeneizante das superfícies. As membranas quadrangulares de Aulenti e a respectiva iluminação constituem, porém, uma espacialidade quase indiferente ao invólucro antigo.

Oposição e estridência

O desequilíbrio, em direção ao presente, como auto-afirmação do projetista, assume, por vezes, uma abordagem de declarada oposição, se não de absoluta desnaturação da preexistência, e atribui a esta última uma função instrumental de “pano de fundo” da nova figura. De todo modo, considera a matéria histórica como signifiante a ser resignificado, criando para si espaços onde, na maioria das vezes, o tempo já havia modificado o existente. Do restauro são desconsiderados largamente os preceitos, para que a matéria seja intencionalmente desprezada, de modo a subverter sua componente ideológica.

Exemplos gritantes dessa lógica são as obras de Enric Miralles e Benedetta Tagliabue como a ampliação do Paço Municipal (1997-2000) de Utrecht, nos Países Baixos, e a reestruturação do Mercat S. Caterina (2003-2005) em



Figura 6: Turim, pista de patinação no antigo Ginásio Palavela (Gae Aulenti e Arnaldo De Bernardi, 2003-2005)
Foto: L. Sivieri, 2007

Figura 7: Barcelona (Espanha), Mercat S. Caterina (Enric Miralles e Benedetta Tagliabue, 2003-2005)
Foto: Ascensión Hernández, 2005



(8) KUGEL, C. Letting in the light. *Architectural Review*, Londres, v. CCXII, n. 1268, p. 64-67, 2002.

Barcelona (Espanha), que, em 1840, havia sido inserido por Joan Torras em um preexistente convento medieval (Figura 7). Mas o exemplo mais emblemático é a reestruturação do Kongresshalle de Nuremberg (Alemanha), espécie de “coliseu nazista” para as paradas de Hitler, transformado por Günther Domenig em Centro de Documentação da História do Terceiro Reich (2001-2002). O projeto, motivado pelo desejo de resgate político e social dos fantasmas do passado, toma forma depois de um intenso debate público sobre a conservação de alguns traços do nazismo no patrimônio cultural, com valor de advertência, diante da impossibilidade de apagar, verdadeiramente, as feridas da coletividade pela supressão das memórias físicas (Figura 8). Assim, para evidenciar as megalômanas ambições nazistas do gigante neoclássico foi feita uma incisão com uma espécie de cunha de vidro e aço, que atravessa, na diagonal, a pesada geometria cartesiana de tijolos e nela aloja novos espaços expositivos, deixando intactas as salas existentes. Ao contrário, quase as purifica, com a clareza do novo elemento inserido, da ligeira atmosfera de melancolia que as envolve⁸.

3. Dialogando com o passado

Contraste dialético

Nos anos 70, os arquitetos Inger e Johannes Exner na Dinamarca, defendiam, ferrenhamente, a conveniência de conservar à vista as estratificações do castelo de Kolding (1972-1991), tornadas visíveis depois do incêndio que, em 1808, havia causado seu abandono. Esse restauro é caracterizado pela distinguibilidade das integrações em marcado estilo contemporâneo, mas, antes disso, pela função de revelar com que narra a história e as tradições, pelas vicissitudes construtivas do monumento. É nessa linha operacional que se pode situar o Oratório dos Filipinos (1998-1999) de Bolonha, restaurado por Pierluigi Cervellati, sob supervisão rigorosa do superintendente Elio Garzillo (Figura 9). Todos os traços do passado foram conservados:

- Os remanescentes da vida cultural anterior à guerra;
- as marcas do bombardeamento que interrompeu seu uso em 1944;

Figura 8: Nuremberg (Alemanha). Centro de documentação da história do Terceiro Reich no Kongresshalle
Foto: Günther Domenig, 2001-2002

Figura 9: Bolonha, Oratório dos Filipinos (Pierluigi Cervellati, 1998-1999). Pormenor da junção entre os restos da ordem arquitetônica e do coro na face direita com a reconstrução do muro dos anos 50 e o atual forro em régua de madeira que evocam a abóbada perdida



(9) Serafini, L. Auditorium nell'ex oratorio di San Filippo Neri a Bologna. *Industria delle costruzioni*, Roma, v. XXXVI, n. 368, p. 40-47, 2002.

- os restauros iniciados no pós-guerra pelo então superintendente Alfredo Barbacci (1948-1953);
- as intenções projetuais que emergem, por exemplo, do revestimento que deveria ter recoberto a nudez das colunas de concreto, assim como a da estrutura incompleta do coro e do estuque aludido no nascimento das abóbadas, reconstituídas, hoje, apenas em seu perfil geométrico, com um enredado de madeira com centenas de réguas.

*“A leitura simultânea das diversas fases do edifício – observa Lucia Serafini – [...] não provém de uma hierarquia entre as partes, mas de uma ordenação que as valoriza de maneira paritária; uma ordenação que não é definitiva e, no entanto, restitui à construção a sua identidade, tanto mais forte quanto mais realizada sem dissimulação, exibindo o material gasto e usando-o para alinhar uma nova narrativa espacial.”*⁹ Assim, a cor pastel das paredes externas, os bancos de madeira revestidos com tecido acamurçado azul, os elementos de iluminação e outras instalações, instauram um diálogo com o existente sem escrúpulos de mimetismo ou de subordinação.

Sempre de diálogo é possível falar, apesar de alguma assonância nas adições, na inserção de uma escada helicoidal no interior da torre das muralhas de Gallese, povoação na província de Viterbo, feita por Luigi Franciosini e Riccardo D'Aquino (2002-2003). Os argumentos sobre o projeto fazem referência à compreensão tipológica das estruturas defensivas e estão ligadas ao existente mediante uma contemporaneidade reevocativa. De uma gravura de 1576, anexa aos *Statuta Civitatis Gallese*, na qual se entrevê a porta da cidade ainda sem a torre cilíndrica, deduziu-se que o torreão deslocado não tivesse sido concebido na origem, mas fizesse parte das obras encomendadas pela família Altemps, proprietária do castelo a partir de 1579, para as inovações defensivas da artilharia. Para uma releitura orgânica da sistematização urbana renascentista, escolheu-se eliminar o arbitrário coroamento com merlões “falso-medievais”, os quais remontam, em realidade, aos anos 50, que resultava contraditório, seja para a compreensão histórica do torreão, seja por seu contraponto, a distância, com o Palácio Ducal. O revestimento das calçadas, o refazimento de uma cobertura a evocar aquela que existiu anteriormente e os acabamentos do sistema de drenagem das águas pluviais

Figura 10: Gallese (Viterbo). Revalorização da torre quinhentista na entrada da cidade
Foto: Luigi Franciosini e Riccardo D'Aquino, 2002-2003

Figura 11: Torre de Gallese: escada inserida em seu interior, deixando espaço central livre para o eventual acréscimo de um elevador-plataforma
Foto: Arquivo da autora



revelam a qualidade da refuncionalização interna da torre, obtida por meio de uma estrutura suspensa na cobertura superior por oito tirantes que percorrem toda a altura e concebida, buscando uma leveza que mostra a própria lógica de funcionamento, aludindo à marca “maquinista” das inovações tecnológicas renascentistas (Figuras 10 e 11).

Integração diferenciada

Também nos Mercados de Trajano, em Roma, os arquitetos D'Aquino e Franciosini (1999-2002) evocaram poéticas e mecânicas do passado, sem renunciar a imprimir um aspecto atual às rampas e passarelas, que ampliam a fruição do percurso de visita a eventuais usuários portadores de necessidades especiais (Figura 12). No mesmo sítio, e com o mesmo objetivo de recuperar as relações urbanas do antigo traçado da via Biberatica, foram realizadas intervenções que não mostram uma pesquisa equivalente de dialética, sublinhando, antes, explicitamente, a própria contemporaneidade. Tratam-se dos elementos acrescentados pelo escritório Nemese às entradas e às mudanças de cota da via Biberatica (2000-2001) e a substituição da passarela de Campo Carleo (2002-2004) que, de maneira semelhante à passagem em nível preexistente, une a subida do Grillo à via dos Fóruns Imperiais. A resolução de equilíbrios simples, mas não óbvios, torna-se ocasião para inserir ideias abstratas e austeras, a integrarem as estruturas de pedra e tijolos com poucos e despojados elementos de suporte realizados, prevalentemente, com aço e com aço corten. Assim, a aproximação de dois perfis comuns de aço pode tornar-se o desenho de uma cornija que sublinha uma entrada, com o simples expediente de não tentar escondê-los sob revestimentos supérfluos. Ou, ainda, os degraus de entrada de uma das *tabernae* podem dar a impressão de “levitar” no interior da cercadura maciça de travertino, com a engenhosa supressão do espelho inferior e com o apoio de poucas e imperceptíveis vigotas instaladas sob a pavimentação de madeira do ambiente (Figura 13). A autonomia é ancorada na identidade circunscrita e bem diferenciada dos elementos, que acompanha a ideia da reversibilidade da inserção, mas dentro de uma colaboração estrutural sólida, suficiente para dissuadir eventuais remoções. Apenas no caso da passarela de Campo Carleo (Figura 14), realizada com corten, mas também com vidro, aço

Figura 12: Roma, Mercados de Trajano. Uma das passarelas que articulam as mudanças de cota
Foto: Franciosini e D'Aquino, 1999-2002

Figura 13: Mercados de Trajano. Degraus de acesso a uma das *tabernae* da via Biberatica
Foto: Studio Nemese, 2000-2001

Figura 14: Mercados de Trajano. Passarela para pedestres de Campo Carleo
Foto: Studio Nemese, 2002-2004



escurecido e alumínio, o desenho se torna um pouco mais audacioso, a ponto de marcar uma presença a ser notada a distância, como se a escala urbana do objeto visível de longe impusesse a renúncia à descrição e à essencialidade reservadas aos ambientes arqueológicos, para exibir, ao contrário, uma composição mais articulada.

De gosto extremamente refinado é a intervenção análoga de José Antonio Martínez Lapeña ed Elías Torres Tur em Sant Pere de Rodes (1979-1993) em Port de la Selva, na província de Girona (Espanha): magistral reintegração das despojadas estruturas medievais do mosteiro, que permitiu a conservação do sítio, com toda a riqueza das alvenarias à vista. Em casos em que a necessidade de superar um desnível, de instalar sanitários, ou de colocar mobiliário, requereu ir-se além de uma moderada adição de revestimentos, os elementos acrescentados foram projetados com comedimento, em contraste bastante equilibrado. É exatamente a personalidade das novas formas e materiais, dos detalhes e acabamentos, a tornar acolhedor um espaço que havia perdido seu sentido residencial, ainda mais do que no jogo aparente pelo qual qualquer acréscimo se apresenta como encostado na pedra viva, sem encastramento.

4. No passado

Lógica da harmonia

As abordagens até aqui observadas levam à dedução que a tentativa de tornar evidente a complexidade das vicissitudes históricas, sem trair o texto antigo deva, por sua natureza, fazer pouco “ruído”, colocar-se como catalisador e agir em conformidade estética conciliadora e não-desagregadora que, sem transcurar a qualidade, propicie a releitura das estratificações construtivas pelo distanciamento próprio do discernimento crítico. Não deveria haver vontade de contraste: a distinguibilidade deriva da utilização honesta de uma linguagem atual, elaborada com sentido de harmonia que encontra os termos de assonância em menções às dimensões, na articulação de materiais adequados, em uma exaltação da preexistência que não despreza os acréscimos, mesmo determinando a natureza destes últimos a partir da primeira.

Uma abordagem desse gênero pode ser encontrada no Museu Diocesano de Lucca, sistematizado por Carlo Pellegrini (1989-1992): o espaço expositivo percorre as disparidades de acréscimos e incorporações que se sucederam na torre do

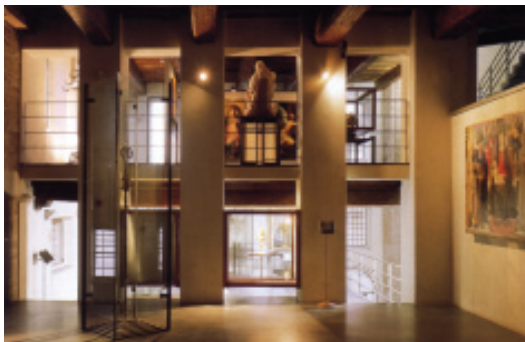


Figura 15: Lucca, Museu diocesano na Catedral de S. Martino (Carlo Pellegrini, 1987-1992). Vistas e relações espaciais entre as salas
Foto: Arquivo da autora

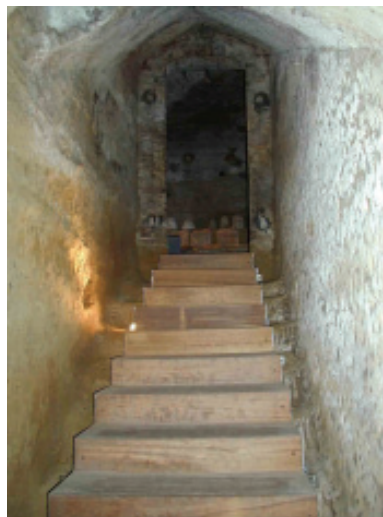


Figura 16: Siena, Spedale di S. Maria della Scala (Guido Canali, 1998-2004). Escada de madeira sobreposta à subida de tufo de um dos ambientes subterrâneos
Foto: Arquivo da autora

século 13 e na igreja quinhentista, abarca o jardim seiscentista e os depósitos do edifício da Catedral, articulando-os, entre si, com ligações que respondem a um estudo acurado de relações visuais a anteciparem a coerência dos ambientes e prepararem sua fruição (Figura 15). O uso do ferro e da pedra local traduz, com neutralidade, os valores arquitetônicos e permeia, com a mesma sobriedade, a resolução de todos os pormenores museográficos.

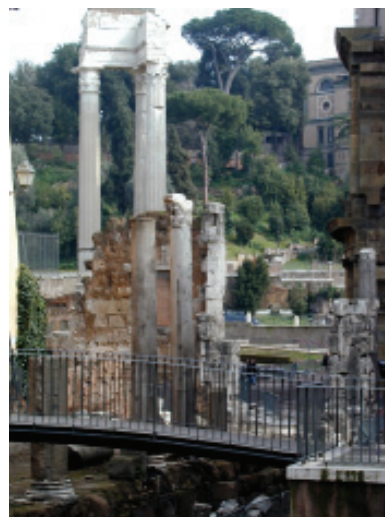
O museu de Lucca parece afirmar os critérios expostos por Guido Canali na sistematização do Spedale di S. Maria della Scala em Siena (1998-2004), cujas marcas contemporâneas, feitas com a presença de vidro, ferro e madeira, alinham-se rarefeitos no intrincado labirinto de tijolos, tufo e pedra calcária que se estende na encosta da colina de Siena. As vitrinas suspensas, os mudos pedestais das esculturas e as passarelas de madeira, simplesmente apoiadas nos percursos subterrâneos, enfatizam a exibição das lacerações e das despojadas estruturas originárias, com o auxílio de uma estudada colocação das luminárias. A execução de um “restauro leve”, como define o próprio Canali, objetivou colocar o novo onde a identidade histórica era mais fraca, reforçando a preexistência como texto cultural rico de citações e de relações com o território (Figura 16). A recuperação da qualidade distributiva dos espaços foi possível graças à demolição de acréscimos incongruentes devidos às alterações feitas pelo hospital e à identificação de uma trama cerrada de estratificações no tecido murário, entendido como um mapa dos eventos construtivos que, do século 19 em diante, nele se sobrepuseram até a atualidade.

A solução dos percursos de visita foi muito importante na busca de um distanciamento crítico capaz de permitir a revelação do palimpsesto histórico, sem orientações de leitura preestabelecida, em restauração concebida como estímulo para uma compreensão correta, mas não necessariamente totalizadora. Essa é a tendência perseguida em muitas escavações arqueológicas como, por exemplo, na catedral de Vitória, na Espanha, com a finalidade de não impedir a visita durante as obras. Com caráter mais permanente, mas sempre tendo em vista a concepção de “canteiro aberto”, são os percursos criados nos ambientes subterrâneos das *insulae* romanas do Rione Terra em Pozzuoli (Nápoles) pelo escritório Gnosis Architettura (2000-2001), ou ainda na área adjacente ao propileu do Pórtico d’Ottavia (Laura Romagnoli e Guido Batocchioni, 2000-2004), no âmbito da requalificação do antigo

Figura 17: Pozzuoli (Nápoles), Rione Terra. Passarelas de vidro e aço sobre os remanescentes das *insulae* romanas
Foto: Studio Gnosis Architettura, 2000-2001



Figura 18: Roma, Pórtico d’Ottavia. Passarelas de madeira e aço sobre os remanescentes arqueológicos
Foto: Laura Romagnoli e Guido Batocchioni, 2000-2004



gueto, ambos tornados acessíveis no nível da calçada de época imperial, em uma dimensão urbana de grande vitalidade e eficácia (Figuras 17 e 18).

Outra reintegração em escala urbana é a do Cassero (caminho de ronda) di Prato (Pietro Ruschi e Riccardo Dalla Negra, 2000), na Toscana. O circuito das muralhas, construído pelos invasores florentinos em meados do século 14, depois de mais de dois séculos de abandono e de transformações impróprias, foi restaurado pela Soprintendenza, em uma espécie de agregação com fins museais: as áreas limítrofes de propriedade municipal foram liberadas, trazendo parcialmente à luz a fachada externa e evidenciando as partes perdidas do “corredor”, com uma pavimentação em pequenos paralelepípedos de pórfiro na parte central da via carroçável (Figura 19); foram reconstituídos os acessos nas extremidades do trecho que sobreviveu com corpos novos terminados como a contra-canto das paredes adjacentes, com paramentos de tábuas de madeira, de modo a remeter à horizontalidade das fiadas da alvenaria; um trecho do caminho de ronda foi recomposto com uma ponte de madeira estendida entre dois grandes troncos, cadenciado por um ritmo análogo ao dos antigos merlões (Figura 20). No



Figura 19: Prato (Florença). Requalificação do Caminho de Ronda (Cassero). Sinalização no asfalto do trecho perdido da estrutura

Foto: Pietro Ruschi e Riccardo Dalla Negra, 20



Figura 20: Cassero de Prato. Ligação dos dois trechos que permaneceram no nível do caminho coberto

Foto: Arquivo da autora

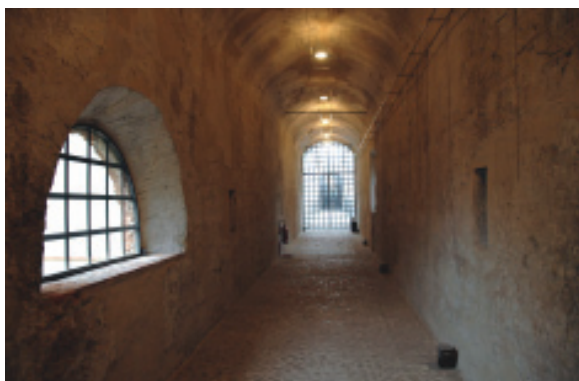


Figura 21: Cassero de Prato. Interior do circuito inferior

Foto da autora

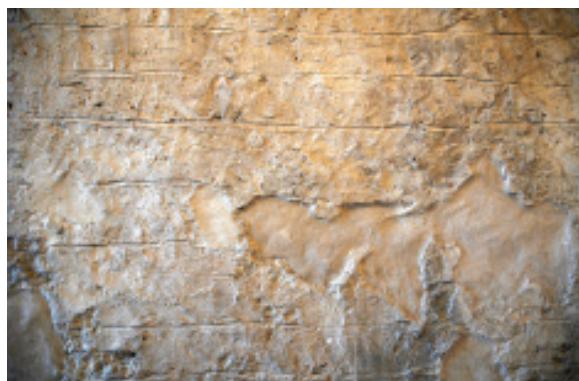


Figura 22: Cassero de Prato. Pormenor da reintegração das argamassas do século 14

Foto: Arquivo da autora

(10) Imagens da Crypta Balbi, em Roma, de Franco Ceschi 1983-2003; Franco Minissi para a exibição dos frontões dos templos expostos na seção sobre o território falisco e *capenate* na Vila Giulia em Roma, 1953-1960; frontão do templo de Apolo Sosiano (V século a.C.) nos Museus do Capitólio (Paolo Martellotti, 1982-1989), antes nas proximidades do teatro Marcelo e hoje reproposto na Sala das Máquinas da Central Montemartini (Francesco Stefanori, 1997), na via Ostiense.

interior, pode ser apreciada, pela delicadeza e precisão, a qualidade da fixação das argamassas do século 14, com uma estucagem simples e reintegração em um plano recuado com argamassa compatível (Figuras 21 e 22).

Mínima intervenção

Um “alto grau de abstração” pode estar presente nos casos classificáveis dentro de uma lógica de harmonia, em razão da predisposição da arquitetura contemporânea a relacionar-se com o antigo por meio de uma linguagem “neutral” e sem excessos. Para a arquitetura italiana, o conceito de leveza, mediado pela idéia de pureza da sintaxe moderna, aprofunda suas raízes na produção do segundo pós-guerra e na contribuição que, desde as duas décadas de facismo, tinha sido trazido pelo setor de organização de exposições e de feiras, recorrendo amplamente à redução dos suportes das obras a uma aparente desmaterialização da montagem. Desse modo, o uso dialético da abstração e da conseqüente minimização do acréscimo, reaparece ainda hoje em muitos museus arqueológicos, por reevocar a colocação originária dos remanescentes (Figuras 23 e 24)¹⁰.

Deve ser evidenciado, ademais, que uma contribuição fundamental à mínima intervenção é oferecida por um projeto inteligente das instalações que recomponha a leitura em um plano discursivo quase desprovido de peso, mal e mal tocando as estruturas existentes. Apesar de as maiores bizarrices cometidas nos monumentos serem relacionadas à inserção de elementos funcionais inadequados e extemporâneos, é possível afirmar que uma controlada resolução de aspectos das instalações revela-se, paradoxalmente, um instrumento de grande utilidade para valorizar o antigo e torná-lo atual, sem com ele competir. Basta pensar nos projetos de iluminação realizados por ocasião das obras anteriores ao Jubileu de 2000 em importantes monumentos de Roma, como o Coliseu, a Ponte Cestio sobre o Tibre ou, mesmo, na cúpula, na fachada e na inteira praça da Basílica de S. Pedro no Vaticano (Remo Guerrini e Stefano Santia, por parte da Acea – Companhia de Eletricidade –, com a consultoria de Sandro Benedetti, projetista do restauro da fachada).



Figura 23: Roma, Central Montemartini. Exposição das esculturas do frontão do templo de Apolo Sosiano
Foto: Paolo Martellotti



Figura 24: Roma, Museu da Cripta Balbi. Recomposição de um fragmento de estuque de uma das arcadas do teatro (apresentação de Franco Ceschi, 1999-2000)
Foto: Arquivo da autora

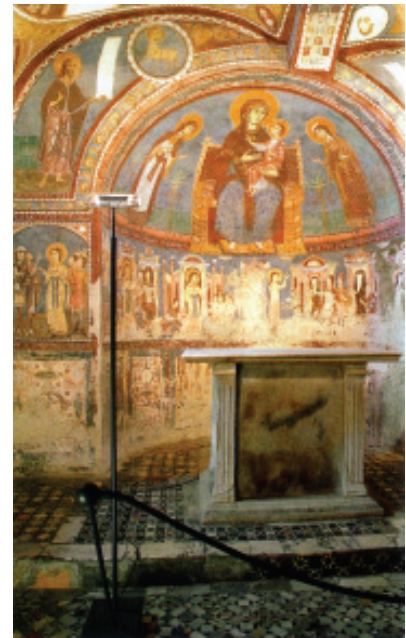
(11) MAZZONE, B.; ACIERNO, M. Progetto di illuminazione della cripta di S. Magno nella cattedrale di Anagni. In: CARBONARA, G. *Atlante del restauro II*. Turim: Utet, 2004, p. 765-768.

