

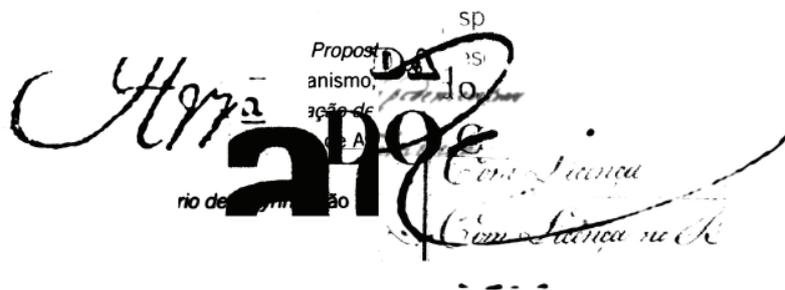
revista do
programa de
pós-graduação
em arquitetura e
urbanismo
da fausp

dezembro – 2011

ISSN: 1518-9554

pós- 30





PÓS V. 18, N. 30
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARQUITETURA e URBANISMO DA FAUUSP

MISSÃO

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

DEZEMBRO 2011

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. 18, n. 30, dez. 2011

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. 18, n. 30

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

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

Tel./Fax (11) 3017-3164

rvposfau@usp.br

linarvpos@gmail.com

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

Versão eletrônica: www.revistasusp.sibi.usp.br

Indexação:

Índice de Arquitetura Brasileira

Qualis B2 – Capes

Apoio:



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

PÓS v. 18, n. 30

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

dezembro 2011

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. Marcelo de Andrade Roméro

Vice-Diretora Profa. Dra. Maria Cristina da Silva Leme

Comissão Editorial

Profa. Dra. Maria Lucia Refinetti Rodrigues Martins

Presidente da Comissão de Pós-Graduação

Prof. Dr. Vladimir Bartalini

Vice-Presidente da Comissão de Pós-Graduação

Coordenadores das Áreas de Concentração

Profa. Dra. Cibele Haddad Tarali

(Design e Arquitetura)

Prof. Dr. Eduardo Alberto Cusce Nobre

(Planejamento Urbano Regional)

Prof. Dr. Francisco Spadoni

(Projeto de Arquitetura)

Prof. Dr. Agnaldo Farias

(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 Bartalini

(Paisagem e Ambiente)

Profa. Dra. Maria Lucia Refinetti Rodrigues Martins

(Hábitat)

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

Profa. Dra. Mônica Junqueira de Camargo

Editores-chefe – Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Adrián Gorelik

Universidad Nacional de Quilmes – Argentina

Prof. Dr. Antônio 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

Revisão

Bibliográfica – Maria José Jesus Carvalho

Português – Margareth Artur (LPG da FAUUSP) e Márcia

Regina Choueri (Palavra e Imagem Comercial Ltda.)

Espanhol – Márcia Regina Choueri (Palavra e Imagem

Comercial Ltda.)

Inglês – Rainer Hartmann (Kilter Comercial e

Comunicação Ltda – EPP)

SUMÁRIO

I APRESENTAÇÃO

- 006 CONTRIBUIÇÕES À CULTURA ARQUITETÔNICA: TRAJETÓRIAS DE VIDA E DE PESQUISA
Mônica Junqueira de Camargo

2 DEPOIMENTOS

- 010 HOMENAGEM AOS 80 ANOS DO PROFESSOR NESTOR GOULART REIS FILHO
Nestor Goulart Reis, Maria Irene Szmrecsanyi, Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno

3 ARTIGOS

- 026 COMPASSAR E URDIR: A CONSTRUÇÃO DE UM INTERCÂMBIO ATRAVÉS DOS DOIS PRIMEIROS SAL
COMPASAR Y TEJER: LA CONSTRUCCIÓN DE UN INTERCAMBIO A TRAVÉS DE LOS DOS PRIMEROS SAL
TO BALANCE AND TO WEAVE: THE CONSTRUCTION OF AN INTERCHANGE THROUGH THE FIRST TWO SAL
Gisela Barcellos de Souza
- 044 *SUBURBIA*, METROPOLITANISMO NO PORTUGAL CONTEMPORÂNEO
SUBURBIA – METROPOLITANISMO EN PORTUGAL CONTEMPORÂNEO
SUBURBIA – METROPOLITANISM IN CONTEMPORARY PORTUGAL
Paulo Tormenta Pinto
- 056 ESTILO *DESORNAMENTADO*, ARQUITETURA-CHÃ: ALGUNS ASPECTOS DO RENASCIMENTO NA PENÍNSULA IBÉRICA
ESTILO DESORNAMENTADO, ARQUITECTURA-CHÃ: ALGUNOS ASPECTOS DEL RENACIMIENTO EN LA PENINSULA IBERICA
ESTILO DESORNAMENTADO, PLAIN-STYLE ARCHITECTURE: SOME ASPECTS OF THE RENAISSANCE IN THE IBERIAN PENINSULA
Andrea Buchidid Loewen
- 070 UM DEMÔNIO ALADO E O ARQUITETO AUSENTE: ASPECTOS DO ENTENDIMENTO DA CONCEPÇÃO E REPRESENTAÇÃO DA ARQUITETURA NO INÍCIO DO SÉCULO 19
UN DEMÓNIO ALADO Y EL ARQUITECTO AUSENTE: ASPECTOS DEL ENTENDIMIENTO DE LA CONCEPCIÓN Y REPRESENTACIÓN DE LA ARQUITECTURA AL PRINCIPIO DEL SIGLO 19
A WINGED DAEMON AND THE ABSENT ARCHITECT: ASPECTS ON THE UNDERSTANDING OF ARCHITECTURAL CONCEPTION AND (RE)PRESENTATION AT THE BEGINNING OF THE 19TH CENTURY
Artur Simões Rozestraten
- 088 EXPOSIÇÃO-FEIRA DO BICENTENÁRIO DE FUNDAÇÃO DE CAMPINAS – 1939: CONSTRUÇÃO HISTÓRICA E SAGRAÇÃO DA CIDADE MODERNA
EXPOSICIÓN-FERIA DEL BICENTENARIO DE LA FUNDACIÓN DE CAMPINAS – 1939: CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA Y CONSAGRACIÓN DE LA CIUDAD MODERNA
THE 1939 CAMPINAS BICENTENNIAL EXHIBITION-FAIR: HISTORIC CONSTRUCTION AND THE ACCLAMATION OF THE MODERN CITY
Silvia Amaral Palazzi Zakia
- 102 PROJETO RESIDENCIAL MODERNO: PRÉ-FABRICADO E MODULADO NA OBRA DE WRIGHT
DISEÑO MODERNO DE LA VIVIENDA: PREFABRICADO Y MÓDULO EN LA ARQUITECTURA DE FRANK LLOYD WRIGHT
MODERN HOUSING DESIGN: PREFABRICATED AND MODULAR DESIGN IN FRANK LLOYD WRIGHT'S ARCHITECTURE
Ana Tagliari
- 120 CASA, SUBSTANTIVO FEMININO: REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO ARQUITETÔNICO EM *CASA E JARDIM* E *CASA CLAUDIA*, NA ERA DAS GRANDES REVISTAS
CASA, UN SUSTANTIVO FEMENINO: LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO EN *CASA E JARDIM* E *CASA CLAUDIA*, EN EL TIEMPO DE LAS GRANDES REVISTAS
HOUSE, A FEMININE NOUN: REPRESENTATING ARCHITECTURAL SPACES IN CASA E JARDIM AND CASA CLAUDIA IN AGE THE GREAT MAGAZINES
Rafael Alves Pinto Junior
- 138 PRESENÇA DA ITÁLIA NA PRODUÇÃO DO MÓVEL E DO DESENHO BRASILEIROS: “FÁBRICA DE MÓVEIS FEDERICO OPPIDO & IRMÃO”
PRESENCIA DE ITALIA EN LA PRODUCCIÓN DEL MUEBLE Y DEL DISEÑO BRASILEÑOS: “FÁBRICA DE MUEBLES FEDERICO OPPIDO & HERMANO”
THE PRESENCE OF ITALY IN BRAZILIAN FURNITURE PRODUCTION AND DESIGN: FÁBRICA DE MÓVEIS FEDERICO OPPIDO & IRMÃO
Maria Cecília Naclério Homem

- 154 O BEQUINHO E A FITA: ANÁLISE DE DADOS VS. EXPLORAÇÃO FORMAL
EL CALLEJÓN Y LA CINTA: ANÁLISIS DE DATOS FRENTE A LA EXPLORACIÓN FORMAL
THE DEAD-END AND THE STRIPE: ANALYSIS OF DATA AGAINST FORMAL EXPLORATION
Hilton Berredo, Guilherme Lassance
- 168 A QUESTÃO DO RECONHECIMENTO DE TÍTULOS DE MESTRADO E DOUTORADO PROVENIENTES DOS PAÍSES DO MERCOSUL
LA CUESTIÓN DEL RECONOCIMIENTO DE LOS TÍTULOS DE MAESTRÍA Y DOCTORADO ORIGINADOS EN LOS PAÍSES DEL MERCOSUR
THE MATTER OF RECOGNITION OF MASTERS' AND DOCTORATE TITLES FROM THE COUNTRIES OF MERCOSUR
Valerio de Oliveira Mazzuoli
- 188 A CITAÇÃO COMO REFERÊNCIA E A REFERÊNCIA COMO CITAÇÃO
LA CITACIÓN CON REFERENCIA Y LA REFERENCIA COMO CITACIÓN
THE CITATION WITH REFERENCE AND THE CITATION AS A REFERENCE
Rafael Perrone

4 CONFERÊNCIAS NA FAUUSP

- 206 AULA INAUGURAL CPG-FAUUSP
Erminia Maricato
- 228 QUESTÕES DE RESTAURO NA ITÁLIA: ATUALIZANDO O DEBATE
Beatriz Mugayar Kühl, Beatrice A. Vivio, Alessandro Pergoli Campanelli

5 EVENTOS

- 252 PLANO DIRETOR PARTICIPATIVO DA FAU: UMA PROPOSTA PACTUADA DE INTERVENÇÃO NOS EDIFÍCIOS DA ESCOLA
André Leal, Beatriz Mugayar Kühl, Erica Yukiko Yoshioka, Fernando Túlio Salva Rocha Franco, Gabriel de Andrade Fernandes, Guilherme Yudi Hayakawa, Luiza Strauss e Raquel Rolnik

6 NÚCLEOS, LABORATÓRIOS DE PESQUISA E SERVIÇOS DE APOIO DA FAUUSP

- 272 NOVA SEDE ONG LUA NOVA: UMA EXPERIÊNCIA COLETIVA DE PROJETO ARQUITETURA, PROJETOS SOCIAIS, INCLUSÃO, INTERVENÇÃO, ESTUDO DE CASO, PARTICIPAÇÃO
Artur Simões Rozestraten, Lizete Maria Rubano, Lourenço Gímenes, Marcelo Rosenbaum, Marco Aurélio Oliveira

7 RESENHAS

- 284 WARCHAVCHIK: FRATURAS DA VANGUARDA
Fernanda Fernandes

8 IN MEMORIAM

- 290 JOÃO WALTER TOSCANO – UMA FESTA DA CRIATIVIDADE
Júlio Roberto Katinsky
- 293 JORGE ARISTIDES DE SOUSA CARVAJAL – “VAMOS DIZER QUE ESTÁ TUDO BEM PARA NÃO TER DE EXPLICAR!”
Geraldo Vespasiano Puntoni
- 295 A MURILLO MARX
Solange de Aragão, Maria Alice Vaz de Almeida Mendes Correia

9 COMUNICADOS

- 300 TESES E DISSERTAÇÕES
- 307 COLABORADORES
- 310 NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE TRABALHOS

CONTRIBUIÇÕES À CULTURA ARQUITETÔNICA: TRAJETÓRIAS DE VIDA E DE PESQUISA

Mônica Junqueira de Camargo

A abundância e a diversidade das publicações, associadas à facilidade de acesso à informação característica da produção cultural do século 21, reforçam a responsabilidade dos periódicos científicos com a seriedade e qualidade das matérias divulgadas. A *Pós* – Revista do Programa de Pós-Graduação da FAUUSP, ao longo das duas últimas décadas, tem procurado cumprir sua missão como veículo confiável de comunicação entre a comunidade científica e o meio arquitetônico em geral, empenhando-se em manter o rigor na avaliação dos artigos, para o que tem contado com a solicitude de um qualificado quadro de pareceristas, ao mesmo tempo divulgando experiências e abrindo-se a novas contribuições que possam enriquecer o debate arquitetônico.

O aumento na submissão de artigos e a diversificação de procedências, que não só alcança boa parte do território nacional como vem conquistando paulatinamente colegas estrangeiros, especialmente da América Latina e Portugal, indicam a penetração da revista na cultura arquitetônica nacional. Conquistar novos adeptos é nosso constante desafio.

A diversidade de temas, fontes e métodos presentes nesta edição evidenciam a complexidade da investigação em arquitetura, cujos resultados apresentam as conquistas alcançadas e as inúmeras novas possibilidades de pesquisa. Além dos artigos, integram, esta edição, contribuições importantes para a cultura arquitetônica. São registros e análises inéditos que resgatam parte da história do ensino, de conquistas mais recentes e da produção de seus docentes, que se confundem com a própria história da arquitetura brasileira.

Na seção Depoimentos, a exposição do professor Nestor, *Breve releitura dos projetos políticos brasileiros do período 1910-1945*, seguida das apresentações das professoras Maria Irene Szmrecsanyi, *Profícuos 80 anos: aspectos da obra*

inicial de Nestor Goulart Reis Filho, e Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno, *O mestre, o pesquisador e a obra: os anos recentes (1989-2011)* constituem importante documento histórico, que resgatam a reestruturação do ensino da FAUUSP, a criação do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto e das primeiras disciplinas sobre História da Arquitetura Contemporânea, do Urbanismo e da Urbanização, as quais se atêm até hoje em invejável produção, como bem reconstituiu a professora Beatriz Bueno em seu preciso levantamento sobre a produção do homenageado. A recuperação de sua tese *Evolução urbana no Brasil* pela professora Maria Irene Szmrecsanyi, analisando sua contribuição para uma nova interpretação sobre a formação das cidades brasileiras é muito oportuna para desvendar os meandros da pesquisa. Com base em documentação exaustivamente levantada, o professor Nestor questionou a versão dominante sobre a improvisação na constituição das cidades brasileiras.

A aula inaugural do curso de Pós-Graduação proferida pela professora Erminia Maricato é uma síntese preciosa do processo de urbanização diante da reestruturação produtiva do capitalismo, na qual analisa as cidades periféricas, em especial a realidade brasileira, e o atual impasse de nossa política urbana. A partir do resgate dos estudiosos da formação nacional, a professora Erminia deixa transparecer sua militância junto dos movimentos envolvidos no processo de reforma urbana desde a década de 1960, e conclui sua apresentação instigando os jovens a superar o pragmatismo conformado que se contenta com a mera solução e a restaurar a arquitetura como uma possibilidade de transformação da realidade.

As recentes experiências de projeto publicadas em Eventos são conquistas importantes. São trabalhos desenvolvidos com ampla participação das comunidades envolvidas que souberam explorar a

dimensão do coletivo na criação arquitetônica, levantando possibilidades de reflexão sobre o exercício da profissão e de seu ensino. O *Plano Diretor Participativo da FAU: uma proposta pactuada de intervenção nos edifícios da escola* foi uma vitória enquanto ação e decisão. Elaborado durante dois anos por um Conselho Curador composto por docentes, discentes e funcionários, com representação paritária e presidido por um aluno, o Plano Diretor Participativo foi votado em um fórum aberto a toda a comunidade, durante dois dias, cujo resultado é um rigoroso documento científico e, sobretudo, a vitória do conhecimento como base de ação e do diálogo como instrumento de trabalho.

Dando sequência à abertura para atividades externas inaugurada na edição anterior, a experiência de ateliê de projeto *Nova sede Ong Lua Nova*, apresentada em Núcleos e Laboratórios, foi desenvolvida durante uma semana por arquitetos de dois escritórios de projetos, seis professores de quatro instituições, 11 estudantes quintanistas de seis faculdades distintas e pessoas envolvidas com a Lua Nova. Também como a experiência do Fórum da FAU esse trabalho expõe as possibilidades do projeto coletivo.

Os seminários, organizados pela professora Beatriz Kühn, que integram o convênio entre a FAUUSP e a Faculdade de Arquitetura “Valle Giulia” da Università degli Studi di Roma, vêm se fortalecendo como uma referência muito significativa ao debate contemporâneo sobre as questões da preservação. Em sua nona edição – *Questões de restauro na Itália: atualizando o debate* – aguardado com expectativa por um público sempre crescente, contou com a participação dos professores Beatrice Vivio, com o trabalho *Franco Minissi e a abstração evocativa como instrumento de restauro* e Alessandro Pergoli Campanelli com uma atualização sobre uma apresentação sua no seminário de 2007: *A restauração do templo-catedral de Pozzuoli*.

Abre a seção de artigos o texto *Compassar e urdir: a construção de um intercâmbio através dos dois primeiros SAL*, de Gisela Barcellos de Souza, que recupera a contribuição das iniciativas de um grupo específico de críticos que tornaram possível a realização dos primeiros encontros Seminário de Arquitetura Latino-americana (SAL). Sendo o interesse investigar mais a multiplicidade das origens

desses encontros do que suas realizações, a pesquisa revela o ambiente crítico da arquitetura latino-americana da década de 1980.

Também discutindo questões do mesmo período, *Suburbia, metropolitanismo em Portugal contemporâneo*, de Paulo Tormenta Pinto, analisa a arquitetura e a cidade portuguesas perante o desenvolvimento do País pós revolução de 1974, que, com a passagem a um sistema social liberal, intensificou a expansão urbana para as periferias, fazendo aflorar os problemas de metropolização que aguçaram o descompasso entre o debate teórico e a produção prática.

Andrea Buchidid Loewen apresenta em *Estilo desornamentado, arquitetura-chã: alguns aspectos do renascimento na Península Ibérica* suas investigações sobre a arquitetura ibérica no século 16, que identificam a ampla circulação e a forte presença dos tratados italianos na produção desse período. Tanto as traduções como as interpretações dessa produção renascentista por autores locais, associadas ao intercâmbio entre profissionais dos países ibéricos e da Itália confirmam a familiaridade e a contribuição desses países à cultura clássica.

A cena alegórica gravada no frontispício do livro *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et dans les environs*, de Jean-Charles Krafft e Charles Nicolas Ransonnette, de 1801, reproduz edifícios em uma situação urbana e um gabinete de trabalho de arquitetura, que permitiram a Artur Simões Rozestraten levantar questões interessantes sobre a arquitetura no início do século 19, expostas em *Um demônio alado e o arquiteto ausente: aspectos do entendimento da concepção e representação da arquitetura no início do século 19*.

Em *Exposição-feira do bicentenário de fundação de Campinas – 1939: construção histórica e sagração da cidade moderna*, Silvia Amaral Palazzi Zakia apresenta a estratégia publicitária para a divulgação do projeto de modernização urbana de Campinas, que teve como principal investimento a organização de uma feira industrial. No mesmo ano da Feira Internacional de Nova York, cujo pavilhão brasileiro teve grande repercussão no desenvolvimento da Arquitetura Moderna Nacional, o estande da prefeitura na Feira apresentou como principal atração o Plano de Melhoramentos Urbanos, com plantas,

perspectivas, maquete, mapas em alto relevo do município e fotografias de áreas diversas, corroborando o papel simbólico da arquitetura como expressão de modernização do País.

A arquitetura de Frank Lloyd Wright, ainda pouco explorada pelos pesquisadores brasileiros, é a fonte para a investigação de Ana Tagliari sobre a relação entre seus projetos residenciais e os sistemas construtivos utilizados. Em *Projeto residencial moderno: pré-fabricado e modulado na obra de Wright*, Ana analisa as três fases por ela identificadas na trajetória de Wright: a primeira com tijolo, a segunda com blocos de concreto e a terceira, mais conhecida, *Usonian Houses*, com fechamentos leves em madeira, o arquiteto buscou viabilizar uma moradia de baixo custo, mas com qualidade arquitetônica.

Também como fonte pouco explorada em pesquisas acadêmicas de arquitetura, os periódicos não-especializados foram a base de investigação de Rafael Alves Pinto Junior, cujo artigo *Casa, substantivo feminino: representação do espaço arquitetônico em Casa e Jardim e Casa Cláudia na era das grandes revistas*, apresenta uma das possibilidades de análise desse rico material. Lançadas em 1953 e 1970 e destinadas a um público feminino de classe média urbana, as revistas revelam, pela interpretação dessa trajetória dos espaços de morar, que a casa tem sido o ambiente da mulher por excelência.

A historiadora Maria Cecília Naclério Homem, que se tem dedicado a perscrutar a história da casa paulistana, traz a público, com base em documentos particulares, a contribuição de Federico Oppido para a produção de móveis em São Paulo, em *Presença da Itália na produção do móvel e do desenho brasileiros: "Fábrica de Móveis Federico Oppido & Irmão"*

A partir de uma experiência com alunos de projeto, os professores Hilton Berredo e Guilherme Lassance buscaram investigar o papel da forma na pedagogia do ensino de projeto, avaliando o desempenho de dois grupos diante de premissas diferentes. Em *O bequinho e a fita: análise de dados vs. exploração formal* descrevem essa experiência desenvolvida no âmbito de um concurso interno entre estudantes da UFRJ, da qual concluíram a possibilidade de um novo caminho para a forma no ensino de projeto.

A complexa questão de reconhecimento de títulos de pós-graduação obtidos no exterior, que atinge todos os cursos, independente da área de conhecimento, é discutida por Valerio de Oliveira Mazzuoli, em seu texto *A questão do reconhecimento de títulos de mestrado e doutorado provenientes dos países do Mercosul*. Oportunamente, o autor analisa o *Acordo de admissão de títulos e graus universitários para o exercício de atividades acadêmicas nos estados-partes do Mercosul*, de 2005, em relação à Lei de Diretrizes e Bases da Educação que rege o ensino superior brasileiro.

O último artigo desta edição, *A citação como referência e a referência como citação*, de Rafael Antonio Cunha Perrone, já foi publicado no n. 29, infelizmente, com alguns erros que comprometeram seu conteúdo. Com nossos pedidos de desculpas ao autor, republicamo-lo. A partir da analogia com as citações em textos acadêmicos, o autor faz a diacronia das citações no âmbito da criação arquitetônica, recuperando-as quando utilizadas de forma direta ou indireta, e analisando sua contribuição para o desenvolvimento das ideias em arquitetura.

A acurada leitura de Fernanda Fernandes sobre o livro de José Tavares Correia de Lira, resultado de sua tese de livre-docência, *Warchavchik: fraturas da vanguarda*, resgata, de sua análise reflexiva e alargada, a complexidade própria da arquitetura. A resenha *Gregory Warchavchik, um viajante na história*, vale *per si*.

Com muito pesar, registramos a perda dos colegas Jorge Aristides de Sousa Carvajal, comentada por Geraldo Vespasiano Puntoni, e de João Walter Toscano, por Júlio Katinsky, e também as manifestações dos orientandos de Murillo Marx.

A seção Comunicados enumera 84 trabalhos defendidos no primeiro semestre de 2011.

Esperamos que os trabalhos aqui reunidos estimulem o desenvolvimento de novas pesquisas.

Boa leitura.

Mônica Junqueira de Camargo

Editora-chefe

(11) 3017-3164/3091-4553

junqueira.monica@usp.br

2 | *De*POIMENTOS

Nestor Goulart Reis
Maria Irene
Szmrecsanyi
Beatriz Piccolotto
Siqueira Bueno

h

OMENAGEM AOS 80 ANOS DO PROFESSOR NESTOR GOULART REIS FILHO¹

BREVE RELEITURA DOS PROJETOS POLÍTICOS BRASILEIROS DO PERÍODO 1910-1945

Nestor Goulart Reis

Em primeiro lugar, quero agradecer à professora Maria Irene Szmrecsanyi a iniciativa desta reunião, o diálogo, bem como a generosidade da homenagem.

A escolha da sala tem, para mim, um valor simbólico. Há exatamente 60 anos e um mês, passando pelo saguão, tive minha primeira aula como aluno desta Faculdade, nesta mesma sala. Anos depois, em janeiro de 1956, há exatamente 55 anos, voltava para iniciar minha carreira como professor. Aqui conheci meus melhores amigos.

Quero esclarecer também as razões de minha participação neste diálogo, que virou palestra, que virou conferência e, por minha vontade, volta agora a ser apenas um breve diálogo. Há algum tempo, a professora Maria Irene escreveu um texto, analisando vários de meus trabalhos. Muito me sensibilizou. Agora, retornamos ao assunto. O ponto de partida é um comentário seu, de a linha que reconhece, ao longo de meus trabalhos, ser a do nacionalismo. O comentário justifica uma volta cordial ao assunto. Em primeiro lugar, para lembrar que meu trabalho, nesta Faculdade, passou por três fases. Em cada uma delas foi fundamental o apoio recebido de diversos colaboradores e amigos, dos quais serei sempre devedor.

A primeira, a partir de 1956, como professor assistente da cadeira de arquitetura no Brasil. A seu conteúdo ligam-se as publicações mais antigas: *Evolução urbana do Brasil*, *Quadro da arquitetura no Brasil* e alguns trabalhos posteriores. No primeiro caso, tratando, sobretudo, de projetos oficiais. No segundo, das tipologias da arquitetura mais simples, quase sempre sem assistência técnica erudita, projetos de iniciativa da própria população, envolvendo, ao mesmo tempo, tradições urbanísticas e tradições arquitetônicas. A imagem de nacionalismo talvez venha das marcas desse compromisso funcional de professor de arquitetura no Brasil.

A segunda fase, a partir de 1962, foi a de organizador e primeiro professor da cátedra de História da Arquitetura Contemporânea e Evolução Urbana (hoje diríamos História da Urbanização e do Urbanismo). Foi a primeira cátedra nesse campo, em todo o Brasil. O desafio de sua organização era imenso. A essa fase se liga *Urbanização e teoria*, que aborda as mudanças nas formas de tecido urbano e na arquitetura contemporânea, entre 1945 e 1966.



¹ A homenagem ao professor Nestor foi realizada no dia 15/06/11, no Prédio Vila Penteadó, FAU-Maranhão.

Naquela época, com apoio do professor Lourival Gomes Machado, que implantou a grande reforma de 1962, tive o privilégio de contar com os primeiros colaboradores, então chamados, muito apropriadamente, de auxiliares de pesquisa. A simples menção dos nomes é suficiente para impressionar: Maria Irene Szmreszanyi, Rebeca Scherer, Maria Ruth Amaral de Sampaio, Paulo Júlio Valentino Bruna e Neide Patarra, aos quais se juntou, logo depois, Rodrigo Lefèvre. Dificilmente alguém poderia ter tido mais sorte. Registro aqui meus agradecimentos a eles e a todos os que me acompanharam e apoiaram até o presente, até Beatriz Bueno, Mônica Silveira Brito e outros mais novos. É uma lista muito extensa, que continua no presente.

Com essa equipe, demos início aos estudos sobre as origens da urbanização e sobre o processo de urbanização, da Antiguidade à sociedade industrial. Traduzimos dezenas de textos, que eram lidos e discutidos em seminários, no início da vida do Departamento de História, e estudados pelos alunos. Documentávamos e analisávamos as obras dos principais nomes da arquitetura contemporânea. E a professora Maria Irene, como todos nós, traduziu textos, como os de Max Weber, sobre a cidade.

Na terceira fase, depois da reforma de 1968, que subdividiu os temas do Departamento de História, concentrei-me na História da Urbanização e do Urbanismo, em seus aspectos mais gerais e nos problemas do Brasil. Os trabalhos mais recentes, sobre urbanização dispersa, cartografia urbana e o papel das grandes obras na estruturação do espaço urbano, respondem a essas responsabilidades funcionais. Mas os temas das fases anteriores não foram esquecidos. Para mim, é difícil ver muito nacionalismo em tudo isso.

De qualquer modo, o comentário da professora Maria Irene cria uma agradável oportunidade para dialogarmos sobre uma questão de método: qual o motivo de meu interesse, e de muitos e de meus colegas, pelas formas mais simples de arquitetura, de todas as épocas, no Brasil? Para explicar, talvez possamos lembrar a diferença das pesquisas sobre cultura popular, de 1940 a 1960, entre os que se ligavam aos estudos folclóricos, e os das equipes da Faculdade de Filosofia da USP e, é bom lembrar também, Mário de Andrade. Pareciam as mesmas Ciências Sociais, mas não eram.

Eis o ponto: nacionalismo e folclore no Brasil.

Pesquisas recentes nos permitiram estudar melhor o tema e selecionar um ou dois exemplos que parecem oportunos. Durante a Primeira República, destacavam-se algumas questões importantes, que são de nosso interesse, todas elas relacionadas à urbanização.

Em primeiro lugar, o crescimento rápido da população das principais cidades. Nelas, a presença de classes médias, buscando maior participação política. Em segundo lugar, a presença de massas trabalhadoras. Uma parte era composta por imigrantes europeus alfabetizados e politizados, com forte presença de lideranças anarquistas, atuando a partir de associações não-controladas pelo governo. A outra parte, composta por ex-escravos e seus descendentes.

Para tentar controlar essas novas forças políticas urbanas, as correntes mais conservadoras entre os republicanos foram buscar exemplos na França e nos países ibéricos. Era uma mistura de extrema direita, de nacionalismo, corporativismo, integrismo ou integralismo da ação francesa, de católicos de extrema direita, e ainda de fascismo, com militarização das relações políticas. Para controlar as massas, e sobretudo as classes médias, era preciso dar-lhes um papel na História, situá-las

como herdeiras de tradições, que as unissem ao redor de um “projeto nacional”. Era preciso estudar e valorizar os mitos e as tradições populares.

Considerando as dimensões do Brasil e o isolamento das regiões entre si, bem como os interesses das oligarquias regionais, a ação se dividiu em movimentos tradicionalistas regionais. Esses procuravam dialogar entre si, mas o projeto era o mesmo. Havia movimentos tradicionalistas de valorização do folclore, do Rio Grande do Sul e do Paraná ao Rio Grande do Norte; do Centro de Tradições Gaúchas a Câmara Cascudo, em Natal.

A festa começou cedo. Em 1915, a Sociedade de Cultura Artística de São Paulo organizou uma série de conferências oferecidas por Afonso Arinos de Mello Franco (o pai), sobre lendas e tradições brasileiras. Em algumas delas, contou com a presença de músicos e cantores populares de várias regiões do País. Eram músicas e danças populares e crenças religiosas do meio rural, das pequenas vilas e cidades. Eram festas tradicionais caipiras e sertanejas. Mas não eram as formas culturais dos trabalhadores urbanos das grandes cidades. Essas, frequentemente, eram reprimidas pela polícia. Em 1925, teve início o Movimento Regionalista do Nordeste, sob liderança de Gilberto Freyre, que explicou seus fundamentos em um livro denominado *Região e tradição*.

É preciso registrar que as posições das lideranças não eram muito estáveis, muito coerentes ou homogêneas. Euclides da Cunha, indo a Canudos, passou a defender os sertanejos. Gilberto Freyre defendeu a miscigenação, contra o racismo de Oliveira Viana. Monteiro Lobato passou a defender o caipira paulista. Muitos dos que participaram do movimento tradicionalista participaram também do movimento modernista, nos primeiros tempos. Os intelectuais de esquerda, com um ponto de vista diferente, também valorizavam formas de cultura popular. Seguindo outras correntes europeias, acreditavam que os processos de criação coletiva poderiam ser mais livres do que os dos profissionais atuantes no mercado. A sabedoria dos povos ágrafos precisaria ser registrada. As diferenças entre as correntes eram sutis. Depois, quando da criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1936/37, participantes de correntes opostas atuaram de forma integrada.

No caso de nosso campo específico, devemos lembrar que o interesse pela arquitetura colonial começou no início do século 20, como parte de um movimento de valorização das raízes e das tradições regionais. De um lado, como uma recusa ao cosmopolitismo de influência francesa dos primeiros anos do regime republicano, de sua arquitetura acadêmica ou eclética. Certamente, como uma afirmação nacionalista, na linha de Policarpo Quaresma, de Lima Barreto. Seria uma corrente ao gosto dos tradicionalistas e dos regionalistas.

Era o caso dos estudos em que se amparava o movimento neocolonial, basicamente de caráter morfológico. Era uma corrente iniciada por líderes oligárquicos, como José Mariano, senhor de engenho pernambucano residente no Rio de Janeiro, e por Ricardo Severo, líder direitista português, residente em São Paulo.

Poderiam parecer movimentos localistas, mas, no Congresso Latino-Americano de Arquitetos, reunido no Chile em 1922, recomendava-se o estudo sobre a arquitetura colonial de cada país e o uso desse repertório, com a forma neocolonial. O projeto nacionalista não permitia reconhecê-lo, mas, na verdade, tratava-se de mais uma corrente internacional.

De outro lado, definia-se lentamente uma linha etnográfica, com uma perspectiva social da produção cultural, da qual o representante mais

característico foi, provavelmente, Mário de Andrade. Nesse caso, o interesse se voltaria, sobretudo, para as formas de arquitetura popular, no meio rural como no urbano, abrangendo todas as formas de espaço edificado sem caráter erudito.

Quando se criou o SPHAN, ali estavam reunidos representantes de todas as correntes, ainda que reconfiguradas. É em relação a essas correntes que nossas posições na FAU, ainda como estudante, a partir de 1948/1960, devem ser abordadas. Como é bem sabido, a posição dos arquitetos do SPHAN, em relação à arquitetura, era a de focalizar o passado colonial e a arquitetura moderna, ligando as duas experiências, ignorando as obras produzidas entre 1820/1850 e 1930, o período “maldito”.

Nossa posição, desde o início, foi outra. Seguindo os passos de Mário de Andrade, estudávamos a arquitetura de recorte não-erudito e, ao mesmo tempo, a arquitetura moderna, como forma de compreender as relações de projeto no passado e no presente, em sua objetividade. Aprendíamos a ler o espaço. Mas estudávamos também as obras do período então “maldito”, procurando aplicar a mesma objetividade. O que era, para alguns, uma opção estética, transformava-se em um método de estudo. Com esse método, estudávamos exemplos da arquitetura tradicional portuguesa, da espanhola, como a dos gregos na Antiguidade, a do Brasil colonial, como a do início do século 20, a oficial, mas, sobretudo, a anônima, a do conjunto da população.

O mesmo pode ser dito em relação às formas da urbanização. O que estudávamos eram os processos, em sua longa duração, como em momentos e locais particulares, de interesse especial. Acreditamos que nossa geração partiu do estudo de momentos considerados como privilegiados, para chegar a uma visão de processo. Esse não foi um trabalho individual, mas os resultados dos esforços de toda uma geração.

A professora Maria Irene, como os outros colegas, poderão, certamente, fazer uma leitura diferente. É o que nos permitirá a continuidade e a renovação desse diálogo, em outra oportunidade.

Muito obrigado pela presença e pela paciência. Prometo não continuar por mais 60 anos.

Nestor Goulart dos Reis Filho

Arquiteto e urbanista pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em 1955, e sociólogo pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, em 1962. Docente ativo na FAU, de 1956 a 2001, professor titular em 1964, desde a aposentadoria, leciona na pós-graduação e trabalha no Laboratório de Estudos sobre Urbanização, Arquitetura e Preservação (LAP), criado em 1992. Dirigiu a FAU duas vezes, foi vice-presidente da Empresa Municipal de Urbanização de São Paulo (Emurb), conselheiro e presidente do Condephaat, presidente da Associação Brasileira das Escolas de Arquitetura (Abea), membro do Conselho Universitário da USP, criador da Comissão de Patrimônio Cultural da USP (CPC) e seu primeiro presidente. Atualmente membro do Conselho do Iphan e autor de diversos livros sobre história da urbanização, área de conhecimento por ele consolidada em nosso País. Suas áreas de pesquisa abrangem estudos sobre urbanização contemporânea, metropolização e dispersão urbana; história e teoria da urbanização, do urbanismo e da arquitetura; preservação do patrimônio cultural.
ngreis@usp.br

PROFÍCUOS 80 ANOS: ASPECTOS DA OBRA INICIAL DE NESTOR GOULART REIS FILHO

Maria Irene Szmrecsanyi

É com grande alegria que vejo reunidos nesta sala, depositária de tantas tradições da FAUUSP, os amigos de Nestor que vieram abraçá-lo, por seus profícuos 80 anos. Está aqui reunida uma boa amostra da comunidade em meio à qual ele vem trabalhando, desde os anos 50, ou seja, por toda uma vida. Quero homenageá-lo, destacando alguns aspectos de sua produção nos anos 60, quando tive a oportunidade de acompanhar, como auxiliar de pesquisa, a elaboração de sua tese de livre-docência *Evolução urbana do Brasil – 1500-1720*, defendida em 1964; a redação do conjunto de artigos para suplemento literário de *O Estado de S. Paulo*, coletados depois no livro *Quadro da arquitetura no Brasil*, publicado em 1970; e a tese de cátedra, *Urbanização e teoria*, de 1967. Tratarei, portanto, do momento originário da obra do autor, retomando pontos de um longo artigo, publicado na revista *Desígnio*¹, que escrevi por ocasião da edição do catálogo da belíssima exposição *Imagens de cidades e vilas do Brasil colonial*, celebrativa dos 500 anos do Descobrimento, que Nestor fez realizar no ano 2000, no MASP, com material iconográfico recolhido desde o preparo de sua livre-docência.

Há uma afirmativa tese, nesse meu artigo, que cito a seguir:

As formas esquemáticas dos desenhos [apresentados na exposição], geralmente técnicos, não impedem que a subjetividade do olhar do artista se manifeste, conduzindo o espectador, racional e emocionalmente, às origens socioculturais do Brasil, na época colonial. Imagens, às vezes toscas, às vezes requintadas, sempre reveladoras da onipresente supervisão metropolitana, que exumam raízes plantadas no solo urbano e, com isto, redefinem a visão consagrada de que o meio agrário constituiu o berço da nacionalidade."

Anteriormente, eu já colocara essa ideia² e, no referido artigo, defendo-o melhor do que posso fazer agora. O que tentarei, hoje, é sintetizar como ele obtém essa redefinição e apontar alguns outros conteúdos originais desses primeiros trabalhos, lembrando sempre que o alcance de suas posições deriva de sua formação ampla, conjugando o curso de Arquitetura e Urbanismo com o de Ciências Sociais, ambos na USP, e muitas leituras em geografia e história do País.

Os objetivos declarados de *Evolução urbana do Brasil* são, primeiro, demonstrar que houve ordenamento espacial planejado dos núcleos urbanos, na colônia portuguesa na América, desde seus primórdios – o que contrariava, em boa parte, a consagrada interpretação de Sérgio Buarque de Holanda, de nossas cidades formadas como por sementes soltas ao vento³ – e, segundo, nos dois séculos iniciais da Colônia, sua urbanização, compreendendo a configuração das

¹ SZMRECSANYI, Maria Irene. Percurso através da imagem: teoria e método na historiografia urbanística de Nestor Goulart Reis Filho. *Desígnio, Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo*, São Paulo n. 3, p. 127-144, 2005. Também publicado em: *América Latina en la Historia Económica*, México, DF: Instituto Mora, n. 21, p. 91-117, 2004.

² Id., A contribuição de Caio Prado Jr. aos estudos de urbanização. In: D'INCAO, M. A. (Org.). *História e ideal*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

³ HOLANDA, Sergio Buarque de. O ladrilhador e o sementeiro. In: *RAÍZES do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

idades e vilas, mais a estruturação da rede de núcleos, avançou não só fisicamente, como em seu papel político. Para atestar o sucesso na empreitada, basta lembrar que o eminente historiador Buarque, membro da banca que examinou o trabalho, atribuiu-lhe nota máxima.

Para provar o que defende, Nestor recorre à análise tanto de documentos iconográficos como das atas das câmaras municipais de vereança, estudando os alinhamentos de ruas e quadras, a fisionomia de prédios, os usos dos espaços públicos, além das posições da vereança. Essa busca de fundamentação empírica diversificada resulta de uma abordagem diferente da dos estudos urbanos históricos ou geográficos particularistas, predominantes no período, pois ele não só está interessado em descrever dinamicamente a formação da estrutura material de nossas vilas e cidades, como em entender as causas de sua evolução, a partir de teorias de alcance social, em uma visão integradora da estrutura de classes, da economia, da política e da cultura. Exemplos das questões suscitadas por essas teorias subjacentes aos citados trabalhos de Nestor compreendem, entre outros, problemas como o dos efeitos dinâmicos do excedente do campo extraído pela cidade, o significado do escravismo para a construção e manutenção dos núcleos urbanos, ou as mudanças de sentido ideológico da dominação metropolitana sobre os colonos.

⁴ Vieira.

Completo esse ponto, lembrando que, em aulas que ministramos juntos, muitas vezes escutei Nestor reafirmar aos alunos “História é teoria”, o que interpreto como querendo dizer que os dados não falam por si só, e também o trabalho historiográfico não pode se limitar ao relato de casos, devendo-se reconhecer que, em cada caso relatado, há uma dose de generalização a delimitar o que é descrito, e sua interpretação é conduzida por hipóteses advindas de formulações lógicas, fermentadas pelo contato com o material empírico.

A questão da história me conduz a um outro ponto metodológico. Abarcando cerca de dois séculos e postulando, no próprio título, que nesse período se evoluiu em termos de urbanização, a primeira tese de Nestor teve de aprofundar-se no dinamismo da transformação histórica. Nestor se manteve alerta para a dificuldade de encontrar meios suficientes para captar, em processo, as forças que constituem e moldam a mudança social. Sob influência da chamada “Escola Paulista de Sociologia” e de um momento de grande prestígio internacional do marxismo, buscou entender e aplicar o método dialético, em contraposição a uma postura funcionalista, predominante na sociologia norte-americana, cujo vício seria o de tender a captar apenas as tendências de reprodução do *status quo*, levando a uma visão estática, incompatível com o tratamento de um sistema social, por período tão longo quanto o que escolhera. As dificuldades teórico-metodológicas não foram poucas, e ousou dizer que Nestor foi dialético sem o saber, não se deixando envolver por um entendimento mecânico da dialética, mantendo-se preocupado em caracterizar agentes com objetivos conflitantes, encaminhando a polarização de tensões coletivas e, por meio dessas, à mudança.

Exemplifico como se manifesta, na interpretação de processos, a aplicação da dialética. A questão do escravismo, colocada como essencial para entendimento da história do País por inúmeros autores, entre os quais Caio Prado Jr., um dos que mais influencia Nestor –, comparece em *Evolução...* como condição e negação da cidade: os escravos, como “pernas e braços dos senhores”⁴ são base do funcionamento dos núcleos urbanos, mas a cidade, sendo o ponto de reunião e sociabilidade dos senhores, é oposta a eles, o campo, o eito, seu lugar

por excelência. Por outro lado, no eito rural também é extraído o sobretrabalho, que, incorporado ao açúcar vendido na Europa, alimenta ali a diversificação de mercados, de ocupações e, assim, a urbanização. Vê-se, nesse último ponto, as influências cruzadas de Marx, no conceito de sobretrabalho, e ainda a do keynesiano Celso Furtado, em *Formação econômica do Brasil*, livro no qual defende que a quase totalidade do valor produzido na Colônia, onde quase não circula dinheiro, segue para realização monetária na Europa e fica ali retido.

O último exemplo de dialética que escolho se expressa quando Nestor aborda a cidade colonial enquanto comunidade política – cerne do conceito weberiano de cidade, ao realçar, na Europa do Norte, sua coesão interna enquanto grupo, e oposição ao mundo feudal exterior. Esse ponto é utilizado por Nestor para captar tensões na relação dominantes-dominados e, inclusive, demarcar o fim do período histórico tratado pela tese.

O ano de 1720 presenciou a revolta nas cidades mineiras do ouro, que levou à condenação à morte de Felipe dos Santos, e foi o escolhido por Nestor para encerrar, na tese, seu exame da urbanização colonial. O esartejamento desse líder simboliza a desarticulação de interesses entre metrópole e colônia, ou melhor, entre os portugueses do Brasil e os portugueses no Brasil, além de os da Ibéria. A contradição, entre o português, vindo ao Brasil para retornar quando “rico”, e o colono aqui nascido, ao perceber os próprios interesses localmente arraigados, sentindo-se capaz de decidir seu destino junto de seus iguais e arrogar-se o direito exclusivo da apropriação do trabalho escravo, fica patente, embora ainda não dominante. Compreende-se, dessa forma, que a ideologia colonialista fraquejava no seio da colonização, e o processo político evoluiu nas cidades e pelas cidades, encaminhando-se para a formação progressiva da nacionalidade, mesmo em uma terra à qual faltava o povo.

Para finalizar, aponto que a preocupação teórica de Nestor, manifesta nos exemplos acima, levou-o depois a defender o título de catedrático, com a tese *Urbanização e teoria*, na qual foi em busca de um maior ajustamento entre o pensamento espacial e o social. O entendimento do valor dessa iniciativa ficou mais claro, logo em seguida, com as proposições de Henri Lefèvre e de Manuel Castells, procurando forjar uma visão do urbano integrada no mesmo sentido.

Para bom andamento dessa festa, não há mais tempo para apresentar outros importantes aspectos que desenvolvo no artigo já citado. Creio que vale a pena lê-lo, para melhor apreciar a relevância das colocações de Nestor, às vezes não bem entendidas. Por ora, é importante fixar que elas nos levam a compreender que a História não é um acessório ilustrativo que abre análises ou projetos espaciais, quase sempre belos, mas nem sempre justos, porque apriorísticos ou ignorantes em relação aos processos formadores do meio e do tempo aos quais se aplicam. Não é possível tratar acertadamente com mudanças e continuidades, sem entender as condições que as produzem. A contribuição de Nestor à área da arquitetura, do urbanismo e – como ele prefere – ao estudo da urbanização, vista de forma integral, espacial e socialmente, merece bem mais do que estas poucas palavras, as quais, de toda forma, procuram realçar o proveito o qual, desde o início, trouxe-nos seu empenho acadêmico.

REFERÊNCIAS

- REIS FILHO, Nestor Gulart. *Evolução urbana do Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1967.
- . *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- . *Vilas e cidades do Brasil colonial*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2000.
- . *Urbanização e teoria*: contribuição ao estudo das perspectivas atuais para o conhecimento dos fenômenos de urbanização. Tese (Concurso da Cátedra n. 22, História da Arquitetura II) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1967.

Maria Irene de Queiroz Ferreira Szmrecsanyi

Possui graduação em Ciências Sociais, pela Universidade de São Paulo, mestrado em Sociologia e Ciência Política, na Graduate Faculty of Political and Social Sciences – New School for Social Research (1967), doutorado em Sociologia, pela Universidade de São Paulo, e pós-doutorado na Universidade de Oxford. É docente e orientadora dos cursos de graduação e pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. É diretora editorial da revista *Designio* (FAUUSP; Annablume) e da coleção *Arte e Vida Urbana* (Hucitec). É também docente do curso de graduação em Design, da FAUUSP, desde sua inauguração, em 2006. Dirige o grupo de pesquisa, credenciado pela Reitoria USP e pelo CNPq, intitulado “Da sociedade moderna à pós-moderna: continuidades, mudanças, conflitos”.
mirenesz@usp.br

O MESTRE, O PESQUISADOR E A OBRA: OS ANOS RECENTES (1989-2011)

Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno

Falar do mestre, do pesquisador, do homem público e da obra colossal do professor Nestor Goulart Reis Filho não é tarefa fácil. Vou comentar menos as origens, e mais as últimas duas décadas, que tive o privilégio e o prazer de compartilhar.

Conheci o professor Nestor na sala de aula, em 1988, por ocasião de um salutar intercâmbio que, junto de duas amigas, iniciei entre a FAU e o Departamento de História da Arquitetura e Estética, do Projeto (AUH) da USP, por conta própria, com entusiasmo estimulado por ele: “É assim que deve ser na Universidade”. Com fala rápida, sempre gravada, a aula transcorria sobre São Paulo na Primeira República, articulando atores diversos, projetos, desígnios individuais e de grupos, em um frenesi de informações, fáceis de captar pela clareza da exposição, mas de uma riqueza inestimável para uma simples graduação. Trata-se, como sempre, de aulas que não se reduzem a reeditar versões anteriores, ou mimetizar discursos prontos de outros autores, rica na formulação de ideias novas, embriões de futuros livros, daí o recurso à gravação.

O segundo encontro foi na rampa da FAU. O professor, certamente, não se lembra, mas, após longa greve, em plenas férias de janeiro, em uma rotina habitual de raras ausências na faculdade, subia ele, muito elegante – de terno azul marinho, calça cáqui e gravata, tal como um *scholar* das universidades estrangeiras, dirigindo-se ao Departamento de História, onde iniciara nova fase de profícuas pesquisas. Devido ao seu carisma e simpatia em sala de aula, senti-me à vontade para lhe dirigir a palavra e solicitar dicas de bibliografia, para o trabalho final da disciplina “Estudos de Urbanização I”, mencionando, sem o saber, três palavras mágicas que lhe roubaram a atenção e fizeram brilhar os olhos: Lourival Gomes Machado (amigo e incentivador), o século 18 e documentos antigos. As palavras ensejaram o convite para uma conversa mais longa, que logo se seguiu de outro para estagiar. Desde então, nunca mais deixei a FAU sem, no entanto, ter cursado a graduação, à exceção de quase todas as disciplinas do AUH.

O momento era, de fato, muito propício. Após os anos de ingresso na atividade docente na FAU (1956)¹, imediatamente após a conclusão da graduação (1955), das teses de livre-docência² (1964) e cátedra³ (1967), nos anos 70 e parte dos 80, o professor Nestor foi conselheiro e presidente do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (Condephaat), por duas vezes diretor da FAU e, em seguida, vice-presidente da Empresa Municipal de Urbanização de São Paulo (Emurb), atividades que lhe roubaram anos de pesquisa, no final da década de 1980, em franca retomada.

Antes de comentar seu percurso desde então, creio ser oportuno fazer algumas digressões, com intuito de situar o debate.

Nas décadas de 1950 e 1960, em plena fase de metropolização de nossas cidades e de planos estratégicos para o Brasil (*Plano de metas*, de Juscelino Kubitschek, e Brasília), parece-me que uma pergunta motivara seu olhar: soluções de projetos, de atitudes de planejamento, de decisões de poder ou de investimento, em tempos recuados de nossa história, nos quais não pareciam existir, dada a pouca ênfase conferida, até então, em nosso Brasil urbano. Como dizia Lucien Febvre, “a História é filha de seu tempo”⁴, e o olhar do investigador, sempre inspirado por questões do presente. Em tempos de redescoberta do Brasil por toda uma geração de intelectuais⁵, era oportuno que um de seus membros atentasse para o Brasil urbano, desde sempre existente, mas diluído em uma narrativa que insistia em ignorá-lo, em meio ao ruralismo predominante. Não se trata de nacionalismo, mas de explicar o Brasil em seus próprios termos, sem perder de vista a inserção de nossos atores sociais e de nossa rede de cidades no sistema urbano internacional, condição dada desde o passado colonial. Na verdade, não se tratava, inclusive, de uma peculiaridade brasileira, pois os desafios de um mundo em processo de urbanização acelerado, igualmente, instigavam a atenção de pesquisadores europeus e norte-americanos, cujos textos inaugurais sobre história das cidades ou história urbana⁶ foram escritos a partir das décadas de 1950⁷ e 1960⁸. Nesse sentido, essa área do conhecimento era nova, tanto lá como cá.

A formação em sociologia (1959-1962) refinou-lhe o olhar e as indagações, ampliando-lhe o escopo e o grau de problematização. A busca das lógicas de projetos implicava em atentar tanto para os oficiais como para os extraoficiais, assinados ou anônimos, desenhados ou não, descortinando os desígnios que lhes conferiram existência e sentido, bem como os embates e alianças entre sujeitos. A meu ver, esse parece um dos fios condutores de sua obra monumental, subentendido no conceito de “história da urbanização”, por ele cunhado, em oposição ao estático “História das Cidades”, ou ao reduzido escopo da “História do Urbanismo”, objetivando “*estudar não apenas o urbanismo (isto é, os espaços projetados como uma forma de intervenção erudita e evidente), mas todos os espaços produzidos pela urbanização como processo social*”⁹. Sob esse prisma, construiu-se sua obra subsequente.

A teoria incluiu gente em um cenário estático, árido e formalista, predominante nos primeiros tempos da história do urbanismo¹⁰, e veio acompanhada, desde o início, de uma metodologia igualmente inédita, oriunda de um olhar empírico acurado, que nunca abriu mão das imagens, seja como registro fotográfico do próprio autor e ferramenta de trabalho, seja como representação de outros tempos. Historiador e arqueólogo de ofício, e não de profissão, o professor Nestor sempre partiu da análise empírica, para formular e alinhar suas teorias, investigando com olhos de águia as lógicas das relações sociais, amalgamadas nos vestígios materiais da paisagem, do território e do espaço intraurbano, buscando explicar-lhes as motivações, conceituá-las e significá-las em seus próprios termos. Ensaçadas desde o *Quadro da arquitetura no Brasil*¹¹ (1970), categorias de análise do território e do tecido urbano foram refinadas, para dar conta de fenômenos contemporâneos cada vez mais complexos.

Essa linha teórico-metodológica, que leva em conta atores, processos, dinâmicas e fluxos, em perspectiva histórica de longa duração, impôs uma série de desafios ao pesquisador, tais como atentar para os anacronismos, para o jogo das escalas geográficas e gráficas, para o jogo das temporalidades e, sobretudo, para os grupos sociais e indivíduos, cujos papéis, na história longa, nem sempre são óbvios e lineares. Da escala da paisagem, ao território e ao mais reduzido artefato do espaço intraurbano, o professor Nestor nos mostrou ser possível verificar lógicas de apropriação, uso e transformação social, fruto de sujeitos desde sempre relacionados em rede a contextos geográficos diversos. Ensinar a olhar a história da urbanização como um caleidoscópio, como um perturbador jogo de espelhos, foi, sem dúvida, sua grande contribuição.

Se, nas décadas de 1950 a 1960, destaca-se o pesquisador, responsável pela institucionalização da pesquisa na FAU – eco de sua segunda formação em sociologia, o atento observador da realidade urbana brasileira, carente de explicação em moldes próprios, e o pioneiro formulador de teorias e métodos genuínos, a partir dos anos 80 aflora, com mais ênfase, sua vertente de investigador e teórico em tempo integral, especialmente interessado nas evidências materiais e seus registros gráficos, em busca de imagens iconográficas e cartográficas, que representam configurações espaciais de relações, processos e projetos sociais.

Quando o conheci, estava, portanto, em jogo, a reconstituição de uma equipe de pesquisa há muito esvaída, para dar suporte à nova fase de recolhas, viajando Brasil afora e para outros países, coligindo milhares de documentos visuais, que hoje integram uma coleção de mais de 30 mil exemplares. Imagens urbanas e territoriais de naturezas diversas – mapas, desenhos, pinturas, gravuras, projetos, fotografias, aerofotos e imagens de satélite – foram recolhidas e seriadas, embasando discussões sobre o processo de urbanização em nosso País, das vilas quinhentistas às cidades dispersas do século 21. Séries conexas de documentação textual e visual foram e estão sendo levantadas, em uma tarefa religiosa ininterrupta, e interpretadas à luz das mais variadas perguntas formuladas desde então. Podemos dizer que o grosso dos arquivos nacionais e estrangeiros foi vasculhado pela equipe do professor Nestor. Para além de encomendas feitas diretamente às instituições, ou pelos pesquisadores locais, tivemos a oportunidade de permanecer meses a fio em arquivos paulistas, pernambucanos, baianos, cariocas e portugueses, abrindo gavetas, deslumbrando-nos com objetos de rara beleza e conteúdos a serem desvelados.

Logo vieram a público os produtos desse trabalho árduo. Desde fins dos anos 80, sua produção bibliográfica, técnica e artística-cultural é invejável. Foram publicados 14 grandes e densos livros de sua exclusiva autoria, incluindo a reedição da *Contribuição ao estudo da evolução urbana no Brasil 1500-1720*¹² (2001), acompanhada das *Imagens de vilas e cidades do Brasil colonial* (2000)¹³, que ampliou o levantamento iconográfico e cartográfico realizado para a tese de livre-docência. Além disso, contabilizam-se 19 capítulos de livros, 74 artigos de jornais, 17 números dos 39 *Cadernos do LAP*¹⁴, diversos pareceres sobre diretrizes de conservação¹⁵, realizados, sobretudo mais recentemente, para o Iphan – conceituando e orientando políticas públicas de preservação de conjuntos arquitetônicos, conjuntos urbanísticos e paisagens culturais –, coordenação de pesquisas inéditas¹⁶ e 14 exposições.

A seriação de imagens e sua divulgação, em publicações, artigos de jornais e exposições, deram novos rumos à pesquisa sobre o Brasil urbano, estimulando estudos regionais que passaram a considerar a documentação visual como fonte para a História, e não mera ilustração.

Se cotejarmos as publicações e reedições, buscou-se formular explicações válidas para o Brasil como um todo, cuidando em atentar para as particularidades regionais, sem, no entanto, perder de vista seu lugar no quadro geral da urbanização. Quiçá por vínculos afetivos, ou pela urgência de respostas para a maior metrópole do País, o estado, a região metropolitana e a cidade de São Paulo foram merecedores de especial atenção, destacando-se os livros *Aspectos da história da engenharia civil em São Paulo*¹⁷ (1989), *São Paulo e outras cidades: produção e degradação dos espaços urbanos*¹⁸ (1994), *Memória do transporte rodoviário: desenvolvimento das atividades rodoviárias de São Paulo*¹⁹ (1997), *São Paulo: vila, cidade, metrópole*²⁰ (2004), *Notas sobre urbanização dispersa e novas formas de tecido urbano*²¹ (2006) e *Dois séculos de projetos no estado de São Paulo: grandes obras e urbanização*²² (2010). Em todos, mas especialmente nesse último – maturado desde o final da década de 1980, em três volumes, são analisados os projetos e atores envolvidos na apropriação e produção material do território e das cidades paulistas, delineando outra nova linha de investigação, que contempla os mecanismos e as práticas de apropriação fundiária, vinculados a empresários urbanos responsáveis pela modernização da infraestrutura e dos serviços. Esses homens enriqueciam com isso, tornando essa atividade um excelente negócio. Mais uma vez, o afã era mostrar que boa parte da história do Brasil esteve relacionada a uma gente urbana, e não rural, tese ensaiada desde a livre-docência, hoje reforçada por contribuições recentes de historiadores²³ e sociólogos²⁴.

Em sua obra, o Brasil urbano foi ganhando vida e contornos em perspectiva histórica de longa duração. Todas as suas dimensões foram enfrentadas, do território às cidades, das políticas públicas às ações individuais, da infraestrutura aos serviços e equipamentos, do casario comum ao palacete.

O ensino e a formação de arquitetos e engenheiros no Brasil²⁵, bem como a obra, o tipo de raciocínio e as escolhas projetuais de certos profissionais também não lhe passaram despercebidos, merecendo especial atenção Victor Dubugras²⁶.

Sem dissociar planejamento de preservação, tanto na teoria como na prática profissional, não menos importante tem sido sua contribuição para a conservação do patrimônio cultural e de paisagens culturais, cujos instrumentos das políticas públicas têm se mostrado insuficientes, diante da voracidade do descontrolado processo de urbanização atual.

Crítico por natureza, passado e presente se confundem na produção intelectual do professor Nestor, já que o primeiro sempre é mobilizado, para explicar e agir sobre o segundo. Prospecção e proposição andam juntas, em sua trajetória profissional, assim como teoria e prática, fruto de um olhar simultâneo de arquiteto, urbanista e sociólogo, não-conformista e comprometido em atuar e transformar a realidade.

Integrando uma admirável geração não-diletante, que caminhava pelas ruas, viajava pelo Brasil, admirava nossas peculiaridades e buscava respostas

para nossos problemas, sem se submeter a padrões estrangeiros que tanto deslumbram muitos de nossos pares, temos, na FAU, o privilégio de conviver com um verdadeiro *scholar*, um teórico com “T” maiúsculo, como raramente se vê hoje em dia na USP.

As fronteiras tênues entre o trabalho e o *hobby* conferiram magnitude aos resultados. Ele sempre me fala que o arquiteto-pesquisador tem a vantagem de mesclar viagem e trabalho e, mesmo encerrado em gabinete, continuar viajando. A paixão pelo ofício contamina-lhe o cotidiano, mesmo os momentos de puro lazer.

O legado vem sendo transmitido, por sua incansável militância em sala de aula – da graduação à pós –, nas orientações de mestrado, doutorado e pós-doutorado, e na presença cotidiana no Laboratório de Estudos sobre Urbanização, Arquitetura e Preservação (LAP), para os mais de 70 bolsistas de iniciação científica e aperfeiçoamento que por ali têm passado, desde sua criação, em 1992. O professor Nestor é daqueles raros mestres que se tornam inesquecíveis, não só por ministrar o conhecimento, mas por plantar a semente do entusiasmo.

Para viabilizar novas ideias e publicações, ele sempre orquestrou, concomitantemente, diversos projetos de pesquisa, financiados pelas múltiplas agências de fomento, órgãos oficiais e empresas vinculadas às leis de incentivo à cultura. Um trabalho de administração insano, que muito lhe rouba o sono, dado que, no Brasil, as condições de pesquisa diferem muito dos circuitos acadêmicos internacionais.

Por vezes, vejo-o ansioso com a finitude do tempo, pois há tantos livros em curso e outros por escrever. Nessas horas, lembrando-lhe de uma entrevista do escritor José Saramago, na qual ele dizia não tirar férias há 20 anos, dada a urgência de colocar a público escritos que, em seu caso, começaram tarde. São esses os dramas pessoais dos grandes mestres, cuja obra não se esgota no tempo de uma vida.

Posso afiançar que tenho o privilégio de compartilhar de todos esses momentos, sempre com o prazer de, em primeira mão, discutir ideias novas e ler as páginas embrionárias dos futuros livros. Ao meu mestre, só tenho a agradecer e desejar vida longa, para que novos trabalhos venham a público, iluminando a todos nós e abrilhantando a USP no que ela tem de melhor, ou seja, a missão de articular pesquisa, ensino e cultura, e extensão universitária.

NOTAS

¹ Um mês depois de formado, foi indicado para assistente da disciplina Arquitetura no Brasil.

² REIS FILHO, Nestor Goulart. *Contribuição ao estudo da evolução urbana do Brasil: 1500-1720*. São Paulo: Pioneira, 1968. 138 p. - REIS FILHO, Nestor Goulart. *Catálogo de iconografia das vilas e cidades do Brasil Colonial: 1500/1720*. São Paulo: Museum; FAUUSP, 1964. 215 p. As pesquisas foram desenvolvidas entre 1959 e 1963.

³ REIS FILHO, Nestor Goulart. *Urbanização e teoria*. São Paulo: FAUUSP, 1967. 127 p.

⁴ LEPETIT, Bernard. Arquitetura, geografia, história: usos da escala. In: SALGUEIRO, Heliana (Org.). *Por uma nova história urbana/ Bernard Lepetit*. São Paulo: Edusp, 2001. p. 223.

- ⁵ REIS FILHO, N. G. Algumas raízes. Origens dos trabalhos de pesquisa sobre arquitetura, da urbanização e do urbanismo no Brasil. *Pós*, São Paulo, p. 40-45, 1994. Número especial. Anais de O estudo da história na formação do arquiteto.
- ⁶ Vide, a propósito, REIS FILHO, Nestor Goulart. Notas sobre a evolução dos estudos de história da urbanização e do urbanismo no Brasil. *Cadernos de pesquisa do LAP*, São Paulo, n. 29, 1999.
- ⁷ Sobre o contexto italiano, ler: CALABI, Donatella. A história urbana na Itália e na Europa. In: PONTUAL, Virgínia; LORETTI, Rosane (Org.). *Cidade, território e urbanismo: um campo conceitual em construção*. Olinda: CECI, 2009. p. 39-53.
- ⁸ Segundo Bernard Lepetit, “Até o final dos anos 1960, na França, por exemplo, a cidade não constitui verdadeiramente um objeto de pesquisa histórica”. LEPETIT, Bernard. Proposições para uma prática restrita da interdisciplinaridade. In: SALGUEIRO, Heliana (Org.). *Por uma nova história urbana/Bernard Lepetit*. São Paulo: Edusp, 2001. p. 39. Cabe lembrar que a população urbana francesa superou a rural em 1940, e, no Brasil, as populações rural e urbana se equivaleram em 1945, ocorrendo a predominância dessa última a partir de 1970.
- ⁹ Texto inédito, gentilmente cedido pelo professor Nestor Goulart Reis.
- ¹⁰ Lembrar, por exemplo, os estudos inaugurais de Pierre Lavedan, publicados em *Histoire de l’urbanisme*. Paris: Henri Laurens, v. 1, 1926.
- ¹¹ REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1970. 214 p. Coletânea de ensaios publicados no “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo*, entre 1963 e 1969, por indicação de Lourival Gomes Machado, em 1962. Alguns, com pequenos acréscimos, também apareceram em *Acrópole*, a revista especializada em assuntos de arquitetura.
- ¹² REIS, Nestor Goulart. Contribuição ao estudo da evolução urbana do Brasil – 1500-1720. 2. ed. rev.e ampl. São Paulo: Pini, 2001. 239 p.
- ¹³ REIS, Nestor Goulart. *Imagens de vilas e cidades do Brasil colonial*. Colaboradores: Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno e Paulo Júlio Valentino Bruna. São Paulo: Edusp; Imesp; Fapesp, 2000, 411 p.
- ¹⁴ Revista de estudos sobre urbanismo, arquitetura e preservação, do Laboratório de Estudos sobre Urbanização, Arquitetura e Preservação, primeiro do gênero, criado por ele na FAU, em 1992.
- ¹⁵ REIS, Nestor Goulart. *Estação Cultura: patrimônio ferroviário do povo de Campinas*. São Paulo: Via das Artes, 2004. 80 p. REIS, Nestor Goulart. *Parque Cientec – Parque da Ciência e Tecnologia da USP - Restauração do conjunto arquitetônico de importância histórica para abrigar atividades de difusão de ciência e tecnologia*. São Paulo: Edusp, 2003. 97 p.; REIS, Nestor Goulart. *Restauração do Palácio Campos Elíseos: Um marco na história de São Paulo*. São Paulo: Secretaria da Ciência, Tecnologia, Desenvolvimento Econômico e Turismo, 2002. 64 p. Além dos pareceres publicados, deve-se ressaltar os ainda inéditos para Vitória, Porto Alegre, conjunto de edifícios do Bairro da Luz, em São Paulo, e Estação Mayrink. Na USP, foi o idealizador e primeiro presidente da Comissão de Patrimônio Cultural(CPC).
- ¹⁶ Consultorias, tais como: REIS, N. G. *Estudo sobre as minas de ouro e a formação das capitânicas do sul*, 2009; REIS, Nestor Goulart. *Normas de preservação do sítio de Pirenópolis para a Restarq e o Projeto Monumenta*, 2008.; REIS, N. G. *Inventário da obra de Robert Chester Smith*, 2010.
- ¹⁷ REIS FILHO, Nestor Goulart. *Aspectos da história da engenharia civil em São Paulo: 1860-1960*. São Paulo: CBPO; Kosmos, 1989. 255 p.
- ¹⁸ _____. *São Paulo e outras cidades: produção e degradação dos espaços urbanos*. São Paulo: Hucitec, 1994. 215 p. O livro reúne um conjunto de artigos publicados no “Caderno de Sábado” do *Jornal da Tarde*, de São Paulo, entre maio e setembro de 1990.
- ¹⁹ REIS, Nestor Goulart. *Memória do transporte rodoviário: desenvolvimento das atividades rodoviárias de São Paulo*. São Paulo: CPA Consultoria de Projetos e Artes, 1997. 150 p.
- ²⁰ _____. *São Paulo: vila, cidade, metrópole*. São Paulo: Bank Boston, 2004. 259 p.
- ²¹ _____. *Notas sobre urbanização dispersa e novas formas de tecido urbano*. São Paulo: Via das Artes, 2006, 201 p.
- ²² _____. *Dois séculos de projetos no estado de São Paulo: grandes obras e urbanização*. São Paulo: Edusp; Imesp, 2010. 3 v. (v. 1 – 1800-1889; v. 2 – 1889-1930; v. 3 – 1930-2000).