Caso emblemático é a sistematização da cripta de S. Leão Magno, sob a catedral de Anagni (1994), enriquecida com um importante ciclo de afrescos do século 13 disposto nas paredes perimetrais e no intradorso das abóbadas¹¹. Precedido e orientado por uma pesquisa acurada do Instituto Central de Restauração (ICR) sobre o microclima e sobre os fatores de degradação biológica, a intervenção levou em conta os valores termo-higrométricos considerados ideais para a conservação. A solução unitária, concebida pelo arquiteto Bruno Mazzone para satisfazer aos requisitos de iluminação e proteção das superfícies afrescadas, assumiu o papel de “projeto piloto” para a revisão da norma sobre instalações em edifícios históricos, em colaboração entre o ICR, o Banco de Crédito Cooperativo de Anagni e Artemide SpA. A instalação elétrica é realizada por um sistema de suportes móveis constituídos por um elemento oco de metal que faz as vezes de condutor para a alimentação elétrica, evitando ancoragens e apoios nas paredes (Figuras 25 e 26). Os elementos de sustentação, cadenciados pelo ritmo dos tramos e das partições decorativas dos afrescos, são compostos por uma sólida base metálica, simplesmente apoiada no pavimento, e por duas hastes: uma vertical, com cerca de dois metros, tendo, na parte superior, uma lâmpada halógena de pequenas dimensões e de máxima difusão que reproduz o efeito da fonte de luz natural diurna – calibrada segundo os limites exigidos pela conservação, estabelecidos pelas análises de laboratório –, e uma inclinada, graças à qual funciona como barreira que mantém os visitantes na área da nave central, a uma distância segura das superfícies pictóricas e dos difusores luminosos. Um telecomando à disposição dos monitores das visitas permite regular a luz, de vez em vez, em correspondência do trecho a ser observado, economizando na iluminação total, em favor de um efeito de luz quente e difusa, assim como do equilíbrio térmico do ambiente.

No Tempietto de Bramante (1999), no Gianicolo, em Roma, o mesmo sistema de luminárias “móveis” assume o caráter de mínima presença visual e



Figuras 25 e 26: Anagni (Frosinone), Cripta de S. Leão Magno. Iluminação de Bruno Mazzone, ICR, 1994
Fonte: *Bollettino ICR*, n. 3, 2001



flexibilidade de aplicação, com o efeito, ainda, de evidenciar a entrada a ser usada, uma vez que a luminária pode ser alimentada, indiferentemente, por qualquer um dos três diversos poços do claustro, colocados diante das três portas, que simbolizam homenagens à igreja, à cidade e ao convento adjacente, hoje sede da Academia Espanhola (Figura 27). O aparelho é voltado ao intradorso da cúpula apenas no horário de abertura do monumento e um único foco direciona uma luz difusa em direção à abóbada estrelada de Valadier que, a partir dela, é depois refletida, banhando todo o ambiente.

Não-intervenção

A categoria de “não-intervenção” pode completar o panorama sobre as várias modalidades de aproximação do novo em relação à preexistência, mesmo se, hoje, parecer radical uma posição como aquela do romantismo ruskiniano na Inglaterra do século 19, já que, atualmente, é notório como também a conservação em estado arruinado requeira uma manutenção contínua, a permitir aos remanescentes de permanecerem semelhantes a eles mesmos; de outro modo, em pouco tempo os fenômenos da natureza e as leis da física providenciariam que qualquer sugestão deles desaparecesse.

No entanto, ampliando o olhar, existem casos em que a *ratio* é aquela de “não fazer”, baseando-se nos pressupostos do purismo conservativo de quem prefere manter o *status quo* em vez de enfrentar os riscos da intervenção. Exemplo extremo é o do templo de Ta Phrom em Angkor, no Camboja, em que as estruturas do século 12 são deixadas propositalmente envolvidas pelas raízes das seculares árvores de dimensões gigantescas, com o paradoxal efeito de serem duplamente monumentalizadas pelo aspecto de ruína e pela exuberante natureza que as invadiu desde o século 15 (Figura 28). O respeito pelo estado, de fato, é uma escolha obrigatória, pois as construções seriam totalmente desmembradas pela remoção da vegetação, já integralmente entremeada com as estruturas lapídeas.

Figura 27: Roma, *Tempietto* de Bramante junto da igreja de S. Pietro in Montorio, no Gianicolo (restauro de 1999). Sistema móvel para a iluminação da abóbada
Fonte: *Bollettino ICR*, n. 3, 2001



Figura 28: Angkor (Camboja), restos do Templo de Ta Phrom. Raízes gigantes entremeadas na arquitetura de modo indissolúvel
Foto: Arquivo da autora



Por outro lado, em outros casos se está diante de um premeditado abandono de obras de reconhecido valor histórico, ignoradas por razões políticas, ideológicas ou sociológicas que desejam seu desaparecimento da cena pública (isso diz respeito, por exemplo, a muitos monumentos de regimes que caíram). Verificações mais efetivas levam a afirmar não ser simples apagar um monumento pelo esquecimento, pela aleatoriedade do processo de designificação do bem, que pode, de todo modo, suscitar, inadvertidamente, as atenções de alguns setores da sociedade. Mas a vontade de destruição do objeto e das memórias dos quais é portador é, com frequência, o primeiro passo para a eliminação material de seus remanescentes, associada, depois, ao deslocamento da atenção para novas realizações.

Retorna-se, assim, ao ponto de partida, ou seja, à primeira categoria citada – voluntária eliminação da preexistência – fechando o círculo lógico aqui proposto para denominar as formas contemporâneas de abordagem nas relações com o antigo. Completa-se, desse modo, uma redução a um esquema, sujeita a inevitáveis limitações pelo pouco distanciamento temporal que se propõe, apenas, como critério de leitura, como uma espécie de ordenação *in itinere* da heterogeneidade contemporânea com o intuito de abrir novas discussões.

Em uma esquematização similar, é possível observar que a preexistência, objeto de intervenção, é estudada, por vezes, a partir de uma mentalidade projetual permeada, antes de tudo, por exigências de afirmação da identidade da obra; outras vezes, por uma postura rigorosamente metodológica baseada em pressupostos conservativos. A fórmula comum a todos os casos que parecem ter tido bom êxito, o mais possível isento do gosto subjetivo do observador, parece a da atenção à leitura preliminar do existente e na concepção da solução com base a um equilibrado respeito por sua matéria. Quando a postura de partida é a de escuta, de reconhecimento dos valores implícitos, a resposta projetual parece derivar de modo natural não apenas do talento inato do projetista, mas também das investigações e da habilidade de integração dos conhecimentos analíticos e projetuais em uma proposta, desprovida de idéias geradoras apriorísticas, implementada como estratégia ou instrumento de articulação.

O resultado fortalece a preexistência, para cuja conservação deve ser fortemente associada à singularidade do presente, seja pela condição de “não-retorno” das obras de arquitetura que são transmitidas, seja pela maturidade por nós atingida em termos de respeito pela alteridade. As forças libertadas pelos valores do passado não podem ser dispersadas, uma vez que delas provêm a certeza e o equilíbrio necessários para modelar o futuro. A presença de evidentes exigências conservativas pode sempre ser vista como ocasião preciosa para excogitar novas e refinadas soluções.

ANTIGOS EXEMPLOS DE RESTAUROS DE CERÂMICAS GREGAS

Alessandro Pergoli Campanelli

Tradução: Beatriz Mugayar Kühl

(1) Com frequência, os restauradores que trabalham nos musues usam o termo *derestauracion*, o qual poderia ser traduzido por “desrestauração”, neologismo que significa a “remoção de restauros precedentes”.

(2) NADALINI, Giampaolo. Considerazioni e confronti sui restauri antichi presenti nelle ceramiche scoperte a Gela. In: PANINI, Rosalba; GIUDICE, Filippo (Orgs.). *Ta Attika – Attic figured vases from Gela*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2004, p. 197-205. NADALINI, Giampaolo. Restauri antichi su ceramiche greche – Differenziazione dei metodi. In: BENTZ, Martin; KÄSTNER, Ursula (Org.). *Konservieren oder Restaurieren. Die Restaurierung griechischer Vasen von der Antike bis heute*. (Corpus vasorum antiquorum, 3). Munique: Verlag C. H. Beck, 2007, p. 29-34.

(3) Renske Dooijes, restauradora de cerâmicas e vidros no Rijksmuseum van Oudheden de Leiden, coordena, por parte do ICOM, um grupo de pesquisa sobre os restauros antigos (History of Conservation Group).

(4) SCHONE-DENKINGER, Angelica. Reparaturen, antik oder nicht antik? Beobachtungen an rotfigurigen Krateren der Berliner Antikensammlung und Anmerkungen zur Verwendung geflickter Gefäße in der Antike. In: BENTZ; KÄSTNER, op. cit., p. 21-28.

(5) Cfr. ELSTON, Maya. Ancient Repairs of Greek Vases in the J. Paul Getty Museum. *J. Paul Getty Museum Journal*, Los Angeles, v. 18, p. 53-68, 1990; MORETTI SGUBINI, Anna Maria (Org.). *Euphronios epoiesen, un dono d'eccezione ad Ercole Cerite*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1999; e VLAD BORRELLI, Licia. *Restauro Archeologico, storia e materiali*. Roma: Viella, 2003, p. 29-30.

Desde as épocas mais antigas foram documentadas técnicas de recomposição ou de reparação efetuadas em vários tipos de objetos, tanto de uso comum quanto de valor artístico reconhecido no momento da reparação. A sua inserção no contexto da proto-história do restauro – se não da teoria, pelo menos da práxis e da evolução de suas variadas técnicas – está, porém, quase sempre, ausente. Os maiores avanços nos estudos ocorrem apenas por ocasião de um novo achado ou de judiciosos restauros contemporâneos que, ao desmontar partes anteriormente recompostas, revelam detalhes que, de outro modo, não seriam visíveis: freqüentemente, com efeito, reparações antigas foram escondidas – ou até mesmo removidas – por sucessivas restaurações modernas¹, a partir das reintegrações do Renascimento até intervenções realizadas no século passado ou ainda em curso.

As pesquisas conduzidas em muitos achados antigos por alguns estudiosos, também restauradores profissionais e atuantes em importantes museus internacionais (entre eles Gianpaolo Nadalini², Renske Dooijes³, Olivier Nieuwenhuys e Angelica Schone-Denking⁴) demonstrariam, com efeito, a existência de práticas de reparos de objetos cerâmicos desde épocas pré-históricas.

As evidências dessas descobertas permitem afirmar que as técnicas de reparos e, em alguns casos, de restauro, encontráveis no mundo clássico greco-romano, representavam o ponto de chegada de um longo percurso iniciado muitos milênios antes. É, com efeito, possível intuir logicamente que desde os tempos mais antigos o homem tenha evitado destruir aquilo que, gastando menos, podia reutilizar ou reparar.

Em ambiente etrusco, no qual as cerâmicas gregas eram muito apreciadas, foi documentado, já em tempos antigos, um colecionismo particularmente atento à qualidade artística das obras. Existem, naquela área, muitos achados de obras, hoje conservadas em importantes museus, atribuídas a célebres artistas da Antiguidade, particularmente interessantes pelo tipo e pela qualidade dos restauros antigos presentes.

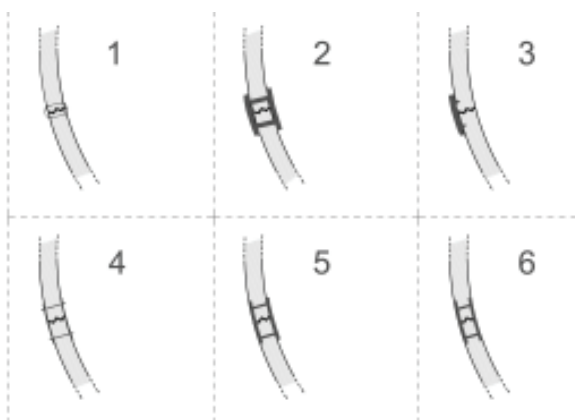
A hipótese mais convincente é que muitas cerâmicas gregas de alta qualidade artística tenham sido colecionadas e, quando necessário, restauradas com cuidado pelos antigos etruscos que, presumivelmente, haviam a elas atribuído grande valor: é o caso, por exemplo, de numerosas crateras encontradas na área da antiga Etrúria e atribuídas a importantes mestres, como Brygos (final do século V a.C.) ou Euphronios (final do século VI, início do século V. a.C.)⁵. Há, entre elas, muitas reparações antigas executadas de modo atento à preservação das partes figurativas, ou, pelo menos, incidindo o mínimo possível nas decorações, limitando as intervenções às zonas

(6) Cfr. DOOIJES, Renske; NIEUWENHUYSE, Olivier P. *Ancient repairs: Techniques and social meaning*. In: BENTZ; KÄSTNER, op. cit., p. 15-20; SCHONE-DENKINGER, op. cit, p. 21-28.

(7) NADALINI, op. cit., 2007, p. 30.

(8) Cfr. BOTHMER, Dietrich von. *Der Euphronioskrater in New York*, *Archäologische Anzeiger*, Berlim, v. LXXXVII, p. 485-512, 1976 e NADALINI, op. cit.

monocromáticas⁶. Veja-se, por exemplo, a *cratera com figuras negras F315*, conservada em Paris no Museu do Louvre e recentemente restaurada, removendo “abundantes retoques oitocentistas”⁷ os quais ocultavam os restauros antigos. Nesse caso, é significativo que os traços dos rebites metálicos colocados na Antiguidade para consolidar as partes superiores, reunidas, denotem uma evidente preocupação estética; o antigo reparador, com efeito, parecia ter tido um particular cuidado para fazer corresponder as suturas de bronze às linhas horizontais da decoração, às linhas negras ou, ainda, a alguns elementos das partes com figuras. Em particular, é relevante a análise das reparações feitas em crateras assinadas ou atribuídas ao célebre pintor ático Euphronios⁸. Antes de tudo, pela alta incidência (cerca de 20% do total) de restauros, em comparação com a porcentagem, muito menor, encontrada nos achados de Gela e naqueles do Museu de Siracusa. Ademais, em todas as obras de Euphronios foram utilizadas técnicas muito mais elaboradas: para minimizar a visibilidade dos



1. Furos feitos com furadeiras e cordas de pele, fibras vegetais ou ainda com fios metálicos para aproximar as partes entre si. É o método mais antigo, encontrado já a partir de 6000 a.C.
2. Furos feitos com furadeira e suturas de bronze ou chumbo em ambos os lados (em “lingote”, segundo a classificação de Nadalini). Encontram-se exemplos já a partir de 3000 a. C.
3. Suturas de ferro ou de bronze, cravadas na peça por pequenas pontas na face interna. Sua colocação, provavelmente, ocorria por sua martelagem na cerâmica.
4. Furos com furadeiras e elementos metálicos contrapostos ligados entre si por rebites de bronze ou cobre (em “rebite”, segundo a classificação de Nadalini. Essa técnica é menos invasiva do que as precedentes, pois os furos são de diâmetro nitidamente inferior àqueles utilizados nas suturas com chumbo).
5. Suturas com chumbo ou bronze dispostas em um sistema de pequenos ductos organizados unicamente, na face externa (“alveolar”, segundo a classificação de Nadalini).
6. Suturas com chumbo ou bronze dispostas em um sistema duplo de pequenos ductos, dispostos na face externa e na face interna (“alveolar contraposto”, segundo a classificação de Nadalini).

Figura 1: Tipos de suturas mais freqüentes encontrados nos materiais cerâmicos por arqueólogos e restauradores
Elaboração: Alessandro Pergoli



Figura 2: Pormenor de uma cratera ática com figuras vermelhas (Metropolitan Museum, Nova York, ref. 28.57.23), c. 440 a. C. Em evidência, o local das antigas suturas metálicas de tipo alveolar contraposto (n. 6) e seu posicionamento em zonas nas quais a figuração é ausente
Foto: Alessandro Pergoli, 2008

(9) Em grande parte perdidos, mas ainda hipotizáveis pelos traços residuais deixados nas superfícies cerâmicas e nas comparações com os poucos exemplos que sobreviveram.

(10) MOHEN, Jean-Pierre; DUVAL, Alain; ELUERE, Christiane (Org.). *Trésors des princes celtes: Exposition Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 20 octobre 1987-15 février 1988*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1987, p. 259-260. Cfr. também VLAD BORRELLI, op. cit., p. 30 e WEHGARTNER, Irma et al. (Org.). *Luxusgeschirr keltischer Fürsten: Griechische Keramik nördlich der Alpen* (Catálogo da Exposição). Würzburg: Mainfränkisches Museum, 1995.

(11) DOOIJES; NIEUWENHUYSE, op. cit., p. 16.

reforços metálicos⁹ e torná-los mais nivelados com a superfície do vaso, foram realizados, em tempos antigos, nas duas partes a serem reunidas, incisões similares a pequenos canais ou, em outros casos, a alvéolos. O exame de um conjunto coerente de obras demonstraria, ademais, uma atenção ulterior voltada a um maior êxito estético da intervenção, como, por exemplo, o cuidado de destinar a técnica mais elaborada (ou seja, o canal duplo em ambas as faces do vaso) para as cerâmicas, contendo também a parte interna visível; inversamente, os canais eram utilizados em apenas uma das faces, no caso de recipientes ou vasos fechados (como, por exemplo, um *stámnos*), em que um resultado esteticamente pouco satisfatório no interior não seria notado porque aquela parte do restauro permaneceria oculta à vista.

Pelo exame de muitos exemplos parece – quando essas antigas reparações se referem a cerâmicas apreciadas por sua qualidade artística – estar sempre presente uma particular atenção em minimizar seu impacto visual. Os antigos restauradores, com efeito, não intervieram nas zonas em que há figuração, limitando os grampos às partes secundárias (quase sempre aquelas sem figuras e fundos monocromáticos) ou, quando absolutamente necessário, fazendo com que os reforços acompanhem a geometria da decoração. São conhecidos também exemplos antigos de inserções executadas com materiais preciosos, caso de uma *kŭlix* ática com figuras vermelhas, reparada com inserções de ouro. Trata-se de duas taças conservadas no Württembergisches Landesmuseum de Stuttgart¹⁰ (inv. n. 8723) atribuídas ao ceramista ateniense Sotadês e datáveis em torno de 450 a.C., descobertas em 1879 em Klein Aspergel, na Alemanha. Esse episódio é bastante interessante porque além do uso de um material mais nobre do que aquele originário, o ouro, existe a vontade de não dissimular as suturas, mas, ao contrário, de transformá-las em novo elemento decorativo.

Giampaolo Nadalini, dispondo de informações precisas sobre a datação de muitos restauros antigos por ter trabalhado diretamente nos achados, o objeto de seu estudo, identifica quatro técnicas diversas, por ele definidas como “com lingote”, “com rebite”, “alveolar” e “alveolar contraposta” (Figuras 1 e 2).

Outros estudiosos como Renske Dooijes e Olivier Nieuwenhuys, de modo similar, depararam-se com quatro tipos diferentes de antigas reparações: um mais arcaico (datado a partir de 6000 a.C.) com perfurações e cordas de pele ou outro material orgânico, e outros três mais tardios, encontráveis na Grécia a partir da primeira idade do bronze (3000 a.C.), com a introdução do uso do metal.

Os dois estudiosos holandeses reconhecem, por sua vez, três grupos principais de técnicas de reparação: com furos feitos com furadeiras; com suturas metálicas; com fragmentos “não-pertinentes”¹¹. Essa última técnica se mostra a mais interessante e demonstraria um gosto antigo insolitamente capaz de aceitar inserções esteticamente discordantes e claramente reconhecíveis pelo tipo de figuração e de materiais utilizados. Distinguibilidade e dissonâncias que pareceriam depender de escolhas precisas e não de dificuldades técnicas, pelo menos pelo que se infere da grande habilidade demonstrada na execução de muitos reparos.

Nesse momento, os dados que possuímos são ainda muito heterogêneos para elaborarmos teorias exaustivas. Seria possível, porém, formular a hipótese de as reintegrações das lacunas serem executadas em analogia com as partes remanescentes, imaginando, com base nos estudos até aqui expostos, que uma

(12) Cf. NOGARA, Bartolomeo. Un Frammento di Douris nel Museo Gregoriano-Etrusco. *The Journal of Hellenic Studies*, Londres, v. 71, p. 129-132, 1951.

excessiva distinguibilidade fosse tolerada somente no caso de objetos de uso sem nenhum valor artístico e que, de todo modo, a evidência ou a interferência excessiva dos sinais da reparação fosse considerada sempre um defeito.

Um exemplo particularmente interessante parece, ao contrário, demonstrar pelo menos a presença simultânea de parâmetros estéticos bastante diversos. Somando-se ao caso, citado precedentemente, da ânfora atribuída ao pintor de Bareiss do Museu J. Paul Getty (restaurada na Antiguidade com a adição de um colo proveniente de outra ânfora decorada de modo diverso, Figura 3), existe outro caso, ainda mais significativo, de um fragmento atribuído ao famoso pintor ático Douris, conservado, depois de numerosas peripécias e deslocamentos por meia Europa, no museu Gregoriano-Etrusco de Roma¹². A particularidade consiste no fato de esse fragmento ter sido encontrado perfeitamente adaptado em um outro vaso coetâneo. Na curvatura entre colo e o bojo do *stámnoς*, desde a Antiguidade fora inserido um fragmento proveniente de outra peça cerâmica, assinado por Douris, e fixado no corpo do vaso com quatro grampos de bronze, sendo bem visíveis os seus furos. O fragmento, originalmente parte de um recipiente aberto destinado às libações (uma taça ática, de tipo *skúfos* ou *kúlix*), no momento de sua descoberta em uma tumba na Etrúria meridional, estava inserida e solidamente fixada com quatro grampos, em recipiente fechado (e, portanto, com forma e curvatura diversas, mas, de todo modo, adaptado de maneira hábil); fato bastante estranho, se considerarmos não se tratar de uma inserção mimética, mas o fragmento de Douris interrompe brutalmente qualquer continuidade com as figuras do vaso, inserindo uma evidentiíssima dissonância no tema (o fragmento acrescentado representa heteras e efebos no ato da libação, o *stámnoς*, por sua vez, a figura de Hércules com as mãos estendidas diante de si) (Figuras 4 a 7).

Figura 3: a. Simulação gráfica de um pormenor da ânfora de terracota com a apoteose de Hércules, atribuída ao pintor de Bareiss, Atenas c. 530-520 a.C. (J. Paul Getty Museum, Malibu, ref. 86.AE.85), como devia ser sua aparência com a união das duas partes e as suturas metálicas enegrecidas. Note-se, na parte alta do colo acrescentada na restauração antiga, a concordância do motivo ornamental no esquema geométrico, mas na figuração das partes singulares; essa circunstância torna o acréscimo compatível quando visto de longe, mas bastante reconhecível de perto
Fonte: Alessandro Pergoli



Figura 3b: Nota-se, esquematicamente, as diversas partes que compõem a ânfora restaurada: o colo, a base e as suturas metálicas
Fonte: Alessandro Pergoli





Figura 4: Levantamento do século 19 que mostra como se apresentava o *stámnos* antes do restauro moderno
 Fonte: GERHARD, Eduard. *Auserlesene griechische Vasenbilder, hauptsächlich etruskischen Fundorts*. Berlin: Gedruckt und Verlegt Bei G. Reimer, v. II, 1843



Figura 5: Pormenor do fragmento atribuído ao pintor grego Douris
 Fonte: Alessandro Pergoli



Figura 6: Representação esquemática do fragmento – sua posição originária em um *skifos*, uma antiga taça para as libações, decorada também em sua superfície interna
 Elaboração: Alessandro Pergoli



Figura 7: O fragmento inserido em um contentor diferente, um *stámnos*, de tipo fechado. É evidente a habilidade necessária para adaptar um fragmento proveniente do primeiro tipo de vaso, no segundo
 Elaboração: Alessandro Pergoli

(13) GERHARD, Eduard. *Auserlesene griechische Vasenbilder, hauptsächlich etruskischen Fundorts*. Berlin: Gedruckt und Verlegt Bei G. Reimer, v. II, 1843, tav. CXLV, p. 180-182; HARTWIG, Paul. *Die griechischen Meisterschalen der Blüthezeit des strengen rothfigurigen Stiles, mit Unterstützung der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften und aus privaten Mitteln herausgegeben von Paul Hartwig*. Berlin: W. Spemann, v. II, 1893, tav. LXVII, p. 606; REINACH, Salomon. *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*. Paris: Leroux, v. II, 1899-1900, p. 75.