²³ FRAGOSO, José Luís Ribeiro. *Homens de grossa aventura: acumulação e hierarquia na praça mercantil do Rio de Janeiro, 1790-1830*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

²⁴ CALDEIRA, Jorge. *História do Brasil com empreendedores*. São Paulo: Mameluco, 2009.

²⁵ REIS, Nestor Goulart (Coord.). *100 Anos de ensino de arquitetura e urbanismo em São Paulo*. São Paulo: Fapesp; Fupam; CBPO; Via das Artes, 1996. 96 p.

²⁶ _____. *Victor Dubugras: precursor da arquitetura moderna na América Latina*. São Paulo: Via das Artes, 2005. 144 p.; REIS, Nestor Goulart. *Racionalismo e protomodernismo na obra de Victor Dubugras*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1997. 211 p.

Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno

Graduada em História, pela Universidade de São Paulo, e em Artes Plásticas, pela Fundação Armando Álvares Penteado, doutora em Arquitetura e Urbanismo, pela Universidade de São Paulo. Atualmente é professora doutora MS3 – RDIDP do AUH-FAUUSP, atuando, principalmente, nos seguintes temas: história da urbanização e do urbanismo no Brasil; cultura profissional dos arquitetos e engenheiros; história do mercado imobiliário em São Paulo; e história da cartografia.
biabueno@ig.com.br

3 | ARTIGOS

Gisela Barcellos de
Souza

Orientador:
Prof. Dr. Paulo Valentino
Bruna

C OMPASSAR e URDIR: A CONSTRUÇÃO DE UM INTERCÂMBIO ATRAVÉS DOS DOIS PRIMEIROS SAL¹

RESUMO

O presente artigo aborda a constituição de encontros culturais cuja concretização ocorre em momentos precisos e depende do engajamento direto dos agentes envolvidos. Enfoca-se, em específico, o processo de construção de um intercâmbio que ocorreu de forma programática ao longo de dez anos e marcou profundamente a cultura arquitetônica latino-americana, nos anos 80-90: os Seminários de Arquitetura Latino-americana (SAL). As tentativas de explicação para o surgimento dos SAL enfatizam, frequentemente, a existência de múltiplas origens. Se, por um lado, a afirmação dessas procedências diversas busca ressaltar a devida contribuição de cada um dentre os países envolvidos, por outro, essa incide, também, no risco de fazer parecer que o surgimento dos seminários seja obra de uma conjuntura fortuita, fruto do somatório de uma série de experiências isoladas e de coincidências. O objetivo deste artigo é demonstrar que, a essas contribuições e origens diversas, soma-se, também, a atuação direta de um grupo de críticos engajados na construção desses seminários. Ou seja, busca-se, ao longo deste texto, explicitar a existência de um trabalho operativo, empenhado por alguns dos personagens à frente dos dois primeiros seminários, que visou dotar de sentido e coerência as supracitadas experiências, inicialmente desconexas. Para tanto, o presente artigo coloca em foco – para além das múltiplas origens – a atuação de personagens em específico, bem como as estratégias e os dispositivos diversos que, combinados, promoveram a conversão de interesses múltiplos em uma pauta de reflexão comum. O recorte temporal aqui abordado abrange desde os primeiros ensaios de intercâmbios até o II SAL, momento em que o trabalho operativo de construção de uma pauta comum parece completado.

PALAVRAS-CHAVE

Seminários de Arquitetura Latino-americana (SAL). Encontros latino-americanos de revistas de arquitetura. Intercâmbios. Encontros culturais. Crítica de arquitetura. Cultura arquitetônica.

¹ Este artigo apresenta os resultados parciais da pesquisa de doutorado *Tessituras híbridas ou o duplo regresso: Encontros latino-americanos e o debate sobre o Retorno à cidade*, em desenvolvimento no Curso de Pós-Graduação da FAUUSP.

COMPASAR Y TEJER: LA
CONSTRUCCIÓN DE UN
INTERCAMBIO ATRAVÉS DE LOS DOS
PRIMEROS SAL

RESUMEN

Este artículo aborda el establecimiento de encuentros culturales, cuya realización se produce en momentos precisos y depende de la participación directa de los agentes involucrados. Se enfoca, en particular, el proceso de construcción de un intercambio que se produjo de manera programática durante diez años y que ha afectado profundamente a la cultura arquitectónica de América Latina en los años 1980-1990: los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL). Los intentos de explicar la aparición de SAL enfatizan a menudo la existencia de múltiples orígenes. Si, por una parte, el reconocimiento de estos orígenes diversos pone de relieve la contribución de cada uno de los países involucrados, por otra, se incide también en el riesgo de hacer parecer que el surgimiento de los seminarios fue obra de una coyuntura fortuita, fruto de la suma de una serie de experiencias aisladas y de coincidencias. El objetivo de este trabajo es demostrar que a estas diversas contribuciones y orígenes, se suma también la acción directa de un grupo de críticos dedicados a la construcción de estos seminarios. Es decir, se busca, a lo largo de este texto, demostrar la existencia de un trabajo operativo – hecho por algunos de los personajes frente a los dos primeros seminarios – que tuvo por objetivo dotar de sentido y de coherencia las experiencias mencionadas, inicialmente desconectadas. A tal efecto, este artículo pone de relieve – además de las múltiples fuentes – la actividad de algunos personajes específicos, así como las estrategias y los diversos dispositivos que, combinados, han promovido la conversión de la multiplicidad de intereses en una agenda común para el debate. El análisis engloba desde los primeros intentos de intercambios hasta la realización del II SAL, cuando el trabajo operativo de construcción de una agenda común parece completado.

PALABRAS CLAVE

Seminarios de Arquitectura latinoamericana (SAL). Encuentros Latinoamericanos de revistas de arquitectura. Intercambios. Encuentros culturales. Crítica de arquitectura. Cultura arquitectónica.

TO BALANCE AND TO WEAVE: THE
CONSTRUCTION OF AN INTERCHANGE
THROUGH THE FIRST TWO SAL

ABSTRACT

This article discusses the establishment of cultural meetings happening at precise moments in time which were dependent on the direct engagement of the parties involved. In particular, it focuses on the construction of an exchange that happened regularly over a 10-year period that left deep marks in Latin American architectural culture in the 1980s and 1990s: the Seminars of Latin American Architecture (SAL). Prior attempts to explain the appearance of SAL often emphasized multiple origins. If, on the one hand, the position of multiple sources highlights the individual countries' contributions, it could also lead to the idea that those seminars resulted from fortuitous circumstances, the combination of isolated experiences and coincidences. This paper demonstrates that both the different origins and the engagement of a group of critics contributed to the construction of those seminars. This article demonstrates the existence of an operational effort by some of the individuals who organized the first two seminars, an effort that tried to give meaning and coherence to the above experiences which were initially disconnected. To do so, this article focuses not only on the multiple origins, but also on the work of these individuals, and the strategies and devices that combined to transform a set of multiple interests into a common reflection. The covered period spans from the first exchange essays to II SAL, when this work seems complete.

KEY WORDS

Seminars of Latin American Architecture (SAL). Meetings of latin american architectural journals. Interchange. Cultural encounters. Architectural critics. Architectural culture.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Analisados sob diferentes enfoques e ciclos temporais, os papéis que determinados encontros culturais (BURKE, 2003) desempenharam na constituição de debates e de práticas arquitetônicas e urbanísticas, em épocas e contextos variados, motivam estudos diversos. No âmbito da cultura disciplinar, essas trocas se manifestam tanto como processos que perpassam largas durações, nos quais os agentes envolvidos possuem graus distintos de engajamento e de consciência, quanto como construções cuidadosamente idealizadas por seus atores, e cuja viabilização se dá em curtos ciclos temporais. No primeiro caso, insere-se, por exemplo, a caracterização, ensejada por Jean-Louis Cohen, do americanismo europeu como “*construção coletiva de discursos e práticas nascidas do reconhecimento de um atraso face ao Novo Mundo*” (COHEN, 1995, p. 14). Ao segundo caso correspondem os intercâmbios orquestrados e, em algumas ocasiões, motivados por objetivos tão específicos quanto a simples legitimação pública de um grupo – como identifica Colomina (1996) na atuação da revista *L’Esprit Nouveau* e em sua busca pelo estabelecimento de uma rede internacional de periódicos de vanguarda.

O presente artigo se interessa, em particular, pelos processos de construção dessa última classe de encontros culturais. Emprega-se, portanto, o vocábulo intercâmbio no sentido de especificar, dentro do largo espectro de encontros culturais possíveis, aqueles cuja concretização ocorre em momentos precisos e depende do engajamento direto dos agentes envolvidos. Enfoca-se essa problemática de âmbito geral por meio do estudo dos vestígios iniciais da articulação dos Seminários de Arquitetura Latino-americana (SAL), intercâmbio cuja atuação programática se deu ao longo de dez anos – entre 1985 e 1995² – e marcou profundamente a cultura arquitetônica latino-americana nesse período.

Definidos por alguns como os “*verdadeiros e próprios CIAM latino-americanos*” (NASELLI³, Cesar apud MOSCATO, 1996, p. 73) ou, por outros, como “*jornadas de reflexão e debate entre arquitetos e críticos tendentes a orientar a arquitetura latino-americana rumo à consolidação de uma identidade própria*” (WAISMAN, 1990, p. 73), os SAL obtiveram uma grande publicidade e penetração no subcontinente, garantidas, principalmente, pelas numerosas publicações fomentadas pelas personagens neles engajadas – desde ensaios e críticas à organização de livros conjuntos. Além dessas edições, críticos à frente desses eventos orquestravam também encontros entre representantes de revistas latino-americanas de arquitetura, nos quais se definiam acordos e diretrizes editoriais comuns, para promoção e difusão da produção do subcontinente.

² As mais diversas interpretações concordam em que a forte atuação programática dos SAL, ainda vigente, ocorreu entre 1985 e 1995 – veja-se, por exemplo, Ramírez Nieto (2005), Zein e Bastos (2010) e Segawa (2005). Considerando-se apenas esse período: os I e II SAL ocorreram em 1985 e 1986, na Argentina (Buenos Aires); o III SAL foi realizado na Colômbia (Manizales), em 1987; o IV SAL, no México (Tlaxcala), em 1989; o V SAL, no Chile (Santiago), em 1991; o VI SAL, na Venezuela (Caracas), em 1993; e o VII SAL, no Brasil (São Carlos e São Paulo, SP), em 1995.

³ NASELLI, César. In: CACCIATORE, Patti; RAMOS (Org.). *Las ultimas arquitecturas*. Encontro de reflexión crítica. Buenos Aires: IAA; IAIHAU, 1993.

⁴ A importância dos SAL pode ser verificada tanto pela frequência com que eram citados em críticas, até o início dos anos 90, quanto pelo espaço que lhes dedicam diferentes revisões historiográficas sobre a arquitetura nos anos 80, seja no Brasil ou na América Latina – Cf. Segawa (2005) e Zein e Bastos (2010). Os críticos envolvidos nesses seminários foram responsáveis, entre outros, pela promoção regional de arquitetos como Severiano Porto (Brasil), José Ignacio Díaz (Argentina), Eladio Dieste (Uruguai) e Rogelio Salmona (Colômbia).

⁵ O reconhecimento do desgaste do debate durante o VII SAL, em 1995, aparece quase unânime. O lapso temporal de quatro anos entre este e o VIII SAL – realizado em Lima, em 1999, sob novos moldes – parece confirmar a superação das questões que motivaram os primeiros seminários. Refletindo sobre o VII SAL, Ruth Verde Zein afirmava: “*aparentemente, a época das grandes narrativas de latinoamericanidad já passou.*” (ZEIN, 1995, p. 90).

⁶ Remetemos o leitor às revisões listadas nas referências. Além dessas, há, obviamente, outros textos sobre a “história dos SAL”, escritos sob motivação direta do debate e cujo objetivo era construir-lhe coerência interna.

⁷ A informalidade é uma característica frequentemente reafirmada sobre os SAL – Cf. Zein e Bastos (2010).

⁸ Emprega-se a noção de “objetivo operativo”, tal qual a definição de Tafuri (1979), ou seja, aquele que visa produzir efeitos sobre a prática arquitetônica.

Não obstante sua importância⁴ no cenário latino-americano no período entre o lançamento do debate e o reconhecimento de seu desgaste⁵, os Seminários de Arquitetura Latino-americana foram objeto de raras revisões⁶. Essas infrequentes narrativas de conjunto descrevem-nos, em geral, como espaços que se dedicaram à reflexão sobre questões pertinentes à identidade e ao regionalismo (ZEIN; BASTOS, 2010; SEGAWA, 2005; GARCIA MORENO, 2000). Segawa (2005), por exemplo, em uma tentativa de resumir em poucas linhas as discussões fomentadas nesses eventos, diferenciou-as em dois momentos: um, em que se empregaram e desenvolveram-se conceitos de grande fortuna crítica nas décadas antecedentes – como “centro”, “periferia”, “dependência” e “marginalização” – e outro no qual se ensejou a formulação de expressões e de sínteses próprias – como a noção de “modernidade apropriada”, cunhada por Cristián Fernández Cox.

Entretanto, mais que a caracterização geral do debate que ocorreu nesses eventos, interessa-nos, aqui, compreender quais foram os primeiros passos que permitiram o estabelecimento de um intercâmbio latino-americano com tamanha inserção na cultura arquitetônica da América Latina nos anos 80-90. Quais foram as conjunturas e os dispositivos iniciais que viabilizaram sua materialização? Como se conciliou, durante sua fase de orquestração, a diversidade implícita em sua abrangência regional, com seus objetivos operativos de definir rumos comuns à prática no subcontinente?

A organização de um intercâmbio entre diversos países não é, obviamente, mera obra do acaso; menos ainda seria uma produção explicável pela atuação de um único grupo. As tentativas de explicação para o surgimento dos SAL – Arango (1995) e Ramírez Nieto (2005), por exemplo – enfatizaram, em geral, a existência de múltiplas origens e o caráter informal por meio do qual se estabeleceram esses seminários⁷.

Se, por um lado, a afirmação das diversas procedências busca ressaltar a devida contribuição de cada um dos países envolvidos, por outro, essa incide também no risco de fazer parecer que o surgimento dos seminários seja obra de uma conjuntura fortuita, fruto do somatório de uma série de experiências isoladas e de coincidências. O objetivo deste artigo é demonstrar que, para além dessas contribuições e origens diversas, houve um trabalho operativo⁸, empenhado por algumas das personagens à frente dos dois primeiros seminários, que visou dotar de sentido e coerência as supracitadas experiências, originalmente desconexas. Coloca-se, portanto, em foco, a atuação de críticos em específico, bem como as estratégias e os dispositivos diversos que, combinados, promoveram a conversão de interesses múltiplos em uma pauta de reflexão comum. Postula-se que esse trabalho de articulação e urdidura inicial teria sido concluído ainda durante II SAL, momento em que se afirmaria o espaço da crítica e já se teria a certeza da continuidade desses eventos.

Logo, após uma breve reflexão sobre as origens múltiplas desses seminários – a qual dá continuidade ao trabalho empreendido por Arango (1995) e Ramírez Nieto (2005) –, parte-se para explicitação dos mecanismos que foram ensejados para a afirmação pública de um intercâmbio baseado em interesses comuns: a associação a debates, de profissionais latino-americanos, por meio de editoriais; o preparo do público e dos debatedores para as discussões; a afirmação de pactos coletivos e a criação de artifícios para diminuição de dissonâncias. A demonstração, apresentada neste artigo, baseia-se na análise de um *corpus*

constituído pelos vestígios remanescentes dos primeiros dois SAL – que ocorreram em Buenos Aires, em 1985 e em 1986 –, publicados em revistas de arquitetura latino-americanas. Oscila-se, ao longo do texto, entre uma análise longitudinal desse *corpus* – que visa ao encadeamento dos fatos e sua compreensão diacrônica – e outra temática, cujo objetivo é evidenciar a contribuição de algumas personagens em específico e os mecanismos empregados por essas.

AS MÚLTIPLAS ORIGENS

A explicação do surgimento dos SAL por múltiplas origens é recorrente e parece configurar-se como a mais bem aceita. Nesse sentido, as primeiras exposições bienais de arquitetura em países latino-americanos – a de Santiago do Chile, em 1977, e a de Quito, em 1978 – são apontadas como foros originais, nos quais se agregaram os países do Cone Sul, de uma parte, e os países andinos, de outra. A existência desses antecessores coloca, por vezes, em xeque, até mesmo a originalidade do Primeiro Seminário de Arquitetura Latino-americana, realizado em Buenos Aires, em 1985. Segundo Arango (1995) e Salmona (1988), para os colombianos, o I SAL é considerado como o segundo encontro de arquitetura latino-americana, visto que o primeiro teria sido um evento ocorrido em Cáli, em 1980, do qual participaram profissionais de Cuba, México, Uruguai e Peru⁹.

Nesse contexto, encontros diversos – informais ou formais – entre profissionais que ajudaram a construir os SAL parecem assumir maior importância. Arango (1995) destaca o papel dos historiadores, cujos trabalhos de investigação e viagens teriam levado ao estabelecimento de laços em diversos países latino-americanos. Na mesma direção, Ramírez Nieto (2005) nomeia como “fatos coesivos” as pesquisas realizadas por Ramón Gutiérrez, para elaboração de seu livro *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica* (1984), e as investigações de Enrique Browne, que resultaram no livro *Otra arquitectura en América Latina* (1988), realizadas com auxílio que recebeu da Fundação Guggenheim em 1983.

O estabelecimento desse intercâmbio incipiente também é pautado pela ação de algumas instituições, como o Taller América, por exemplo. Criado a partir de uma comissão do Colégio de Arquitetos do Chile, em 1982, esse grupo interdisciplinar de discussão, conduzido por Sergio Larraín, Cristián Fernández Cox e Enrique Browne (ZEIN; BASTOS, 2010), constituiu-se em torno do interesse comum sobre “*como a cultura ocidental se transforma quando se enraíza na América*” (BROWNE, 1988, p. 7). Responsável pela promoção de atividades diversas, o Taller América organizou, em seus primeiros anos de atuação, uma série de seminários no recém-criado Museo Chileno de Arte Precolombino¹⁰. Entre esses, destacaram-se os ministrados pelo sociólogo Pedro Morandé, em 1983, sobre a identidade cultural na América Latina (ZEIN; BASTOS, 2010).

Outras instituições, apesar de não terem interesse direto no estabelecimento de um intercâmbio latino-americano, acabaram por contribuir inicialmente para sua concretização, como foi o caso do Centro de Arte y Comunicación (CAYC), representado pela figura polêmica de Jorge Glusberg¹¹. Envolvido em projeto de divulgação da produção argentina, Glusberg organizou, por meio do CAYC, diversas atividades e exposições, na Argentina e no exterior. Algumas delas permitiram o estabelecimento de contatos com profissionais latino-americanos, de modo geral, e

⁹ O Encontro Latino-americano de Cáli foi organizado em 1980, pela Universidad del Valle de Cali. Dele participaram: Mariano Arana (Uruguai), Fernando Salinas (Cuba), Juvenal Baracco (Peru) e Ernesto Alba (México) – Cf. Salmona, 1988.

¹⁰ O Museo Chileno de Arte Precolombino foi criado em 1981, em Santiago do Chile, para abrigar a doação da coleção de Sergio Larraín. A informação sobre a realização dos seminários do Taller América nesse local é oriunda de entrevista de Humberto Eliash, cedida à autora em julho de 2011.

¹¹ O papel ambíguo de Jorge Glusberg, durante o período da ditadura argentina, somado ao controle que exercia sobre o meio artístico argentino dividia, ainda no final dos anos 80, as opiniões de artistas e críticos (Cf. GARCÍA MORENO, B., 1987).

com brasileiros, em específico. Entre a exposição da obra de Joaquim Guedes, em 1978, e a parceria com a revista *Projeto* na organização das exposições “Arquitetura Brasileira Atual/Arquitetura Argentina Atual”, em 1983, passando pelo seminário ministrado por Carlos Nelson dos Santos, nesse mesmo ano¹², o CAYC possibilitou conexões iniciais que explicariam a participação de arquitetos brasileiros nos dois primeiros SAL. Ao escrever sobre o trabalho com o CAYC na organização dessas exposições, o editor da revista *Projeto* descrevia-a como uma “oportunidade de maior aproximação com os outros países da América Latina”, a qual, nas palavras desse, “transformou-se numa obrigação, numa tarefa à qual não [se] pod[ia] fugir” (WISSENBACH, 1983, p. 3).

A esses eventos poderíamos somar outros diversos, cuja contribuição individual para a constituição dos Seminários de Arquitetura Latino-americana talvez tenha sido de importância menor, mas que, em seu conjunto, testemunham uma série de pequenas iniciativas de aproximação. O fato é: desde meados da década de 1970, pode-se acompanhar, nas revistas de arquitetura do subcontinente, uma inserção crescente de temas e reportagens sobre a produção de arquitetos latino-americanos. Essa se manifestou tanto de forma discreta, tal qual a postura inicial da revista *Summa* – que inseriu, sem qualquer menção em seu editorial, correspondentes no Brasil, em 1975, e, posteriormente, no Peru e no Chile, respectivamente em 1980 e 1981 –, como também de forma declarada. Insere-se, nesse último caso, a revista chilena *ARS* – publicada pelo Centro de Estudios de la Arquitectura (Cedla)¹³ – cujo editor, Humberto Eliash, anunciava, em 1979, a mudança de postura do periódico, no sentido de iniciar uma “*ofensiva através da difusão de ensaios críticos, projetos e obras*” de arquitetos latino-americanos (ELIASH, 1979, p. 109).

O evento, no entanto, que seria responsável por reunir publicamente, entre seus convidados especiais, arquitetos e críticos cuja atuação seria fundamental para a consecução do Primeiro Seminário de Arquitetura Latino-americana, foi a IV Bienal de Arquitetura do Chile, em agosto de 1983, coordenada por Pedro Murtinho. Segundo Fernández Cox (1988), essa bienal foi a primeira a propor um tema o qual, de fato, inquietava os arquitetos chilenos naquele momento, e refletia-se no conjunto da exposição: “Patrimonio y Presente: La Recuperación Crítica del Pasado”. Se, por um lado, nas bienais anteriores, já se tinha a participação de arquitetos argentinos¹⁴, nessa, por outro, afirmou-se claramente a vontade de “*dar um caráter ibero-americano à bienal*” e à abordagem das questões debatidas (PÉREZ OYARZUN, 1983, p. 110). Logo, foram convidados para a seção Encuentro desse evento, junto de europeus de renome internacional¹⁵, arquitetos e críticos latino-americanos, como Rogelio Salmona, Juvenal Baracco, Mariano Arana e Marina Waisman – que comporiam a mesa-redonda do I SAL, Jorge Glusberg, que auxiliaria na montagem desse evento, e Roberto Fernández, cujas reflexões críticas sobre a “apropriação” eram referências naquele momento. Além de contar com personagens protagonistas do primeiro seminário, questões que seriam objeto de debate futuro já estavam ali lançadas, como podemos perceber na palestra de Fernández Cox proferida durante a bienal. Nessa ocasião, o arquiteto chileno já postulava um desajuste entre a busca por uma “modernidade ilustrada” e a identificação de tudo que era “próprio” à região como antimoderno (FERNÁNDEZ COX, 1984, p. 53). Como alternativa, propunha uma perspectiva que tivesse como centro o contexto local,

¹² Trata-se do seminário de Carlos Nelson Santos, intitulado “Realidade e utopia no planejamento urbano no Brasil”, que ocorreu em agosto de 1983, na sede do CAYC – Cf. *Summa*, n. 191, set. 1983.

¹³ O Cedla foi um instituto privado de investigações arquitetônicas, fundado em Santiago, em 1977, pelos chilenos Cristián Boza, José Larraín, Jorge Luhrs, Pedro Murtinho, Francisco Muzard e Humberto Eliash.

¹⁴ Na II Bienal de Santiago (1979), participaram: Antonio Díaz, Justo Solsona, Amancio Williams e Clorindo Testa. Na III Bienal (1981), os argentinos foram: Ernesto Katzenstein, Juan Pablo Bonta e Miguel Angel Roca.

¹⁵ Referimo-nos a Álvaro Siza, Rafael Moneo e Manuel Solà-Morales. O mexicano Ricardo Legorreta também esteve presente, porém foi o único, dentre os latino-americanos elencados, que não esteve presente no I SAL. Maiores informações sobre a IV Bienal estão em Pérez Oyarzun (1983).

pelo qual seria possível discernir “o que não é e o que é próprio (apropriável e apropriado) a nossa realidade” (FERNÁNDEZ COX, 1984, p. 53). No ano seguinte, os laços estabelecidos e o interesse pelas especificidades regionais seriam reafirmados em duas ocasiões: o Encontro de Caburga (Chile) – do qual participaram, além de arquitetos chilenos, Juvenal Baracco e Roberto Fernández¹⁶ – e a exposição de arquitetos chilenos organizada em Buenos Aires pelo CAYC¹⁷.

O PAPEL DA REVISTA *SUMMA*

Nesse breve percurso, percebe-se, diante da multiplicidade dos pequenos fatos que compõem o pano de fundo para a criação dos SAL, que qualquer tentativa de panorama incorre na possibilidade de numerosas omissões. No início dos anos 80, a construção de um intercâmbio latino-americano estava claramente colocada em pauta, bastava ser desencadeada.

Dentro desse contexto multilateral de interesse pelo estabelecimento de encontros e trocas culturais, não se pode, contudo, minimizar a relevância dos agentes catalisadores. A organização dos dois primeiros seminários, realizados em Buenos Aires, ficara a cargo de um mesmo órgão editorial, a revista *Summa*. Como entender que, diante de numerosos ensaios ensejados alhures, tenha cabido à *Summa* e sua então editora, Lala Méndez Mosquera, o papel de encabeçá-la?

Em seu texto de apresentação do primeiro Seminário de Arquitetura Latino-americana, Marina Waisman contextualiza sua realização dentro da percepção regional que a “*América Latina só interessa[va] a si mesma*” (WAISMAN, 1985, p. 26): “*tomou-se consciência, por motivo da dívida externa que estrangula quase todos nossos países, de que estamos todos sendo confinados dentro de um único papel no contexto da economia mundial*” (WAISMAN, 1985, p. 26). Antes de apresentar esse argumento comum ao subcontinente, porém, essa crítica apresenta outro, de grande apelo emotivo para os argentinos naquele momento: a Guerra das Malvinas.

De fato, a Guerra das Malvinas parece ter sido o componente que faltava para a promoção da mudança de postura no editorial da *Summa*; após esse evento, a inserção de latino-americanos deixou de ser uma discreta curiosidade pela produção alheia, para se tornar uma bandeira. Logo, aceleraram-se as transformações que se mostravam paulatinamente, desde meados da década de 1970. O primeiro passo, no entanto, foi a busca por uma identidade nacional. A partir desse trágico episódio, é possível verificar um maior número de reportagens e artigos que buscam fomentar a caracterização nacional da arquitetura argentina. Essa mudança de postura é consciente e até mesmo anunciada nos editoriais de Lala Méndez Mosquera, como podemos ver no excerto abaixo, publicado em 1982a:

A preparação de um número que mostrasse uma arquitetura argentina enquadrada na busca de valores próprios, locais, e que se configurasse, portanto, uma expressão mais ou menos consciente de uma identidade nacional, se constituiu em um compromisso interno imediato em nossa Redação a partir da Guerra das Malvinas. Há acontecimentos que modificam substancialmente nossos pontos de referência, nossa escala de valores, e este foi um deles. (MÉNDEZ MOSQUERA, 1982a, p. 15)

¹⁶ Nesse encontro, discutiram-se amplamente as questões pertinentes à identidade cultural. As contribuições apresentadas nesse evento, organizado pelo Cedla, encontram-se no número 5 da revista *ARS*, de 1984.

¹⁷ Informação oriunda de entrevista de H. Eliash, cedida à autora em julho de 2011.

Com essas frases, inaugura-se uma nítida política editorial de “olhar para dentro”. Em pouquíssimo tempo, essa postura entraria em ressonância com outras observadas nos países vizinhos. O “dentro” foi logo identificado também para além das fronteiras da própria Argentina; tornou-se, em apenas alguns meses, a América Latina como um todo. Referindo-se às discussões do Congresso Brasileiro de Arquitetos, realizado na Bahia, em 1982, Lala Mosquera reconhece a semelhança de debates: “o tema da adequação ao meio, inclusive a validade de tal ‘adequação’, se discute assiduamente entre nós e outros países” (MÉNDEZ MOSQUERA, 1982b, p. 13). Encampando – e estendendo-a a seu país – a posição afirmada no referido congresso, que “as posturas pós-modernas de nenhum modo podem servir como modelo aplicável a um país como o Brasil”, a editora aponta, como uma possível saída para a realidade latino-americana, a tomada de uma atitude austera, que defina “um enquadramento correto e um posicionamento equilibrado de limites” (MÉNDEZ MOSQUERA, 1982b, p. 13).

A abertura em direção a uma cultura arquitetônico-urbanística regional reafirma-se no aniversário da revista, em abril de 1983, ocasião em que a integração latino-americana aparece como uma espécie de antídoto:

[...] pretendemos alcançar um ponderado equilíbrio em nossa prática, como postura geral explícita, entre o voltar-se para dentro e o para fora. [...] Significa propor-se o desenvolvimento de uma cultura nacional e regional (latino-americana), sem intenção revanchista nem isolacionista: busquemos um equilíbrio interno, não dependente, que nos fortaleça para nos permitir avançar a par dos demais. (MÉNDEZ MOSQUERA, 1983, p. 15)

A partir desse número, a rede de relações interpessoais, então incipiente, começa a ser referenciada e pontuada nos editoriais de Lala Méndez Mosquera. Compreende-se, dentro desse quadro, que a editora argentina, ao tecer reflexões sobre a dialética entre a busca do novo e o conhecimento da história, afirme concordar com a posição de Joaquim Guedes (MÉNDEZ MOSQUERA, 1984a), bem como o fato de Lala mencionar uma entrevista com Rogelio Salmona, ao ratificar a busca, realizada pela *Summa*, de caminhos enquadrados por uma “problemática nitidamente latino-americana” (MÉNDEZ MOSQUERA, 1984a, p. 19). Ou, ainda, que cite palestras de Pedro Murinho e de Humberto Eliash, como forma de demonstração do avanço do debate sobre a busca de uma identidade latino-americana (MÉNDEZ MOSQUERA, 1984b).

Somar-se-iam, a esses editoriais, um número crescente de reportagens e artigos sobre temas latino-americanos. De tal sorte, que, à exceção de Assis Reis¹⁸, os arquitetos convidados para apresentar suas obras e proferir as palestras magistrais do Primeiro Seminário de Arquitetura Latino-americana já haviam passado pelas páginas da revista *Summa* e/ou da coleção *Summarios*, em anos e edições anteriores.

A importância do papel exercido por Lala Méndez na organização dos primeiros seminários seria reconhecida, posteriormente, no III SAL. No evento realizado na Colômbia, os participantes lhe renderam uma homenagem especial, em gratidão por sua contribuição e seu empenho pessoal para o estabelecimento desses intercâmbios (SALMONA, 1988).

¹⁸ A inserção de Assis Reis deve-se, provavelmente, ao intercâmbio já estabelecido com a Projeto – essa questão, porém, deveria ser ainda mais estudada. Salienta-se, no entanto, que esse arquiteto brasileiro não aparece entre os convidados elencados na nota de divulgação do I SAL, publicada na *Summa*, n. 212, maio 1985.

A PREPARAÇÃO PRÉVIA PARA O DEBATE

Ao contrário do que ocorreria em seminários subsequentes – nos III, IV e V SAL –, as conferências e os debates dos dois primeiros Seminários de Arquitetura Latino-americana não foram objeto de publicação organizada em forma de anais. Tratava-se, naquele momento, de iniciar a construção de um espaço para discussão da arquitetura latino-americana. Obviamente, ao realizar esses primeiros eventos, não se tinha a certeza de sua continuidade nem das proporções que esses tomariam. Responsável pela organização de ambos os eventos, a revista *Summa* se preocupou em fomentar a discussão, mais que em documentá-la.

Nesse sentido, houve um cuidadoso preparo do público leitor, para a compreensão das questões abordadas nos dois primeiros SAL; os resultados, no entanto, de ambos os eventos, podiam apenas ser entrevistados em números posteriores. A revista seguiu, em geral, uma mesma estrutura para a cobertura do debate fomentado nos eventos: a redação de uma crônica geral, na qual transparecem as impressões do narrador e a transcrição integral de sua mesa-redonda de encerramento — no caso do segundo seminário, houve duas, porém apenas uma foi publicada.

Compreende-se, nesse contexto, a precedência a esses eventos de edições especiais com dossiês intitulados *Arquitectura Iberoamericana* e *Arquitectura Iberoamericana II*, publicados em maio de 1985 e em dezembro de 1986, respectivamente. Nesses números, a compilação de trabalhos de arquitetos cujas obras seriam apresentadas nos seminários foi acompanhada por textos teóricos que visavam ampliar a argumentação sobre o assunto¹⁹.

Por ocasião do II SAL, procurou-se dilatar o debate, com o envio de um questionário organizado pela *Summa* a 20 arquitetos argentinos e, posteriormente, aos críticos Ruth Verde Zein, do Brasil, e Gustavo Medeiros, da Bolívia. Esse questionário continha exatamente as mesmas perguntas que orientariam as mesas-redondas daquele evento; preparava-se, dessa forma, não apenas o público geral, mas também seus debatedores. As respostas recebidas a esse questionário foram publicadas nos números da *Summa* dedicados ao segundo seminário.

Ora, se grande parte do que foi publicado nos números da revista *Summa*, e que compõe nosso *corpus* sobre os dois primeiros SAL, não o foi, de fato, durante os eventos, mas se trata apenas de elementos que visavam preparar o público para o debate, é preciso perguntar o que foram exatamente esses eventos. Para tanto, é preciso recorrer às breves crônicas, elaboradas sobre eles – as quais constam na *Summa*, n. 217, de setembro de 1985, e n. 235, de março de 1987 –, bem como às transcrições das mesas-redondas, que foram divulgadas – edições n. 214, de julho de 1985, e n. 235, de abril de 1987.

A ARTE DE REGER UMA ORQUESTRA POLIFÔNICA: O PRIMEIRO SAL

Além de contarem com organizadores semelhantes – a revista *Summa* e a UNBA²⁰ –, os dois primeiros SAL aconteceram no mesmo local, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Buenos Aires. As situações que neles

¹⁹ No primeiro número, nomeado *Arquitectura Iberoamericana* – *Summa*, n. 212 –, publicaram-se textos teóricos de Octávio Paz, Pedro Morandé, Marina Waisman, Joaquim Guedes, Carlos Fuentes e Jorge Glusberg. No segundo, *Summa*, n. 232, publicou-se apenas o texto de Enrique Browne, *Espíritu de la época y espíritu del lugar*.

²⁰ No I SAL, contou-se com patrocínio do CAYC – ver divulgação do I SAL na *Summa*, n. 212, maio 1985.

ocorreram, contudo, foram significativamente distintas. Durante o I SAL, essa instituição de ensino também foi palco das palestras noturnas da I Bienal de Buenos Aires²¹. O segundo seminário, no entanto, realizado em 1986, afigurou-se como “*um dos acontecimentos mais concorridos do ano na FAU*” (SAL II..., 1987, p. 24) e aconteceu em meio às avaliações dos trabalhos de conclusão de curso.

A simultaneidade da Bienal não pareceu, no entanto, diminuir o número de participantes interessados no I SAL – realizado entre 20 e 25 de maio de 1985. Pelo contrário, ambos os eventos foram percebidos de forma associada: o I SAL foi proposto como um marco da I Bienal²², exposição cujo tema, “identidade e região” – ao qual correspondeu um de seus colóquios –, foi, nas palavras de Glusberg, “*consequência das inquietudes que, nos últimos anos, se manifestam entre os arquitetos latino-americanos*” (GLUSBERG, 1985, p. 29). Por conseguinte, as manhãs dedicadas ao SAL puderam contar com uma multidão de arquitetos e estudantes (WAISMAN, 1985). Nessas seções matutinas, os arquitetos convidados – Pedro Murtinho e Enrique Browne (Chile), Mariano Arana (Uruguai), Abraham Zabłudovsky (México), Rogelio Salmona e Laureano Forero (Colômbia), Joaquim Guedes, Assis Reis e Severiano Porto (Brasil) – apresentaram suas obras e suas posturas teóricas.

A crônica escrita por Marina Waisman permite-nos perceber que as palestras então proferidas estavam longe de construir um consenso. O debate fomentado na Argentina, principalmente pela ação de Lala Méndez e de Ramón Gutiérrez, encontrou ressonâncias diretas apenas entre os colombianos e, sobretudo, entre os chilenos. Segundo a cronista, Browne, ao expor sua proposta de junção entre o “espírito do tempo” e o “espírito do lugar”, apresentara a reflexão mais sólida do encontro (WAISMAN, 1985). Entre os demais países representados, a adesão por completo não ocorre: Mariano Arana enfocara, para a decepção dos organizadores, sua atuação política, sem expor os trabalhos que vinha desenvolvendo em Montevidéu; Joaquim Guedes espantara os presentes com sua palestra, a qual, nas palavras de Waisman, foi percebida como a “*proposição de uma espécie de suicida laissez-faire de ultradesenvolvimento*” (WAISMAN, 1985, p. 27); por último, Zabłudovsky enfatizara em demasia os aspectos construtivos de sua obra, sem passar por questões teóricas.

Apesar de reconhecer essas dissonâncias, o texto de Waisman procura dirimi-las; reforçam-se, para tanto, os traços comuns, e tenta-se dotar de coerência o conjunto do evento. Assim, Rogelio Salmona e Severiano Porto – premiado na I Bienal de Buenos Aires – são apontados como as grandes estrelas do evento, em cujas obras as proposições teóricas de Browne tornavam-se patentes (WAISMAN, 1985). Dentre os resultados desse seminário, a cronista indica o descobrimento da qualidade da arquitetura latino-americana contemporânea, bem como uma suposta constatação coletiva de “*afãs comuns de busca de uma identidade arquitetônica e da variedade de vias pelas quais esta pode seguir*” (WAISMAN, 1985, p. 27). Para Marina, a expressão “estar em dia” passaria, a partir de então, a significar “*antes de tudo, estar em dia com o que ocorre na América Latina*” (WAISMAN, 1985, p. 27).

As diferenças, ligeiramente narradas por Marina Waisman, entre os palestrantes do primeiro SAL, apareceram com maior nitidez na transcrição da mesa-redonda – cuja realização ocorreu informalmente, em sítio de Lala Méndez²³. Compuseram essa mesa os arquitetos cujas obras foram debatidas nas seções do SAL – exceto Zabłudovsky –, bem como críticos ligados à *Summa*. A revista foi representada, contudo, não apenas por sua equipe direta – Lala Méndez Mosquera,

²¹ Refere-se ao artifício, improvisado por Jorge Glusberg e Berardo Dujovne, para contornar a situação inesperada de o número de inscritos ter superado a capacidade do local reservado para a bienal (GLUSBERG, 1985).

²² Vinculação presente na divulgação do I SAL (*Summa*, n. 212, maio 1985) e na mesa-redonda (SAL II..., 1985).

²³ Informação oriunda de entrevista de Ruth Verde Zein, cedida à autora em abril de 2011.

Marina Waisman, Marcelo Martín, Julio Cacciatore e Miriam Chandler –, como também por correspondentes estrangeiros: Juvenal Baracco e Pedro Belaúnde, do Peru, e Ruth Verde Zein, do Brasil²⁴. O debate se orientou em torno de três questões: uma relativa à adoção ou à adaptação de estilos internacionais incidentes na região, outra sobre a arquitetura como identidade regional, e, a última, sobre o uso de tecnologias próprias para produção do subcontinente – ver *Summa*, n. 214.

As discussões iniciaram com a própria definição da noção de América Latina e, conseqüentemente, de sua identidade. Salmona, por exemplo, defendia a necessidade de matizar as questões debatidas nas diferentes regiões do subcontinente, afirmando que não havia uma identidade homogênea e apoiada em contornos geográficos. Avançando nessa questão, alguns, como Murtinho, apontaram a existência de três regiões – a das grandes civilizações pré-colombianas, a do Cone Sul e a lusitana. Outros, como Arana, percebiam a diversidade até dentro de um mesmo país. A identidade latino-americana era, para alguns, como Browne, uma essência a ser descoberta; enquanto, para outros, era algo já patente – Assis Reis, por exemplo, propunha seu reconhecimento a partir dos aspectos socioeconômicos e históricos comuns aos países latino-americanos. De modo geral, o debate apontou uma crise de identidade cultural. Juvenal Baracco, no entanto, posicionando-se no outro extremo, afirmou a inexistência de “problemas de identidade”; esses seriam, segundo o peruano, fruto de uma construção de intelectuais e críticos.

A pluralidade de posturas é observável, também, nas demais questões do debate. Sobre o tema da penetração de influências estrangeiras no subcontinente, as posturas oscilaram, em geral, entre aquelas que buscaram diferenciar seus impactos nas distintas regiões – afirmando que, em determinadas situações, essas foram extremamente nefastas –, e outras que defenderam sempre existir um trabalho de tradução cultural, de adequação ao meio. Nesse contexto, a voz mais dissonante foi, de fato, a de Joaquim Guedes, que questionou a pertinência do debate, ao afirmar a impossibilidade de oposição à invasão cultural internacional. Sobre o uso de tecnologias apropriadas, o debate mais acirrado deu-se entre Severiano Porto e Guedes. Enquanto o primeiro propunha uma postura voltada à utilização de técnicas tradicionais regionais, o segundo defendia o uso em massa da pré-fabricação.

COMPASSANDO A DIVERSIDADE: A CARTA DE BUENOS AIRES E O ACORDO DE SANTIAGO

A existência de notas desarmônicas, acima descritas, não impediu, no entanto, que se construíssem algumas confluências de ideias, que constituiriam o lastro sobre o qual se apoiariam os eventos subsequentes. Em meio à manifestação pública de posturas divergentes, algumas personagens à frente do debate procuraram redigir documentos – e submetê-los à adesão por assinaturas – que testemunhassem tanto a existência de pontos de convergência como o compromisso assumido em prol de fomentar sua construção.

Nesse contexto, no dia de encerramento do I SAL e da I Bienal de Buenos Aires, houve uma reunião, na Sociedade Central de Arquitetos, em que se discutiu, elaborou e referendou a *Convocatória para uma proposta Ibero-americana em arquitetura* (MENDEZ MOSQUERA, 1985), posteriormente também nomeada de

²⁴ Ruth Verde Zein afirmou, em entrevista concedida à autora em abril de 2011, que participou dessa mesa a convite de Joaquim Guedes e Severiano Porto.

Carta de Buenos Aires (GUTIERREZ et al, 1991). Esse documento – encabeçado por Ramón Gutiérrez, Lala Méndez e Rogelio Salmona (GUTIERREZ et al, 1991) – foi promovido tanto por arquitetos que participaram do I SAL quanto por outros, os quais debateram no colóquio *Identidad y Región* da I Bienal²⁵ e estavam insatisfeitos com os rumos internacionalistas dados a essa mostra²⁶. Estavam presentes, na discussão dessa carta, 50 arquitetos (ELIASH, 1985), porém ela circulou, ao longo do ano, em outros eventos latino-americanos, e recolheu, ao final, 151 assinaturas²⁷.

Trata-se do único manifesto coletivo assinado e vinculado diretamente à esfera ampla dos SAL, durante os dez anos em que esses seminários tiveram uma atuação programática. Seus propósitos se baseavam, grosso modo, na oposição à “*complacente atitude de transcrição da produção dos centros do pensamento arquitetônico*”; na proposição de uma nova práxis arquitetônica, que se apoiasse na revalorização da história e do entorno latino-americanos, assim como no respeito às identidades culturais; na busca pela elaboração de uma teoria própria a qual obtivesse uma proximidade com a prática; e, por último, na afirmação da necessidade de uma reorientação do ensino da prática e da teoria no subcontinente (MENDEZ MOSQUERA, 1985, p. 17). Os subscritores desse manifesto se definiam como “*grupo de discussão e proposta que encarará encontros periódicos ibero-americanos, bem como uma equipe de reflexão tendente à elaboração de uma teoria arquitetônica própria*” (MENDEZ MOSQUERA, 1985, p. 17).

Malgrado o fato de não ter contado com a adesão de todos os arquitetos convidados a participar do I SAL – Assis Reis, Joaquim Guedes, Abraham Zabudovsky e Ruth Verde Zein não constam na lista de subscritores – e da coleta de novas assinaturas ter-se dado ao longo de eventos posteriores, a *Carta de Buenos Aires* foi recebida pela mídia especializada como “*encerramento e síntese do [primeiro] seminário*” (PROA NOTÍCIAS, 1986, p. 26).

A *Carta de Buenos Aires* não foi, no entanto, o único pacto firmado durante o período programático dos SAL. Antes mesmo da realização do II SAL, surgiram novos acordos, circunscritos, no entanto, a um grupo restrito de participantes: os representantes de revistas de arquitetura e urbanismo. Os I e II encontros ibero-americanos de revistas de arquitetura ocorreram junto das quintas edições das bienais do Chile e do Equador, em setembro de 1985 e em setembro de 1986, respectivamente. O primeiro encontro de revistas, realizado em Santiago do Chile, interessa-nos particularmente, pois deu continuidade direta ao debate de Buenos Aires, que o precedeu em alguns meses. Nesse evento, “*reafirmaram[-se] os conceitos básicos da Carta [de Buenos Aires] dando-lhes continuidade no tempo*” (PROA..., 1986, p. 26) e aplicaram-nos diretamente ao trabalho editorial latino-americano. Dessa reunião participaram representantes de 24 revistas de arquitetura (23 latino-americanas e uma espanhola²⁸), que definiram juntos os termos de um novo pacto – nomeado “Acordo de Santiago do Chile”. Com esse acordo, propuseram-se metas e compromissos mútuos, a fim de ampliar a difusão da produção ibero-americana e de promover o intercâmbio entre os periódicos representados – desde o envio mútuo de índices, capas e notas de divulgação, até o compromisso de produzir uma publicação anual sobre a arquitetura do subcontinente.

Ou seja, afirmava-se publicamente o engajamento dos meios de divulgação – e de seus editores responsáveis – na busca pela ampliação do conhecimento sobre a

²⁵ Dentre os 14 participantes desse colóquio, apenas cinco assinaram a *Carta de Buenos Aires*. Alguns deles se engajariam diretamente nos SAL: Ramón Gutiérrez (Argentina), Cristián Boza (Chile) e Gustavo Medeiros (Bolívia). Para maiores informações sobre o colóquio *Identidad y Región*, Murtinho (1985).

²⁶ Informação repetida em entrevistas cedidas à autora: R. V. Zein, em abril de 2011) e H. Eliash, em julho de 2011.

²⁷ Dentre os subscritores, 111 eram argentinos, 16 chilenos, nove uruguaios e 15 se dividiam entre colombianos, peruanos, brasileiros, equatorianos, costarrriquenhos, boliviano e paraguaio (GUTIERREZ et al., 1991). Apenas dois brasileiros assinaram esse documento: Maria Luiza de Carvalho (como representante da revista *Módulo*) e Severiano Porto. Não há informações quanto às datas das assinaturas.

²⁸ Participaram representantes de revistas: argentinas (*ambiente*, *DANA*, *SCA*, *Summa*), brasileiras (*Módulo e Projeto*), colombianas (*Escala*, *Hito* e *Proa*), chilenas (*Arq*, *Arquitecturas del Sur*, *ARS*, *Auca*, *CA* e *Taller América*), equatoriana (*Trama*), peruana (*Habitar*), uruguaios (*Arquitectura e Trazo*) e espanhola (*UR*) – Cf. Gutierrez et al. (1991).

produção arquitetônica ibero-americana. Tal postura foi reafirmada no encontro de Quito, por meio de um novo acordo. Buscava-se, portanto, compassar as políticas editoriais das revistas de arquitetura do subcontinente e fomentar, dessa forma, o debate sobre as questões regionais. A partir do terceiro encontro de revistas, realizado durante o III SAL, a vinculação desses eventos aos Seminários de Arquitetura Latino-americana tornou-se ainda mais clara: os encontros passaram, a partir de então, a seguir sua numeração e a ocorrer simultaneamente àqueles²⁹. Substituiu-se, também, em seu nome, o termo “ibero-americano” por “latino-americano”.

O SEGUNDO SAL: O ESPAÇO DA CRÍTICA E A MATIZAÇÃO DO DEBATE

A afirmação pública do engajamento de periódicos no debate fomentado pelos SAL permitiu, em parte, a conformação de maior espaço ao papel da crítica, no segundo seminário. Realizado em dezembro de 1986, o II SAL apresentou certas inovações em relação ao primeiro: além das reflexões a partir da exposição de obras de arquitetos – que ocorreram durante as manhãs –, introduziram-se palestras noturnas proferidas por críticos latino-americanos.

Nas seções destinadas ao debate sobre obras – excetuando-se as palestras de abertura, voltadas à questão da tecnologia apropriada e proferidas por Rogelio Salmona e Severiano Porto –, propôs-se a apresentação de trabalhos de argentinos³⁰, seguida da de arquitetos de outro país latino-americano³¹. Dentre os arquitetos estrangeiros convidados a expor sua obra, apenas os dois supracitados também estavam no I SAL. O chileno Edward Rojas, por exemplo, não participara dos eventos anteriores nem assinara seus acordos. De forma semelhante, o boliviano Gustavo Medeiros também não debatera no I SAL, porém estivera entre os arquitetos convidados a participar do colóquio *Identidad y Región*, da I Biental de Buenos Aires – ver nota 24 – e nessa ocasião subscreveu a *Carta de Buenos Aires*.

Se, entre os arquitetos estrangeiros expositores de suas obras, uma parte significativa ensaiava seus contatos com o SAL, essa situação não se repetiu junto dos críticos convidados. Apenas Willian Niño, da Venezuela, tomou conhecimento do debate a partir de sua participação nesse evento. Ruth Verde Zein compusera a mesa-redonda do primeiro seminário, e a colombiana Silvia Arango assinara a *Carta de Buenos Aires* e representara a revista *Proa* no encontro do Chile. A abertura e o encerramento das seções destinadas a críticos ficaram por conta dos anfitriões: Ramón Gutiérrez apresentou, no primeiro dia, uma palestra sobre a Ibero-América até 1930, e Marina Waisman encerrou o evento com uma reflexão sobre os instrumentos e os caminhos possíveis na construção de uma arquitetura latino-americana.

Segundo a crônica publicada sobre esse evento, a discussão gerada a partir das seções de palestras desenvolveu-se em torno dos seguintes temas: análise e reedição das arquiteturas vernácula e popular; estudo da arquitetura de personagens paradigmáticas da região; a história da arquitetura latino-americana como base para a crítica da produção contemporânea e, por último, a elaboração de “*ideias e propostas para o desenvolvimento de um pensamento arquitetônico latino-americano*” (CRÔNICA DE II SAL, 1987, p. 23).

²⁹ Após o VII SAL e a afirmação do desgaste do debate sobre a identidade, os encontros de revistas foram interrompidos, até 2009, quando se resolveu retomar sua realização, junto da programação do XIII SAL.

³⁰ Trata-se de arquitetos recorrentes nas edições da *Summa*: Eduardo Sacriste, José Ignacio Díaz, Cesar Luis Carli e Giancarlo Pupo. Todos assinaram a *Carta de Buenos Aires*.

³¹ Grade de programação do II SAL, publicada na revista *Summa*, n. 231, nov. 1986.

³² Eduardo Sacriste apresentou suas obras no evento, porém não participou do debate.

No ímpeto de finalizar o seminário de forma semelhante ao anterior, a revista *Summa* organizou duas mesas-redondas: uma de arquitetos práticos, outra de críticos. Os argentinos José Ignacio Diaz, Cesar Luis Carli e Giancarlo Puppo³² e os estrangeiros Rogelio Salmons, Severiano Porto, Gustavo Medeiros e Edward Rojas, que expuseram suas obras durante o evento, participaram de um debate conduzido por Juan Manuel Borthagaray, decano da FAU-UNBA. A outra mesa-redonda, destinada somente aos críticos, refletiu sobre as mesmas questões. Apesar de ambas as discussões terem sido registradas, somente essa última teve sua transcrição divulgada na revista *Summa* (SAL II..., 1987).

Tal qual se constatou no debate do I SAL, a mesa composta por Silvia Arango, Willian Niño, Ruth Verde Zein, Ramón Gutiérrez e Marina Waisman foi marcada pelo confronto entre opiniões distintas. Os temas de discussão mantiveram a mesma linha do evento anterior; as questões conduziram à reflexão do que seria uma identidade latino-americana, de quais seriam as repercussões da incidência de estilos internacionais na América Latina, da relação entre modernidade e identidade e do uso de tecnologias apropriadas. O debate iniciou com a exposição de Willian Niño, que assumiu seu distanciamento perante as questões postuladas, pelas quais, admitia, nunca havia se interessado (SAL II..., 1987).

Apesar de recém-introduzido ao debate, Willian Niño justificou seu desconhecimento devido ao isolamento da Venezuela e esforçou-se para tentar acompanhá-lo. Contudo, se por um lado reconhecia a possibilidade de existência de uma identidade latino-americana baseada na forma de produzir cultura, por outro afirmava que “*as obras mais transcendentales da América Latina*” não nasciam dessa preocupação, e essa seria justamente a característica que lhes garantia uma maior projeção internacional (SAL II..., 1987, p. 28).

Ocupando a posição de centro das argumentações e polarizando as demais questões, a existência ou não de uma identidade latino-americana continuava a gerar polêmica, mesmo entre os *habitués* do debate. Para Ramón Gutiérrez, a identidade latino-americana seria um fato tangível, posto em risco, porém, pela desintegração e pelo isolamento entre os países da América Latina (SAL II..., 1987). Em contraponto, Silvia Arango descartava a ideia de uma identidade patente e originária, afirmava-a “*como uma vontade cultural de construção para o futuro [...] que não parece existir tão claramente no passado*” (SAL II..., 1987, p. 29). Marina Waisman alertava para a possibilidade de a ênfase demasiada na unidade latino-americana tornar-se apenas uma ligeira retórica, visto que “*a identidade como convicção se encontra entre poucas pessoas, especialmente em áreas afastadas das metrópoles*” (SAL II..., 1987, p. 29). Para Ruth Verde Zein, a definição de identidade latino-americana e de sua arquitetura pertinente dar-se-ia em processo contínuo, sempre por modificar-se e refazer-se, sem regras ou modelos definidos – e admitindo grande diversidade em seu interior (SAL II..., 1987).

Dissonâncias semelhantes verificam-se nos outros temas de discussão. Sobre a questão da modernidade, houve tanto posturas que se afirmaram em um plano mais teórico – como a de Marina Waisman, ao propor uma reformulação desse conceito, de forma a adequá-lo à realidade latino-americana –, como outras, mais frequentes, que ambientaram a discussão dentro das cidades do subcontinente. Arango e Gutiérrez associaram a crise da modernidade àquela das grandes cidades latino-americanas. Já Willian Niño defendeu a cidade do movimento moderno, afirmando que os problemas urbanos então apontados não eram pertinentes a esse

projeto. Por ocasião do debate da temática da tecnologia apropriada, Silvia Arango se contrapunha às asserções anteriormente anunciadas por Ruth Verde Zein, afirmando que a ênfase na diversidade era, por vezes, demasiada; que havia, para além dessa, uma série de pontos comuns entre os países em questão – indicando, como exemplo, a busca de formas de construção adequadas (SAL II..., 1987). Por sua vez, a crítica brasileira, em réplica, apontava para o perigo de enumerar-se e definir tecnologias apropriadas – o que corresponderia “seria ditar sobre o autêntico” (SAL II..., 1987, p. 32-33).

Diferentemente do primeiro seminário, no entanto, observa-se no II SAL uma maior matização do debate. Frequentemente, procurou-se diferenciar a situação em debate, entre aquela presente nos pequenos povoados latino-americanos – nos quais haveria um maior arraigamento da cultura regional – e a outra, relativa às grandes metrópoles do subcontinente, mais próximas, portanto, da cultura ocidental. Essa distinção de contextos em que se inserem os conceitos debatidos foi introduzida por Marina Waisman, durante a mesa-redonda, e acabou sendo desenvolvida nas arguições dos outros debatedores. A matização da discussão tornou-se, nessa ocasião, a chave para a promoção de um maior entendimento entre os diferentes olhares presentes: sejam aqueles mais metropolitanos, como o de Arango; ou os outros voltados aos pequenos povoados, como o de Gutiérrez.

A despeito das divergências apontadas durante a exposição das discussões ensejadas no II SAL, os críticos presentes a esse evento reuniam-se sob a certeza da realização do terceiro seminário, que já organizavam. Meses antes da realização desse segundo evento, Rogelio Salmona, Silvia Arango, Laureano Forero, Sergio Trujillo e Ramón Gutiérrez encontraram-se para decidir o formato do III SAL (JARAMILLO JIMENEZ, 1988), que ocorreu em Manizales (Colômbia), em abril de 1987. A busca pela definição de mecanismos conceituais que possibilitassem uma maior convergência no debate insere-se, portanto, nesse contexto – e seria retomada ao longo da história desses eventos.

³³ Gutiérrez afirmava, na abertura do III SAL, em 1987, antever que esse seria histórico (GUTIERREZ, 1988).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Findo o segundo seminário, encerra-se a vinculação direta dos SAL a Buenos Aires e à organização da *Summa*; inicia-se, por outro lado, sua longa jornada em busca constante por novos ancoradouros no subcontinente. As viagens trouxeram, para além da ampliação do público, mudanças significativas em seus formatos. Deixaram-se para trás os tempos heroicos – em que os convidados podiam sentar-se informalmente em torno de uma mesa –, para assumir o desafio de congregar numerosas apresentações. Não havia mais espaço para o improviso; acreditava-se, desde então, produzir história³³. Os dispositivos, no entanto, que permitiram tal cenário, foram construídos entre os primeiros dois seminários.

Ao longo do que foi aqui exposto, pode-se comprovar que o surgimento dos SAL foi, em parte, fruto de uma série de eventos e encontros ocorridos entre o final da década de 1970 e início dos anos 80; em outra, obra da atuação programática de alguns críticos em específico. Certamente, aqueles primeiros testemunham a vontade de aproximação entre arquitetos do subcontinente e constituem os pontos iniciais de contato entre as personagens que, posteriormente, engajar-se-iam nos SAL. Todavia, diante da inexistência de um discurso unívoco nesses eventos,

desvela-se um trabalho cuidadoso, empenhado por críticos que ansiavam por sua instauração, no sentido de buscar urdir um consenso em meio à diversidade.

Esse labor passou pelo preparo prévio, tanto do público leitor, para a compreensão do debate futuro, quanto até mesmo de seus debatedores. Além dessa organização antecipatória aos eventos, as crônicas que lhe eram destinadas buscavam diminuir as dissonâncias e indicar possíveis convergências nas discussões. Os pactos coletivos, firmados em meio ao cenário instável inicial, seriam responsáveis pela criação e identificação de grupos – tanto o de representantes das revistas como aquele dos subscritores da *Carta de Buenos Aires*. A matização do debate – proposta por Marina Waisman, na mesa-redonda do II SAL – revelou-se, no entanto, como a fórmula mais eficaz na promoção de um maior entendimento entre os olhares divergentes ali manifestos. O sucesso dos dispositivos e das estratégias iniciais empregadas pode ser verificado na certeza que já se tinha da continuidade desse intercâmbio durante o III SAL, em abril de 1987 (GUTIERREZ, 1988), e na publicidade que esses eventos obtiveram, até meados dos anos 90.

REFERÊNCIAS

- ARANGO, S. Diez años de los "SAL" en América Latina. *PROA*, Bogotá: PROA, n. 425, p. 20-22, jun. 1995.
- BROWNE, E. *Otra arquitetura en América Latina*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1988.
- BURKE, P. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- CANCLILI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2008.
- COHEN, J-L. *Scènes de la vie future: l'architecture européenne et la tentation de l'Amérique 1893-1960*. Paris: Flammarion; Centre Canadien de l'Architecture, 1995.
- COLOMINA, B. *Privacy and publicity*. Modern architecture as mass media. Cambridge: MIT Press, 1996.
- CRÔNICA de II SAL. Latinoamérica: balance y prospectiva. *Summa*, Buenos Aires, n. 235, p. 22-24, abr.1987.
- ELIASH, H. Arquitectura Contemporánea Latinoamericana. *ARS*, Santiago: CEDLA, n. 3, p. 109-112, ago. 1979.
- . Declaración de Buenos Aires. *ARS*, Santiago: CEDLA, n. 6, p. 95-96, 1985.
- FERNÁNDEZ COX, C. Tres notas para una reflexión sobre las bienales. *CA*, Santiago: Colegio de Arquitectos, n. 52, p. 61-62, jun. 1988.
- . Recado a los arquitectos de Hispanoamérica. *PROA*, Bogotá, n. 337, p. 53, dez. 1984.
- GLUSBERG, J. Bial Internacional de Aquitetura de Buenos Aires BA/85. *Summa*, Buenos Aires, n. 217, p. 29, 1985.
- GUTIERREZ, R. Intervención del Arq. Ramón Gutierrez en la inauguración del III Encuentro de Arquitectura Latinoamericana. In: ENCUESTRO DE ARQUITECTURA LATINO-AMERICANA, 3, Manizales, 1987, *Anais...* Buenos Aires: CAPBA D III, 1988, p. 2.
- GUTIERREZ, R. et al. (Org.). *Arquitectura latinoamericana*. Pensamiento y propuesta. México: UAM; Unidad de Xochimilco, 1991.
- JARAMILLO JIMENEZ, J. O. Intervención en la inauguración del III Encuentro de Arquitectura Latinoamericana. In: ENCUESTRO DE ARQUITECTURA LATINO-AMERICANA, 3, Manizales, 1987, *Anais...* Buenos Aires: CAPBA D III, 1988. p. 1.
- MENDEZ MOSQUERA, L. Editorial. *Summa*, Buenos Aires, n. 218, p. 17, out. 1985.
- . Editorial. *Summa*, Buenos Aires, n. 198, p. 19, abr. 1984a.
- . Editorial. *Summa*, Buenos Aires, n. 204, p. 22, set. 1984b.

- MENDEZ MOSQUERA, L. Editorial. *Summa*, Buenos Aires, n. 186, p. 15, abr. 1983.
- . Editorial. *Summa*, Buenos Aires, n. 180, p. 15, out. 1982a.
- . Editorial. *Summa*, Buenos Aires, n. 182, p. 13, dez. 1982b.
- MOSCATO, J. Architeti in America latina. In: GUTIÉRREZ, R. (Org). *Architettura e società*. L'América Latina nel XX secolo. Milão: Jaca Book, 1996. p. 65-76.
- MURTINHO, Bienal de Arquitectura de Buenos Aires 85. *ARS*, Santiago: CEDLA, n. 6, p. 71-72, set. 1985.
- PEREZ OYARZUN, F. Sección Encuentro: El Futuro del pasado. *CA*, Santiago: Colegio de Arquitectos, n. 35, p. 110-111, 1983.
- PRIMER Seminario de Arquitectura Latinoamericana. *Summa*, Buenos Aires, n. 214, p. 24-26, jul. 1985.
- PROA Noticias. *PROA*, Bogotá, n. 351, p. 26, jun. 1986.
- RAMÍREZ NIETO, J. El pensamiento a través de los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana. In: SEMINARIO DE ARQUITECTURA LATINOAMERICANA, 9., Oaxtepec, 2005. *Anais...* Oaxtepec: VAM; UAM, 2005. Paginação irregular.
- SAL II: Seminarios de Arquitectura Latinoamericana. Mesa Redonda. *Summa*, Buenos Aires, n. 236, p. 28-33, abr. 1987.
- SALMONA, Rogelio. Clausura al III Encuentro de Arquitectura Latinoamericana. In: ENCUENTRO DE ARQUITECTURA LATINOAMERICANA, 3., Manizales, 1987. *Anais...* Buenos Aires: CAPBA D III, 1988. p. 111.
- SEGAWA, H. La condición latinoamericana. *Arquitectura Latinoamericana Contemporánea*. Barcelona: GG, 2005.
- WAISMAN, M. Primer Seminario de Arquitectura Latinoamericana. Un auspicioso comienzo. *Summa*, Buenos Aires, n. 217, p. 26-28, set. 1985.
- . *El Interior de la Historia*. Bogotá: Escala, 1990.
- WISSENBACH. Editorial. *Projeto*, São Paulo: Projeto Ed., n. 53, p. 3, jul. 1983.
- ZEIN, R. V. Revistas & Revistas. *Projeto*. São Paulo: Projeto Ed., n. 190, p. 90, out. 1995.
- ZEIN, R. V.; BASTOS, M. A. Outras arquiteturas brasileiras e os debates latino-americanos do regionalismo. *Brasil: Arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- TAFURI, M. *Teorias e história da arquitetura*. Lisboa: Presença, 1979.

Nota do Editor

Data de submissão: abril 2011

Aprovação: julho 2011

Gisela Barcellos de Souza

Arquiteta e urbanista, mestre em Projet Architectural et Urbain pela Université de Paris VIII, doutoranda na pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, bolsista Capes P.031311-4 e professora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Maringá.

UEM/DAU

Avenida Colombo, 5.790

87020-900 – Maringá, PR, Brasil

gbsouza2@uem.br.