O vaso, infelizmente, passou por intervenções nas primeiras décadas do século 20 por mãos de um restaurador, não bem identificado, que, em vez de ater-se à excepcionalidade da anomalia, removeu o fragmento de Douris – que acabou ilegalmente no exterior em uma famosa coleção – e integrou a cena faltante com ampla figuração de fantasia (Figura 8): um falso, segundo os critérios modernos de restauro, já a partir das resoluções inspiradas por Boito e votadas, precisamente em Roma, em 1883. O estado original do vaso foi, por fortuna, documentado por levantamentos feitos pelo arqueólogo Eduard Gerhard, em torno de 1840¹³.

Na ausência de ulteriores estudos específicos sobre o tema, e visto o desinteresse mostrado no passado por restauradores e arqueólogos pelas antigas técnicas de *restauração*, cabem, nesse ponto, elaborar diversos questionamentos. Antes de tudo, como discernir, com certeza, entre simples reparos (que, no máximo, deveriam restituir funcionalidade a objetos fragmentados) e outras intervenções, executadas com intencionalidades mais “elevadas”, como a conservação (talvez com finalidades devocionais, rituais ou histórico-artísticas) ou a recomposição de importantes obras de arte que, de outro modo, estariam perdidas?

É evidente que o principal elemento discriminante diz respeito mais às finalidades que fornecem as bases à intervenção do que a eventuais perícias técnicas logradas. Na ausência de provas contundentes que atestem uma intencionalidade em detrimento de outra, as únicas conjecturas possíveis no momento dizem respeito ao estudo, cada vez mais acurado, dos achados e, portanto, qualquer hipótese deve, de modo forçoso, ser baseada, unicamente, nas evidências arqueológicas. Claro está que, se no futuro houver dados mais significativos, do ponto de vista estatístico, será possível confirmar ou refutar qualquer teoria de modo mais fundamentado.

Com esses esclarecimentos se deve, de todo o modo, convir que entre as cerâmicas gregas antigas existem muitos exemplares que atestam, já na Antiguidade, intervenções de reparo e, em muitos casos, de verdadeiros restauros, nos quais se atuou com grande perícia para não alterar, excessivamente, a marca autógrafo dos mestres.



Figura 8: A mesma ânfora com as reintegrações modernas (talvez obra de um restaurador da Família Pennelli) evidenciadas pela marca branca
Fonte: NOGARA, Bartolomeo. Un Frammento di Douris nel Museo Gregoriano-Etrusco. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 71, p. 131, 1951

EXEMPLOS DIFUSOS DE REPAROS E RESTAURAÇÕES DE ANTIGOS PAVIMENTOS COM MOSAICOS

Alessandro Pergoli Campanelli

Tradução: Beatriz Mugayar Kühl

(1) DAVID, Massimiliano. Aspetti e problemi della produzione pavimentale in Sicilia occidentale. I restauri antichi. In: TERZE GIORNATE INTERNAZIONALI DI STUDI SULL'AREA ELIMA, 1997 (Gibellina, Erice, Contessa Entellina, 23-26 Ottobre, 1997) *Atti I*. Pisa-Gibellina: Edizioni della Normale, 2000, p. 357-367.

(2) DAVID, Massimiliano. Le botteghe dei pavimentari di fronte al problema del restauro dei mosaici. L'esempio di Ostia. In: LA MOSAÏQUE GRECO-ROMAINE. VIII: ACTES DU VIIIEME COLLOQUE INTERNATIONAL POUR L'ETUDE DE LA MOSAÏQUE ANTIQUE ET MEDIEVALE, 1997, Lausanne, Lausanne: Paunier & Schmidt, v. 2, 2001, p. 411. (Cahiers d'archéologie romande, n. 85).

O exame de reparos ou “restauros” realizados outrora em antigos pavimentos de mosaicos, em particular naqueles realizados em período e ambiente romanos, parece confirmar a existência de diversas técnicas de intervenção para reintegrar as lacunas surgidas no aparato figurativo. A casuística das intervenções é muito ampla, apesar de ser recente o interesse dos estudiosos; entre eles, Massimiliano David propôs uma classificação interessante¹ dos diversos tipos de intervenções de condicionamento encontráveis (recondicionamento ou remendos, com decoração independente daquela preexistente – mesmo com diminuição do valor iconográfico – refazimento da mesma superfície com outras técnicas; restabelecimento integral com nova superfície, etc.).

Tal classificação tem o mérito de gerar novo interesse pelo estudo desses antigos predecessores das modernas restaurações; no entanto, tende a uniformizar, excessivamente, em seu juízo, as várias técnicas, propondo a hipótese que a diversidade de tratamento e *“a qualidade das intervenções de restauro geralmente”* dependesse *“mais da disponibilidade econômica dos comitentes do que das capacidades técnicas da mão-de-obra”*², considerando as reintegrações dissonantes como trabalhos apressados, ou mais econômicos, em relação a outros feitos, de maneira análoga ao original e perfeitamente miméticos. Hipótese lógica, mas não-compatível com o que se verifica nas reparações do mesmo período encontradas em vasos pintados, em esculturas e materiais de mármore e de pedras coloridas, em que o princípio-guia parece ter sido, ao contrário, o valor atribuído às obras nas quais se intervinha.

O temor é que exista um preconceito contemporâneo a considerar a intervenção exitosa apenas quando é perfeitamente mimética ou idêntica às partes originárias. Uma avaliação desse gênero não é, por certo, compartilhada pela moderna teoria e prática do restauro e existem, ademais, muitas dúvidas, na ausência de provas cientificamente comprovadas, de que tal postura fosse válida no mundo antigo.

Por outro lado, ao estender a bens integrados no interior dos edifícios os raciocínios expostos anteriormente e válidos para os reparos de objetos móveis e de dimensões limitadas, é necessário levar em conta outras variáveis: os pavimentos, com efeito, apresentam grande diversidade de intervenções que poderiam não ser sempre ligadas de modo direto ao valor (artístico, mas também econômico, ou, de modo mais genérico, qualitativo) da superfície decorada quanto, com maior probabilidade e incidência estatística, à própria vida do edifício em sua totalidade e às vicissitudes de seus proprietários.

Uma generalização, sobretudo a respeito de tema pouco pesquisado, comporta, inevitavelmente, erros, até mesmo grosseiros. Em realidade, uma distinção entre diversas tipologias de intervenção (inserção, integração, reparação ou restauro) é possível e, mesmo, necessária, mas requer um exame específico para cada intervenção que extrapola os objetivos do presente estudo. Os próprios arqueólogos mostram uma grande incerteza ao definir essas intervenções, passando,

pós-
253

(3) Cfr. BECATTI, Giovanni (Org.). *Scavi di Ostia Mosaici e Pavimenti marmorei*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1961, v. IV; CARANDINI, Andrea. Appendice II, I restauri antichi dei mosaici. In: CARANDINI, Andrea et al. *Filosofiana, la villa di Piazza Armerina: immagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino*. Palermo, 1982, p. 376-377; LOPREATO, Paola. Le Grandi terme di Aquileia. I sectilia e i mosaici del frigidarium. In: DARMON, Jean Pierre; REBURG, Alain. *La Mosaïque Gréco-Romaine IV, Trèves 8-14 août 1984*. Paris: Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique, 1994, p. 90-91 e p. XLII – XLIII.

(4) O mesmo ocorre, hoje, com muitos pavimentos oitocentistas de qualidade, com freqüência destruídos ou danificados por motivos fúteis, amiúde de natureza econômica, ou, simplesmente, de inadequação técnica.

(5) Cfr. MORANDINI, Francesca. Il quartiere residenziale dell'Ortaglia di Santa Giulia. In: TORTELLI, Giovanni et al. *Santa Giulia, Brescia, dalle domus romane al museo della città*. Milão: Mondadori Electa, 2009, p. 119.

indiferentemente, do termo “remendo”, a “refazimento” ou “restauro”, ademais, baseando-se em simples considerações de gosto³. Por conseguinte, a grande freqüência de “restausos”, integrações, reparações ou remendos e outros, encontráveis nos pavimentos antigos, é, antes de mais nada, relacionada à sua perecibilidade e à necessidade de adaptar, no curso dos séculos, os ambientes à alteração das exigências de uso ou a novas demandas de instalações; a não ser desprezada, tampouco, a exigência de reparar as superfícies para garantir um uso decoroso dos ambientes, mesmo a custo de sacrificar a qualidade decorativa ou artística⁴.

Por outro lado, não devem ser excluídas *a priori* antigas abordagens autenticamente conservativas. É possível hipotizar diversos casos de pavimentos, não particularmente valorizados, e estilisticamente dissonantes do resto do edifício, que foram, assim mesmo, conservados por várias centenas de anos, provavelmente apenas por sua antiguidade. É o caso de um pavimento encontrado na Domus dell'Ortaglia em Brescia, um simples mosaico bicolor com motivos geométricos, seguramente o mais antigo de todo o complexo, podendo ser datado em torno da segunda metade do século I d.C., mantido intacto no interior da *domus* até o período de seu abandono, na Antiguidade tardia, apesar de o estilo e o gosto já terem mudado bastante, provavelmente por representar a própria ancianidade da família que ali morava⁵.

As mais interessantes, entre tantas técnicas antigas de reparação, são, indubitavelmente, as utilizadas para completar as lacunas de composições figurativas de grande valor artístico, como, por exemplo, as da vila romana do Casale de Piazza Armerina (IV-VI sec. d.C.). São menos pertinentes à disciplina do restauro, porém, as numerosíssimas intervenções de substituição ou sobreposição de um novo partido decorativo, relacionáveis a transformações normais do gosto ou das exigências habitacionais. Do mesmo modo, são referentes a outras motivações todos os exemplos de interrupção, ou de *damnatio memoriae* voltadas a apagar um vulto ou um inteiro aparato figurativo.



Figura 1: Roma, Coliseu. Esporão de sustentação do anel externo, voltado ao Latrão (Raffaele Stern, 1807)
Foto: Alessandro Pergoli

(6) RICCI, Andreina.
Appendice II: I restauri
antichi dei mosaici. In:
CARANDINI, Andrea et al.,
op. cit., p. 376-377.

Infelizmente o interesse dos estudiosos pelos antigos “restauros” é ainda muito limitado e, quase sempre, inserido em considerações mais gerais sobre o estado de conservação, sobre o valor artístico ou sobre a datação do complexo de mosaicos.

Os critérios de juízo adotados pelos estudiosos parecem ainda se ressentir de uma postura voltada, quase exclusivamente, a readquirir o conhecimento do estado originário das obras descobertas, deixando em segundo plano os dados relativos à vida e às contínuas transformações que ocorreram ao longo da história, e evidenciam a abordagem distinta do problema que existe entre a cultura contemporânea da restauração e aquela mais vinculada aos âmbitos da história e da arqueologia.

Uma análise que considera sempre como negativa qualquer intervenção antiga que modifica a composição inicial da obra, nela inserindo partes reconhecíveis, não em analogia ou, até mesmo, em flagrante contraste material e figurativo, poderia, porém, levar a conclusões por demais influenciadas por uma particular inclinação do pensamento contemporâneo e não objetivamente encontráveis apenas na análise das evidências arqueológicas. Estudiosos ilustres propõem, por exemplo, no caso de restaurações antigas, existentes nos mosaicos de Piazza Armerina, uma datação baseada na idéia de uma progressiva decadência das técnicas de reparação, a partir daquelas mais “filológicas”, ou imitativas (com datas mais próximas à da sistematização original), até aquelas ricas de inserções figurativas “livres”, ou, de todo modo, independentes do partido figurativo completo, atribuídas à data presumível de abandono da vila. Trata-se de uma tese lógica e bastante linear, mas não completamente convincente, pois parece se basear em uma hipótese inicial, tampouco demonstrada, como admite a própria autora que menciona: “atribuição a períodos cronológicos” seja *“apenas presumida, não existindo [...] elementos suficientes para comparação”*⁶.

Esse método, baseado, unicamente, em uma avaliação da qualidade da intervenção segundo arbitrários parâmetros de juízo atuais, se, por absurdo, fosse utilizado para determinar o período de execução de muitos restauros modernos, poderia, com freqüência, inverter a datação: restauros contemporâneos em analogia (no limite do falso intencional, mimetizados por completo com o texto original) seriam assim considerados mais antigos do que outros, em realidade anteriores, mas propositalmente distinguíveis, ou apenas de pouca qualidade.

Pense-se, por exemplo, nos restauros do Coliseu, em Roma, com a intervenção extremamente refinada de Raffaele Stern, de 1807 (Figura 1) e aquelas sucessivas, na parte noroeste, mais similares ao estilo antigo, de Giuseppe Valadier, realizadas em 1826 (Figura 2); ou, ainda, nos restauros, sempre de Valadier, da cobertura do templo



Figura 2: Roma. O mesmo monumento, parte noroeste. Em primeiro plano, o contraforte de tijolos com arcos, cornijas e ordens simplificadas, realizado por Giuseppe Valadier em 1826
Foto: Alessandro Pergoli

redondo no Fórum Boario (1810) (Figura 3), muito mais simples do que aqueles mais recentes e imitadores das formas e das técnicas construtivas antigas, realizados em época contemporânea (a partir de 1995-97) (Figuras 4 e 5). Imaginemos – de modo análogo aos antigos restauros realizados nos pavimentos de mosaicos dos quais falamos – dever datar essas intervenções daqui a milhares de anos, sem qualquer informação sobre sua execução, mas só alguns testemunhos arqueológicos, talvez até mesmo em um palimpsesto de sucessivas estratificações e transformações. Uma abordagem estilística que date como mais antiga a intervenção mais similar à composição original conduziria, nos casos citados acima, evidentemente, a erros grosseiros de avaliação e, sobretudo, a ignorar abordagens teórico-práticas fundamentais para a cultura do restauro, como foram aquelas de Raffaele Stern e Giuseppe Valadier.

Uma validação ulterior provém da análise de alguns presumíveis “restauros” executados em Pompéia, com muita probabilidade depois do terremoto de 63 d.C. (e “congelados”, depois, pela erupção de 79) que evidenciariam um tratamento de lacunas com formas simplificadas ou sem figuras, mas nem por isso atribuível a uma fase de abandono ou de decadência das estruturas:



Figura 3: Roma. Templo redondo no Fórum Boario em imagem de 1850, posterior aos restauros de Valadier
Foto: Alessandro Pergoli

Figura 4: Roma. Templo redondo no Fórum Boario, depois dos restauros contemporâneos
Foto: Alessandro Pergoli

Figura 5: Roma. Templo redondo no Fórum Boario, pormenor do restauro dos capitéis. À esquerda, vê-se a simples inserção de um elemento esboçado em travertino (análogo ao primeiro restauro de Valadier); à direita, uma reintegração com formas e materiais miméticos, dificilmente distinguíveis olhando-se de baixo (restauro contemporâneo)
Foto: Alessandro Pergoli



(7) DA ROMEO, Emanuele.
Il recupero dell'antico in
età classica. Interventi
edilizi a Pompei dopo il
terremoto del 63 d. C. In:
CASIELLO, Stella et al.
*Materiali per la storia della
tutela*. Napoli: Cuen,
2003, p. 13.

“às obras de consolidação estrutural, devem ser acrescentadas as intervenções de refazimento parcial das argamassas ou dos mosaicos dos pavimentos que, tendo sofrido simples lesões ou desprendimentos, foram restaurados ou integrados pouco antes da erupção de 79 d.C. Esses exemplos, feitos com meros esboços ou com estuque branco desempenado, amiúde com uma ligeira coloração, lembram muito o tratamento das lacunas de pintura praticado pelos modernos restauradores. Exemplos desse tipo são encontrados na casa de Spurio Mesore e na casa da Ara Máxima.”⁷

Torna-se evidente que a matéria é ainda pouco indagada e, por isso, qualquer análise padece da insuficiência de informações a respeito. Limitando, porém, a reflexão à análise dos modos – e não dos tipos – mais facilmente reconhecíveis nas antigas reintegrações de pavimentos, encontram-se, fundamentalmente, três abordagens principais.

A primeira é a da reintegração em continuidade, seja material, seja figurativa, com as partes originárias (v. Vila Romana de Piazza Armerina, ambiente 5, a chamada *stanza delle frizioni* – sala das massagens –, ambiente 4a, fase “A”, ambiente 36 a-c; Ostia, Termas dos Sete Sapietes, *frigidarium*, Figura 6); as partes acrescentadas são, no entanto, distinguíveis a olho nu, pois, por vezes, as tesselas são ligeiramente salientes, ou de cor e dimensão um pouco diversas. Nessa categoria, recaem, também, alguns casos interessantes de complementamentos com “formas simplificadas”.

Existem, com efeito, alguns exemplos nos quais foi repristinada apenas a forma geral da imagem, com o assentamento de tesselas de cor homogênea ou harmonizadas com aquelas prevalentes, sem, no entanto, refazer nenhum detalhe da figura interrompida, nem mesmo os mais simples (Piazza Armerina: ambiente 4i, reintegração de um peixe na proximidade do ambiente 4, Figura 7); qualquer

pós- 257



Figura 6: Ostia, Termas dos Sete Sapietes. *Frigidarium*, pavimento datável em torno a 205 d.C.; a intervenção antiga de restauro (que tratava uma lacuna causada, com muita probabilidade, pelas exigências de adaptação de instalações) evidencia a mesma qualidade artística das partes originárias e também a retomada do mesmo motivo decorativo, mas, concomitantemente, a falta de qualquer ligação com ele
Foto: Alessandro Pergoli



Figura 7: Vila romana de Piazza Armerina, ambiente 4i. Figura de peixe com integrações antigas (o restauro é datado em torno de 330-365 d.C.). Trata-se de uma reintegração antiga, com formas simplificadas; o desenho, com efeito, foi tratado como uma única massa, sem repristinar as linhas internas perdidas
Foto: Alessandro Pergoli

(8) Trata-se de argamassa à base de cal aérea misturada com *cocciopesto*, um material cerâmico pilado, normalmente telhas ou tijolos. Dependendo do tamanho dos fragmentos, pode-se obter desde uma argamassa fina de revestimento, até uma espécie de betão, quanto maiores os fragmentos. (N. da T., que agradece a João Mascarenhas Mateus pelas informações sobre o tema).

(9) Ver Piazza Armerina: ambiente 4, fases “C”, “D” e “E”; Óstia: Termas dos Sete Sapietes, pavimento 271; *Fórum das corporações*, *statio* n. 12 e 20, pavimento 94 e 101; *Ilha das musas*, pavimento 259.

hipótese a esse propósito é possível, mas parecem pouco confiáveis aquelas ligadas a uma deficiente capacidade técnica dos executores.

Uma segunda modalidade de intervenção é a das lacunas tratadas sem nenhuma tentativa de retomar a figuração perdida; diferenciam-se, nessa categoria: as integrações realizadas com um tipo de tessela quase idêntico, pertencente à cor de base, normalmente o branco; as feitas com a combinação casual das cores principais (Figura 8); as realizadas de maneira mais contrastante, com a inserção de mármore ou pedras coloridas; e, ainda, as que preenchem os vazios com simples argamassas ou *cocciopesto*⁸.

Um terceiro modo de intervenção é o de completar as partes faltantes com novas formas de figuração (com frequência bem definidas e de boa feitura e qualidade artística) totalmente independentes, que se inserem interrompendo o partido decorativo existente⁹.

É interessante notar como essas três diversas “disposições” antigas não diferem muito de análogas impostações metodológicas modernas: a primeira representa uma abordagem tradicional e mimética, que privilegia a continuidade do texto figurativo em relação à autenticidade da obra; a segunda, uma escolha acética, que recompõe, materialmente, as superfícies, sem tentar nenhum tipo de refazimento ou alteração da marca artística; a terceira, uma abordagem criativa que substitui o texto perdido com outro equivalente, que se adiciona de modo completamente desvinculado e, portanto, abertamente reconhecível como sinal de novidade.

Faltam, por certo, exemplos de reintegração em um nível diverso, “desmaterializados” ou simplesmente sugeridos como um sinal gráfico: provavelmente, esses métodos modernos, além de serem fruto de posturas culturais contemporâneas baseadas em um distanciamento histórico-crítico, são

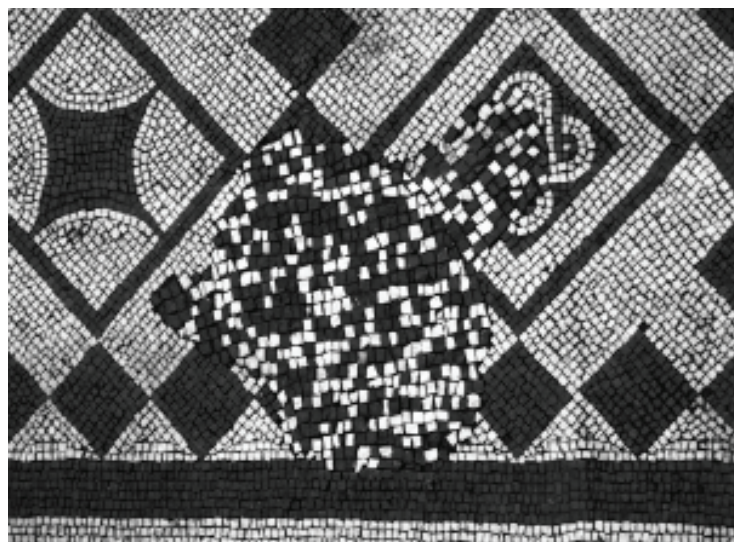


Figura 8: Ostia, *insula* das paredes amarelas, ambiente C. A reintegração antiga, realizada, provavelmente, em torno do século 3 d.C., utiliza tesselas compostas, ademais, pelas mesmas cores do fundo, sem nenhuma tentativa de retomar o desenho interrompido
Foto: Alessandro Pergoli

típicos de âmbitos de museus e, portanto, evidentemente incompatíveis com pavimentos que deviam, por aquilo que sabemos, manter sua condição de uso inicial.

A utilização de uma técnica e não de outra evidencia, ademais, diferentes modalidades técnicas, como um tipo diverso de preparação do fundo.

A preparação do plano de assentamento era executada em três estratos distintos: o *statumen* (conglomerado de seixos de grandes dimensões), o *rudus* (com cerca de 25 cm de espessura e composto de três partes de pedras de pequenas dimensões e uma de cal) e o *nucleus* (com cerca de 10 cm de espessura e composto de três partes de *cocciopesto* e uma de cal). Em alguns casos foi verificada a presença de um estrato ulterior, o *sopranucleus* (recebe essa denominação por um neologismo introduzido pelo estudioso inglês Richard E. M. Moore, para denotar um nível superior não-presente nas descrições de Plínio e de Vitrúvio). Por conseguinte, simples reintegrações de pequenas lacunas comportavam apenas a substituição do *sopranucleus*; intervenções mais extensas obrigavam, com freqüência, a reconstrução também do *nucleus* e refazimentos integrais requeriam, por sua vez, a feitura de novos estratos de *rudus* e de *statumen*.

Todas essas técnicas de “reparação”, facilmente reconhecíveis a olho nu, não são sempre reportáveis a um período histórico preciso ou, pelo menos, sua datação é, com freqüência, bastante dúbia, assim como são de todo incertas as informações relativas aos seus executores.

Definitivamente, dos exemplos de recomposição antigas executadas em obras de relevante valor artístico, nota-se uma atenção para recriar a unidade da obra e, em muitos casos, também a respeitar sua autenticidade.

É possível, ademais, reconhecer como as reintegrações dos mosaicos de pavimentos (Ostia antiga, Piazza Armerina, Aquiléia) são, em muitos casos, abertamente reconhecíveis (pois são executadas apenas com o uso da cor de fundo ou porque completamente diversas das figuras que completam) e não sempre essa diferença é atribuível à imperícia técnica ou artística, mas, ao contrário, a precisas vontades dos novos executores que, similarmente ao encontrado, por exemplo, muitos séculos depois, nas fachadas de tijolos aparentes do Palácio Farnese, em Roma, acrescentam uma nova marca que parece sugerir uma lógica independente da composição inicial.

Ainda não sabemos nada sobre as intenções de quem realizou essas antigas intervenções de reparo, mas, indubitavelmente, é possível notar que no mundo antigo coexistiam sensibilidades artísticas e capacidades técnicas muito diversas; algumas delas parecem – apesar de originarem-se de épocas distantes – bastante pertinentes à moderna teoria da restauração, como bem recorda Licia Vlad Borrelli:

“[as] ações de restauro e de conservação efetuadas no período greco-romano [...] revelam uma grande pietas em relação às obras de um passado, ainda que próximo, e demonstram a consciência da grande qualidade que era atribuída aos artistas antigos. Ao mesmo tempo, porém, são também testemunhos da desenvoltura com a qual, sem nenhum filtro histórico, se intervinha num processo criativo concluído por outros.”¹⁰

(10) VLAD BORRELLI, Licia. *Restauro Archeologico, storia e materiali*. Roma: Viella, 2003, p. 16.

A RESTAURAÇÃO DO PALÁCIO ALBERTONI SPINOLA NA PRAÇA CAMPITELLI EM ROMA

Alessandra Cerroti

Tradução: Beatriz Mugayar Kühl

(1) Campitelli é o *riione* X (bairro e também região administrativa da cidade) de Roma. O nome se origina de *capitolium* (capitólio), lugar no qual existia o templo mais importante da Roma antiga, dedicado à tríade capitolina: Júpiter, Juno e Minerva. Segundo outras versões, dada também a difusão do topônimo *campitelli* fora da urbe, a etimologia seria proveniente de *campus telluris*, ou seja, campo escavado.

(2) Depois da peste de 1656, o papa Alexandre VII estabeleceu que se unissem as casas religiosas de S. Maria in Campitelli e S. Maria in Portico e fosse transferida para S. Maria in Campitelli a imagem miraculosa de S. Maria in Portico, conservada na igreja homônima. A imagem havia sido objeto de grande veneração durante a peste e havia sido feito o voto que, se Roma fosse salva, à imagem seria oferecida uma colocação mais digna.

O Palácio Albertoni Spinola está situado na praça Campitelli, no bairro homônimo¹ do centro histórico de Roma, entre o Capitólio e o rio Tibre; apesar de o bairro estar entre os mais alterados depois de 1870, em consequência da construção do monumento em homenagem a Vittorio Emanuele II, na praça Veneza, e das demolições para o isolamento do Capitólio, a praça manteve, apesar de tudo, sua sistematização originária e uma particular beleza.

O palácio está situado diante da Igreja de S. Maria in Campitelli, entre os palácios Cavalletti e Capizzucchi. Antes de 1679, no centro da praça, existia uma fonte que, de seu local originário diante da igreja, foi deslocada para os cantos. Foi encomendada pelos proprietários privados dos palácios que se voltavam para a praça e foi realizada por Pompilio De Benedetti, a partir de desenho de Giacomo della Porta, em 1589.

De origem antiquíssima, a Igreja de Santa Maria in Campitelli foi reconstruída no século 17 pelo arquiteto Carlo Rainaldi, por encomenda do papa Alexandre VII². Assentada a pedra fundamental do novo edifício em setembro de 1662, a fachada foi completada entre 1665 e 1667, tornando-se uma das mais significativas criações do barroco romano.

Essa breve introdução foi necessária para situar o Palácio Albertoni Spinola em um contexto como o da praça Campitelli, fortemente caracterizado por obras artísticas e arquitetônicas de grande valor. Com o tempo, a praça assumiu um papel de importância cada vez maior no interior do próprio bairro, por causa da consciência adquirida, por técnicos e por leigos, da memória histórica, do valor arquitetônico e urbano que possui. Intervir, portanto, em um edifício singular, nesse caso específico, não isentava o escritório de arquitetura de trabalhar com a malha urbana, em suas várias estratificações, e impunha um confronto constante, na escala urbana, com o entorno do edifício e uma leitura sempre atenta de suas formas de percepção. É evidente que um edifício não pode nunca ser concebido de modo isolado de seu ambiente; é o contexto em sua inteireza que se transforma, com uma coerência interna no decorrer do tempo, razão pela qual até mesmo a “restituição” do aspecto original de uma construção singular torna-se questão secundária e, talvez, mal colocada³. Por isso, a necessidade de intervir em monumentos torna imprescindível conhecer a obra, tanto por si só quanto em sua relação com ambiente em que foi inserida.

A restauração do Palácio Albertoni Spinola teve seu início em 2005, quando o condomínio encarregou que se elaborasse um quadro abrangente do estado de conservação do palácio, que compreendesse o levantamento métrico-arquitetônico, a análise do estado de degradação das superfícies e a documentação dos problemas estruturais, operações, todas, voltadas para a sucessiva elaboração do projeto de restauro (Figura 1). Essa fase que, com frequência, é transcurada na prática operacional, permitiu, ao contrário, uma leitura completa e uma compreensão plena do organismo arquitetônico em sua

(3) CARBONARA, Giovanni. Restauro e superfici architettoniche. In: PALMERIO, G. (Org). *Appunti di restauro*. Roma: Palombi, 2005, p. 142-146.

(4) HIBBARD Howard. Di alcune licenze rilasciate dai mastri di strade per opere di edificazione a Roma (1586-'89, 1602-34). *Bollettino d'arte*, Roma, n. 2, p. 99-117, 1967.

inteireza, possibilitando, portanto, elaborar conscientemente as escolhas projetuais que o próprio edifício requeria, e quase “sugeria”, em face do estudo preliminar.

A pesquisa bibliográfica, integrada com dados objetivos levantados direta e indiretamente no edifício, foi acompanhada por uma fase de análise crítica da obra na qual, desde as primeiras abordagens, parecia particularmente relevante a situação do palácio no contexto de seu ambiente. O estudo analítico do monumento não pode, ademais, deixar de avaliar o contexto cultural da sociedade na qual a obra foi criada ou transformou-se; nessa ótica entram também os estudos das fontes historiográficas e iconográficas.

O estabelecimento das fases construtivas, em particular, com atenção à sua “autenticidade diacrônica”, permitiu formular o juízo de valor que está sempre na base de qualquer intervenção correta de restauro.

Depois dos primeiros resultados da fase analítica foi possível confirmar o programa cognitivo preliminar para verificar sua coerência e para fazer, eventualmente, os ajustes oportunos. Essa flexibilidade é relacionada às próprias características da restauração, na qual não é jamais possível separar claramente a fase analítica e de diagnóstico da fase de projeto, e nem esta última do canteiro de obras, constituindo, pelo menos do ponto de vista conceitual, um processo unitário e, a seu modo, perenemente “projetual”.

A esse propósito, é necessária uma breve introdução histórica relacionada, especificamente, ao palácio.

Este assumiu as formas atuais no início do século 17: a fachada foi iniciada em 1603 e, nos anos imediatamente posteriores, a construção foi completada; seguiram-se algumas intervenções, na parte posterior, em 1616⁴. O palácio, assim



Figura 1: Fachada do Palácio Palazzo Albertoni Spinola na praça Campitelli, antes da intervenção de restauro
Foto: Novelli

Figura 2: Praça Campitelli em gravura de Giovanni Battista Falda (segunda metade do século 17. Do lado direito, vêm-se os palácios Capizzucchi, Paluzzi (depois Albertoni Spinola), Cavalletti. A configuração urbana da praça coincide, substancialmente, com a atual
Foto: Alessandro Pergoli

Figura 3: O Palácio Albertoni Spinola em gravura de Giovanni Battista Falda (segunda metade do século 17).
Foto: Alessandro Pergoli





Figura 4: Pormenor de uma janela no pavimento térreo: o travertino estava recoberto por depósitos consistentes de sujeira que impediam a leitura da geometria dos elementos arquitetônicos e decorativos; a própria fachada era ilegível por causa da presença de crostas enegrecidas
Foto: Alessandra Cerroti

Figura 5: Detalhe da parte inferior da fachada, uma das mais danificadas. Nota-se a presença de crostas enegrecidas, sobretudo no travertino, de pequenas falhas devidas à ação antrópica e de fenômenos de deterioração da superfície
Foto: Alessandra Cerroti

Figura 6: Estado de conservação da grande cornija, o elemento ornamental que coroa o primitivo edifício seiscentista. O seu estado de degradação impedia, portanto, a percepção completa do organismo arquitetônico
Foto: Alessandra Cerroti



Figuras 7a e 7b: Pormenores da cornija.
(a) Detalhe do friso com a representação do leão andante, símbolo heráldico da família Albertoni;
(b) detalhes dos elementos decorativos florais
Foto: Alessandra Cerroti

como se vê agora, está claramente indicado na planta de Roma de 1676, elaborada por Giovanni Battista Falda, enquanto não se encontram traços seus nas plantas anteriores de Roma do século 16 (Figuras 2 e 3).

Parece que, no início, o trabalho tenha sido confiado a Giacomo Della Porta⁵ (que, porém, faleceu em 1602), mas foi seguramente prosseguido e completado por Girolamo Rainaldi. A obra de Giacomo Della Porta, em particular, deve ter-se referido à construção das estruturas portantes e às divisões internas de um primeiro edifício, talvez entre 1560 e 1580, enquanto Rainaldi teria tido o encargo de refazer e realinhar a fachada do palácio com a nova sistematização da praça, entre os palácios De Rossi (depois Cavalletti) e Capizucchi.

Com efeito, em 1603, o marquês Baldassarre Paluzzi, então proprietário do Palácio, pediu a licença para edificar a nova fachada, ampliando em direção à praça a implantação das propriedades preexistentes e alinhando a nova fachada ao contíguo Palácio Capizucchi.

A situação da fachada sobreposta a uma edificação preexistente, além de ser algo documentado pela planta de Roma feita por Tempesta, na qual se verifica, em 1593, a presença de um sistema de pequenas casas baixas, é denunciada pelo alinhamento diferente dos interiores, ortogonais ao pátio e às laterais do palácio, mas fora de eixo em relação à fachada da praça; ademais, deve ser notada a sistematização oblíqua pela qual o portão, central na composição da fachada, revela ser uma articulação diagonal entra a praça e o pátio interno.

O palácio, que a partir de 1671 passa a fazer parte da descendência dos Altieri, com os quais os Paluzzi se haviam juntado, recebeu, depois, um pavimento a mais e, em 1808, tornou-se propriedade de Manuel Godoy, famoso general espanhol o qual, por sua vez, vendeu-o ao cardeal Bartolomeo Pacca, que nele viveu alternadamente até 1819. Infelizmente, a pesquisa histórica e documental relativa a essa fase é lacunosa, por causa da impossibilidade de acesso ao arquivo Altieri.

O palácio, vendido em 1886 à condessa Carolina Portalupi, foi herdado, quando de sua morte, em 1891, pelos marqueses Spinola, de Gênova. Nos anos 1887 e 1888 foram executados trabalhos emergenciais de restauro, necessários pelo estado de abandono a que o edifício tinha sido relegado durante longos anos. Foi necessário consolidar abóbadas e arcos, refazer quase todos os pisos, reparar a grande cornija, telhados e coberturas dos terraços, completando a construção do quarto pavimento, que ainda não ocupava toda a extensão da fachada, substituir completamente degraus e patamares, originariamente de travertino, e depois de mármore. Essas foram as últimas intervenções relevantes no edifício, a partir das quais assumiu suas formas atuais.

O edifício tem três andares, com nove janelas cada um, mais o andar oitocentista acima da cornija (Figuras 4 a 6): as janelas do primeiro, assim como as do térreo, são arquitravadas; no segundo, que é, antes, um andar parcial, são quadradas e inseridas entre umbrais, vergas e peitoris simples, enquanto, no terceiro, são sempre emolduradas, mas retangulares. A cornija é adornada com leões heráldicos, andantes e agachados, dos Albertoni (Figura 7). A sobrelevação do ático também tem nove janelas, com cercadura simples, limitadas por uma balaustrada de ferro contínua. Ainda acima, um terraço encerrado por um gradil de ferro entre colunetas.

(5) BAGLIONE, Giovanni.
*Le vite de' pittori, scultori
et architetti dal Pontificato
di Gregorio XIII fino a tutto
quello di Urbano VIII.*
Roma: s. e., 1649.
(Reedição anastática.
Bologna: Arnaldo Forni
Editore, 1975).

(6) São eles: mínima intervenção, reversibilidade, compatibilidade físico-química, distinguibilidade, autenticidade, atualidade expressiva. Cf. PALMERIO, Giancarlo. Il progetto di restauro. In: CARBONARA G. (Org). *Trattato di restauro architettonico*. Torino: Utet, v. 3, 1996, p. 501-526.

(7) Cf. BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê, 2004, p. 73.

(8) As pinturas “a veladura” são pinturas de tipo pelicular à base de resina acrílica diluída, não espessa e não recobridora. Evita, assim, o efeito “plastificado” que caracteriza a maior parte dos edifícios repintados. É aplicada em sucessivas demãos muito veladas, com o acréscimo de colorantes à base de terras da região, para obter tons próximos aos das tintas tradicionais.

A idéia projetual da intervenção recente foi a de conservar a imagem do palácio assim como configurada cromaticamente ao longo do tempo até hoje. A superfície externa dos monumentos, com efeito, mesmo sendo “local de degradação”, representa também um lugar privilegiado de testemunho histórico (pelos sinais do tempo, pela ação humana que sobre ele se depositaram ao longo dos séculos) e estético (mesmo se, em certos casos, não mais propriamente artísticos, por causa da gravidade dos danos sofridos).

Não existia, portanto, a exigência de reconduzir a fachada “a estado de novo”, mas, sim, respeitar os atuais critérios de restauro⁶; com a finalidade de uma intervenção duradoura, preestabeleceu-se o objetivo de eliminar os fatores de degradação, tornando novamente legível a arquitetura do palácio.

Buscou-se, assim, na medida do possível, e considerando que não se estava lidando com uma pintura, mas com um palácio, conservar a pátina, entendida não apenas como marca do tempo, mas, segundo a experiência de Cesare Brandi, como “surdina colocada na matéria”. Segundo Brandi, com efeito, um especial tipo de adição é a “pátina” que, por constituir um enriquecimento estético, merece ser conservada também do ponto de vista histórico, como “*particular ofuscamento que a novidade da matéria recebe através do tempo*”, portanto, como “*testemunho do tempo transcorrido*”⁷.

Em particular, pois, como já mencionado, tendo o Palácio Albertoni Spinola uma posição relevante na composição urbana da praça Campitelli, reitera-se o fato que um edifício não pode nunca ser pensado de modo isolado de seu ambiente. Uma vez que o contexto em sua inteireza se transformou no curso do tempo, não foi a busca do aspecto “original” do edifício singular o dado de maior interesse, uma vez que era exatamente o valor ambiental e plural com o qual o edifício singular colabora que deveria ser tutelado e transmitido ao futuro.

A fachada estava substancialmente muito suja por causa do tráfego intenso e contínuo ao qual a praça Campitelli é submetida há anos: mesmo a fachada estando, em seu complexo, íntegra, sua parte inferior, correspondente ao pavimento térreo, era marcada por intervenções que, apesar de não serem recentes, haviam deturpado a superfície com sucessivas pinturas e integrações impróprias de lacunas, tornadas menos evidentes por causa da camada de sujeira. A partir de uma primeira fase de levantamentos e análises, emergia a crescente perda da percepção completiva do palácio em que os elementos arquitetônicos da fase inicial estavam ilegíveis, escondidos por depósitos superficiais consistentes, assim como o acréscimo oitocentista do quarto andar, agora gasto e descolorido, recuava forçosamente a uma posição eclipsada, mesmo representando um elemento arquitetônico importante como o coroamento do edifício.

O fato de a pesquisa histórica ser lacunosa e, portanto, difícil de reconstituir com exatidão, não implicou uma alteração nas escolhas projetuais adotadas, fundamentadas na necessidade de conservar o palácio como elemento da composição urbana como um todo da praça, agora já consolidada do ponto de vista cromático.

Com o objetivo de eliminar os fatores de degradação, foram determinadas as intervenções de reparo em razão do estado específico de alteração: em respeito pela historicidade adquirida pelas antigas superfícies, evitou-se uma renovação das cores, verificando a possibilidade de atuar, nas argamassas, por

(9) CARBONARA, Giovanni.
Avvicinamento al restauro.
Roma: Liguori, 1997, p.
511-519.



Figura 8: Pormenor de ombreira e verga depois da limpeza. Após a remoção dos depósitos superficiais, emergiu a baixa qualidade do travertino que apresentava vários estuques diversos, tornando pouco homogêneo o efeito visual completo. Foi necessário remover trechos maiores e mais escuros e realizar a reintegração com novos estuques executados com materiais compatíveis do ponto de vista físico-químico e que garantissem um bom resultado visual

Foto: Alessandra Cerroti

veladuras⁸ que deixem transparecer a matéria original e tutelem o sentido de antiguidade das próprias superfícies.

Ao mapeamento geral do estado das alterações antes elaborado correspondeu um projeto de conservação das superfícies no qual são descritas as ações necessárias para eliminar causas e efeitos da degradação. A intervenção de conservação (restauro) das superfícies foi estruturada nas fases de: limpeza, consolidação, estucagem, proteção.

A limpeza dos travertinos foi feita com o Sistema Torbon, que consiste em um tratamento com água destilada a baixa pressão, cerca de uma atmosfera: desse modo, os travertinos muito sujos foram limpos sem remover o estrato mais externo, a chamada “pele” da pedra, e mantendo a coloração que assumiu com o tempo; emergiram, porém, muitas estucagens de natureza variada, com frequência de cimento que, onde possível para a conservação do próprio travertino, foram removidas e substituídas, fazendo com que acompanhassem cromaticamente o novo aspecto da pedra (Figura 8).

A fachada, a partir de uma análise aproximada nos andaimes, estava muito bem conservada e quase intacta: notou-se, ademais, a presença de numerosas zonas que apresentavam um estuque branco, em contato direto com a própria fachada, não apenas em torno dos elementos de travertino, mas também em trechos sob a cornija e entre uma janela e outra. A presença de porções consistentes fez pensar em uma possível fase em que a fachada poderia ter sido coberta por essa calda, talvez para dar à fachada um efeito monolítico. Das análises laboratoriais – seja a estratigrafia da cor, seja a das partes brancas – não emergiram dados úteis para determinar definitivamente sua natureza, excluindo-se, de todo o modo, a presença de pó de travertino em sua composição. Em todo o caso, cada uma dessas partes brancas foi consolidada e acuradamente conservada para que sua memória permaneça para qualquer outro aprofundamento do estudo.

A intervenção foi feita, em geral, por acréscimos e não remoções, com exceção de elementos como reintegrações impróprias ou instalações incongruentes que não possuíam nenhum valor histórico-documental e contribuíam apenas para a degradação da fachada.

O estado de fato antes da intervenção apresentava, como mencionado, a adição oitocentista do quarto andar completamente esbatida; com efeito, ilegível na composição completa do palácio. Buscou-se, portanto, reinserir aquela que, de fato, era uma estratificação consolidada e historicizada na leitura do palácio. Com essa finalidade, para facilitar a releitura do edifício arquitetônico seiscentista, a cornija foi reconduzida, cromaticamente, ao seu acabamento de falso travertino, sem, porém, eliminar os traços do precedente tratamento ocre oitocentista o qual, limpo e consolidado, está ainda presente *in situ*.

A cornija estava em estado de conservação bastante comprometido: muitas eram as lacunas das partes decoradas, sejam rosetas, sejam leões, e numerosíssimas as partes desprendidas e com risco de queda. Ademais, apesar de estar a uma grande altura em relação ao solo, era ilegível, coberta por depósitos superficiais consistentes: havia uma pintura oitocentista que, agora sem coesão, apresentava fenômenos de esfoliação. Os traços da pintura oitocentista não foram removidos, seja porque a remoção desse estrato teria provocado danos à refinada feitura decorativa da cornija, seja porque, substancialmente, não se queria apagar uma fase importante na história construtiva do edifício. As reintegrações foram realizadas com fôrmas de poliuretano expandido com a mesma geometria dos elementos ainda em *in situ*: esse tipo tinha a vantagem de ser extremamente manejável e de fácil realização, além da leveza (Figura 9).



Figuras 9ª e 9b:

(a) Pormenor dos calques para a realização dos elementos ornamentais faltantes da cornija;

(b) reintegração da decoração com um novo elemento floral de poliuretano expandido

Foto: Alessandro Pergoli

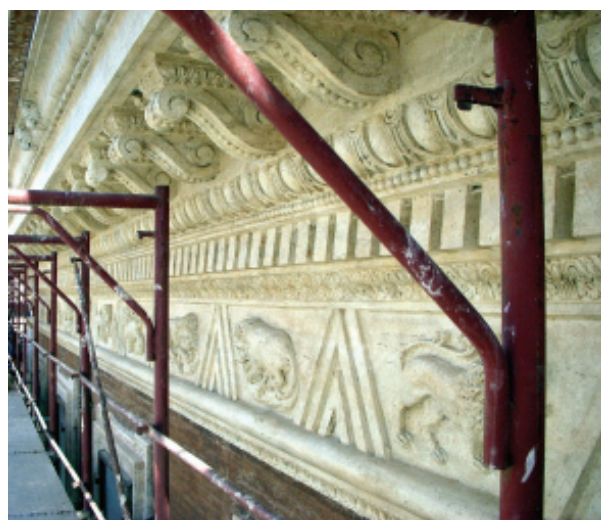


Figura 10: Pormenor da cornija que, consolidada, reintegrada e velada como falso travertino, voltou a ser plenamente visível em sua refinada composição
Foto: Alessandra Cerroti

A cornija consolidada, reintegrada e velada como falso travertino, voltou a ser plenamente visível em sua refinada composição e a leitura do palácio seiscentista, que com ela era coroada, é, de novo, plenamente possível (Figura 10). O pavimento superior oitocentista não deveria permanecer, porém, em um “tom menor”, para que a leitura diacrônica fosse clara. Considerou-se, com efeito, que a presença da grande cornija, que, nesse caso, ficou com um aspecto próximo ao originário, fosse capaz, por si só, de sublinhar a composição arquitetônica seiscentista, sem, porém, prescindir da estratificação que, apesar de recente, configura a atual *facies* do Palácio Albertoni Spinola.

Trata-se, portanto, de uma intervenção não-fundamentada em uma escolha de gosto ou “filológica”, mas, ao contrário, é resultado de análise e de juízo críticos, exatamente porque o restauro é uma hipótese crítica, não uma criação superposta ou integrativa da obra arquitetônica⁹ (Figuras 11 e 12).

Para encerrar, é bom retomar a conhecida formulação de Paul Philippot sobre a intervenção de restauro como “*busca do equilíbrio possível de obter na atualidade, que seja o mais fiel possível à unidade original*”, isto é, como ato de reinterpretação e não de imitação.