RESUMO

Vania Toledo fotografou os atores e celebridades brasileiras que mapearam o imaginário português, nos primeiros anos que se seguiram à revolução de 25 de abril de 1974. Essa influência social é análoga a uma nova aspiração urbana. Apenas a periferia continha amplitude espacial necessária para o desenvolvimento de uma nova tipologia de vida. É esse desejo de progresso que orientará, de modo afirmativo e otimista, a sedimentação do Estado português, ao longo das décadas que se seguiram à revolução de 25 de abril de 1974. A economia nacional é, então, norteada em um percurso que conduzirá à integração do Estado na União Europeia, em 1986, estruturando-se, por essa via, em crescente abertura às lógicas de mercado, toda a base da política interna. Nesse contexto, verifica-se o alastramento urbano das cidades para as suas áreas suburbanas, transformando o território em uma mancha, algo indistinta, de aglomerados anônimos que se sobrepuseram aos campos, criando, em desmesura, o conceito de área metropolitana. A crença em uma certa tangibilidade do processo e das obras, também motivada pela pequena dimensão dos gabinetes de arquitetura, manteve o debate erudito afastado da opinião pública, centrando-se na pequena escala e no melhor compromisso entre as reais possibilidades da economia nacional e o crescimento avassalador do subúrbio. Siza Vieira referencia, de modo determinante, a linha de rumo da arquitetura portuguesa nesse período. A sua obra, materializada na precisão do desenho, agregou o discurso dos arquitetos portugueses. A sobriedade da arquitetura de Siza, associada à contenção na utilização de materiais de série, aguentou uma suposta apropriação mais icônica de seu trabalho. A imponência foi substituída por um desejo de delicadeza, orientado em torno de referências formais, sintetizadas a partir de uma arqueologia da arquitetura em si mesma.

¹ Texto apresentado no Congresso “Uma Utopia Sustentável – Arquitetura e Urbanismo no Espaço Lusófono”, organizado pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, de 19 a 23 de abril de 2010.

PALAVRAS-CHAVE

Metropolitanismo. Subúrbio. Portugal.

SUBURBIA – METROPOLITANISMO EN PORTUGAL CONTEMPORÁNEO

RESUMEN

Vania Toledo fotografió a los actores y celebridades brasileñas que han mapeado el imaginario portugués, en los primeros años después de la revolución del 25 de abril de 1974. Esta influencia social es análoga a una nueva aspiración urbana. Sólo la periferia contenía la amplitud espacial necesaria para el desarrollo de un nuevo tipo de vida. Es este deseo de progreso lo que impulsará, de modo afirmativo y optimista, la sedimentación del Estado portugués, en las décadas que siguieron a la revolución del 25 de abril de 1974. La economía nacional es entonces norteeda por un camino que llevará a la integración del Estado a la Unión Europea en 1986, estructurándose, de esta manera, en una apertura creciente hacia las lógicas del mercado, toda la base de la política interna. En este contexto, se lleva a cabo la expansión urbana de las ciudades para sus áreas suburbanas, transformando el territorio en una mancha, algo indistinta, de aglomerados anónimos que se superpusieron a los campos, creando en la desmesura el concepto de área metropolitana. La creencia en una cierta tangibilidad del proceso y de las obras, también motivada por la pequeña dimensión de los talleres de arquitectura, mantuvo el debate erudito alejado de la opinión pública, centralizándose en la pequeña escala y en el mejor compromiso entre las posibilidades reales de la economía nacional y el crecimiento avasallador del suburbio. Siza Vieira define, de manera determinante, la línea de dirección de la arquitectura portuguesa en este período. Su trabajo, materializado en la precisión del diseño, unió el discurso de los arquitectos portugueses. La sobriedad de la arquitectura de Siza, junto con la moderación en el uso de materiales en serie, refrenó una posible apropiación más icónica de su obra. La grandeza fue reemplazada por un deseo de delicadeza, basado en las referencias formales sintetizadas a partir de una arqueología de la propia arquitectura.

PALABRAS CLAVE

Metropolitanismo. Subúrbio. Portugal.

SUBURBIA – METROPOLITANISM IN
CONTEMPORARY PORTUGAL

ABSTRACT

Vania Toledo photographed the Brazilian actors and celebrities who dotted the fancies of Portuguese television viewers in the years immediately following the Carnation Revolution of April 25, 1974. This social influence is analogous to a new urban yearning. Only in the periphery of cities was there the necessary space for creating a new life for these people. This desire for progress would affirmatively and optimistically guide the consolidation of the Portuguese government over the following decades, guiding Portugal's economy on a path leading into the European Union in 1986. It also formed the basis of domestic policy for a growing openness to the logic of European markets. In this context, we see cities spreading out to their suburban areas, transforming those territories into an urban sprawl of somewhat indistinct, anonymous clusters that overlapped the fields, creating the concept of the metropolitan area. The belief in some tangibility of the process, also motivated by the small size of architectural studios, held the intellectual debate away from public opinion. These studios focused on small scales and tried to compromise between the real possibilities of the national economy and the overwhelming growth of the suburbs. Siza Vieira delineated the guidelines of Portuguese architecture during this period. The precision of his designs combined the reasoning of several Portuguese architects. The sobriety of Siza's architecture, together with his restraint in the use of standard materials, limited an iconic appropriation of his work. The grandeur was replaced by a desire for delicacy, materialized around a formal synthesis extracted from an archeology of architecture itself.

KEY WORDS

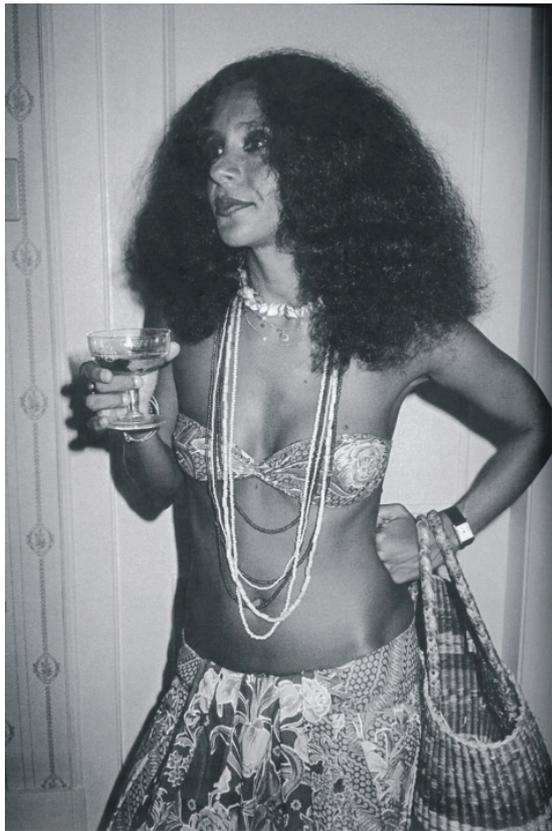
Metropolitanism. *Suburbia*. Portugal.

Vania Toledo, em sua exposição *Diário de bolsa*, revela-nos um tempo que acabou. Não que suas fotografias retratem a nostalgia de um passado; propõem-nos, antes, uma introspeção sobre um ciclo temporal que parece encerrado. O *voyeurismo* de Vania, com a sua “Yashica na bolsa”, permite-nos identificar um período de três décadas, caracterizado por um particular otimismo desenfreado, que arriscava superar os limites do passado, abrindo-se sem receios para um *devir*. Uma confiante ingenuidade está presente no olhar de Ney Matogrosso, na praia do Leblon, de Cazuzza, em seu camarim com Caio Fernando, de Gal Costa, na feijoada da casa de Guilherme Araújo, ou de Andy Warhol, seu inspirador, no Studio 54 de Nova York.

² MOURA, Diógenes. (Coord.). Uma certa bolsa na noite dos tempos. Vania – Diário de Bolsa. In.: TOLEDO, Vania. *Toledo: instantâneos do olhar – fotografias*. São Paulo, 2008, p. 27. Catálogo da exposição na Pinacoteca do estado de São Paulo.

³ Nome atribuído ao golpe de Estado militar ocorrido em 25 de abril de 1974, que depôs o regime do Estado Novo, na altura liderado por Marcelo Caetano.

[...] aonde ela ia, lá estava a máquina. E como a vida sempre foi assim, meio como eu sou, ela fotografava de dia e de noite: os amigos, os passantes, os que não passavam, os loucos, os desvairados, os que sabiam amar, os que bebiam alguns drinques com Mandrix, os que liam Baudelaire, os que aplaudiam o pôr do sol, os que iam para as dunas do barato, os que beijavam na boca, os de baixo, os de cima. Todos vivendo intensamente os anos 70, 80 e uma parte dos 90, do jeito que todos nós vivíamos (mesmo e ainda diante do terror inicial da aids).²



Os atores e celebridades brasileiras, fotografados por Vania Toledo, são os mesmos que mapearam o imaginário português, nos primeiros anos que se seguiram à Revolução dos Cravos³. Os momentos captados por Vania evocam, de modo contundente, as primeiras expectativas de um Portugal que procurava solidificar o rompimento em relação à ditadura do Estado Novo. As vedetas das séries televisivas ou os herdeiros da bossa nova vêm povoar o primeiro imaginário coletivo desse período. Esses atores e músicos ofereciam à vulnerável sociedade portuguesa uma possibilidade de reinvenção, sendo a língua portuguesa o mecanismo de aproximação e cumplicidade, para uma renovada forma de encarar o futuro. Essa influência social é análoga a uma nova aspiração urbana. Apenas a periferia continha amplitude espacial necessária para o desenvolvimento de uma nova tipologia de vida.

Figura 1: Gal Costa na feijoada da casa de Guilherme Araújo
Foto: Vania Toledo
Fonte: MOURA, Diógenes de. *Vania Toledo: diário de bolsa: instantâneos do olhar*. Fotografias (digitalizado)

Vania Toledo tem formação em Ciências Sociais, mas seu instrumento de compreensão do mundo é a fotografia, incidindo seu trabalho, particularmente, em um período no qual, sem grande preparação, as pessoas se entregavam ao futuro sem quaisquer reservas. Vania captava a desinibição de uma franja da sociedade em suas mais diversas facetas. Tal como expressa Diógenes Moura, quando afirma que as fotografias de Vania são, antes de tudo, “*um ponto luminoso que nos faz pensar onde foi parar a nossa alegria cósmica*”⁴.

As três décadas a que se refere o trabalho de Vania Toledo podem ser, do ponto de vista internacional, delimitadas por acontecimentos que marcam, com grande violência, momentos de ruptura. A década de 1970 ergue-se sobre destroços das revoltas estudantis de Paris, e a década de 1990 conhece seu epílogo nos trágicos atentados de 2001, em Nova York.

Para o mundo lusófono, as três décadas, de 1970 a 1990, podem ser vistas em distintos planos. Para Portugal e Brasil, representam o fim das ditaduras⁵; para os países africanos, representam a afirmação da independência dos estados, pautada, em alguns casos, por conflitos sangrentos que se estenderam em Timor-Leste até a independência, no virar do milênio. Um certo afastamento entre o mundo lusófono pautou também as três décadas. Afastamento esse que, em certa medida, corresponde também a um isolamento do mundo europeu e americano (nesse período, designado de “em vias de desenvolvimento”), especialmente em relação ao mundo africano (apelidado de “Terceiro Mundo”).

Esse afastamento corresponde a uma espécie de alienação democrática, que, para Francis Fukuyama, em *O fim da história*, representa tão somente a melhor garantia do progresso econômico e social. É esse desejo de progresso que orientará, de modo afirmativo e otimista, a sedimentação do Estado português, ao longo das décadas que se seguiram à revolução de 25 de abril de 1974. A economia nacional é então norteada em um percurso que conduzirá à integração do Estado à União Europeia, em 1986, estruturando-se, por essa via, em crescente abertura às lógicas de mercado, toda a base da política interna. Fukuyama refere:

*No Sul da Europa, foi em Portugal que se verificou a mais vacilante transição para a democracia, em meados dos anos 70, e por isso, partindo de uma base socioeconômica mais baixa, a mobilização social teve de ocorrer depois, e não antes, da queda do antigo regime*⁶.

O rompimento com a ditadura abriu portas a um sistema social liberal, que, no caso concreto de Portugal, verificou-se com grande expressão no âmbito da urbanização, pelo alastramento urbano das cidades para as suas periferias, transformando o território em uma mancha, algo indistinta, de aglomerados anônimos, que se sobrepuseram aos campos, criando em desmesura o conceito de área metropolitana.

Para Ignasi de Sola-Morales, o metropolitanismo corresponde a um terceiro estágio de interpretação da condição urbana contemporânea. Depois da *Cidade capital*, interpretada desde a Paris haussmaniana, e da *Großstadt*, revisitada, por exemplo, a partir de Ernest May, em Frankfurt, a cidade vista como metrópole é elevada à sua condição “metaurbana”, não se esgotando na circunscrição de seus limites físicos, adquirindo, antes, um sentido de mutação constante.

⁴ Id., 2008, p. 28.

⁵ Para Portugal, em 1974, e para o Brasil, em 1985.

⁶ FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*: Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 123.

A esse sentido mutante, que em certa medida incorpora a incontornável influência biológica de Patrick Geddes, corresponde uma outra geografia, composta por fatores colaterais à arquitetura e ao próprio urbanismo. A política e a economia arbitram uma rede planetária de oportunidades e de dependências, que implicaram, em última análise, a diluição de um entendimento meramente físico do território.

O resultado visível, como já expunha Geddes, é o da conurbação. Um manto indistinto de matizes diversas, construído sobre o somatório de gestos aparentemente decisivos, resultantes da diversidade de políticas, que, alternadamente, vão legitimando processos diversificados de ocupação do solo, baseados na oportunidade de gerar riqueza, associada ao setor da construção. Sem embargo, a própria sociedade reclamou também a oportunidade da aquisição de habitação própria, seduzindo-se pelo deslumbramento de atuação em uma condição urbana facilitadora do acesso ao emprego, à cultura e ao lazer.

Essa ocupação do território, que em Portugal é mais expressiva na faixa do litoral, com o passar dos anos potenciou uma espécie de cidade linear, de Valença do Minho a Faro, em um contínuo edificado, em ebulição permanente. A edificação que preenche a mediação entre os antigos centros urbanos corresponde a um somatório de ações fragmentárias, sem uma estrutura totalizadora, desfrutando das oportunidades especulativas que foram sendo introduzidas, na maior parte dos casos, pelo determinismo das infraestruturas rodoviárias. Contudo, e tal como demonstram as investigações de Álvaro Domingues, as próprias rodovias acabam por ser absorvidas, reconfigurando-se em relação ao seu desígnio inicial. São esses eixos que acabam por unificar o território e a vivência da urbe contemporânea, funcionando como simulacro imperfeito dos *boulevards* oitocentistas. Nesses eixos encontramos rotundas qualificadas por projetos de arte pública, e é aí também que convergem as galerias/armazéns comerciais, agora na forma de *shopping centers* e de plataforma logística.

Uma defasagem entre a política e a arquitetura – é aquilo que pode intuir-se. Ou seja, a configuração da *Cidade capital* e da *GroBStadt* em muito dependeram de uma ação que estabilizou a expressão de um modelo urbano e/ou arquitetônico com um determinado idealismo associado. A abertura ao mercado veio afastar a arquitetura do centro do debate sobre as políticas de ordenamento do território, remetendo-a para uma dimensão residual, ou empurrando-a para uma representação icônica, com uma pretensão fortemente associada à mais-valia da assinatura do projeto.

Essa conjuntura permitiu, contudo, que se atingisse, em arquitetura, um nível disciplinar, provavelmente, como nunca antes teria sido possível, já que tanto se patenteou uma liberdade compositiva associada a um enorme anseio de surpresa e de deslumbramento, como se deixou na sombra um intenso trabalho, aparentemente pouco expressivo, o qual acabou por permitir, esse sim, uma forte afirmação internacional no campo da cultura.

Os primeiros sinais, que acabam por influenciar todo esse processo, surgem da Paris de Mitterrand, ao início da década de 1980, com o lançamento de um conjunto de obras de Estado, emblemáticas de um período de otimismo europeu. A ampliação do Louvre (1984-1989), o Arch de la Défense (1986-1989), ou a Ópera de la Bastille (1984-1989) correspondem a um entendimento sobre a

importância da arquitetura na monumentalização do Estado. Em Portugal, esse modelo correspondeu igualmente ao lançamento de grandes obras públicas de arquitetura, como o Centro Cultural de Belém (1988-93), a Caixa Geral de Depósitos (1985-93), o conjunto expositivo da Expo 98 (1989-98), culminando esse processo com a Casa da Música (1999-2005), no Porto.

O importante investimento público, nos edifícios que se ergueram entre as décadas de 1970 a 1990, contribuiu para a afirmação internacional do Estado português representado na nova face da democracia. Contudo e em paralelo com esse processo, dirigido, sobretudo, para as cidades mais representativas, a periferia urbana se desenvolveu, ampliando-se sem o mesmo critério.

O processo expansionista procurou enquadramento urbanístico, a partir de 1990, com a 1ª geração de planos diretores municipais, para todos os concelhos do País. Esses instrumentos, fundamentais na gestão urbanística, pretenderam não só estruturar o crescimento não-ordenado, como, em paralelo, abrir novas frentes concelhais de edificação, enquadrando-se no modelo de financiamento autárquico, pela via da tributação das transações, e garantindo uma atração de investimentos.

O ordenamento, realizado a partir dos planos diretores, foi elaborado maioritariamente com base no zoneamento do território de coeficientes urbanísticos. Por outro lado, uma facilitação de acesso ao crédito foi permitindo a absorção dos investimentos da construção civil, principalmente no que se refere à habitação, quer seja a primeira quer a segunda habitação. O frenesi expansionista está também associado às áreas turísticas, sobretudo aquelas que se localizam mais próximas do mar, constituídas como áreas de oportunidade para a aquisição de segundas habitações.

A pretensão de monumentalização, a partir do fato arquitetônico, e a suposta especialização da urbanística, enquanto hipotética área disciplinar autônoma, implicou um desenvolvimento territorial em dois vetores, muitas vezes antagônicos. Sobressai, nesse antagonismo, a desmesura do subúrbio, quer pela dimensão física de seu contínuo heterogêneo quer pela afirmação, por vezes demasiado grandiosa, da obra pública.

A crença em uma certa tangibilidade do processo e das obras, também motivada pela pequena dimensão dos gabinetes de arquitetura, manteve o debate erudito afastado da opinião pública, centrando-se na pequena escala e no melhor compromisso entre as reais possibilidades da economia nacional e o crescimento avassalador do subúrbio. Siza Vieira referencia, de modo determinante, a linha de rumo da arquitetura portuguesa nesse período. Sua obra, materializada na precisão do desenho, agregou o discurso dos arquitetos portugueses. A sobriedade da arquitetura de Siza, associada à contenção na utilização de materiais de série, aguentou uma suposta apropriação mais icônica de seu trabalho. A imponência foi substituída por um desejo de delicadeza, orientado em torno de referências formais, sintetizadas a partir de uma arqueologia da arquitetura em si mesma.

Face aos grandes acontecimentos e à grande violência que move o mundo, a arquitetura de Siza poderá ser entendida como intimista, e é seguramente delicada e minuciosa. Mas não é “minimalista” ou “autorreferente” ou passivamente “artística”; quer ligar, quer relacionar-se, quer abrir possibilidades, quer reconhecer a história, quer pertencer.⁷

⁷ FIGUEIRA, Jorge (Coord.). *Álvaro Siza Modern Redux*. São Paulo, 2008, p. 15. Catálogo de exposição no Instituto Tomie Ohtake.



Figura 2: Souto Moura – Mercado do Carandá, Braga, 2001
Foto: Autor

⁸ DELEUZE, Gilles. *El pliegue*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1989.

⁹ MOURA, Eduardo Souto de. Conversa com José Adrião e Ricardo Carvalho, em 24 de outubro de 2006. In: CARVALHO, Ricardo (Ed.). *JA – Jornal dos Arquitetos*, n. 225, out. dez. 2006.

¹⁰ Id., 2006, p. 9.

A questão maior com a qual nos deparamos é eminentemente *deleuziana*, ou seja, nesse território construído com base no emaranhado de simulacros de modelos urbanos e arquitetônicos, sugere-se o acontecimento, na pequena escala, cujo gesto deriva de um olhar crítico que aceita a “polifonia”⁸ do território onde se implanta.

Souto Moura refere que atuamos

*por fragmentos que podem constituir-se como um somatório e em conjunto ter um sentido [dá o interesse da ação nas margens], não precisamos de grandes textos, precisamos de vibrações, de notas e comentários que nos suscitam a fixar a página, e isso passa-se na inquietação da periferia mental e física*⁹.

O maior interesse do território periférico é a novidade; é também das periferias que “*podem sair os ‘homens novos’*. *Os tais que saem do caos, [ou, clarificando, com a citação de Pedro Cabrita Reis:] O Homem Novo nasce de um homem sem fé*”¹⁰.

A ação fragmentária a que refere Souto de Moura é uma ação de pequena dimensão, no enquadramento da desmesura, não sendo, eventualmente, claro o modo pelo qual poderá essa ação conduzir a uma lógica territorial e sustentável. É, contudo, no diálogo sistemático, entre a *macroescala* da análise estratégica do território e a *microescala* da intervenção cirúrgica da arquitetura que se tem vislumbrado uma possibilidade lúcida de atuação.

Tem sido possível materializar um entendimento sobre o todo, a partir da parte, tendo por base que, tanto na condição difusa da periferia como na aparente compactação do centro urbano, sobram “porosidades”; ora, é nessas bolsas vagas que reside a possibilidade de uma ação regeneradora do todo. Ou

seja, a compreensão *macro* permite enquadrar as potencialidades e recursos do território, para que, depois, a ação *micro* possa materializar-se em uma tangibilidade arquitetônica dependente do refinamento de um autor. Nesse processo, perde consistência a escala intermédia do urbanismo ou da urbanização, sendo a ação polarizada nos extremos: por um lado, o território e a paisagem; por outro, a ação específica e dirigida da arquitetura.

Esse discurso abrange, naturalmente, os processos de reabilitação os quais, na atualidade, não podem se restringir exclusivamente aos núcleos urbanos. Apesar da degradação muito acentuada do edificado nos centros históricos, motivada quer pela desatenção de que foram alvo nas décadas em análise quer por medidas políticas reveladas nocivas à sua renovação (como o congelamento de rendas)¹¹, é necessária uma visão mais alargada que possa se ampliar também à periferia, na qual as carências da qualificação do espaço público e da manutenção do edificado são, hoje em dia, muito presentes. Essa ação é fundamental para o descongestionamento dos fluxos de circulação e para que se possa encontrar o melhor ajuste, com um processo inclusivo do ponto de vista social.

A contingência de atuação em um sistema de grande debilidade, próprio de um processo de expansão, veio revelar-se, afinal, como (a única) possibilidade de ação no mundo contemporâneo. É nesse contexto que se encontra espaço para a construção de um quadro de relações inesperado, e é também nesse contexto que se convoca um entendimento individual, capaz de captar e redimensionar a harmonia das coisas. O limite, interpretado na lógica de Eugénio Trias¹², é a condição de sempre da arquitetura, elevando-a a uma plataforma de enlace ou mediação, sendo essa a metáfora que permite orientar o desígnio de uma ação a qual tem de existir no cruzamento da complexidade do território contemporâneo. Nesse enquadramento, em vez de um objeto autorreferente, temos um limite, que contém uma espacialidade habitável.

A percepção pública da relevância de uma arquitetura, que se afirma culturalmente por uma inscrição marginal, vem tornar aparente um processo que germinou na sombra; porém, e apesar da atual visibilidade de seus “maestros”, não restará outra solução a não ser aceitar essa realidade como caminho regenerador das cidades contemporâneas, principalmente em um momento no qual as áreas de alargamento parecem já inexistentes.

A catástrofe, a que nos referíamos no início, ao balizarmos essas três décadas, corresponde a uma explosão de edificação; é, contudo, ao redor dos “estilhaços” que se encontram as possibilidades de materializar o tempo novo. As frentes de atuação incorporam a necessidade de uma nova infraestruturação que possa se coadunar com os novos sistemas energéticos não-poluentes. A infraestrutura acompanha a ação sobre o espaço público, sendo esse último, por excelência, a base do processo regenerador. A sustentabilidade está, pois, em uma visão abrangente sobre o território, sua infraestruturação e seus recursos, mas também, e muito concretamente, em ação localizada e precisa, de sentido regenerador.

Nesse amálgama contemporâneo, que aceita o híbrido como condição primeira e coloca-nos diante do informe e do fugaz, tem sentido evocar uma imagem de Spencer Tunick, tirada quando de sua incursão pelo México, em 2009. Trata-se da figura de uma mulher despida, em Revillagigedo, aprisionada

¹¹ GUERRA, Isabel; MATEUS, Augusto; PORTAS, Nuno. *Plano Estratégico de Habitação 2008-2013*. São Paulo: Instituto de Habitação e Reabilitação, 2008. (Relatórios 1, 2, 3).

¹² TRIAS, Eugénio. *Lógica del límite*. Barcelona: Ensayos; Destino, 1991.



Figura 3: México, D. F. – Revillagigedo, 2009
Foto: Spencer Tunick

¹³ TOLEDO, Vania. Meu vício é você... In: MOURA, Diógenes (Coord.) *Vania Toledo: diário de bolsa: instantâneos do olhar. Fotografias*. São Paulo, 2008. p. 77.

por detrás de um vidro, olhando uma envolvente indistinta edificação. Pela composição, intui-se uma inspiração no famoso *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818), de Gaspar David Friedrich, onde um viajante, imerso em romantismo contemplativo, detém-se diante de um mar de nuvens. Essa mulher caracteriza a procura de um momento, no manto tumultuoso e fragmentário da cidade contemporânea. Tal como o viajante de Friedrich, impotente perante os fenômenos da natureza, a mulher de Tunick é também impotente, mas perante o fenômeno urbano, exibindo seu corpo desnudado como uma espécie de último reduto.

Spencer Tunick e Vania Toledo se socorrem da fotografia, colocando de manifesto a essência do espaço urbano, essência essa centralizada no corpo humano e nas pessoas em si mesmas, sendo essas últimas que, afinal, devem ser protagonistas no debate, até porque, devido à sua própria condição, são fonte inesgotável de pesquisa e inspiração.

*Seguir este pensamento, já que a loucura da experimentação conduziu a um beco sem saída [...] Com o passar dos anos, com a explosão da cultura “midiática”, parei de documentar o meu diário com fotos e voltei a escrever. A era digital, o celular, a pose lobística e marketing pessoal me tiraram esse prazer e alegria. Agora, nesta atual situação, meu vício mudou, sucumbi à era digital e à manipulação da imagem fotográfica. Mas meu foco continua na estética da condição humana. É o que me interessa!...*¹³

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, Gilles. *El pliegue*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1989.
- DOMINGUES, Álvaro. *Cidade e Democracia, 30 anos de transformação urbana em Portugal*. Lisboa: Universidade de Aveiro, 2006.
- CARVALHO, Ricardo (Ed.). *JÁ - Jornal dos Arquitectos*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, n. 225, out.-dez. 2006.
- FIGUEIRA, Jorge (Coord.). *Álvaro Siza Modern Redux*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008. Catálogo de exposição no Instituto Tomie Ohtake.
- FUKUYAMA, Francis. *O fim da História e o último homem*: Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- GUERRA, Isabel; MATEUS, Augusto; PORTAS, Nuno. *Plano Estratégico de Habitação 2008-2013*. São Paulo: Instituto de Habitação e Reabilitação, 2008. (Relatórios 1, 2 e 3).
- MOURA, Diógenes (Coord.). *Vânia Toledo*: Diário de bolsa: Instantâneos do Olhar. Fotografias. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008. Catálogo de exposição.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1995.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Territórios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2006.
- TOLEDO, Vania. *Meu vício é você...* In: MOURA, Diógenes (Coord.). *Vânia Toledo*: Diário de bolsa: instantâneos do olhar: fotografias. São Paulo, 2008. p. 77. Catálogo de exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- TRIAS, Eugénio. *Lógica del limite*. Barcelona: Ensayos; Destino, 1991.

Nota do Editor

Data de submissão: setembro 2010

Aprovação: agosto 2011

Paulo Tormenta Pinto

Professor auxiliar do Departamento de Arquitetura e Urbanismo do Instituto Universitário de Lisboa, coordenador do Programa de Doutoramento (ISCTE) Arquitetura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos, diretor do Centro de Investigação em Arquitetura e Áreas Metropolitanas e investigador do DINAMIA-CET.

Edifício ISCTE-IUL (CIAAM) – Edifício 1
Avenida das Forças Armadas – Sala 1w2
1649-026 – Lisboa, Portugal
(351) 217903000
(351) 217964710
paulo.tormenta@iscte.pt

Andrea Buchidid Loewen

e

STILO *DESORNAMENTADO*,
ARQUITETURA-CHÃ: ALGUNS
ASPECTOS DO RENASCIMENTO
NA PENÍNSULA IBÉRICA

056

pós-

RESUMO

No século 16, na Península Ibérica, a assimilação do *romano* impulsiona uma corrente arquitetônica na qual um progressivo classicismo e o despojamento decorativo anunciam a chegada do chamado Renascimento. Ainda que possuam suas peculiaridades, tanto o *estilo-chão* português quanto o *desornamentado* espanhol se apóiam em doutrinas arquitetônicas de origem itálica. Trazidas quer pelos artífices que estiveram em tais terras – ou pelos arquitetos de lá oriundos chamados a trabalhar na Península, quer pelos tratados de arquitetura importados e, posteriormente, traduzidos para o castelhano e o português, tais doutrinas alimentaram, ainda, a publicação de outras significativas obras de sistematização teórica, como a sagrediana *Medidas del romano*. Este artigo discute tais aspectos do Renascimento na Península Ibérica.

PALAVRAS-CHAVE

Estilo-chão. Estilo *desornamentado*. Doutrinas arquitetônicas. Tratadística. Renascimento em Portugal. Renascimento na Espanha.

ESTILO *DESORNAMENTADO*,
ARQUITECTURA-CHÃ: ALGUNOS
ASPECTOS DEL RENACIMIENTO EN LA
PENINSULA IBERICA

RESUMEN

En el siglo 16, en la Península Ibérica, la asimilación del *romano* da impulsión a una corriente arquitectónica en la cual un clasicismo progresivo e la desnudez decorativa anuncian la llegada del llamado Renacimiento. A despecho de sus peculiaridades, tanto el *estilo-chão* portugués cuanto el *desornamentado* español se sostienen sobre doctrinas arquitectónicas de origen itálica. Traídas sea por los artífices que estuvieran en tales tierras – o por los arquitectos desde allá llamados a trabajar en la Península – sea por los tratados de arquitectura importados y, más tarde, traducidos al castellano y al portugués, tales doctrinas alimentaran todavía la publicación de otras significativas obras de sistematización teórica, como la sagrediana *Medidas del romano*. Este artículo discute tales aspectos del Renacimiento en la Península Ibérica.

PALABRAS CLAVE

Estilo-chão. Estilo *desornamentado*. Doctrinas arquitectónicas. Tratados de arquitectura. Renacimiento en Portugal. Renacimiento en España.

ESTILO DESORNAMENTADO, PLAIN-
STYLE ARCHITECTURE: SOME
ASPECTS OF THE RENAISSANCE IN
THE IBERIAN PENINSULA

ABSTRACT

In the sixteenth century, in the Iberian Peninsula, the assimilation of the *romano* gives impulse to an architectural stream in which a progressive classicism and the decorative nudity announce the arrival of the so-called Renaissance. Despite their peculiarities, the Portuguese *plain-style* and the Spanish *estilo desornamentado* set their basis on architectural doctrines originated in Italy. Brought either by the artifices that have been in such lands – or by its architects invited to work in the Peninsula – or by the architectural treatises imported and, afterwards, translated into Spanish and Portuguese, such doctrines also stimulated the publication of other significant texts of theoretical systematization, such as Sagredo's *Medidas del romano*. This article discusses such aspects of the Renaissance in the Iberian Peninsula.

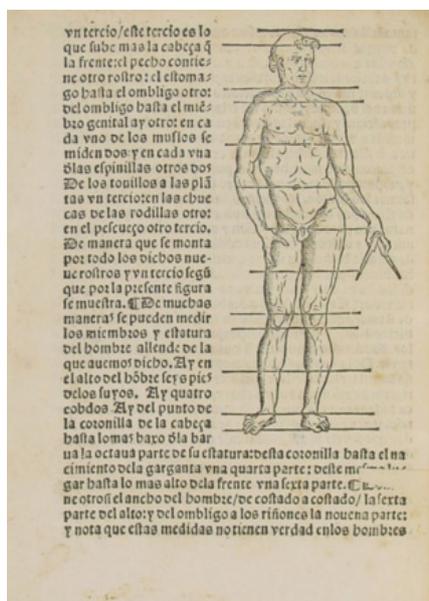
KEY WORDS

Plain-style architecture. *Estilo desornamentado*. Architectural doctrines. Architectural treatises. Portuguese Renaissance. Spanish Renaissance.

Ao final da segunda década dos Quinhentos, na Espanha, começa a revelar-se uma corrente arquitetônica, em sentido bastante estrito, à qual se aplicou a assimilação do *romano*, como reflexo da Antiguidade, com aspectos não exclusivamente ornamentais ou de superfície. Alguns arquitetos, como Diego de Siloé e Pedro Machuca, haviam estudado na Itália e traziam um conhecimento direto das realizações ali havidas. O primeiro teria conhecido de perto o canteiro de São Pedro entre 1514 e 1518 e, com seu sócio, Bartolomé Ordoñez, havia trabalhado como escultor em Nápoles, enquanto o segundo, como pintor, participava, em Roma, da oficina de Rafael (TAFURI, 1992, p. 276, 294, 1992). Outros artistas, apesar de nunca terem saído da Ibéria, tentaram se colocar à altura dos tempos por meio não apenas do conhecimento de desenhos e estampas, mas também do estudo das doutrinas arquitetônicas professadas nos tratados, como os de Vitruvius e Alberti.

Y como los primeros fabricantes no tuviesen reglas para trazar, repartir y ordenar sus edificios, parecióles debían imitar la composición del hombre: el cual fue creado y formado de natural proporción: y especulando los tercios y escudriñando las medidas de su estatura y cotejando unos miembros a otros: hallaron la cabeza ser más excelente: y de ella todos los otros: como de miembro más principal tomaban medida y proporción: porque de su rostro sacaban el compás para formar los brazos, las piernas, las manos y finalmente todo el cuerpo: de donde tomaron ciertas reglas y medidas naturales para dar proporción y autoridad a los repartimientos y ordenanzas de sus edificios. De manera que todo edificio bien ordenado y repartido es comparado al hombre bien dispuesto y proporcionado (SAGREDO, Diego de., 1526).

Figura 1: Desenho do corpo humano com proporções. Diego de Sagredo, *Medidas del romano*, edição de 1546
Fonte: <http://cervantesvirtual.com>



Já em 1480 os reis católicos promulgaram a lei que liberava os livros importados de imposto alfandegário, pois o espírito anti-isolacionista e a intensa atividade cultural dos últimos 30 anos do século 15 empurravam a Espanha a abrir suas portas ao Renascimento (DAMONTE, 1972, p. 356). Em 1526, quando a arte estava sob o influxo renovador das ideias provenientes da Itália, o capelão de Giovanna la Pazza, Diego de Sagredo, o qual, quando jovem, viajou às cidades itálicas admirando as obras de Brunelleschi, Michelozzo, Alberti, Masaccio e Bramante, escreve o tratado que Menéndez y Pelayo considera “o primeiro livro com pretensões de teoria estética da arquitetura e com intento de restaurar os esquecidos cânones de Vitruvius” (DAMONTE, 1972, p. 357). Trata-se das *Medidas del romano* (Figura 1), em que o autor, para confirmar e explicar a doutrina do arquiteto antigo, cita frequentemente o *De re aedificatoria*, de Leon Battista Alberti.

¹ Bury recorda que o escrito de Sagredo antecipa, em mais de uma geração, as regras de Vignola, publicadas pela primeira vez em 1562 (BURY, 1989, p. 43). Paulo Varela Gomes nota também que, até a publicação do livro de Serlio, só outros dois tratados de arquitetura incluíam desenhos de ordens: o Vitrúvio de Cesare Cesariano, de 1521, e as Medidas del Romano de Sagredo, de 1526 (GOMES, 2004, p. 615). A grande originalidade do tratado sagrediano reside no reconhecimento de um interesse particular dirigido às colunas; assim, do que as autoridades tinham a dizer sobre a questão, o autor separa extratos e reúne-os em um único manuscrito, útil à instrução e à condução, seja de oficiais, seja de artesãos (BURY, 1989, p. 43). Logo no início de seu escrito, Sagredo declara: “*he sacado de las obras de los antiguos que en la ciencia de la arquitectura largamente escribieron este breve diálogo, en el cual se tratan las medidas que han de saber los oficiales que quieren imitar y contrahacer los edificios romanos*” (SAGREDO, 1526, p. 2).

² Ménez y Pelayo afirmam que os dez livros *De re aedificatoria*, de L. B. Alberti, traduzidos “*não sei se do latim ou da versão italiana são desfigurados e caluniados barbaramente pelo alarife de Madrid Francisco Lozano*”. Importante é apenas considerar que, nesse período, Alberti era tomado como grande autoridade na matéria (DAMONTE, 1972, p. 357).

Sagredo introduz o conceito de *arquitecto* em oposição ao de *maestro de obras* e, como observa John Bury, sua obra se distingue como o primeiro manual dedicado estritamente às ordens da arquitetura, suas proporções e seus ornamentos¹ (BURY, 1989, p. 43). Apesar de sua importância e de sua significativa fortuna crítica, o escrito não deve ser tomado como um livro de arquitetura em sentido estrito, mas como um manual de formas arquitetônicas, já que a visão do classicismo oferecida por Sagredo se mantém fragmentária e fragmentada (NIETO, 1989, p. 93).

Fernando Marías identifica a presença em território espanhol, dos Livros III e IV de Serlio, em 1537 e 1540, respectivamente, ou seja, logo após sua publicação em Veneza; e, na biblioteca de Felipe II, entre 1542 e 1545, os livros de Dürer e Vitruvius. Ele também recebe, em 1552, a tradução, a ele expressamente dedicada, dos Livros III e IV de Serlio feita por Francisco de Villalpando (MARIÁS, 1992, p. 161 e 205). O monarca espanhol, que havia começado a interessar-se pela pintura e arquitetura ainda jovem, não era um mero amador. Ávido colecionador de publicações de arquitetura, entre seus pertences se contava um sem-número de livros impressos, vistas de cidades e riscos de edificações que, como declara Juan Bautista Villalpando, “*eu mesmo examinei muitas vezes, [...], não apenas arcas cheias de tais esquemas, mas também inclusive aposentos repletíssimos*” (WILKINSON-ZERNER, 1993, p. vii). Felipe promove, por volta de 1550, a redação de um tratado arquitetônico aplicável à prática nacional, baseado, em grande medida, no *De re aedificatoria*, de Alberti, do qual se copiam trechos inteiros. No manuscrito, de autoria anônima, a visão da arquitetura é sustentada pela autoridade do antigo e também pelo escrito vitruviano, para enfatizar o aspecto moral da arte edificatória em clara consonância com os princípios contra-reformistas (WILKINSON-ZERNER, 1993, p. 6).

A tradução da obra albertiana² aparece na Espanha em 1582, seguindo o poderoso impulso comunicado por Juan de Herrera a todos os estudos científicos relacionados à doutrina da arquitetura e que estimulou a tradução de dois outros textos fundamentais: Vitruvius (*M. Vitrubio Pollion – De Architectura, dividido en diez libros traducidos del latín en castellano por Miguel de Urrea, arquitecto, y sacado en su perfección por Juan Gracián, impresor, vecino de Alcalá. Dirigido a la S.C.R.M. del Rey Felipe II de este nombre, nuestro señor*) e Vignola (*Regla de los cinco órdenes de arquitectura de Jácome de Vignola, traducida por Patricio Caxesi*). O famoso arquiteto espanhol aparece nessa obra como censor, e a censura porta a data de 4 de agosto de 1578 (DAMONTE, 1972, p. 357).

Em terras portuguesas, uma das primeiras notícias de um tratado de arquitetura é a de um exemplar da *editio princeps* do *De architectura*, de Vitruvius, que Dom Jorge da Costa, arcebispo de Braga, trouxe de Roma em 1488 (MOREIRA, 1995, p. 311). Em 1541 o reino sofreu um surto editorial sem precedentes, que o pôs a par do movimento da tratadística arquitetônica a qual, a partir da Itália, corria pela Europa. Moreira esclarece que em junho desse ano, o livreiro real Luís Rodrigues – o editor dos humanistas – publicava, em Lisboa, as *Medidas del romano*, de Diego de Sagredo, em castelhano, mas acrescida das ilustrações e apêndices da versão francesa de 1535 sobre as ordens. Novas impressões da obra foram realizadas em janeiro e junho de 1542, perfazendo um total de três mil exemplares. No mesmo ano, Pedro Nunes traduzia para o português o *De architectura*, de Vitruvius, em um manuscrito que, como afirma o

autor, foi compilado e levado para a Espanha por Felipe II. Iniciava-se, ainda, a tradução de Frontino e de Alberti por André de Resende, concluídas, respectivamente, em 1543 e 1551; e em 1552 o matemático-engenheiro Isidoro de Almeida trabalhava na versão do *Tratado de fortificação*, de Albrecht Dürer (MOREIRA, 1995, p. 350).

A formulação tratadística da nova linguagem clássica encontra, na obra de Sebastiano Serlio, uma de suas principais referências. Nas palavras de Moreira, “*Serlio trazia em si os germes da própria crítica, ao explorar até a heresia os limites da norma clássica. Mas, ironicamente, é esse mesmo serlianismo que é tomado em Portugal como modelo ideal do classicismo à antiga*” (MOREIRA, 1995, p. 351).

O autor nota que, não obstante tal equívoco – certamente se refletia na ambiguidade dos arquitetos por ele mais influenciados –, o saldo do empirismo serliano é positivo na adoção de modelos e na correta fixação do sistema das ordens. Suas *tavole* oferecem tanto o léxico quanto as várias possibilidades sintáticas, instruem a conformação do *tramo rítmico* constituído por uma sequência de intercolúnios em lintel associada a arcadas, esquema bastante repetido ao final do século 16.

Benedito de Toledo considera Serlio e Vignola como os tratadistas que mais diretamente influenciaram a arte no mundo ibérico. Esse último, autor do *Regole delle cinque ordini* (1562), era o principal arquiteto romano após a morte de Michelangelo, encarregado de continuar as obras de São Pedro e escolhido pelos padres da Companhia de Jesus, em 1568, para projetar sua igreja matriz, Il Gesù (TOLEDO, 1983, p. 168).

Como analisa Soromenho, a necessidade premente de engenheiros ou, pelo menos, de pessoal militar com conhecimentos de técnicas elementares de fortificação obrigou a uma maior divulgação e circulação de obras impressas como os inúmeros tratados estrangeiros (SOROMENHO, 1995, p. 398). O ensino da arquitetura militar, disciplina essencial no âmbito da manutenção do Império português, com rudimentos de outras matérias, era objeto da Aula do Paço da Ribeira de Lisboa, cujo capital humano e rico ambiente científico proporcionado pelos descobrimentos portugueses estiveram, provavelmente, na origem da fundação em Madri de uma Academia de Matemáticas e Arquitetura em 1583. Tais experiências podem ter promovido, segundo o autor, a instituição por parte de Felipe II de “três lugares de aprender a arquitectura”, criados em Portugal, em 1594, sob a dependência técnica do arquiteto italiano Filippo Terzi e a tutela administrativa do provedor das Obras Reais, Gonçalo Pires Carvalho.

Os contornos exatos desta estrutura, a primeira com incidência exclusiva na arquitetura civil, são ainda vagos, mas não parece crível que apenas tivesse uma finalidade prática de apoio exclusivo ao programa arquitetônico de obras régias, como quiseram alguns autores (SOROMENHO, 1995, p. 399).

Terzi, que havia sido contratado por d. Sebastião e acompanhado o mesmo em suas expedições militares no norte da África como *sitiador* ou *engenheiro*, era o responsável pela divulgação da doutrina clássica e pela introdução (ou consolidação) da noção de projeto.

Paulo Varela Gomes afirma que Terzi se orgulhava de ter introduzido, em Portugal, a autoridade projetual e, para confirmar sua hipótese, recorre a

³ GOMES, 2004, p. 611. Ainda na década de 1930 dos Quinhentos, como recorda Gomes, citando o exemplo da construção do novo dormitório do convento de Santa Cruz em Coimbra, era comum deixar aos pedreiros a liberdade de determinar dimensões gerais e formas de peças e molduras, uma vez dada a largura. O autor também afirma que, para muitos setores da obra, é possível que “*não houvesse nem sequer uma planta, limitando-se os mestres a cordar a obra, ou seja, a marcá-la no solo com cordas*” (Id., p. 612).

⁴ Na análise do escrito, Conceição afirma a inexistência de referências à origem de tais colunas desenhadas por Terzi, bem como às autoridades no assunto, à exceção de

uma carta escrita em 1587 pelo bolonhês a um seu correspondente na Itália, que diz:

*Ganhei algum crédito aqui por fazer tantas obras sem ter que mudar coisa alguma, pequena ou grande, em relação àquilo que ordenara no início; e como neste reino não era hábito acertar assim com o que estava previsto, maravilham-se.*³

Como sustenta Rafael Moreira, a grande novidade no processo arquitetônico e o imenso prestígio adquirido por seus profissionais mais categorizados, enquanto agentes privilegiados de uma política de propaganda monárquica, demandavam como instrumento um desenho que não podia mais ser apenas

o tradicional debuxo ou a mostra do pedreiro medieval, simples traça esquemática que se fazia acompanhar por instruções orais ou escritas e uma grande dose de improvisação à medida que a obra avançava. Ao contrário, tudo devia ser previsto, medido e composto desde o início (MOREIRA, 1995, p. 304).

Desse modo, o treinamento na arte do desenho se tornou elemento indispensável e o *taccuino* de Terzi, possivelmente redigido em Portugal em 1578, testemunha o conteúdo das lições (CONCEIÇÃO, 2010, p. 2). Repleto de esboços e de notas explicativas, o manuscrito se abre com a tratativa da geometria, com

procedimentos usados para medir sólidos e figuras geométricas, para então se dedicar à questão das cinco ordens arquitetônicas em vistas de sua execução prática. No entendimento de Margarida Tavares da Conceição, “*as explicações detalhadas e o rigor dos módulos e medições mostram que este era o principal assunto do taccuino, e talvez do aprendizado em arquitetura*”⁴ (CONCEIÇÃO, 2010, p. 6). Para Paulo Varela Gomes, o *taccuino* de Terzi é claramente devedor da obra de Vignola, da qual proveem não apenas as medidas das ordens e os desenhos dos capitéis coríntio e compósito, mas também a legitimação da licença (Figura 2), como aquela que admite a utilização da ordem dórica com modilhões (GOMES, 2004, p. 616).

Absolutamente necessários ao programa didático da *aula de architectura*, às suas lições de desenho, os tratados se constituíam também como a melhor fonte de atualização de mestres pedreiros, arquitetos e engenheiros, não esquecendo que serviam igualmente ao labor de ourives, imaginários e debuxadores de retábulos. Saciados pela enorme circulação dos tratados estrangeiros e por uma tardia estrutura de apoio pedagógico, os arquitetos portugueses limitaram sua produção teórica a escassíssimos exemplos. Soromenho relata que a mais antiga tentativa de sistematização teórica em português se encontra na obra manuscrita deixada pelo arquiteto régio Antonio Rodrigues, da qual existem duas versões, de 1576 e 1579 (SOROMENHO, 1995, p. 399). Concebidas como verdadeiros tratados de arquitetura, limitada a primeira versão à engenharia militar, as obras demonstram um “*eletismo intelectual*” muito próprio à cultura



Figura 2: Desenho vignolesco de cornija com modilhões no *taccuino* de Filippo Terzi
Fonte: TERZI, Filippo. *Architetto e ingegnere militare in Portogallo*, 1578. f. 11, 11 v.

Vignola (CONCEIÇÃO, 2010, p. 6). A observação do manuscrito, no entanto, permite identificar no *folio* 10 v., seguinte ao intitulado *del Ordine Composito*, uma variação de capitel jônico nomeado *Capitello Jonico di Michael Angelo Buonaroti nel Campidoglio*.

humanística. Exegeta infatigável da obra de Serlio, da qual copia trechos inteiros, Rodrigues possivelmente estudou na Itália, o que denunciam os constantes italianismos que afloram em seus escritos.

Enumerando a produção teórica portuguesa do ciclo filipino, Soromenho aponta um tratado manuscrito de autoria de Mateus do Couto, que sucedeu a Terzi na lição de arquitetura, que, embora compilado em 1631, revela o amplo espectro de referências teóricas ali abordadas, tanto quanto a inevitável obrigatoriedade de conhecimento das tratadísticas clássica e renascentista, como Serlio, Palladio, Vignola, e até mesmo Philibert de L'orme (SOROMENHO, 1995, p. 399). Convém destacar, entretanto, que não se trata de uma coleção de citações ou do simples aporuguesamento de um tratado italiano ou espanhol (GOMES, 2004, p. 617). Estruturado em quatro livros, faltando-lhe pelo menos, segundo confissão do próprio autor, um livro dedicado à arquitetura militar, o *Tractado de architectura que leo o mestre e architecto Matheus do Couto o Velho no anno de 1631* foi concebido na linha do tratado de Leon Battista Alberti, a quem cita em abundância. Os fundamentos de suas lições, apresentados logo no início, fazem da obra uma espécie de compêndio dos saberes essenciais necessários ao arquiteto: eles vão dos princípios da arte – passando por uma breve apreciação das qualidades do lugar – a uma descrição bastante detalhada das ordens arquitetônicas, pautada pela noção que elas são necessárias para se “dar forma” ao edifício e com suas regras e exceções assumidas de modo bastante prático. O autor apresenta, ainda, conselhos sobre questões concretas, clareando dúvidas e legitimando opções, recorrendo a precedentes construídos por arquitetos autorizados como Baltasar Álvares e o próprio Terzi (CONCEIÇÃO, 2010, p. 7-8).

No entendimento de Varela Gomes, o caráter albertiano do tratado de Mateus do Couto “*é uma coisa suficientemente rara no século 17 para suscitar reparo e só explicável pela persistência de uma tradição cortesã lisboeta vinda do início do século anterior*”. Ainda, outro aspecto relevante destacado pelo autor é a importância atribuída no tratado à parede e às proporções dos edifícios, com a “explícita e albertiana referência à música”, e ao entendimento das “colunas como principais ornatos dos edifícios”, título do capítulo 6 do primeiro livro (GOMES, 2004, p. 617-618).



Figura 3: Vista aérea do Palácio de Carlos V em Granada
Fonte: http://www.123rf.com/photo_3970885_aerial-view-of-the-palace-of-charles-v-next-to-the-alhambra-in-granada.html

Como se pode constatar, no dito Renascimento é relevante a assimilação da doutrina arquitetônica de matriz italiana pelos arquitetos da Península Ibérica e já algumas das primeiras obras do período explicitam a nova situação. O palácio de Carlos V de Granada, obra de Machuca, evidencia um profundo conhecimento da arquitetura romana. Perfeccionista e sofisticado, o edifício se configurou à vitruviana desde seu esquema planimétrico geral, baseado no quadrado e no círculo (Figura 3), até alguns de seus pormenores como os capitéis jônicos tomados da edição do Vitruvius de Cesariano. O elegante pátio circular se delimita por um peristilo de ordens sobrepostas, com colunas isentas, dóricas no piso inferior e

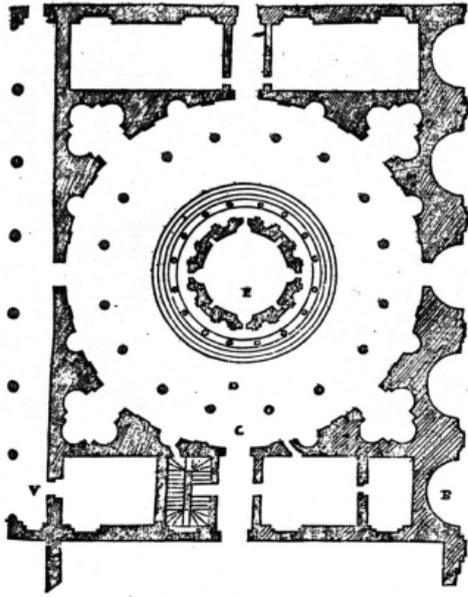


Figura 4: Projeto de Bramante para o pátio circular e o Tempietto di San Pietro in Montorio, desenhado por Serlio em seu livro III
 Fonte: http://www.giorgiameschini.com/aisforarchitecture/wpcontent/uploads/2009/11/rome_murray71_f195_081002.jpg

⁵ Mas Morales também nota que as fachadas, com sua rusticação inferior, parecem se afastar de tais linhas clássicas, ainda que sejam compostas sobre variações de temas bramantescos, herança, sem dúvida, das experiências romanas de Machuca no círculo de Michelangelo (MORALES, 1989, p. 104).

o modelo itálico das *loggie* com “ordens arquitetônicas” sobrepostas, apesar de empregadas de modo ainda empírico (JESTAZ, 1995, p. 49). Já em meados do século, Francisco de Villalpando realiza outra grande obra do classicismo espanhol de patrocínio régio, o pátio e a escadaria no Alcázar de Toledo, evidência que a renovação classicista estava em consonância com o caráter teórico atrelado ao ofício de arquiteto (CHECA, 1989, p. 259).

Nesse novo contexto, que supõe um classicismo muito mais coerente e desvinculado dos apliques decorativos que propõe Sagredo, os *grutescos* e demais decorações caras ao plateresco foram paulatinamente abandonadas, e, acatando a autoridade dos tratados arquitetônicos, como os de Serlio e Vignola, chegou-se à conclusão que as “ordens” ou o paramento rústico valiam, eles próprios, como “ornamento”, não havendo necessidade de outro acréscimo. Assim, o progressivo classicismo anunciava, já em meados do século, o que seria o escorial filipino.

Para Fernando Checa, a busca das possíveis fontes e concomitâncias do processo de depuração classicista que atravessa a arquitetura do reinado de Felipe II remete, necessariamente, à Itália. Além do papel relevante cumprido pelos já referidos tratados, é preciso considerar a relação próxima entre a Casa Real espanhola e a família Farnese. Esses patrocinavam, em Parma e Piacenza, cidades sob seu governo, bem como em Roma e em seus arredores, um tipo de arquitetura que principiava a manifestar os ideais contra-reformistas de simplicidade, decoro e austeridade da forma (CHECA, 1989, p. 269). Some-se a isso a escolha do rei de Espanha, em 1559, de nomear Juan Bautista de Toledo *nuestro arquitecto* – quem havia trabalhado como assistente de Michelangelo em São Pedro e estava

jônicas no superior. Em correspondência a essas, projetam-se sobre o muro, que corre paralelo à colonata, rigorosas pilastras de espelho. Como recorda Tafuri, o esquema *rotundo* estava muito em voga na Roma leonina frequentada por Machuca. Para o autor, a ideia de tal pátio pode ter sido tirada do projeto de Rafael para a Villa Madama em Roma, ainda que nessa obra ele tenha sido construído apenas parcialmente e que, no geral, os edifícios tenham pouco em comum (TAFURI, 1992, p. 261). Alfredo Morales, por sua vez, além da villa rafaelesca, lembra o projeto de Bramante, também não-executado, do pátio circular para o Tempietto di San Pietro in Montorio (Figura 4). Em sua análise, pela gravidade e pelo acerto de proporções, o pátio do Palácio de Carlo V se equipara às melhores obras da península itálica⁵ (MORALES, 1989, p. 104). É um edifício clamorosamente *alla romana* feito para um príncipe *flamengo* que, em 1518, ainda fala com esforço o castelhano (TAFURI, 1992, p. 256).

Também a Catedral de Granada, que, segundo Fernando Marías, não podia se converter em um *templum* à maneira albertiana, já que deveria manter uma estrutura de igreja de várias naves com cruzeiro, recebe, em 1528, uma rotunda cupulada, projetada por Siloé, que tomava como fonte as antigas construções centralizadas romanas (MARÍAS, 1992, p. 155-156). Em Salamanca, Siloé ideia, em 1529, o pátio do Colégio dos Irlandeses, no qual retoma

familiarizado com o círculo sangallesco de Roma (WILKINSON-ZERNER, 1993, p. 7) – e incumbi-lo da construção do edifício mais representativo da arquitetura de seu reinado, o escorial, construído para se converter em seu Panteão e, mais tarde, do resto da dinastia dos Habsburgo (MARÍAS, 1992, p. 162).

A escolha da ordem monástica de San Lorenzo, o Real, a inscrição da medalha de fundação de 1563 (*Pietas Philippi*) e a carta de fundação de 1567, deixam claro que o propósito original do monumento é estritamente funerário.

conscientes de quanto agrada a Deus e de quão apropriado sinal de agradecimento pelos benefícios obtidos é o construir igrejas e monastérios onde se glorifique seu santo nome e onde se conserve e avive sua santa fé com os ensinamentos e os exemplos dos monges como servos de Deus; para que se reze diante de Deus Nosso Senhor, por Nós, Nossos antepassados e sucessores reais, pela salvação de Nossas almas e pela conservação de Nossa situação real; sabendo e apreciando que o imperador e rei, Nosso pai e senhor, nos encarregou ... segundo sua última vontade, de nos ocuparmos de sua última morada e da imperatriz e rainha, nossa mãe e senhora, e sendo conscientes da conveniência de dar uma sepultura muito digna a seus cadáveres e de que lhes rezem orações e lhes façam oferendas perpetuamente e de que se celebre sua memória;..., Nós fundamos e construímos o monastério de San Lorenzo o Real no pueblo Escorial (MARÍAS, 1992, p. 207).

Porém, como adverte Marías, de acordo com a lógica filipina do decoro, o escorial não deveria apenas ser, mas, sobretudo, parecer, um monumento funerário. Assim, caberia ser concebido em “modo” fúnebre, sóbrio e solene, muito diferente do modo mais regalado da arquitetura palaciana ou eclesiástica. Essa função se torna clara não apenas pelas várias pirâmides funerárias ou pelo tema triunfal da cúpula sepulcral da igreja centralizada, mas, principalmente, pelo “*descarnamento geral do edifício classicista, livre de relevos ornamentais, reduzido a osso e seca pele de granito*” (MARÍAS, 1992, p. 208). O que se valoriza no Escorial é o tratamento das linhas, superfícies, da massa e da iluminação, buscando consonância com a regra vitruviana de ordem, unidade, concordância e proporção, conjugando uma arquitetura que pretende ser o reflexo da razão divina. Tais severas paredes apenas se alçavam das fundações quando, em 1567, Juan Bautista morre prematuramente. A condução das obras então é passada a seu discípulo, Juan de Herrera.

É consenso, na historiografia, que o “estilo desornamentado” teria sido inaugurado no Escorial, e, posteriormente, aplicado aos edifícios subsequentes atribuídos ou relacionados a Juan de Herrera e a seu sucessor, Francisco de Mora. Herrera leva o sistema classicista, em teoria e prática, às últimas consequências; reforma-o e dota-o de um novo significado: ser um sistema supra-histórico e eterno, de acordo com o projeto de Felipe II de conseguir a instauração de uma *Universitas christiana* (MARÍAS, 1992, p. 208).

Para Herrera, tal sistema classicista, em primeiro lugar, deveria se converter em dogma, imanente em suas normas e regras, fundado na doutrina de Vitruvius. Por isso é relevante a insistência, desde o início da ideação do monumento, em “enquadrar” à vitruviana a “traça universal” de Juan Bautista por parte do Conselho de Arquitetura; como também o é o desejo de perfeição linguística:

é difícil encontrar no Escorial licenças formais, pois não podemos contar entre elas a tendência absolutamente rigorosa com relação à desornamentação; se esta se dá é através de um sóbrio classicismo redutivo, uma redução ao mínimo do sistema formal, porém sem que deixe de parecer como tal sistema classicista (MARÍAS, 1992, p. 208/209).

Herrera expôs seu sistema não apenas no Escorial, mas também em um grande conjunto de obras com funções e tipologias distintas por todo o território espanhol; e fomentou, além disso, um programa de publicações da teoria vitruviana – do *De architectura*, de Vitruvius, e do *De re aedificatoria*, de Alberti, às *Regole*, de Vignola (como nova norma canônica das ordens) – levada a cabo na corte filipina durante as duas últimas décadas do século 16, com uma intenção didática que deveria ter sido completada com o trabalho da Academia de Matemáticas e Arquitetura por ele proposta.

Rafael Moreira, em ensaio sobre as relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos, aponta a origem lusitana da Academia espanhola, a começar pela própria escolha dos professores – João Baptista Lavanha e Luís Jorge de Barbuda – portugueses; além da escolha do programa disciplinar, objetivos e métodos de ensino (o próprio projeto de tornar acessíveis os textos estrangeiros fundamentais) que a assemelham, inequivocamente, à Escola do Paço da Ribeira, a qual Herrera deve ter visto em funcionamento, quando de sua estadia em Lisboa, em companhia de Felipe II, e que, certamente, interessaria a ele. Na verdade, Moreira procura demonstrar a possibilidade de a Academia de Matemáticas e Arquitetura de Madri poder ser considerada a herdeira da rica tradição de ensino teórico-prático, sintetizada na Escola de Arquitetura e Cosmografia do Paço da Ribeira em Lisboa: “o que constitui uma prova mais da originalidade e prestígio alcançados pelo “estilo-chão” prevalecente na arquitetura portuguesa na segunda metade do século XVI” (MOREIRA, 1987, p. 65-77).

O termo “estilo-chão” tem sido usado pelos historiadores de arte portugueses para descrever sua arquitetura religiosa a partir de 1570; a expressão foi cunhada pelo americano George Kubler, em sua obra de 1972, para uma série de grandes edifícios, em sua maioria igrejas e conventos, construídos em Portugal entre o segundo quartel do século 16 – quando do abandono da decoração manuelina – e o início do século 18, com o regresso à ornamentação exuberante. O autor procura demonstrar que a arquitetura “chã” portuguesa, ainda que motivada tantos por fatores econômicos quanto por uma mudança no “gosto” das cortes reais que se sucederam, difere significativamente do “estilo desornamentado” espanhol e antecede o mesmo. Em seu entendimento, tal estilo de Espanha foi, em grande medida, influenciado pelas fórmulas acadêmicas de Vignola, ainda que os edifícios realizados não possam ser ditos italianizantes. Em Portugal, ao contrário, a arquitetura-chã se aproximava mais de uma arquitetura vernácula que dos grandes autores do passado. Sua análise se debruça sobre mais de 45 edifícios, apresentados em ordem cronológica, mas cujas inter-relações não são sempre facilmente advertidas.

Moreira, em outro estudo sobre o Renascimento e o Classicismo em Portugal, adere ao termo cunhado por Kubler, ao invés de um suposto “maneirismo”, como expressão de um discurso de sintético nacionalismo que arrancaria das Sés do meado do século e anteciparia de uma geração o espanhol *estilo desornamentado*

do Mosteiro do Escorial (MOREIRA, 1995, p. 360). Analisando a obra de Miguel de Arruda, Moreira sublinha a “nacionalização” do classicismo, uma vertente essencial da política artística joanina, aquela que prevê uma arte nua e avessa a experiências vanguardistas, em clara reação contra as modas estrangeiras; um estilo que se pretende inserido em uma tradição nacional em vez de em ruptura com ela (MOREIRA, 1995, p. 356-361). O autor adverte, entretanto, que a expressão deve ser usada com cautela, e adere à proposta não no sentido de um estilo, mas precisamente de um não-estilo, espécie de “grau-zero” arquitetônico, posto que nessa ampla classificação cabem situações muito diversas, que podem ir do classicismo descarnado de Antonio Rodrigues (o qual, no entendimento do autor, pode ser visto como o teorizador do “estilo-chão” em seu inédito *Tratado* de 1579), a percursos de involução pessoal, como o de Manuel Pires (mestre das obras da comarca do Alentejo) até Afonso Álvares.

*As achegas posteriores às idéias kublerianas confirmaram, no essencial, a relevância formal do estilo-chão bem como a sua pertinência histórica, ora antecipando-lhe a cronologia, ora sublinhando o seu caráter vernáculo e a relativa independência à normatividade da arquitetura renascentista da tradição italiana, ora insistindo na predominância de uma cultura de raiz medieval, essencialmente prática e conservadora*⁶

⁶ Miguel Soromenho também segue a expressão kubleriana, considerando-a uma categoria metalinguística que atravessaria transversalmente os séculos 16 e 17, definindo uma expressão construtiva marcada pela sobriedade herdada da arquitetura militar e pelos condicionalismos impostos pela conjuntura religiosa. (SOROMENHO, 1995, p. 360).

⁷ Paulo Varela Gomes menciona estudos sobre casos tardo-quincentistas e seiscentistas de igrejas, conventos, capelas, fontes e casas do noroeste duriense e minhoto pertencentes a uma arquitetura luso-galaica muito influenciada pela ornamentação flamenga e por aspectos importantes da obra de alguns arquitetos da corte de Lisboa como Jerônimo de Ruão (GOMES, 2004, p. 616).

Kubler foi o responsável por explicitar e divulgar algumas importantes questões acerca da história da arquitetura portuguesa, como as origens do desenho e a importância do Claustro de Torralva em Tomar, o desenvolvimento da “igreja-salão” – tão significativo ao entendimento da arquitetura brasileira do século 18, ou a questão do impacto flamengo no desenho português. Investigações mais recentes, no entanto, trazem à luz cada vez mais exceções ao panorama da sobriedade que os historiadores kublerianos designaram por “estilo-chão”⁷.

A igreja de São Vicente de Fora é exemplo eloquente da necessidade de revisão das classificações relativas, seja à arquitetura-chã, seja ao estilo desornamentado. A obra estar relacionada aos modos ditos clássicos é fato reconhecido pelo próprio Kubler, que a analisa no capítulo dedicado ao “gosto português e às influências italianas”. Ele credita a solução à junção do risco de Terzi, um italiano, à execução de um português pertencente a uma antiga família de arquitetos régios, Baltasar Álvares, defendendo a ideia que tal associação manifestaria o reconhecimento, por parte de Felipe II, da existência de uma tradição arquitetônica portuguesa distinta da espanhola (KUBLER, 1972, p. 85).

A pesquisa de Miguel Soromenho, no entanto, identifica um documento de época que testemunha a figura tutelar de Juan de Herrera na gênese projetual de São Vicente e o papel de Terzi como diretor das obras até 1597, quando Baltasar Álvares assume a posição e mantém a mesma até 1624 (SOROMENHO, 1995, p. 379). Esses últimos, no entanto, contribuíram de modo significativo para o desenrolar da construção e para as opções de partido que, a cada passo, apresentaram-se aos arquitetos. A ideia de um remate cupulado é estranha a Herrera, que usou tal solução apenas no Escorial por imposição dos planos originais de Juan Bautista de Toledo e sempre a evitou em outras obras.

Também na originalíssima composição da fachada (Figura 5), que evidenciava a monumentalidade requerida a uma igreja de patrocínio régio, Soromenho identifica significativos aspectos preteridos no estudo empreendido por

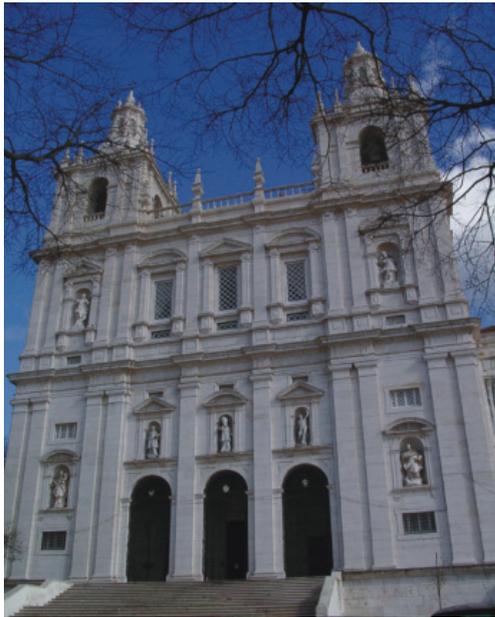


Figura 5: Igreja de São Vicente de Fora, Lisboa, 1582 (início)

Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/VicenteFora-IPPAR.jpeg>

Kubler. Ainda que a tipologia de torres inscritas no frontispício não fosse estranha à tradição medieval portuguesa, no templo vicentino tal esquema é atualizado à luz da tratadística renascentista – a partir de modelos identificados no livro V de Serlio – e ainda aprimorado na medida em que a solução adotada prevê a plena integração das torres ao corpo central da fachada, “num perfeito equilíbrio entre a tensão horizontal de um alçado de cinco tramos e a verticalidade sugerida pelos volumes torreados” (SOROMENHO, 1995, p. 380).

Paulo Varela Gomes também defende o consistente classicismo da fachada de São Vicente, obra que considera simultaneamente “vitruviana” e cuidadosamente acompanhada do ponto de vista do projeto e da construção (GOMES, 2004, p. 611). Para corroborar seu argumento, o autor descreve o episódio no qual Mateus do Couto, o Velho, foi obrigado a vir a público, em 1631, defender a segunda ordem da fachada desenhada por seu mestre Baltasar Álvares, cujas licenciosas pilastras, providas de base e privadas de capitel, foram criticadas por não respeitarem as regras de Vitruvívio. Para contestar a opinião, Couto citou o tratado de Serlio; assim, para Gomes, é significativo que todo o debate tenha se desenrolado no quadro da aceitação da normativa dita clássica.

Portanto, como sustenta esse Gomes, se a lição de Sagredo foi importante na Península Ibérica como reveladora de uma primeira intenção de utilizar um sistema de relações sintáticas a partir do vocabulário clássico, os mestres pedreiros e arquitetos que recorriam a Sagredo compreendiam as ordens como o aspecto determinante da obra *ao romano*, mas as viam como um motivo decorativo importante, nada mais. Foi somente com a assimilação das doutrinas professadas nos tratados italianos, que dominaram o aprendizado arquitetônico e a arquitetura portuguesa posterior a meados do século 16, que se passou a entender verdadeiramente o cânone arquitetônico e seu significado enquanto *ornatus*. Tais perspectivas podem orientar novos estudos e os necessários aprofundamentos acerca do chamado Renascimento na Península Ibérica.

REFERÊNCIAS

- ARENAS, José Fernández (Org.) *Renacimiento y Barroco en España*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1982.
- BROTHERS, Cammy. The Renaissance reception of the Alhambra. *Muqarnas*, v. 11, p. 79-102, 1994.
- BURY, John. Medidas del Romano. By Diego de Sagredo. In: *The Burlington Magazine*, v. 131, n. 1, jan. 1989.
- CHECA, Fernando. El estilo clásico. In: NIETO, V.; MORALES, A. J.; CHECA, F. *Arquitectura del Renacimiento en España*. Madri: Manuales Arte Cátedra, 1989.
- CONCEIÇÃO, Margarida Tavares da. Learning architecture: early modern apprenticeships in Portugal. In: INTERNATIONAL MEETING EAHN-EUROPEAN ARCHITECTURAL HISTORY NETWORK, 1., Guimarães, Portugal, 17-20 jun. 2010. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/encontros/725_Conceicao_EAHN_LearningArchitecture.pdf>. Acesso em: Out. 2011.

CORREIA, José Eduardo Horta. *Arquitetura portuguesa: Renascimento, Maneirismo, Estilo Chão*. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

DAMONTE, Mario. La fortuna di Leon Battista Alberti in Spagna nel secolo XVI. *Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere*, v. XXIX, p. 354-372, 1972.

GOMES, Paulo Varela. Aspectos do classicismo na arquitetura portuguesa dos séculos XVI e XVII. In: OLIVEIRA, Myriam Andrade de; PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). Rio de Janeiro: UERJ, 2004. v. 2, p. 607-633. Apresentado no COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 6., Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: CBHA/PUC/UFRJ, 2004.

JESTAZ, Bertrand. Il Nuovo Linguaggio. In: *IL RINASCIMENTO dell'architettura da Brunelleschi a Palladio*. Torino: Universale Electa; Galimard, 1995. p. 39-64.

KUBLER, George. *Arquitetura portuguesa chã. Entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*. Lisboa: Vega, 1972.

MARÍAS, F. *El siglo XVI: gótico y renacimiento*. Madri: Silex, 1992.

MORALES, Alfredo J. Tradición y modernidad, 1526-1563. In: NIETO, V.; MORALES, A. J.; CHECA, F. *Arquitetura del Renacimiento en España*. Madri: Manuales Arte Cátedra, 1989.

MOREIRA, Rafael. Arquitetura: Renascimento e Classicismo. In: PEREIRA, P. (Org.). *História da arte portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 1995. v. 2.

_____. A Escola de Arquitetura do Paço da Ribeira e a Academia de Matemáticas de Madrid. In: SIMPÓSIO LUSO-ESPANHOL DE HISTÓRIA DA ARTE, 2., Coimbra, 1987. *Anais...* Coimbra: Livraria Minerva, 1987.

NIETO, Víctor. Renovación e indefinición estilística, 1488-1526. In: NIETO, V.; MORALES, A. J.; CHECA, F. *Arquitetura del Renacimiento en España*. Madri: Manuales Arte Cátedra, 1989. p. 337-347.

SERLIO, Sebastiano. *The five books of architecture*. Toronto: Dover, 1982.

SOROMENHO, Miguel. Classicismo, italianismo e estilo chão. O ciclo filipino. *História da arte portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 1995. v. 2.

TAFURI, Manfredo. *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*. Torino: Einaudi, 1992.

TERZI, Filippo. *Architetto e ingegnere militare in Portogallo*. Lisboa: [s.n.], 1578.

TOLEDO, Benedito Lima de. Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó. In: ZANINI, W. (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

WILKINSON-ZERNER, Catherine. *Juan de Herrera. Architect to Philip II of Spain*. New Haven and London: Yale University Press, 1993.

WILKINSON, Catherine. Proportion in practice: Juan de Herrera's design for the façade of the Basilica of the Escorial. *The Art Bulletin*, Nova York, v. 67, n. 2, p. 229-242, 1985.

WUNDRAM, M.; PAPE, T.; MARTON, P. *Andrea Palladio. Um arquiteto entre o Renascimento e o Barroco*. Köln: Taschen, 1994.

Nota do Editor

Data de submissão: abril 2011

Aprovação: agosto 2011

Andrea Buchidid Loewen

Arquiteta e urbanista e mestre em Urbanismo pela PUC-Campinas, doutora em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela FAUUSP e professora do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da mesma instituição (AUH).

Rua do Lago, 876. Cidade Universitária

05508-900 – São Paulo, SP

(11) 3091-4537

andrealoewen@usp.br

Artur Simões
Rozestraten

U

M DEMÔNIO ALADO e O
ARQUITETO AUSENTE:
ASPECTOS DO ENTENDIMENTO
DA CONCEPÇÃO e
REPRESENTAÇÃO DA
ARQUITETURA NO INÍCIO DO
SÉCULO 19

070

pós-

RESUMO

Este artigo estuda a gravura do frontispício do livro de Krafft e Ransonnette, publicado em 1801, com desenhos das “*mais belas casas e edifícios de Paris e arredores*”. A partir dessa imagem original, o artigo investiga a representação alegórica da *nouvelle architecture* e os desdobramentos referentes ao papel do arquiteto, na virada do século 18 para o 19.

PALAVRAS-CHAVE

Representação da arquitetura. Imaginário da arquitetura. Alegoria da arquitetura.

UN DEMONIO ALADO Y EL
ARQUITECTO AUSENTE:
ASPECTOS DEL ENTENDIMIENTO
DE LA CONCEPCIÓN Y
REPRESENTACIÓN DE LA
ARQUITECTURA AL PRINCIPIO
DEL SIGLO 19

RESUMEN

Este artículo estudia el grabado del frontispicio del libro de Krafft e Ransonnette, publicado en 1801, con dibujos de las “*más hermosas casas y edificios de París y cercanías*”. De esta imagen original, el artículo investiga la representación alegórica de la *nouvelle architecture*, y los desdoblamientos relativos al papel del arquitecto, en el paso del siglo 18 para el 19.

PALABRAS CLAVE

Representación de la arquitectura. Imaginario de la arquitectura. alegoría de la arquitectura.

A WINGED DAEMON AND THE
ABSENT ARCHITECT:
ASPECTS ON THE UNDERSTANDING
OF ARCHITECTURAL CONCEPTION
AND (RE)PRESENTATION AT THE
BEGINNING OF THE 19TH CENTURY

ABSTRACT

This article studies the frontispiece engraving of Krafft and Ransonnette's book, published in 1801, with architectural drawings of the "*most beautiful houses and buildings from Paris and surroundings.*" Based on this original image, the article researches the allegorical representation of the *nouvelle architecture* and the unfolding of the architect's role at the turn of the 19th century.

KEY WORDS

Architectural representation. Architectural imaginary. Architectural allegories.

INTRODUÇÃO

O frontispício do livro *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et dans les environs*, de Jean-Charles Krafft, arquiteto (1764-1833), e Charles Nicolas Ransonnette, gravador (1793-1877), publicado em Paris em 1801, mostra uma cena alegórica (Figura 1): um personagem alado desce dos céus, trazendo nas mãos uma bandeja com vários pequenos edifícios, alinhados em uma situação urbana, e adentra um gabinete de trabalho de arquitetura.

¹ O gênio da arquitetura descobre os progressos de sua arte.

Na edição original, a legenda sob a figura diz: *Le génie de l'architecture découvre les progrès de son art*¹.

O termo francês *génie* merece atenção e, dentre suas acepções, duas interessam especialmente ao enfoque aqui proposto: a primeira, como gênio propriamente, referindo-se a uma divindade, um *daemon*, ser sobrenatural ou alegórico. O gênio em questão seria a personificação de uma entidade mítica, protetora e/ou inspiradora de uma arte. Em português, há a mesma acepção de gênio, como espírito protetor de uma arte (HOUAISS; VILLAR, 2001), de maneira que é cabível, embora pouco usual, nomear a figura como “gênio” da arquitetura;

a segunda, como caráter, capacidade, talento, dom, inteligência, faculdade ou engenho, de onde deriva a expressão *génie* civile, referindo-se às artes e técnicas das construções civis, ou também à corporação dos engenheiros civis. Ainda quanto à engenharia, a expressão alcança outras áreas correlatas, como a engenharia naval (*génie maritime*), ou química (*génie chimique*).

A imagem apresenta um tipo específico de alegoria visual: a personificação do gênio da arquitetura. Esse tipo de personificação das artes liberais foi um recurso comum na arte medieval – com vários exemplos de alegorias personificadas, como a da gramática e da lógica (LANGMUIR, 2003), depois retomado na renascença e no classicismo posterior.

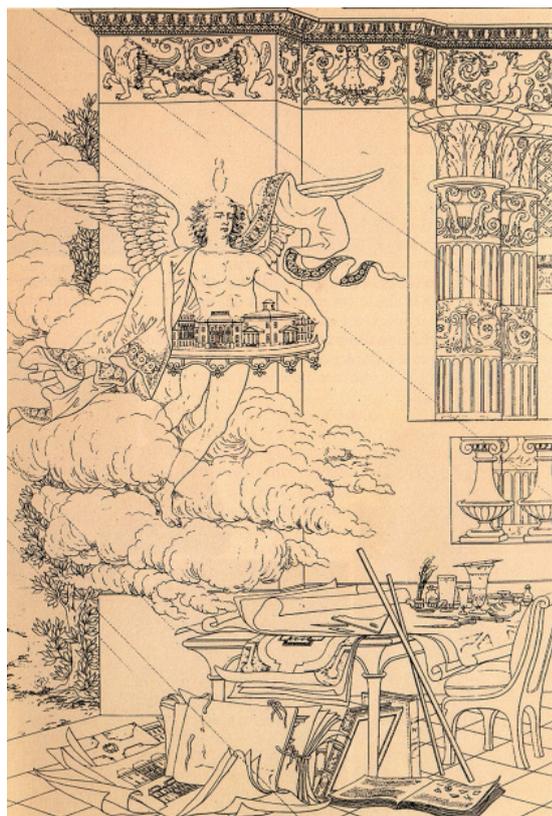


Figura 1: *Le génie de l'architecture découvre les progrès de son art*. Frontispício do livro *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et dans les environs*, de Jean-Charles Krafft, arquiteto (1764-1833) e Charles Nicolas Ransonnette, gravador (1793-1877), publicado em Paris em 1801
Fonte: Jacques e Mouilleseaux, 1998. Disponível, na íntegra, em: <http://diglib.princeton.edu/xquery?_xq=getCollection&_xsl=collection&_pid=pudl0053>

ALEGORIAS DA ARQUITETURA

Várias personificações alegóricas da arquitetura apresentam a mesma como uma figura feminina. Essa é a caracterização predominante na iconografia dos tratados. Sua justificativa, para aqueles familiarizados às línguas neolatinas, é uma razão muito simples, que não exclui outras de caráter mais propriamente simbólico: a arquitetura é um nome feminino, assim como o tempo é masculino, e a beleza também é feminina (LANGMUIR, 2003). A gravura do frontispício da segunda edição do *Essai sur l'architecture* (1755), de Laugier (1713-1769), segue esse princípio (IRWIN, 1997; RYKWERT, 2003; LAMERS-SCHÜTZE, 2003).

No entanto, a imagem apresenta, além da mulher que personifica a arquitetura, outro personagem: um *putto-spiritello*, o clássico motivo de um menino alado e nu, tradicionalmente figurado em relevo nos sarcófagos de crianças, no mundo imperial romano (século 2), e que sofreu um *revival* na arte renascentista italiana, como uma alegoria do espírito vivo, do pequeno gênio ou *daemon*, ambíguo, irrequieto, imprevisível, ingênuo e sedutor, doce e lascivo (DEMPSEY, 2001) (Figura 2).

O *spiritello* de Laugier tem asas muito pequenas, é um personagem terreno, pisa o chão descalço e tem o corpo rechonchudo das personagens barrocas flamengas. Está caracterizado como uma figura dionisiaca, que oscila entre o vigor juvenil selvagem e a apropriação da cultura, de modo que o manto, que deveria vesti-lo, apenas pende de seu ombro, mantendo-o nu, como convém a um personagem mítico da Antiguidade.

Os dois personagens interagem em cena. A arquitetura é uma mulher adulta que, assentada junto dos elementos tradicionais das ordens que a sustentam, aponta imperativa para a cabana primordial, fonte e sede da história da arquitetura, à esquerda na imagem. O pequeno gênio, por sua vez, encontra-se de pé e de costas para nós, e tem movimento de corpo sugerido por seus braços abertos e pés deslocados em passo. Ele olha em outra direção, para algo que está fora do enquadramento da imagem e que se prenuncia no horizonte de nuvens, no canto direito da imagem. É nessa direção que se estende seu braço direito, com a mão aberta, como quem espera alcançar algo. O desencontro de olhares é evidente. Há uma oposição estruturada sobre as duas diagonais da imagem, que apontam direções contrárias, correspondentes a desejos distintos, reforçada pela posição dos braços das personagens.

O braço esquerdo do menino, no entanto, não deixa de concordar com a indicação da cabana primordial, pois sua mão aponta no mesmo sentido,



Figura 2: Gravura do frontispício da segunda edição do *Essai sur l'architecture* (1753), de Marc-Antoine Laugier (1713-1769)
Fonte:< <http://sustainabledesigngroup.synthasite.com/who-we-are.php>>. Acesso em: 13 jan. 2010

embora com pouca convicção, é preciso dizer, assim como quem, conhecendo um caminho, decide tentar outro.

A bem dizer, a gravura de Laugier apresenta não uma, mas duas personificações da arquitetura, cuidadosamente construídas, de maneira a sugerir o desencontro de desejos, intenções e movimentos, a dinâmica conflituosa entre o passado e o futuro da arquitetura. Trata-se de uma figuração alegórica, espirituosa e apropriada, como frontispício – e única ilustração – de um ensaio sobre arquitetura composto por um jesuíta, preocupado em formular “*princípios absolutos intangíveis que governem a criação arquitetônica*” (LAMERS-SCHÜTZE, 2003, p. 310).

Na imagem, percebe-se, sobre a cabeça do *spiritello*, como uma extensão de seu cabelo esvoaçante, uma língua de fogo, uma chama, emblema da essência vital, da *pathós* que incendeia o pensamento criador.

Essa língua de fogo associou-se à alegoria do gênio, na iconografia francesa do final do século 18, como se pode perceber no óleo de Jean-Baptiste Regnault (1754-1829), *O gênio da França entre a liberdade e a morte*, de 1795 (Figura 3), e no retrato do jovem imperador Alexandre I da Rússia, pintado a óleo entre 1795 e 1801, pela pintora francesa preferida da corte de Versailles, Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun (1755-1842), a pedido da família real russa, quando de seu exílio em São Petersburgo (Figura 4).



Figura 3: *O Gênio da França entre a liberdade e a morte*. Óleo de Jean-Baptiste Regnault, 1795
Fonte: <<http://www.wga.hu/index1.html>>

Figura 4: *O gênio de Alexandre*. Óleo de Élisabeth Vigée-Le Brun, c. 1795
Fonte: <<http://www.wga.hu/index1.html>>

ECLETISMO

A figura alada da gravura de Ransonnette alinha-se, portanto, ao motivo alegórico do gênio na tradição pictórica francesa neoclássica, de fins do século 18, mas nela introduz novos elementos, característicos de uma composição original.

A língua de fogo, por exemplo, comparece agora estilizada, em uma forma enigmática, que pode ser uma simples geometrização esquemática da flama, ou uma chama moderna, como um bulbo de vidro de lâmpada *quinquet*², ou ainda um signo exótico, egípcio quiçá, próximo à forma que orna a cabeça da deusa Ísis³ ou ao *sekhemti* dos faraós, dentro da estilização livre proposta por Piranesi (1720-1778), em seu *Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizj*, de 1769, em que, aliás, defende uma estética historicista com características ecléticas, como indispensável à liberdade de expressão da individualidade criativa do artista.

O ecletismo, como procedimento projetual de livre associação compositiva entre elementos arquitetônicos e decorativos antigos de diferentes origens, já se anunciava nas últimas décadas do século 18, antecipado pelo revivalismo gótico, neoclássico e próximo-oriental (IRWIN, 1997, p. 8). Amparado no historicismo ortodoxo dos *revivals*, tal espírito eclético estimulou a associação inusitada de elementos, visando à originalidade da composição.

Além de Piranesi, Mallgrave (2005) identifica aspirações ecléticas também na obra de Jean-Louis Viel de Saint-Maux, *Lettres sur l'architecture des anciens et celle des modernes*, composta entre 1779 e 1787, na qual se sugere a ampliação do campo de referências arquitetônicas gregas e romanas às culturas orientais – indiana, japonesa e chinesa – e próximo-orientais, “babilônica” e persa em particular.

Aliás, Jean-Marie Pérouse de Montclos, em seu prefácio ao conjunto de ensaios de Étienne-Louis Boullée (1728-1799), confirma tais aspirações, na medida em que identifica, na arquitetura “revolucionária” francesa, uma dupla tendência:

ao ecletismo, em primeiro lugar, isto é, ao partido de explorar a diversidade de formas engendradas por diferentes séculos e diferentes contextos e daí extrair efeitos originais, e, de outro lado, ao que se poderia chamar de universalismo, fundado sobre a crença de uma arquitetura primitiva, anterior à Antiguidade clássica, imutável em suas formas e símbolos. (BOULÉE, 1968, p. 15, tradução do autor)

Pérouse de Montclos conclui, então, que o neoclassicismo não é senão uma das tendências artísticas da produção arquitetônica da segunda metade do século 18.

Há de considerar-se ainda que, na passagem do século 18 para o 19, a campanha napoleônica no Egito (1798-1801) e seus desdobramentos artísticos e científicos, em descrições literárias, estudos, registros visuais e saques de objetos, tiveram um papel fundamental para a difusão e o encantamento, no imaginário francês e europeu ocidental, com as exóticas formas egípcias, reforçando ainda mais a diversidade de referências artísticas e o espírito eclético. A iniciativa editorial oficial do Estado francês, *Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*,

² Na França de fins do século 18, Antoine-Arnout Quinquet se apropriou da lâmpada de Argand – aperfeiçoamento da lamparina de óleo, inventada e patenteada em 1784 pelo físico-químico suíço Aimé Argand (1750-1803) – e popularizou-a com seu nome. As *quinquets* possuem, sobre o recipiente de óleo, um bulbo de vidro como chaminé, que permite a concentração da chama.

³ Várias imagens de Ísis apresentam a mesma alada, com chifres rodeando o disco solar sobre sua cabeça.

que, entre 1809 e 1829, publicou diversos volumes ilustrados com gravuras, tratando de diferentes aspectos do Egito antigo e moderno, da geografia à política, das artes às ciências, consolidou tal fascínio, que repercutiria no orientalismo da pintura e na egiptomania, na moda e nas artes decorativas, no século 19.

Contextualiza-se, assim, um certo ecletismo *avant la lettre*, que rege a composição da gravura de Ransonnette, e que pode ser percebido, por exemplo, na montagem cenográfica do fundo arquitetônico do gabinete de trabalho do arquiteto.

No friso superior, uma dupla de grifos⁴ – leões alados com cabeça de águia – sustenta, nos bicos, uma guirlanda disposta sobre ornamentos de acanto; mais ao fundo há o torso de uma ninfa nua, com cabelos escorridos que se fundem a ornamentos vegetais como chifres, que estica outra guirlanda; no terceiro plano, uma bacante, com pernas que se fundem a volutas de acanto e cabeça coberta por gorro (frígio?), suspende com as duas mãos parte de um ornamento com guirlanda, que, por simetria, deveria continuar espelhado, fora da imagem. Conjugando seres mitológicos, guirlandas e elementos florais, a figuração narrativa do friso tem caráter de divertimento e celebração, referenciado no imaginário da tradição clássica grega. O tema da dupla natureza – humano-vegetal, animal-vegetal, aéreo-terrestre – faz-se presente nessa iconografia, como uma aproximação figurativa às duplicidades da natureza da própria arquitetura.

Logo abaixo desse friso, há duas colunas com capitéis de acanto campaniformes, semelhantes aos do templo de Luxor e Karnak, em Tebas, no Egito. No fuste, logo após um anel, tambores com ornamentos florais alternam-se a tambores com caneluras, ditos estriados.

À frente das colunas, na parte mais baixa da imagem, o plano contínuo da empena é interrompido por um quadro com balaústres. Esses têm capitéis jônicos e fuste estilizado em ânfora, com fundo canelado. Toda a composição converge para a invenção de um ambiente fantástico, fruto de uma imaginação eclética, que funde referências gregas, romanas e egípcias, para inventar o caráter de um gabinete de trabalho de arquitetura arquetípico, simultaneamente tradicional e moderno.

A gravura apresenta esse lugar em um momento especial, exatamente quando recebe a visita do gênio da arquitetura, trazendo seus modelos arquitetônicos, saído do alto, do campo da natureza selvagem, entre raios de luz, pisando nuvens.

DAEMON

A figura alada parece descer uma escadaria de nuvens; o manto, que cai sobre o ombro direito do *daemon* e ondula para trás, tem um barrado de flores, dentro da tradição da ornamentação floral romana, o que lhe confere um ar festivo, algo dionisíaco. O ornamento floral, aliás, permeia toda a cena – manto, bandeja e arquitetura – e vincula o espírito à sua arte. O elo entre o espírito da arquitetura e o ambiente arquitetônico é reforçado pela estilização da natureza selvagem – com a presença da árvore no canto esquerdo da imagem, externa à sala –, transformada pelo artifício: *natura naturata*.

O movimento é sugerido por uma disposição peculiar de seu corpo: asas estendidas, braços abertos para carregar a bandeja, cabeleira esvoaçante, peito ligeiramente arqueado para trás, pernas deslocadas e desniveladas, e o calcanhar

⁴ Animal fabuloso, o grifo conjuga uma dupla natureza: transcendente, aérea, natureza da águia; e terrestre, na qual reina o leão. Populares nas artes decorativas gregas, esses animais, que associam sua dupla natureza ao imaginário da sabedoria e da força, difundiram-se na iconografia dos bestiários medievais.

⁵ Esse tema foi tratado na tese de doutorado do autor: ROZESTRATEN, A. S. *A iconografia do portador do modelo de arquitetura na arte medieval*, 2007. 165 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2007.

do pé esquerdo suspenso, a sugerir a outra perna, que passará adiante. A estrutura muscular e a altivez do porte do Gênio remetem às míticas personagens pagãs de Poussin (1594-1665), encarnações de uma antiguidade heroica, coreografada e espetacular. Toda essa movimentação de corpo e nuvens transportará, em um próximo instante, a bandeja com os modelos arquitetônicos para o centro da composição. O clímax da cena está prestes a acontecer.

De fato, os modelos arquitetônicos estão no centro das atenções dos autores, que compilaram e desenharam *as mais belas casas e edifícios construídos em Paris e seus arredores* e expuseram-nos, como formas exemplares, tipos, referenciais, paradigmas, desejosos de que logo estivessem também no centro das atenções dos leitores que não resistissem a virar a primeira página.

PORTADORES

Na medida em que tem nas mãos uma bandeja com arquiteturas em escala reduzida, o Gênio de Ransonnete se aproxima do motivo artístico do portador do modelo de arquitetura.

Muito embora tenha origens remotas, na arte antiga do Oriente próximo, o motivo do personagem que tem nas mãos uma arquitetura miniaturizada é característico da arte medieval e possui várias expressões, no mundo bizantino e na Europa ocidental, compostas em mosaicos, afrescos, relevos e vitrais, entre o século 6 e o 8.

No imaginário medieval cristão, o motivo artístico do portador do modelo associou-se à figuração do projeto revelado e à legitimação de interlocutores dos desígnios divinos⁵. Tal posição, de *status* político e social, foi sucessivamente ocupada, ao longo de 600 anos, por bispos, papas, príncipes, reis e senhores, em expressões artísticas dispersas em um amplo território, que tem a França como limite ocidental e a Armênia como limite oriental.

Na concepção medieval, o portador do modelo caracterizava-se como o intermediador dos desígnios divinos na Terra. Tal posição, de prestígio inquestionável, na prática autorizava-o a projetar e conduzir os trabalhos de arquitetura, como fizeram, por exemplo, o bispo Eclesius (século 6), na Igreja de S. Vitale, em Ravena, na Itália; o rei Gagik (989-1020), na igreja da Santa Cruz, ilha de Aght'amar, lago Van, antigo território armênio; o logoteta Theodoro Metochites (1270-1332), em Kariye Camii, no antigo monastério de Chora, em Istambul, Turquia; e o abade Suger (1081-1151), em Saint-Denis, na França. Tal posição só veio a ser ocupada pelo arquiteto em pleno gótico francês, como no baixo-relevo da pedra lapidar de Hugues Libergier (ca. 1267) (PANOFISKY, 2001).

A partir do século 12, a iconografia do “portador do modelo” desdobrou-se em uma de suas derivações mais características, que perdura até hoje: as alegorias de santos. O modelo arquitetônico assumiu, assim, um papel distinto, como emblema de S. Jerônimo ou de S. Bárbara. Nas mãos dos santos, o modelo de arquitetura desprende-se do âmbito específico do entendimento e da iconografia da concepção arquitetônica, e tornou-se objeto típico, emblemático, imagem indispensável para compor a caracterização inequívoca de um personagem santo.

No âmbito deste artigo, interessa comentar que a apropriação do modelo, na representação iconográfica de santos, é significativa, por alterar o entendimento

convencional da iconografia dos portadores do modelo como “imagens do doador”. Aqui não há doadores em senso estrito, mas mártires, protetores, patronos e padroeiros, figuras cristãs, adaptadas do universo imaginário da mitologia pagã dos gênios e *daemones*⁶.

Na convergência entre o motivo do gênio alado e o motivo do portador do modelo arquitetônico é que se constituiu o *daemon* de Ransonnette, dito “gênio da arquitetura”, que porta modelos como emblema (DURAND, 2000), e não se apresenta em cena como interlocutor de algum desígnio divino, posto que, como ser divino, como o próprio engenho da arquitetura, não precisaria intermediar nenhum projeto transcendente que não o seu próprio. No entanto, mesmo como emblema, os modelos na bandeja do gênio vinculam-se ao pensamento e às alegorias acerca da concepção da arquitetura e do papel do arquiteto no mundo contemporâneo, mais precisamente, na França, no início do século 19.

A partir do século 15, há algumas expressões do motivo do portador que merecem menção, por inovarem na apresentação, não mais de uma arquitetura isolada, mas de um conjunto de edifícios compondo um ambiente urbano, o que era bastante raro até então.

O primeiro é o óleo sobre madeira de Giovanni Bellini, Giambellino (1430-1516), pintado no canto inferior direito do altar de Pesaro, na Itália, entre 1471 e 1474, com a figura de S. Venâncio mártir, portando um modelo da cidade de Camerino. Os dois outros “portadores” são de Carlo Crivelli (1430-1495), sendo o primeiro deles sua própria versão de S. Venâncio mártir, em têmpera, no tríptico da igreja de S. Domenico, em Camerino (1482), na Itália (Figura 5).

O segundo exemplo de Crivelli, que interessa especialmente aqui, é o óleo da Anunciação com S. Emidius (Figura 6), de 1486, atualmente na National Gallery, em Londres.

⁶ No contexto da retomada de valores e formas artísticas do mundo clássico, na França de fins do século 18, seria uma deturpação caracterizar a figura alada de Ransonnette como “anjo” protetor da arquitetura. Mais adequado, seria nomeá-la “demônio” da arquitetura. No século 12, em uma iconografia cristã, no entanto, a caracterização da figura como anjo iluminado pelo Espírito Santo seria perfeitamente cabível.



Figura 5: Detalhe da lateral direita do tríptico da igreja de S. Domenico, em Camerino. Óleo de Carlo Crivelli, 1482. Restaurado entre 2006 e 2008. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>

Figura 6: Anunciação com S. Emidius. Óleo de Carlo Crivelli, 1486. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>

Crivelli reúne, nessa tela, dois personagens típicos, de fontes iconográficas distintas, que serão conjugados por Ransonnette em sua concepção eclética do gênio da arquitetura: o anjo da Anunciação (entendido como uma apropriação cristã da iconografia do mensageiro alado, que remonta a Hermes e funda as bases da iconografia do gênio alado), e o portador do modelo arquitetônico (representado aqui como o santo com seu emblema, que é uma configuração moderna, renascentista, da cidade ideal: Jerusalém).

Cabe mencionar, aqui, que, na tradição medieval da iconografia do portador do modelo de arquitetura, não há registro de nenhum portador alado, o que é coerente, já que essa iconografia apresenta, tradicionalmente, seres humanos, personagens históricos, e, assim fazendo, qualifica-os como interlocutores dos desígnios divinos.

Um mensageiro alado pagão, como o de Nicolas Ransonnette, caracterizado como “gênio da arquitetura”, portador de modelos, pode ser entendido como uma invenção artística original, que, datada na virada do século 18 para o 19, apresenta um modo de composição eclético, que se vale das fontes históricas e congrega as mesmas de modo original, subjetivo, configurando novas visualidades para um mesmo e antigo *pathosformeln* (WARBURG, 1999).

A composição de Crivelli ainda mostra, na diagonal da imagem, um raio dourado que vem de uma fonte celestial e vai até a cabeça da virgem: raio fecundante, luz divina. Na gravura de Ransonnette, as linhas tracejadas, traçadas na diagonal da gravura, também são raios de luz, que enfatizam o sentido descendente e reforçam a linha de força principal da dinâmica da imagem, atravessando-a da esquerda para a direita e de cima para baixo. Mas essa luz, no entanto, pode ter outras conotações, dentro do contexto iluminista. Pode ser a luz da razão ou da inteligência humana, que esclarece a compreensão de sua própria história e, paradoxalmente – com alguma dose de ironia –, ilumina o próprio gênio da arquitetura, revelando-lhe, generosamente, “os progressos de sua arte”; também pode ser a luz solar, natural, com sua fonte infinitamente distante a qual – geometricamente interpretada, ao longo dos séculos 16 e 17⁷, como raios projetantes –, veio a sustentar o método das projeções de objetos em planos ortogonais, sistematizado por Gaspar Monge (1746-1818), em sua *Geometria descritiva*, publicada em Paris em 1798, alguns anos antes da publicação em pauta.

AUSÊNCIAS

Assim como na alegoria de Laugier (Figura 2), Ransonnette propõe um diálogo em cena, entre a presença do gênio alado e o arquiteto ausente.

A legenda da imagem diz que o gênio da arquitetura “descobre” os progressos de sua arte, formulação ambígua, significativa da coexistência de rupturas e preservações na conformação da modernidade.

Por um lado, pode-se interpretar que o gênio da arquitetura, ao descer dos céus, expõe os progressos de sua arte, retirando o que os encobria, e, assim fazendo, apresenta-os, revela-os. No contexto iluminista em que a gravura foi composta, tal interpretação construiria uma contradição à afirmação do espírito humanista, conformando uma resistência ao esforço da época – evidente em Rousseau, por exemplo –, para assumir o homem como construtor de sua própria

⁷ A técnica da projeção cilíndrica, ortogonal, e a composição de várias vistas simultâneas comparece nos estudos de Dürer, *Quatro livros sobre a proporção do corpo humano* (1512-23), de Jean Cousin, *L'art de dessiner* (1560), de Samuel Marolois, *La perspective pratique* (1629), e, mais sistematicamente, em Gérard Desargues, *Maniere universelle de Mr. Desargues, pour pratiquer la perspective par petit-pied, comme le geometral. Ensemble les places et proportions des fortes & foibles touches, teintes ou couleurs* (1648), sem, no entanto, a sistematização teórica e didática dos diedros e dos rebatimentos em épura.

humanidade, como formador de sua própria história. Nesse sentido, o gênio da gravura de Ransonnette se alinharia à tradição iconográfica medieval, do projeto revelado.

Por outro lado, pode-se entender que, ao descer dos céus, o gênio descobre o estado de sua arte, vê o que está sendo feito, no âmbito de seu domínio artístico, o que significa existir uma criação autônoma em curso, uma produção humana que lhe é, de certo modo, independente. O gênio descobre, então, o que os homens criaram: os progressos de sua arte. Mas qual espécie de *daemon* é esse, que não concebe tudo em seu universo e ignora aspectos de sua própria arte? Se lhe escapam os progressos, as inovações e invenções, o que cabe a esse espírito agora: associar-se ao imaginário de um passado, tido como fonte do percurso histórico que culmina no presente, ou assumir uma presença cenográfica, como personagem mítico, anacrônico, em uma gravura engenhosa, a legitimar – sem excluir a tradição – o progresso e o futuro?

A semelhança formal, entre os modelos arquitetônicos que o gênio porta em sua bandeja e as arquiteturas compiladas pelos autores, equaliza essas duas acepções distintas do verbo descobrir, ao reforçar a sincronicidade, entre o domínio da arte da arquitetura do gênio e aquele dos arquitetos vivos mencionados no prefácio da obra, e o dos próprios autores. Essa sincronia leva os leitores a descobrir que há uma mesma estética, expressa nos modelos portados pelo gênio, nos desenhos junto da mesa do arquiteto e nas arquiteturas compiladas pelos autores.

Tal consonância constitui uma *skene*, uma cena engenhosa, para validar o juízo artístico dos autores sobre a produção arquitetônica na região parisiense, no último quartel do século 18. Para compor o livro, os autores selecionaram, no tecido urbano de Paris e arredores, as “mais belas” arquiteturas. Foi necessário, portanto, fazer uma escolha dos edifícios “mais agradáveis e mais elegantes” e excluir outros edifícios, existentes na cidade real e que não comparecem na publicação. Essa seleção exigiu a definição de critérios estéticos, para construir uma perspectiva crítica sobre a produção arquitetônica da época, muito embora, no prefácio, os autores tenham se valido de um artifício retórico, para evitar se posicionarem como críticos:

Nós não nos permitiremos nenhuma reflexão crítica sobre as obras cuja maioria dos autores é ainda viva, a fim de permitir ao público maior liberdade de juízo; apenas a comparação dessas diferentes produções será suficiente, para capacitar o público a se pronunciar sobre o mérito desses edifícios. (KRAFFT; RANSONNETTE, 1801)

Antes das palavras do prefácio, é a gravura do frontispício que sugere a pertinência de tal seleção. Ransonnette a legitima, ao antecipar e apresentar, na maquete de cidade ideal que o Gênio porta, uma síntese urbana na qual há espaço apenas para as arquiteturas “belas, agradáveis e elegantes”,

As cidades ideais eram o inverso das urbes de traçado medieval que subsistiram até meados do século XIX [...] As cidades ideais careciam de edifícios amontoados, mal construídos, sustentados por vigas e pilares de madeira carcomida, que a qualquer momento podiam se incendiar [...] Por meio das cidades ideais se queria combater a obscuridade das ruas e das mentes.⁸

⁸ AZARA, 2005, p. 141-142.
Tradução do autor.

assim como se fará nas páginas seguintes do livro. O Gênio da arquitetura se dedica apenas ao melhor de sua arte. Está acima das subjetividades das questões de gosto e dos meandros das discussões estéticas. O juízo crítico é um risco a que não estão expostas as divindades, nem desejam se expor os prudentes autores. Cabe ao público exercê-lo.

O Gênio é uma alegoria do que já se fez – do acervo histórico – e daquilo que compõe os fundamentos culturais, os conhecimentos essenciais e tradicionais dessa arte, que é a arquitetura. A partir do momento em que se define a “coleção” da “*nouvelle architecture*”, compilada no último quarto de século, essa produção está datada, faz parte da história e leva ao reconhecimento de haver outra produção, ainda mais nova, em elaboração nesse campo artístico. Trata-se de uma produção indefinida, que logo irá se manifestar nas cidades e, portanto, ainda escapa aos projetos editoriais, uma arquitetura futura, que será concebida por um arquiteto ausente na gravura.

Esse arquiteto, que não se dá a ver na imagem, tem, sobre sua mesa de trabalho, papel, desenhos e instrumentos de desenho: recursos técnicos e artísticos que o auxiliam a *designar*, a partir de sua imaginação, das imagens de arquitetura e das figuras geométricas registradas nos livros ao pé da mesa, e que embasam seu plano de desenho. No chão, há folhas com desenhos arquitetônicos, plantas, cortes e elevações – como também apresentam os autores no livro – mas, acima de tudo, no plano superior da mesa, há um conjunto de folhas em branco, abertas às inúmeras possibilidades das arquiteturas por vir.

Como na gravura do tratado de Laugier (Figura 2), constitui-se, na cena, uma dupla alegoria: o Gênio se coloca como o passado da arquitetura, enquanto o arquiteto ausente é seu presente, mas, principalmente, seu futuro. Mas quem é esse arquiteto, que não se mostra em cena?

Antes de tudo, é todo aquele que deseja ser arquiteto, ou ama e deseja conhecer a arquitetura; todo aquele que teve curiosidade suficiente para abrir o livro e descobrir a gravura do frontispício; todo aquele a vislumbrar a cena e adentrar, portanto, o gabinete de trabalho, no preciso momento da chegada do Gênio; todos os que, em uma sociedade republicana, pautada nos ideais iluministas – nos quais se cultivava a fundamentação histórica e científica do conhecimento e defende-se o amplo acesso à educação, às letras e ao desenho, podem aprender “com os livros” e assumir tal posição e tal função social.

Não se trata de nenhum novo gênio da arquitetura, mas do arquiteto humanizado, em sua capacidade criadora individual e coletiva. O arquiteto, ausente na gravura, é uma coletividade, composta por todos os indivíduos que testemunham a visita de um *daemon* que vem conhecer os “progressos” de sua arte, e não designá-los ou determiná-los.

Na nova cultura, moderna e eclética, que se anuncia no século 19, o livro se consolida como uma fonte segura, organizada e acessível dos registros da história, indispensável à formação sistemática de arquitetos. O cuidadoso trabalho do arquiteto Jean-Charles Krafft (1776-1833), seu gravador Nicolas Ransonnette (1793-1877) e seus editores Charles Pougens e Levraut, sinalizava novas possibilidades iconográficas e bibliográficas, de interação com o universo da arquitetura e do urbanismo. Nos livros, textos e imagens⁹, em plantas, cortes, e elevações¹⁰, permitiam amplo acesso ao acervo de “figurações” da arquitetura,

⁹ O de Krafft e Ransonnette apresenta uma compilação de edifícios neoclássicos, descritos como a “nova arquitetura francesa”, em gravuras feitas a partir de desenhos originais, em planta, corte e elevação, dispostos uns sobre os outros, em uma mesma prancha de grande formato (55 cm de altura). Alguns exemplos possuem, adicionalmente, uma perspectiva ilustrativa. Páginas com textos em três colunas, lado a lado, em francês, alemão e inglês, acompanham as imagens.

¹⁰ Os autores apresentam cada edifício, preferencialmente, em uma página. Elevação principal acima, seguida de um corte, e, na base da página, as plantas (em geral, o térreo). Quando possível, em função do tamanho do edifício, plantas e elevações são apresentadas em uma mesma escala, que é graficamente indicada. Se necessário, as plantas são reduzidas à metade da escala das elevações, o que confere a essas um papel principal na apresentação das arquiteturas.

registros visuais que possibilitariam, desde então, a construção de uma cultura abrangente, sobre essa arte e suas diferentes expressões ao longo do tempo.

É nesse contexto que se posicionam também as duas publicações emblemáticas de Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1835): *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes* (1800)¹¹, e *Précis des leçons d'architecture* (1802-1805)¹², a primeira anterior, e a segunda contemporânea à publicação de Krafft e Ransonnette.

Essas três publicações compartilham um nítido direcionamento didático, pois visam a um público abrangente de arquitetos e estudantes, formais ou não, de arquitetura. Outro ponto em comum é a abordagem predominantemente visual, com o mínimo de texto e a intensa presença de desenhos. O resultado são pranchas de caráter sintético, sinóptico, que apresentam imagens agregadoras ao compilar exemplares “típicos”, reunidos em conjuntos tipológicos: residências, templos, igrejas, etc. A intenção comparativa é evidente, e assim se propõe à fundamentação de uma cultura visual que fomenta, valoriza e estimula o juízo artístico crítico.

Mas, enquanto a atenção de Krafft e Ransonnette se volta para o registro contemporâneo do presente, com vistas ao futuro da arquitetura francesa, o enfoque panorâmico de Durand volta-se para o passado mais distante e propõe uma organização gráfica sistemática do acervo já constituído da arquitetura, de sua memória, de sua história. A convergência de tais enfoques caberia à prática do projeto de arquitetura eclético, ao considerar o acervo da história da arquitetura como base de apoio para proposições arquitetônicas originais.

O *Recueil* de Durand é “*uma espécie de ‘Museu Imaginário’*” – como bem expresso por Lamers-Schütze (2003) –, pois propõe uma exposição simultânea de vistas e plantas de edifícios, de diferentes períodos e diferentes lugares, em uma mesma escala, em uma mesma prancha, sob uma tipologia comum. Tal equalização “paralela” é enfatizada por uma sincronicidade, que confere aos “edifícios de todos os gêneros” uma participação equivalente, na múltipla e contínua produção arquitetônica.

Em termos metodológicos, esboçava-se, nessa produção editorial francesa do início do século 19, a afirmação inaugural de uma “história da arquitetura sem palavras”, valendo-se de montagens gráficas que estimulavam visadas comparativas, flertavam com a ambiguidade da “arquitetura como imagem de arquitetura” e expressavam plasticamente a possibilidade de construção de histórias das artes eminentemente visuais, como viria a defender Aby Warburg (1866-1929), em meados da década de 1920 do século 20, em seu projeto do *Atlas mnemosyne*.

Nas primeiras décadas do século 19, a imagem e o imaginário da arquitetura se delineavam e multiplicavam-se nas gráficas do mundo moderno. Os desenhos de arquitetura rompiam, então, os círculos especializados e expunham-se a olhares diversos, para públicos variados ao redor do mundo, semeando e estimulando a imaginação arquitetônica. O imaginário da arquitetura antiga e “moderna” afirmava-se, com visualidade tão entremeada à realidade arquitetônica palpável das cidades do século 19, que, em muitos casos, era-lhe indistinta. As imagens dos livros confundiam-se com as fachadas e espaços urbanos que se construía, de fato, nas cidades. Uma arquitetura “imaginária” – fantasiosa e cenográfica – fazia-se cada vez mais presente, na

¹¹ Seria o termo “paralelo” um diálogo de Durand com o tratado de Roland Fréart de Chambray (1606-1676), *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne: avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit de cinq ordres* (Paris, [1650?])

¹² *Compilação e comparação dos edifícios de todos os gêneros antigos e modernos e Resumo das lições de arquitetura* (LAMERS-SCHÜTZE, 2003, p. 328). Diferente do que propõe a tradutora da editora Taschen para o português, a tradução do *Recueil* poderia manter o termo “paralelo” presente no título original: *Compilação e paralelo entre edifícios de todos os gêneros antigos e modernos*.

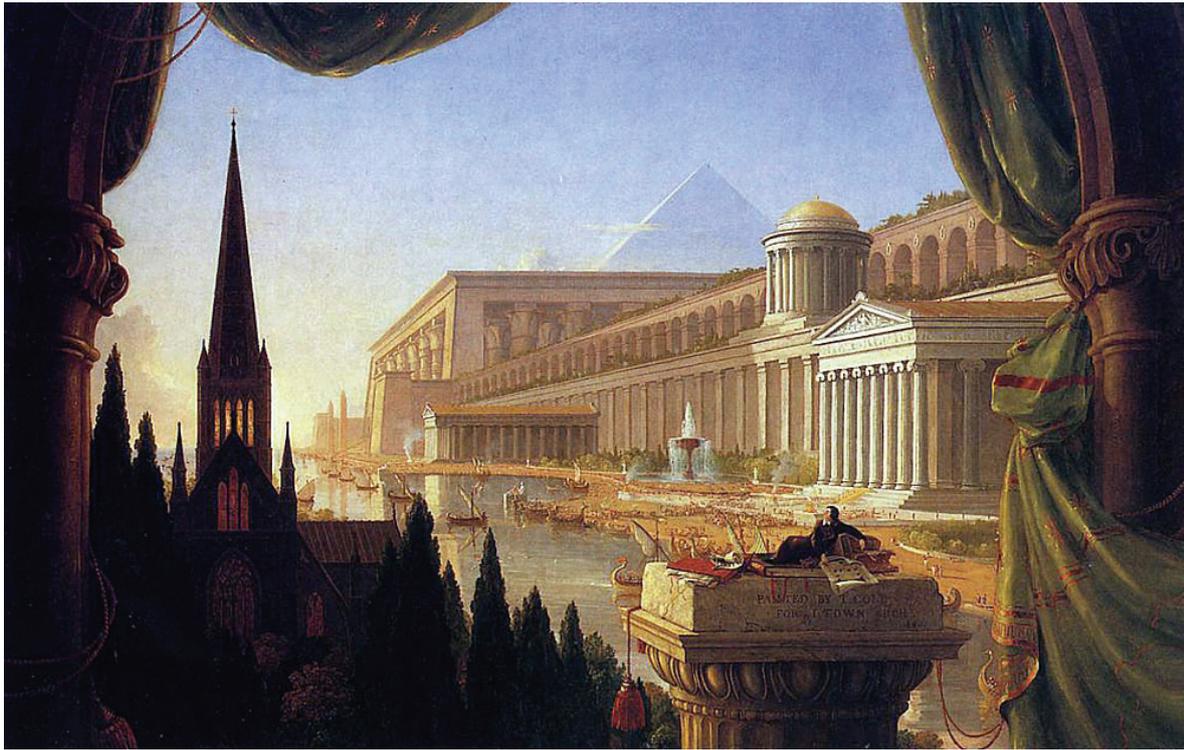


Figura 7: *O sonho do arquiteto*. Thomas Cole, 1840
Fonte: <<http://www.wga.hu/index1.html>>

¹³ ZIELINSKY, T. *L'antico e noi*. Firenze: Tipografia Eurico Ariani, 1915.

¹⁴ No bloco de pedra está escrito "Painted by T. Cole for I. Town Arch. 1840", como registro da encomenda, feita ao artista pelo arquiteto norte-americano Ithiel Town (1784-1844).

produção real de arquiteturas de caráter historicista, revivalista ou eclético. Paradoxalmente, tornava-se, assim, o Antigo, a fonte de “*energia vital da civilização moderna*” (ZIELINSKY¹³ apud BARDI, 2002). A presença e a fusão onírica desse imaginário, no cotidiano e na paisagem das grandes cidades pelo mundo afora, possibilitou que tais referências fossem amplamente conhecidas, para então serem imitadas, criticadas, aceitas ou rejeitadas, modelando, no tempo – tal qual o *daemon* Morfeu, filho de Hypnos –, os sonhos dos arquitetos modernos (Figura 7).

Tal imaginário ganhou forma plástica, na composição do pintor Thomas Cole (1802-1848), como uma cenografia arquitetônica para o sonho do arquiteto.

No primeiro plano dessa imagem, um arco sobre colunas delimita o campo visual, sustentando cortinas abertas, que enfatizam a teatralidade da composição. Em um segundo plano, sobre um bloco de pedra¹⁴ pousado sobre o capitel de uma coluna gigantesca, encontra-se reclinado o arquiteto, com seus livros e desenhos. Enquanto suas mãos se voltam para a frente e sustentam um desenho em planta, seu rosto está inclinado para o lado, como quem contempla, a distância, algo que lhe é paralelo, sincrônico, e está fora de cena. Imaginativo, o arquiteto mira a distância, olha para o alto, em direção ao canto superior esquerdo da tela, como quem divaga, enquanto percebe atrás de si a presença do lastro de história que o sustenta.

A partir desse plano, em direção ao fundo, em uma perspectiva profunda, com ponto de fuga deslocado para a lateral esquerda da imagem – contrapondo-se, assim, à posição do arquiteto –, há uma coleção de edifícios representativos de diferentes conformações históricas do passado: à esquerda, uma igreja gótica brota da natureza, entre ciprestes; à direita da imagem, do outro lado de um rio ou canal, que se estende até o horizonte, há um grande volume arquitetônico, com edifícios conjugados, cujas formas e elementos construtivos remetem à arquitetura greco-romana e, mais ao fundo, à arquitetura egípcia.

A paisagem monumental se humaniza, com os vários barcos e uma multidão de pessoas que ocupa a grande plataforma *boulevard* defronte à massa de edifícios, cujo piso se estende ao infinito. A natureza está entremeadada às arquiteturas, como: a vegetação que envolve a igreja e conforma jardins suspensos; a água que estrutura a perspectiva, espelha a paisagem e jorra na fonte; o céu que define a abóbada e o horizonte; as nuvens; e a luz solar que vem do fundo e atravessa os vitrais da torre da igreja em tons de fogo.

O tema do decorrer do tempo e das conseqüentes transformações materiais do espaço foi explorado por Cole em algumas séries de pinturas anteriores a *The Architect's Dream*, expresso como estágios temporais distintos e sucessivos. A mais conhecida delas é a seqüência de cinco telas que compõem *The course of empire*, de 1835-1836, nas quais se apresenta um mesmo lugar, desde sua condição natural, selvagem, passando pela constituição de uma civilização, sua consolidação e queda, sendo, a natureza, a antecessora e sucessora das experiências construtivas humanas. E há também as duas telas *The past* e *the present*, de 1838, e a série de quatro telas *The journey of Life*, de 1840.

Dessas experiências pictóricas depreende-se o uso do recurso plástico da seqüência de telas, para construir diferentes momentos descontínuos no tempo. No sonho do arquiteto, contudo, Cole explora uma continuidade temporal, uma simultaneidade de tempos distintos, presentes em sincronia na mesma imagem, valendo-se, para tanto, da perspectiva como recurso gráfico para distanciar, no espaço, o que é mais recuado no tempo – sendo o horizonte a origem remota dos tempos – e, assim, trazer o presente contínuo para o primeiro plano.

Nesse primeiro plano de um cenário fantástico – um velho mundo pintado em 1840, na América, em Catskill, Nova York –, é que se ambienta o sonho do arquiteto. Mas o que estamos vendo é o próprio sonho do arquiteto ou o ambiente onírico no qual sonha o arquiteto? Seria o sonho do arquiteto composto apenas de arquiteturas do passado, já conhecidas? Por que não vemos as arquiteturas do futuro com as quais sonharia o arquiteto?

Cole construiu uma alternativa às alegorias da arquitetura aqui apresentadas, concentrando-se apenas na figura do arquiteto, síntese das duas personificações da arquitetura de Laugier: o passado, como memória, e o futuro, como fantasia, imaginação. Alçado sobre a coluna, o arquiteto está em seu observatório da história, seu gabinete-torre imaginário, seu *tópos* ideal, de onde se podem apreender todos os tempos, e onde se sonha.

Na alegoria de Cole, como diria Lina Bo:

[...] *não existe fratura entre o assim chamado “moderno” e a história, visto ser o “moderno” antes o produto da história mesma, através da qual somente é possível evitar as repetições de experiências superadas.* (2002, p. 5-6)

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, L. B. *De re aedificatoria*. Prólogo de Javier Ribera. Tradução de Javier Fresnillo Núñez. Madri: Akal, 1991.
- AZARA, P. *Castillos en el aire: Mito y arquitectura en Occidente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2005.
- BARDI, L. B. *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002.
- BOULÉE, É.-L. *Architecture, essai sur l'art*: Reunião e apresentação dos textos de Jean-Marie Pérouse de Montclos. Paris: Hermann, 1968.
- DEMPSEY, C. *Inventing the Renaissance* putto. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- DURAND, G. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- ERLANDE-BRANDENBURG, A. et al. (Ed.). *Carnet de Villard de Honnecourt: d'après le manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de Paris*. Paris: Stock, 1986.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- IRWIN, D. *Neoclassicism*. Londres: Phaidon Press, 1997.
- JACQUES, A.; MOUILLESEAU, J. P. *Les architectes de la liberté*. Paris: Découvertes Gallimard, 1988.
- KRAFFT, J. Ch.; RANSONNETTE, P. N. *Plans, coupes, elevations des plus belles maisons et des hotels construits à Paris et dans les environs*. Paris: The Editors, Clousier, 1801. v. 1.
- LANGMUIR, E. *Allegory*. Londres: National Gallery Company, 2003.
- LAMERS-SCHÜTZE, P. (Org.). *Teoria da arquitetura*. Londres: Taschen, 2003.
- LICHTENSTEIN, J. (Org.). *A Pintura. Textos essenciais: v. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- MALLGRAVE, H. F. *Modern architectural theory: a historical survey 1673-1968*. Nova York: Cambridge University Press, 2005.
- PANOFSKY, E. *Arquitetura gótica e escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- RYKWERT, J. *A Casa de Adão no Paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- VASARI, G. *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Firenze: Edição Torrentiana, 1550. v. III.
- WARBURG, A. *The renewal of pagan antiquity*. Los Angeles: The Getty Institute, 1999.

Nota do Editor

Data de submissão: novembro 2010

Aprovação: agosto 2011

Artur Simões Rozestraten

Arquiteto e urbanista, professor-pesquisador na graduação e pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), Departamento de Tecnologia (AUT).
Rua do Lago, 876. Cidade Universitária
05508-080 – São Paulo, SP, Brasil
(11) 3091-5084
artur.rozestraten@usp.br

criação da z.

re. S. João em op. em d. z. f. d. e. n. d. e. n. d. o. a. b. a. r. r. a. d. a. q. u. i. t. t. a. b. a. n. d. a. p. o. r. o. n. d. e. s. e. p. e. d. e. m. c. o. n. t. r. a. s.
em forma de bu. s. f. s. e. b. r. a. u. s. e. m. e. a. d. e. d. e. p. a. l. m. o. s. p. r. o. b. r. a. c. a. S. e. m. f. i. s. a.
m. u. j. p. o. n. c. e. p. a. t. o. D. i. s.

Y V A I D M W C

1000 libras 50
realin

das sei

1. de opento 11. 2.
rel. l. e. n. a. S. u. a. p. e. t. e.

1000 libras 50

re. p. i. n. e. l. d. e. r. o. c. h. a. u. i. u.

S. f. a. z. a. p. r. o. y. a. :

Silvia Amaral Palazzi
Zakia

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

e XPOSIÇÃO-FEIRA DO BICENTENÁRIO DE FUNDAÇÃO DE CAMPINAS – 1939: CONSTRUÇÃO HISTÓRICA e SAGRAÇÃO DA CIDADE MODERNA

088

pós-

RESUMO

O artigo aborda a montagem da exposição-feira, uma festividade cívica, que serviu deliberadamente como meio de divulgação do grande projeto de modernização urbana de Campinas – 1739 ou 1774? A imprecisão em relação à data de fundação da cidade de Campinas foi estrategicamente utilizada, para que, em 1939, o poder público organizasse esse evento espetacular, que, concomitantemente, celebrava um fato histórico passado e consagra a inserção da cidade na modernidade. A feira era uma grande vitrine, na qual figuravam, publicitariamente, o progresso industrial e a prosperidade econômica da cidade. Uma *mise-en-scène* solene. A própria escolha da forma comemorativa – exposição-feira – já evidenciava simbolicamente o caráter moderno que estava sendo sublinhado. O governo local, valendo-se dessa comemoração como engenho fundamental da estratégia de legitimação do processo de modernização da paisagem urbana, apresentou, oficialmente, no próprio estande da prefeitura, o Plano de Melhoramentos Urbanos de Campinas.

PALAVRAS-CHAVE

Exposição-Feira do Bicentenário de Campinas. Arquitetura *art déco*. Arquitetura modernista. Plano de Melhoramentos Urbanos de Campinas.

EXPOSICIÓN-FERIA DEL
BICENTENARIO DE LA FUNDACIÓN
DE CAMPINAS – 1939:
CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA Y
CONSAGRACIÓN DE LA CIUDAD
MODERNA

RESUMEN

El artículo aborda el montaje de la feria-exposición, una festividad cívica, que sirvió deliberadamente como medio de divulgación del gran proyecto de modernización urbana de Campinas – 1739 o 1774? La imprecisión relativa a la fecha de fundación de la ciudad de Campinas fue estratégicamente utilizada para que, en 1939, el poder público organizara este evento espectacular, que simultáneamente celebraba un hecho histórico y consagraba la inserción de la ciudad en la modernidad. La feria fue una gran vitrina, donde figuraban publicitariamente el progreso industrial y la prosperidad económica de la ciudad. Una absoluta *mise-en-scène*. La propia elección de la forma de conmemorar – exposición-feria – ya enseñaba simbólicamente el carácter moderno que se pretendía subrayar. El gobierno local, utilizando esta conmemoración como ingenio fundamental de la estrategia de legitimación del proceso de modernización del paisaje urbano, presentó oficialmente, en el mismo stand de la Alcaldía Municipal, el Plan de Mejorías Urbanas de Campinas.

PALABRAS CLAVE

Exposición-Feria Del Bicentenario de Campinas. Arquitectura *art déco*. Arquitectura moderna. Plan de Mejorías Urbanas de Campinas.

THE 1939 CAMPINAS
BICENTENNIAL EXHIBITION-FAIR:
HISTORIC CONSTRUCTION AND
THE ACCLAMATION OF THE
MODERN CITY

ABSTRACT

This paper discusses the setting up of the exhibition-fair, a civic festival that was conceived as a means of announcing the great urban refurbishing project of Campinas. 1739 or 1774? The inaccuracy in determining the city's foundation date was strategically used by the government in 1939 to organize this distinguished event that simultaneously celebrated a historical fact and introduced the city into modern life. The fair was a great event for showcasing the industrial progress and economic prosperity of the city. It was a solemn *mise-en-scène*. Even the choice of celebration, an exhibition-fair, symbolically highlighted the modern nature of the event. The local government used this celebration to legitimize the modernization process of the urban landscape by presenting the Urban Improvement Plan of the City of Campinas in the stand of the City Hall.

KEY WORDS

Bicentennial Exhibition-Fair of Campinas. *Art déco* architecture. Modernist architecture. Urban Improvement Plan of Campinas.

A Exposição-Feira do Bicentenário de Campinas foi escolhida como *locus* para aclamar o tempo moderno que se inaugurava.

Foram levadas a efeito, em 1939, significativas comemorações, com a finalidade de festejar, de maneira condigna, e, à altura da importância moral e material da cidade, passagem do bi-centenário de fundação de Campinas, comemorações essas, patrocinadas por essa prefeitura e promovidas por uma Comissão Oficial, composta de 35 membros. Tendo tido, as aludidas comemorações, larga repercussão, através de todo o Estado e dos maiores centros do Brasil, não podiam ficar – sem um registro oficial, sobre as cerimônias cívicas, culturais – desportivas e religiosas, que aqui se realizaram, com suntuosidade grandiosa. [...] Comemorando o bi-centenário da fundação da cidade, a Prefeitura promoveu, com grande sucesso, uma Exposição nos terrenos do Jockey Club. Coube a esta Diretoria (DOV) a execução do arruamento do local, escadarias de acesso ao pórtico de entrada, pavimentação, revestimento das ruas e ajardinamento, diversas vedações, etc. com uma despesa total de 26:310\$600. Por intermédio desta Diretoria, a Prefeitura concorreu com 51:722\$800 para pagamento do Pavilhão do Município, maquete do plano de urbanismo (10:000\$000); mapa do Município em alto relevo (1:50\$000); fotografia áreas diversas (4:500\$000), etc., tendo ainda sido despendida a importância de 2:771\$000, com a guarda do Pavilhão. Em total as despesas com a Exposição, nesta Diretoria, elevaram-se a 80:804\$000. O Pavilhão do Município foi uma das atrações da Exposição. Relatório dos trabalhos realizados pela prefeitura de Campinas no exercício de 1939. (CAMPINAS, 1940, p. 24 e 55).

¹ Sobre o Plano de Melhoramentos Urbanos desenvolvido pelo engenheiro Prestes Maia para Campinas, vide: BADARÓ, Ricardo. *Campinas, o despontar da modernidade*. Campinas: CMU-Unicamp, 1996.

Uma imprecisão quanto à data de fundação da cidade – 1739 ou 1774 – possibilitou um recurso estratégico que contribuiu para a legitimação da implantação do Plano de Melhoramentos Urbanos¹. A confusão em torno da data de fundação foi bastante conveniente, nesse sentido, e serviu de base para a organização do evento, no qual o projeto grandioso de modernização urbana seria apresentado pública e oficialmente à sociedade.

A origem de Campinas está ligada à formação de um povoamento rural, Povoamento do Mato Grosso, decorrente da instalação de um ponto de descanso de tropeiros, nos campinhos que margeavam a então estrada dos Goiazes, aberta entre 1721 e 1730, na vila de Jundiáí. No entanto, segundo relatórios oficiais da prefeitura de Campinas produzidos em 1939, esse povoamento teria iniciado precisamente no ano de 1739. Com base nessa asserção, a prefeitura de Campinas, em 1939, patrocinou os comemorativos do bicentenário da fundação, que incluíam a organização de uma exposição-feira.

Somente anos mais tarde foi acordado que a fundação da cidade teria sido estabelecida, de fato, em 14 de julho de 1774, ocasião em que foi celebrada a primeira missa, que oficializou a Freguesia de Nossa Senhora de

² Os membros que compunham a comissão oficial dos festejos estavam divididos entre: **comissão central:** Luiz Albino Barbosa de Oliveira, Alfredo Gomes Júlio, Joaquim de Castro Tibiriçá, Nelson Omegna e Sylvino de Godoy; **subcomissão de arte:** José Wilson Coelho de Souza, Carlos Penteado Stevenson, Reinaldo Prestes, Gabriel Porto e Passos Maia; **subcomissão de ornamentação e publicidade:** Sylvino de Godoy, Bráulio Mendes Nogueira, Francisco Machado de Carvalho, Aluísio de Menezes Greenhalg, Antonio T. Pagano, Washington Cardoso e Francisco Soares; **subcomissão de esportes:** Edgar Ariani, Ary Rodrigues, Renesse Santos, João Marcílio, Mário Pernambuco e Antonio Boaventura da Silva; **subcomissão de festejos populares:** Alfredo Ribeiro Nogueira, Lourenço Lunardi Gallo, Vicente Ghilardi, Francisco Ursaia e Odilon Maudonet; **subcomissão de festejos religiosos:** Monsenhor Luiz Gonzaga de Moura, Sebastião Otranto, Monsenhor João Loschi, Cláudio Celestino Soares e Cicero de Souza Moraes.

³ João Artacho Jurado iniciou sua vida profissional como letrista, passando, logo a seguir, a produzir, em sua própria empresa, em sociedade com o irmão, luminosos de néon, bastante apreciados na década de 1930. Em 1938, por meio de contatos estabelecidos com o importante empresário da construção Roberto Simonsen, proprietário da Companhia Construtora Santista, Jurado recebeu a incumbência de organizar a Feira do Centenário de Santos. O sucesso da

Conceição. Dessa forma, foi comemorado novamente o bicentenário da cidade, em 14 de julho de 1974.

O que interessa neste artigo, entretanto, é salientar como o evento exposição-feira contribuiu para consolidar a inserção da cidade na modernidade. Os festejos dessa grandiosa comemoração tiveram início em 3 de setembro de 1939, prolongando-se por 90 dias.

A EXPOSIÇÃO-FEIRA, SEUS ORGANIZADORES, SUAS ATRAÇÕES, OS PAVILHÕES, SUA ARQUITETURA

Uma comissão de festejos² foi criada e oficializada pela prefeitura de Campinas, em 28 de fevereiro de 1939. Havia a comissão central, que dirigiu as solenidades comemorativas, e mais cinco subcomissões: subcomissão de arte, encarregada da organização artística de concertos sinfônicos e espetáculos líricos; a subcomissão de ornamentação e publicidade, encarregada da publicidade de todas as festividades; a subcomissão de esportes, encarregada de organizar competições esportivas e demonstrações físicas de todos os colegiais campineiros; a subcomissão de festejos populares, encarregada de organizar espetáculos no Teatro Municipal; e, por último, a subcomissão de festejos religiosos, encarregada de organizar as cerimônias religiosas católicas.

Outras atividades também fizeram parte das comemorações: a organização do IV Campeonato de Jogos do Interior, a construção de um cassino – com *grill-room* para danças e apresentação de variedades –, situado no próprio recinto da exposição-feira, e, por último, a realização de um filme, produção da empresa paulistana Garnier Film, que focalizou vários detalhes das festividades e apresentou os principais aspectos urbanos considerados modernos.

Para a exposição-feira, montada nos terrenos do Jockey Club, foram construídos 14 pavilhões, que ocuparam uma área de 100.000 m².