Figura 11: A fachada do palácio depois do restauro
Foto: Alessandra Cerroti

Figura 12: Pormenor do portal de entrada e do balcão balastrado depois da limpeza do travertino
Foto: Alessandra Cerroti



FICHA TÉCNICA

Comitente: Condomínio Palácio Albertoni Spinola, Piazza Campitelli 2, Roma
Projetistas: Giuseppe Carluccio, Alessandra Cerroti e Caterina Tantillo
Responsável técnico pela obra: Giuseppe Carluccio
Responsáveis pelas obras de restauro: Alessandra Cerroti e Caterina Tantillo
Empresa responsável pela execução das obras: SOVED srl
Pesquisa histórica e documental: Maria Vittoria Tau
Funcionário responsável pela Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il
Paesaggio para o município de Roma: Franco Formosa
Duração da pesquisa preliminar: 6 meses
Duração do canteiro de obras: 170 dias
Custo total: 202.500,00 •
Custo por m²: 225,00 •/m²

Beatrice Vivio

Arquiteta, doutora pela Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, onde leciona na Faculdade de Arquitetura Valle Giulia, tendo iniciado sua colaboração em disciplinas de restauro em 1998.

Alessandro Pergoli Campanelli

Arquiteto, doutorando pela Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, colabora com atividades didáticas de disciplinas de restauro da Faculdade de Arquitetura Valle Giulia dessa universidade desde 2004.

Alessandra Cerroti

Arquiteta, doutoranda pela Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, colabora com atividades didáticas de disciplinas de restauro da Faculdade de Arquitetura Valle Giulia dessa universidade. Desenvolve, ainda, atividades profissionais de restauro.

Beatriz Mugayar Kühl

Professora do Departamento de História e Estética do Projeto (AUH) e do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP.
Rua do Lago, 876. Cidade Universitária
05508-900 – São Paulo, SP
(11) 3091-4553
auh@usp.br

7 | *Re*SeNHAS



**ARCHITETTURA
CONTEMPORANEA:
BRASILE**

ANELLI, RENATO. MILÃO: MOTTA
ARCHITETTURA, 2008

ISBN: 978-88-6116-066-8

Maria Alice Junqueira Bastos

RENATO ANELLI ENFOCA A ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA NO BRASIL

Renato Anelli é o autor desse instigante painel da arquitetura feita no Brasil nos últimos 50 anos e integra a coleção da editora Motta Architettura, com volumes dedicados a diversos países. Um breve texto traça o percurso das principais idéias que cercaram a arquitetura nacional nesses anos (1957-2007) e introduz a uma seleção de 60 obras dispostas em ordem cronológica de projeto. Cada uma dessas obras é apresentada por um desenho, um texto e uma foto de página inteira. Essas fotos formam uma seqüência ininterrupta nas páginas ímpares (p. 19 a 137), compondo um álbum de apelo irresistível.

É sobre a seleção de obras que recai a responsabilidade desse painel brasileiro, um painel que põe em xeque as visões mais estereotipadas da arquitetura nacional. Essa idéia talvez se torne mais clara em um percurso década a década. O conjunto de obras cujos projetos datam dos anos 50 inicia-se com as conhecidas obras de Brasília, a Catedral e o Congresso Nacional, mas, na seqüência, deparamo-nos com o menos lembrado Pavilhão de Exposições de São Cristóvão, com sua planta elíptica e cobertura de dupla curvatura de telhas leves, estruturada por cabos de aço. Aparecendo na seqüência, o conhecido Ginásio do Paulistano dá testemunho da precocidade com que uma nova geração de arquitetos ganhou importância na arquitetura paulista na segunda metade dos anos 50. O MASP e a Galeria Metrôpole dão magistrais exemplos de inserção urbana: por um lado, o gesto urbano radical, que deixou livre a esplanada no espigão da Paulista e, por outro, a implantação cuidadosa que favorece percursos na área central junto da praça João Mendes. Em ambos, pilares de seção retangular constante marcam as faces exteriores, testemunhando a exposição crescente da estrutura. A sofisticação do detalhamento aparece na perfeita continuidade entre living e jardim na casa Castor Delgado Perez – vigas invertidas, luminárias embutidas – e também na recuperação do Solar do Unhão, com a magnífica escada inspirada na essencialidade do desenho popular.

Na seleção das obras projetadas entre 1960 a 1969 também há interessantes contrapontos às imagens totalizantes e simplificadoras da produção nacional, como

é o caso de três edifícios em regiões mais periféricas do país. O edifício Santo Antônio em Recife, com seu pórtico sombreado sob uma fachada de elementos vazados, é um bloco longitudinal com salas comerciais abrindo em ambos os lados de um corredor central. É esse corredor, fadado à baixa qualidade, que Borsói enriquece por meio de iluminação natural difusa e uma suave ondulação das paredes. O pequeno edifício FAM em Porto Alegre surpreende pela radical abstração fornecida pelos planos móveis de venezianas e os topos de viga que afloram soltos na elevação frontal. Por fim, o edifício Barão do Rio Branco, cuja solução à lá Mies, com planta quadrada e pilares externos marcando as quatro elevações, é visualmente desfeito por planos saltados, revestidos em tons fortes. As duas obras escolares que figuram nesses anos sintetizam visões curiosamente opostas: por um lado, o espaço acabado, centralizado e introspectivo da FAUUSP; por outro, a concepção aberta do ICC na UnB com sua seqüência de pórticos pré-fabricados que, virtualmente, poderiam ser repetidos indefinidamente. Nessa seleção convivem a inovadora estrutura espacial de tubos de alumínio do Palácio das Exposições do Anhembi, as abóbadas de cerâmica armada de Eládio Dieste no Ceasa de Porto Alegre e o onipresente concreto armado das primeiras estações do metrô de São Paulo.

As obras concebidas entre 1970 a 1979 contribuem para a percepção de uma maior diversidade formal e material. Começa a aparecer, com relativa preeminência, a solução formal que se justifica em nome das preexistências ambientais, são vários os exemplos: o Sesc Tijuca, com o programa dividido em módulos que formam patamares na encosta coroada por casarão do século 19, o discreto prisma de vidro escuro do BNDE, cuidadosamente implantado junto do Convento de Santo Antônio no Rio de Janeiro, o Centro Cultural São Paulo que se amolda ao talude a margear a avenida 23 de Maio, o complexo embasamento do Conjunto Itaú Conceição que reconstitui a encosta, mesclando-se ao espaço público e, naturalmente, o antológico Sesc Fábrica da Pompéia.

A seleção de Anelli para os anos 80 oferece soluções antípodas como a residência dos Padres Claretianos, estritamente regida pelas possibilidades da tecnologia do tijolo de barro estrutural, e a Rainha da Sucata, cuja forma é acintosamente independente da lógica estrutural construtiva. Ou, ainda, o Memorial da América Latina, cuja solução parece destituir o concreto de materialidade valorizando a autonomia da forma, em contraposição ao Mube, entranhado no terreno com um uso do concreto que lembra a pedra, destacando texturas e apoios. E mesmo a contraposição entre o aço industrial da prefeitura de Lelé e a manufatura das esteiras revestindo os pilares da Casa do Benin, ambos no centro histórico de Salvador. Mas não deixa de haver soluções que revelam pesquisas assemelhadas como as do Sesc Nova Iguaçu e do Centro de Lançamentos de Alcântara, ou a busca de novas tipologias urbanas nos conjuntos habitacionais da Unicamp e da Vila Mara.

Na pequena seleção de obras projetadas nos anos 90 há continuidades em relação ao final da década anterior e, de forma um tanto intangível, a inauguração de uma nova fase. Anelli nos aponta a superação da polarização entre uma defesa incondicional da arquitetura moderna e a busca frenética por alternativas a ela. Uso mais aberto e menos exclusivo dos materiais na importância da paisagem. Natural ou construída, a paisagem começa a impor-se como elemento a ser preservado ou recuperado, mas, de qualquer forma, incorporado na solução.

E assim chegamos ao final, anos 2000 a 2007, na contemporaneidade de obras como o Museu de Microbiologia da USP, a Casa Fatia, o Fórum de Cuiabá, a casa de praia R. R. ou o Museu do Pão. A alta qualidade arquitetônica dessas obras, porém, não leva Anelli a adotar um tom ufanista, apontando três grandes desafios para que a arquitetura contemporânea no Brasil venha a alcançar uma atuação mais efetiva para o conjunto da sociedade: a dimensão metropolitana, o meio ambiente e o aspecto cultural. De fácil leitura, embora nunca redutor, o texto é rico de referências, locais e internacionais, e, provavelmente, irá estimular muitas outras ilações além das presentes nesta resenha.

Maria Alice Junqueira Bastos

Arquiteta, doutora pela FAUUSP (2005), autora dos livros *Pós-Brasília: Rumos da arquitetura brasileira* (Perspectiva/Fapesp, 2003) e *Königsberger Vannuchi: Duo Alto de Pinheiros* (Editora C4, 2009). Autora de artigos de crítica de arquitetura publicados nos periódicos: *AU*; *30-60 Cuaderno latinoamericano de arquitectura* e *ArteCapital.Net*.

Rua Alfredo Piragibe, 84
05447-010 – São Paulo, SP
malicebastos@uol.com.br



**PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO
ARQUITETÔNICO DA
INDUSTRIALIZAÇÃO:
PROBLEMAS TEÓRICOS DE RESTAURO**

KÜHL, BEATRIZ MUGAYAR. COTIA, SP: ATELIE EDITORIAL, 2008, 328p.

ISBN: 978-85-7480-419-4

Eneida de Almeida

**PATRIMÔNIO DA INDUSTRIALIZAÇÃO: POR UM DIÁLOGO ENTRE A
TEORIA E AS PRÁTICAS DE PRESERVAÇÃO**

pós- 273

O volume *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: Problemas teóricos de restauro* reúne um panorama completo dos estudos sobre o tema do patrimônio industrial, inseridos em uma ampla e atualizada visão do campo disciplinar do restauro.

A investigação faz referência às discussões do século 19, à origem da *arqueologia industrial* na Inglaterra (nos anos 50), às questões mais gerais referentes à preservação como “ato de cultura” e à tutela do patrimônio arquitetônico estritamente ligado à industrialização, para se deter, a seguir, nos casos de intervenções recentes em edifícios notáveis do território paulista. Ao afirmar uma conduta rigorosa, mas nem por isso inflexível de proteção generalizada, a autora se reporta ao debate internacional, às Cartas Patrimoniais, aos conceitos empregados na atualidade, apresentados segundo uma visão epistemológica que considera o aporte de outras disciplinas como a estética e história da arte, a sociologia, a antropologia, entre outras. A ampla síntese crítica não declina tampouco o enfrentamento das reflexões sobre a relação “antigo-novo” nas intervenções em edifícios de interesse para a preservação.

No prefácio, Giovanni Carbonara, arquiteto, diretor da Scuola di Specializzazione in Restauro dei Monumenti dell’Università di Roma “La Sapienza”, autoridade de grande prestígio no cenário europeu, autor de inúmeras publicações sobre a matéria, destaca a qualidade essencial da publicação: “A análise dos estudos sobre o tema, conduzida de maneira abrangente, seja no que respeita às contribuições originais e cientificamente fundamentadas, seja no que concerne aos escritos de simples conteúdo de divulgação, permitiu que a autora construísse um quadro geral sobre o estado da questão, e dos trabalhos a ela relativos, até agora não disponível.”

A autora, Beatriz Mugayar Kühl, arquiteta, docente e pesquisadora, ocupa, hoje, no Brasil, um importante lugar na área da preservação e do restauro de bens arquitetônicos. Sua participação, desde a publicação do livro *Arquitetura do*

ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo. Reflexões sobre a sua preservação, em 1998, obra que teve origem em sua tese de doutoramento, passando pela tradução de textos fundamentais, situados no contexto histórico-cultural em que foram produzidos e revistos criticamente a partir das reflexões atuais – entre os quais se destacam: *Restauração*, de Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (2000), *Os restauradores*, de Camillo Boito (2002), além da obra basilar, e ainda atual, *Teoria da restauração*, de Cesare Brandi (2004) –, contribui, de modo inigualável, não apenas para a difusão dos conceitos acumulados nesses últimos dois séculos, mas, principalmente, para distanciar as discussões do terreno do diletantismo, e afrontar, de modo consciente e criterioso, uma abordagem científica.

O tema da preservação no Brasil, como destaca a autora, ganha expressão efetiva nos anos 30, com a criação do SPHAN, mas apenas recentemente tende a revestir-se de uma postura mais consistente, solidária com os debates internacionais e com as teorias consolidadas nesse campo de estudo específico. Não obstante tenha, em sua origem, uma conotação cultural, associada à afirmação da identidade nacional, a investigação nessa área ressurte-se, ainda hoje, de um enfoque mais rigoroso das questões de princípio e método aplicadas aos casos específicos de intervenção. Como destaca Beatriz Mugayar Kühl: *“Houve respeitável esforço do SPHAN para formar e divulgar o conhecimento sobre a arte brasileira. O inventário e os estudos históricos eram essenciais para que o trabalho pudesse consolidar-se, isso pode ser constatado na importância dada pela instituição à Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (...). É relevante notar, no entanto, que nenhum dos artigos se refere às obras de restauração que eram executadas pelo próprio Serviço.”*

Um dos principais objetivos dessa publicação consiste, justamente, em preencher uma significativa lacuna que persiste nesse campo de estudo, ou seja, a ausência de uma sólida orientação teórica que apresente concretos desdobramentos nas práticas de preservação. Malgrado se observe, nas últimas décadas, um acúmulo significativo de pesquisas, muitas delas resultantes em trabalhos de grande interesse, ainda é comum observar uma abordagem empírica, desvinculada de um necessário preparo histórico-crítico ao afrontar a análise das intervenções realizadas.

Nesse sentido, a autora alcança um duplo intento: produz um minucioso trabalho de pesquisa essencialmente generoso e preciso na indicação dos caminhos trilhados durante a condução dos estudos, na menção às fontes de consulta, por um aprofundado aparato de notas que enriquece a publicação e possibilita recorrer a outros estudos de natureza mais restrita; por outro lado, enfrenta, de modo corajoso e independente, a polêmica em relação a uma práxis destituída de bases sólidas e, por isso, atua com a desenvoltura de quem despreza a bagagem conceitual consolidada na área específica, implicando resultados danosos diante das exigências de preservação dos bens culturais.

O caso particular do patrimônio industrial envolve alguns aspectos que tendem a tornar a discussão ainda mais complexa. Esses conjuntos de interesse arquitetônico e documental, em geral, ocupam extensos lotes urbanos, situados, em sua grande maioria, nas zonas centrais da cidade, o que contribui para que se confundam as prioridades: as questões práticas (como aquelas referentes à transformação de usos desses edifícios) ou as questões econômicas (ditadas pelas pressões do mercado imobiliário) acabam por se sobrepor às motivações

profundas de ordem cultural que legitimam a ação de preservação, traduzidas no respeito pelo trabalho humano impregnado nas vivas presenças da arquitetura do passado.

A obra traz uma significativa contribuição tanto para a formação de pesquisadores como para a revisão de uma prática corrente na atuação profissional, tornando-se uma leitura necessária para todos aqueles interessados na apreciação dos bens culturais, quer pela exposição de conceitos e motivos, quer pela indicação de precisas estratégias que asseguram sua preservação.

Eneida de Almeida

Arquiteta pela FAUUSP (1981), mestre em preservação de bens culturais pela Universidade “La Sapienza” de Roma (1987), doutoranda pela FAUUSP (2006), professora da Universidade São Judas Tadeu, coordena as atividades do Escritório Modelo do curso de Arquitetura e Urbanismo.



O FLORESCER DAS CORES – A ARTE DO PERÍODO EDO

OI; CÉLIA; KOBAYASHI, AYAKO; SAITO, TAKAMASA; HASHIMOTO CORDARO, MADALENA. SÃO PAULO; TÓQUIO: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO / AGÊNCIA DE CULTURA DO JAPÃO, 372 p, 2008.

Paulo Yassuhide Fujioka

MAIS DO QUE UM CATÁLOGO, UM TRATADO DE ARTE E DESIGN JAPONÊS

Embora o Centenário da Imigração Japonesa tenha sido comemorado em 2008, não poderíamos deixar de relevar, ainda que tardiamente, a montagem da extraordinária exposição *O florescer das cores – Arte do período edo* na Pinacoteca do Estado (1º semestre 2008), provavelmente a mais representativa mostra histórica de arte japonesa já feita no Brasil. Outras exposições de grande porte foram realizadas para as comemorações do centenário, discutindo os vínculos entre a arte brasileira e japonesa, mas *O florescer das cores* constitui, em si, um marco na história das grandes exposições internacionais montadas no Brasil desde os anos 90 – pela imensa quantidade, variedade e raridade de artefatos reunidos, abrangendo mais de 2.000 anos de história e emprestados de 17 instituições museológicas japonesas.

A proposta de *O florescer das cores* foi expor não somente a rica produção das artes aplicadas japonesas no Período Edo (1603-1868), bem como apresentar sua trajetória desde a Pré-História (períodos Jomon, 8000-300 a.C., e Yayoi, 300 a.C.-300 d.C.), a unificação nacional (períodos Yamato, 350-593 d.C., e Asuka, 593-710 d.C.); os períodos áureos da aristocracia imperial, da adoção da cultura chinesa e da consolidação do Budismo (Nara, 710-794 d.C., e Heian, 794-1192); até a explosão criativa dos anos de paz do Período Edo, após o fim do Sengoku Jidai – os anos do país em guerra que abrangeram os períodos Kamakura (1192-1338), Muromachi (1338-1573) e Azuchi-Momoyama (1573-1613).

Assim, ao longo do percurso histórico representado pelas 166 peças de Kunsthandwerk expostos, vemos emergir a cultura nativa primitiva, o impacto da introdução do Budismo e das culturas coreana e chinesa, a evolução das diversas técnicas artesanais de tecelagem, costura, cerâmica, porcelana, marcenaria, laca e metalurgia; até a consolidação de estilos nacionais no Período Edo.

Esse imenso esforço, literalmente monumental, de curadoria e montagem, pode ser percebido de imediato ao folhear-nos o catálogo da exposição editado pela Pinacoteca do Estado de São Paulo e Agência de Cultura do Japão. Só a publicação, em si, de um catálogo de tal magnitude já pode ser considerada motivo de celebração.

Quase um guia de introdução da arte japonesa, *O florescer das cores* é um verdadeiro compêndio da produção histórica colecionada, preservada, restaurada (ou até mesmo encontrada em escavações arqueológicas), totalizando cerca de 372 páginas. Nesse sentido, essa publicação supre a ausência de um tratado geral da arte japonesa tradicional em português, apesar da recente publicação de várias monografias específicas, também por conta da comemoração dos 100 anos da imigração japonesa no Brasil.

Vale destacar que os editores tiveram o cuidado respeitoso em incluir, ao final do catálogo, traduções em japonês dos textos e das descrições de cada uma das 166 peças expostas, acompanhadas de fotos em miniatura dos artefatos.

Apesar do cuidado minucioso, tal como grande parte dos catálogos de exposição no Brasil, *O florescer das cores* não tem índice onomástico e alguns textos não estão acompanhados de bibliografia ou notas. De fato, em muitos casos, tais itens não se mostram necessários, na medida em que o fundamento de um catálogo é o registro concreto de um projeto museológico e curatorial de uma exposição que, em grande parte das vezes, está fadada a existir apenas na lembrança dos visitantes, dada sua efemeridade e/ou itinerância. Entretanto, no caso específico desse *O florescer das cores*, dado o caráter monumental, exaustivo e até pioneiro da exposição; e levando-se em conta a absolutamente imensa quantidade de dados, informações históricas e conceitos estéticos dispostos no catálogo, índices onomásticos e de ilustrações seriam desejáveis, embora não sejam indispensáveis.

Outra questão: os textos de introdução do catálogo esclarecem, de forma didática, o período histórico abordado. Entretanto, sente-se falta de uma apresentação curatorial que justifique a temática expositiva e esclareça os critérios adotados para escolha de cada peça em relação a seu período histórico e à trajetória da evolução técnica dos artefatos. Por que ancorar tematicamente a mostra no Período Edo? Para alguns especialistas, e mesmo para o leigo surpreendido diante do grande refinamento técnico e expressivo das peças, a resposta pode soar até óbvia. Todavia, ao folhearmos o catálogo pela primeira vez, sentimos falta da voz de um curador explicando o porquê da seleção de cada artefato específico.

O texto inicial, *Tempo de paz: O mundo japonês do período edo*, de Célia Oi, apresenta, de forma sintética e acessível, o complexo contexto social, político e econômico do período, dominado pelo xogunato Tokugawa: o sistema político-estratégico elaborado por Tokugawa Iyeyasu, a ordem social estratificada baseada na produção agrária (arroz), o crescimento das cidades e o surgimento de uma cultura urbana (cultura popular *genroku*), a revolução do sistema escolar *terakoya* (com escolas em templos budistas), o surgimento do teatro *kabuki*, a disseminação de outras manifestações populares como o *bunraku*, a pintura *yamato-e*, a popularização da poesia, etc. O texto conclui com o fim do xogunato Tokugawa que marca o início do Japão moderno.

A seguir, os diversos segmentos temáticos da mostra são expostos em ordem cronológica, com um ensaio de apresentação seguido de ilustrações comentadas dos artefatos: tecelagem, tintura, design e costura; utensílios domésticos, cerâmica e porcelana, artefatos de guerra, laca e mobiliário.

Cada peça é numerada segundo descrição museológica precisa, catalogada segundo a época em que foi produzida, dimensionada (altura, largura, comprimento), com identificação do acervo de origem de forma modelar. A identificação do artefato é acompanhada de uma breve, mas minuciosa e cuidadosa

descrição museográfica de suas características, apontando ao leitor, com precisão, as principais características, a temática da ornamentação gráfica e aspectos de manufatura.

Em cada segmento, o texto de apresentação analisa a evolução histórica de cada manifestação das artes aplicadas abordadas pela mostra. O primeiro ensaio, *História da tecelagem e do tingimento no Japão*, de Ayako Kobayashi, descreve as primeiras técnicas de tecelagem e tintura de tecidos no período pré e proto-histórico do Japão (Jomon a Heian), passando pela era medieval japonesa (até os períodos Kamakura e Muromachi), até a tecelagem no período moderno (períodos Momoyama e Edo).

Na primeira série de artefatos temos uma mostra de belíssimas vestimentas e padronagens, com as distinções traçadas entre vestimentas como *kosodes*, *katabiras* e *shirogaes*; a seguir, temos um segmento com as primeiras cerâmicas coloridas (com o tema das Quatro Estações do Japão) e bonecas de cerâmica; e depois, um segmento deslumbrante de utensílios como carteiras, *hakosekos* (porta-papel), pentes, presilhas *kogai* e ornamentos *kanzashi* para cabelo – e seus diversos materiais (desde casco de tartaruga até metal); o vestuário do teatro kabuki e do teatro nô; os artefatos do mundo dos samurais: armaduras e perneiras, selas, lâminas de espadas e trajes de batalha (*jinbaori*).

No segundo ensaio, *História da cerâmica japonesa*, de Takamasa Saito, temos o advento e evolução dos primeiros utensílios de argila nos períodos Jomon e Yayoi (incluindo as características da cerâmica Jomon, Yayoi, Hajiki e Sueki); o surgimento dos esmaltamentos vitrificados (com as diferentes técnicas cromáticas); a cerâmica medieval, regiões de produção e comercialização (fornos de Seto, Tokoname, Atsumi Suzu, Echizen, Shigaraki, Tamba e Bizen – com suas características distintas); a cerâmica do período Momoyama, caracterizada pela valorização dos utensílios para cerimônia do chá (*cha-do*), um outro universo de estudo em si.