O comissário João Artacho Jurado³ ficou responsável pela organização do certame; embora não fosse profissional diplomado, tinha experiência na coordenação desse tipo de evento, pois já havia planejado a bem-sucedida Feira do Centenário de Santos, inaugurada em fevereiro do mesmo ano.

Uma matéria do jornal *Correio Popular* informava o público sobre os últimos preparativos da exposição. Jurado concedeu uma entrevista, poucos dias antes da abertura da feira, para um jornalista do periódico.

É o Sr. João Artacho Jurado, conforme se pode observar junto às obras em andamento no Hipodromo Campineiro, onde se estão realizando os trabalhos de instalação da importante organização, um perfeito conhecedor de construções daquele gênero. Technico, com larga visão sobre exposições, não é de hoje que o commissario geral da Exposição-Feira do Bi-Centenário de Campinas se emprega a efeito nesta cidade. De um, ainda recente, cuja citação somente o pode recommendar, nos lembramos. É a Exposição do Centenário da Cidade de Santos, que lhe deu credenciais apreciáveis para o trabalho que está levando a efeito nesta cidade. (Correio Popular, 3 set. 1939)

empreita impulsionou sua carreira, colocando-o em contato com políticos de destaque, como, por exemplo, o interventor federal em São Paulo, Adhemar de Barros. Mais informações sobre sua trajetória como organizador de exposições, (FRANCO, 2008, p. 82-99).

Nessa visita do jornalista ao parque de exposição, Artacho Jurado mostrou os pavilhões, teceu comentários sobre o suporte de infraestrutura fornecido pela prefeitura, e sobre as atividades e as atrações do evento.

Jurado projetava e comercializava estandes e demais equipamentos para a realização de feiras. Desenhava até os postes de iluminação, que, estilizados, lembravam cenários de filmes de Flash Gordon. É grande a semelhança entre os estandes de Santos e os de Campinas, permitindo-nos supor que os estandes e demais equipamentos utilizados na feira de Campinas eram adaptações provenientes do evento de Santos, que fora encerrado no final de maio. Como relata o historiador Ruy Franco:

Durante alguns anos, Jurado projetou, vendeu e comercializou seus estandes em exposições em sua cidade natal [São Paulo] e em outras do estado, como Campinas, onde, em 1939, também projetou e montou estandes para os festejos do bicentenário daquela cidade. Mas, como Jurado era o proprietário dos estandes que construía, comumente os alugava, reformando-os ou adaptando-os a cada novo evento. Nesse cenário, graças à sua competência e à influência das recentes amizades, é incumbido da organização da Feira Industrial em São Paulo. (FRANCO, 2008, p. 88-89)

Franco comenta ainda a durabilidade desses equipamentos:

Por serem ao ar livre, pois não existiam ambientes edificadas com o fim de abrigar exposições, os pavilhões eram construídos com solidez e requintes de acabamento de obras civis, isto é, eram feitos para resistir, sem infiltrações, a toda sorte de intempéries. Essas instalações eram verdadeiros edifícios urbanos. (FRANCO, 2008, p. 94)

A arquitetura dos pavilhões apresentava uma linguagem estética *art déco*, bastante homogênea e em sintonia com um ideário de modernidade a que se buscava vincular. A homogeneidade estética dos pavilhões nos sugere, ainda que não comprovada, uma mesma autoria – Artacho Jurado, pois coube a ele o desenvolvimento e a execução da feira.

O arruamento do local, a pavimentação, o revestimento das ruas, o ajardinamento, a construção das escadarias de acesso ao pórtico de entrada e de diversas vedações foram executados pela Diretoria de Obras e Viação da prefeitura, computando o total de 26:310\$800. Os valores pagos ao comissário-geral Artacho Jurado não foram mencionados no relatório dos trabalhos realizados pela prefeitura durante o ano de 1939. Nesse documento, somente consta a contratação do técnico:

O contrato para a realização da Exposição-Feira, foi concedido ao snr. João Artacho Jurado, cuja idoneidade moral e reconhecido tirocínio técnico, em empresas dêste gênero, ficaram mais uma vez provados, - na organização do citado empreendimento, que atraiu, para Campinas, a atenção da população dos mais longínquos Municípios paulistas. (FRANCO, 1941, p. 31)

Um portal monumental, ladeado por um totem de iluminação feérica, anunciava a entrada do parque de exposição. A visita deveria ocorrer,

principalmente, no período noturno; por isso, a iluminação ofereceria um grande espetáculo, como veiculado no jornal *Correio Popular*, de 10 de setembro de 1939:

A iluminação do recinto, um empolgante espetáculo feérico. Como a Exposição deve ser vista mais à noite, o problema da iluminação foi dos que maior atenção exigiu. A estatística da força e luz, só para emprego no recinto, pavilhões e outras instalações, é numericamente fabulosa. [...] o número de lâmpadas ali empregadas sobe a 7 mil. [...] Ao longo das ruas, avenidas e praças, em todo o recinto, estão colocadas centenas de columnas destinadas a receber annuncios e desenhos, tendo cada uma, na extremidade superior, cerca de 20 focos, dando a impressão de formar uma espiga luminosa e brilhante. (Correio Popular, 10 set. 1939).

A cerimônia de abertura ocorreu em 23 de setembro, às 15 horas, e contou com a presença do interventor federal Adhemar de Barros, do comissário-geral João Artacho Jurado, do prefeito de São Paulo, Francisco Prestes Maia, do prefeito de Campinas, Euclides Vieira, e demais políticos locais.

Durante a cerimônia de abertura, o prefeito, em seu discurso inaugural, relatou brevemente dados históricos do município, e sobre a economia da cidade comentou:

Hoje, no entanto, Campinas não é mais tão somente um município agrícola, como fôra outrora. As suas indústrias passaram a primeiro plano com 52,5% da renda commercial total, a ellas cedendo o seu lugar a agricultura, que baixou a sua renda a 47,5%. Eis a justificativa para uma exposição industrial de Campinas. [grifo do autor][...] Campinas já possui 191 estabelecimentos fabris, com um capital empregado de 60 mil contos



Figura 1: Políticos presentes na abertura da Exposição-Feira do Bicentenário, em 23 de setembro de 1939: o interventor federal Adhemar de Barros, o prefeito de São Paulo, Prestes Maia, e o prefeito de Campinas, Euclides Vieira
Fonte: *Revista Oficial da Exposição-Feira 1739-1939*, 1939

por anno e dando serviço a 3.500 operarios. Não incluímos nesses números, as officinas de estradas de ferro e se inclússemos, os algarismos seriam muito differentes. [...] Em breve resumo, como demonstração das fontes de riqueza econômica do Município, citaremos as percentagens com que concorrem a agricultura e pecuária e as industrias de Campinas, com as suas produções, considerados os dados estatísticos de 1938: Na agricultura e pecuária concorreram: o algodão com 18%, frutas diversas com 7,4%, cereaes com 6,1%, café com 4,9%, canna com 4,1%, hortaliças com 3,7% e o leite com 3,3%, attingindo um total de 47,5%. Nas industrias concorreram: perfumarias com 13,1%, cortumes com 9,8%, óleos alimenticeos com 7,4%, fiação e tecelagem com 5,7%, chapéus com 5,3%, artefactos de ferro 3,3%, bebidas com 2,2%, moveis com 1,3%%, lápis com 1,1%, productos alimentícios 0,9%, diversos 1,2%, attingindo um total de 52,5%. (Correio Popular, 24 set. 1939, 1ª p.)

A exposição contava com os pavilhões das secretarias da Agricultura e da Indústria e Comércio, dos municípios de Campinas, Amparo e Americana, das companhias ferroviárias Mogiana e Paulista, e da Companhia de Telefonia. Além dos pavilhões, havia o espaço destinado ao lazer, composto por bar-concerto, sorveteria, cafés, cassino e parque de diversões, com montanha-russa e outros brinquedos (autódromo, circo de anões, “chicote”, *dangle*, palácio da gargalhada, expresso de prata, roda-gigante, etc.). Um rádio-estúdio, com 15 alto-falantes espalhados pelo parque, dava conta da sonorização do evento.

O pavilhão da indústria e comércio era o representante do progresso econômico e tecnológico que a cidade perseguia, enquanto o pavilhão da prefeitura apresentava oficialmente, à população da cidade, o plano de urbanismo desenvolvido pelo urbanista Prestes Maia, contratado pela prefeitura em 1934.



Figura 2: O grande lago, localizado na avenida principal do parque, 1939
Fonte: Revista Oficial da Exposição-Feira 1739- 1939, 1939

O funcionamento noturno da exposição, a iluminação feérica do portal de entrada e as atrações esfuziantes para todo o público – crianças, jovens, adultos e idosos – evocavam o mundo moderno, no qual os cidadãos eram convidados ao êxtase que só a modernidade cosmopolita podia oferecer.

O parque de diversões apresentava, de forma reduzida, toda a magia lúdica que a cidade real moderna oferece aos cidadãos. O cassino, o *grill-room* para danças, os brinquedos de velocidade e movimento, como o bate-carro e a montanha-russa, transpunham para o plano lúdico o êxtase e o frenesi da cidade real: espelhavam o corre-corre, a agitação, os barulhos (apitos de fábricas, buzinas), o alvoroço e toda sorte de emoções que só o viver urbano pode incitar.

Uma matéria publicada no jornal *Correio Popular*, no dia da inauguração das comemorações do bicentenário, intitulada “Campinas, uma cidade que cresce sob o dynamismo de uma administração moderna”, da qual extraímos o trecho a seguir, fornece-nos o retrato do processo de modernização em curso:

[...] Bem acertada foi portanto a iniciativa dos governos da nossa cidade, mandando estudar um plano de melhoramentos urbanos, [...]. O plano elaborado pelo dr. Prestes Maia, [...] foi apresentado ao poder publico, e atravez de uma Commissão composta dos elementos mais representativos de Campinas, foi ventilado minuciosamente, sendo debatidos os seus pontos capitães e, uma vez acceito, enquadrou-se em uma legislação em vigor desde 23 de abril de 1938. [...] Assim já se acha executando grande parte dos projetos de novos traçados de vias publicas, de rectificações de alinhamentos [...]. Edifícios de grandes interesses foram e estão sendo projectados. O prédio do futuro Centro de Saúde, [...] foi projetado de forma a attender amplamente a sua nobre missão, dentro dos moldes mais modernos. O edifício do Fórum que será localizado no quarteirão 16 tem o seu projecto quase concluído, que está sendo feito pela Secretaria da Viação de Obras Publicas pelo architecto José Maria da Silva Neves. [...] Constituirá um novo passo para apresentação esthetica de nosso centro urbano. O quartel do 8º Batalhão da Força Publica cujo projecto está em vias de conclusão será construído em local escolhido [...], virá por certo atender as necessidades do Batalhão, dando-lhe o merecido conforto e virá constituir um recanto esthetico para Campinas.

Estimulo às iniciativas particulares:

As iniciativas particulares têm sido estimuladas pelo movimento de melhoramentos urbanos. Assim vimos se erguer o edifício Columbia, o edifício da Caixa Econômica do Estado, já iniciado, o prédio da Associação Commercial com o seu projecto concluído e em vias de execução. Dois grandes cinemas estão sendo estudados e em breve virão servir nosso publico cobrindo uma falha que há muito se tem feito notar. As construções particulares tem sido estimuladas. [...] O nosso Cambuhy se apresenta hoje com características de grande bairro residencial que poderá figurar sem favor nas grandes capitaes. As construções na avenida Itapura e outros bairros tem augmentado espalhando-se assim o desenvolvimento residencial. Quanto às construcções industriais entre

outras destacam-se a Industria da Swift, da Fábrica de Óleo à avenida Barão de Itapura, Emerson Moreira & Cia, [...] industrias estas que vem ampliar o nosso parque industrial já que se apresentava com um total de 176 fábricas [...] Quanto às edificações comerciais o seu padrão vem melhorando sensivelmente e o seu numero se ampliando em franco progresso. [...] Na parte central reformas e construcções novas vem dando à cidade um aspecto mais elevado concernente com seu progresso e desenvolvimento commercial. [...]

Uma administração dynamica e moderna que tem sabido conduzir com segurança o progresso de Campinas. Das notas publicadas acima illustradas com eloquência dos quadros estaticos que as acompanham, vê o leitor o que é Campinas no esplendor actual, quando vae commemorar o seu segundo centenário.

É a grande cidade do hinterland magestos edificios, com as importantes fabricas que constituem o seu magnífico parque industrial, com seu commercio solido e adiantado, com as suas escolas, os seus hospitaes, as suas instituições de cultura, enfim com tudo o necessário e imprescindível a uma civitas moderna. (Correio Popular, p. 45, 3 set. 1939, grifos do autor)

A ênfase na modernização da cidade estava relacionada ao crescimento industrial e comercial e à construção de novos edifícios. Pretendia-se apagar o passado rural, que, naquele momento, era imagetivamente associado ao atraso, ao que é antiquado, às ideias ultrapassadas.

O engenheiro Carlos Stevenson, em sua palestra “Acerca do urbanismo”, proferida no Rotary Club de Campinas, em 1931, explicita a aspiração, comungada pelo poder público, pela implantação de um plano de urbanismo:

O caso, entretanto, é que o problema de Campinas empolga todos os que aqui vivem e laboram. Cidade das mais belas de São Paulo, cidade de feição universitária, com cerca de 20 mil alunos nos seus cursos, cidade residencial, confortável, intelectual, centro médico-hospitalar só comparável ao de São Paulo, importante centro de viação do Estado, centro industrial e agrícola, Campinas, entretanto, somente pode oferecer, à circulação intensa da sua vida urbana, ruelas impróprias e destituídas das qualidades mais essenciais aos fins que lhes cabe satisfazer. A solução dos seus problemas de “urbanismo” se impõe. Não há como adia-la. [...] Campinas de hoje, ao receber as ilustres personagens que a visitam e honram, não tem para apresentar-se senão os antiquados trajes, quase andrajosos, da dificilmente transitável urdidura das suas ruas deselegantes, estreitas, mal edificadas, cortadas de incômodas sarjetas e que, em pontos mais centrais da cidade, se transformam em desordenado conjunto de vielas com aspecto desolador. Há bastantes anos se vem falando em urbanismo, nesta terra, o que vale dizer, na remodelação de Campinas. E todos nós, campineiros natos e de adoção, queremos ver esboçado o plano da nova cidade, a Campinas de Amanhã, que possa abrir aos visitantes os solares da sua hospitalidade, pelas portas largas de bem lançadas avenidas, cheias de ar, de luz, de elegantes prédios e bons edificios públicos. (STEVENSON, 1934, p. 4 e 10).

O modelo de festividade comemorativa escolhido pelo poder municipal, por si só, já traduzia o caráter moderno que se pretendia sublinhar. Acontecimento tipicamente moderno, tanto em sua concepção ideológica quanto em sua representação formal, a exposição constituía um microcosmo lúdico da cidade idealizada.

Percebe-se que o foco da matéria acima, extraída do jornal *Correio Popular*, estava direcionado para as transformações econômicas e urbanas pelas quais a cidade passava. Foram comentadas detalhadamente e valorizadas as inúmeras novas construções que despontavam pela cidade, sendo elas importantes edificações institucionais, comerciais ou residenciais. A metamorfose se processava por intermédio da nova paisagem urbana, adquirida com a contribuição dessas construções.

A exposição-feira foi promovida pela prefeitura, responsável pela coordenação e a contratação de profissionais para sua execução. O pavilhão do município foi uma das atrações da exposição: o Plano de Melhoramentos Urbanos foi largamente divulgado, por meio de plantas, perspectivas e maquete⁴, além de mapas em alto relevo do município e de fotografias de áreas diversas.

A exposição servia simbolicamente para demarcar o “nascimento” da cidade industrial e moderna. Até a ideia de realizar uma exposição-feira comemorativa estava em sintonia com o contexto de modernidade que se desejava afirmar. Enquanto, no mesmo ano, a Feira Mundial de Nova York⁵, intitulada “O mundo de amanhã”, exibia ao público todas as novidades do mundo moderno; em

Campinas, a Exposição-Feira do Bicentenário apresentava a cidade moderna, industrial e progressista na qual Campinas havia se transformado. Estava, pois, oficialmente consolidada a inserção da outrora provinciana Campinas no mundo moderno. Os festejos foram inaugurados com a presença do interventor estadual e dos representantes do poder público municipal.

A publicidade em torno do evento foi maciça, mas o que mais importava era a veiculação das reformas urbanísticas.

A feira foi o palco da grande celebração da cidade moderna em que Campinas se transformara, servindo para divulgar amplamente o plano de modernização do espaço urbano e legitimando sua concretização em um futuro próximo. As grandes matérias nos jornais locais

⁴ A maquete, realizada pelo artista Otavio Papais, mediu 4 x 2,5 m e teve o custo de 10:000\$000.

⁵ Feira internacional de 1939 – Nova York – “New York World’s Fair”: tema – “O mundo de amanhã”; área (ha) – 493; Público – 57 milhões de pessoas; duração – de 30/04/1939 a 31/10/1939 e de 11/05/40 a 27/10/40; custo (US\$) – 155 milhões.



Figura 4: Capa da revista oficial da Exposição-Feira do Bicentenário de Fundação de Campinas 1739-1939
Fonte: *Revista oficial da Exposição-Feira 1739-1939*, 1939

testemunham o esforço de veiculação publicitária em torno da exposição, cujo parque era a própria representação miniaturizada da cidade moderna idealizada.

O pavilhão municipal de Campinas serviu de estande expositivo do plano urbanístico. As recomendações iniciais do engenheiro Anhaia Mello, o primeiro urbanista a ser contratado pela prefeitura, estavam sendo atendidas. Como ele sugerira, no 3º item das resoluções preliminares de seu relatório, entregue, em 1929, ao prefeito de Campinas, Orozimbo Maia:

Comissão e urbanista formularão os problemas essenciais da urbanização e darão início a uma campanha de divulgação e publicidade, a fim de que todos se interessem pelo êxito do plano. É o que chamam os americanos: "Sell the idea to the public" – vender a ideia ao público. (relatório publicado) (Correio Popular, 19 out. 1929, p. 5)

Estava sendo vendida a ideologia de um urbanismo moderno, de caráter progressista⁶, apresentado com toda pompa, por meio de belos desenhos e impressionante maquete. O plano se impunha como o veículo da modernização da cidade. Enquanto, no pavilhão municipal, a mercadoria cidade moderna era exposta, o cidadão podia, antecipadamente, desfrutar, dentro do parque, a vivência urbana moderna, de forma reduzida, estereotipada e maquiada.

Com o sucesso da exposição, mais uma etapa desse grande projeto de modernização estava concluída. Toda a estrutura para efetivar a concretização do plano estava pronta: era o momento de partir para as obras. A paisagem de

Campinas já estava delineada, com as inúmeras novas edificações. Por meio dessa volumosa demanda construtiva, quatro engenheiros, em especial, consolidaram suas carreiras profissionais: Eduardo Badaró, o primeiro deles, como responsável pela execução do plano urbanístico, e Segurado, Lix e Penteado, que atuaram na iniciativa privada, atendendo à crescente clientela, o que motivou a transformação de seus escritórios técnicos de engenharia nas futuras pioneiras construtoras da cidade.

Em síntese, pode-se dizer que o processo de modernização urbana tornou-se oficialmente público por meio da Exposição-Feira Comemorativa do Bicentenário de Campinas – realizada em setembro de 1939 – organizada estrategicamente para divulgar e legitimar o grande projeto de modernização urbana.

⁶ Sobre urbanismo progressista, vide: CHOAY, Françoise. *O urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.



Figura 5: Matéria publicada no jornal *Correio Popular*, evocando a Exposição-Feira
Fonte: *Correio Popular*, 3 set. 1939

REFERÊNCIAS

- A NECESSIDADE de remodelação de Campinas. *Correio Popular*, Campinas, 19 out. 1929.
- A GRANDE exposição-feira: um espectáculo attrahente nas comemorações do bi-centenario de Campinas. *Correio Popular*, Campinas, 3 set. 1939.
- CAMPINAS, uma cidade que cresce sob o dynamismo de uma administração moderna. *Correio Popular*, Campinas, 3 set. 1939. p. 45.
- EXPOSIÇÃO-FEIRA comemorativa do bi-centenario de Campinas. *Correio Popular*, Campinas, 10 set. 1939.
- INAUGURADA hontem, com grande brilhantismo a Exposição-Feira comemorativa do Bi-Centenário. *Correio Popular*, Campinas, 24 set. 1939. Disponível em: <<http://www.geocities.com/Paris/tower/9826/frame-hist.html>>. Acesso em: 20 maio 2009.
- BADARÓ, Ricardo. *Campinas, o despontar da modernidade*. Campinas: Publicações CMU-Unicamp, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CHOAY, Françoise. *O urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FRANCO, Ruy Eduardo Debs. *Artacho Jurado: arquitetura proibida*. São Paulo: Senac, 2008.
- LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade: prelúdios*. São Paulo: Paz e Terra, 1969.
- LEMOINE, Bertrand. *Paris 1937: cinquantenaire de l'exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*. Paris: Institut Français d'Architecture; Diffusion Paris-Musées, 1987.
- PEREIRA, Margareth Campos da Silva. A participação do Brasil nas exposições universais. *Projeto*, São Paulo, n. 139, 1991.
- RELATÓRIOS dos Trabalhos realizados pela prefeitura de Campinas durante o exercício de 1936 apresentados à Câmara Municipal desta cidade pelo prefeito João Alves dos Santos. Campinas: Linotypia da Casa Genoud, 1939.
- RELATÓRIOS dos trabalhos realizados pela prefeitura de Campinas no exercício de 1939, apresentado ao Departamento de Municipalidades pelo prefeito dr. Euclides Vieira. Campinas: Estabelecimento Gráfico "Casa Livro Azul", 1941.
- REVISTA OFICIAL DA EXPOSIÇÃO-FEIRA DO BI-CENTENÁRIO DE CAMPINAS, 1739-1939. São Paulo: J. Gozo, 1939.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- STEVENSON, Carlos William. *Acerca do urbanismo*. Campinas: Linotypia da Casa Genoud, 1934.
- ZAKIA, Silvia A. P. *Consolidação da modernidade: duas obras arquitetônicas exemplares, dois eventos legitimadores*. São Paulo: FAUUSP, 2010. (Trabalho Programado, 1).

Nota do Editor

Data de submissão: abril 2011

Aprovação: agosto 2011

Silvia Amaral Palazzi Zakia

Arquiteta e urbanista pela FAU-Puccamp, mestre pelo Ceatec-Puccamp, doutoranda pela FAUUSP e bolsista da Fapesp.
Rua Monguba, 276.
13098-366 – Campinas, SP
(19) 3262-1127
zakia@uol.com.br

criação da z.

re. S. João em op. em d. z. f. d. e. n. d. e. n. d. o. a. b. a. r. r. a. d. a. q. u. i. t. t. a. b. a. n. d. a. p. o. r. o. n. d. e. s. e. p. e. d. e. m. c. o. n. t. r. a. s.
em forma de bu. s. f. s. & braus & mea de des palmos por braça. Tem fusa
muy pouca para Di.

Y V A I D M W C

1000 libras 50
realin

das sei

1. de opento 11. 2.
rel. l. e. n. a. s. u. a. p. e. t. e.

1000 libras & mea a

re. f. i. n. e. l. d. e. r. o. c. h. a. u. i. n.

& faz a praya. :

Ana Tagliari
Orientador:
Prof. Dr. Rafael Antonio
Cunha Perrone

P

PROJETO RESIDENCIAL MODERNO:
PRÉ-FABRICADO e MODULADO
NA OBRA DE WRIGHT

102

pós-

RESUMO

Este ensaio versa sobre a arquitetura residencial de Frank Lloyd Wright, especificamente os projetos concebidos a partir da ideia de pré-fabricação, projeto modulado com previsão de baixo custo e construção em maior escala.

Fundamentados em seus princípios orgânicos, esses projetos partiam de uma malha baseada nos materiais, que organizava e, ao mesmo tempo, proporcionava liberdade na articulação dos espaços e formas.

O estudo parte dos projetos iniciais de sua carreira, no meio-oeste norte-americano, utilizando, principalmente, o tijolo, passando por uma fase intermediária, na Califórnia, com o uso intenso do bloco de concreto, até sua última fase, das *usonian houses*, com fechamentos leves em madeira.

O conceito e a metodologia de suas idealizações, desde o início de sua carreira, oferecem grande contribuição para o entendimento de suas obras e as de seus aprendizes e seguidores.

A economia e racionalização presentes nos projetos analisados têm sua importância. Recuperar propostas históricas para análise contribui para refletir sobre o tema em questão.

PALAVRAS-CHAVE

Projeto modulado. Pré-fabricado. Projeto residencial. Frank Lloyd Wright.

DISEÑO MODERNO DE LA VIVIENDA:
PREFABRICADO Y MÓDULO EN LA
ARQUITECTURA DE FRANK LLOYD
WRIGHT

RESUMEN

Este ensayo trata de la arquitectura residencial de Frank Lloyd Wright, especialmente los diseños que fueron concebidos de una idea de la prefabricación, diseño modulado con previsión de bajo costo y la construcción en alta escala.

Basados en sus principios orgánicos, estos diseños partían de una rejilla originada de los materiales, que organizaba y al mismo tiempo proporcionaba libertad para crear espacios y formas.

Este estudio empieza por sus primeros diseños, en el medio oeste norteamericano, usando principalmente el ladrillo de adobe, pasando por una fase intermedia en California, con el uso intenso del bloque de hormigón, hasta la última fase, de las *usonian houses*, con los cerramientos ligeros de madera.

El concepto y la metodología de sus ideas, desde el principio de su carrera, contribuyen a una mejor comprensión de su arquitectura, y la de sus aprendices y los seguidores.

La economía y la racionalización que están presentes en los proyectos analizados tienen su importancia. La recuperación de propuestas históricas para el análisis contribuye a la reflexión sobre ese tema.

PALABRAS CLAVE

Diseño modulado. Construcción prefabricada. Diseño de vivienda.
Frank Lloyd Wright.

MODERN HOUSING DESIGN:
PREFABRICATED AND MODULAR
DESIGN IN FRANK LLOYD WRIGHT'S
ARCHITECTURE

ABSTRACT

This paper investigates the residential architecture of Frank Lloyd Wright, especially the designs which were conceived from an idea of prefabricated, modular, low-cost, and high-scale construction. Wright's organic designs originated from a material-based grid, which at the same time organized and provided freedom to create spaces and forms.

This study reviews Wright's work, from his first Midwest designs that relied on brick, through an intermediary phase in California when he made intense use of concrete blocks, until his last phase, the *usonian houses*, which featured wood paneling.

During his early career, the concept and the methodology of Wright's ideas greatly contributed to a better understanding of his architecture, his apprentices and his followers.

The economy and rationalization found in the projects reviewed are of great importance as the analysis of historical proposals helps us understand the topic in question.

KEY WORDS

Modular design. Prefabricated. House. Frank Lloyd Wright.

INTRODUÇÃO: CONDICIONANTES

O modelo de residência modulada, pré-fabricada e vendida por catálogo, com baixo custo, foi difundido nos Estados Unidos durante a primeira metade do século 20. O exemplo mais conhecido foram as casas pré-fabricadas da Cia. Sears, de Chicago. Em 1908, a Sears já vendia casas pré-fabricadas por meio de um catálogo (THORNTON, 2002). Havia outras empresas com esse perfil, porém a Sears foi uma das que obtiveram mais sucesso nesse tipo de venda nos Estados Unidos. Estima-se que, entre 1908 e 1940, a empresa tenha vendido em torno de 100 mil unidades. O sucesso de vendas foi devido ao baixo custo, pré-fabricação e distribuição em larga escala, especialmente pelas vias férreas que ligavam várias cidades (COOKE; FRIEDMAN, 2001, p. 53).

Como observou Avi Friedman (1995, p. 131), durante a década de 1930, nos Estados Unidos, não houve grande número de habitações construídas, especialmente devido às dificuldades financeiras. Como consequência, no período do pós 2ª Guerra houve uma grande demanda para construção de casas. Após 1945, houve um incentivo do governo para a construção e aquisição da casa própria.

Após 1945, as *case study houses* (1945-1962) foram amplamente divulgadas e, por fim, tornaram-se um modelo, chegando a influenciar a produção residencial de arquitetos de São Paulo, de acordo com pesquisas realizadas (CAMARGO, 2000; IRIGROYEN, 2005).

Ao contrário da tendência europeia de investir na moradia coletiva, os Estados Unidos criaram meios para incentivar a construção de casas individuais, como observou Adriana Irigoyen (2005, p. 18-19). O órgão do governo norte-americano responsável pelo financiamento de residências, o Federal Housing Administration (FHA), aprovava ou não os projetos residenciais, dentro de um limite de valor estabelecido entre US\$6.000,00 e US\$8.000,00 (FRIEDMAN, 1995, p. 131), o que restringia os arquitetos e, ao mesmo tempo, redirecionava seus olhares para uma arquitetura mais simplificada e funcional, se comparada ao que se praticava anteriormente.

Especialmente a partir de 1945, nos Estados Unidos, houve, então, uma mudança de paradigma entre os arquitetos quanto a seus projetos de residências. Ornamentos, espaços e elementos considerados excessivos ou supérfluos foram deixados para trás, tornando a arquitetura residencial muito mais prática, funcional, com soluções econômicas e mais apropriadas para a família da sociedade daquela época.

Nessa busca pela economia na construção, houve experimentos e uma reavaliação do espaço doméstico. Elementos padronizados foram sendo criados e a pré-fabricação se tornou a grande aliada, nessas residências com previsão de custo acessível.

A condicionante econômica indicou um novo caminho e refletiu em uma nova arquitetura residencial. Já em meados da década de 1930, houve vários concursos e publicações em revistas, estimulando arquitetos a desenvolver

projetos de casas pequenas e econômicas¹. Muitos arquitetos desse período eliminaram porão, telhado e sótão, espaços excessivos e elementos considerados supérfluos, e criaram casas compactas e econômicas.

Propostas por Wright, após a Grande Depressão de 1929, as *usonian houses* apresentavam características nas quais se observa que o arquiteto antecipou em pelo menos dez anos as ideias difundidas pelos que seguiram as diretrizes da FHA no pós 2ª Guerra e pelos arquitetos das *case study* (McCOY, 1962; SMITH, 2006), a proposta de uma arquitetura que representava, entre outras questões, uma resposta ao momento econômico. Muitas das características propostas por Wright nas *usonian* são observadas nesses projetos residenciais.

MÉTODO CONSTRUTIVO E PROJETUAL A PARTIR DOS PRINCÍPIOS ORGÂNICOS DE WRIGHT

Wright sempre se preocupou com o ofício de construtor e o entendimento dos materiais e técnicas construtivas para desenvolver seus projetos. O arquiteto desenvolveu um método de projeto fundamentado em módulos e uma malha, os quais eram baseados nos materiais, na relação unidade e conjunto, fundamentados pelos princípios de sua arquitetura orgânica.

Embora Wright tenha escrito muito a respeito desses princípios, desde a primeira década do século 20, o livro que melhor sintetiza suas definições no âmbito do projeto residencial é *The natural house* (WRIGHT, 1954), e podemos sintetizar esses princípios em seis: simplicidade, continuidade, plasticidade, integridade, natureza dos materiais e gramática².

Esse modelo foi sendo aprimorado pelo arquiteto, desde o início de sua carreira, até chegar à década de 1930 com o projeto das *usonian houses*. A longa trajetória profissional de Wright lhe permitiu participar de vários momentos socioculturais e econômicos de seu país. Entre guerras mundiais e colapso na economia, durante sete décadas, o arquiteto enfrentou, de modo criativo, os grandes desafios e as rápidas mudanças da vida moderna do final do século 19 e primeira metade do século 20.

Grande parte da obra construída de Wright são residências, chegando a quase 80% de seu conjunto, totalizando mais de 300. Esse conjunto se divide em três fases: As *prairie houses* (1900-1914), concentradas na região do subúrbio de Chicago; as *textile block houses* (1917-1927), no sul da Califórnia; e as *usonian houses* (1936-1959), em todo o território norte-americano, especialmente nos Estados de Wiconsin, Michigan e Illinois.

As *usonian houses* tiveram como característica principal o fato de serem pequenas e econômicas, e eram o modelo de residência para sua cidade ideal, a *broadacre city*, o que demonstra muito do que Wright acreditava como sociedade e cidade (FISHMAN, 1982).

Enquanto, na fase *prairie*, predominou o uso de tijolos, e nas *usonian*, o uso de madeira, na *textile block* o predomínio é do bloco de concreto. Wright desenvolveu novos procedimentos no trato dos materiais e técnicas construtivas, de acordo com a região, como observou Bruce B. Pfeiffer (1991, p. 8).

¹ Revistas importantes da época, como a *Life*, *The Ladies Home Journal*, *Architectural Forum*, entre outras, promoviam concursos e publicavam projetos de casas pequenas, desenhados por vários arquitetos, como, por exemplo, o de F. L. Wright, de 1938, para a revista *Life*, que acabou originando a *usonian* construída para Bernard Schwartz; o projeto de Richard Neutra para o concurso da *Architectural Forum*; e também o do arquiteto Harwell Hamilton Harris, para a residência de John Entenza, em Santa Mônica, CA. FORUM, *Architectural* (Ed.). *The 1940 book of small houses*. Nova York: Simon and Schuster, Inc., 1938.

² TAGLIARI, 2008, p. 34; TAGLIARI, 2011, p. 54. Baseado nas leituras dos textos de Wright e seus críticos.

O método compositivo de Wright deriva de várias influências. O arquiteto (WRIGHT, 1955, p. 223; WRIGHT, 1957, p. 220) afirma que desenvolveu essa habilidade de criar espaços e formas, com base em um sistema de unidade modular, graças ao método Froebel. A relação com a arquitetura residencial japonesa e sua influência foi também tema de extensa pesquisa de Kevin Nute (1993). Wright afirma, em seus escritos, que as residências japonesas representavam um exemplo supremo de eliminação do insignificante, limpeza e simplicidade. A modulação dos tatames e a busca da simplicidade e economia são características presentes especialmente nas *usonian*. E, sobretudo, o conhecimento dos materiais. Para Wright, ser *moderno* implicaria usar os materiais de forma honesta e verdadeira, de acordo com suas características. Segundo o arquiteto, os materiais selecionados para compor o edifício irão determinar sua volumetria, suas proporções e seu contorno (WRIGHT, 1954, p. 60-61).

Os materiais eram a fonte de ideias para resolução de problemas de projeto (WRIGHT, 1955). Wright afirmou que estudava e analisava os materiais para poder utilizá-los da maneira correta:

*I began to learn to see brick as Brick. I learned to see wood as Wood and learned to see concrete or glass or metal each for itself and all as themselves. Strange to say, this required uncommon sustained concentration of uncommon imagination (we call it vision) (...) Each different material required a different handling, and each different handling as well as the material itself had new possibilities of use of peculiar to the nature of each. Appropriate designs for one material would not be at all appropriate for any other material.*³

³ WRIGHT, Frank Lloyd. *An American architecture*. Nova York: Horizon Press, 1955, p. 99-107.

⁴ Os artigos foram publicados no livro *In the cause of architecture*. Architectural Record Books, 1975.

Wright escreveu uma série de artigos para a revista *Architectural Record*, tratando da importância de cada um dos materiais modernos utilizados por ele (tijolo, madeira, vidro, aço, concreto e pedra) e sua importância na arquitetura⁴.

Seu método de trabalho era inspirado na natureza e no entendimento dos materiais naturais, embora, em seus textos (WRIGHT, 1955; WRIGHT, 1943; WRIGHT, 1954), o arquiteto tenha defendido sempre o uso de materiais industrializados, de acordo com as necessidades do projeto.

De acordo com Wright (*The logic of the plan*, 1928): “[...] *In the logic of the plan what we call standardization is seen to be fundamental groundwork in architecture.*” A organização dos elementos da construção e a adoção de um sistema de unidades e coordenação modular são fundamentais e condição essencial para projetos com previsão de construção em maior escala, como observou o professor Paulo Bruna (1976, p. 63).

O arquiteto utilizou a geometria, baseada nos materiais, como síntese estrutural de seu método projetual, o que o levou a estabelecer com coerência a relação entre partes, assim como a relação entre parte e todo. Para Wright, *“Prefabrication and standardization are two different things and yet they belong together”* (1958; em 1987, p. 138). Nos textos do arquiteto, notamos uma dependência do método construtivo no ato projetual, e a escolha dos materiais e métodos acarretam uma solução de projeto (especialmente em *The natural house*, 1954 e artigos da *Architectural Record*).

CONSIDERAÇÕES SOBRE A EXPERIÊNCIA INICIAL

No início de sua carreira Wright já propunha projetos organizados por uma malha geométrica e pela pré-fabricação dos elementos da construção. Como observou Richard W. E. Perrin (1964, p. 44): “*Frank Lloyd Wright’s interest in moderately priced houses prompted him to develop a series of designs for prefabrication.*”

Uma de suas primeiras propostas, direcionada a uma solução regional de problemas relativos à habitação, foi o projeto construído Francis Apartments (Chicago, 1893) e o projeto do Lexington Terraces (Chicago, 1894), direcionado à habitação mais acessível.

Em seu texto *Making a community out of grid*, o pesquisador Neil Levine (2009, p. 59) analisa que o conceito em que se baseavam as residências *prairie* partia de uma investigação social mais ampla, e daí um conceito de planejamento de uma determinada comunidade, de maneira a tratar as necessidades do indivíduo em harmonia com as aspirações da sociedade.

Os projetos Roberts Block (Ridgeland, IL, 1894) e Roberts Community Project (Oak Park, IL, 1903) foram baseados em módulos e uma malha, que permitem flexibilidade, por meio de proporções. Foi utilizado um sistema estrutural integrado, com intenção de construção em maior escala.

Observa-se a intenção de Wright em criar uma arquitetura de qualidade, mais acessível, de rápida construção, porém com uma aparência, podemos afirmar, tradicional e até artesanal.

Por volta de 1911, Wright iniciou seus estudos para os projetos do *The American System Ready-Cut House* para o cliente Arthur L. Richards (Richards Company, de Milwaukee). Em seu discurso sobre o novo sistema, Wright afirmou: “*Now, I believe that the coming of the machine has so altered the conditions of home building that something like this American System was inevitable [...]*” (1987, p. 119).

O sistema de construção proposto foi colocado em prática em 1915 e previa projetos que poderiam ser combinados e montados no local, com base em uma malha e em elementos pré-fabricados padronizados, visando a preço acessível e qualidade (CLEARY, 2009, p. 50).

Wright concebeu sete tipos de variações, com previsão de 10 a 20 % de economia, se comparados ao sistema tradicional de construção da época, como aponta o *folder* explicativo⁵. Dessa maneira, o interessado poderia adquirir sua casa por meio de um catálogo, em que selecionava o tipo de casa dentre suas variações.

Os materiais previstos nos projetos eram concreto e madeira cipreste. O uso do concreto era o grande propagador da ideia da casa à prova de fogo,

*Concrete; cypress, the wood eternal; water-proof, fire-proof, cement plaster. The best classes of material – and the best grades in these classes, Concrete; cypress, the wood eternal; water-proof, fire-proof, cement plaster. The best classes of material – and the best grades in these classes*⁶,

que Wright já estudava desde seu projeto A Fireproof House, de 1907, publicado na revista *The Ladies Home Journal*. Aquele previa o uso de concreto e laje plana na construção, por \$5.000,00 (BROOKS, 1984, p.122), e gerou por volta de 25 casas construídas a partir de seu modelo.

⁵ The Richards Company. The American System-Built Houses. Designed by Frank Lloyd Wright. Milwaukee, Wisconsin: The Richards Company, 1916. Trecho do *folder* explicativo, em: WRIGHT, Frank Lloyd. *Truth against the world: Frank Lloyd Wright speaks for an organic architecture*. Nova York: Wiley, 1987, p. 112.

⁶ The Richards Company. The American System-Built Houses. Designed by Frank Lloyd Wright. Milwaukee, Wisconsin: The Richards Company, 1916. Trecho do *folder* explicativo. In: WRIGHT, Frank Lloyd. *Truth against the world: Frank Lloyd Wright speaks for an organic architecture*. Nova York: Wiley, 1987, p.112.

⁷ Nesse período Wright vivia entre os EUA e o Japão devido ao projeto e construção do Hotel Imperial em Tóquio.

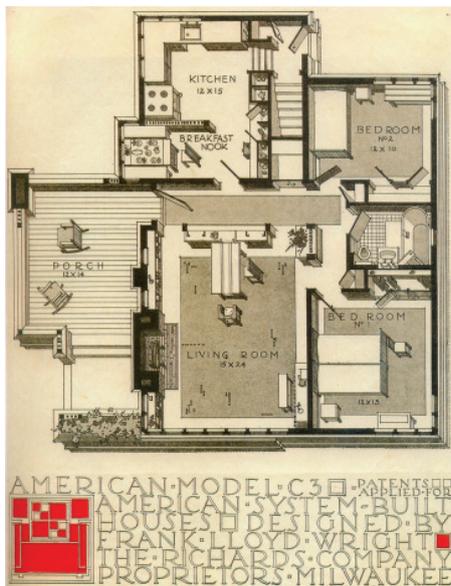


Figura 1: Planta do Modelo C-3, 1915-17, American System-Built Homes
 Fonte: CLEARY, et. al., 2009, p. 51

A retração nos esforços para a construção de habitações, durante o período da 1ª Guerra Mundial, e a ausência de Wright, que se encontrava no Japão (1916-1922)⁷, fizeram com Richards encerrasse, em 1917, sua atividade nessa área. No entanto, algumas residências ainda foram construídas segundo esse método, mesmo após essa data, por outras empresas.

À FASE INTERMEDIÁRIA

Após a fase inicial, houve uma curta fase intermediária, com poucas residências construídas, a das *textile block houses*. A importância dessa fase reside, especialmente, no método e no conceito proposto por Wright, apesar de o número de residências construídas não passar de dez. O processo projetual de Wright estava intimamente ligado à prática construtiva, em uma constante dinâmica em renovar-se (CLEARY, 2009, p. 47-57).

Há poucas pesquisas sobre essa fase. Robert L. Sweeney (1994, p. x, xi) observa que a mesma foi pouco estudada e não despertou tanto interesse de pesquisadores, por ser frequentemente citada como *decadente* e estranha, quando comparada à fase *prairie* ou à arquitetura do *international style*.

As residências *textile block* foram construídas em Los Angeles e arredores e incorporam o bloco de concreto texturizado, perfurado (composto de areia local, cascalho e cimento) (WRIGHT, 1943, p. 245) com desenhos geométricos.

As casas da Califórnia passaram a seguir a malha do bloco de concreto. A modulação, tanto em planta quanto em elevação dessas residências dependia, diretamente, dos materiais empregados na construção, que, no caso, eram os blocos de concreto com dimensões padronizadas de um pé e quatro polegadas quadrado (cerca de 40 cm x 40 cm).

Na busca pela economia da construção, Wright criou o bloco de concreto, o qual, além de ser um material relativamente barato, condicionou a criação de um sistema de unidades que racionalizava a construção.

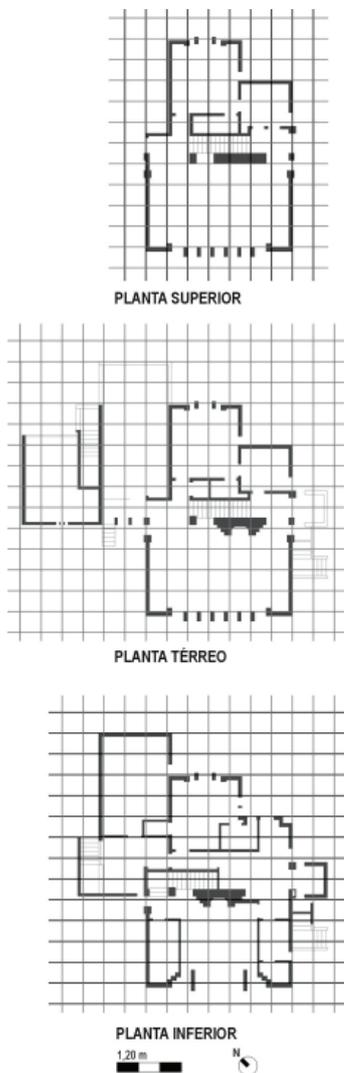


Figura 2: Plantas com diagrama da modulação quadrada da residência Textile Block Alice Millard, Pasadena, 1923
 Fonte: Redesenho e diagrama da autora

Apesar de Wright criar desenhos e texturas com aparência artesanal, os blocos eram industrializados e trazidos prontos para a obra, eliminando perdas e gerando economia na construção.

Edgar Tafel (1979, p. 125), antigo aprendiz de Wright em Taliesin, afirmou que a ideia de criação de uma construção com blocos de concreto surgiu do interesse em elaborar um sistema de padronização para produzir edifícios em grande escala, porém cada um com sua identidade. A rigidez do bloco de concreto era atenuada pela textura e o desenho, definidos por Wright de acordo com as condicionantes locais, criando proporções e ritmos nas fachadas.

AS USONIAN HOUSES — SIMPLICIDADE E ECONOMIA

“There is no reason why the assembled house, fabricated in the factory should not be made as beautiful as the modern automobile” (WRIGHT, 1932; WRIGHT, 1987, p. 124). Para o arquiteto, o fato de a casa ser pré-fabricada não excluiria também ser bela, além de funcional, estabelecendo uma comparação com os automóveis da época.

As *usonian houses*, a última fase de sua arquitetura residencial, tiveram, em sua maioria, como característica principal, o fato de serem pequenas e econômicas, baseadas em um projeto modulado para ser construído rapidamente e com economia. Após a Grande Depressão norte-americana, Wright se dedicou ao projeto e construção dessas casas com baixo custo, até 1959. A primeira residência *usonian* (Jacobs House I, 1936), com aproximadamente 150 m², foi construída entre 1936-1937 e teve um custo de \$5.500,00 (WRIGHT, 1954, p. 81).

O que prevaleceu, nessa fase, foram encomendas de clientes particulares que se interessavam pelo conceito *usonian*. Depois da construção da *Jacobs house*, várias residências *usonian* foram construídas, e em cada uma nota-se um projeto e construção com constantes avanços, pois, como ele mesmo afirmou, a arquitetura orgânica não é algo terminado, mas em constantes transformações e progressos (WRIGHT, 1955).

Na busca de economia e simplicidade, Wright definiu em seu livro *The natural house* (1954, p. 78) diretrizes principais a seguir em sua concepção: eliminação de todos os elementos e espaços considerados inúteis, tais como garagem fechada (substituída pelo *carport*), telhado, sótão e porão; criação de uma cozinha pequena e integrada com o setor social e espaço para refeições, o *workspace*, mais prática e funcional; uso dos materiais de acordo com sua natureza, sem revestimentos ou pinturas; mobiliário, iluminação, aquecimento e ornamentos integrados ao edifício, em um projeto integrado e modulado; de preferência, definição do programa em apenas um pavimento.

As características das *usonian* são semelhantes às das casas concebidas no pós 2ª Guerra, analisadas por Avi Friedman (1995, p. 132-133). Friedman aponta a realidade da economia e a demanda por habitação como fatores decisivos das novas soluções arquitetônicas.

Segundo Wright, a concepção da forma de uma residência *usonian* resume-se, essencialmente, à concepção do espaço interno, ou seja, sua forma e sua aparência externa deveriam ser consequência do espaço interno. “The house

*finished inside as it is completed outside. There should be no complicates roofs.*⁸ Wright defendia que “*Forma e Função seguem juntas*”: “*The house finished inside as it is completed outside. There should be no complicates roofs. ‘Form follows function’ is mere dogma until you realize the higher truth that form and function are one.*”⁹

A estrutura sempre foi considerada por Wright um elemento indissociável do conjunto arquitetônico, ou seja, deveria ser concebida simultaneamente com todo o projeto. Para o arquiteto, a estrutura se referia a uma ordem formal e geométrica do espaço (WRIGHT, 1954; WRIGHT, 1943, p. 38). Um dos aspectos mais importantes e particulares de sua obra é a relação entre estrutura, material, forma e espaço. Não há como dissecar a estrutura e visualizá-la separadamente do conjunto, nessa rica materialização dos princípios da integridade, continuidade e plasticidade.

Wright propôs uma maneira simples e barata de construir os fechamentos da casa, com a parede *sandwich*, que consistia em três camadas de placas de madeira com dimensões padronizadas. Esse fechamento deveria ser tão econômico na obras quanto em sua manutenção, necessitando apenas uma cera de proteção, segundo o arquiteto (WRIGHT, 1954).

As residências *usonian* eram baseadas em uma malha com cerca de 0,60 m x 1,20 m ou 1,20 m x 1,20 m (2 x 4 pés ou 4 x 4). Donald Hoppen (1998, p. 89), antigo aprendiz de Wright em Taliesin, afirmou que os desenhos técnicos dos projetos dessa fase, muitas vezes, iam para a obra com poucas cotas, apenas com o desenho da malha e a dimensão da modulação. Essa malha proporcionava uma construção mais econômica, pois previa pouca ou nenhuma perda de material, regularidade da construção e possibilidade de futuras ampliações.

⁸ WRIGHT, Frank Lloyd. *An american architecture*. Nova York: Horizon Press, 1955, p. 173.

⁹ WRIGHT, Frank Lloyd. *The natural house*. Nova York: Horizon Press, 1954, p. 20.

Figura 3: Axonométrica e elevações que revelam a modulação de 2 x 4 pés (aproximadamente 0,60 x 1,20 m), que organiza a malha, tanto em planta quanto em elevação (variações de 0,30 m) da residência *usonian* Herbert Jacobs, Madison, WI, 1936
Desenhos: Autora

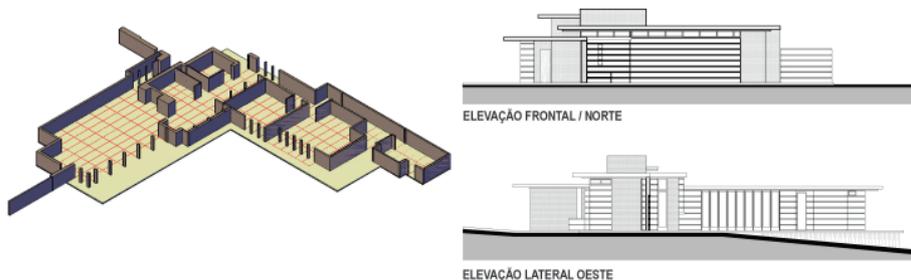
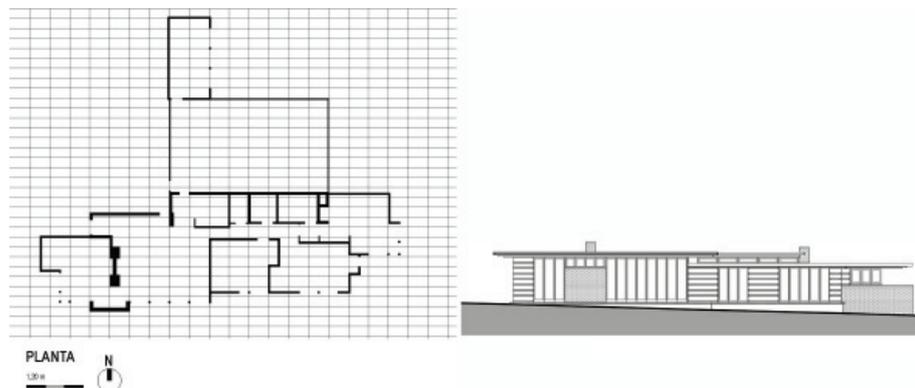


Figura 4: Planta esquemática e elevação sul, que revela modulação de 2 x 4 pés da residência *usonian*. Theodore Baird, Amherst, Massachusetts, 1940
Desenhos: Autora



A modulação em que Wright se baseava, na maioria das *usonian*, era a da tábuca de madeira com aproximadamente 0,30 m (1 pé) de largura, e, a partir dessa medida, partia toda a estruturação de sua malha geométrica, tanto em planta quanto em elevação.

Havia certa flexibilidade dos espaços internos e previsão de expansão das residências. Segundo Wright (1954, p. 167), a *usonian* foi concebida para pessoas com pouco orçamento, mas com planos futuros. Assim, a casa poderia ser expandida por etapas, pois, ainda segundo o arquiteto, tem a concepção de um “girino”. O corpo principal é composto pela sala e cozinha, sendo sua “cauda”, que pode crescer, a ala dos dormitórios.

A área da lareira deveria ser localizada estrategicamente, para que seu núcleo maciço fosse construído na parte central da residência. Esse centro não precisaria ser geométrico, mas um centro de convergência entre prumadas da cozinha e banheiro, simplificando espaço e orçamento.

Esse núcleo articulador das *usonian*, construído com tijolos, é a parte mais maciça da casa, enquanto entre a cozinha, sala de jantar e sala de estar não há repartições, proporcionando a continuidade visual e integração de espaços. Não há porão nem pesadas fundações¹⁰, o que gerou grande economia para as *usonian*. Outra eliminação foi a da garagem fechada. Wright propôs um espaço aberto, apenas coberto por uma laje, em uma terceira altura, o que proporcionava um ritmo e movimento aos planos horizontais e à volumetria da casa, o *carport*.

A madeira usada nas residências *usonian* são, geralmente, as mais encontradas na região e sempre deixadas ao natural. No exterior da residência, as pranchas de madeira são alternadas com papel ou papelão, para proporcionar um isolamento térmico.

Wright preferia a descentralização e acreditava com entusiasmo no automóvel para resolver os problemas de distância.

*Clients have asked me: “How far should I go out, Mr. Wright?” I say: Just ten times as far as you think you ought to go. So my suggestion would be to go just as far as you can go – and go soon and fast. There is only one solution, [...] – decentralization... [...] Because we have the automobile, we can go far and fast [...].*¹¹

Característica típica da cultura norte-americana, os loteamentos residenciais no subúrbio das grandes cidades eram os mais apropriados e onde se encontram a maioria das residências *usonian*. Não há rígida delimitação com muros ou cercas entre o público e privado, e a casa é locada isolada no lote.

A residência *usonian* seria o modelo de habitação para a cidade idealizada por Wright, a *Broadacre City*, baseada em uma aplicação do princípio da descentralização (FISHMAN, 1982, p. 91). Wright propôs uma nova realidade de cidade, revelada por uma forma particular de apropriação do território, na qual os limites entre rural e urbano se fundem, e o tradicional e a tecnologia são dependentes entre si, de forma harmônica e peculiar.

A proposta da *Broadacre City* pode ser considerada uma utopia (FISHMAN, 1982), concebida a partir de uma estruturação clara, em uma malha definida por meio da observação das atividades individuais e do todo. A habitação, a individualidade e a dispersão são os alicerces que estruturam essa cidade.

¹⁰ Wright desenvolveu um método de fundação chamado por ele de *dry wall footing*, que consistia em criar uma vala com cerca de um metro de profundidade, na área onde a casa seria construída, e preencher, de maneira organizada, com pedriscos. Dessa maneira, drena-se a umidade e constrói-se uma sólida fundação para suportar a edificação. Esse método econômico de conceber as fundações foi utilizado em grande parte das *usonian*. Ver *The natural house*, 1954.

¹¹ WRIGHT, Frank Lloyd. *An american architecture*. Nova York: Horizon Press, 1955, p. 170.

CONJUNTOS HABITACIONAIS *USONIAN*

Wright idealizou alguns conjuntos habitacionais, baseados na construção de grupos de residências *usonian*. Uma característica marcante nesses conjuntos são as variações tipológicas e formais, dentro e entre os conjuntos, sempre baseadas em uma malha. No entanto, Wright sempre se manteve fiel ao ideal da residência com custo acessível, com destaque à importância de sua individualidade, mesmo fazendo parte de um conjunto.

Durante a 2ª Guerra Mundial houve dificuldade em encontrar-se materiais como madeira e tijolo para construção das *usonian*, o que fez Wright propor novas ideias. O conjunto habitacional idealizado para trabalhadores da indústria automobilística da cidade de Detroit, com previsão de custo de \$4000,00 cada, em 1942 (WRIGHT, 1954, p. 148), previa casas no modelo *usonian berm-type*.

Nas *usonian berm-type*, Wright cria taludes nas paredes externas voltadas especialmente para a face norte, fazendo com que elas sejam isolantes térmicas e barateando ainda mais a construção. As janelas são posicionadas elevadas (clerestório), para a entrada de luz e calor natural, e, no interior, móveis de alvenaria projetados de acordo com a linguagem da residência.

Além disso, na residência *berm-type*, Wright utilizou o método chamado *usonian automatic*, com o uso de blocos de concreto pré-moldado, de forma que o próprio proprietário poderia construir sua casa (WRIGHT, 1954, p. 148), baseado em um sistema de modulação e manual *how to*. Não se pode desvincular o método projetual do construtivo, no caso dessas residências. O método apontado era semelhante ao de sua fase intermediária na Califórnia.

Na década de 1930, Wright idealizou um conjunto, inicialmente com oito residências, para professores da Universidade de Michigan, que serviriam de modelo para as que seriam construídas em um conjunto maior, o Usonia I Project. As professoras Alma Goetsch e Katherine Winckler, da Universidade de Michigan, contrataram Wright para o projeto de sua residência, mas os outros clientes não acreditaram nas ideias inovadoras do conceito *usonian*, além de ter havido dificuldades com o financiamento pela FHA. Assim, construiu-se, em 1938, apenas essa residência, onde as proprietárias moraram por mais de 30 anos, e custou aproximadamente \$6.600,00 (TEPFER, 1992, p. 16).

O projeto se baseia em uma malha de 4 x 4 pés (2,40 x 2,40 m). Apesar de relativamente pequena, a casa possui espaços amplos na área social, onde quase não há paredes separando os ambientes, apenas o volume central da lareira e área molhada, o que proporciona a impressão de um espaço maior.

Figura 5: Axonométrica, planta esquemática e diagrama da elevação que mostra a modulação de 4 x 4 pés (aproximadamente 1,20 x 1,20 m) da residência *usonian* Goetsch-Winckler, Okemos, MI, 1939
Desenhos: Autora

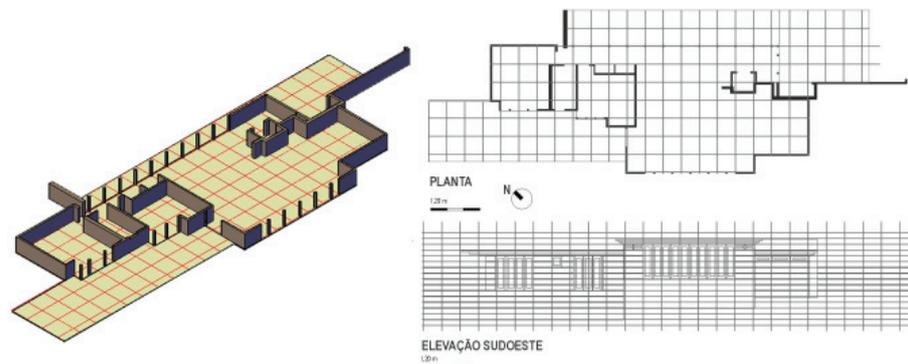




Figura 6: *Usonian suntop homes*. Esquema gráfico que permite visualizar os quatro pavimentos de cada unidade
Elaboração: Redesenho do autor

Wright projetou um conjunto habitacional para Otto Tod Mallory, da Tod Company, em que as residências foram concebidas em grupos de quatro, ou seja, em um só lote havia quatro residências, independentes e de fácil acesso, pelo valor de \$4.000,00 cada (WRIGHT, 1954, p. 106). As *usonian suntop-homes*, 1938-1939, em Ardmore, na Pensilvânia, incorporam a ideia, presente na retórica da arquitetura orgânica de Wright, de conciliação entre individualidade e coletividade, a relação unidade e todo, na qual as pessoas devem ter a consciência de fazerem parte de um conjunto, porém respeitando sua individualidade.

Na década de 1940, reuniu-se um grupo de pessoas em Nova York, lideradas por David Henken, e, baseadas na experiência das *usonian houses*, criaram uma comunidade para a construção de residências de baixo custo, a Usonian Cooperative Community Inc., ou apenas *usonia*. Wright realizou o projeto para o loteamento, próximo da cidade de Nova York e de algumas residências construídas. As outras residências desse conjunto, apesar de não terem sido de autoria de Wright, seguiam os princípios e linguagem das *usonian houses*.

Em 1957, com 90 anos, Wright criou um projeto para casas pré-fabricadas, para Marshall Erdman and Associates, construtores de Madison, Wisconsin: “*The best of the prefabricated group built by the Madison builder, Marshall Erdman, in 1957 [...]*”, segundo o pesquisador Richard Perrin (1964, p. 44). Havia quatro projetos básicos, com suas variações, escolhidas pelo cliente por um catálogo. Várias residências foram construídas por esse método.

Construída com blocos de concreto e tábuas de madeira pré-fabricados, a segunda casa da série feita pela Erdman Prefabricated foi a residência Walter Rudin, em Madison, 1957. Wright a chamou de *one-room house*, pois, ao entrar na casa, depara-se com um único espaço (WRIGHT, 1987, p. 139), a abrigar todo o programa da casa: o andar térreo e um mezanino com um balcão, que integra visualmente os espaços. Sua malha é de 2 x 4 pés (aproximadamente 0,60 x 1,20 m) e um perímetro de 20 pés x 24 pés (aproximadamente 6,10 x 7,30 m). Uma planta com área de 45 m².

DISCUSSÃO

As plantas dos projetos de Wright seguiam uma malha predeterminada. No caso das *usonian*, essa malha, em planta e elevação, coordenava e articulava a organização dos elementos arquitetônicos, assim como o mobiliário, ornamentos integrados, tapeçaria, detalhes e a volumetria. Essa geometria confere a qualidade orgânica de sua arquitetura, pois todos os elementos estão relacionados em escala e proporção, dentro de um sistema de unidades que partiu do material.

Em seu texto *The logic of the plan* (WRIGHT, 1928), Wright explica que a leveza da tábua de madeira requer um espaçamento diferente do tijolo, assim como o da pedra ou do bloco de concreto. Assim, cada material irá conferir diferentes proporções ao conjunto construído, nunca se esquecendo que todas essas relações de escala e proporção devem estar relacionadas essencialmente às proporções humanas. O sistema de unidades proposto deve estar diretamente ligado às medidas e proporções do indivíduo e definido no início do projeto, para o edifício contar com sua gramática, uma linguagem própria. O sistema de unidades proposto por Wright, em busca de economia e simplicidade, fica muito mais evidente a partir da fase *textile block*.

A malha geométrica e o sistema de unidades proporcionavam mais liberdade de criação para Wright e um controle maior do projeto. Na fase das *usonian*, o sistema de modulação criou condições para a concepção de uma arquitetura residencial com várias possibilidades de espaço e forma, com liberdade de criação. A geometria dos materiais atua tanto como base da modulação e do sistema de unidades como para expressar a natureza artística dos ornamentos orgânicos em sua arquitetura.

Destacamos a importância da análise da planta nos projetos de Wright. O arquiteto afirmou que uma boa planta contém informações inerentes ao projeto, como ritmo, massa, proporção e gramática. *“A good plan is the beginning and the end [...] That means that its development in all directions is inherent – inevitable [...] In itself it will have the rhythms, masses and proportions [...]”* (WRIGHT, 1975, p. 153).

A organização geométrica da planta e a adoção de um sistema de unidades condicionam a boa qualidade do projeto como um todo, conferindo escala e proporção adequada, de acordo com o material adotado.

Na obra residencial de Wright, a harmonia decorrente da combinação dos materiais é resultado de um estudo lógico e sistemático das sensações provocadas por cada material, que, segundo o arquiteto, afeta a noção de escala e proporção do edifício. Além disso, podemos afirmar que a modulação dos tijolos, dos blocos de concreto ou das tábuas de madeira estabelecem diferentes ritmos, mas juntos podem estabelecer um rico jogo de proporções, escala e harmonia entre os materiais.

A modulação proporciona uma dependência da parte em relação ao conjunto como um todo, e, ao mesmo tempo, uma independência dos elementos arquitetônicos, organizados baseados nessa malha. A proporção, o ritmo e o equilíbrio entre a parte e o todo se dão pela repetição, adição, subtração, inversão, distorção, rotação, interpenetração, em diferentes escalas.

Um dos aspectos mais importantes e particulares da obra de Wright é a relação entre forma/espço, composição/construção. Uma união entre estrutura, material, forma e espço. A modulação dessas residências dependia diretamente dos materiais empregados na construção. A repetição dos tijolos, das tábuas de madeira e das aberturas estabelece ritmos em várias escalas.

As formas geométricas puras, que constituem a arquitetura residencial *usonian* de Wright, complementam-se e são, ao mesmo tempo, independentes e dependentes entre si, formando um conjunto único, porém inacabado, com previsão de ampliação, de acordo com o discurso orgânico de Wright.

A modulação dos elementos e a organização geométrica do projeto permitiram que Wright criasse residências personalizadas dentro de uma padronização *não-óbvia*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A condição norte-americana levou Wright a criar projetos residenciais dentro da realidade de seu país. Projetos para iniciativa privada e residências particulares foram o foco principal de atuação do arquiteto. A realidade europeia condicionou outras soluções, no mesmo período. Acreditamos que a proposta de Wright era coerente com sua retórica e adequada às condições de seu país.

Alguns de seus projetos eram experimentais, como, por exemplo, a primeira residência construída em sua segunda fase. A residência Alice Millard (Pasadena, 1923), a primeira construída com base no método *textile block* (SWEENEY, 1994, p. xvii -1) apresentou alguns problemas, o que gerou mudanças e aprimoramento para outros futuros projetos com a mesma concepção, como a adição de hastes de aço entre os blocos de concreto (WRIGHT, 1943, p. 235).

Os projetos de Wright partiam de uma malha baseada nos materiais que organizava e, ao mesmo tempo, proporcionava liberdade ao arquiteto, na articulação dos espços e formas. As variações dentro de uma mesma malha conferiam identidade ao projeto, algo que o arquiteto sempre defendeu. Wright ressaltava a importância da individualidade das pessoas, assim como de seus lares.

A coordenação modular do projeto residencial de Wright partia dos materiais utilizados. Baseado na tradição estrutural norte-americana do *ballon-frame*, observamos que, inicialmente, em sua obra residencial, a estrutura não atua como protagonista na definição da forma, como nos projetos do The American System Ready-Cut House. Já nas residências *textile block* – o método construtivo dos blocos de concreto –, a estrutura toma nova importância na solução formal do projeto, sendo parte importante da concepção formal e espacial. No projeto das *usonian* não se distingue o que é estrutura e fechamentos, em uma unidade indissociável, organizada e baseada em uma malha muito clara, que parte do material, característica da arquitetura orgânica de Wright.