O texto destaca a valorização, nesse período, da porcelana coreana e da produção nacional (até então a porcelana chinesa era preferida para o *cha-do*). A cerâmica japonesa para o *cha-do* constituiu uma produção distinta do artesanato dos períodos anteriores e importante para a consolidação de uma arte genuinamente nacional. O texto descreve as técnicas da cerâmica vitrificada para o *cha-do* nos fornos de Mino, Shino, Nezumi Shino, Oribe, Iga, Bizen, Karatsu, Chojiro (Raku); além das peças de cerâmica do grande artista e artesão Hon'ami Koetsu (1558-1637).

A seguir, o autor destaca a produção cerâmica do período Edo, o advento da porcelana japonesa de esmaltes policromados, sua evolução e os diversos tipos: dos fornos de Arita e do clã Nabeshima; da cerâmica e porcelana de Kyoto, incluindo os fornos *ko-kiyomizu*, as peças policromadas *ninsei* e *kenzan*. O texto conclui com um breve panorama da produção de cerâmica e porcelana dos períodos Meiji, Taisho e Showa, que não são temas da presente exposição. Aliás, por que não fazer uma mostra futura com peças desses períodos?

A série de artefatos expostos a seguir inicia-se com um segmento sobre a evolução da cerâmica do período Jomon ao Momoyama, concluindo com um segmento de peças do período Edo (porcelanas magníficas).

Takamasa Saito é também autor do terceiro ensaio do catálogo: *História da laca japonesa*. Foi surpreendente descobrir que, no Japão, tal técnica de grande sofisticação (*urushi*) já vinha sendo desenvolvida desde o período Jomon. O autor descreve a evolução das diversas técnicas da laca – *hyomon*, *raden*, borrifamento de pó de ouro e prata (*makie*), *mitsudae* e *makkinu* – até o período Heian. A seguir, há

a descrição da laca entre os períodos Kamakura a Muromachi e de sua evolução nos períodos Momoyama e Edo. O destaque, como não poderia deixar de ser, está nos utensílios desenhados por Hon'ami Koetsu, que estabeleceu, inclusive, o chamado estilo *koetsu de makie*.

Por fim, Takamasa Saito traça o panorama da evolução da laca no período Edo – o estilo tradicional *koami*, a exportação de produtos laqueados, o estilo rinpa, os objetos *inro* e *netsuke* e o universo do *konrei chodo* (mobiliário de enxoval de noivas).

Na última série de artefatos expostos, vemos exemplos magníficos de utensílios domésticos (ciaxas, bacias, recipientes, penteadeiras, tabuleiros de jogos de go, etc.).

O catálogo ainda apresenta, à guisa de conclusão, o ensaio *O sistema das artes no período Edo*, de Madalena Hashimoto Cordaro, que apresenta, de forma sucinta, o complexo do conjunto de novas terminologias e formas de pensar que surgem a partir da Restauração Meiji, com a conseqüente ocidentalização e modernização do Japão: os novos conceitos de *bijutsu* (belas-artes) e *kogei* (técnica de produzir, construir de forma manufaturada), em contraponto às práticas tradicionais mais vinculadas ao artesanato; além de outras particularidades de grande interesse sob o ponto de vista do diálogo cultural e técnico entre Ocidente e Oriente.

Como corolário, Madalena Hashimoto Cordaro também apresenta um *Glossário de termos técnicos*, que constitui uma referência rara e preciosa para qualquer leitor interessado na arte japonesa, ao explicar, de forma científica, os termos japoneses vinculados aos temas da mostra. Isso porque ainda não existem dicionários técnicos japonês-português e português-japonês que traduzam e expliquem termos específicos das artes, artesanato, design e arquitetura.

Os dois textos de Madalena Hashimoto Cordaro ganham importância fundamental, na medida em que lidam com questões raramente abordadas na historiografia da cultura japonesa no Brasil. Aliás, os textos do catálogo primam pelo notável conhecimento acadêmico dos autores, abordando temas abordados com síntese e sem perder o senso didático. Dessa forma, sentimos falta de uma apresentação de cada autor.

Além dos índices onomástico e de ilustrações, falta uma linha do tempo que comparasse a história do Japão com a da civilização ocidental. Tal linha do tempo permitiria uma compreensão maior das trajetórias ocidental e da japonesa – nas artes, na política, nas ciências – dada a falta de familiaridade do grande público com os períodos da história do Japão. Até porque, em alguns momentos, tais linhas do tempo se tocam e até mesmo se entrecruzam.

Um ano depois, imaginar que tais artefatos foram exibidos em público em um local tão distante do país de origem quanto o Brasil é emocionante e gratificante. E como veterano de equipes de organização de exposições internacionais, só posso ter uma pálida idéia do esforço gigantesco, hercúleo e heróico que a curadoria e a produção de *O florescer das cores* deve ter exercido no sentido de viabilizar mostra de tal abrangência histórica, e com tamanha escala e variedade de artefatos. Objetos de incalculável preciosidade e raridade foram expostos com grande cuidado de montagem, critério curatorial e didático, além da elegância do projeto expositivo.

É importante observar que a obra de Hon'ami Koetsu foi objeto de uma exposição específica em 2000 no Philadelphia Museum of Art em Filadélfia, Pensilvânia (instituição conhecida por seu grande acervo de arte japonesa). Intitulada *The Arts of Hon'ami Koetsu, Japanese Renaissance Master*, foi organizada pela doutora Felice Fischer, curadora de arte japonesa do PMA, exibindo cerca de 100

artefatos desenhados por Koetsu. Outra mostra de grande porte com peças raramente exibidas foi aclamada pelos especialistas, pela mídia e pelo grande público – tendo sido denominada “*the ‘once in a lifetime’ exhibition*”, em virtude da extrema raridade de uma montagem desse tipo. Da mesma forma, podemos considerar que *O florescer das cores* (que incluiu peças de Koetsu), pelos motivos acima, também pode ser considerada, no contexto das exposições internacionais no Brasil, outra “*once in a lifetime exhibition*”.

Mesmo assim, consideramos que o campo da arte e design do Japão ainda não está esgotado, bem como a trajetória do diálogo entre Ocidente e Oriente nas artes, arquitetura e design nos séculos 19-20. Aliás, é de lamentar-se que a longa e complexa trajetória da arquitetura no Japão não tenha sido contemplada com uma exposição da dimensão desse *Florescer das cores – A arte do período edo*. A mostra sobre a obra e as idéias de Kazuyo Sejima e SANAA foi outro ponto alto do centenário da imigração japonesa, mas representa apenas uma faceta (apesar de sua importância) da *avant-garde* arquitetônica do Japão do século 21.

Nesse sentido, é interessante lembrar grandes exposições do passado, como a *Japon des Avant-Gardes 1910-1970*, produzida pelo Centre Georges Pompidou em Paris (fevereiro-março 1987), com projeto cenográfico de Noriaki Okabe, ex-colaborador de Renzo Piano (não-contemplada com itinerância no Brasil). Essa mostra apresentou, além dos exemplos pioneiros no Japão da arte, design e arquitetura moderna, o diálogo entre Ocidente e Oriente na longa trajetória que culminou no movimento moderno, como no *art nouveau*, além de Mackintosh, Chagall, os surrealistas, o expressionismo, Fernand Léger, o Hotel Imperial, de Frank Lloyd Wright, Bruno Taut, o Ueno Museum of Western Art, em Tóquio, de Le Corbusier (1959), entre outros.

Fica a sugestão para uma grande mostra que preencha essa lacuna na próxima efeméride comemorativa das relações Brasil-Japão, quem sabe os 105 anos da imigração em 2014, e inclua a arquitetura e o design produzidos no Japão após o período Edo.

Concluindo, as poucas considerações críticas expostas acima de nenhuma forma afetam a importância e mérito dessa elegante exposição e de seu catálogo – cuja corajosa abrangência, escala e pioneirismo reflete a erudição, paixão e entusiasmo dos organizadores pela arte japonesa e sua generosidade em dividir tal conhecimento com o grande público.

Paulo Yassuhide Fujioka

Arquiteto formado pela FAUUSP, com mestrado e doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo pela FAUUSP. Professor doutor de Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo no curso de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos da USP desde 2005. Membro do grupo de pesquisa “Museus: Arquitetura e Design” do curso de Pós-Graduação da FAUUSP desde 2007.
Universidade de São Paulo, Escola de Engenharia de São Carlos
Avenida Trabalhador São-carlense, 400
13560-907 – São Carlos, SP
(16) 3373-9300
pfujioka@sc.usp.br



PHILIP GUNN: DEBATES E
PROPOSIÇÕES EM ARQUITETURA,
URBANISMO E TERRITÓRIO NA ERA
INDUSTRIAL

CORREIA, TELMA DE BARROS (ORG.). SÃO PAULO:
ANNABLUME/FAPESP, 2009. 168p.

ISBN: 978-85-7419-937-5

Marcos Virgílio da Silva

AS PELEJAS DE PHIL — UMA AMOSTRA DE UM GRANDE LEGADO

Em dezembro de 2000, um recém-formado arquiteto é convidado a discutir seu trabalho de graduação com o doutor Philip Gunn. Não podendo ter participado da banca examinadora desse trabalho, Gunn, ainda assim, propôs-se a discuti-lo com mais calma e detalhe do que *“os vinte minutos de arguição permitem”*, como disse na época.

Logo de início, mostra um exemplar de sua dissertação de mestrado, em que discute a aplicação da Teoria dos Sistemas ao Planejamento Urbano — uma questão bastante afeita ao próprio trabalho de graduação que estávamos ali discutindo. *“Eu também já fui adepto dessas teorias”*, ele disse. *“Com o passar dos anos e as pesquisas, fui me tornando cada vez mais crítico delas. Hoje, eu diria que sou um opositor frontal a essas abordagens.”*

Impossível não se recordar desse diálogo ao percorrer os textos que compõem o livro organizado pela professora Telma de Barros Correia. A declaração, que deu início a uma orientação estimulante e transformadora (pessoalmente falando), carrega uma pequena amostra das qualidades intelectuais que marcaram a trajetória acadêmica e que o livro demonstra.

Também ajuda a compreender um pouco da dificuldade de interlocução que encontrava na área de arquitetura e urbanismo. Pois, se é clara sua *“inquietação intelectual”*, sua *“rara erudição”* e o *“compromisso com a crítica à ordem capitalista”*, como afirma a organizadora na apresentação do livro (p. 7), também é nítido como o alcance de sua crítica cria embaraços, especialmente a quem, inadvertidamente ou não, aplique conceitos e teorias que, sob o exame minucioso e inclemente de Gunn, revelam suas limitações e insuficiências.

Em todo o seu trabalho, e exemplarmente nos cinco textos que compõem esse livro, revela-se uma aguda leitura de numerosas referências bibliográficas (que atestam a erudição mencionada), por meio da qual o autor, permanentemente, examina e reexamina formulações que, em muitos casos, ou acabaram aceitos sem maior crítica ou, perdidos os vínculos com o contexto social em que se engendraram, passam a ser replicados mecanicamente e de forma desatenta. O

primeiro caso é exemplificado pela qualificação de “flexível” dada à organização do trabalho no período “pós-fordista” (examinada no quinto capítulo) da globalização neoliberal, enquanto o segundo se relaciona a aplicações indiscriminadas das teorias sistêmicas e ecológicas (amplamente criticadas por Gunn em sua produção, sobretudo a partir de meados da década de 90, e que aparece, nessa coletânea, em breve e instigante passagem acerca do uso de concepções biológicas e, posteriormente, cibernéticas – p. 57, nota de rodapé # 24).

Nos dois primeiros capítulos do livro, nos quais o paradigma das cidades-jardins ocupa o centro de sua atenção, Gunn se vale do acesso a uma ampla bibliografia internacional sobre o assunto, bem como da produção original de autores ligados àquele movimento, como Raymond Unwin e Barry Parker. Essa facilidade talvez hoje se mostre mais disponível à maioria dos pesquisadores, mas não deixa de ser uma triste constatação perceber quão limitada é, ainda, a oferta de tais obras disponível em língua portuguesa. Assim, os trabalhos que compõem esse livro já oferecem, de antemão, a incorporação inovadora (para o cenário brasileiro) de referências pouco usuais.

Mas o caráter realmente inovador dos estudos de Philip Gunn reside não apenas na proposição de novos temas e questões – como é o caso da proposta, relatada por Ana Fernandes em seu prefácio, da discussão do “século XX como objeto da História” – mas também no reexame de temas já consagrados, assumindo a tarefa de confrontar estigmas ou visões consolidadas. Assim é que, ao dedicar-se ao exame da arquitetura e das proposições urbanísticas de Frank Lloyd Wright, Gunn problematiza, simultaneamente, duas das interpretações (“*nem revolucionário social, como defendeu Leonard Reissman, nem pró-agrário, como entendeu Giorgio Ciucci*”, p. 15) consagradas e propõe a interpretação de ser o projeto de Wright visto à luz da nova organização do trabalho – e do espaço – emergente com o fordismo.

Gunn, em nenhum momento, furta-se às polêmicas e, como bom marxista britânico, não deixa de lançar mão de ironias tão ácidas quanto certeiras, desnudando o conteúdo freqüentemente ideológico de afirmações supostamente contundentes, mas essencialmente frágeis. Assim, ao discutir o argumento de “eficiência” usado para justificar o fechamento de uma fábrica no vale do Paraíba, mostra como o parâmetro adotado era uma fábrica que logrou o aumento de produtividade à custa de massiva demissão de trabalhadores (p. 146-147).

A importância que a Escola da Regulação Francesa parece assumir em seus estudos – sobretudo ao discutir as relações de produção industrial em suas formas fordista e “pós-fordista” – não deve desviar a atenção para o fato de, em seus trabalhos, a abordagem da *história social* (particularmente no enfoque marxista de E. P. Thompson) ter também importância considerável. Assim, quando da reestruturação das áreas de concentração da pós-graduação da FAUUSP, o pesquisador optou por se filiar à área de História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo. Nessa área, encontrou o ambiente propício para o tipo de pesquisa histórica em que o acadêmico parece transitar com a maior desenvoltura: os processos sociais de difusão de idéias (e ideologias), as filiações intelectuais (conceituais ou práticas) entre os praticantes da arquitetura e urbanismo e seu meio cultural – extrapolando, inclusive, o âmbito estrito dessas disciplinas para alcançar referências sociológicas, filosóficas, econômicas ou outras com as quais as proposições arquitetônicas e urbanísticas, necessariamente, a seu ver, dialogam.

A forma como empreende esses diálogos interdisciplinares qualificou Gunn como um pesquisador capaz de encarar questões dessas outras disciplinas com considerável êxito, sem, contudo, deixar-se absorver por elas: o olhar do arquiteto urbanista se conserva e somente se amplia oferecendo a essas outras ciências uma contribuição fundamental para a territorialização de suas questões e, à arquitetura e urbanismo, um modo de tratar a História que supera imensamente o enfoque auto-referente que, por vezes, marca a produção nessa área.

Por outro lado, a ampliação de perspectivas tornou-o o crítico das abordagens estruturalistas ou sistêmicas (que ainda marcam parte não-desprezível da produção acadêmica sobre urbanismo e urbanização), à qual fez menção no encontro de 2000 relatado no início desta resenha. O livro, porém, não traz os textos nos quais a contribuição de Phil nesse sentido mostraria-se mais evidente – textos em que discute as metáforas biológicas e o “paradigma sistêmico” nas ciências ambientais e no planejamento urbano e territorial. Longe de constituir lacuna no livro organizado por Correia, considerando-se a pertinência do critério de obedecer à própria indicação do autor dos textos mais importantes de sua produção e a notável coerência que os textos adquirem em conjunto, o embate teórico com o “paradigma sistêmico” se mostra merecedor, desde já, de uma coletânea complementar.

É de supor-se que esse outro embate não seja tão bem recebido no ambiente intelectual da atualidade, tão amplamente favorável às análises estruturais. É possível, inclusive, que a crítica à ordem capitalista, presente já nesse livro, seja desconfortável à ideologia dominante, sobretudo porque o rigor e a profundidade com que Philip Gunn encarou esses debates tornam-no um interlocutor de difícil desqualificação. Por isso mesmo, a importância dessa coletânea: começa (e espera-se que continue) a ganhar espaço em livrarias uma produção fundamental que antes se encontrava dispersa em uma miríade de periódicos e anais de eventos científicos.

Marcos Virgílio da Silva

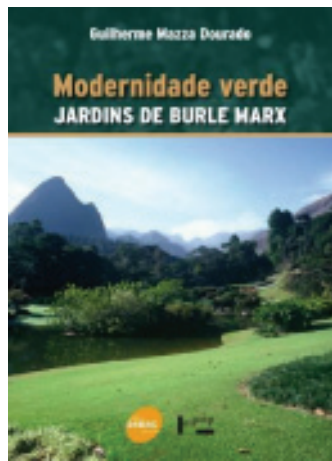
Mestre e doutorando FAUUSP, na área de concentração de História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo.

R. Dr. Dolzani, 602, ap. 03. Jardim da Glória

São Paulo, SP

(11) 9566-5983

virgiliom@usp.br



MODERNIDADE VERDE. JARDINS DE BURLE MARX

DOURADO, GUILHERME MAZZA. SÃO PAULO:
SENAC, 2009. 386p., 18 x 25 cm

ISBN: 8573598573

ISBN-13: 9788573598575

Vladimir Bartalini

A HERANÇA DE UMA MODERNIDADE

Passados 15 anos da morte de Roberto Burle Marx e 100 anos de seu nascimento, entre as homenagens que a data propicia, vem a público *Modernidade verde: Jardins de Burle Marx*, de Guilherme Mazza Dourado. Não que a feitura do livro tivesse esse objetivo, mas seu lançamento, neste momento, é muito oportuno. Na verdade, ele provém da dissertação de mestrado, apresentada pelo autor em 2000, com tratamento tão cuidado de texto e de imagens que já fazia supor o futuro livro. De fato, logo em seguida começaram os trâmites para a publicação. Os nove anos transcorridos dão a medida dos entraves do meio editorial no Brasil, mesmo quando se lida com um assunto e com a obra de um paisagista cujo interesse está longe de ser esgotado, e ainda que se alegue a imensa desproporção entre as publicações sobre Burle Marx e aquelas dedicadas a outros paisagistas brasileiros.

Vale lembrar que durante muito tempo, mais precisamente por 20 anos, *The tropical gardens of Burle Marx*, de Pietro Maria Bardi, com excelentes fotografias de Marcel Gautherot (Colibris Editora Ltda., Amsterdã – Rio de Janeiro, 1964), era tudo com que as bibliotecas especializadas no Brasil podiam contar sobre o conjunto da obra do artista, além de o texto vir escrito em inglês, alemão e italiano, sem uma única linha em português (diante disso, ressalta o mérito da Publicação n. 1 do Museu da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, de 1971, uma brochura dedicada a Burle Marx, com dois textos de sua autoria e uma bibliografia dominada por artigos em revistas de arquitetura e em jornais). Só em 1984 a Nobel lançou o estudo de Flávio Motta (com fotografias do mesmo Gautherot) intitulado *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*, ensaio que apontava para as possibilidades de emancipação da natureza explorada da ex-colônia tropical, em direção a uma paisagem urbana humanizada, presentes na obra do paisagista. A partir de então, a intervalos bem menores, outras publicações em português se sucederam, seja na forma de compilação de textos seus (*Roberto Burle Marx. Arte e paisagem*, Nobel, 1987, com segunda edição pela Studio Nobel, em 2004), biografia ilustrada (*Roberto Burle Marx, um retrato*, por

Laurence Fleming, Editora Índex, 1996), seja na organização de textos sobre Burle Marx (*Nos jardins de Burle Marx*, por Jacques Leenhardt, tradução de Pérola de Carvalho, Perspectiva, 1996). Além dessas, já se pode contar, hoje, com várias publicações integralmente dedicadas a Burle Marx, ou que lhe reservam um capítulo especial, editadas no exterior.

Todas fazem referência, com acentos variados, aos múltiplos dons e interesses de Burle Marx: paisagismo, pintura, tapeçaria, joalheria, música, botânica, culinária. Difícil mesmo não relacioná-los; os procedimentos analíticos, geralmente, não dão conta do fazer artístico, menos ainda no caso de um artista que se manifestava (e com que propriedade!) mediante recursos tão diversos.

Guilherme Mazza Dourado, em *Modernidade verde*, não deixa de referir-se às viagens botânicas empreendidas por Burle Marx (com a transcrição de excertos de suas observações, nos quais se fundem curiosidade científica e fruição estética), nem a seus desenhos e pinturas, mas não cede à facilidade das transposições imediatas. Se as formações naturais impressionaram fortemente o excursionista, ele as *artializava* (para usar a palavra que Alain Roger toma emprestado de Charles Lalo, o qual, por sua vez, encontrou-a em Montaigne) em seus jardins, de modo a não diluí-los na natureza. Do mesmo modo, as cores e as formas que povoam suas pinturas e jardins e certas técnicas e estratégias comuns de sua utilização não autorizam inferir uma comunicação direta entre os dois meios de expressão. De fato, entre os anos 30 e 50, informa o autor, “(...) *quando Burle Marx passava a selecionar um repertório vegetal de cores intensas e brilhantes, experimentando harmonias cada vez mais contrastantes no paisagismo, sua pintura transitava nas cores e matizes rebaixados, no jogo sutil de associações cromáticas que se libertava paulatinamente da representação realista.*”

Arquiteto de formação, o autor, diante dos múltiplos interesses e da vasta produção de Burle Marx, concentra-se no paisagismo *in situ*, nos jardins realizados no Brasil, dos anos 30 aos meados da década de 1960, espaço e tempo em que sua linguagem se desenvolveu e ganhou expressão máxima, tecendo a flora e a luz tropicais, as formas e as cores, em diálogo com os movimentos estéticos que lhe eram contemporâneos. Sua obra paisagística, caracteristicamente brasileira e, ao mesmo tempo, universal, alcançou, então, reconhecimento amplo, dentro e fora do país.

É comum tratar personagens da estatura de Burle Marx como gênios auto-engendrados, nascidos do nada. Não é esse o caso de *Modernidade verde*. Mazza Dourado situa Burle Marx em seu tempo, imerso em uma “brasilidade” em gestação nas artes plásticas, na arquitetura, na música, na literatura, na poesia e também no paisagismo, pelas experiências de Flávio de Carvalho e Mina Klabin Warchavchik.

Na primeira parte do livro, intitulada *Descoberta da natureza*, o autor recua mesmo ao século 19 para dar os créditos ao naturalista alemão Ludwig Riedel pela divulgação de plantas ornamentais nativas e sua utilização em espaços públicos no Rio de Janeiro, e ao botânico e paisagista francês Auguste Glaziou, que também as empregou no período em que foi responsável pelos espaços ajardinados da capital do Império e, depois, da República. Ambos permaneceram no Brasil em torno de quatro décadas transcorridas sucessivamente – o primeiro, de 1820 a 1861; o segundo, de 1858 a 1897 –, tempo suficiente para semear e cultivar idéias que, se não chegaram a ser então hegemônicas, nutriram nosso modernismo. Não custa lembrar que, quando Burle Marx nasceu, fazia apenas 12 anos que Glaziou deixara o Brasil. Pode-se dizer que respiraram o mesmo ar.

Na segunda parte, *Estética tropical*, são apontadas marcas históricas das sintaxes jardinísticas, cuja contribuição está, em diferentes medidas, presente e reconhecível em Burle Marx: os canteiros clássicos que culminaram nas ricas texturas, desenhos e cores dos *parterres* franceses do século 17, a absorção das formas da paisagem pelos ingleses no 18, a valorização do informal por William Robinson e o colorismo de Gertrud Jekyll durante a segunda metade do 19 e começo do 20. Ainda que por meio de pinceladas rápidas, essas remissões de Mazza Dourado ajudam a contextualizar, de um modo mais abrangente, o fenômeno Burle Marx.

O leitor é assim preparado para apreciar e aproveitar melhor os projetos da fase mineira e os das serras fluminenses que compõem esse capítulo. Trata-se de jardins particulares, residenciais ou não, que se tornaram antológicos pelas relações estabelecidas entre jardim e paisagem, pelos ensaios bem-sucedidos com formas, texturas e cores, pela pesquisa e princípios que embasaram a escolha da vegetação.

A informação não chega apenas pelos registros fotográficos – alguns, emprestados de acervos, são da época da execução dos projetos; outros foram tomados em anos mais recentes –, mas é enriquecida por desenhos técnicos ou de apresentação, com a relação dos vegetais empregados e, sobretudo, pelas descrições de Mazza Dourado. Não é coisa comum. No geral, tudo se resume em capturar o olhar, objetivo facilitado pela própria qualidade dos jardins e das fotografias e em apontar as espécies vegetais que ali comparecem, ou a comentários que se aplicam ao conjunto da obra do paisagista. O autor, ao contrário, detém-se nos casos, relata as condições que envolveram os projetos e dá sentido à listagem vegetal ao referir-se ao papel que cada planta ou grupo de plantas desempenha no espaço idealizado por Burle Marx. Essa estratégia de conduzir pela palavra, e não só pela visão, é decisiva no momento de abordar os projetos de paisagismo do Grande Hotel e do Golfe Clube da Pampulha, não-executados. Com base nas informações dos desenhos técnicos do acervo Burle Marx & Companhia, Mazza Dourado literalmente percorre os jardins inexistentes, proporcionando-nos uma experiência singular.

Ainda nessa seção do livro é exposta a polêmica instaurada no meio arquitetônico internacional, nos anos 40 e 50, entre racionalistas e organicistas. A menção só ganhará pleno sentido no capítulo seguinte, “Criando lugares”, no concernente aos projetos de espaços públicos de uso comum ou associados a empreendimentos estatais. De um lado, os defensores de uma linguagem universal, asséptica, apoiada na máquina e nas conquistas da técnica; de outro, os que faziam valer os contextos específicos e atentavam para as formas e funcionamento dos organismos.

Sabe-se dos efeitos, benéficos até, desse embate na arquitetura brasileira, mas seu rebatimento no paisagismo é pouco comentado. No entanto, ao discorrerem sobre o tratamento que convinha a um jardim público e a um privado, vários tratadistas do século 18 explicitavam as oposições formais, tidas como necessárias, entre um e outro. Não se pretende, aqui, levar a comparação ao pé da letra, mesmo porque o que alimentava as posições favoráveis à clareza absoluta, ao formalismo, à geometria e à simetria nos jardins públicos, naquela época, não eram propriamente, ou tão somente, as expectativas de superação do atraso e da ignorância e de conquista da liberdade depositadas no avanço da

ciência e das técnicas, mas, antes, a busca da ordem, mediante o efeito disciplinador da geometria, além dos preconceitos, com doses de paternalismo, no jeito de lidar com o grande público. Desse modo, aos jardins das cidades “*convêm a simplicidade e a simetria*”, dizia Watelet, e mesmo Hirschfeld, que admitia a variedade e a irregularidade em algumas partes dos jardins públicos de uma certa dimensão, considerava que “*as custosas obras de arte, as decorações elegantes e as plantas raras que exigem cuidados não convêm a este tipo de jardim*”, acrescentando: “ *todavia, é possível neles dispor obras aptas a produzir impressões úteis sobre a multidão.*” A diversidade requintada de ambientes, a sutileza, a arte, a poesia, eram reservadas aos proprietários dos grandes jardins privados e aos seus convivas.

A superação dessa dicotomia é o que mais chama a atenção nos projetos de espaços públicos, do Recife ao Rio de Janeiro, compilados na última seção do livro. Neles, independentemente das formas provirem de máquinas ou de organismos, e mais do que a associação magistral entre jardim, arte e arquitetura, desponta o princípio de dedicar ao que é público o mesmo entusiasmo, sensibilidade e refinamento dispensados aos jardins privados, tudo isso em plena vigência das idéias modernistas.

O apreço ao espaço público está longe de ser estranho à cidade do modernismo, como não o foi para a cidade tradicional. Disso sobram provas nas declarações, nas Cartas e também nas realizações que muitas cidades, algumas das nossas, inclusive, ostentam. O surpreendente é essa atenção voltada aos *jardins públicos*, que a cidade oitocentista conheceu, mas que o modernismo renegou.

Nisso pode estar uma chave de interpretação do próprio título do livro: *Modernidade verde: Jardins de Burle Marx*. A modernidade vem ali qualificada; trata-se de uma certa modernidade. Mas o *verde* ainda não é distintivo suficiente, pois foi cor que não faltou nem no papel, nem, efetivamente, nas proposições e realizações modernas, em todos os lugares. Os jardins, ao contrário, foram banidos. Jean-Pierre Le Dantec aponta algumas das razões: a suposta incompatibilidade entre o mundo industrial, democrático e urbano, e a tradição rural e aristocrática à qual a arte dos jardins esteve comumente associada; a estandardização, a internacionalização, a velocidade, enfim, o modo de vida, característicos da era industrial *versus* a singularidade do sítio, a duração do tempo, os cuidados constantes incorporados nos jardins. Além disso, para atender às questões de salubridade e do lazer de massa, tratadas em termos de “necessidades” da sociedade urbano-industrial, as áreas ou espaços verdes, em suma, o *verde genérico*, era o que bastava.

Os *jardins de Burle Marx* se inscrevem em outra agenda, *criando lugares* (e lugares democráticos), não simplesmente áreas verdes. Estudioso e defensor da ecologia das paisagens, militante de políticas abrangentes de preservação de nossos recursos paisagísticos, Burle Marx não descurou da arte e das minúcias que os lugares requerem.

O assunto tem relevância atual, o que justifica, afora as homenagens devidas ao centenário do paisagista e, as qualidades intrínsecas do livro de Mazza Dourado, mais essa publicação sobre Burle Marx. Quando se faz a crítica à espetacularidade, ao desperdício, ao supérfluo, é tentador colocar os jardins no mesmo balaio das excentricidades que só consomem recursos materiais e

humanos e não dão nada em troca. As consciências mais preocupadas com nosso futuro comum, e não tanto com as chamadas “necessidades do espírito”, irão se apegar à causa ambientalista. Outros, que ainda vêem algum sentido no paisagismo, mas não se sentem à vontade para associá-lo à arte, apõe-lhe o epíteto “útil” e medem seu valor pelos serviços prestados, enquanto outros encontram uma saída nas vantagens ao mesmo tempo ecológicas e econômicas do “jardim selvagem” (*wild garden*), nele presumidos os baixos custos de manutenção. Ocorre que, nas condições de hoje, mesmo o jardim selvagem não dispensa o monitoramento para ser preservado; portanto, também exige cuidados. Tampouco seu conceito, originalmente radical, escapa do *glamour* dos produtos de grife.

Não podemos nos evadir do cuidar, do tratar, do manter. Se a modernidade, e com ela a industrialização, encerrava a promessa de livrar-nos do jugo de lidar com a terra e de substituir, por fim, todo trabalho humano pelo trabalho das máquinas, não nos liberou da necessidade de manter as máquinas. E não saber das máquinas, nem como mantê-las, nem como conservar as coisas que elas produzem, consumindo-as e descartando-as compulsiva e automaticamente, aprofunda o fosso de nossa alienação. Tudo precisa ser cultivado – como se cultivam as amizades, as habilidades, o ócio e até os vícios e os entretenimentos (aliás, entreter é também manter, conservar) – pois a obra humana, deixada ao abandono, retorna à Terra, ao fundo escuro, à noite, no dizer de Dardel, e volta a ser “pedra, madeira e metal”.

A herança dos jardins de Burle Marx (e de tudo o que venha a merecer o nome de jardim) não deveria ser vista como um fardo ou um anacronismo. Eles são lugares privilegiados onde estão condensadas as representações de nossa experiência com a Terra, que transformamos em nosso mundo. Faz sentido manter e transmitir essa herança, cultivá-la, se acreditarmos que nem tudo se reduz a produzir tênis mais baratos.

Vladimir Bartolini

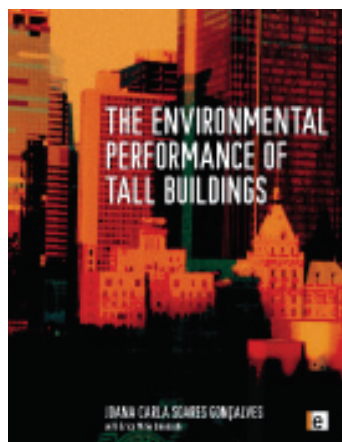
Arquiteto, com graduação, mestrado e doutorado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), na qual é também professor na graduação e pós-graduação.

FAUUSP – Rua do Lago, 876. Cidade Universitária

05508-900 – São Paulo, SP

(11) 3091-4544/4646

aup@usp.br



THE ENVIRONMENTAL PERFORMANCE OF TALL BUILDINGS

GONÇALVES, JOANA CARLA SOARES;
UMAKOSHI, ERICA MITIE (COLABORAÇÃO).
SÃO PAULO: EARTHSCAN, 2010, 352 P. 246 MM X
189 MM.

ISBN: 978-184-407-812-7

Roberta Consentino Kronka Mülfarth

O “VERDE” NAS ALTURAS: O DESEJO DA VERTICALIDADE E O PARADIGMA DA SUSTENTABILIDADE DO EDIFÍCIO ALTO NAS CIDADES

pós-
289

As discussões geradas pelo desejo da verticalidade ainda estão certamente longe de um consenso, fazendo com que questões relacionadas aos aspectos de adensamento, renovação urbana, desenvolvimento urbano, avanço tecnológico e aspectos inerentes à imagem do edifício alto façam parte desse universo ainda tão inexplorado. Somados a todos esses aspectos insere-se a “*sustentabilidade*” e o “*baixo impacto ambiental*” que, certamente, em muitos países, estão longe de serem condicionantes de projeto, mas ainda, na maioria dos casos, são elementos meramente de *marketing*, reflexo de interesses comerciais e políticos.

Como consequência natural dessa temática, surge a indagação: por que considerar um edifício alto *sustentável* e com *baixo impacto ambiental*? E é justamente explorando todas essas facetas, que a professora, arquiteta e pesquisadora Joana Carla Soares Gonçalves, em *The environmental performance of tall building* consegue expor e levar-nos a várias reflexões em uma instigante viagem relacionada ao desejo da verticalidade e ao paradigma da sustentabilidade do edifício alto nas cidades.

Como ponto de partida poderíamos apontar duas razões principais para considerar os edifícios altos com *menor impacto ambiental* e *mais sustentáveis*. Em primeiro lugar, o crescimento explosivo da população mundial nas últimas décadas, as previsões para as próximas décadas e a conseqüente pressão sobre os estoques de recursos do planeta têm sido fortes argumentos para edifícios altos e seu papel na sustentabilidade urbana. Ou seja, os centros urbanos, nos quais, na maioria das vezes, o edifício alto já é uma tipologia corriqueira, com áreas consolidadas e de maior densidade, passa a ser uma alternativa para ocupação.

Avaliando os aspectos urbanos dessa discussão, também se deve considerar que a relação entre a tipologia do edifício alto e densidade não é direta, da mesma forma que a densidade urbana não depende de edifícios altos, embora possa ser alcançada por meio dela. Além disso, as políticas voltadas para os

edifícios altos e os critérios de projeto, olhando para o impacto sobre as condições do solo e do ambiente construído, precisam ser contextualizados para cumprir as metas de sustentabilidade.

Em segundo lugar, a construção de distritos financeiros ao redor do mundo, galgados em modelos comerciais europeus e norte-americanos, tem feito com que aspectos relacionados com a eficiência energética dessas tipologias, bem como o impacto ambiental das mesmas fiquem em um segundo plano em nome da tão almejada globalização. Assim, durante as últimas duas décadas, o mundo testemunhou cidades inteiras sendo transformadas em conjuntos de edifícios altos, mais notadamente no Oriente Médio e Ásia. As diferenças climáticas entre a localização dos distritos financeiros atuais e os dos modelos comerciais vigentes, apesar de serem gritantes, passam despercebidas, justificando até o fraco desempenho energético dos mesmos. Por esse motivo, o projeto do edifício alto comercial precisa ser criticamente revisado para ser capaz de cumprir as metas globais de desempenho energético.

No final da década de 1920 e nos anos 30 já é possível observar o edifício alto como uma tipologia importante no tecido urbano de Nova York e Chicago. Essa tipologia cresce em cidades da Europa após a Segunda Guerra Mundial e chega a algumas das grandes cidades da Ásia e do Oriente Médio, nas últimas décadas do século passado, trazendo alguns exemplos sem precedentes históricos.

Tendo como pano de fundo esse cenário, Joana Gonçalves expõe todas as questões relacionadas com o edifício alto, transitando desde aspectos históricos e conceituais até os aspectos tecnológicos dessa tão instigante tipologia. Logo no início, ao começar nossa jornada pela história da arquitetura e da cidade, é possível observar que a utopia e o projeto do edifício alto sempre estiveram presentes. O desejo pela verticalidade, somado ao seu inerente simbolismo, fizeram do edifício alto um “*objeto de desejo*” e de *status*. Transitando pelas utopias do século passado, a cidade moderna de Le Corbusier, Archigram, os metabolistas japoneses, entre outros, é possível identificar uma busca de solução para o urbanismo caótico de sua época e até mesmo a necessidade de construção de um novo marco para a cidade. Chegando aos dias atuais, em países como a China e Dubai, é possível constatar que a forma criativa e visionária de resolver os problemas, por meio das utopias, saiu do “mundo dos sonhos” e passou a ser imediatamente construída, resultado de pesquisas e de novas tecnologias desenvolvidas pela indústria.

Na cidade moderna, a inserção da tipologia do edifício alto também tem razões que vão além da busca do lucro máximo sobre o valor dos terrenos, e aquelas estão relacionadas ao interesse pela imagem inerente à verticalidade. Nessa cidade, além do desejo da verticalidade estar associado à realização de desafios tecnológicos, o edifício alto é uma resposta e uma consequência da evolução econômica e industrial. Durante décadas, os desafios inerentes à realização do edifício alto, incluindo a estrutura, a construção de sistemas e segurança contra incêndios, têm motivado arquitetos e engenheiros no desenvolvimento de projetos mais ambiciosos e na quebra de barreiras e limites de altura.

Além desses aspectos, Joana Gonçalves nos faz constatar, que, ao longo da história da arquitetura, o desejo pelo edifício alto extrapolou aspectos arquitetônicos, econômicos e até de políticas locais, tornando a “corrida pelo

edifício alto” uma competição de supremacia econômica entre cidades, corporações e até de nações.

Passando pelo nascimento da tipologia do edifício alto nos Estados Unidos, onde, pela primeira vez na história, foi utilizado o termo “arranha-céus” (Tribune Tower, 1925; Chrysler Building, 1930; Empire State Building, 1932) pelas propostas dos modernistas europeus, Mies van der Rohe e Le Corbusier; além dos edifícios altos utópicos, é possível avaliar como essa tipologia instigou propostas e até críticas acerca da cidade moderna e o modo pelo qual o homem se apropriou da mesma.

Com a crise energética dos anos 70, a inserção da variável “ambiental” acaba sendo uma consequência e aspectos relacionados com a luz e ventilação naturais passam a ser mais explorados, colocando, de certa forma, uma grande indagação na tipologia do edifício alto selado. Nas décadas seguintes, com as questões relacionadas ao desempenho ambiental na arquitetura, tendo atingido a agenda internacional (Brutland Report, oficialmente intitulado Nosso Futuro Comum, 1987, e a Agenda 21, 1993), as questões relacionadas com consumo de energia, impacto ambiental e sustentabilidade passaram a ser importantes requisitos não só no desenho dos edifícios, mas também no espaço urbano.

Além da disputa pelo edifício alto “mais alto”, surgem os primeiros edifícios dentro da busca pelo menor impacto ambiental e maior sustentabilidade: Hong Kong e Shanghai Bank, em Hong Kong, e Commerzbank, em Frankfurt. Diante dessa nova perspectiva e possibilidades de utilização da iluminação e ventilação natural com grande eficiência, dentre outros mecanismos para a eficiência energética e diminuição dos impactos da edificação, inaugura-se, definitivamente, uma nova era dos edifícios de baixo impacto ambiental.

E, após ter iniciado nossa viagem pelos precedentes históricos e refletido sobre as condicionantes dessa instigante tipologia, Joana Gonçalves nos leva a entender quais são as variáveis que realmente levam a um desempenho ambiental favorável, dentro de um cenário de eficiência energética e sustentabilidade urbana e da edificação.

Dentro das perspectivas de cada país, são avaliados, em um contexto global, como a Europa, a América do Norte, do Sul e a Ásia respondem a essas novas demandas. Aspectos relacionados com o impacto do edifício alto são avaliados, tendo como suporte as questões relativas à densidade, forma e qualidade urbana, além das questões relacionadas com o microclima urbano (com considerações específicas relacionadas ao acesso solar e ventilação urbana). Também são avaliados aspectos de diretrizes de projeto relacionados ao clima e ao conforto térmico dessas edificações¹.

Já tendo como base esses condicionantes ambientais, dentro dessa ótica, Joana Gonçalves nos faz “avaliar” importantes projetos aclamados mundialmente como “ambientalmente corretos”: na Europa: *Commerzbank Headquarters, 30th Saint Mary Axe, 110 Bishopsgate* (Heron Tower), *122 Leadenhall Street, 22-24 Bishopsgate Street* (Pinnacle); na América do Norte: *4 Times Square, Hearst Tower, New York Times, Bank of America at One Brian Park*; na América do Sul: *Eldorado Business Tower, Ventura, Properitas*; na Ásia: *Aldar Central Market e Pearl River Tower*.

E, no percurso dessa viagem, rumo às alturas, Joana Gonçalves faz algumas proposições de análise que nos faz constatar: nossa jornada ainda não chegou ao seu destino, e ainda existirá um grande mistério e várias indagações.

(1) Capítulos do livro:
Capítulo 1: “The Tall Building and the City” (com participação de Rafael Silva Brandão, no subitem: The environmental impacts of single tall buildings upon the surroundings);
Capítulo 2: “Global Perspective”;
Capítulo 3: “Toward an Environmental Approach” (com participação de Leonardo Marques Monteiro no subitem Thermal Confort in Buildings, e Mônica Pereira Marcondes no subitem: Climate as an architectural drive);
Capítulo 4: “The Environmental Paradigm of Tall Building”;
Capítulo 5: “Final Considerations”.

Será que esses edifícios, realmente, atingiram uma *performance* tal a ponto de serem aclamados como “ambientalmente corretos” ou qualquer outro termo equivalente? Existe um consenso sobre o “ambientalmente correto”? Ou existe uma forte pressão pela imagem e um grande apelo de *marketing* em detrimento a um real desempenho?

Criou-se um falso paradigma desses edifícios que, em muitos casos, consomem muito mais energia que edifícios ditos “convencionais” em nome da utilização de “sofisticações tecnológicas”?

Seria, essa nova geração de edifícios, uma resposta à pressão ambiental mundial ou meramente resultado de um formalismo advindo de “modismo ambiental”?

Esses edifícios estariam respondendo às expectativas do século 21? E quais seriam esses desafios?

E é justamente na procura de respostas a essas indagações que se verifica que a jornada proposta por Joana Gonçalves apenas está em seu início, e, com certeza, terá de passar, exaustivamente, não só pelos aspectos ambientais, mas também sociais, tecnológicos e econômicos, baseados em uma profunda revisão do processo de projeto, não só dos edifícios, mas, principalmente, das cidades que iremos querer para abrigá-los.

Roberta Consentino Kronka Mülfarth

Arquiteta e urbanista pela FAUUSP, mestre em energia pelo Instituto de Eletrotécnica e Energia (IEE-USP) e doutora em Estruturas Ambientais Urbanas pela FAUUSP, na qual é docente. Atualmente, é também professora na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Rua do Lago, 876. Cidade Universitária

05508-900 – São Paulo, SP

(11) 3091-4571

aut@usp.br

8 | COMUNICADOS

TESES E DISSERTAÇÕES

2º semestre 2009

Teses

GISELLE LUZIA DZIURA

Permeabilidade espacial e zelo urbanístico no projeto arquitetônico: Da modernidade à pós-modernidade nos edifícios multifuncionais do eixo estrutural sul de Curitiba, 1966-2008

Data: 01.07.09

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Maria Irene Queiroz Ferreira Szmrecsanyi, Heliana Comin Vargas, Dácio Araújo Benedicto Ottoni, Anne Marie Sumner e Maria da Graça Rodrigues Santos

ULIANA MENDES PRATA

Patrimônio cultural e cidade: Práticas de preservação em São Paulo

Data: 11.08.09

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Ana Lucia Duarte Lanna, Paulo César Garcez Marins, Maria Cecília França Lourenço, Marly Rodrigues e Adilson Avansi de Abreu

KARINA OLIVEIRA LEITÃO

A dimensão territorial do programa de aceleração do crescimento: Um estudo sobre o PAC no estado do Pará e o lugar que ele reserva à Amazônia no desenvolvimento do país

Data: 14.08.09

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Ermínia T. M. Maricato, Maria Lucia Refinetti Rodrigues Martins, Flávio José Magalhães Villaça, Carlos Bernardo Vainer e Jeroen Johannes Klink

RENATA VIEIRA DA MOTTA

Museu e cidade: O impasse dos MACs

Data: 18.08.09

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Maria Cecília França Lourenço, Agnaldo Aricê Caldas Farias, Marcelo Mattos Araújo, Maria Cristina Machado Freire e Maria da Conceição Alves de Guimarães

FERNANDA ALVES DA SILVA BONATTI

Design para deficientes visuais: Proposta de produto que agrega videomagnificação a uma prancha de leitura

Data: 16.09.09

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Maria Cecília Loschiavo dos Santos, Newton Kara José, Mario Luiz Ribeiro Monteiro, Luis Cláudio Portugal do Nascimento e Samir Jacob Bechara

ANA BEATRIZ SIMON FACTUM

Joalheria escrava baiana: A construção histórica do design de jóias brasileiro

Data: 17.09.09

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Maria Cecília Loschiavo dos Santos, Luiz Américo Munari, Marizilda dos Santos Menezes, Monica Baptista Sampaio Tavares e Fausto Roberto Poço Viana

MARCOS JOSÉ SANTOS DOS MORAES

Residência artística: Ambiente de formação, criação e difusão

Data: 25.09.09

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Carlos Roberto Zibel Costa, Sylvio Barros Sawaya, Agnaldo Aricê Caldas Farias, Mirtes Cristina Marins de Oliveira e Maria Cristina Machado Freire

RENATA MARIA DE ALMEIDA MARTINS

Tintas da terra tintas do reino: Arquitetura e arte nas missões jesuítas do Grão-Pará (1653-1759)

Data: 01.10.09

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Luciano Migliaccio, Murillo Marx, Carlos Guilherme Santos Seroa da Mota, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira e Jens Michael Baumgarten

LUCIANA DE OLIVEIRA ROYER

Financeirização da política habitacional: Limites e perspectivas

Data: 09.10.09

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Ermínia T. M. Maricato, João Sette Whitaker Ferreira, Silvia Maria Schor, Carolina Maria Pozzi de Castro e Úrsula Dias Peres

Dissertações

CINTHIA SOUZA BEHR

Um espaço sem preconceitos: O jardim residencial paulistano no século XXI

Data: 02.07.09

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Silvio Soares Macedo, Eugênio Fernandes Queiroga e Givaldo Medeiros

GRASIELLA DRUMOND BOWEN VILAS NOVAS

Os impactos das transformações econômicas no território local: Estudo de caso da região metropolitana da Grande Vitória

Data: 27.07.09

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Eduardo Alberto Cusce Nobre, João Sette Whitaker Ferreira e Ricardo de Sousa Moretti

MAURICIO MIGUEL PETROSINO

João Batista Vilanova Artigas – residências unifamiliares: A produção arquitetônica de 1937 a 1981

Data: 03.08.09

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Mônica Junqueira de Camargo, Miguel Antonio Buzzar e Helena Aparecida Ayoub Silva

LUCIANA CORREIA DO NASCIMENTO

Aproveitamento da ventilação natural nas habitações: Um estudo de caso na cidade de Aracaju – SE

Data: 14.08.09

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Anésia Barros Frota, Márcia Peinado Alucci e Rosana Maria Caram

NAIARA LUCHINI DE ASSIS KAIMOTI

Paisagens vivenciadas: Apropriações públicas dos fundos de vale – Sistemas de espaços livres. Estudo de caso no município de Bauru-SP

Data: 10.09.09

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Eugênio Fernandes Queiroga, Silvio Soares Macedo e Norma Regina Truppel Constantino

STELLA ELIA MARTINS

Antonio Maluf: Arte concreta na arquitetura moderna paulista (1960/1970)

Data: 21.09.09

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Fernanda Fernandes da Silva, Agnaldo Aricê Caldas Farias e Fábio Lopes de Souza Santos

GUILHERME MOREIRA PETRELLA

Das fronteiras do conjunto ao conjunto das fronteiras

Data: 30.09.09

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Ângela Maria Rocha, Amélia Luisa Damiani e Maria Antonieta da Costa Vieira

NELSON DOMINGO DUEÑAS PINTO

Itinerário de uma transformação paisagística urbana. O Parque Terceiro Milênio e a Estrutura Ecológica Urbana na cidade de Bogotá DC – Colômbia

Data: 14.10.09

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Paulo Renato Mesquita Pellegrino, João Sette Whitaker Ferreira e Yuri Tavares Rocha

SÉRGIO MIGUEL FRANCO

Iconografia da metrópole: Grafiteiros e pixadores o contemporâneo

Data: 23.10.09

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Vera Maria Pallamin, Carlos Egidio Alonso e David Moreno Sperling

GUSTAVO ORLANDO FUDABA CURCIO

2002-2009 – A evolução do design nos padrões estético-funcionais da moradia popular brasileira

Data: 01.12.09

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Maria Cecília Loschiavo dos Santos, Rafael Antonio Cunha Perrone e Teresa Maria Riccetti

DIANA HELENE RAMOS

A guerra dos lugares nas ocupações de edifícios abandonados do centro de São Paulo

Data: 04.12.09

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Csaba Deák, Klara Anna Maria Kaiser Mori e Heitor Frúgoli Jr.