REFERÊNCIAS

- BROOKS, Allen. *The prairie school: FLW and his midwest contemporaries*. Nova York: George Braziller, 1984.
- BRUNA, Paulo J. V. *A industrialização da construção no Brasil: tecnologia e pré-fabricação na construção em massa*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Princípios da arquitetura moderna na obra de Oswaldo Arthur Bratke*. 2000. 187 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- CLEARY, Richard; LEVINE, Neil; MAREFAT, Mina; PFEIFFER, Bruce B.; SIRY, Joseph M.; STIPE, Margot. *Frank Lloyd Wright from within outward* Nova York: Guggenheim Museum Publications; Rizzoli, 2009. (Catálogo da exposição comemorativa “50 anos de Guggenheim”).
- COOKE, Amanda; FRIEDMAN, Avi. Ahead of their time. The Sears catalogue prefabricated houses. *Journal of Design History*, Oxford, Londres, v. 14, n. 1, 2001.
- FISHMAN, Robert. *Urban utopias in the twentieth century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier*. Nova York: MIT Press, 1982.
- FORUM, Architectural (Ed.). *The 1940 book of small houses*. Nova York: Simon and Schuster, 1938.
- FLORIO, Ana Maria Tagliari. *Os princípios orgânicos na obra de Frank Lloyd Wright: uma abordagem gráfica de exemplares residenciais*. 2008. 351 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- FRIEDMAN, Avi. The Evolution of Design Characteristics during the Post-Second World War Housing Boom: The US Experience. *Journal of Design History*, Londres, v. 8, n. 2, p. 131-146, 1995.
- HOPPEN, Donald W. *The seven ages of Frank Lloyd Wright: the creative process*. Nova York: Dover Publications, 1998.
- IRIGOYEN DE TOUCEDA, Adriana Marta. *Da Califórnia a São Paulo: referências norte-americanas na casa moderna paulista – 1945-1960*. 2005. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- IRIGOYEN DE TOUCEDA, Adriana Marta. *Frank Lloyd Wright e o Brasil*. 2000. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos, São Carlos, 2000.
- KAUFMANN, Edgar. *Frank Lloyd Wright: writings and buildings*. Nova York: Meridian Book, 1960.
- LASEAU, Paul; TICE, James. *Frank Lloyd Wright: between principle and form*. Nova York: Van Nostrand Reinhold, 1992.
- McCARTER, Robert. *Frank Lloyd Wright – Architect*. Londres: Phaidon Press, 1997.
- McCOY, Esther. *Case study houses 1945-1962*. Los Angeles: Hennessey+Ingalls, 1962.
- NUTE, Kevin. *Frank Lloyd Wright and Japan: the role of traditional japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*. Nova York: Spon Press, 1993.
- PERRIN, Richard W. E. Frank Lloyd Wright in Wisconsin: Prophet in His Own Country. *The Wisconsin Magazine of History*, Wisconsin, v. 48, n. 1, p. 32-47. 1964.
- PFEIFFER, Bruce Brooks. *Frank Lloyd Wright selected houses 36*. Tóquio: A.D.A. Edita, 1991.
- REISLEY, Roland. *Usonia New York-building a community with Frank Lloyd Wright*. Nova York: Princeton Architectural Press, 2001.
- SERGEANT, John. *Frank Lloyd Wright's usonian houses: the case for organic architecture*. Nova York: Watson-Guption Publications, 1976.
- SMITH, Elizabeth A. T. *Case study houses*. Madri: Taschen, 2006.
- SWEENEY, Robert L. *Wright in Hollywood: visions of a new architecture*. Nova York: The MIT Press, 1994.
- TAGLIARI, Ana. *Frank Lloyd Wright: princípio, espaço e forma na arquitetura residencial*. São Paulo: Annablume, 2011.

- TEPFER, Diane. Alma Goetsch and Kathrine Winckler: Patrons of Frank Lloyd Wright and E. Fay Jones. *Woman's Art Journal*, New Jersey, v. 12, n. 2 p.15-19, 1991.
- WRIGHT, Frank Lloyd. *A testament*. Nova York: Horizon Press, 1957.
- _____. *An american architecture*. Nova York: Horizon Press, 1955.
- _____. *An autobiography*. Inglaterra: Pomegranate Europe Ltda., 2005.
- _____. *In the cause of architecture: essays*. Nova York: Architectural Record Books, 1975.
- _____. *Studies and executed buildings by Frank Lloyd Wright*. Nova York: Rizzoli, 1998. Republicação do Verlag Ernst Wasmuth Portfolio – A. G. Berlim, edição de 1919, com textos originais de Frank Lloyd Wright.
- _____. *The natural house*. Nova York: Horizon Press, 1954.
- _____. *Truth against the world: Frank Lloyd Wright speaks for an organic architecture*. Nova York: Wiley, 1987.

Nota do Editor

Data de submissão: janeiro 2010

Aprovação: agosto 2011

Ana Tagliari

Arquiteta pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Mackenzie, mestre de Artes da Unicamp, em 2008, professora e doutoranda pela FAUUSP desde 2009 e bolsista de doutorado pela CNPq.

Av. Higienópolis, 360, ap. 64. Higienópolis

(11) 3661-3086 – São Paulo, SP

anatagliari@usp.br

criação da z.

re. S. João em op. em d. z. f. d. e. n. d. e. n. d. o. a. b. a. r. r. a. d. a. q. u. i. t. t. a. b. a. n. d. a. p. o. r. o. n. d. e. s. e. p. e. d. e. m. c. o. n. t. r. a. s.
em forma de bu. s. f. s. & braus & mea de des palmos por braça. Tem fusa
muy pouca para Di.

Y V A I D M W C

1000 libras 50
realin

das sei

1. de opento 11. 2.
rel. l. e. n. a. s. u. a. p. e. r. t. e.

1000 libras & mea a

1000 libras de rocha viva

1000 libras a praya.

Rafael Alves Pinto
Junior

C

ASA, SUBSTANTIVO FEMININO:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO
ARQUITETÔNICO EM CASA E
JARDIM e CASA CLAUDIA, NA
ERA DAS GRANDES REVISTAS

120

pós-

RESUMO

O surgimento de revistas interessadas em arquitetura e dedicadas ao grande público, como *Casa e jardim*, na década de 1950, e *Casa Claudia*, na década de 1970, representou o estabelecimento, a partir da segunda metade do século 20, de uma cultura de morar ligada ao espaço doméstico e aos valores que ele, enquanto objeto tipológico, representa. Dentre outras coisas, significou a afirmação dos valores dos papéis sociais da mulher e da arquitetura, como depositária dos atributos de privacidade, intimidade: *locus* da família, da memória e do afeto. As revistas estabeleceram uma maneira de representar o espaço arquitetônico de morar, legitimando comportamentos, ao exercitar uma pedagogia estética, inaugurando uma cultura ligada ao morar e estabelecendo uma fonte de imaginários ligada às formas de construir-se no Brasil. Pela afirmação de uma imagética civilizatória, tanto *Casa e Jardim* quanto *Casa Claudia* estabeleceram uma representação que se tornou um padrão para as demais publicações periódicas dedicadas ao tema, a partir delas.

PALAVRAS-CHAVE

Periódicos. Arquitetura modernista. Imaginário.

CASA, UN SUSTANTIVO FEMENINO: LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO EN *CASA E JARDIM* E *CASA CLAUDIA*, EN EL TIEMPO DE LAS GRANDES REVISTAS

RESUMEN

La aparición de revistas interesadas en la arquitectura y dedicadas al grande público, como *Casa e Jardim*, en la década de 1950, y *Casa Claudia*, en la década de 1970, ha representado, a partir de la segunda mitad del siglo 20, la creación de una cultura de morar relacionada con el espacio doméstico y los valores que, como un objeto tipológico, él representa. Entre otras cosas, ha significado la afirmación de los valores de los papeles sociales de las mujeres y la arquitectura como la depositaria de los atributos de privacidad, intimidad: el *locus* de la familia, la memoria y el afecto. Las revistas han establecido una forma de representar el espacio arquitectónico de morar, legitimando comportamientos con el ejercicio de una pedagogía estética, dando paso a una cultura de morar y estableciendo una fuente de imaginarios ligada a las formas de construir en Brasil. Por hacer la afirmación de un imaginario civilizador, tanto *Casa e jardim* como *Casa Claudia* han establecido una representación que se ha convertido en un estándar para otros periódicos dedicados al tema, después de ellas.

PALABRAS CLAVE

Publicaciones periódicas. La arquitectura modernista. Imaginario.

HOUSE, A FEMININE NOUN:
REPRESENTATING ARCHITECTURAL SPACES
IN *CASA E JARDIM* AND *CASA CLAUDIA* IN
AGE THE GREAT MAGAZINES

ABSTRACT

The emergence of magazines focusing on architecture and aimed at the general public, such as *Casa e jardim* in the 1950s and *Casa Claudia* in the 1970s, represented the creation of a culture of living associated with domestic spaces and the values this space represents as a typological object after the second half of the 20th century. Among other things, it affirmed the values of the social roles of women and architecture as the depository of the attributes of privacy and intimacy: the *locus* of family, memory and affection. The magazines set the tone for representing the architectural space as an area for living, legitimizing behaviors while exercising an aesthetic pedagogy, ushering in a culture associated with living and establishing a source for imagined ways of building in Brazil. By affirming an image of civilization, both *Casa e jardim* and *Casa Claudia* became a benchmark for other periodicals devoted to this theme.

KEY WORDS

Periodicals. Modernist architecture. Imaginary.

Nunca, enquanto estivessem de pé, aquelas paredes se esqueceriam de mim, de nós, que as impregnamos de amor e alegria. Em cada batente de porta ficara a impressão de nossa passagem, em cada peitoril de janela ainda permanecia o morno toque de nossos braços, e os seus segredos mais íntimos, só eu e os meus conhecíamos, como se conhecem os segredos invioláveis do coração dos amigos.

Francisco L. Ribeiro¹

Dentre os veículos periódicos da mídia impressa, o gênero *revista*² é o que, indubitavelmente, possui a relação mais íntima com o público. Diferentemente do jornal de consumo diário, a revista pode ser lida, relida, colecionada, passada adiante. Transforma-se em uma companhia e fonte de consulta recorrente. Estabelece com o leitor uma relação emocional a qual o levou e ainda leva a buscar nela aquilo de que ele gosta ou o que deseja: um objeto, uma casa, um destino de férias ou uma roupa. Essa relação envolve confiança, expectativas, acertos, correspondências, afetos e desafetos, gerando uma identificação entre o leitor e a revista, que o insere, por exemplo, em um grupo social. Enquanto consumidor, é o leitor quem dá um significado para a revista, é ele quem diz o que é a revista (SCALZO, 2003). E é nesse processo que reside o poder dessas publicações, de satisfazer o olhar e mostrar o desejo.

Entretanto, muitas vezes o objeto desejado se encontra inacessível, e a única satisfação é a do texto e da imagem. Logo, há olhares para todos os gostos e sonhos, em uma segmentação temática que propicia, dentre outras coisas, o alcance do maior público possível, que corresponde diretamente ao público que ela deseja alcançar.

Em linhas gerais, o que nos é narrado pelo estabelecimento desse vínculo entre os periódicos e seu público é uma das faces do novo ideal doméstico estabelecido pela Europa do início do século 20 – a afirmação da figura da família, do papel da mulher, da classe média, a atuação da imprensa e a configuração de novos parâmetros para a intimidade. Faces essas que estabeleceram novos ritos da vida doméstica e novas variáveis, na delicada equação entre a vida privada e as maneiras de morar, como o colocado tanto por Sennett (1988) quanto por Perrot (2001).

A publicação de uma revista tornou-se parte desse processo. Para Martins (2001, p. 42), essa era uma das exigências da vida moderna, que também se fez muito forte no Brasil, um mercado cujas grandes fronteiras foram, principalmente, as relações de gênero e a classe social. Isso significa dizer que sua inserção articulou uma equação mercadológica, correspondente tanto a uma segmentação temática, como a entende Mira (2001), quanto ao desencadear de uma obra de movimento do corpo social, como entende Pluet-Despatin (1992): o leitor é visto como um potencial consumidor, e o editor se torna um especialista em determinados grupos de consumidores. Um processo que teve no Brasil, na segunda metade do século 20, um ponto de inflexão.

Nesse contexto, a publicação de periódicos dedicados à arquitetura ganham destaque, e a compreensão da palavra *habitação* adquire um interesse bem maior que o lexical. Para dicionaristas, como Houaiss (2001, p. 640), por exemplo, a casa é um edifício destinado à habitação, sinônimo de vivenda e equivalente ao lar e à família. Aparece como uma unidade nuclear e distinta da cidade, podendo fazer parte dela ou não. É um elemento que ocupa a posição central em uma estrutura social, capaz de permitir a vida do indivíduo e da família em um espaço suficiente, servindo de abrigo às necessidades mutáveis e às formas mais complexas de uma sociedade dotada de uma herança social, uma destinação tipológica que a diferencia na produção da arquitetura. Aqui, a destinação representa um objeto materialmente construído, aguardando um uso determinado, no caso, familiar, e a relação simbólica e emocional do espaço físico com seus moradores pode transformar o edifício em um *lar*. A essa designação do espaço de morar como lar, adjetivo enraizado no cotidiano, na memória e na vida privada de seus habitantes, contrapõe-se a acepção de casa, substantiva e estruturada nos imperativos de êxito estético e distinção social. Perpassa por essa distinção todo um conjunto de oposições binárias, tais como a diferença entre o mercado de massa *versus* objeto único, a diferença entre a atuação de projetistas renomados *versus* construtores anônimos, a distinção entre critérios estritamente pessoais e critérios estéticos de visibilidade social, a afirmação de uma produção para atender às demandas simbólicas de consumidores pertencentes a um mesmo grupo social e o estabelecimento de um mercado de credenciais perpetuamente mutante, conforme o observado por Stevens (2003, p. 101).

Afastado dessa dicotomia baseada no mercado, Heidegger (2005) considera o morar como um ato fundamental à própria condição humana: ser homem significa habitar. O “ser-aí” tem a condição necessária para a manifestação do próprio ser no tempo, não como objeto tradicional das ciências e filosofia ocidental, mas na forma de uma subjetividade entrelaçada, na qual sujeito e objeto se mesclam em um pensamento originário: evoca o mais íntimo da família, as lembranças mais ancestrais do indivíduo.

Ulpiano Bezerra de Menezes também salienta a distinção entre o edifício e a ação de habitar-se o espaço, uma postura que descortina horizontes bem mais amplos. Em suas palavras:

O verbo habeo, em latim, significa ter uma relação de apropriação com algo. O verbo habito (o sufixo it expressa uma reiteração ou intensidade, como em salio, dançar, pular, e saltito, dar pulinhos), assim, indica esta mesma relação de modo continuado e profundo. Habitus vai na mesma direção, postulando uma repetição que se torna constante ao longo do tempo. Habitação é o substantivo que não pode ser entendido sem referência ao verbo e, portanto, tendo que levar em conta mais os comportamentos que as formas espaciais.

Um termo conexo, morar, traz, com seus parentes, morada, moradia, a mesma marca de tempo longo que sedimenta um comportamento, sentido que vemos, por exemplo, na mesma família, no vocábulo demorar. Nessa ordem de coisas, habitante é aquele que habitualmente pratica um certo espaço, no qual direciona sua existência e que passa a constituir um foco de estabilidade e centro do mundo. (MENEZES, 2006, p. 8-9).

Precisamente, esse é o sentido no qual as revistas dedicadas à arquitetura veem seu público consumidor (leitor): ao desenvolver a *prática* do espaço construído, os *habitantes* desses espaços revestem-nos de significados de centralidade e estabilidade, fonte de conteúdo de comportamentos, experiência, valores e imaginários que o habitar implica e que resultam em relegar a materialidade da habitação a um plano secundário de importância. Como um espaço vivido, praticado, que deve condensar e defender a intimidade, Bachelard (2003, p. 74) observa que se abre, então, fora de toda a racionalidade, o campo do onírico e do sentimento: antes de ser jogado no mundo, o homem é recebido no regaço da casa, que se torna depositária de grande parte da subjetividade de seu morador. A essa ação, Mafesoli atribui uma função estruturante, que identifica como sendo uma “lógica do doméstico”. Uma centralidade subterrânea que garante assento e estabilidade tanto para a vida individual quanto para o corpo social. Para ele:

A casa é o pivô em torno do qual vai se articular a vida social. É esse fundamento “técnico”: a casa e os instrumentos domésticos, como ferramentas de domínio, que vai ser retomado por toda a simbólica da construção. [...] Além disso, essa “casa”, como universal concreto que, com outras casas, vai constituir o espaço familiar da comunidade, é, de certo modo, o centro de gravidade do mundo em seu todo. Ela é a estrutura de toda a sociedade. E é essa harmonia que é a base da ideia de cultura. A Paideia origina-se nela, e nela encontra a justificativa da concepção de harmonia e até da estética sociais. Assim, da raiz indo-europeia, a partir da qual se exprime a construção, até a formação individual do homem “culto”, passando pelas reflexões simbólicas próprias à astronomia e à mística, é muito amplo o espectro das noções e das práticas que se apoiam sobre este fundamento mais próximo que é a casa. (MAFESOLI, 2005, p. 104-105).

Uma “lógica” estruturada, principalmente, no conjunto de emoções percebidas e associadas ao espaço construído, referindo-se, por exemplo, aos valores da família, da infância, aos papéis dos sexos, à intimidade e em como a construção material incorpora esses sentimentos, conforme o colocado por Rybczynski (1989, p. 84).

O surgimento de publicações periódicas como *Casa e jardim*, seguida depois por *Casa Claudia* e outras, interessadas em arquitetura e destinadas ao grande público, pode ser entendido como uma expressão desse processo. Como um sistema sógnico, as imagens divulgadas pelas revistas são elementos de programas de comportamentos e fonte de imaginários. Uma fonte privilegiada, por serem dispositivos nos quais capitais diversos, como o econômico, simbólico, político, cultural e afetivo, convergem à irredutibilidade do imaginário, de acordo com Castoriadis (1982) e Mafesoli (2005). A dimensão afetiva identificável na circulação das imagens – e sem a qual essa relação de consumo não se sustentaria – dá nova existência ao espaço arquitetônico: o olhar que qualifica o mundo é o mesmo que lhe atribui valores de afeto, memória e vivência. Produto da realização arquitetônica, a imagem do espaço doméstico aparece articulando signos, estabelecendo linguagens e criando modos específicos de ver-se e de relacionar-se com o espaço da habitação.

O surgimento desse gênero de publicações, inteiramente dedicadas à moradia, representou também a consolidação, no Brasil, tanto do mercado de bens simbólicos, do qual fala Bourdieu (1987, 1989), quanto da indústria cultural, nominada por Adorno e Horkheimer (1985): a partir da década de 1950, publicações como *Vida doméstica*³, que foram destaque na primeira metade do século, vão, gradativamente, perdendo espaço para publicações mais especializadas, em uma estratégia de sobrevivência, de garantir novos mercados e alcançar grupos específicos. Integralmente dedicada ao lar, *Vida doméstica* esteve sempre mais dedicada à mulher que dirigia a casa que à casa propriamente dita. Ou melhor, a dona de casa era a expressão mais fidedigna do que a revista entendia como lar: refúgio das atribulações mundanas. Consciente que na “civilização moderna” a mulher brasileira não poderia estar em posição de inferioridade em relação aos homens, a revista defendia que o papel da mulher seria complementar, cuidando do conforto da casa e da educação e virtudes das crianças,

*Abnegada e sublime, altruísta e heroica, a mulher brasileira é, antes de tudo, o modelo das mães; e aquela que exercer esta grandiosa missão, terá o bom senso de ficar na calma remansosa do lar, toda amor e carinho, devotamento e sacrifício, inteiramente entregue aos doces cuidados maternos, cõnscia de que, educando patrioticamente a criança de hoje, prepara, com nobreza e galhardia, o soldado de amanhã*⁴

*com instrução bastante para compreender os gostos de seu marido, inclinada à vida simples, sem as futilidades das chamadas “melindrosas”, tendo seu orgulho na saúde e felicidade do esposo e dos filhos*⁵.

Fora da casa ficavam os perigos do mundo e o “feminismo”, sempre disposto a perturbar a harmonia da família.

*Esposas, mães e filhas dedicam-se às artes e ofícios, ao comércio e às indústrias. Surgem por toda a parte e, por fim, invadem as repartições públicas, concorrendo com os homens em prélios de sabedoria.*⁶

Fotografias de debutantes, de casamentos e festas infantis, ao lado de toda espécie de propaganda de produtos ligados ao conforto da casa, garantiram a coesão da publicação por mais de quatro décadas. Produtos para a casa, mas não para a construção da casa – as leitoras de *Vida doméstica* já encontravam a casa construída após o casamento, ou não deveriam se preocupar com sua realização. Nada de construção. No máximo, a escolha do mobiliário e objetos decorativos, em uma preocupação sistemática e pedagógica de encontrar-se um “estilo” adequado para cada caso.

Em 1953, quando *Casa e Jardim* foi lançada, o mercado editorial brasileiro já vivenciava um cenário de diversidade temática relativamente consolidado⁷, o que comportava abordagens mais específicas. Para Maria Celeste Mira,

Trata-se de um momento em que a preocupação com a questão da identidade nacional é ainda muito forte. As revistas se baseiam em modelos estrangeiros, mas procurando sempre abrasileirar suas fórmulas. Assim, criam recursos para, aos poucos, deixar de apenas copiar as revistas estrangeiras ou simplesmente traduzi-las. O fato refletirá no mercado jornalístico, elevando seu grau de profissionalização. Modernização que

colocará os jornalistas diante de um quadro típico da indústria cultural: divisão de trabalho, aprimoramento técnico, padronização do produto, resultando na sensação de que o período de vivacidade inicial se perdeu no tempo (2001, p.42).

Publicada pela Editora Monumento e dirigida por Carlos Oscar Reichenbach⁸, a revista se destinava ao público feminino interessado em arquitetura, decoração e jardinagem. Seu lançamento foi um marco para o periodismo temático⁹ no Brasil. Filho de uma família de editores europeus, editor de *Seleções*¹⁰, *Médico moderno*, *Dirigente industrial*, *Dirigente agrícola* e *Lady*, Reichenbach não era um amador e estava convicto dos rumos e transformações radicais por que passava a imprensa no Brasil. Um período marcado tanto por renovações da linguagem quanto pela introdução de novas técnicas e novos padrões de apresentação gráfica, de acordo com Abreu (2003, p. 69).

Como objetos da cultura, essas revistas foram, como todas as outras, portadoras dos conceitos e valores de seus produtores, estabelecendo as regras próprias segundo as quais são construídos os sentidos textuais e imagéticos que desejam veicular. Tomando para si a função de representar o espaço de morar no Brasil, as revistas dedicadas à arquitetura assumem seu objetivo mediador do real, tal como o veem. Dessa maneira, o poder da representação se fundamenta em sua capacidade de articular e produzir reconhecimento e legitimidade social, conforme observa Pesavento:

As representações se inserem em regimes de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade. Decorre daí, portanto, a assertiva de Pierre Bourdieu, ao definir o real como um campo de forças para definir o que é real. As representações apresentam múltiplas configurações, e pode-se dizer que o mundo é construído de forma contraditória e variada, pelos diferentes grupos do social. Aquele que tem o poder simbólico de dizer e fazer crer sobre o mundo tem o controle da vida social e expressa a supremacia conquistada em uma relação histórica de forças. Implica que esse grupo vai impor a sua maneira de dar a ver o mundo, de estabelecer classificações e divisões, de propor valores e normas, que orientam o gosto e a percepção, que definem limites e autorizam os comportamentos e os papéis sociais (PESAVENTO, Sandra, 2005, p. 41-42).

Assim, como lembra Chartier (2002, p. 63), o real assume um novo sentido: aquilo que é real, efetivamente, não é a realidade visada pelo texto, mas a própria maneira como ele a cria, na historicidade de sua produção e na intencionalidade de sua escrita. Como intérpretes dos



Figura 1: Foto de capa
Fonte: *Casa e Jardim*, n. 1, maio 1953

espaços de morar, as revistas articulam práticas e estratégias para um determinado grupo social, justificando suas escolhas ao mesmo tempo em que estabelecem uma diferença, ao selecionar, cultivar e veicular determinados valores atribuídos à moradia. Conforme coloca Chartier, ao afirmar:

Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representação têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo se impõe, ou tenta impor a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio (op. cit, p. 17).

A revista também deixa claro que a mulher da classe média urbana era o seu público. Nada de muito rico ou muito pobre. Tudo dentro de “limites financeiros razoáveis”. Incentivava a participação das leitoras, pedindo que “comuniquem suas opiniões sobre a revista, inclusive naquilo que não for do seu agrado. Somente vivendo em contato com o leitor pode uma revista, a nosso ver, tornar viva a sua tarefa”¹¹.

Incentivava também as leitoras da revista a doarem o *Suplemento*, publicado como encarte e repleto de “valiosas sugestões”, às pessoas “desprovidas de recursos”, com propostas “sobre como erigir com pouco dinheiro um verdadeiro lar, e como dotá-lo de um autêntico jardim”. Afinal de contas, essas pessoas também possuíam “o senso do lar” e deveriam ser “incentivadas em suas aspirações”¹².

Ao colocar-se como articuladora de “todas as atividades que interessam à dona de casa e ao jardim”¹³, as revistas entendiam o espaço privado da moradia como sinônimo do cotidiano que nele se desenrolava: atrelada à imagem do espaço de morar está toda uma série de atributos, relatos de experiências, um corpo de símbolos, produtos, objetos e um sistema de projeções publicitário.

Se, por um lado, DUBY entende o espaço da casa como espaço da família, reino do doméstico e distinta do espaço individual: sinônimo do cotidiano e uma área distinta de pesquisa. Para ele, “a vida privada é, portanto, a vida de família, não individual, mas de convívio, é fundada na confiança mútua”. A vida privada é o espaço doméstico, familiar, não-regido pelas leis, e sim pelos costumes. Seus membros fazem parte da vida pública, mas no mundo privado são ligados pelo afeto, amizade e tradição. Então, o espaço da casa não refletiria a vida cotidiana como um todo, seria apenas um fragmento da história social de um tempo, uma amostra de cultura material. Opõe-se ao público por ser um espaço próprio, reservado, íntimo. Por outro lado, Ariès (1997) entende o espaço de morar como um objeto da cultura material, objeto ímpar de pesquisa, que permite ver as mudanças ocorridas em determinada sociedade em um tempo histórico específico. O espaço da casa carrega a vida de seu proprietário e de sua família que construíram um espaço com usos e significados próprios: abrange também as teias extrafamiliares, compostas de amigos, vizinhos, negócios e as relações com o meio em que se insere: seus hábitos culturais e intelectuais, alimentares e de higiene, religioso e de lazer, formando um conjunto de relações que atuam como um conceito articulador entre o público e o privado. A casa



aparece como palco de parte desse cotidiano no sentido atribuído por Heller (1989). A vida cotidiana não está fora da história, mas no centro do acontecer histórico: é a verdadeira essência social.

Neste trabalho, não vemos razão para estabelecer distinções entre o espaço privado e o espaço cotidiano. Colocamo-nos ao lado de Alencastro:

com efeito, não há por que separar-se os dois gêneros da história, na medida em que 'cotidiano' refira-se à intimidade, aos modos de vida, ao dia a dia da existência privada, familiar, pública, às formas de transmissão dos costumes e dos comportamentos. Tenho para mim que os motivos que levaram Ariès e Duby a distinguir, aliás de modo pouco explícito, o privado e o cotidiano, decorreram, entre outras circunstâncias, da necessidade de apartar os estudos por eles organizados na *Histoire de la vie privée* (Paris, Le Seuil, 1985) da coleção *La vie quotidienne en ...*¹⁴

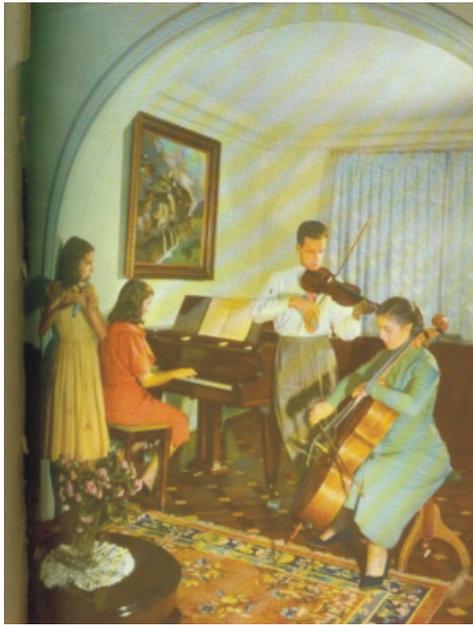
pós- 129

Não seria suficiente que bens e artigos ligados ao conforto do espaço doméstico estivessem disponíveis, ao alcance de todos. Era necessário que os consumidores soubessem de sua existência, de sua obsolescência e da emergência de novos produtos, utensílios, materiais e equipamentos disponíveis ao espaço privado da casa: na década de 1950, as brasileiras já se encontravam relativamente inseridas na sociedade de consumo e todas as mídias destinadas a elas mostram isso com clareza. Todo, ou quase todo o conteúdo das revistas, ou estava ligado diretamente a um produto (eletrodomésticos e mobiliário, por exemplo), ou serviam de atrativo para a venda da revista (como a imagem de um carro ou uma casa), divulgando a publicidade nela inserida.

Tanto para *Casa e jardim* quanto para *Casa Claudia* depois dela, o espaço arquitetônico de morar sempre teve um sentido muito especial: era o sacrário da memória da infância e urna da saudade¹⁵, como o seio materno que recebia o filho ausente. Lugar da mulher e da constituição da família: se ao homem cabia garantir o sustento da casa, à mulher, enquanto esposa, cabia o dever de transformar aquela casa em um verdadeiro lar. Um quadro que só estaria completo com o nascimento dos filhos, uma vez que o casamento dava à mulher a condição de mãe. As revistas eram, portanto, ideais “para recém-casados”¹⁶, já que a casa era um local aonde se chegava pelo casamento, conforme podemos observar, tanto nas capas, como na revista de abril de 1954, quanto nas propagandas de produtos destinados à dona de casa, como a



Figuras 2 e 3: Fotos de capas
Fonte: *Casa e Jardim*, 1954. Capa e publicidade do conjunto Panex, n. 8, p. 32



Figuras 4 e 5: Fotos de capas
 Fonte: *Casa e jardim*, p. 18, jan. 1954
 Publicidade da Cerâmica São Caetano, nov. 1958.
 p. 54

das painéis Panex, por exemplo (Figuras 2 e 3). Na primeira imagem, vemos o conjunto radiante de uma noiva nos braços de seu marido, entrando em casa pela primeira vez. O enquadramento do interior para o exterior, através da porta entreaberta, reforça essa perspectiva, finalizada no sorriso do casal. Na segunda, podemos ver duas imagens, em uma página inteira: uma menor, com o noivo carregando sua esposa, e uma bem maior, com o produto anunciado (conjunto de painéis). Entre as duas imagens, o texto que as une: “... e a felicidade se completa.” Às leitoras, a felicidade seria algo como um processo, desencadeado pelo casamento e completado com as painéis. Nesse sentido, *Casa e jardim* pouco se distanciou de *Vida doméstica*. A mulher que fugia à regra da família e do casamento, continuava “perdida”¹⁷.

Casa e jardim também entendia que o espaço da casa deveria ser a tradução de um espaço de bom gosto, educação e cultura, preocupando-se, desde sua origem, em manter as leitoras informadas de “todas as atividades que interessam à dona de casa e ao jardim”¹⁸. O resultado, podemos ver também tanto nas seções da revista, como, por exemplo, “Música em casa”, no número de janeiro de 1954, quanto na publicidade de produtos destinados à construção, como a Cerâmica São Caetano, veiculada em novembro de 1958. Na seção destinada à música, não vemos uma família em seus modelos tradicionais de pai, mãe e filhos, mas um conjunto de câmara: o pai ao violino, a mãe ao violoncelo, e duas filhas: uma no piano e outra na flauta transversa. O texto alude aos benefícios de uma educação musical e à harmonia no lar. Na outra imagem, podemos identificar uma jovem mulher, maquiada e adornada com joias, ricamente vestida, concentrada em esfregar as lajotas de cerâmica. Se o espaço da casa, no momento de lazer da família, deveria ser o lugar da cultura, mesmo nos momentos de trabalho importava manter a imagem de elegância e refinamento de quem o conduzia.

Tão importante quanto o espaço da casa, o jardim era um local privilegiado. Lugar onde a dona de casa encontrava uma pausa das atividades domésticas e uma fonte infinita de satisfação pessoal. Em relação à arquitetura, era a “*moldura da casa*”¹⁹, o complemento equilibrado para o espaço construído, considerando que “*da natureza brotam as plantas, do homem, a ideia*”.²⁰ Um complemento em que prevaleciam as mesmas regras de pedagogia e estética a que as revistas se mostravam sempre atentas. São numerosas as seções dedicadas à arrumação de canteiros e arranjos florais, em lições passo a passo²¹, orientadas por profissionais conceituados, como Fujiwara e

João S. Decker²². As leitoras deveriam estar bem informadas para serem capazes de “*apresentar bem os canteiros de seu jardim*”²³, e tanto *Casa e Jardim* quanto *Casa Cláudia* se desdobraram nesse objetivo. Em ambas, são numerosas, desde seu início, as reportagens sobre as plantas da estação, as flores da moda, os cuidados com as plantas dentro ou fora de casa, as pragas, os inseticidas e os vasos mais adequados a cada ambiente – domínios da imagem de uma mulher capaz de cuidar tanto do lar quanto do jardim, que era seu “natural” complemento.

Se as leitoras deviam se manter informadas sobre as novidades do jardim, mais atenção ainda deviam dispensar às novidades dedicadas às utilidades domésticas que a indústria se esforçava para disponibilizar. A esse respeito, a revista não deixava dúvidas: as donas de casa não podiam reclamar da vida doméstica, facilitadíssima com a presença de diversas utilidades e equipamentos “*fabricados para facilitar o trabalho dentro de casa e para aumentar o conforto do lar*”. Se, por um lado, a revista reconhecia que havia dificuldades em manter uma casa, apesar das facilidades modernas, mais difícil era conduzir um batalhão de criados.

*Dificuldades sempre houve. Você já pensou como seria difícil controlar um batalhão de empregadas: – cozinheira, ajudante de cozinheira, arrumadeira, copeira, lavadeira, engomadeira, etc? Não devemos ser saudosistas e pensar que nos outros tempos tudo era mais fácil. Não era, não! Se hoje, uma boa empregada doméstica é tão rara como um trevo de quatro folhas, a mulher atualizada encontra nos auxiliares mecânicos trabalho perfeito, como a mais obediente das empregadas que só faltasse falar.*²⁴

A revista assumia para si a responsabilidade de manter o público informado não só sobre as novidades disponíveis, mas também sobre aquelas que deveriam vir, criando uma expectativa de consumo de bens que beiravam a ficção, tais como a “*lavadeira ultra-som, que lava sem água e sem sabão, o fogão micro-ondas, que assa batata em 5 minutos e o forno que se limpa sozinho*”²⁵.

Com posições como essa, podemos constatar que a imagem de mulher veiculada por *Casa e Jardim* foi bem mais conservadora, se comparada à *Casa Cláudia*. Em parte devido às suas origens aristocráticas paulistas, a revista conservaria com zelo, até o final da década de 1970, a imagem de uma mulher romântica, culta e refinada. Mesmo em assuntos áridos, como a Declaração do Imposto de Renda, a revista advertia a não “*esquecer a etiqueta*”²⁶. A dona de casa poderia ser “*prática, mas não precisa[ria] perder o romantismo*”²⁷. Quanto mais espinhoso o tema, maior o conservadorismo. Por exemplo, quando a revista tratou pela primeira vez do tema do divórcio no Brasil, ela se posicionou ao lado da Igreja e a favor da indissolubilidade do casamento, lembrando que “*o nosso Direito alicerça-se na doutrina de Cristo, atribuindo ao casamento a categoria sacramental*”²⁸. Para a revista, se o divórcio fosse instituído no Brasil, o resultado seria que o homem terminaria por colocar “*a mulher numa posição de mera servidora de seus instintos sexuais, escrava de suas paixões*”²⁹.

Quando *Casa Cláudia* surgiu, na década de 1970, a figura da mulher consumidora da revista havia mudado bastante, em relação às divulgadas por *Casa e Jardim* 20 anos antes, sofrendo forte influência das alterações dos padrões de comportamento que agitaram a década de 1960, no Brasil e no mundo. A própria “revista mãe” – *Cláudia* – já havia mudado e distinguido-se no mercado editorial

brasileiro, por introduzir matérias bastante polêmicas, como o aborto, o sexo antes do casamento, o anticoncepcional e a virgindade. Desde 1963, a coluna “A arte de ser mulher”, escrita por Carmen da Silva (1919-1985), mostrava que a mulher podia ser mais do que rainha do lar, influenciando o pensamento de toda uma geração. Em seu livro de memórias, a autora conta como foi a repercussão de seu trabalho em *Claudia*:

Meus artigos caíram como UFOs incandescentes no marasmo em que dormitava a mulher brasileira naquela época. Logo comecei a receber uma avalanche de cartas em todos os tons: desesperados apelos, xingamentos, pedidos de clemência: deixe-nos em paz, preferimos não saber! Consciência dói – olé se dói, mais do que “patada em los huevos” – e lá vinha eu mês a mês com a minha lengalenga, remoendo, insistindo, revolvendo as feridas. (SILVA, 1985, p. 120)

Entretanto, apesar das diferenças, tanto em *Claudia* quanto em *Casa Claudia* e *Casa e jardim*, a casa continuava nas mesmas mãos femininas. As mesmas mãos que cuidavam do cotidiano da casa, do espaço doméstico, do marido e dos filhos, também podiam exercer uma atividade profissional fora de casa. A diferença entre *Casa e Jardim* e *Casa Claudia* é que, nessa, a leitora não mais sonha, consome, entendendo consumo como um modo ativo de relação e manipulação sistemática de signos, conforme o conceituado por Baudrillard (2000, p. 206). Uma relação bem mais ampla que a compra de objetos ou a publicidade de produtos, e onde o que é consumido não são os próprios objetos, e sim a relação, a um só tempo significada e ausente, que os deixam visíveis.

A revista se esforçou, desde seu início, para mostrar em todas as suas matérias os diversos produtos que suas leitoras podiam comprar, em qualquer lugar do País, funcionando como um guia de compras, com endereços e telefones. O foco da publicação era o consumo urbano emergente, formado pela mulher de classe média, casada, católica e possuidora de um poder aquisitivo suficiente para adquirir os bens e produtos veiculados em suas páginas. Nada de muito luxuoso e inacessível, ou muito barato e desqualificado, inserindo-se no mesmo público que *Casa e Jardim* já havia conquistado desde 1953. Absolutamente, a publicidade e as ofertas de produtos não eram nenhuma novidade na imprensa feminina. O destaque que ela ocupa na publicação é que toma, sim, uma outra dimensão, inédita até então.

Em sintonia com esse público, *Claudia* se desdobrou em publicações especiais, com títulos específicos: *Claudia Cozinha*³⁰, *Noivas* e *Decoração*. Nesse processo, as “revistas mães” deram origem a várias “filhas” absolutamente independentes: de *Claudia*, nasceram *Claudia Moda* (1972), *Casa de Claudia* (1975) e *Claudia Cozinha* (1975); de *Manequim*, nasceram *Tricot e Crochet* (1977), *Faça e Venda* (1978) e *Ponto Cruz* (1979).

Para Maria Celeste Mira, essa foi uma estratégia de sobrevivência. A revista, que havia decidido acompanhar sua geração em termos de decoração, moda e comportamento, terminou por ficar mais próxima da leitora de 30 a 40 anos, casada:

Em 1978 [...] a revista sofre uma reformulação: tem seu formato reduzido e a introdução de novas seções. Embora procurando “remoçar”, ela continua



Figuras 6 e 7: Fotos de capas
 Fonte: Casa Claudia, abr. 1974 e set. 1978

voltada para as preocupações da mulher de classe média, dona de casa, enfim, para o lar e o consumo [...]. 46%, contra 39% de uma revista como Nova; 54% são donas de casa, embora dentre elas 26% também trabalhem fora. Uma vez que a dona de casa é a responsável pela compra de uma série de itens de consumo familiar, estes números conferem à revista um perfil editorial e de consumo mais voltado para o lar, embora não deixe de tratar e de anunciar o que se refere à mulher especificamente. (2001, p. 61)

Nesse cenário, a separação entre a visualidade veiculada por Casa Claudia e a imagem da mulher veiculada nos primeiros anos de Casa e Jardim é abissal, como podemos ver em capas como as de abril de 1974 e setembro de 1978 (Figuras 6 e 7). Na primeira, vemos um casal de jovens sentados em um bar na sala de estar, uma imagem única, que domina toda a capa. Não é possível dizer se são casados ou não, ou se formam ou não uma família, se são amigos, namorados ou colegas: para a revista, esse tipo de categorização não fazia sentido. A outra capa estipula uma outra visualidade e que seria dominante daí em diante: a composição da capa fragmentada, com uma fotografia maior (o destaque do número – no caso, 23 cozinhas com ideias para inspirar a dona de casa) e outras fotos menores, com destaques das seções da edição. A figura humana praticamente desaparece, e os ambientes, internos ou externos, passam a aparecer sempre sozinhos, montados como um cenário. A composição da fotografia também passa a ser mais acurada, sempre valorizando o tema destacado pela seção. O tempo das composições do começo de Claudia, no início da década de 1960, feitas à mão e fotografadas a partir de aquarela ou guache, haviam ficado definitivamente no passado.

A própria publicidade dos produtos destinados à construção também se esforçou para mostrar a imagem de uma mulher realizadora e moderna, dando espaço para as profissionais, em um campo praticamente restrito aos homens, como podemos ver, por exemplo, na série de propagandas veiculadas pela indústria capixaba de pisos e azulejos Ornato S.A., no final da década de 1970. A revista mostrava ambientes projetados por uma profissional de prestígio, em que foram usados materiais da anunciante. Geralmente anúncios de página inteira, com textos curtos de autoria da própria profissional, em que a associação entre ambientes, profissional e produto não deixava margem para equívocos. Mas havia contradições, como a que podemos



Figuras 8 e 9: Fotos de capas. Publicidade de Porto Ferreira
 Fonte: *Casa Claudia*, contracapa, maio 1978; *Casa Cláudia*, p. 46, jun. 1979

identificar na publicidade das indústrias de pisos cerâmicos Porto Ferreira Ltda. Em dupla página inteira, a indústria anunciava que a “*Porto Ferreira quer reformar seu casamento. A começar pelo banheiro*”³¹.

Ao associar o desgaste da edificação com o desgaste do relacionamento do casamento, advertia que a “*tristeza e a feiura são contagiosas: quando menos se espera, o seu casamento está com a mesma cara do banheiro*”³². Como solução, apenas um caminho: uma reforma. E mostrava aos leitores a alteração do *layout* do banheiro, que de “feio”, passou a “bonito”, advertindo que, para esses casos, a solução deveria ser rápida, “*antes que a felicidade do seu casamento desça pelo ralinho do chuveiro*”³³.

Dessa maneira, quanto à figura da mulher e sua relação com o espaço da casa, podemos identificar as mesmas articulações que Ana Luiza Martins identificou nas revistas femininas paulistas, no período entre 1890 e 1922. Como na imprensa feminina do início do século, a revista ainda veiculou uma imagem dupla de mulher: uma do texto e outra da imagem:

Texto ainda construído para a mãe-esposa, conformando a imagem da mulher brasileira aos costumes e tradições, de forte influência católica, de apelo nacionalista; já as imagens, as ilustrações, a publicidade com vistas ao consumo, configuravam o modelo de fora, da mulher esportiva, liberada, moderna, que fumava e dirigia automóveis [...]. Em outras palavras, rainha do lar no texto, no espaço do privado, e moderna e liberada na propaganda, colocando-se no espaço público. [...] Através das revistas, fosse pelo viés da produção feminina ou por aquele perpetrado pela propaganda, paulatinamente, desestabilizavam-se as fronteiras simbólicas entre os sexos, desfazendo-se papéis ancestralmente construídos na secular sociedade patriarcal brasileira (2001, p. 385-387).

Apesar de todas as mudanças por que passou a família de classe média na sociedade brasileira, podemos concluir que, tanto para *Casa Claudia* quanto *Casa e Jardim*, a representação do espaço de morar seguiu uma trajetória em que a casa nunca deixou de ser o reino da mulher, identificável tanto nas representações sociais dos sujeitos quanto nas relações de gênero e de consumo. A essa imagem de casa soma-se a impulsão de uma indústria que colocou sob a égide da “utilidade” toda uma oferta de produtos e serviços que tornariam a vida da mulher mais fácil, ligando o sonho ao mercado de consumo, que

praticamente só conheceu o crescimento: por meio da construção de uma visualidade correspondente ao espaço de morar, revistas como *Casa e jardim* e *Casa Claudia* se colocaram como mediadoras da experiência do espaço arquitetônico, e isso determinou uma posição bastante específica em relação ao tempo. Se o presente pode ser percebido por imagens sincronizadas com ele e que o tornam legível, a presença de determinadas imagens trazem ou o passado, ou o futuro para o agora. O fluxo temporal deixa de ser linear ao sujeito, que se coloca no espaço visual recriado pelas imagens. Ao tempo real da experiência, as imagens sobrepõem uma dimensão simbólica, uma metáfora do desejo do leitor. A figura da casa é instrumento, ela própria, de representação de um mundo interior absolutamente sensorial. Afirmando nova existência à materialidade da arquitetura por meio dos modos de ver, a narrativa visual ordena o real, atribuindo valores e exercendo o que Pesavento (1999) conceitua como sendo uma pedagogia da comunicação. Estamos diante dos “espaços comunicantes” identificados por Ferrara (2007), os quais, no caso, fazem-se representar pela espacialidade (re)criada pela imagem. Produto da experiência arquitetônica, o texto visual aparece nas revistas articulando signos, estabelecendo linguagens, ao mesmo tempo em que construíram uma maneira específica de mostrar o espaço de morar no Brasil.

NOTAS

¹ RIBEIRO, Francisco L. A casa. *Casa e Jardim*, São Paulo, n. 121, p. 70, fev. 1965.

² Ana Luiza Martins localiza a gênese da palavra *revista*, na língua portuguesa, no final do século 19 – derivada da palavra inglesa *review*, teve seu emprego desgarrado da significação usual de “passar a tropa em revista” e assumiu o *status* de publicação periódica (2001, p. 45). Entendida como uma publicação dedicada a alguma área do conhecimento e editada a intervalos prefixados, as revistas logo se tornaram instrumentos correntes de informações. Além disso, a publicação de uma revista representou também a evidente afirmação de indivíduos e grupos, que, em uma ação potencializada pela publicidade e pela propaganda, conduziam sua divulgação conforme os interesses de sua classe – fonte de seu caráter fragmentado original. Um traço que, para Martins (op. cit, p. 46), é recorrente, imutável e característico, nas variações geográficas e temporais em que o gênero floresceu. Floresceu tanto, que, ao longo do século 19, as revistas se tornaram moda e, principalmente, passaram a ditar a moda.

³ Como uma publicação de variedades, *Vida doméstica, revista do lar e da mulher* – Magazine Mensal, também atingiu seu apogeu antes da Segunda Guerra Mundial. Fundada por Jesus Gonçalves Fidalgo, em 1920, e propriedade da Sociedade Gráfica Vida Doméstica Ltda., no Rio de Janeiro, a revista chegou ao final da Segunda Guerra com representantes nos Estados Unidos, Inglaterra e França, um feito considerável para as publicações de sua época. Em seus números iniciais, *Vida doméstica* trazia um conteúdo bastante direcionado para o meio rural, com artigos sobre a criação de animais e fruticultura. A partir de 1930, esse conteúdo rural vai tornando-se cada vez mais rarefeito, até praticamente desaparecer em 1938, em um exercício de adaptação a um público cada vez mais urbano. A revista também é o retrato do fato responsável pela colocação das revistas femininas em um novo patamar de importância, com a valorização das já antigas seções de correspondência entre a revista e seus leitores e a consequente personalização que elas desencadearam. Para Mira (2001, p. 48), essas seções fizeram com que as revistas não apenas mostrassem coisas, fatos e produtos; elas se tornaram companheiras, conversando com as leitoras sobre seus problemas, seus anseios e suas realizações. Além do mais, os tempos eram de prosperidade e todos queriam esquecer os amargores e as agruras da guerra, conforme lembra Hobsbawm (1991).

⁴ Pela mulher. *Vida doméstica*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 25, abr. 1922.

⁵ Como há de ser a esposa do homem de estudo. *Vida doméstica*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 45, jun. 1921.

⁶ Crônica, *Vida doméstica*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 62, out. 1921.

⁷ A segunda metade do século 20 corresponde a um terceiro período de expansão periodística no Brasil, a era das grandes revistas: publicações como *Casa e Jardim* (1953), *Manequim* (1959), *Veja* (1968), *Realidade* (1966), *Claudia* (1961) e *Quatro rodas* (1960) nascem já direcionadas a um tema específico.

⁸ Como empresário do ramo editorial, Reichenbach circulava na elite paulista. Nomes importantes da Faculdade de Medicina, da Politécnica e da Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz foram colaboradores de diversas revistas e articulistas que passaram por seu gabinete. A elite intelectual formava também o público consumidor dessas publicações, comprometidas com a modernidade paulista, coadunadas por personalidades de trânsito no governo, em sintonia com a política oficial daquelas administrações.

Além do conteúdo – impresso em *off-set* nas mesmas máquinas que imprimiam *Seleções* –, do preço acessível e da qualidade sedutora do material, a revista procurou cativar as leitoras já na capa, com a imagem de um canteiro de rosas vermelhas em primeiro plano, representando o *jardim*, em frente de um edifício de linhas modernistas, ao fundo, representando a *Casa*. A primeira publicação no Brasil inteiramente dedicada ao tema da moradia já nascia sob a égide do espaço arquitetônico modernista. Afinal, já desde a década anterior, as linhas do *Cassino da Pampulha* (Oscar Niemeyer, 1942), da *Casa Kubitschek* (Oscar Niemeyer, 1943), da *Casa de Bailes da Pampulha* (Oscar Niemeyer, 1942), das casas de *Roberto Lacase* (João Vilanova Artigas, 1939) e da casa *Paranhos* (João Vilanova Artigas, 1940-1941) faziam furor nas páginas de *Vida doméstica* e *O cruzeiro*, por exemplo.

⁹ Do lançamento até abril de 1965, a revista foi impressa pela Companhia Litographica Ypiranga, a primeira gráfica de *O Estado de S. Paulo*. Em maio de 1962, passou a ser publicada pela Editora Efece, do grupo carioca Fernando Chinaglia Ltda. Em 1995, passou a fazer parte do grupo da Editora Globo, de Roberto Marinho, onde permanece até hoje, como a decana das publicações destinadas à arquitetura, decoração e paisagismo no Brasil.

¹⁰ *Seleções* foi lançada no Brasil em 1942 e era a versão brasileira do *Reader's Digest* norte-americano. Sob a responsabilidade da Editora Ypiranga S. A., teve sua “era de ouro” no Brasil entre os anos de 1950 e 1960, quando atingiu a marca de 400 mil exemplares mensais.

¹¹ REICHENBACH, Carlos O. *Casa e jardim*, São Paulo, n. 1, Editorial, p. 2.

¹² Id., p. 3.

¹³ Id., p. 2.

¹⁴ ALENCASTRO, Luiz Filipe. *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 8.

¹⁵ RIBEIRO, Francisco Luís. A casa. *Casa e Jardim*, n. 121, p. 70, fev. 1965.

¹⁶ *Casa e Jardim*, n. 126, p. 24, jul. 1965.

¹⁷ Conforme podemos observar em seções como as dedicadas à música, como, por exemplo, em 1955: “La Traviata – a perdida” (*Casa e Jardim*, n. 20, p. 72, dez. 1955).

¹⁸ CASA E JARDIM. São Paulo: Monumento, v. 1, n. 1, p. 2, 1953.

¹⁹ Id., p. 47.

²⁰ *Casa e Jardim*. São Paulo, n. 6, p. 10, jan. 1954.

²¹ *Casa e jardim*. São Paulo, n. 15, p. 18, jan. 1954.

²² Autor de livros como *Rosas, dahlias e gladiolos*. São Paulo, 1941; *Flores no lar*. São Paulo: Melhoramentos, 1953 e *O jardim mês por mês*. São Paulo: Secretaria da Agricultura de São Paulo, 1951.

²³ *Casa e Jardim*. São Paulo, n. 18, p. 48, nov. 1955.

²⁴ Utilidades domésticas modernas. *Casa e Jardim*, São Paulo, n. 111, p. 72, abr. 1964.

²⁵ Id., p. 73.

²⁶ JORNAL da família. *Casa e Jardim*, São Paulo, n. 111, p. 80, abr. 1964.

²⁷ *Casa e Jardim*, São Paulo, n. 251, p. 11, dez. 1975.

²⁸ GAYOSO, Djalma de Souza. O divórcio e o Brasil. *Casa e Jardim*. São Paulo, n. 121, p. 61, fev. 1965.

²⁷ Id., p. 61.

²⁹ O “Jornal de cozinha” era uma seção de *Claudia*. Criado em 1965, seria a base para *Claudia Cozinha* e modelo para outras publicações do gênero.

³⁰ *Casa e Jardim*. São Paulo, n. 212, p. 46, maio 1979.

³¹ Id., p. 46.

³² Ibid.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Alzira Alves de; LATTMAN-WELTMAN, Fernando (Org.). *Eles mudaram a imprensa*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.
- ALENCASTRO, Luiz Filipe. *Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, v. 2, 1999 (História da vida privada no Brasil).
- ARIËS, Philippe: *Da Renascença ao século das luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 (História da vida privada, v. 3).
- BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Difel, 1989.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 2002.
- HOBSBAWM, Erich. *A era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LEMOIS, Carlos A.; MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Casas do Brasil*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2006.
- MAFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista*. São Paulo: Edusp, 2001.
- MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revista*. São Paulo: Olho d'Água; Fapesp, 2001.
- PERROT, Michelle et al. *Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. v. 4. (História da vida privada).
- PESAVENTO, Sandra J. *História & história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- RYBCZYNSKY, Witold. *La casa, historia de una idea*. Madri: Nerea, 2006.
- SCALZO, Marília. *Jornalismo de revista*. São Paulo: Contexto, 2008.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SILVA, Carmen da. *Histórias híbridas de uma senhora de respeito*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- STEVENS, Garry. *O círculo privilegiado*. Brasília: UNB, 2003.
- VIDA doméstica. *Crônica*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 62, out. 1921.
- _____. Rio de Janeiro, n. 25, p. 25, abr. 1922.

Nota do Editor

Data de submissão: maio 2010

Aprovação: novembro 2010

Rafael Alves Pinto Junior

Arquiteto formado pela PUC-GO, mestre em Cultura Visual, doutor em História, UFG – GO e professor do IFG.

Caixa postal 186

75800-014 – Jataí, GO, Brasil

(64) 9954-0043

rafaeljuniorcefet@gmail.com

Maria Cecília Naclério
Homem

P

RESENÇA DA ITÁLIA NA
PRODUÇÃO DO MÓVEL e DO
DESENHO BRASILEIROS:
“FÁBRICA DE MÓVEIS FEDERICO
OPPIDO & IRMÃO”

RESUMO

Federico Oppido, nosso avô materno, nasceu na cidade de Tito, província da Basilicata, Itália, em 1877. Descendente de uma família que conta com pintores e artesãos entre os antepassados, foi desenhista, fabricante de móveis e decorador de interiores, na cidade de São Paulo, para aonde se transferiu em 1888. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios dessa capital e manteve, desde, pelo menos, o ano de 1900, uma fábrica de móveis e tapeçaria, “Federico Oppido & C.”, anos depois denominada “Fábrica de Móveis Federico Oppido & Irmão”. Produziu obras no ecletismo, em *art nouveau* e em *art déco*, para particulares e por encomenda de artistas, arquitetos, políticos e industriais. Federico Oppido fez parte do movimento de modernização do móvel no Brasil, por ter realizado importantes trabalhos nesse último estilo e por ter colaborado com o artista suíço-brasileiro John Graz, na confecção de móveis tubulares, que decoraram os interiores das primeiras residências modernistas em São Paulo, projetadas pelo arquiteto Gregori Warchavchik. Outro mérito seu é ter feito de sua fábrica, na qual trabalharam diversos filhos e sobrinhos, um celeiro de artesãos, desenhistas e pintores, muitos dos quais se tornaram profissionais notáveis, que atuaram no ramo da marcenaria, das artes plásticas e desenho industrial. No ensejo do Momento Itália/Brasil: 2011-2012, em comemoração aos 150 anos da unificação da Itália, decidimos homenageá-lo, mediante a reconstituição de sua biografia, não só ligada à produção de sua fábrica como também ao “pessoal artístico” que ali iniciou seu aprendizado e trabalhou. Para tanto, apresentamos móveis de sua lavra e baseamo-nos na historiografia, na memória familiar e em dados que recolhemos em sua terra natal.

PALAVRAS-CHAVE

Imigração italiana. Indústria. Mobiliário. Design. Ecletismo. *Art nouveau*. *Art déco*. Modernismo.

PRESENCIA DE ITALIA EN LA
PRODUCCIÓN DEL MUEBLE Y DEL
DISEÑO BRASILEÑOS: “FÁBRICA DE
MUEBLES FEDERICO OPPIDO &
HERMANO”

RESUMEN

Federico Oppido, nuestro abuelo materno, nació en la ciudad de Tito, Provincia de Basilicata, Italia, en 1877. Descendiente de una familia que contaba entre sus antepasados con pintores y artesanos, Oppido fue diseñador, fabricante de muebles y decorador de interiores, en la ciudad de São Paulo, a donde llegó en 1888. Estudió en el Liceo de Artes y Oficios de esa capital e hizo funcionar, al menos desde el año de 1900, una fábrica de muebles y tapicería, “Federico Oppido & C.”, la que, posteriormente, se llamó “Fábrica de Muebles Federico Oppido & Hermano”. Produjo obras en los estilos ecléctico, *art nouveau* y *art déco*, por encargo de artistas, arquitectos, políticos e industriales. Federico Oppido participó en el movimiento de modernización del mobiliario en Brasil, por haber realizado importantes trabajos en ese último estilo y por haber colaborado con el artista suizo-brasileño John Graz, en la producción de muebles tubulares de acero, que han decorado los interiores de las primeras viviendas modernistas en São Paulo, diseñadas por el arquitecto Gregori Warchavchik. Otro mérito suyo es el haber convertido su fábrica, donde trabajaron hijos y sobrinos, en una escuela práctica de artesanos, diseñadores y pintores. Muchos de ellos han llegado a ser notables profesionales, que han sobresalido en la ebanistería, en las artes plásticas y en el diseño industrial. Con motivo del Momento Italia/Brasil: 2011-2012, que celebra los 150 años de la Unificación de Italia, decidimos homenajearlo, con la reconstitución de su biografía, vinculada no solo a la producción de su fábrica, sino también a los “artistas” que allí empezaron su aprendizaje y trabajaron. Para ello, presentamos muebles diseñados por él y nos basamos en la historiografía, en la memoria familiar y en datos que hemos recogido en su tierra natal.

PALABRAS CLAVE

Inmigración italiana. Indústria. Mobiliário. Diseño. Eclecticismo. *Art nouveau*. *Art déco*. Modernismo.

THE PRESENCE OF ITALY IN BRAZILIAN
FURNITURE PRODUCTION AND DESIGN:
*FÁBRICA DE MÓVEIS FEDERICO OPPIDO
& IRMÃO.*

ABSTRACT

Our maternal grandfather, Federico Oppido, was born in Tito, a small Basilicata town in Southern Italy, in 1877. A descendant of a family of painters and artisans, he was a draftsman, furniture manufacturer and interior decorator. He moved to São Paulo in 1888 where he studied at the Arts and Crafts Lyceum. After 1900, together with his brother Nicola, he owned Federico Oppido & C., a furniture-making and upholstery shop, which was later renamed *Fábrica de Móveis "Federico Oppido & Irmão."* He produced works in eclecticism, *art nouveau* and *art déco* for private customers, artists, architects, politicians and industry magnates. He can be considered one of the pioneers of modern furniture in Brazil thanks to the important works he produced in the latter style and as a result of his collaboration with swiss and brazilian artist John Graz in the manufacturing of tubular furniture that also adorned the interiors of the first residences designed by the architect Gregori Warchavchik. His factory is also credited with producing a wealth of well-known craftsmen, designers and painters. This year is the "Italy in Brazil" year, celebrating the 150th anniversary of Italy's unification. We are using this opportunity to honor Federico Oppido by publishing his biography, concentrating especially on his factory and the artists he influenced through his work. We are including the furniture he designed, family memories and information from his home town.

KEY WORDS

Italian immigration. Industry. Furniture. Design. Eclecticism. *Art Nouveau*. *Art déco*. Modernism.

Em 1^a de setembro de 1877 nascia Federico Oppido, nosso avô materno, na pequena cidade do Tito, província da Basilicata, Itália. Com Nicola Oppido, seu irmão, fundou e manteve uma fábrica de móveis na capital paulista, para onde se transferiram quando adolescentes. Como artesão, desenhista e fabricante de móveis, seus trabalhos tiveram mérito reconhecido, além de ter atuado junto de artistas da vanguarda, executando seus desenhos. No ensejo do Momento Itália/Brasil: 2011-2012, em comemoração aos 150 anos da Unificação da Itália, decidimos homenageá-lo, procurando resgatar a história de sua vida e de sua obra.

Para tanto, baseamo-nos na historiografia, em arquivos e em entrevistas com familiares. Pretendemos registrar os dados recolhidos, antes que naufraguem no esquecimento da numerosa descendência de Federico Oppido, que se encontra na quarta geração.

Federico e Nicola Oppido eram filhos de Antonio e Annunziata Laurinno Oppido e descendiam de uma família de pintores e moveleiros. Para conhecer melhor a formação de Federico, sua herança cultural e o meio em que viveu, viajamos para sua cidade natal, em 1995. Ali ainda se encontram a casa onde nasceu, bem como a *bottega* onde funcionou, por várias gerações, a oficina de móveis que pertenceu a seu avô e a seu pai. Do livro de história de Tito¹, recolhemos dados sobre seus antepassados, entre os quais figura o pintor Donato Oppido di Matera, que viveu entre os séculos 16 e 17, considerado um dos três pintores mais importantes da Basilicata².

Em companhia de seu pai, Antônio, e de seus irmãos Nicola e Giuseppina Oppido Grecco, Federico chegou a São Paulo, no dia 18 de abril de 1888. Rafael, o irmão caçula, veio anos depois. Era a segunda vez que os irmãos vinham a São Paulo, quando, finalmente, acabaram por se fixar, graças à presença paterna. Trouxeram capital suficiente para se estabelecer no centro da cidade, na avenida São João, n. 100, esquina do largo Paissandu, onde foi fundada, em 1900, a fábrica de móveis e tapeçaria “Federico Oppido & C.”, anos depois denominada Fábrica de Móveis Federico Oppido & Irmão.

A chegada da família insere-se no período de 1877 a 1914, quando entraram em São Paulo 1.728.620 imigrantes estrangeiros, quase todos europeus, atraídos pelas possibilidades proporcionadas pelo êxito da economia cafeeira. Essa grande leva incluía 845.816 italianos, a maioria dos quais se destinava à lavoura, na qual serviriam de mão de obra (ARAÚJO FILHO, 1954). Contudo, muitos procuraram permanecer nas cidades, sobretudo aqueles dotados de profissões urbanas.

Nos começos do século 20, a população da capital paulista mais do que triplicara. Em 1890, de 64.934 habitantes ela passou a contar com 239.820, cerca da metade era composta de peninsulares, de onde o *slogan* que São Paulo recebeu, de “cidade de italianos” (ARAÚJO FILHO, 1954). Aqui, os imigrantes atuaram nos mais diversos setores, tais como comércio, indústria, construção civil, artes, profissões liberais, etc. (CENNI, 1958) e, assim, engrossaram a classe operária e as camadas da burguesia. Ao lado dos analfabetos, havia os que possuíam um nível cultural superior à média de nossa população, graças à sua

¹ A cidade é muito antiga, de aspecto medieval. Situa-se no sopé do Monte Carmine, em meio a um bosque e a um vale irrigado pelo rio Noci. É possível que em Tito tivesse existido um acampamento romano, já que Tito, em latim *Titus*, significava soldado romano. Muitas famílias tradicionais emigraram, mas deixaram parentes. Diversas se encontram em São Paulo: Altieri, Carbone, De Luca, Genovese, Greco, Grieco, Iumatti, Langone, Mancini, Noschese, Oddone, Petrone, Romano, Scavone, etc. Além do sobrenome, as famílias são conhecidas por apelidos dados pela população, sendo Mastucola o apelido de Oppido (LAURENZANA, 1989).

² Nas proximidades de Tito, existe uma cidade com o nome Oppido (LAURENZANA, op. cit., p. 108).

experiência técnica e tradição artesanal³. Muitos italianos, além de alemães e portugueses, realizaram projetos arquitetônicos de relevância, colaboraram com uma série de profissionais, lecionaram na Escola Politécnica, criada em 1893, trabalharam e estudaram no Liceu de Artes e Ofícios. Com referência à construção civil e às artes, foram pintores, escultores, artesãos, pedreiros, mestres de obras e empreiteiros, de forma independente.

Contudo, como a demanda da população era muito grande, tentou-se resolver o problema da falta de técnicos mediante a reorganização do currículo da antiga Sociedade Propagadora de Instrução Popular, que funcionava desde 1873. Surgiu, então, o Liceu de Artes e Ofícios (1882), considerado a primeira escola-oficina em São Paulo, de nível profissional médio, baseada no ensino industrial da Bélgica, com o objetivo de formar artesãos e trabalhadores para a indústria, o comércio e a lavoura (SEVERO, 1934).

Além do saber fazer adquirido por tradição familiar, Federico e Nicola se aprimoraram no Liceu, onde estudaram marcenaria, desenho, entalhe e marchetaria⁴, vigorando, então, o conceito de artesão ou artífice estritamente ligado ao de artista. Os alunos saíam versados não só no estilo neoclássico, como também nos demais estilos acadêmicos ou históricos.

No momento, entramos em pleno ecletismo, que persistiu em São Paulo até, pelo menos, os anos 20. Importado da Europa, caracterizava-se pela retomada dos estilos do passado, ou sua conciliação na mesma obra, embora o Velho Continente e os Estados Unidos estivessem em plena Revolução Industrial, dispendo de técnicas modernas, que já produziam móveis patenteados e flexíveis. Aquela moda, oficializada pelas academias, predominou no mobiliário e na

³ Na Itália, enquanto o trabalhador rural acompanhava toda a produção, desde o plantio até o beneficiamento, muitas cidades, inclusive europeias, haviam se transformado em importantes centros industriais que atraíam os habitantes do campo durante o inverno, proporcionando-lhes trabalho. Por um lado, em lugares como Luca, as corporações haviam persistido até a chegada de Napoleão; de outro, muitas profissões se mantiveram mediante a passagem de pai para filho. Após o *Risorgimento* surgiram as escolas populares de belas artes e cursos noturnos profissionais. Sobre a participação do italiano no desenvolvimento industrial paulista e na construção civil, ver, respectivamente, Bandeira Jr. (1901) e Homem (1983).

⁴ Depoimento de Antonio Oppido (sobrinho) a Ana Cecília M. A. Campos, em 17 de junho de 1987, cedido por Ana Maria de Moraes Beluzzo.