BRUNA LUZ

Condução da luz natural por sistemas não-convencionais

Data: 07.12.09

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Márcia Peinado Alucci, Norberto Corrêa da Silva Moura e Lucila Chebel Labaki

PATRICIA HELEN LIMA

Projeto sustentável: Exigência para o século XXI. Percepção do projeto sustentável na produção imobiliária atual

Data: 15.12.09

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Eduardo de Jesus Rodrigues, Francisco Spadoni e Maria Antonieta Del Tedesco Lins

Revista *Pós* NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE TRABALHOS

INSTRUÇÕES AOS AUTORES

A revista *Pós*, criada em 1990, é um periódico científico, semestral (junho e dezembro), do curso de Pós-Graduação da FAUUSP, atualmente estruturado em 8 (oito) áreas: Tecnologia da Arquitetura; História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo; Design e Arquitetura;

Paisagem e Ambiente; Projeto, Espaço e Cultura; Habitat; Projeto de Arquitetura; e Planejamento Urbano e Regional, igualmente contempladas no projeto editorial. O corpo editorial é composto pelo Conselho Editorial, integrado por pesquisadores brasileiros e estrangeiros, com reconhecida contribuição ao pensamento das diversas áreas; pela Comissão Editorial constituída de 11 (onze) membros, com mandato de 3 (três) anos: um editor-chefe (indicado pela Comissão de Pós-Graduação entre os seus docentes); um representante de cada área do curso de Pós, e os 2 (dois) últimos editores-chefes.

A revista publica artigos, depoimentos, projetos comentados, desenhos ou fotos artísticas, e resenhas, tendo como critério de seleção a consistência teórica e a adequação à linha e às normas editoriais da revista, outorgando, aos autores, inteira responsabilidade pelas idéias por eles apresentadas. Todo o material recebido é submetido à Comissão Editorial, que indica especialistas internos e externos para a emissão de pareceres, contemplando as oito áreas de concentração. Todo parecer tem caráter sigiloso e imparcial, não sendo revelados os nomes dos autores e dos pareceristas, que são instruídos a manifestar eventual conflito de interesse que os impeça de agir imparcialmente. Cada trabalho é analisado por 2 (dois) pareceristas, necessariamente um externo à instituição, e em caso de disparidade será enviado a um terceiro. Caso seja feita a sugestão de alterações nos conteúdos originais, os autores serão comunicados e terão um prazo para inserir os ajustes e encaminhar a versão final à Redação. Os autores dos trabalhos não-recomendados também serão informados e receberão cópia (anônima) das avaliações.

A revista conta ainda com as seções *eventos* e *comunicados*, voltadas à produção interna, que divulgam as suas atividades científicas, bem como as dissertações e teses defendidas no período.

FINALIDADE

A revista *Pós* foi criada como um canal de comunicação mais ampla dessa comunidade científica, tanto em âmbito nacional quanto internacional, assim como para os pesquisadores das diversas áreas acadêmicas que se relacionam com o universo da arquitetura e da cidade, com o intuito de registrar a memória do pensamento arquitetônico, de fazer circular de maneira ágil os resultados das pesquisas e de manter o debate o mais atualizado possível.

NORMAS EDITORIAIS

1. O artigo deverá ser inédito em português, devendo o autor, ao submeter um trabalho, enviar uma declaração assinada atestando essa condição. Caso o mesmo artigo for republicado em outro periódico ou livro, deverá constar nota indicando que foi originariamente publicado em revista *Pós*, n. x, ISSN 1518-9594.

2. Os procedimentos para avaliação e publicação são os mesmos para originais e republicações.

3. Os artigos deverão ser encaminhados em disquete e/ou CD-ROM, além de duas cópias impressas.

4. Todos os artigos deverão ter título e resumo no idioma de origem, e em inglês e espanhol. Se o texto for em língua estrangeira, deverá, obrigatoriamente, também conter essas informações em português.

5. Os artigos já encaminhados para obtenção de pareceres ou em fase de produção gráfica NÃO poderão ser alterados ou substituídos.

6. Todos os artigos passarão por revisão gramatical, ortográfica e padronização editorial. A padronização poderá ser alterada com autorização do(a) editor(a)-chefe, porém as normas gramaticais/editoriais serão respeitadas.

7. Todas as imagens (tons de cinza) deverão ter legendas e créditos/fonte. As reproduções de imagens de outros autores, revistas e/ou livros são de inteira responsabilidade do autor.

8. O autor deverá enviar seu nome e sobrenome na forma como deseja publicar, sua formação profissional, incluindo graduação e pós-graduação (título e instituição). Se o artigo for resultante de dissertação ou tese, mencionar a relação com o texto e o nome do orientador. O contato do autor deve incluir endereço postal, endereço eletrônico e telefone. A autoria deverá ficar oculta no corpo do texto. Todas as informações referentes à autoria e contato devem ser enviadas em folha separada do texto.

9. Os editores se reservam o direito de não publicar artigos que, mesmo selecionados, não estejam rigorosamente de acordo com estas instruções.

10. Os autores dos artigos científicos terão direito a 3 (três) exemplares da publicação, e os autores das demais colunas, 2 (dois) exemplares. As colaborações com autoria em equipe seguem regra de autoria individual com acréscimo de um exemplar.

FORMATO

DEPOIMENTOS: de 25 a 50 mil caracteres, incluindo imagens (tons de cinza).

ARTIGOS: Times New Roman = 12, word 6.0 ou superior, sem formatação, entrelinhas = 1,5 - margens = 2,5.

Número de Páginas: entre 10 e 20 (21 a 42 mil caracteres), incluindo tabelas, gráficos, referências bibliográficas, etc.

Resumo e Abstract: 1.500 a 2.000 caracteres.

Palavras-chave: de 6 a 8.

Bibliografia: No final do texto, contendo todas as obras citadas e rigorosamente de acordo com normas da ABNT em vigor, com citações em itálico e entre aspas, com referência completa, incluindo número da página.

Ilustrações (tons de cinza): 3 a 5, legendadas, com fonte e autoria, de alta qualidade reprodutiva; se escaneadas, usar 300 dpi em formato tiff.

OBS. 1: Para o uso de imagens extraídas de outras publicações, o autor deve anexar autorização para republicação.

OBS. 2: As imagens poderão vir em folhas separadas, mas devidamente indicadas ao longo do texto.

CONFERÊNCIA, EVENTOS, NÚCLEOS, LABORATÓRIOS E SERVIÇOS: de 10 a 20 mil caracteres, livre uso de imagens (tons de cinza).

RESENHAS: de 4 a 6 mil caracteres, ilustração de capa (tons de cinza), autor, editora, n. de páginas, minicurrículo do(a) resenhista, endereço postal e eletrônico.

OS TEXTOS DEVERÃO SER ENCAMINHADOS PARA:

Redação da Pós – FAUUSP

Rua Maranhão, 88, Higienópolis – 01240-000 – São Paulo – (11) 3257-7688 ramal 30

rvposfau@usp.br

Editora-chefe: Profa. Dra. Mônica Junqueira de Camargo

Revista *Pós* NORMAS PARA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

La revista *Pós*, creada en 1990, es un periódico científico, semestral (junio y diciembre), del curso de Postgrado de FAUUSP, actualmente estructurado en 8 (ocho) áreas: Tecnología de Arquitectura; Historia y Fundamentos de Arquitectura y de Urbanismo; Design y Arquitectura; Paisaje y Ambiente; Proyecto, Espacio y Cultura; Hábitat; Proyecto de Arquitectura; y Planeamiento Urbano y Regional, igualmente contempladas en el proyecto editorial. El cuerpo editorial es compuesto por el Consejo Editorial, integrado por investigadores brasileños y extranjeros, con reconocida contribución al pensamiento de las diversas áreas; por la Comisión Editorial constituida de 11 (once) miembros, con mandato de 3 (tres) años: un editor jefe (indicado por la Comisión de Postgrado entre sus docentes); un representante de cada área del curso de postgrado, y los 2 (dos) últimos editores jefes.

La revista publica artículos, deposiciones, proyectos comentados, diseños o fotos artísticas, y reseñas, usando como criterio de selección la consistencia teórica y la adecuación a la línea y a las normas editoriales de la revista, otorgando, a los autores entera responsabilidad por las ideas presentadas por los mismos. Todo el material que se recibe es sometido a la Comisión Editorial, que indica especialistas internos y externos para la emisión de pareceres, contemplando a las ocho áreas de concentración. Todo parecer es de carácter sigiloso e imparcial, y no serán revelados los nombres de los autores y de los opinantes, los cuales son instruidos a manifestar eventual conflicto de interés que los impida de actuar imparcialmente. Cada trabajo es analizado por 2 (dos) opinantes, necesariamente uno externo a la institución, y en caso de disparidad será enviado a un tercero. Caso sea hecha la sugestión de alteraciones en los contenidos originales, los autores serán comunicados y tendrán un plazo para inserir los ajustes y encaminar la versión final a la Redacción. Los autores de los trabajos no recomendados también serán informados y recibirán copia (anónima) das evaluaciones.

La revista cuenta también con las secciones *eventos y comunicados*, volcadas a la producción interna, que divulgan sus actividades científicas, así como las disertaciones y tesis defendidas en el período.

FINALIDAD

La revista *Pós* fue creada como un canal de comunicación más amplia de esta comunidad científica, tanto en el ámbito nacional cuanto internacional, así como para los investigadores de las diversas áreas académicas que se relacionan con el universo de la arquitectura y de la ciudad, con la intención de registrar la memoria del pensamiento arquitectónico, de hacer circular de manera ágil los resultados de las encuestas y de mantener el debate lo más actualizado posible.

NORMAS PARA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

1. En la presentación de un trabajo, el autor debe enviar una declaración firmada de que el artículo es inédito en portugués. Caso el mismo artículo sea republicado en otro periódico o libro, deberá constar nota indicando que se ha publicado originariamente en Revista *Pós*, n. x, ISSN 1518-9594.
2. Los procedimientos para evaluación e publicación son los mismos para originales y republicaciones.
3. Los artículos deben ser encaminados en disquete y/o CD-ROM, acompañados de dos copias impresas.
4. Todos los artículos deben tener título y resumen en el idioma de origen, y en inglés y español. Caso el texto sea en lengua extranjera, debe obligatoriamente contener también esas informaciones en portugués.

5. Los artículos ya encaminados para la valoración de los especialistas o en fase de producción gráfica NO podrán ser modificados o sustituidos.

6. Todos los artículos pasarán por revisión gramatical, ortográfica y la padronización editorial. La padronización podrá ser alterada con autorización de la editora-jefe, pero las normas gramaticales y editoriales serán respetadas.

7. Todas las imágenes (tonalidades de gris) deberán tener subtítulos y créditos/fuente. Las reproducciones de imágenes de otros autores, revistas y/o libros son de total responsabilidad del autor.

8. El autor deberá enviar su nombre y apellidos en la forma como desea publicar, su formación profesional, incluyendo graduación y post-graduación (título e institución). Si el artículo es resultado de disertación o tesis, mencionar la relación con el texto y el nombre del tutor. El contacto del autor debe incluir dirección de correo, dirección postal y teléfono. La autoría deberá permanecer oculta en el cuerpo del texto. Todas las informaciones relativas a autoría y contacto deben ser enviadas en hoja separada del texto.

9. Los editores se reservan el derecho de no publicar artículos que, aunque seleccionados, no estén rigurosamente de acuerdo con estas instrucciones.

10. Los autores de los artículos científicos tienen derecho a 3 (tres) ejemplares de la publicación, y los autores de las otras columnas, 2 (dos) ejemplares. Las colaboraciones con autoría colectiva siguen la norma de autoría individual con incremento de un ejemplar.

FORMATO

TESTIMONIOS: de 25 a 50 mil caracteres, incluyendo imágenes (tonalidades de gris).

ARTICULOS: Times New Roman = 12, word 6.0 o superior, sin formatear, entrelíneas = 1,5 - márgenes = 2,5.

Número de Páginas: entre 10 y 20 (21 a 42 mil caracteres), incluyendo tablas, gráficos, referencias bibliográficas, etc.

Resumen y Abstract: 1.500 a 2.000 caracteres.

Palabras clave: de 6 a 8.

Bibliografía: Al final del texto, con todas las obras citadas y rigurosamente de acuerdo con las normas de la ABNT en vigor, con citaciones en itálico y entre comillas, con referencia completa, inclusive número de la página.

Ilustraciones (tonalidades de gris): 3 a 5, subtituladas, con fuente y autoría, de alta calidad para reproducción; si escaneadas, usar 300 dpi en formato tiff.

OBS. 1: Para el uso de imágenes extraídas de otras publicaciones, el autor debe anexar autorización para republicación.

OBS. 2: Las imágenes se pueden presentar en hojas separadas, siempre que estén debidamente indicadas a lo largo del texto.

CONFERENCIAS, EVENTOS, NUCLEOS, LABORATORIOS Y SERVICIOS: de 10 a 20 mil caracteres, libre uso de imágenes (tonalidades de gris).

RESEÑAS: de 4 a 6 mil caracteres, ilustración de capa, autor, editora, n. de páginas, minicurrículo del autor, dirección postal y eletrónica.

LOS TEXTOS DEBEN SER ENVIADOS A:

Redação da Pós – FAUUSP

Rua Maranhão, 88, Higienópolis – 01240-000 – São Paulo – (11)3257-7688 ramal 30
rvposfau@edu.usp.br

Editora-chefe: Profa. Dra. Mônica Junqueira de Camargo

Revista Pós

RULES FOR SUBMITTING PAPERS

INSTRUCTIONS TO THE AUTHORS

Revista Pós (*Pós Journal*), created in 1990 and published twice a year (June and December) is a scientific periodical of the Graduate Program of the – School of Architecture of the University of São Paulo – FAUUSP, presently structured in 08 (eight) areas of knowledge: Technology of Architecture, History and Foundations of Architecture and Urbanism, Design and Architecture; Landscape and Environment; Project, Space and Culture; Habitat; Architectural Design; Urban and Regional Planning, with equal weight in the review.

The Editorial Group is composed of the Editorial Board, formed by Brazilian and international researchers, who have made recognized contributions to those several areas; by the Editorial Commission composed of eleven members, with a three-year term; an editor in chief (appointed by the Graduate Program Commission from among its professors); a representative of each area of the Graduate Program, and the two most recent former editors-in chief.

The journal publishes articles, testimonials, commented projects, drawings of artistic photographs, and reviews, using as selection criteria their theoretical consistency and suitability to the editorial orientation and norms of the magazine. All material received is submitted to the Editorial Board, which indicates internal and external consulting editors for peer review in all eight areas of concentration.

Every review is both secret and unbiased and neither the names of the authors nor the reviewers are disclosed. The reviewers are instructed to reveal any occasional conflict of interest that might keep them from acting in an unbiased way. Each manuscript is analyzed by two reviewers, one of them necessarily from outside the institution, and in case of difference, articles will be sent to a third reviewer.

If changes to the original contents are suggested, the authors will be formally notified with a deadline to insert adjustments and to submit the final version to the Editorial Group. The author of the non-selected papers will also be notified and will receive a copy (anonymous) of the reviews. The magazine/journal also publishes an events and notes section on internal production which publicizes its scientific activities, as well as dissertations and theses completed in the period.

PURPOSE

Revista Pós was created as a broader communication channel for this scientific community at both the national and international level, as well as for those researchers in several academic fields regarding the universe of architecture and the city, to record the memory of architectural thought, to quickly disseminate the results of research and to keep debate as updated as possible.

EDITORIAL STANDARDS:

1. The manuscript must be original. When submitting a paper, the author must attach a signed statement that the article has not already been published in Portuguese. If the same article is later republished in another periodical or book, it must include a note stating that the text was originally published in *revista Pós*, n. x, ISSN 1518-9594.

2. Republishing manuscripts will be submitted to same original's editorial rules.

3. The articles must be submitted on a floppy disk and/or CD-ROM, together with two printed copies.

4. All articles must have their title and abstract in the original language as well as in English and Spanish. If the text is submitted in a foreign language, it must include the above information in Portuguese.

5. Articles already assigned to reviewers or in the graphical production phase may NOT be altered or substituted.

6. All articles will undergo editing for grammar, spelling and editorial consistency. Editorial decisions may be changed with the consent of the editor-in-chief, but grammar and editorial standards will always apply.

7. All images (tones of gray) must have captions and credits or sources. The authors will be fully responsible for any reproduction of images by other authors or from other magazines or books.

8. The author must send his/her given name and last name in the format intended to appear in the publication, and his/her professional background, including undergraduate and graduate studies (degree and institution). If the article results from a master's or a doctoral thesis, the author must specify the relation with the text and the name of the academic adviser. The author's contact information must include postal address, e-mail address and telephone number. The name of the author must be removed from the body of the text. All author and contact information must be submitted on a separate page.

9. The editors reserve the right to refuse publication of any articles that, in spite of having been selected, are not strictly in line with these rules.

10. The authors of scientific articles will be entitled to three (3) copies of the publication, and the authors of other articles to two (2) copies. Articles written by more than one author follow the rule of individual authors, plus an additional copy.

FORMAT

TESTIMONIALS: 25,000 to 50,000 characters, including images (tones of gray).

ARTICLES: Typeface: Times New Roman; size: 12; MS-Word 6.0 or above, without formatting; line spacing: 1.5; margins: 2.5 cm.

Number of pages: between 10 and 20 (21,000 to 42,000 characters), including tables, charts, bibliographical references, endnotes, etc.

Abstract: 1,000 to 1,500 characters

Key words: 4 to 6

Bibliography: It must be at the end of the text, include all sources quoted and follow strictly applicable ABNT standards, with quotes in italic and in quotation marks, with full bibliographic citation, including page number.

Illustrations (tones of gray): 3 to 5, with captions, source and author, of excellent reproductive quality; if scanned, must be in 300dpi and TIFF format.

Note 1: If the images originate from other publications, the author must attach authorization for their republication.

Note 2: The images may be submitted on separate pages, but duly identified in the body of the text.

CONFERENCES, EVENTS, NUCLEI, LABS AND SERVICES: 10,000 to 20,000 characters, free use of images (tones of gray).

REVIEWS: 4,000 to 6,000 characters, cover reproduction, author, publisher, number of pages, brief biographical information about the reviewer, postal address and e-mail.

THE MANUSCRIPT SHOULD BE FORWARDED TO:

Redação da Pós – FAUUSP

Rua Maranhão, 88, Higienópolis – 01240-000 – São Paulo – (11)3257-7688 ramal 30

rvposfau@edu.usp.br

Editora-chefe: Profa. Dra. Mônica Junqueira de Camargo

scripted day.

re. João em op

em forma de bil

титулярный Советник

in d. girando a barra da quella banda per onde si possa entrare

58 brachis mea de dei palmis per brachia. Tempesta

M V A D N W C
 ar 50
 ralin

Milgo di Zena senza crin

Montanha, Ed.

caralixia deinde

1. *... ..*

1. *see* *entry* 14. 2
1. *see* *entry* 14. 2

reforma, sua p...
F...

Five Libras 50

«cypripedium de roche»

for apr 1911

ERRATA PÓS-26, DEZEMBRO 2009:

1) Esclarecemos que a conferência “Operação Urbana Água Branca: desde 1995” foi proferida pelo arquiteto Vládir Bartalini, na FAUUSP, e não por Vladimir Bartalini, como foi publicado na página 236.

2) Na resenha “A Cidade Colonial e o Paradigma da Ordem”, de Maria Fernanda Dernt, o endereço postal publicado não corresponde ao da autora.

Secretaria de Pós-Graduação FAUUSP

Cilda Gonçalves de Oliveira
Cristina Maria Arguejo Lafasse
Diná Vasconcellos Leone
Elias da Silva Fontes
Isaide Francolino dos Reis
Ivani Sokoloff
Leonardo D. Duarte
Robson Alves de Amorim
Sara Meleras Araújo

Laboratório de Programação Gráfica

Prof. Coordenador: Minoru Naruto

Supervisão Geral

José Tadeu de Azevedo Maia

Supervisão de Projeto Gráfico

André Luis Ferreira

Supervisão de Produção Gráfica

Narciso Antonio dos Santos Oliveira

Preparação e Revisão

Margareth Artur

Diagramação

José Tadeu de Azevedo Maia

Tratamento de Imagem

Sidney Lanzarotto

Emendas – Arte-Final

Eliane Aparecida Pontes

Montagem de Chapas

Adauto Lino Duarte de Farias

Cópia de Chapas

Narciso Antonio dos Santos Oliveira

Roseli Aparecida Alves Duarte

Impressão

Arnaldo Machado de Lima Junior

José Gomes Pereira

Dobra

Ercio Antonio Soares

José Tadeu Ferreira

Acabamento

Carlos Cesar Santos

Eduardo Antonio Cardoso

Ercio Antonio Soares

José Tadeu Ferreira

Mario Duarte da Silva

Roseli Aparecida Alves Duarte

Valdinei Antonio Conceição

Secretária

Eliane de Fátima Fermoselle Previde

Composição, fotolito e impressão offset

Laboratório de Programação Gráfica da

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da

Universidade de São Paulo

Pré-matriz

Linotronic Mark-40 sobre filme Kodak Pagi-Set

Papel

Chamois-Fine 120 g/m²

Printmax 90 g/m²

Papelcartão Supremo 350 g/m² (capa)

Montagem

38 cadernos de 8 páginas

Tiragem

1.000 exemplares

Data

junho 2010