Figura 1: Pessoal da Fábrica de Móveis Federico Oppido & Irmão, c. 1920. Os adultos estão rodeados pelas crianças da família

Fonte: Autora, gentileza dos colecionadores

⁵ Com exceção do móvel patenteado – que inovou, dividindo o mobiliário em planos separados, para a adaptação do corpo, conferindo-lhe flexibilidade, em vista de suas diversas posturas –, o período era mal considerado pela crítica, que alegava falta de autenticidade (GIEDION, 1978). Nos anos 80, a crítica internacional acabou por considerar que o ecletismo teve sua razão de ser: atendeu à burguesia, que, embora em ascensão econômica e política, não tinha segurança suficiente para criar um estilo próprio, consoante a era industrial. Assim sendo, aquele gosto persistiu durante um século e meio, até o total abandono de qualquer referência aos estilos históricos, pretendido pela arte moderna (PATETTA apud FABRIS 1987).

⁶ Temos em mãos parte do antigo catálogo da Fábrica de Móveis Federico Oppido & Irmão, que nos foi gentilmente cedida por Robson Castro Fortunato, bisneto de Nicola Oppido.

⁷ Depoimento de Mafalda Oppido de Lima Pontes à autora, em 1987.

⁸ Cf. documentos no arquivo do arquiteto Cristiano das Neves, responsável pela reforma que o proprietário, o conselheiro Antônio Prado, mandou realizar na Chácara do Carvalho, com o propósito de hospedar os ilustres visitantes. Esses papéis nos foram mostrados pelo arquiteto, quando o entrevistamos sobre o Edifício Martinelli e sobre a Chácara do Carvalho, em meados da década de 1980.

arquitetura durante todo o século 19, quando se elevou a figura do tapeceiro e decorador, então a serviço do gosto imperante, e valorizou-se a produção autossuficiente, em detrimento da produção em série. Os interiores decorados ao sabor do ecletismo apresentavam ambientes sombrios, cortinados espessos, tapetes grossos, madeiras escuras, excesso de móveis e de objetos. Deviam sugerir solidez, noções de riqueza e esplendor, além de proporcionar a ideia da casa como refúgio das lutas pela vida⁵.

Em 1900, já casado com Maria Inglese Oppido (PUGLIESE, 1983), estava no endereço supra, onde havia loja de móveis e de tapeçaria, na frente, e, nos fundos, a casa e a fábrica, movida a máquinas a vapor. Federico executava, e Nicola, irmão e sócio, era responsável pelos negócios da firma. Até os anos 20-30, produziram móveis nos mais diversos estilos: Luís XV, Luís XVI, Renascença, manuelino, tudor, rococó, etc. e *art nouveau* (Figura 1). Para o Liceu, os irmãos Oppido enviavam duplicata de todos seus projetos, segundo o regulamento daquela instituição. Finalmente, quando foi separada a sociedade, Federico produziu mobiliário *art déco*, além de ter executado móveis tubulares, como veremos adiante.

Os irmãos trabalhavam por encomenda. Seus móveis eram destinados a salas de visitas, de jantar, dormitórios, etc. O antigo catálogo de obras da fábrica apresentava modelos do ecletismo alemão⁶. Atendiam particulares e a lojas especializadas, como O Financeiro, Casa Andrade, Móveis Jacob Lafer e Móveis Teperman, além do arquiteto Cristiano das Neves. Os modelos eram exclusivos e ficavam expostos nas vitrines das lojas. Entre seus clientes particulares, destacaram-se Júlio Prestes (toda a residência), o conselheiro Antônio da Silva Prado, Altino Arantes, d. Olívia Guedes Penteado, a família Jafet, o ministro Oswaldo Aranha, etc. Os móveis feitos para esse ministro foram expostos ao público em uma das ruas do “triângulo” central⁷. A fábrica realizou o mobiliário do Palacete Mamanna, na rua Artur Prado. Para a Chácara do Carvalho, residência do conselheiro Antônio Prado, foi realizada uma série de móveis e lambris, por ocasião da visita a São Paulo dos reis da Bélgica, que lá se hospedaram, em 1920. Eram trabalhos de grande porte, que reproduziam os estilos dos Luíses de França⁸. Data desse mesmo período a fabricação de móveis



Figura 2:
Dormitório de
Guido Oppido,
produzido em
1929, em que o
desenho da
madeira é mais
valorizado que o
estilo
Foto: Autora, 1996

art nouveau de quarto e sala de jantar. Diversas cômodas, camas e móveis de escritório, ecléticos ou da passagem do *art nouveau* para o *art déco*, encontram-se em poder de seus netos e bisnetos, sendo utilizados até hoje (Figura 2).

Em 1910, Federico Oppido estava instalado, com a família, na rua Florêncio de Abreu, ao lado da Casa Bancária Irmãos Del Guerra. Um de seus clientes era Washington Luís Pereira de Sousa, que viria a ocupar os cargos de prefeito da cidade de São Paulo, presidente do Estado e, posteriormente, da República. O ilustre político, que morava vizinho, realizava pessoalmente suas encomendas. Algum tempo depois, Federico e Nicola construíram casas geminadas na rua Rodrigo de Barros, no bairro da Luz, onde residiram com as respectivas famílias. A fábrica de móveis ficava nos fundos dos lotes. No setor de tapeçaria, vendiam lustres, veludos cotelês e vasos, que vinham da França. Paralelamente, faziam a decoração e estofamento dos móveis.

Cerca de 15 anos depois, Federico se mudou com a família para a rua Martiniano de Carvalho, no bairro do Paraíso, mas a fábrica permaneceu na rua Rodrigo de Barros. Devido à crise econômica mundial, ocorrida em 1929, os negócios decaíram em São Paulo. Foi desfeita a sociedade com Nicola, que fundou uma nova fábrica de móveis, denominada A Futurista. Essa realizou protótipos para a Indústria de Móveis Teperman S/A, entre 1935 e 1945, e forneceu móveis para as lojas Ao Financeiro, São Paulo Progride e Isidoro Chamansky. Finalmente, A Futurista foi adquirida pela Teperman, passando Nicola a gerenciá-la, e seu filho, Antonio Oppido, a ocupar o cargo de subgerente⁹.

Após a Primeira Grande Guerra, São Paulo se transforma no centro econômico mais importante do país. Com 2.000 indústrias e meio milhão de habitantes, delineava-se um mercado de consumo apreciável. Multinacionais, em especial norte-americanas, estabelecem-se no Estado e passam a suprir um grande número de produtos, desde bens de capital até óleos, resinas, medicamentos, calçados, e outros, destacando-se a instalação das linhas de montagem da Ford e General Motors. Aqui se lançaram diversos produtos que se tornaram clássicos: Farinha Láctea Nestlé, Palmolive, Colgate, Aspirina Bayer, Kodak, etc., além de maquinismos elétricos e agrícolas. Os paulistanos viviam o *american way of life*, ao mesmo tempo em que diversas crises políticas e institucionais sacudiam o País, em forma de revoluções, em particular no estado de São Paulo. Afloram polêmicas e questionamentos quanto às estruturas tradicionais.

No âmbito cultural, a Semana de 1922 ocorre dentro desse espírito, sendo oficialmente considerada como ponto de partida de uma nova postura crítica e de um novo gosto, que se cristalizaram no movimento modernista. Data dessa década, a introdução do *art déco* em São Paulo, importado da França, após sua consagração na Exposição Internacional de Artes Decorativas, que aconteceu em Paris, em 1925.

Precedido pelo *art nouveau*, estilo assimétrico e orgânico, o *art déco* possui estética geométrica e foi, antes de mais nada, decorativo. Caiu no gosto das classes médias, por ser considerado ultramoderno e por contar, no mercado, com objetos industrializados a preços mais acessíveis. Teve larga aceitação em São Paulo, onde inspirou objetos utilitários, como vitrais, móveis, abajures, luminárias, tapeçarias, peças de serralheria, etc., e o desenho dos primeiros eletrodomésticos fabricados no Brasil. Influenciou a pintura e produziu esculturas da maior importância, entre as quais as de autoria do artista plástico ítalo-brasileiro Victor Brecheret (1894-

⁹ Depoimento de Guido Oppido a Ana Cecília M. A. Campos, em 17 de junho de 1987, gentileza de Ana Maria de Moraes Belluzzo.

1955), cuja maior expressão é o Monumento às Bandeiras, inaugurado em 1954 e instalado na praça Armando de Salles Oliveira, em frente do Parque do Ibirapuera.

Do ponto de vista arquitetônico, concorreu com o período de implantação da arquitetura moderna e estendeu-se até meados do século. Produziu obras relevantes, tais como a residência de Caio da Silva Prado, na avenida Higienópolis (C.1928), o Edifício Saldanha Marinho (1928), na rua Líbero Badaró, o novo Viaduto do Chá (1934), o prédio da Biblioteca Municipal Mário de Andrade e o do Banco de São Paulo (ambos de 1938), o Estádio Municipal do Pacaembu (1941), o edifício do Instituto Biológico (1945) e o do antigo Banespa (1947), cujo nome oficial é Edifício Altino Arantes e tantos outros que fizeram da capital paulista uma das mais ricas no estilo, concorrendo em pé de igualdade com Rio de Janeiro, Miami, Nova York, Paris, Melbourne (Austrália) e Montréal (Canadá) (GARCIA, 2011)¹⁰.

O estilo *art déco* seria, antes, uma interpretação popular dos princípios do cubismo. Contudo, foi visto como estilo elegante, funcional e ultramoderno, de modo que toda sua produção foi revalorizada nos dias atuais. A crítica o considera de forma positiva, por ter sido bastante criativo e prenunciar a arquitetura moderna entre nós. Embora meramente decorativo, afetou diversas manifestações artísticas, como o *design* de interiores, o desenho industrial, a arquitetura, as artes visuais, a moda, a pintura, as artes gráficas e o cinema, e pode ser considerado um reflexo da mistura de vários estilos atuantes nos inícios do século 20: ecletismo, *art nouveau*, construtivismo, cubismo, modernismo, bauhaus e futurismo.

Apesar de sua produção acadêmica, que atendia a uma clientela de gosto conservador, Federico e Nicola Oppido tiveram sensibilidade suficiente para compreender as mudanças sociais e, com elas, as tendências artísticas. Ainda nos finais do decênio de 1920, a produção da fábrica de Federico Oppido mostra ruptura com o historicismo, com os móveis “cópia de cópias” e, no final, com o *art nouveau*. Essa passagem fica evidente no dormitório que a fábrica produziu, em 1929, para Guido Oppido, com entalhes realizados por seu irmão, Antonio Oppido, sobrinho de Federico¹¹. Neles, as linhas sinuosas, características daquele estilo, são assimiladas pela grande curva da cabeceira, residindo o interesse maior na valorização da matéria-prima, explorando todos os seus matizes (Figura 3).

¹⁰ De 11 a 21 de agosto deste ano, foi realizado, em São Paulo e no Rio de Janeiro, o 11º Congresso Mundial de *art déco*, que reuniu especialistas do mundo todo na matéria (GARCIA, 2011). Mais informações, ver: www.congressoartdeco.rio.com.

¹¹ Depoimento a Ana Cecília M. A. Campos, gentileza da professora Ana Maria de Moraes Belluzzo.



Figura 3: Móveis de escritório, c. 1934, hoje em poder de Lygia Naclério Homem, sua neta
Foto: Autora, 2010

A trajetória desenvolvida por Federico, diferente de seu irmão, evoluiu para o *art déco*, que, em São Paulo, intensifica seus frutos durante o decênio de 1930. A casa paulista era, então, vítima dos ataques dos modernistas à arte acadêmica que nela imperava, especialmente nos lares burgueses. Observou Maria Alice Milliet:

[...] Com resistência, os muros se despem de seus ornamentos, a geometrização dos volumes se impõe com crueza, os materiais industrializados como o ferro, o vidro, a madeira laminada são utilizados na arquitetura e decoração sem rodeios. Procura-se a reformulação global do espaço doméstico através do design de móveis, luminárias, tapete, etc., integrado à arquitetura que se articula com uma nova concepção paisagística. As saias sobem, os cabelos femininos são cortados, e São Paulo, com uma indústria nascente cercada por suas vilas operárias, tenta acertar o passo com o século 20. (MILLIET, 1986, p. 13-14)

A historiadora de arte Aracy Amaral refere que a abstração geométrica se faz presente, entre nós, desde inícios dos anos 20, principalmente sob a forma da decoração de interiores, cenografias e vitrais: “o que, na verdade, nos parece ter sido o início propriamente dito do surgimento do abstracionismo geométrico nos anos [19]20 e início da década de [19] 30” (AMARAL, 1998, p. 31).

Nos anos 30, Federico Oppido entra na linha do *art déco*. Seus trabalhos chamam a atenção por serem muito marcantes, de bases sólidas e linhas geométricas, em que predominam os semicírculos. Um dos traços de seu estilo consistia em explorar os diversos matizes e cores das madeiras, o que tornava sua obra facilmente identificável. Destinados a espaços amplos, foram executados em madeiras nobres, das quais obtinha uma gama de cores discretas, extraídas dos tons de marrom, laranja e bege. Eram feitos em embuia, jacarandá, marfim e cedro – madeira proveniente do Paraná e deixada ao ar livre, durante seis anos, com o objetivo de secar e adquirir resistência. A montagem era feita por encaixe e cola, o que lhes conferia acabamento esmerado. Durante muitos anos, seus filhos, netos e sobrinhos conviveram com salas de jantar e dormitórios no estilo *art déco*, a exemplo da residência de Zilda Oppido e Modesto Naclério Homem, na Vila Clementino. A sala de visitas do casal Mafalda Oppido e Augusto de Lima Pontes era belíssima. O tapete, decorado em linhas geométricas, seguia o estilo do mobiliário e do vitral da sala fronteira de um sobrado da rua Dr. Diogo de Faria, na Vila Mariana. Esses móveis, rejeitados nos anos 60 e 70, foram revalorizados 20 depois. Com raras exceções, haviam sido preteridos devido a seu grande porte e peso, que exigiam espaço extra.

O colecionador Adolpho Leirner localizou, em um antiquário da Vila Mariana, uma obra de autoria de Federico Oppido, a qual incorporou à sua coleção de arte construtiva no Brasil. Trata-se de uma cama de viúva produzida na década de 1930¹², que o artista realizou para d. Olívia Guedes Penteadó, senhora pertencente à rica burguesia paulistana, que foi mecenas e participante do grupo de escritores, artistas e intelectuais modernistas (Figura 4). A respeito desse achado, Leirner deporia, anos mais tarde, ao falar da coleção que levou 30 anos para compor, parte da qual foi adquirida, há cerca de quatro anos, pelo The Museum of Fine Arts de Houston, nos Estados Unidos. São palavras do colecionador:

¹² Dado confirmado no depoimento citado de Antonio Oppido (sobrinho).

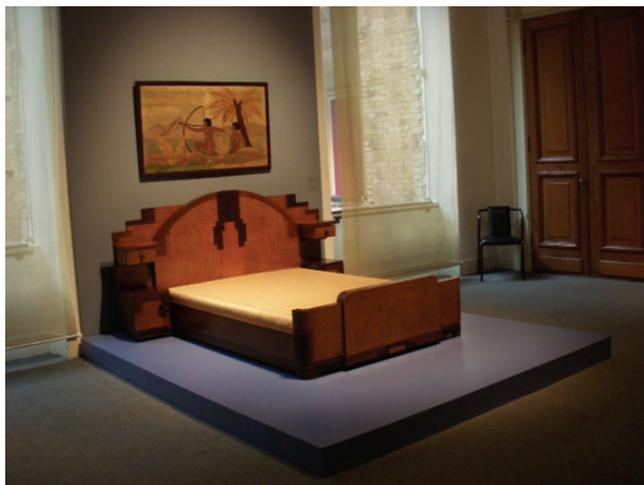


Figura 4: Reprodução da cama de d. Olívia Guedes Penteado, executada por Federico Oppido, década de 1930: madeira, 202 x 104,5 x 33,5 cm. *Exposição art déco Brasileira*: coleção Felícia e Adolpho Leirner. São Paulo: Pinacoteca do Estado, de 10 ago. a 5 out. de 2008
Foto: Autora. Gentileza dos colecionadores

Outras emoções me ocorrem, não diretamente ligadas aos artistas, como resgatar as únicas peças conhecidas, tapetes e móveis de Cassio M'Boy, famoso decorador na década de 30. Descobrir a cama fantástica de Federico Oppido na Associação de Caridade Samburá, na Vila Mariana, [...] (AMARAL, 1998, p. 13)

¹³ Esse trio trabalhou em conjunto e figura entre os introdutores do *art déco* em São Paulo, tendo produzido em múltiplas atividades complementares e técnicas diversificadas. John Graz participou da Semana de Arte Moderna de 1922, expondo sete obras e, com os demais, fez parte da vida intelectual da cidade. Sobre o grupo Graz-Gomide, ver ARESTIZÁBAL, 1995.

Trata-se de uma peça extravagante, a qual inclui os criados-mudos encaixados junto da cabeceira. Sobressaem as figuras geométricas desenvolvidas pelas próprias cores das madeiras utilizadas. Essa cama teve o dom de chamar a atenção para a importância de Oppido, nos dias atuais. Pietro Maria Bardi (1982, s. p.), por exemplo, refere-se a ela como “*audácia deste caso inovatório*”, mormente se comparada com as salas de gosto tradicional da mansão de d. Olívia Guedes Penteado, para a qual a referida cama foi realizada. O móvel integrou cinco exposições apresentadas em museus paulistas e no Rio de Janeiro, e foi incorporado à história da *art déco* e da arte construtiva entre nós, tendo sido reproduzida 12 vezes, entre livros, revistas e catálogos especializados, inclusive na França e na Inglaterra, especificados na bibliografia deste artigo.

Os trabalhos de Federico Oppido seguem, ainda, entre os que inovaram na decoração de interiores. Atuou com John Graz (Genebra, Suíça, 1891; São Paulo, 1980), pintor, decorador, escultor e artista gráfico, que apresentou uma nova proposta para as artes decorativas do período. O artista suíço era integrante do grupo Gomide-Graz, composto, ainda, por Regina Gomide Graz (1897-1973), esposa de John, e seu irmão Antonio Gomide (1895-1967)¹³. John Graz começa a executar projetos de decoração de residências depois de 1923, ano em que chegou a São Paulo. Federico Oppido foi o fabricante dos móveis, que incluíram a série desenhada por Graz para as residências projetadas por Gregori Warchavchik, pioneiro da arquitetura modernista. Consta na biografia de John Graz:

A partir de 1923, executa projetos de decoração de residências: cria inúmeros vitrais e realiza design de móveis e peças como portas, fechaduras, luminárias, tapetes e afrescos... Trabalha com Gregori Warchavchik (1896-1972), recém-chegado ao país, decorando as casas

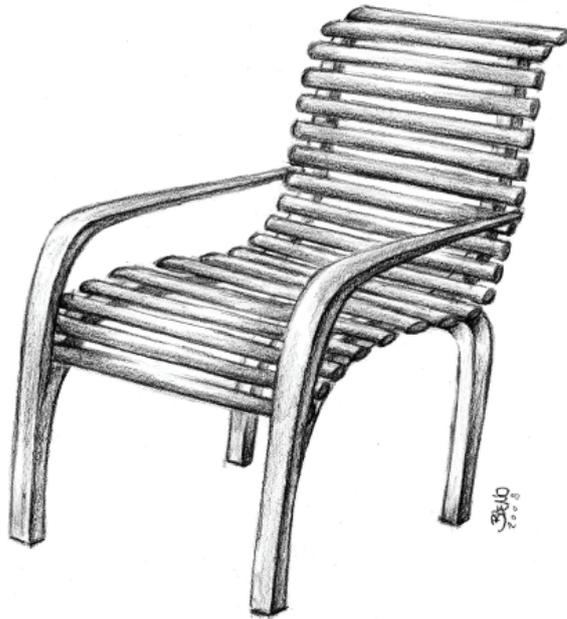


Figura 5: Cadeira de madeira desenhada e produzida por Federico Oppido, final dos anos 40
Desenho: Breno de Araújo Ferreira

¹⁴ Depoimento de Mafalda Oppido à autora, em 1987.

¹⁵ Uma foto da cadeira de autoria de Francisco de Almeida encontra-se em: SANTOS, Maria Cecília Loschiavo, 1995, p. 174.

¹⁶ Federico Oppido deixou uma descendência numerosa: dez filhos, 22 netos, 39 bisnetos e 29 trinnetos.

projetadas pelo arquiteto russo. Em 1925, Graz apresenta em São Paulo móveis tubulares, feitos de canos metálicos e laminados de madeira, com formas geometrizadas. Dotado de grande conhecimento técnico e fabril, acompanha pessoalmente a produção das peças no Liceu de Artes e Ofícios, onde conta com a colaboração de Federico Oppido (1877-1950). (ITAÚ CULTURAL, 2008)

Nos anos 40, Federico trabalhou por conta própria, nas oficinas montadas nos fundos das casas onde morou. Sua produção era vendida para os Móveis Lafer¹⁴. Entre seus últimos trabalhos figuram conjuntos para jardim de inverno, tendo desenhado poltronas de madeira, de assento e espaldar em ripas, de linhas curvas e formato anatômico, que apresentam semelhanças com a cadeira de três pés realizada pelo arquiteto Francisco de Almeida, em 1989¹⁵ (Figura 5). Mas por aí parou, no limiar da voga dos móveis estilo palito, produzidos em série. Nessa época, residia com a família na Vila Mariana. Faleceu no dia 16 de maio de 1950, em sua residência da praça Monteiro dos Santos¹⁶.

Graças aos trabalhos inovadores de Federico Oppido, verificamos que sua produção superou o ecletismo e o *art nouveau*, libertando-se dos modelos acadêmicos, das convenções e dos motivos da natureza. De seu sistema de produção semifamiliar e semiartesanal, passou a trabalhar por conta, em oficina própria, realizando uma obra marcante, que chega ao patamar da abstração e da indústria de móveis em série que se instalava em São Paulo.

É importante observar que ele e seu irmão Nicola fizeram de sua fábrica um centro de aprendizagem técnica, tendo funcionado como uma escola prática para desenhistas e artesãos, que se aperfeiçoaram no Liceu de Artes e Ofícios, e, de lá, passaram a atuar na nova indústria. A fábrica dos irmãos Oppido chegou a contar com 50 operários, entre os quais 20 entalhadores, tapeceiros e lustradores que

vinham diretamente da Itália. Trabalharam com Federico: seu filho Antônio Oppido (1903-1981), que estudou entalhe no Liceu de Artes e Ofícios, e Giovanni (1907-1988) e Roberto Oppido, que aprenderam desenho a bico de pena na Litografia Irmãos Klabin.

Roberto foi litógrafo nessa empresa e na Litografia Ipiranga. Como desenhista industrial, trabalhou durante muitos anos na Anderson, Clayton & Co. S. A., onde desenhou, entre outros trabalhos, as embalagens de alumínio da Margarina Claybom, a primeira, no Brasil, a ser vendida em tabletes, no decênio de 1950.

Giovanni, apesar de declarar-se autodidata, estudou desenho no Liceu, com Felisberto Ranzini, e na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Desenhou para a Editora Melhoramentos. Tornou-se conhecido pintor de temas caipiras, flores, de naturezas mortas e casarios históricos. Foi um dos artistas mais laureados pelos salões oficiais de São Paulo: 18 vezes. Entre outros prêmios, recebeu o Prêmio Governador do Estado: 1967, 1969, 1981; Grande Medalha de Prata, 1960; e Grande Medalha de Ouro, 1973; Prêmio Prefeitura Municipal de São Paulo, 1978, etc. Participou do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, no qual obteve Menção Honrosa, em 1947, e duas medalhas de bronze, em 1954 e 1976. Recebeu prêmios dos Salões de Belas Artes de Santos, Amparo, Rio Claro, Porto Alegre, etc. Suas obras se encontram no Palácio do Governo, na Pinacoteca do Estado, na Secretaria de Educação, na Prefeitura, na Cetesb, no Instituto Nacional do Café, nos Estados Unidos, na Suíça, no Japão e em Portugal (CONELSEN, 1991).

Giovanni Oppido produziu entre o academismo e as impressões, correspondendo a um novo período da história urbana e da arte moderna, entre nós. A esse respeito, escreveu Pietro Maria Bardi, um dos fundadores e antigo diretor do Museu de Arte de São Paulo – Masp, em um catálogo das exposições de suas obras:

*Giovanni Oppido é um dos pintores do tempo que se registra com o apelido do Grupo Santa Helena, não bem um convívio homogêneo nas intenções e na prática, mas uma atmosfera da São Paulo dos 500 mil habitantes, quando as artes se balançavam entre os seguidores do Academismo e as iniciativas dos Impressionistas. Oppido se dedicou quase sempre à paisagem, porém interessado nas grandes composições.*¹⁷ (BARDI, 1987)

Nicola e Antonio Grecco, filhos de Giuseppina Oppido Grecco, eram desenhistas de móveis da fábrica dos Irmãos Oppido, e o primeiro, posteriormente, trabalhou na Fábrica de Móveis Ricó.

Alexandre Oppido (1910-2001) e Antônio Oppido (1907-1996), filhos de Nicola Oppido, notabilizaram-se, respectivamente, como litógrafo e entalhador na madeira. O primeiro, aos 14 anos, aprendeu o ofício na Litografia Irmãos Klabin. O bico de pena foi sua principal ferramenta de trabalho, solidamente ancorado no conhecimento preciso das cores. Dedicou sua vida toda ao trabalho, tendo chegado aos 88 anos em plena atividade, sempre atualizado sobre os processos da indústria gráfica: off-set, impressão a laser e computação. Entre suas criações, salientam-se os calendários da Goodyear, ilustrados com paisagens minuciosas, e os desenhos dos dois monges, feitos em pedra litográfica para uma antiga fábrica de chocolates, posteriormente vendidos para a Nestlé. Alexandre Oppido ainda

¹⁷ Catálogo da Exposição de Obras de Giovanni Oppido, realizada em 15 de setembro de 1987, no Clube Monte Líbano, São Paulo.

prestou serviços para a Italcolor Fotolito Ltda. e para a Lanzara S/A Gráfica e Editora, onde dava plantão para corrigir as eventuais imprecisões dos desenhos feitos pelo computador (ABIGRAF, 1992; KALUNGA, 1994).

Antonio Oppido (sobrinho) começou a aprender o ofício de marceneiro e marchetaria na fábrica da família. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios, a partir de 1917,

para aperfeiçoar o que tinha aprendido com o pai, saindo por volta de 1920. No Liceu, teve aulas de ornato, geometria, escultura em gesso e barro. Especializou-se em trabalhos na madeira: entalhes, escultura e modelos para fundição (puxadores de portas e gavetas). Fazia também entalhes em couro. Dizia-se escultor e não artesão¹⁸.

Depois de ter trabalhado com o pai e nas indústrias Teperman, Antonio realizou os móveis da sala do diretor do Hospital das Clínicas, em jacarandá-dabaía, e desenhou outros tantos para o Palácio do Catete, no Rio de Janeiro, que, na época, era sede da Presidência da República. Contava, então, com 35 anos de idade. Realizou diversos quadros de formatura para as faculdades de medicina e veterinária, nas quais esculpiu temas históricos na madeira. Atuou, durante 30 anos, até 1966, no Horto Florestal, onde ensinou entalhe, fabricou móveis e realizou o importante mostruário de madeiras de lei existentes no estado de São Paulo, reproduzindo folhas, flores, frutos e sementes de cada árvore. Essa coleção e os móveis de sua lavra estão expostos no Espaço Cultural Antonio Oppido, que funciona no Museu Florestal Octavio Vecchi¹⁹.

Pelo exposto, Federico Oppido e sua fábrica estiveram em atividade durante pelo menos meio século, em um período da arte moderna em que se encontravam imbricados os conceitos de artesanato, arte e indústria. Acompanha o gosto de sua época, que vai desde o ecletismo e o *art nouveau* até o momento em que, entre nós, começa-se a aceitar o cubismo, e consagra-se, no plano internacional, o *art déco*: de 1925 a 1939. Nesse período, considerado de transição para o modernismo, é quando Oppido produz as obras mais significativas e trabalha com artistas que tiveram parte ativa nesse movimento. Ele e sua fábrica serviram à burguesia, enriquecida, primeiramente, nas atividades ligadas à monocultura e ao comércio do café e, depois, voltadas à indústria. Já então, essa elite, ou parte dela, sempre detentora do poder político, cultural e econômico, procurava acertar o passo em conformidade com as vanguardas europeias de início do século, tendo estimulado e até exercido o mecenato, no que dizia respeito à procura de novos meios de expressão no País.

A Fábrica de Móveis Federico Oppido & Irmão foi além: congregou e serviu de aprendizado ou de escola prática para uma série de artesãos e artistas, que alçaram voo, tendo servido de suporte à produção de móveis realizados artesanalmente, em número limitado, bem como à industrialização, prestando-lhe serviços como marceneiros, desenhistas, litógrafos, decoradores e pintores. Tanto os trabalhos de Federico e Nicola, como os do pessoal que trabalhou em sua fábrica, serviram de ponte para o móvel moderno ou para a indústria. Em suma, com referência à atuação dos imigrantes em nossa terra, podemos dizer que eles, de fato, “fizeram a América”, onde plantaram a semente que foi germinada por Roma.

¹⁸ Antonio Oppido destacava a beleza das ferramentas, que possibilitaram a execução de seus trabalhos. Elas concretizaram suas criações, dando-lhes forma. Naquela época, os móveis brasileiros eram os melhores do mundo, depois decaíram, substituídos pelos móveis em série. No Museu do Horto Florestal, trabalharam 25 artífices, sob seu comando, e com o entalhador Haroldo Mattei. Esculpiu um altar, todo em madeira, com temas religiosos nacionais, mas que desapareceu. Depoimento de Antonio Oppido a Ana Cecília M. A. Campos, em 17 de junho de 1987.

¹⁹ Dados recolhidos no Museu Florestal Octavio Vecchi, Secretaria do Meio Ambiente – Instituto Florestal do Estado de São Paulo.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRE Oppido. *Revista Kalunga*. São Paulo, ano XXII, n. 48, p. 76, dez. 1994.
- AMARAL, Aracy (Org.). *Arte construtiva no Brasil*: coleção Adolpho Leirner. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998. Color.
- ARAÚJO FILHO, J. R. de. A população paulistana. In: AZEVEDO, Aroldo de (Org.). *A Cidade de São Paulo*: estudos de geografia urbana. São Paulo: Nacional, 1954. v. II, p. 167-247.
- ARESTIZÁBAL, Irma. John Graz e Família Graz-Gomide. *The Journal Decorative and Propaganda Arts: 1875-1945*. Japão: Nissha Printing, p. 86-92, n. 21, dedicado ao Brasil.
- ART Deco. *Wikipédia, a enciclopédia livre*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Art_d%C3%A9co>. Acesso em: 1 set. 2008.
- BANDEIRA JR. Antonio Francisco. *A indústria do Estado de São Paulo, em 1901*. São Paulo: Diário Oficial, 1901.
- BARDI, Pietro Maria. *Catálogo de Exposição de Obras de Giovanni Oppido*. São Paulo, 1987.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Artesanato, arte e indústria*. 1988. 523 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988. Apresenta dados sobre Federico Oppido e sua obra, e de seu sobrinho Antônio Oppido.
- CENNI, Franco. *Italianos no Brasil: “andiamo in Merica...”*. São Paulo: Martins, 1975.
- CONELSEN, José. Homenagem Póstuma: Giovanni Oppido. In: *CATÁLOGO do 22º Salão da Primavera*. São Paulo: Associação Paulista de Belas Artes, 1991. ano 50.
- DEBENEDETTI, E.; SALMONI, A. *Architettura Italiana a San Paolo*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1953.
- GARCIA, Cynthia. Art déco em São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 ago. 2011. D14, Caderno 2.
- GIEDION, Siegfried. Siglo XIX, Mecanización y gusto imperante: In: _____. *La mecanización toma el mando*. Tradução de Esteve Rimbau i Suari. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1978. p. 399-484.
- HOMEM, Maria Cecília Naclério. Sobre a construção da capital do café e da indústria (1875-1930). In: ASSOCIAÇÃO MUSEU LASAR SEGALL. *Warchavchik, Pilon, Rino Levi*: três momentos da Arquitetura paulista. São Paulo: FUNARTE/Museu Lasar Segall, 1983. p. 29-46.
- GRAZ, John (1891-1980). *Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3114&cd_idioma=28555>. Acesso em: 19 ago. 2008.
- LAURENZANA, Nicola. *Tito*. Vicenza: Editore Moro, 1989. Contém dados sobre as famílias Oppido, Laurino, Greco e Luongo, parentes entre si.
- MILLIET, Maria Alice et al. *Morada paulista*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1986.
- PATETTA, Luciano. Considerações sobre o ecletismo na Europa. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel; EDUSP, 1987. p. 8-27.
- PUGLIESE, Giovan Francesco. *Descrizione ed Istorica Narrazione dell'Origine Di Ciro*. Prov. di Calabria. Cosenza, Brenner, 1983. Contém informações referentes à família Inglesse e seus antepassados.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP; EDUSP, 1995.
- SEVERO, Ricardo. *Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo*: histórico, estatutos, regulamentos, programas, diplomas. São Paulo: [s.n.], 1934.
- VELHA Guarda, o merecido destaque. *Revista Abrigraf, da ABTG*. São Paulo, n. 142, p. 100-101, nov.-dez. 1992.

Catálogos e Revistas onde Figura A Cama Art Déco de Autoria de F. Oppido

- ARAÚJO, Olívio Tavares de. Volta no tempo. *Veja*, São Paulo, 4 set. 1974. p.103, color.
- BARDI, Pietro Maria. *Tempo dos modernistas*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1974. p. 59, p&b.
- _____. Art déco in Brazil. *The Connoisseur*. Inglaterra: Stevens Press, 1975. p. 67, p&b.
- _____. *O Modernismo no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris Brasil, 1982.
- _____. *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand Ano 30*. São Paulo: MASP, 1978. p. 89, p&b.
- _____. *História do MASP*. São Paulo: Empresa das Artes, 1992. p. 113, p&b.
- ENTRE quatro paredes brancas. *Veja São Paulo*, São Paulo, 7 out. 1998. p. 7, color.
- GAZETTE DES BEAUX ARTS. França, fev. 1976. p. 27, p&b.
- LEIRNER, Fúlvia; LEIRNER, Adolpho. *Art déco: a revolução sempre presente*. *Casa Vogue*, São Paulo: Carta Editorial, 1976. p&b.
- MUARREK, Ubiratan. *Casa Vogue Colecionadores*. São Paulo: Carta Editorial, 1998. p. 133, color.
- MUSEU DA CASA BRASILEIRA. *Morada Paulista: O Estilo Nosso de Cada Época: de 1860 a 1920: catálogo*. São Paulo: Grafcolor Repr. Gráficas, 1986. p. 45.
- RYNG, Veridiana de Lima Pontes. *Century Brazilian Furniture Design*. 2000. Master Fashion - Institute of Technology, New York, 2000. Inclui dados sobre Federico Oppido e seus trabalhos (bisavô desta autora).

Depoimentos

- D. Mafalda Oppido de Lima Pontes, dado à autora, em 1987.
- Antonio Oppido (sobrinho) e Guido Oppido, para Ana Cecília M. A. Campos, em 17 de junho de 1987, gentileza de Ana Maria de Moraes Beluzzo.

Exposições

- Participação da cama *art déco* executada por Federico Oppido para d. Olívia Guedes Pentead
- TEMPO DOS MODERNISTAS. *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*, São Paulo, ago. 1974 a set. 1974.
- MORADA PAULISTA. *Museu da Casa Brasileira*, São Paulo, nov. 1986 a dez. 1986.
- ARTE CONSTRUTIVA NO BRASIL. *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, out. 1998 a dez. 1998. (Coleção Adolpho Leirner).
- ARTE CONSTRUTIVA NO BRASIL. *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, jan. 1999 a mar. 1999. (Coleção Adolpho Leirner).
- O ART DÉCO BRASILEIRO. *Pinacoteca do Estado*, São Paulo, 9 ago. a 5 out. 2008. (Coleção Fúlvia e Adolpho Leirner).

Nota do Editor

Data de submissão: fevereiro 2011

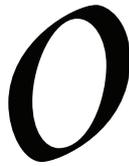
Aprovação: julho 2011

Maria Cecília Naclério Homem

Licenciada em Letras Neolatinas e mestre em História Social, pela FFLCH da USP, e doutora em Estruturas Ambientais Urbanas, pela FAUUSP. Escreveu *Higienópolis, grandeza de um bairro paulistano*, Edusp, 2011; *O palacete paulistano*, WMF Martins Fontes Editora, 2. ed., 2010; *O prédio Martinelli: a ascensão do imigrante e a verticalização de São Paulo*. São Paulo: Projeto Ed., 1984.

Rua dos Ingleses, 222, ap. 81
01329-000, São Paulo, SP, Brasil
(11) 3285-3789
mcecilia@usp.br

Hilton Berredo
Guilherme Lassance



BEQUINHO e A FITA:
ANÁLISE DE DADOS VS.
EXPLORAÇÃO FORMAL

154

pós-

RESUMO

Este artigo relata uma experiência pedagógica de observação de processos não-orientados de projeto, de dois grupos de estudantes de arquitetura de sexto período, em que se constatou: enquanto um grupo, que partiu da análise de dados objetivos, gerou um projeto que pode ser qualificado como “formalista”, pelo privilégio que deu à forma em detrimento das demais condicionantes do projeto, o outro, que partiu da exploração formal, chegou a um resultado equilibrado, enquanto síntese das condicionantes do projeto, o que levanta questões importantes sobre o papel da forma no ensino de projeto.

PALAVRAS-CHAVE

Experiência pedagógica. Análise de dados. Exploração formal. Formalismo. Ensino de projeto. Ensino da forma.

EL CALLEJÓN Y LA CINTA:
ANÁLISIS DE DATOS FRENTE A LA
EXPLORACIÓN FORMAL

pós- | 155

RESUMEN

En este artículo se describe una experiencia educativa de observación de procesos no orientados de diseño, de dos grupos de estudiantes de arquitectura del sexto período, en la que se observó que, mientras que un grupo que partió del análisis de datos objetivos, ha creado un proyecto que puede ser caracterizado como “formalista”, por el privilegio que ha dado a la forma, en detrimento de otras restricciones de diseño; el otro, que partió de la exploración formal, ha llegado a un proyecto equilibrado, como síntesis de las limitaciones dadas, un resultado que plantea importantes cuestiones sobre el papel de la forma en la enseñanza de proyecto.

PALABRAS CLAVE

Experiencia educativa. Análisis de datos. Exploración formal. Formalismo. Enseñanza del diseño. Enseñanza de la forma.

THE DEAD-END AND THE STRIPE:
ANALYSIS OF DATA AGAINST
FORMAL EXPLORATION

ABSTRACT

This article describes an educational experiment of the observation of the non-assisted design processes of two groups of third-year architecture students in which one group relied upon an analysis of objective data to create a project that can be characterized as “formalist” (privileging form over other design constraints), and a second group, starting from formal exploration, achieved a balanced result, a synthesis of the constraints of the project. These findings raise important questions about the role of form in the teaching of design.

KEY WORDS

Educational experiment. Data analysis. Formal exploration. Formalism. Design teaching. Form teaching.

A FORMA SEM PROJETO E O PROJETO SEM FORMA

O presente texto toma como premissa o problema da dicotomia entre as disciplinas de projeto e as de plástica ou de estudo da forma¹. Sob esse prisma, o estudante de arquitetura iniciaria seu curso em uma espécie de “jardim de infância”, onde qualquer diversão seria permitida, nos exercícios das disciplinas da forma, sem considerações em relação à construtibilidade, funcionalidade, contexto, legislação e outros assuntos, mais “sérios” que a livre brincadeira do jogo formal. Na etapa seguinte de sua formação, encontraria, então, de modo oposto, no ateliê de projeto, uma barreira à imaginação espacial, como se absorvesse o dito corbusiano, em *Por uma arquitetura*, que “[a] planta é a geradora” (CORBUSIER, 2004, p. XXX), sem ler, na página 127, que a planta é “*um campo de batalha*”, e que essa “*batalha é feita com o choque dos volumes no espaço*”. Se essa má leitura combina com a vontade de ser como o (mau) analista de dados, esquartejando o problema projetual em partes que não se somam em um todo, o resultado é que o projeto perde o caminho da síntese, resumindo-se, na pior das hipóteses, à produção de plantas extrudadas, carentes de qualquer criatividade ou senso poético.

¹ Nas escolas de arquitetura, é prática comum, na grade curricular, a presença de disciplinas específicas relativas ao estudo da forma arquitetônica, que, em alguns casos, antecedem e são pré-requisitos para as disciplinas de projeto, como é o caso de Concepção da Forma Arquitetônica 1 e 2, na FAU-UFRJ.

A dicotomia forma/projeto pode gerar desconforto entre docentes ligados a essas diferentes disciplinas, ainda que seja lugar-comum, entre nossos professores, apontar como vilã do problema a fragmentação curricular dos cursos de arquitetura (ZEIN, 2003). Em defesa da disciplina, Julia Robinson (2001) argumenta que o caráter fragmentado é próprio do mundo acadêmico, lembrando ser a forma espacial o instrumento de representação dos diferentes conhecimentos que o arquiteto deve sintetizar. Robinson explica o caráter generalizado da fragmentação do conhecimento na academia, enquanto parece sugerir a necessidade de entender-se melhor o papel da forma espacial no ensino de projeto. É no intuito de contribuir para esse entendimento, que este artigo relata uma experiência pedagógica levada a cabo na FAU-UFRJ, por ocasião de um concurso interno de projeto para alunos de graduação.

Antes, porém, é preciso acrescentar que a fragmentação parece se agravar em contextos pedagógicos nos quais, de modo mais ou menos consciente, ignora-se a síntese formal, enquanto se privilegia a análise de dados nos próprios enunciados dos exercícios (ZEIN, 2003). Esse tipo de indução pode, ainda, minar os mais bem intencionados esforços dos ateliês integrados – surgidos em diversas escolas de arquitetura, exatamente como resposta ao problema da desintegração curricular (MANO; LASSANCE, 2009). E o que podem fazer, nesse contexto, os departamentos dedicados à forma? Qual a eficácia de exercícios do tipo “musculação formal”, se a musculatura

conquistada pelo aluno de nada servirá, diante de professores fixados na objetividade de fluxogramas? O que fazer das analogias com obras de arte, ou com processos centrados em conceituações, quando o problema do ateliê de projeto é a solução em planta de um quadro de áreas? O que fazer diante de um contexto que encara a preocupação com a forma como o caminho certo para um resultado pejorativamente qualificável de “formalista”?

Mas o que seria um “projeto formalista”? O quê, exatamente, significa esse termo, de uso tão corrente na cultura arquitetônica, mas de definição tão pouco analisada? Um estudo da historiografia da arquitetura moderna (BERREDO, 2007) demonstra as variações na conotação do termo, que, de uma percepção positiva, anterior aos anos 20, conhece uma condenação crescente, que culmina nos anos após a Segunda Guerra. Uma variação que levou Oscar Niemeyer, nosso arquiteto mais famoso, da glória crítica inicial, aos comentários ácidos de Ernesto Natan Rogers, no número 200 da revista *Casabella*, de 1954, sobre seus “*numerosos e profundos equívocos imperdoáveis*” e sua “*tendência às impostações fantasiosamente brilhantes*” (TINEM, 2006, p. 175); e a tornar-se alvo também da crítica de um Max Bill, ou de Walter Gropius, que o chamou com malícia de ave-do-paraíso – “*paradisvogel*” (TINEM, 2006, p. 166-169).

A esses fatos se alude aqui porque parecem estar marcados como uma cicatriz profunda em nossa cultura, e talvez possam estar na base da nostalgia funcionalista de alguns professores. No entanto, quer nos parecer que a ninguém interessa mais o velho debate forma/função, e por isso é preciso colocar em novos termos a questão da forma no ensino de projeto. A experiência que este artigo descreve aponta exatamente para um novo caminho à forma no ensino de projeto. Um caminho que tem como pressuposto a convicção de a forma ser parte incontornável e irrecusável das atribuições do arquiteto, ou, nos termos de Schön (2007), dos “*domínios normativos/descritivos do design*”. Nesse sentido, a forma arquitetônica se diferencia da forma abstrata, por estar imbricada com sua função, tectônica e os contextos espacial, social, político e econômico, gerando, o projeto arquitetônico, uma forma síntese a partir de todas essas condicionantes. Por conseguinte, o termo “formalismo” só pode ser entendido como *um desequilíbrio na noção de síntese própria ao projeto arquitetônico, provocado por uma ênfase em seu aspecto formal, em detrimento de suas outras condicionantes*.

A experiência que este artigo enfoca pretendeu inquirir o processo de projeto de dois grupos de estudantes de sexto período, que se debruçaram sobre um problema arquitetônico real, com um cliente real e para um espaço real, sem qualquer assistência, ajuda ou orientação de professores ou de outros colegas, tendo sido apenas observados por estudantes de pós-graduação, que registraram os processos em vídeo ou em gravadores de som e câmeras fotográficas.

O espantoso resultado, como se lerá a seguir, é que o “formalismo”, tal como descrito acima, surgiu no grupo que adotou a análise de dados como metodologia, enquanto no grupo no qual a forma foi a base da especulação configurou-se uma estratégia integrada de projeto, que conduziu o processo a uma solução de síntese para as demandas do enunciado.

O CONCURSO E O EXPERIMENTO DE OBSERVAÇÃO

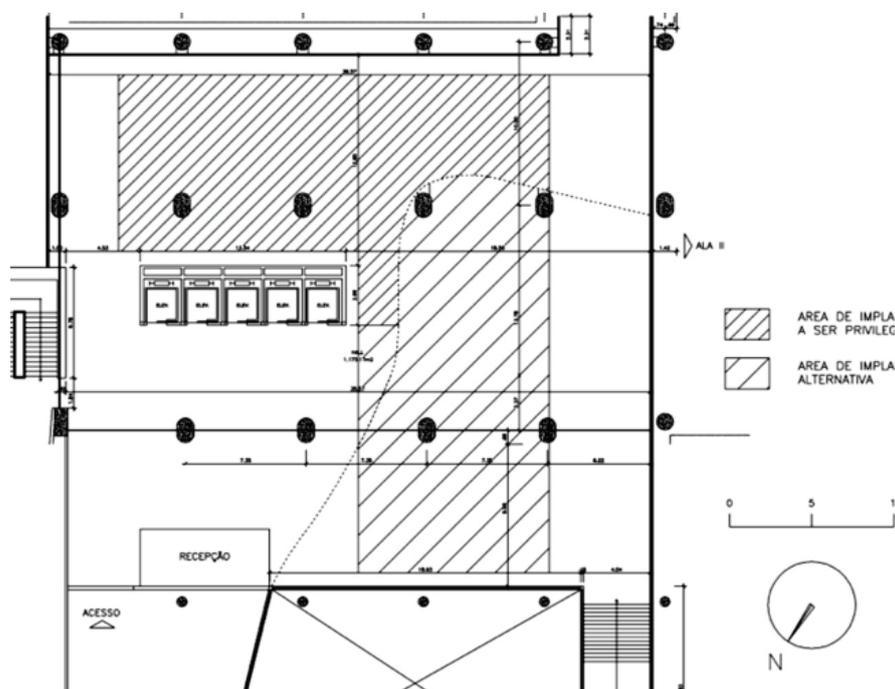
O concurso teve por objetivo selecionar um projeto para novas instalações da livraria que atualmente ocupa, precariamente, parte do saguão do prédio da Reitoria, na UFRJ, e faz isso em condições pouco dignas do grandioso *hall* que dá acesso ao edifício modernista, de autoria do arquiteto Jorge Machado Moreira, edificação projetada para abrigar a Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, em 1957. Seu projeto foi premiado na IV Bienal Internacional de Arte de São Paulo, realizada naquele mesmo ano.

O concurso foi regulado por edital interno, que teve o cuidado de estabelecer premissas para a relação entre o projeto a realizar e o espaço a ocupar, de modo a *“oferecer não somente mais dignidade à infraestrutura comercial existente, como também ao grande hall que hoje se encontra ‘invadido’ por estruturas que o desvalorizam”*. Nesse sentido, o enunciado do concurso demandou o mínimo de danos ao edifício, gerando uma *“necessidade de desvinculação físico-estrutural”*, ou seja, estruturas desmontáveis. Sublinhando a demanda que *“os elementos projetados possam compor um conjunto harmonioso e visualmente valorizante e estimulante com o hall”*, o edital imprimiu ao programa de necessidades, estabelecido em reunião com o cliente, um compromisso qualitativo para a visualidade do resultado.

Como já dito, participaram do concurso interno apenas estudantes de graduação, que trabalharam em grupos concorrentes compostos por três a quatro elementos, instalados em salas separadas, de modo a evitar trocas de informação entre as equipes. O edital preveniu os participantes da vinculação com disciplina de pós-graduação, ressaltando que essa vinculação implicaria *“na adoção, por*

pós-
159

Figura 1: Planta fornecida no edital do concurso, com indicação das áreas de implantação da nova livraria
Elaboração: Os autores



determinadas equipes, de inputs conceituais e/ou materiais para o projeto, assim como na observação da atividade de concepção de cada uma das equipes”. Implicaria, ainda, na presença de mestrandos e doutorandos, com a tarefa de “registrar e comentar, à luz dos conceitos metodológicos vistos em aula, os procedimentos de projeto adotados pelos participantes”.

A conduta dos observadores também foi esclarecida no edital do concurso, estabelecendo que esses não poderiam “em nenhum momento ou hipótese, participar da concepção ou orientar as equipes concorrentes”, para não “invalidar a experiência científica pretendida”. Os observadores poderiam, no entanto, solicitar aos observados que esclarecessem “certos procedimentos para fins de registro e posterior análise”. Ademais, os observadores estariam comprometidos com o sigilo sobre os processos observados, “evitando todo e qualquer vazamento de informação às equipes concorrentes”.

Quanto ao cliente, esse ficaria “à disposição das equipes durante toda duração do concurso, para sanar eventuais dúvidas”. Os estudantes concorrentes compuseram quatro grupos de trabalho, que tiveram cinco dias úteis para desenvolver seus projetos, exclusivamente na presença dos observadores. O resultado foi avaliado por júri composto por representantes da Reitoria, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Escola de Belas Artes – situada no prédio em pauta – e da livraria Rio Books.

O INPUT FORMAL E OS OBJETIVOS DA EXPERIÊNCIA

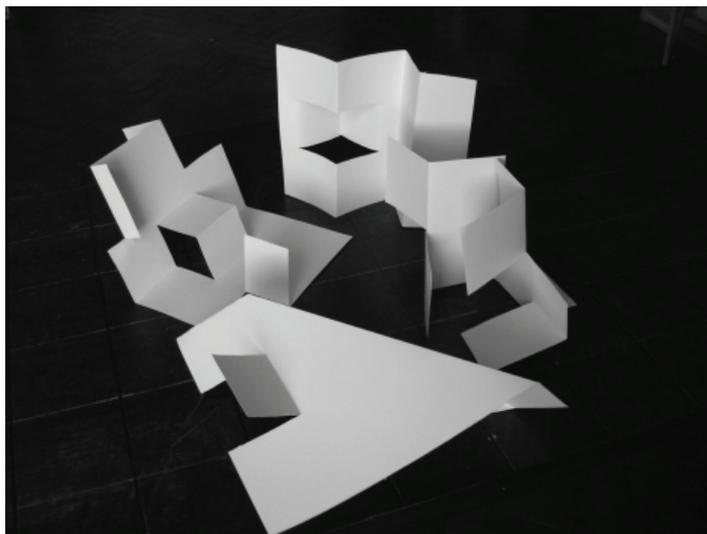
Dos quatro grupos participantes, dois foram escolhidos para receber um *input* inicial. O primeiro será designado o “grupo do bequinho”, e, o segundo, o “grupo da fita”. Em ambos os grupos, o *input* foi apresentado na forma da confecção *in loco* e *ad hoc* de cinco dobraduras diferentes, com cortes de tesoura sobre papel canson A4, sendo explicado que esses objetos poderiam ser ou não utilizados no desenvolvimento do projeto, a critério do grupo e da maneira que esse quisesse. O objetivo dessa experiência, não revelado para os alunos, foi o de observar como o *input* seria interpretado pelos grupos, no horizonte de seus processos espontâneos de projeto.

Por que dobraduras? Dobraduras em papel podem ser encontradas nas brincadeiras populares infantis, em inúmeros países. Brinca-se, aqui, com barquinhos ou chapeuzinhos de papel, ou, no Japão, com sofisticados origamis. Na cultura arquitetônica moderna, as dobraduras frequentaram os ateliês da Bauhaus, como importante recurso do estudo da forma.

Mais recentemente, o escritório do arquiteto chileno Alejandro Aravena (AA.VV., 2007) vem desenvolvendo projetos de casas a partir de papéis dobrados e cortados, de onde surgem as formas e proporções que dominarão suas edificações.

Em termos teóricos, as dobraduras, para Aravena, podem ser descritas como um “gerador primário” (DARKE, 1984) que dispara conjecturas as quais o projetista analisa no horizonte das condicionantes do projeto. Por outras palavras, a forma puramente plástica (isto é, absolutamente não-funcional) é capaz, nas convicções de Aravena, de ser apropriada, interpretada e testada no contexto do projeto, como solução para o problema arquitetônico dado.

Figura 2: Dobraduras improvisadas diante dos grupos
Elaboração: Os autores



Convém esclarecer não se tratar de tomar folhas de papel para representar tridimensionalmente ideias que já se encontram mais ou menos formuladas em croquis, ou mesmo mentalmente. Trata-se de encontrar, nos próprios procedimentos da dobradura, as ideias formais que serão lançadas como conjectura de solução para o problema arquitetônico. Nisso há um importante pressuposto: a convicção de o pensamento formal poder conduzir o processo projetual, sem que isso implique o abandono do programa ou da procura de uma adequada resposta funcional. Ou seja, de o pensamento formal não conduzir, necessariamente, ao valhacouto do “formalismo”.

Nesse sentido, as dobraduras não são um recurso privativo do maquetista – daquele que representa o imaginado pelo criador –, mas do projetista – aquele que concebe a criação. E, como a imaginação é livre e a criatividade procura, com liberdade, o que ainda não há, as dobraduras podem surgir aleatoriamente, de cortes e recortes improvisados, para, em seguida, serem testadas em sua pertinência contra os dados do projeto. O que se deve ressaltar, com relação à aleatoriedade da dobradura, é que, conforme o caso, a técnica construtiva a empregar na construção a projetar poderá sugerir limites para o tipo de dobradura a testar.

Essas considerações são importantes, para se poder avaliar corretamente a resposta ao *input* formal proposta aos dois grupos aqui tratados. A hipótese inicialmente considerada foi: por um lado, a resposta ao *input* seria condicionada pelas convicções de cada grupo, ou seja, o *input* seria levado adiante, se adequado aos procedimentos que parametrizam suas decisões de projeto; por outro lado, a indeterminação de escala da dobradura, enquanto forma abstrata, abre a possibilidade de aproveitá-la como estímulo formal em diversas escalas: para o projeto da livraria como um todo, do mobiliário ou de detalhes construtivos.

A pertinência do uso de um *input* formal, em um processo de projeto, repousa nas pesquisas com blocos de Bryan Lawson (1979), os quais, em suas conclusões, diferencia os procedimentos do cientista, focados na análise do problema – *bottom-up* –, daqueles do arquiteto, focados na análise de soluções – *top-down*. Enquanto os primeiros se concentram na descoberta da estrutura do

problema e, apenas depois de compreendê-la procuram por uma solução, os arquitetos testam várias possíveis soluções, até encontrar uma adequada. Nesse sentido, as dobraduras poderiam ser usadas pelos estudantes focados na solução, como conjecturas de projeto.

Embora Lawson (2009) descreva outros modos de abordar-se o pensamento projetual, o projeto visto como um imbricado de criatividade e análise se encaixa no modelo de Jane Darke (1984), de gerador/conjectura/análise, e distingue-se claramente do projeto visto como solução de problema. Nesse último caso, encaixam-se os processos de projeto focados na análise de dados, os quais não dispensam a criatividade. Mesmo defensores seminais da análise de postura científica, como Pena e Caudill (1959), reconhecem a importância do *complemento* criatividade. Na concepção desses autores, o projeto inicia com o *programming*, que deve determinar o problema arquitetônico. O passo seguinte é o da criatividade. O *programming* é, portanto, independente da criatividade. Esses autores destacam que, nos estágios iniciais do projeto, deve-se evitar falar sobre soluções. Deve-se falar apenas sobre problemas, o que se assemelha mais à descrição do modo de proceder do cientista Bryan Lawson (1979).

A questão, neste artigo, não é determinar qual processo promete mais criatividade, mas saber qual sentido toma a forma em cada processo observado, e em qual momento isso ocorre. Nesse sentido, a provocação dos grupos com um *input* formal pretende tornar explícitas as atitudes em relação a questões formais no início do processo (*top-bottom*). Aqui, a hipótese que surge é: *um input formal inicial soará deslocado e sem propósito no horizonte de um processo por análise – onde a forma deve acontecer como consequência da solução de um problema definido em programa –, do mesmo modo que no horizonte de um processo do tipo gerador/conjectura/análise o input soará legítimo, podendo ser absorvido no processo.* É o que se pode observar na experiência do concurso.

O CASO DO “BEQUINHO”

No grupo do bequinho, as dobraduras foram esquecidas tão logo postas sobre a mesa. Sem manipular, ou mesmo discutir o que fazer com elas, e deixando-as de lado, o primeiro movimento do grupo foi listar as palavras-chave que definiriam o projeto. O segundo movimento foi a realização de uma segunda lista, elencando os itens do “programa básico”. A questão formal surgiu em um comentário, sem muitas repercussões, da estudante A, propondo que se “poderia brincar bastante” com a forma das estantes. Quando surgiu a questão da qualidade visual a dar ao projeto, na forma da pergunta “qual estilo vamos adotar?”, os quatro estudantes de sexto período apenas descartaram “o convencional”, por acreditarem não ser o prédio convencional, com isso estabelecendo que não queriam “brigar com o prédio”. Deram à questão da forma um viés restritivo e negativista, estabelecendo que não deveriam criar um “carro alegórico”, em oposição à intenção expressa de “oferecer [...] mais dignidade [...] ao grande *hall*”. Restringiram também o número de cores a usar, admitindo que a cor poderia ter um papel de demarcação funcional de setores.

A condicionante que mais preocupou e deu coesão às propostas do grupo foi a “visibilidade” da livreria, questão não colocada inicialmente como um problema

de forma, mas de localização. Sobre a questão formal, apenas A tentou voltar aqui e ali a discuti-la, mas sua colocação do tipo jardim de infância, de “brincar” com a forma, onde isso fosse possível, não entusiasmou de modo algum seus colegas. Tal participante tentou também sugerir um caminho para a interpretação do *input* das dobraduras, perguntando, logo no início do processo, se poderiam usá-las para definir o mobiliário ou a forma da livreria, ao que B respondeu que não entendeu e definiu: “a interferência dessas dobras [...] aleatórias, um exagero”. A ainda retrucou com uma tentativa de explicação: “Não fazer um espaço simplesmente regular... brincar com espaços cheios e vazios... não sei...”, mas o desconforto com as dobras era flagrante. O assunto durou cerca de um minuto e não voltou à tona.

Em uma discussão sobre fluxos e visibilidade, ainda na primeira hora de trabalho, C colocou um papel-manteiga sobre a planta fornecida no edital e retracou, com linha cheia, a projeção do mezanino. O movimento em “S” chamou a atenção de A: “A gente podia obedecer o mezanino!” Um argumento que parecia prometer uma relação de harmonia com o contexto, e que foi logo contaminado por A, com sua ideia de brincadeira formal: “É, eu acho que a gente podia brincar um pouco... porque o prédio inteiro brinca com você, entendeu?” Pode-se argumentar aqui que, para A sair do esquema retilíneo, já representa uma certa brincadeira, uma vez que o sisudo prédio de Jorge Moreira apresenta umas poucas discretas curvas na área do projeto da livreria. Mas se pode ver aí também um último argumento em favor da “brincadeira”, o argumento da autoridade do próprio prédio.

Em um movimento seguinte, A procurou conciliar a ideia com os termos de seus colegas e tentou justificar a forma em “S” pelos fluxos naquela área, acrescentando: “Acho que o próprio mezanino te convida a fazer o movimento...”

Assim, o grupo iniciou um processo de projeto controlado por listas e tópicos, após o que acolheu precariamente a pertinência de uma conjectura formal, estabelecida por um desenho proposto inicialmente, sem qualquer vínculo com as listas iniciais, mas surgido após montado o esquema analítico. O argumento de obedecer ao movimento do mezanino pareceu conferir uma forte legitimidade à conjectura formal da curva em “S”, como resposta ao desejado compromisso com a arquitetura do sítio. Daí em diante, o desenho que acompanha a curva do mezanino seria considerado “harmonioso”, algo a preservar-se no curso do projeto.

Na ocasião do concurso, o grupo tinha muitas deficiências no que toca às habilidades práticas necessárias ao projetista, e a maior delas era a dificuldade de visualizar o espaço nas plantas fornecidas. A isso se somava a dificuldade de dimensionar, ainda que preliminarmente, os equipamentos a projetar.

Em dado momento, A apontou a parte do “S” mais próxima aos elevadores, reclamando: “Me incomoda... está um bequinho ali. A gente vai ter que dar uma função de vitrine ali, ou...”. O problema do “bequinho” surge pelo fato de terem encontrado uma forma para o projeto que parecia se justificar por uma demanda do enunciado com relação ao prédio histórico, mas injustificada do ponto de vista da racionalidade funcional. Quando perceberam que o espaço ali não era um “bequinho”, mas algo que se iniciava nos elevadores já com três metros e alargava-se mais, descobriram que não sabiam o que fazer com tanto espaço.

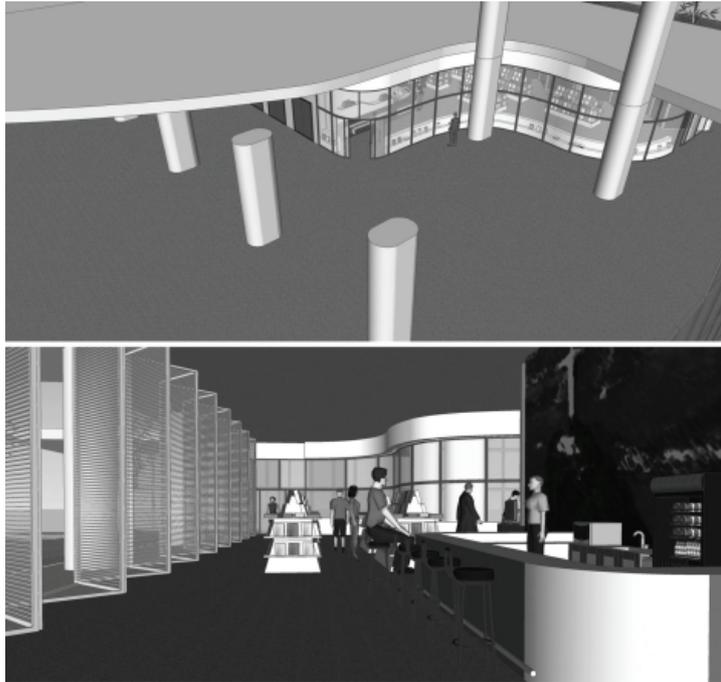


Figura 3: Perspectivas da vitrine em “S” do grupo do bequinho
Elaboração: Os autores

Era preciso dar-se uma função para a forma que a justificasse, embora a *posteriori* de sua adoção. Por conta da questão da visibilidade, decidiram que o “S” seria uma vitrine. E, assim, o traçado em “S” do bequinho foi extrudado até o teto e transformou-se em vitrine de quatro metros e meio de altura, em detrimento da demanda por estruturas desmontáveis contida no enunciado.

Parece razoável dizer que, nesse caso, temos um método de análise que não encontrou o caminho da síntese na forma arquitetônica. Ao contrário, a forma é imposta, de tal modo, que, retomando a definição de “formalismo” da introdução deste artigo, chega-se à estranha conclusão que o “método do bequinho” caminhou por um formalismo metodológico, destinado a evitar o formalismo arquitetônico, apenas para gerar um projeto formalista. A atitude antifforma inicial se desdobrou em estrita obediência a uma solução formal: a forma (da livraria) segue a forma (do mezanino).

O GRUPO DA “FITA”

O grupo da fita, composto por três estudantes do sexto período, apresentou um processo de projeto no qual a forma e o *input* da dobradura adquiriram sentidos totalmente diversos do grupo do bequinho. Certamente não se pode creditar seu sucesso como grupo vencedor do concurso à acolhida que o grupo deu às dobraduras. Não é essa a questão. A questão é: mesmo adotando a forma espacial da dobra como gerador primário de seu projeto, o grupo vencedor não produziu um projeto “formalista”, mas um projeto no qual a forma está integrada às demais condicionantes, em uma síntese que atendeu às demandas do enunciado.

Figura 4: Perspectivas da solução de mobiliário do grupo da fita
Elaboração: Os autores



As discussões nesse grupo se iniciaram pela questão da “visibilidade” da livraria, quando o aluno E expôs sua ideia que o mobiliário deveria conduzir as pessoas pelo espaço onde se transitaria lentamente, o mobiliário atuando como um condutor do usuário, trazendo-o para dentro do *stand*. A ideia do mobiliário seria a da multifuncionalidade, devendo ser banco, mesa, estante e vitrine, unitariamente. Dois acessos por rampa levando a um piso flutuante, um tablado com altura suficiente para diferenciar o espaço interno da livraria. Examinando a planta fornecida, decidiram por um acesso de frente para a entrada do saguão, e o outro à direita dos elevadores, com a livraria ao centro, no espaço atrás desses.

Cerca de uma hora após o início dos trabalhos, os estudantes estavam elaborando dobraduras, mas não encontraram sequer um caminho de solução nas formas abstratas dos recortes. Por isso, se voltaram, um tanto frustrados, para o desenho e decidiram riscar soluções individuais, depois comparadas.

No segundo dia de trabalho, F retomou o papel canson e produziu uma dobradura, explicando: “A dobra não tem nada a ver com livraria, mas pode chegar à ideia. Tentei dividir o tablado em módulos, como fitas, formando relevos”. Nesse momento, a dobradura se torna um gerador primário, produzindo conjecturas a serem analisadas contra as condicionantes do projeto.

Para reforçar seu argumento, F traz a autoridade de uma referência projetual, exibindo para os colegas uma imagem do projeto de Peter Eisenman para o Centro Cultural da Galícia, em Santiago de Compostela, na Espanha, onde a dobra é a dominante formal. O argumento foi convincente, e os dois outros integrantes do grupo passaram a testar a conjectura da dobra, em desenhos para o mobiliário e em detalhes de continuidade para atender ao conceito de multifuncionalidade. Entendendo que encontraram uma proposta síntese, passam a trabalhar no CAD.



Figura 5: Perspectivas do grande *hall*: acima, o projeto do grupo do bequinho; abaixo, o grupo da fita
Elaboração: Os autores

CONCLUSÃO

A análise aqui proposta, da experiência com dobraduras no contexto do concurso para o projeto de uma nova livraria, indica diferenças importantes no papel que a forma desempenhou em dois processos de projeto, diferenças realçadas pela recepção que cada um deles deu ao *input* formal oferecido.

Por um lado, o grupo do bequinho procurou uma solução de projeto em um esquema de análise de dados no qual a forma está inicialmente ausente, mas acabou por determinar uma solução projetual a partir de forma dada, que se tornou tão forte, a ponto de prevalecer sobre outros requisitos do projeto. Por outro lado, o grupo da fita procurou diretamente, em uma ideia formal, a solução do projeto, em um esquema de exploração de conjecturas de soluções projetuais, no qual as demais condicionantes estiveram presentes.

Desse modo, conclui-se que o processo de projeto baseado na análise de dados não pode ser visto como uma garantia de o resultado não ser “formalista”, do mesmo modo que um processo de projeto baseado na exploração formal não é garantia de o resultado ser “formalista”.

Quanto ao uso de um *input* formal, esse não foi assimilado ao processo de projeto do grupo do bequinho, em que não se observou um entendimento das possibilidades de exploração da forma para a extração de uma solução arquitetônica, ao contrário do grupo da fita, com seu processo de tipo *top-down*.

Pode-se concluir, ainda, que a atividade projetual dos alunos no grupo do bequinho evidenciou um pensar fragmentado, que redundou em uma disjunção entre soluções formais e manipulação de dados no processo do projeto. Contrasta-se uma atitude a qual define a forma arquitetônica pelo que ela não deve ser, com outra atitude que encara a forma como um campo de possibilidades a explorar.

Com tais reflexões, abre-se uma questão sobre o papel da forma na pedagogia do ensino de projeto – a de uma pedagogia da forma integrada ao processo de projeto, na qual a forma abstrata seja base de especulação e interrogação das demais condicionantes do problema arquitetônico.

REFERÊNCIAS

- AA.VV. *Alejandro Aravena – projetare e costruire*. Milão: Mondadori Electa, 2007.
- BERREDO, Hilton E. de. *Sobre abstração na historiografia da arquitetura moderna*. 2007. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007 (Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=78500) Acesso em: 06 ago. 2010.
- DARKE, Jane. The Primary Generator and the Design Process. In: CROSS, N. (Ed.) *Developments in design methodology*. Chichester: J. Wiley & Sons, 1984.
- LAWSON, Bryan. *Cognitive Strategies in Architectural Design*. *Ergonomics*, Chichester: J. Wiley & Sons, 1984.
- _____. *Design expertise*. Oxford: Architectural Press, 2009.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MANO, Rafael; LASSANCE, Guilherme. O atelier integrado: potencialidades e limitações para a transformação do ensino de arquitetura. In: PROJETER IV – PROJETO COMO INVESTIGAÇÃO: ENSINO, PESQUISA E PRÁTICA, 2009, São Paulo. *Anais...* São Paulo: FAU; Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2009. 1 CD-ROM.
- PENA, William M.; CAUDILL, William W. *Architectural analysis – prelude to good design*. *Architectural Record*, Nova York, 1959.
- ROBINSON, Julia. Form and structure of architectural knowledge. In: PIOTROWSKI, Andrej; ROBINSON, Julia (Org.) *The discipline of architecture*. Mineá: University of Minnesota Press, 2001.
- SCHÖN, Donald. *Educando o profissional reflexivo – um novo design para o ensino e a aprendizagem*. Porto Alegre: Artmed, 2007.
- SIMON, Herbert. The structure of Ill-structured problems. In: CROSS, Nigel. *Developments in design methodology*. Chichester: John Wiley and Sons, 1984.
- ZEIN, Ruth Verde. A síntese como ponto de partida e não de chegada. In: MARQUES, Sonia; LARA, Fernando (Org.). *Desafios e conquistas da pesquisa e do ensino de projeto*. Rio de Janeiro: Virtual Científica, 2003.

Nota do Editor

Data de submissão: agosto 2010

Aprovação: agosto 2011

Hilton Berredo

Professor da PUC-Rio, arquiteto pela Universidade Gama Filho, mestre em arquitetura pela UFRJ/FAU/Proarq (2007), doutorando do Proarq, bolsista Capes. Este texto é fruto da pesquisa para sua tese de doutorado, orientada por Guilherme Lassance.

Avenida Rui Barbosa, 1.503, ap. 1.503. Flamengo

2250-020 – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

(21) 9335-1627

hiltonberredo@superig.com.br

Guilherme Lassance

Arquiteto (architecte Dplg) pela École d'Architecture de Toulouse e doutor em sciences de l'architecture pela Université de Nantes.

Rua Vinicius de Moraes, 280/501. Ipanema

21072-540 – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

(21) 25134005 / (21) 92521992

lassance@ufrj.br

Valerio de Oliveira
Mazzuoli

a QUESTÃO DO RECONHECIMENTO DE TÍTULOS DE MESTRADO e DOUTORADO PROVENIENTES DOS PAÍSES DO MERCOSUL

168

pós-

RESUMO

O artigo examina o problema do reconhecimento de títulos de mestrado e doutorado provenientes dos países do Mercosul, cada vez mais crescente no Brasil, a partir da proliferação de cursos *stricto sensu* nos demais países do bloco. O estudo conclui que o acordo, firmado pelo Brasil no âmbito do Mercosul, não exclui a exigência de revalidação nacional dos títulos de mestrado e doutorado, nos termos da Lei de Diretrizes e Bases da Educação.

PALAVRAS-CHAVE

Mercosul. Títulos acadêmicos. Revalidação nacional. Lei de Diretrizes e Bases da Educação.

LA CUESTIÓN DEL
RECONOCIMIENTO DE LOS
TÍTULOS DE MAESTRÍA Y
DOCTORADO ORIGINADOS EN
LOS PAÍSES DEL MERCOSUR

RESUMEN

El artículo examina el problema del reconocimiento de los títulos de maestría y doctorado, los que provienen de los países del Mercosur, problema que crece cada vez más en Brasil, en razón de la proliferación de los cursos *stricto sensu* en los otros países del bloque. El estudio concluye que el acuerdo, firmado por Brasil en al ámbito del Mercosur, no excluye la exigencia de la revalidación nacional de los títulos de maestría y doctorado, en los términos de la Ley de Directrices y Bases de la Educación.

PALABRAS CLAVE

Mercosur. Títulos académicos. Revalidación nacional. Ley de Directrices y Bases de la Educación.

THE MATTER OF RECOGNITION OF
MASTERS' AND DOCTORATE TITLES
FROM THE COUNTRIES OF
MERCOSUR

ABSTRACT

This article examines the problem of recognizing Masters' and Doctorate titles from the Mercosur countries, an increasingly growing issue in Brazil since the proliferation of *stricto sensu* courses in other Mercosur countries. The study concludes that the agreement signed by Brazil in the Mercosur does not exclude the requirement for national revalidation of these titles under the Law of Directives and Bases of Education.

KEY WORDS

Mercosur. Academic titles. National revalidation. Law of Directives and Bases of Education.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste ensaio é estudar a situação jurídica dos títulos de mestrado e doutorado obtidos no exterior, em especial nos Estados-Partes do Mercosul, à luz do *Acordo de admissão de títulos e graus universitários para o exercício de atividades acadêmicas nos Estados Partes do Mercosul*, promulgado no Brasil pelo Decreto n. 5.518, de 23 de agosto de 2005.

Primeiramente, é necessário dizer que o problema do reconhecimento de títulos universitários estrangeiros, nos níveis de mestrado e doutorado, é menos uma questão de direito internacional público do que de direito interno. Em verdade, o problema que se coloca é mais de equívocos interpretativos (da normativa internacional respectiva, no âmbito do Mercosul) do que propriamente de compreensão das normas de direito interno que regulamentam a matéria.

Neste estudo, não adentraremos na questão da proliferação dos cursos de pós-graduação oferecidos por universidades privadas estrangeiras, de má ou péssima reputação no próprio país de origem (sequer credenciadas nesses mesmos países), ou no cenário internacional. Também não nos ocupará a questão, sempre colocada, da incompatibilidade de cargas horárias, entre o curso ofertado no exterior (v. g., no Paraguai, na Argentina, etc.) e os cursos de mestrado ou doutorado, legalmente reconhecidos e em funcionamento em universidades brasileiras credenciadas pelo MEC/Capes.

Tais assuntos são de responsabilidade da Instituição de Ensino Superior (doravante, IES) que, no Brasil, recebe solicitação de revalidação de tais títulos, e que seja capaz de conceder, dentro de seu programa de pós-graduação *stricto sensu*, título de grau equivalente, na mesma área de conhecimento. Assim, por exemplo, um título de doutor em Direito, obtido em IES estrangeira, só poderá ser revalidado no Brasil por instituição nacional que mantenha um programa de doutorado em Direito reconhecido pela Capes, na mesma área de conhecimento do título obtido, e assim por diante, no que toca aos demais cursos. Ainda no exemplo, um título de *doutor em Direito do Estado*, obtido em instituição argentina (pública ou privada) e revalidado no Brasil pela Faculdade de Direito da USP (que mantém, em seu curso de pós-graduação *stricto sensu*, curso de doutorado em Direito do Estado e, portanto, tem competência para a emissão de título de grau equivalente na mesma área de conhecimento) é plenamente válido e deve ser aceito *incontinenti* pela IES respectiva, para que um docente assistente obtenha a progressão funcional para a classe de adjunto, etc.

Os trâmites internos, porém, que as IES adotam para revalidar títulos estrangeiros (e os motivos de eventuais recusas, dessas instituições, em revalidar títulos de algumas universidades estrangeiras) fogem por completo ao objeto deste estudo. Aqui pretendemos demonstrar apenas a total impossibilidade de uma IES nacional (v.g., a Universidade Federal de Mato Grosso) reconhecer um título universitário estrangeiro (seja para quais finalidades forem, como progressão

funcional, aumento de remuneração, etc.), sem a *anterior* revalidação de tal título por IES nacional (credenciada pela Capes) que conceda título equivalente na mesma área de conhecimento.

O MERCOSUL E O ACORDO DE ADMISSÃO DE TÍTULOS

Firmou-se, entre os Estados-Partes do Mercosul, o *Acordo de admissão de títulos e graus universitários para o exercício de atividades acadêmicas nos Estados Partes do Mercosul*,¹ internalizado no Brasil pelo Decreto n. 5.518, de 23 de agosto de 2005.

A partir da promulgação desse *Acordo* no Brasil, muitos interessados em realizar seus cursos de pós-graduação *stricto sensu* (mestrado e doutorado) começaram a deslocar-se para várias universidades de países-membros do Mercosul, em especial paraguaias e argentinas, cujo “método” de ensino mostrou-se extremamente atraente, por permitir a conclusão de cursos de mestrado em até 18 meses, e de doutorado em até 24 meses, ao contrário do que ocorre no Brasil, cujos períodos regulares exigem participação em extensa carga presencial, que completam semestres letivos inteiros e períodos médios de conclusão de 24 a 48 meses, para os cursos de mestrado e doutorado, respectivamente. Essas são, precisamente, as observações de Edith Romano, diretora de Assuntos Pedagógicos (Proeg) da Universidade Federal de Roraima (ROMANO, 2009).

No entanto, o referido *Acordo* tem sido mais citado do que efetivamente estudado e compreendido. Como verificaremos abaixo, o *Acordo* do qual se trata versa o caso estrito dos pesquisadores que obtiveram seus títulos *em algum dos países-membros do Mercosul* (Paraguai, Argentina e Uruguai) e almejam exercer atividades de docência e pesquisa *temporariamente* no Brasil, nas instituições “nele referidas”. Não cuida o *Acordo* de nada além disso (especialmente do caso dos brasileiros que obtêm títulos acadêmicos nos Estados-Partes do Mercosul e pretendem exercer os direitos provenientes do título, *definitivamente*, em seu próprio país).

Veja-se o que dispõe o art. 5º do *Acordo*:

A admissão outorgada em virtude do estabelecido no Artigo Primeiro deste Acordo somente conferirá direito ao exercício das atividades de docência e pesquisa nas instituições nele referidas, devendo o reconhecimento de títulos para qualquer outro efeito que não o ali estabelecido, reger-se pelas normas específicas dos Estados Partes.

Perceba-se que o *Acordo* fala em *admissão* do título, e não em *revalidação*. A questão é, portanto, *verbal*. É límpida a parte final do art. 5º, segundo a qual essa “*admissão*” só terá efeito “*nas instituições nele referidas, devendo o reconhecimento de títulos para qualquer outro efeito que não o ali estabelecido, reger-se pelas normas específicas dos Estados Partes*” [grifo nosso]. Essa “norma específica”, no caso do Brasil, é a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional.

Frise-se que apenas nas instituições “nele referidas” pode (o pesquisador estrangeiro argentino, paraguaio ou uruguaio) exercer a pesquisa no Brasil, e ainda assim “temporariamente”. Seria o caso de o pesquisador argentino vir

¹ Cf. o texto integral do *Acordo* está no Anexo deste trabalho.

pesquisar na Universidade Federal de Mato Grosso, por três ou quatro meses, e retornar ao seu país de origem, após esse período. Essa “admissão” do título (do pesquisador argentino, no exemplo citado), outorgada para pesquisa na UFMT, não valeria, por exemplo, para a Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), se não estava, essa última, “já referida” no processo de aceite. Vê-se, facilmente, que não serve o *Acordo* para o caso do brasileiro que obtém um título acadêmico nos Estados-Partes do Mercosul e deseja utilizá-lo permanentemente no Brasil. Para isso, somente resta a via da **revalidação** nacional, nos termos da Lei de Diretrizes e Bases – Lei n. 9.394/1996 (v. infra).

Portanto, o citado *Acordo* não trata, em hipótese alguma, da situação de um brasileiro que obtém um título de mestrado ou doutorado no exterior e pretende exercer os direitos que tal título lhe confere, em território brasileiro. Para esse último caso, somente a revalidação do título, nos termos da Lei n. 9.394/96, é que lhe concederá o direito de atuar como *mestre* ou como *doutor* no Brasil, notadamente no ambiente universitário, do qual faz parte. O que o *Acordo* faz (como se depreende de seu segundo *considerando*) é tão-somente facilitar o “**intercâmbio acadêmico** entre as instituições de ensino superior da Região”, para “a melhoria da formação e da capacitação científica, tecnológica e cultural e para a modernização dos Estados Partes”, não versando o caso (repita-se) daqueles brasileiros que obtêm seus títulos em algum dos Estados-Partes do Mercosul e pretendem exercer *em seu próprio país* (ou seja, no Brasil) os direitos que tal título lhes confere no país em que foram expedidos.

Perceba-se, ainda, que o citado *Acordo* dependia de regulamentação pelo órgão competente do Mercosul. Veja-se que o art. 1º estabelece, *in fine*, que a admissão de títulos deve atender aos “**procedimentos e critérios a serem estabelecidos para a implementação deste Acordo**”. Hoje, esses procedimentos e critérios já foram regulamentados pelo órgão que, no Mercosul, tem competência para a regulamentação de convênios internacionais desse tipo: o Conselho do Mercado Comum, em sua XXXVIII reunião, realizada em Montevidéu, no dia 7 de dezembro de 2009. A esse órgão do Mercosul, incumbe

“a condução política do processo de integração e a tomada de decisões **para assegurar o cumprimento dos objetivos estabelecidos pelo Tratado de Assunção e para lograr a constituição final do mercado comum**” (MAZZUOLI, 2009, p. 588-589, grifo nosso). Assim, na Decisão n. 29/2009² (que, segundo ela própria, deverá “*ser incorporada ao ordenamento jurídico interno dos Estados Partes antes de 01/VII/2010*”), ficou expressamente estabelecido que “a admissão de títulos e graus acadêmicos, para os fins do Acordo, **não se aplica aos nacionais do país onde sejam realizadas as atividades de docência e pesquisa**”, nos termos do seu art. 2º.

A partir dessa Decisão do Mercosul, a Capes disponibilizou a seguinte informação:

Mercosul: Admissão de diplomas tem nova regulamentação. Apenas estrangeiros que venham lecionar no Brasil terão o benefício da admissão de títulos e graus acadêmicos obtidos em países partes do Mercosul. Essa é uma das decisões da reunião do Conselho Mercado Comum (CMC), realizada neste mês (dezembro), em Montevidéu, Uruguai.

² Texto integral no Anexo 21 deste trabalho.

Durante o encontro, foi aprovada a Decisão 29/09, que aprova a regulamentação do Acordo de Admissão de Títulos e Graus Acadêmicos para o Exercício de Atividades Acadêmicas nos Estados Partes do Mercosul.

Com essa regulamentação, o acordo somente terá efeito para estrangeiros provenientes dos demais países do Bloco, que venham a lecionar no Brasil. Os brasileiros não poderão se valer desse acordo.

O artigo 2º, denominado “Da Nacionalidade”, trata do tema e explica que “a admissão de títulos e graus acadêmicos, para os fins do Acordo, não se aplica aos nacionais do país onde sejam realizadas as atividades de docência e de pesquisa”.

Ainda sobre o assunto, a Capes esclarece:

- 1. A Capes não é responsável pelo reconhecimento dos diplomas estrangeiros;*
- 2. Para ter validade no Brasil, o diploma concedido por estudos realizados no exterior deve ser submetido ao reconhecimento por universidade brasileira que possua curso de pós-graduação avaliado e reconhecido pela Capes. O curso deve ser na mesma área do conhecimento e em nível de titulação equivalente ou superior (art. 48, da Lei de Diretrizes e Bases da Educação);*
- 3. Estudantes que se afastam do Brasil para cursarem mestrado ou doutorado no exterior com bolsas concedidas pela própria Capes e outras agências brasileiras também passam pelo mesmo processo de reconhecimento;*
- 4. A Capes alerta, ainda, que tem sido ampla a divulgação de material publicitário por empresas captadoras de estudantes brasileiros para cursos de pós-graduação modulares ofertados em períodos sucessivos de férias, e mesmo em fins de semana, nos Territórios dos demais Estados Parte do Mercosul. A despeito do que é sustentado pelas operadoras deste comércio, a validade no Brasil dos diplomas obtidos em tais cursos está condicionada ao reconhecimento, na forma do artigo 48, da LDB;*
- 5. Com o Acordo de Admissão de Títulos e Graus Acadêmicos para o Exercício de Atividades Acadêmicas nos Estados Partes do Mercosul, aprovado em Montevideú, Uruguai, apenas estrangeiros que venham lecionar no Brasil terão o benefício da admissão de títulos e graus acadêmicos obtidos em países partes do Mercosul;*
- 6. Especial cautela há de ser tomada pelos dirigentes de instituições públicas, não apenas no sentido de exigir o reconhecimento dos eventuais títulos apresentados por brasileiros, mas também de evitar o investimento de recursos públicos na autorização de servidores públicos para cursarem tais cursos quando verificado o potencial risco de não reconhecimento posterior do respectivo título;*

7. A Capes entende que quem sustenta a validade automática no Brasil dos diplomas de pós-graduação obtidos nos demais países integrantes do Mercosul, despreza a Decisão 29/09, do CMC, o preceito dos artigos segundo e quinto do Acordo de Admissão de Títulos e Graus Universitários para o Exercício de Atividades Acadêmicas nos Estados-Partes do Mercosul, promulgado pelo Decreto nº 5.518, de 2005 e a Orientação do MEC consubstanciada no Parecer CNE/CES n. 106, de 2007, praticando, portanto, PUBLICIDADE ENGANOSA.³

Essa é a interpretação correta e que deve ser seguida pelas IES no Brasil, ou seja, o citado *Acordo* não versa, em nenhuma hipótese, o caso dos brasileiros que obtêm seus títulos em algum dos Estados-Partes do Mercosul e pretendem exercer, em seu próprio país, os direitos eventualmente decorrentes do título, mas o caso estrito e singular dos estrangeiros provenientes dos demais países do Bloco, que venham lecionar no Brasil.

Portanto, qualquer cidadão brasileiro que cursa pós-graduação no exterior (seja ou não em Estados-Partes do Mercosul) deverá encaminhar seu diploma para revalidação em IES nacionais, desde que cumpram com as exigências do Conselho Nacional de Educação e da Capes, conforme o art. 4º da Resolução do CNE-CES n. 1/2001, que assim dispõe:

*Os diplomas de conclusão de cursos de pós-graduação stricto sensu obtidos de instituições de ensino superior estrangeiras, para terem validade nacional, **devem ser reconhecidos e registrados por universidades brasileiras que possuam cursos de pós-graduação reconhecidos e avaliados na mesma área de conhecimento e em nível equivalente ou superior ou em área afim** (grifo nosso).*

É equívoco corrente considerar que os títulos obtidos em países do Mercosul não necessitam de revalidação nacional, para surtirem efeitos no Brasil. O que fez o referido *Acordo* foi regular “parcerias multinacionais”, obrigatoriamente de caráter temporário e a título de *intercâmbio* acadêmico, nada mais. A admissão do título, obtido por estrangeiros, para o exercício de atividades de docência e pesquisa, em caráter temporário, no País, não implica sua validação ou reconhecimento, e não legitima o exercício permanente de atividades acadêmicas ou profissionais, para as quais se exige o reconhecimento e a validação do título.

Portanto o *Acordo* citado não aboliu a revalidação ou o reconhecimento, de que tratam os §§ 2º e 3º, do artigo 48, da Lei n. 9.394/96, que “Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional”, no que tange aos diplomas e títulos de graduação e pós-graduação conferidos pelas instituições dos três outros Estados-partes do Mercosul. São os seguintes os citados dispositivos legais:

Art. 48.

[...]

§ 2º. *Os diplomas de graduação expedidos por universidades estrangeiras serão revalidados por universidades públicas que tenham curso do mesmo nível e área ou equivalente, respeitando-se os acordos internacionais de reciprocidade ou equiparação.*

³ Disponível em: <http://www.capes.gov.br/images/stories/download/diversos/Mercosul_NOVAS_REGRAS.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2011.

§ 3º. *Os diplomas de Mestrado e de Doutorado expedidos por universidades estrangeiras **só poderão ser reconhecidos por universidades que possuam cursos de pós-graduação reconhecidos e avaliados, na mesma área de conhecimento** e em nível equivalente ou superior (grifo nosso).*

Não há qualquer incompatibilidade entre a norma internacional e a lei interna respectiva, uma vez que ambas versam assuntos totalmente diferentes, não se fazendo presente qualquer caso de conflito entre tratado e leis (MAZZUOLI, 2009, p. 332-343; MAZZUOLI, 2002, p. 15-29). Desse modo, o título universitário obtido por brasileiros nos Estados-Partes do Mercosul exige revalidação por universidade brasileira que possua o mesmo curso para o qual se pretende o reconhecimento, em conformidade com a legislação brasileira, em especial a Lei nº 9.394/1996.

Nas IES brasileiras, as Pró-Reitorias de Ensino de Pós-Graduação são as instâncias responsáveis pelo recebimento e encaminhamento de todas as ações pertinentes à pós-graduação, seja *lato* ou *stricto sensu*. Referidas Pró-Reitorias atendem propostas de convênios, nos termos das regras universitárias, que não preveem o estabelecimento de parcerias com instituições estrangeiras para ministrar pós-graduação em território nacional (modalidade essa proibida terminantemente pelo MEC). As decisões desses órgãos universitários, homologadas pelas instâncias competentes, têm força normativa interna na IES respectiva, dada sua autonomia administrativa. Assim, suas manifestações devem ser respeitadas. Estão corretas todas as manifestações das Pró-Reitorias de Ensino de Pós-Graduação que indeferem o aceite de títulos obtidos no exterior em violação à legislação vigente no País, o que seria (em sentido contrário) atentar contra a legalidade das normas que preveem as diretrizes e bases da educação nacional.

No mesmo sentido, assim se posicionou a Capes, em diversas manifestações homologadas pelo ministro da Educação:

Em síntese, as discussões sobre o acordo de admissão de títulos e graus universitários para o exercício de atividades acadêmicas nos Estados Partes do Mercosul convergem para o seguinte entendimento:

1. *O Decreto Legislativo nº 800 de 23/10/2003, promulgado pelo Decreto nº 5.518 de 23/08/2005, instituiu a admissão de títulos e graus universitários para o exercício de atividades de pesquisa e docência nos Estados Partes do Mercosul, para parcerias multinacionais de caráter temporário;*

2. *A admissão do título para o exercício das atividades de docência e pesquisa, obtidos por estrangeiros em caráter temporário, no País, **não implica a sua validação ou reconhecimento e não legitima o exercício permanente de atividades acadêmicas ou profissionais, para os quais se exige o reconhecimento do título** (grifo nosso);*

3. *A admissão do título não é automática e deve ser solicitada a uma Universidade, reconhecida pelo sistema de ensino oficial, que conceda título equivalente, especificando as atividades acadêmicas a serem exercidas, sua duração e instituição receptora;*

4. *A admissão do título implica:*

a) *a comprovação da validade jurídica do título no país de origem;*

- b) a comprovação de que os estudos se desenvolveram, efetivamente, no exterior e não no Brasil;
- c) o estabelecimento de correspondência do título ou grau no sistema brasileiro;
- d) a verificação da duração mínima, presencial, do curso realizado;
- e) a destinação da aplicação do diploma, essencialmente acadêmica e em caráter temporário;

5. A admissão de título obtido nos Estados Partes do Mercosul, outorgada por universidade brasileira, somente conferirá direito ao exercício de atividades de docência e pesquisa nas instituições nela referidas e pelo período nela estipulado [o que, evidentemente, não é o caso dos brasileiros que obtêm títulos no exterior e pretendem aplicação no âmbito de suas respectivas IES no Brasil sem prévia revalidação oficial];

6. A validade nacional do título universitário, obtido por brasileiros nos Estados Partes do Mercosul, **exige reconhecimento conforme a legislação vigente** (grifo nosso).⁴

No mesmo sentido, encontram-se as informações constantes da página web oficial da Capes, nos seguintes termos:

Em virtude de inúmeros questionamentos da comunidade, a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior do Ministério da Educação esclarece os procedimentos de revalidação no Brasil de títulos de mestrado e doutorado obtidos no exterior:

1. *Para terem validade no Brasil, todos os diplomas conferidos por estudos realizados no exterior devem ser submetidos ao reconhecimento por universidade brasileira que possua curso de pós-graduação avaliado e reconhecido pela Capes. O curso deve ser na mesma área do conhecimento e em nível de titulação equivalente ou superior (Art. 48, da Lei de Diretrizes e Bases).*

2. *Os critérios e procedimentos do reconhecimento (revalidação) são definidos pelas próprias universidades, no exercício de sua autonomia técnico-científica e administrativa.*

3. **Mesmo os diplomas de mestre e doutor provenientes dos países que integram o Mercosul, estão sujeitos ao reconhecimento.** *O acordo de admissão de títulos acadêmicos, Decreto nº 5.518, de 23 de agosto de 2005, não dispensa da revalidação/reconhecimento (Art.48,§ 3º, da LDB) os títulos de pós-graduação conferidos em razão de estudos feitos nos demais países membros do Mercosul. [...]*

4. *A equivalência de diplomas obtidos no exterior é assunto do âmbito exclusivo das universidades, não cabendo à Capes interferir neste processo (grifos nossos).*⁵

Merece destacar o que, sabiamente, diz Edith Romano, sobre o acertado parecer da Capes acima transcrito e a situação dos alunos de pós-graduação *stricto sensu* em cursos ofertados no exterior:

⁴ Cf., por exemplo, os Pareceres CNE/CES 106/2007 e 227/2007, de autoria da conselheira Marília Ancona-Lopez, homologados por despacho do ministro da Educação, publicados no *Diário Oficial da União*, de 09.07.2007 e 18.01.2008, respectivamente.

⁵ Disponível em: <www.capes.gov.br/servicos/sala-de-imprensa/36-noticias/1734>. Acesso em: 30 jan. 2011.

⁶ Publicado no *Diário de Justiça*, de 13 de mar. 2009.

Reafirma-se com este Parecer e com a Resolução que o acompanha a importância de que a decisão de realizar um investimento de tempo, esforço intelectual e recursos financeiros em Curso de Pós-Graduação em instituição universitária não-brasileira, considere um profundo conhecimento da estrutura curricular do curso que se pretende realizar, a perspectiva de que os estudos sejam integralmente presenciais, realizados no país que emitirá a certificação e a existência, no Brasil, de instituição que ofereça curso de titulação equivalente, com linhas de pesquisa similares, aptos a aceitação dos processos de revalidação e reconhecimento que, em si, demandam outro período de investimento de tempo e recursos financeiros para seu encaminhamento. E é preciso ainda considerar o risco de, inclusive, dadas especificidades regionais, jamais obter esta desejada revalidação, parâmetro único que possibilitaria, por exemplo, o acesso a determinadas funções do serviço público federal. (ROMANO, 2009, grifo nosso).

Enfatizamos que os requerentes, assim como qualquer outro aluno brasileiro que curse pós-graduação em qualquer país estrangeiro, poderão encaminhar seus diplomas para revalidação em IES nacionais que sigam os critérios estabelecidos pelo MEC/Capes. Essa é uma exigência *sine qua non* da legislação brasileira, válida para todos os que tenham cursado mestrado ou doutorado em universidades estrangeiras de qualquer país do mundo. Não se faz avaliação de universidade estrangeira. O que se exige é o cumprimento de normas e práticas acadêmicas válidas, mesmo para aqueles que saem do país com autorização da IES e com bolsas concedidas pela Capes, CNPq ou outra instituição financiadora. Todos devem revalidar seus diplomas, a menos que haja acordos específicos (como os de “dupla láurea”, ainda pouquíssimo aplicados, dada sua complexidade) ou de equiparação.

Muitos têm argumentado que a falta de aceite de títulos no Brasil é decorrência de discriminação com os cursos ofertados em universidades de países vizinhos. Utilizar o argumento da xenofobia é falsear a verdadeira questão. Independentemente disso, esse é um problema para a IES que receber o pedido de revalidação ponderar. O que as IES não podem é “reconhecer” um título estrangeiro (seja para qual finalidade for, como admissão em concurso docente, progressão funcional, aumento remuneratório, etc.), sem a prévia revalidação do título por instituição oficial brasileira credenciada pela Capes. A revalidação de títulos no Brasil é exigida para títulos provenientes de *qualquer país* do mundo, nos termos dos §§ 2º e 3º, do artigo 48, da Lei n. 9.394/96, independentemente da universidade da qual proveio, seja Yale, Oxford, Harvard, Sorbonne, Heidelberg, Tóquio, etc.

No exato sentido de tudo quanto se está a falar neste estudo, está a decisão da 2ª Turma do Superior Tribunal de Justiça, no Recurso Especial nº 971.962/RS (2007/0178096-5), relator Min. Herman Benjamin, proferida *por unanimidade* aos 25 de novembro de 2008⁶, nestes termos:

Ademais, ressalto que não merece guarida o argumento de que os títulos acadêmicos oriundos de países integrantes do Mercosul prescindem de procedimento de revalidação pelas Universidades públicas.

O Acordo de Admissão de Títulos e Graus Universitários para o Exercício de Atividades Acadêmicas nos Estados Partes do Mercosul, promulgado pelo Decreto Legislativo 5.518/2005, prevê o seguinte:

Artigo Primeiro:

*Os Estados partes, por meio de seus organismos competentes, admitirão, unicamente para o exercício de atividades de docência e pesquisa nas instituições de ensino superior do Brasil, nas universidades e institutos superiores no Paraguai, nas instituições universitárias na Argentina e no Uruguai, os títulos de graduação e pós-graduação reconhecidos e credenciados nos Estados Partes, **segundo procedimentos e critérios a serem estabelecidos** para a implementação deste acordo (grifo do autor).*

Fica evidente que o mencionado acordo não afasta a obediência ao processo de revalidação, muito pelo contrário, deixa expressa a necessidade de obediência aos “procedimentos e critérios” próprios.

Nesse aspecto, concordo com a sentença de 1ª grau: “enquanto o Acordo não for devidamente regulamentado, vale a exigência de revalidação exigida pelo art. 48 da LDB” (fl. 843).⁷

Em caso semelhante, o excelentíssimo ministro Mauro Campbell, no julgamento do Recurso Especial 939.880/RS, assim proferiu seu voto:

[...] Chega-se ao entendimento de que a Convenção não outorga este direito à revalidação ou ao reconhecimento automático pela mera leitura do dispositivo supostamente violado neste recurso especial. Confira-se:

Art. 5ª - Os Estados Contratantes se comprometem a adotar as medidas necessárias para tornar efetivo, o quanto antes possível, para efeito de exercício de profissão, o reconhecimento dos diplomas, títulos ou graus de educação superior emitidos pelas autoridades competentes de outro dos Estados Contratantes.

Portanto, claro está que a **norma da mencionada Convenção tem conteúdo meramente programático e propõe que os Estados estabeleçam mecanismos, ágeis e tão desburocratizados quanto possível, de reconhecimento de diplomas. Assim, não se pode emprestar a este diploma o caráter cogente que ele não possui.**

Frise-se, ainda, que em nenhuma passagem a Convenção estabelece o reconhecimento imediato de diplomas estrangeiros, sem um procedimento de revalidação.

Não é possível o reconhecimento automático, sem os procedimentos administrativos de revalidação de diploma previstos na Lei de Diretrizes e Bases, Lei n. 9.394/96, àqueles estrangeiros provenientes de Estados-partes desta Convenção que tenham tido diplomas expedidos antes da suposta revogação deste tratado. Primeiramente, como dito, pela mera razão de que este corte temporal não existe, face à impossibilidade de revogação de tratado por decreto. E depois, pela singela constatação de que tal diploma não tem o condão de estabelecer o reconhecimento

⁷ Observe-se que o Acordo foi finalmente regulamentado pelo Conselho do Mercado Comum do MERCOSUL, pela Decisão nº 29/09 (transcrita no Anexo 2 deste artigo), que veio corroborar, expressamente, o entendimento dessa jurisprudência.

automático e ademais, em nenhum de seus dispositivos traz esta previsão. (REsp. 938880/RS, Rel. ministro Mauro Campbell, Segunda Turma, julgado em 23/09/2008, DJe 29/10/2008) (grifo do autor).

Deve-se ainda ressaltar, por oportuno, que os candidatos a concurso docente das IES brasileiras para cargos que exijam título de mestre ou doutor não poderão ter seus títulos estrangeiros aceitos pela comissão examinadora, sem a devida comprovação de revalidação dos mesmos, nos termos da citada Lei n. 9.394/96.

A REGULAMENTAÇÃO FINAL DA MATÉRIA PELO CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO

No dia 1^a de fevereiro de 2011, o Conselho Nacional de Educação, por meio da Resolução nº 3⁸, em consonância com a normativa internacional citada e a Lei de Diretrizes e Bases da Educação, regulamentou vez por todas o assunto no Brasil.

⁸ Publicada no *Diário Oficial da União*, de 02 fev. de 2011, Seção 1, p. 5.

Reafirmou-se, primeiramente, que

o Decreto Legislativo nº 800/2003, promulgado pelo Decreto nº 5.518/2005, instituiu a admissão de títulos e graus universitários para o exercício de atividades de pesquisa e docência nos Estados Partes do Mercosul, para parcerias multinacionais, de caráter temporário (Art. 1^º),

para depois deixar clara a sua não aplicação “*aos nacionais do país onde sejam realizadas as atividades de docência e pesquisa, conforme regulamentado no Conselho do Mercado Comum pela Decisão Mercosul/CMC/DEC nº 29/2009 (Art. 2^º).*”

Disse, ainda, a Resolução n. 3, do CNE, que a admissão de títulos universitários obtidos nos Estados Partes do Mercosul, para o exercício de atividades de pesquisa e docência, em caráter temporário, no País, “*não implica a sua validação ou reconhecimento e não legitima o exercício permanente de atividades acadêmicas, para o qual se exige o reconhecimento do título*” (Art. 3^º).

Para que tal reconhecimento se efetive, deve haver solicitação a uma universidade, reconhecida pelo sistema de ensino oficial, capaz de conceder título equivalente, especificando as atividades de docência e pesquisa a serem exercidas, sua duração e instituição receptora (Art. 4^º).

Nos termos do Art. 5^º, a admissão do título universitário de mestrado e doutorado implica: I – a comprovação da nacionalidade do requerente; II – a comprovação da validade jurídica, no país de origem, do documento apresentado para admissão do título; III – a comprovação que os estudos se desenvolveram, efetivamente, no exterior e não no Brasil; IV – o estabelecimento de correspondência do título ou grau no sistema brasileiro; V – a verificação da duração mínima, presencial, do curso realizado; e VI – a destinação da aplicação do diploma, essencialmente acadêmica e em caráter temporário.

Por fim, dizem os Arts. 6^º e 7^º:

a admissão do título universitário de mestrado e doutorado obtido nos Estados Partes do Mercosul, outorgada por universidade brasileira, somente

conferirá direito ao exercício das atividades de docência e pesquisa nas instituições nela referidas e pelo período nela estipulado;
e que a “*validade nacional do título universitário de mestrado e doutorado obtido por brasileiros nos Estados Partes do Mercosul exige reconhecimento conforme a legislação vigente.*”

NECESSIDADE DE RECONHECIMENTO E CREDENCIAMENTO DO CURSO NO PRÓPRIO ESTADO- PARTE ONDE É OFERTADO

Não bastasse a necessidade de qualquer título de mestrado ou doutorado, obtido no exterior (seja ou não do Mercosul), ser revalidado no Brasil – por instituição de ensino superior brasileira legalmente reconhecida e que ofereça curso de titulação equivalente, com linhas de pesquisa similares, para que somente assim conte com efeitos jurídicos no País –, o citado *Acordo de admissão de títulos* coloca, ainda, como condição à revalidação nacional do título, a necessidade de serem os cursos de graduação e de pós-graduação respectivos “**reconhecidos e credenciados nos Estados Partes**” (Art. 1^a), além de estarem os títulos expedidos “**devidamente validados pela legislação vigente nos Estados Partes.**” (Art. 3^a) (grifos nossos).

É notório o fato que muitas instituições, que estão a oferecer cursos de mestrado ou de doutorado em Estados-Partes do Mercosul, não têm qualquer tipo de credenciamento e/ou autorização para funcionamento no próprio país de origem, o que impede a IES brasileira (escolhida para a revalidação) de levar a cabo o procedimento homologatório.

Assim, incumbe à parte interessada (requerente) fazer prova que o título que porta provém de IES reconhecida e credenciada no país de origem, condição sem a qual fica prejudicada (também por esse motivo) a revalidação nacional do mesmo.

CONCLUSÃO

Ao cabo dessa exposição teórica, tem-se por firmadas as seguintes conclusões:

1. O *Acordo de admissão de títulos e graus universitários para o exercício de atividades acadêmicas nos Estados-Partes do Mercosul*, promulgado no Brasil pelo Decreto nº 5.518, de 23 de agosto de 2005, cuida da hipótese de parcerias multinacionais de caráter temporário e para a exclusiva finalidade de intercâmbio acadêmico, que nada tem a ver com o caso dos brasileiros que obtêm títulos de mestrado ou doutorado em IES de Estados-Partes do Mercosul e pretendem aplicá-los de imediato no Brasil, sem a anterior revalidação por IES oficial brasileira, nos termos e condições estabelecidos em lei;

2. O citado *Acordo de admissão de títulos* não aboliu o procedimento de revalidação ou reconhecimento de que tratam os §§ 2^a e 3^a, do artigo 48, da Lei n. 9.394/96, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional;

3. Não há qualquer incompatibilidade ou antinomia entre o referido *Acordo de admissão de títulos* e a Lei n. 9.394/69, uma vez que o próprio *Acordo* ressalva a regência pelas normas específicas dos Estados-Partes, dos casos por ele não estabelecidos (Art. 5º);

4. É ilegal o reconhecimento, por parte das IES brasileiras, dos títulos de mestrado ou doutorado obtidos de países-membros do Mercosul (ou de qualquer outro país do mundo), não-instruídos com prova da anterior revalidação do título por IES brasileira, credenciada pela Capes e que ofereça, em seu programa de pós-graduação, curso de mestrado ou doutorado na mesma área de conhecimento.

REFERÊNCIAS

ANCONA-LOPEZ, Marília. Pareceres CNE/CES 106/2007 e 227/2007. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 9 jul. 2007 e 18 jan. 2008.

COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR (Capes). *Mercosul: admissão de diplomas tem nova regulamentação*. Disponível em: <http://www.capes.gov.br/images/stories/download/diversos/Mercosul_NOVAS_REGRAS.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2011.

MAZZUOLI, V. O. *Curso de direito internacional público*. 3. ed. rev., atual. e ampl. São Paulo: RT, 2009.

_____. O Supremo Tribunal Federal e os conflitos entre tratados internacionais e leis internas. *Revista de Informação Legislativa*, Brasília: Senado Federal/Subsecretaria de Edições Técnicas. Ano 39, n. 154, p. 15-29, 2002.

ROMANO, E. *Mestrados e doutorados no exterior: acordos, tratados e processos de revalidação*. Disponível em: <<http://www.ufr.br>>. Acesso em: 19 jun. 09.

Nota do Editor

Data de submissão: fevereiro 2011

Aprovação: agosto 2011

Valerio de Oliveira Mazzuoli

Pós-doutor em Ciências Jurídico-Políticas pela Universidade de Lisboa, doutor *summa cum laude* em Direito Internacional pela UFRGS, mestre em Direito Internacional pela Unesp, professor adjunto da Faculdade de Direito da UFMT, coordenador do Programa de Mestrado em Direito da UFMT, professor convidado de Direito Internacional Público e Direito Constitucional Internacional nos cursos de Especialização da UFRGS, UEL e PUC-SP, membro efetivo da Associação Brasileira de Constitucionalistas Democratas (ABCD), advogado e parecerista.

Universidade Federal de Mato Grosso – Faculdade de Direito
Avenida Fernando Corrêa da Costa, 2.367. Boa Esperança
78060-900 – Cuiabá, MT, Brasil
mazzuoli@ufmt.br

A N E X O I

ACORDO DE ADMISSÃO DE TÍTULOS E GRAUS UNIVERSITÁRIOS PARA O EXERCÍCIO DE ATIVIDADES ACADÊMICAS NOS ESTADOS – PARTES DO MERCOSUL

Os governos da República da Argentina, da República Federativa do Brasil, da República do Paraguai e da República Oriental do Uruguai, a seguir denominados “Estados-Partes”, em virtude dos princípios, fins e objetivos do Tratado de Assunção, assinado em março de 1991,

CONSIDERANDO

Que a educação tem papel central para que o processo de integração regional se consolide;

Que a promoção do desenvolvimento harmônico da região, nos campos científico e tecnológico, é fundamental para responder aos desafios impostos pela nova realidade socioeconômica do continente;

Que o intercâmbio de acadêmicos entre as instituições de ensino superior da região apresenta-se como mecanismo eficaz para a melhoria da formação e da capacitação científica, tecnológica e cultural e para a modernização dos Estados-Partes;

Que da ata da X Reunião de Ministros da Educação dos Países Signatários do Tratado do Mercado Comum do Sul, realizada em Buenos Aires, Argentina, no dia 20 de junho de 1996, constou a recomendação que se preparasse um protocolo sobre a admissão de títulos e graus universitários para o exercício de atividades acadêmicas nas instituições universitárias da região;

Que a conformação de propostas regionais nessa área deve ser pautada pela preocupação constante em salvaguardar os padrões de qualidade vigentes em cada país e pela busca de mecanismos capazes de assimilar a dinâmica que caracteriza os sistemas educacionais dos países da região, que correspondem ao seu contínuo aperfeiçoamento,

Acordam:

Artigo Primeiro

Os Estados-Partes, por meio de seus organismos competentes, admitirão, unicamente para o exercício de atividades de docência e pesquisa nas instituições de ensino superior no Brasil, nas universidades e institutos superiores no Paraguai, nas instituições universitárias na Argentina e no Uruguai, os títulos de graduação e de pós-graduação reconhecidos e credenciados nos Estados-Partes, segundo procedimentos e critérios a serem estabelecidos para a implementação desse *Acordo*;

Artigo Segundo

Para os fins previstos no presente *Acordo*, consideram-se títulos de graduação aqueles obtidos em cursos com duração mínima de quatro anos e 2.700 horas cursadas e títulos de pós-graduação, tanto os cursos de especialização com carga horária presencial não-inferior a 360 horas quanto os graus acadêmicos de mestrado e doutorado;

Artigo Terceiro

Os títulos de graduação e pós-graduação referidos no artigo anterior deverão estar devidamente validados pela legislação vigente nos Estados-Partes;

Artigo Quarto

Para os fins previstos no Artigo Primeiro, os postulantes dos Estados-Partes do Mercosul deverão submeter-se às mesmas exigências previstas para os nacionais do Estado-Parte em que pretendem exercer atividades acadêmicas;

Artigo Quinto

A admissão outorgada em virtude do estabelecido no Artigo Primeiro deste *Acordo* somente conferirá direito ao exercício das atividades de docência e pesquisa nas instituições nele referidas, devendo, o reconhecimento de títulos para qualquer outro efeito que não o ali estabelecido, reger-se pelas normas específicas dos Estados-Partes;

Artigo Sexto

O interessado em solicitar a admissão nos termos previstos no Artigo Primeiro deve apresentar toda a documentação que comprove as condições exigidas no presente *Acordo*. Para identificar, no país que concede a admissão, qual título ou grau corresponde à denominação que consta no diploma, poder-se-á requerer a apresentação de documentação complementar devidamente legalizada nos termos da regulamentação a que se refere o Artigo Primeiro;

Artigo Sétimo

Cada Estado-Parte se compromete a manter informados os demais sobre quais são as instituições com seus respectivos cursos reconhecidos e credenciados. O Sistema de Informação e Comunicação do Mercosul proporcionará informação sobre as agências credenciadoras dos países, os critérios de avaliação e os cursos credenciados;

Artigo Oitavo

Em caso de existência, entre os Estados-Partes, de acordos ou convênios bilaterais com disposições mais favoráveis sobre a matéria, esses poderão invocar a aplicação daqueles dispositivos que considerarem mais vantajosos;

Artigo Nono

O presente *Acordo*, celebrado sob o marco do *Tratado de Assunção*, entrará em vigor para os dois primeiros estados que o ratifiquem, 30 (trinta) dias após o depósito do segundo instrumento de ratificação. Para os demais signatários, aos 30 dias do depósito respectivo e na ordem em que forem depositadas as ratificações;

Artigo Décimo

O presente *Acordo* poderá ser revisto de comum acordo, por proposta de um dos Estados-Partes;

Artigo Onze

O governo da República do Paraguai será o depositário do presente *Acordo*, bem como dos instrumentos de ratificação e enviará cópias devidamente autenticadas dos mesmos aos governos dos demais Estados-Partes. Da mesma forma, notificará a esses a data de depósito dos instrumentos de ratificação e a entrada em vigor do presente *Acordo*;

Artigo Doze

A reunião de ministros de Educação emitirá recomendações gerais para a implementação desse *Acordo*;

Artigo Treze

O presente *Acordo* substitui o *Protocolo de admissão de títulos e graus universitários para o exercício de atividades acadêmicas nos Estados-Partes do Mercosul*, assinado em 11 de junho de 1997, em Assunção e seu *Anexo* firmado em 15 de dezembro de 1997, em Montevideú.

Feito na cidade de Assunção, capital da República do Paraguai, aos quatorze dias do mês de junho do ano mil novecentos e noventa e nove, em três originais no idioma espanhol e um no idioma português, sendo os textos igualmente autênticos.

Pelo governo da República Argentina, *Guido Di Tella*

Pelo governo da República Federativa do Brasil, *Luiz Felipe
Palmeira Lampreia*

Pelo governo da República do Paraguai, *Miguel Abdón Saguier*

Pelo governo da República Oriental do Uruguai, *Didier Opertti*

A N E X O 2

MERCOSUL/CMC/DEC. Nº 29/09

PROCEDIMENTOS E CRITÉRIOS PARA A IMPLEMENTAÇÃO DO ACORDO DE ADMISSÃO DE TÍTULOS E GRAUS UNIVERSITÁRIOS PARA O EXERCÍCIO DE ATIVIDADES ACADÊMICAS NOS ESTADOS-PARTES DO MERCOSUL

TENDO EM VISTA:

O *Tratado de Assunção*, o *Protocolo de Ouro Preto* e a *Decisão nº 04/99 do Conselho do Mercado Comum*.

CONSIDERANDO:

Que o espírito do *Acordo de admissão de títulos e graus universitários para o exercício de atividades acadêmicas nos Estados-Partes do Mercosul*, celebrado em Assunção, em 14 de junho de 1999, tem por finalidade garantir e promover o intercâmbio de professores e pesquisadores,

unicamente para o exercício de atividades de docência e pesquisa nas instituições de ensino superior no Brasil, nas universidades e institutos superiores no Paraguai, nas instituições universitárias na Argentina e no Uruguai,

Que é necessário definir procedimentos e critérios para a implementação do referido *Acordo*, atendendo ao previsto nos artigos 1º e 12,

Que a definição de tais procedimentos e critérios asseguram a implementação do referido *Acordo* conforme os parâmetros de qualidade vigentes em cada país.

O CONSELHO DO MERCADO COMUM DECIDE:

Art. 1º – Aprovar os “*Procedimentos e critérios para a implementação do Acordo de admissão de títulos e graus universitários para o exercício de atividades acadêmicas nos Estados-Partes do Mercosul*”, que constam como anexo e fazem parte da presente Decisão.

Art. 2º – Essa Decisão deverá ser incorporada ao ordenamento jurídico interno dos Estados-Partes antes de 01/VI/2010.

XXXVIII CMC – Montevideú, 07/XII/09.

PROCEDIMENTOS E CRITÉRIOS PARA A IMPLEMENTAÇÃO DO ACORDO DE
ADMISSÃO DE TÍTULOS E GRAUS UNIVERSITÁRIOS PARA O EXERCÍCIO DE
ATIVIDADES ACADÊMICAS NOS ESTADOS PARTES DO MERCOSUL

Artigo 1

Da Admissibilidade de títulos

1. A admissão de títulos e graus acadêmicos dos quais trata o *Acordo de admissão de títulos e graus universitários para o exercício de atividades acadêmicas nos Estados-Partes do Mercosul*, celebrado em Assunção em 14 de junho de 1999, doravante denominado *Acordo*, é um instrumento para promover e facilitar o intercâmbio de docentes e pesquisadores nos Estados-Partes do Mercosul.

2. A admissão somente surtirá efeito após a adoção dos procedimentos descritos neste documento.

3. Somente serão admitidos, para os fins do *Acordo*, títulos de graduação e pós-graduação, oficialmente reconhecidos pelo país em que foram emitidos.

Artigo 2

Da Nacionalidade

A admissão de títulos e graus acadêmicos, para os fins do *Acordo*, não se aplica aos nacionais do país onde sejam realizadas as atividades de docência e pesquisa.

Artigo 3

Dos Procedimentos

1. A admissão será solicitada pelos detentores dos títulos e graus acadêmicos nos órgãos oficiais designados por cada Estado-Parte.

2. Os interessados deverão apresentar a documentação requerida devidamente legalizada nos órgãos oficiais designados.

Artigo 4

Do Sistema de Informação

1. Os Estados-Partes manterão o Sistema de Informação e Comunicação do Setor Educacional do Mercosul (SIC/Mercosul) atualizado, com relação:

- a) à legislação vigente para o reconhecimento de diplomas;
- b) aos órgãos responsáveis pela implementação do *Acordo*;
- c) aos órgãos oficiais designados para efetuar a admissão dos títulos;
- d) às instituições de ensino superior reconhecidas e/ou credenciadas;
- e) aos cursos reconhecidos nos níveis de graduação e pós-graduação.

2. Os Estados-Partes terão um prazo de três meses, a partir da entrada em vigência do presente instrumento, para enviar ao SIC/Mercosul as informações mencionadas no parágrafo anterior.

Artigo 5

Do Fomento ao Intercâmbio

Os Estados-Partes promoverão o intercâmbio acadêmico e científico. Para tanto, informarão anualmente a disponibilidade de programas de fomento, por meio dos órgãos competentes do Setor Educacional do Mercosul.

Rafael Antonio Cunha
Perrone

a CITAÇÃO COMO REFERÊNCIA e A REFERÊNCIA COMO CITAÇÃO

188

pós-

RESUMO

O ensaio objetiva estabelecer paralelos entre a citação acadêmica e a citação utilizada como referência, para a produção das obras ou projetos de arquitetura. O artigo discute o uso de figuras paradigmáticas ou significativas, transladadas ou amalgamadas nas obras de arquitetura, a partir do entendimento da citação como dado argumentativo e qualitativo. Investiga algumas de suas assimetrias e congruências em sua utilização na linguagem escrita, como transcrição direta ou como fonte interpretativa, reelaborada e incorporada como argumento em outro texto. Pondera que no ensinar, estudar e fazer arquitetura é preciso saber citar **com** referência, para poder citar **como** referência.

PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura. Projeto. Citação. Referência.

LA CITACIÓN CON REFERENCIA Y LA REFERENCIA COMO CITACIÓN

pós- | 189

RESUMEN

El ensayo objetiva establecer paralelos entre la citación académica y la citación utilizada como referencia, para la producción de obras o proyectos de arquitectura. El artículo discute el uso de figuras paradigmáticas o significativas, trasladadas o amalgamadas en las obras de arquitectura, a partir del entendimiento de la citación como dato argumentativo y cualitativo. Investiga algunas de sus asimetrías y congruencias de su utilización en el lenguaje escrito, como transcripción directa o como fuente interpretativa, reelaborada e incorporada como argumento en otro texto. Pondera que al enseñar, estudiar y hacer arquitectura es necesario saber citar **con** referencia, para poder citar **como** referencia.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura. Proyecto. Citación. Referencia.

THE CITATION WITH REFERENCE AND THE CITATION AS A REFERENCE

ABSTRACT

This paper aims to draw parallels between the academic citation and the citation used as reference in the architectural production. The article discusses the use of paradigmatic or significant figures conveyed or amalgamated in architectural works. It sets off from the understanding of the citation as argumentative and qualitative data. It also investigates some of citations asymmetries and congruences on its use in written language, like the direct transcription or as an interpretive source, reworked and incorporated as an argument in another text. Finally it ponders that in teaching, studying and making architecture it is necessary to know to cite **with** reference to be able to cite **as** reference.

KEY WORDS

Architecture. Architectural design. Citation. Reference.

“Por que versejas numa língua já falada que por ti
rima e pensa, crês então que és poeta?”
(Goethe)

Citar é usar o artifício de apresentar um novo argumento por meio de outro já consagrado. Esse, por sua notória qualidade, tem o poder de validar o pensamento ou a asserção pretendida.

Quer na cultura erudita quer na popular, é comum fazer citações para alicerçar nossas posições.

Daí os provérbios, os preceitos e os ditados. Na vida acadêmica: “Arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes sob a luz”¹; “Desenho é também desígnio”²; “Menos é mais”³; etc. No dia a dia: “Os provérbios dizem, não raro, grandes verdades”⁴; “Quem ama o feio, bonito lhe parece”⁵; “Casa de ferreiro, espeto de pau”⁶; etc.

A consagração dos ditos traduz-se nos *bem ditos* ou *benditos* (part. pas. de *benedicare* de *ben(e)-*, *bon-* e *diz*). Esses parecem construir nosso cotidiano, são nossas companhias, são sintonias que atuam como pequenos “*aparelhos ideológicos*” que andam conosco. Então, deve-se conhecê-los para conhecê-los, pois se sabe que: “*diz-me com quem andas que te direi quem és*”⁷.

Além de convivermos com nossos ditos, em nossos textos, aulas e discursos, gostamos e obrigamo-nos a utilizá-los. Por imperativo de seu uso, poderíamos invocar: “*diz-me o que citas que te direi quem és*”⁸, ou melhor, com quem quer se parecer. Entretanto, muitas vezes citamos para opor, desenvolver ou negar idéias de outras autoridades às quais não queremos acompanhar, pois em nossa argumentação não desejamos assumir, *strito sensu*, suas posturas – Lembramos que “*Homines sunt ejusdem farinae*”⁹, revelando que não somos “*farinha do mesmo saco*.”

Se as máximas de alguns provérbios podem conduzir a alguns temas explicativos de nosso fazer individual e social, podem, também, indicar alguns temas e reflexões sobre o ensinar e o fazer arquitetura, nos últimos anos do século passado e nos primeiros do que se iniciou.

A noção de uma obra de arquitetura estar repleta de referências articuladas não é nova. Afinal, tal obra é um produto histórico-social que contém técnicas, revela uma organização social, abrange programas, abriga funções e expressa valores artísticos.

O fato de essa noção não ser nova não é motivo para deixarmos de tratá-la com atualidade. Na contemporaneidade, parece que o estudo dessas referências tem prestado grande auxílio para o entendimento e formulação de nossos projetos.

Mas não devemos *desviar a conversa*¹⁰ ou *esticar o assunto*¹¹, voltemos à citação. Acreditamos que o modo como ela é entendida e interpretada será elucidativo para as delineações deste ensaio.

Mencione-se o *Aurélio*¹², que expõe quatro significados para “*citar*”: “*Citar* (do latim *citare*) v.t.d. 1 - Mencionar ou transcrever como autoridade ou exemplo; 2 -

¹ Dito de Le Corbusier, frase assim traduzida.

² Dito de Artigas ou assim interpretado até o presente.

³ Dito mais famoso de Mies van Der Rohe.

⁴ Ditado popular.

⁵ Ditado popular.

⁶ Ditado popular.

⁷ Ditado popular.

⁸ Transformação do ditado popular.

⁹ *Homines sunt ejusdem farinae* – essa frase em latim (homens da mesma farinha) é a origem dessa expressão, utilizada para generalizar um comportamento reprovável – como a farinha boa é posta em sacos diferentes da farinha ruim.

¹⁰ Expressão prosaica de quem quer desconversar.

¹¹ Expressão prosaica indicativa de prosador que, esgotada sua argumentação, continua discursando com os mesmos argumentos.

¹² HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novíssimo dicionário Aurélio de língua portuguesa*, p. 413.

Mencionar o nome de, fazer referência; 3 - Referir ou transcrever um texto em apoio do que se afirma; 4 - Jur. Avisar intimar ou aprazar para comparecer em juízo”.

Encontramos, ainda, no *Larousse*¹³, outra acepção: **“Citação** (do latim *citatio*, *citationis*) – Trecho coreográfico, musical, plano cinematográfico, inserido na criação de um artista sem que ele seja o autor do trecho.”

As definições dos dicionários permitem-nos confirmar que a essência da citação é a operação de translação de parte de uma obra de um autor para outra obra, sendo essa de outro ou do mesmo autor.

Evidentemente, na citação, desde a escolha e seleção do autor e do texto há, no mínimo, um ato interpretativo e dentro dele há vários graus pelos quais essa operação se realiza.

Entretanto, para o entendimento deste texto, há, nos limites dessa operação de traslado, duas operações a delinear-se. Em uma delas, a citação é um elemento estável que se desloca para um novo contexto. Na outra, ela é um elemento que se transforma na translação.

No trabalho acadêmico, a citação direta é, por regra, uma translação mecânica de simetria impecável. A partir da escolha do trecho, o elemento trasladado permanece perfeito, tal como foi dito, com a autoridade que lhe é pertinente. Sua função é a de validar as assertivas do outro texto, dando-lhes o estatuto de comprováveis e corretas. Pode, também, ser escolhido para ser criticado, ampliado ou desenvolvido. Em todos os casos, quer para validar quer para negar, o objetivo da citação é o da utilização de afirmativas de autoridades que auxiliam, por sua estatura, o que desejamos argumentar.

A citação pode ser indireta. Nesse caso, existirá uma parcela interpretativa e um esforço de síntese que vão além da seleção do texto. Em um manual atual de metodologia do trabalho científico, Antonio Severino assim define:

*As citações são elementos retirados dos documentos pesquisados durante a leitura de documentação e que se revelam úteis para corroborar as idéias desenvolvidas pelo autor no decorrer do seu raciocínio. Tais citações são transcritas a partir das fichas de documentação, podendo ser transcrições literais ou apenas alguma síntese do que se quer citar.*¹⁴

De qualquer forma, a citação ocorre quando argumentamos em função do que desejamos demonstrar. Temos clareza que *“allegare nihil et allegatum non probare paria sunt”*¹⁵.

Entendemos, nesse sentido, a citação acadêmica como o ato de *“transcrever como autoridade ou exemplo”* ou *“transcrever um texto em apoio do que se afirma”* ou, em sentido oposto, naquilo que se deseja negar.

Nos escritos acadêmicos, a citação direta deverá vir perfeitamente distinguida do texto, delimitada em sua unidade, entre aspas. Ainda mais, deverá vir identificada com referência do autor, livro, data, etc. Além de trasladada ao pé da letra, deve vir referenciada ao pé da página.

Outra forma de citação ocorre de forma menos regrada – nela, a passagem, parte ou a obra citada é apropriada de modo mais livre. No traslado, o elemento citado é transformado, reelaborado. Sua utilização é a de *“fazer referência”*, não a de fazer reverência. Aqui, ao contrário da citação **com** referência (uso acadêmico), temos a citação **como** referência.

¹³ Grande dicionário Larousse Cultural da língua portuguesa, p. 234.

¹⁴ SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*, p. 174.

¹⁵ “Nada a alegar ou alegar e não provar são a mesma coisa”. CALDAS, Gilberto, *O latim no direito*, p. 40.

Assim, Caetano Veloso pode cantar, citando Zé Ketí¹⁶

[...]
Eu sou o samba
A voz do morro rasgou a tela do cinema
E começaram a se configurar
Visões das coisas grandes e pequenas
[...]¹⁷

No longo percurso descrito pela disciplina e prática arquitetônica podemos encontrar alguns exemplos dessas duas atitudes.

São conhecidas as ordens de arquitetura e, particularmente, a prancha de Sebastiano Serlio (Figura 1) apresentada em seu *Trattato di architettura*¹⁸. Também é conhecida a coluna do *Prédio da FAUUSP*, apresentada em um croqui (Figura 2) realizado a partir do desenho de Vilanova Artigas.

O desenho das colunas constantemente foi uma provocação para o “fazer arquitetura”, visto que a construção de um artefato arquitetônico sempre implicou em expressar uma solução para o desafio de superação da força da gravidade.

Em que diferem as colunas e atitudes de Serlio e de Artigas?

As colunas de Serlio são interpretações realizadas a partir de Vitruvius, de seu mestre Peruzzi e de sua própria experiência profissional. Como elementos de desenho, procuram ser padrões para as citações, fazendo parte da tratadística. Depois de desenhadas, a partir do texto de Vitruvius, intentam se apresentar como paradigmas, vocábulos para utilização ou citação, em várias obras de arquitetura.

As colunas da FAU também são exemplares, fazem parte de um repertório. Artigas as descreveu como “cariátides modernas”, citando sua fonte etimológica. Entretanto, no desenho dessas colunas, mesmo tendo – como Serlio – partido de citações para configurá-las, seus objetivos e métodos foram diferentes.

¹⁶ A voz do morro. Canção de Zé Ketí, 1955.

¹⁷ VELOSO, Caetano. Trecho da canção Cinema novo. In: *Tropicália II*, Caetano e Gil. Gravadora Polygram, 1993.

¹⁸ Ordens das colunas. SERLIO, Sebastiano. *Trattato di Architettura*, Libro IV, 1544.

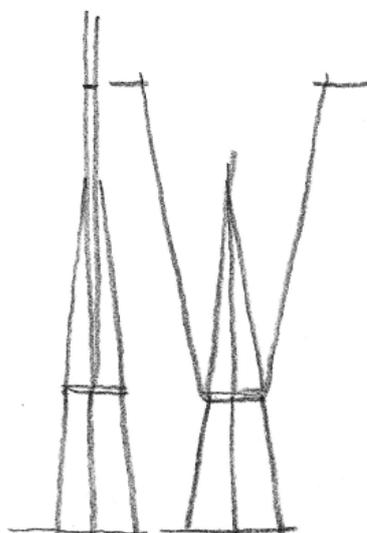
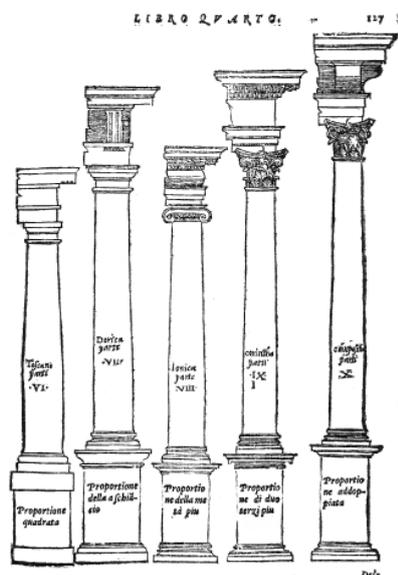


Figura 1: As cinco ordens da arquitetura, por Sebastiano Serlio
Desenho: Sebastiano Serlio (1544)

Figura 2: Coluna do edifício da FAUUSP, de Vilanova Artigas (1964)
Desenho: Autor

Em Serlio, as colunas procuram ser desenhadas como eram. Foram para o projeto elementos, como nos textos são os trechos entre aspas. Foram transcritas para se tornarem emblemáticas. Existem para ser tal qual o nome do quarto livro de seu *Trattato: Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio bolognese sopra le cinque maniere degli edifici cioè toscano, dorico, ionico, corinthio e composito con gli esempi de l'antiquità che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*.

Seu trabalho, no entender de Krufft (1990), intenciona construir referências práticas e sugestões concretas para as tarefas da arquitetura:

*Serlio continúa por el mismo camino (que Filarete y Francesco di Giorgio) al publicar un atlas ilustrado de la arquitectura, elaborado con un lenguaje conciso y comprensible, de modo que también pueda servir de ayuda inmediata para los trabajos de planificación de arquitectos mediocres*¹⁹.

Em Artigas a referência é transformada, a citação é incluída no novo trabalho criado: “é uma observação do homem que contempla a coluna grega e sabe que, na hora em que ela passa do fuste para a arquitrave, se transforma em flores e conversa com uma (sic) outra linguagem”²⁰.

Em Serlio, temos a citação para ser usada *ipsis letteris*. Em Artigas, a citação é uma referência para a operação arquitetônica.

O desenho de Serlio introduz figuras emblemáticas. As colunas estão como elementos-tipo, construídas para expor sistematicamente seus atributos. Sobre esses, poderão ser fundados vários discursos de ordenamento e organização morfológica. São exemplares de colunas que, para se transformarem em referentes, foram tipificadas. Isto é, em sua feitura, foram retirados de cada uma delas todos os traços peculiares de desvio da norma que pudessem conter.

Na coluna de Artigas, ele reflete e absorve a citação das cariátides. Assim expressou:

*Confesso-lhes que procuro o valor da força da gravidade, não pelo processo de fazer coisas fininhas, umas atrás das outras, de modo que o leve seja leve por ser leve. O que me encanta é usar formas pesadas e chegar perto da Terra e, dialeticamente, negá-las*²¹.

Pelo desenho de Serlio, as colunas podem ser vistas como elementos de um catálogo, disponíveis para aplicação desde que se conheçam as regras de sua constituição.

Com base na cariátide moderna, refletida pelo desenho da coluna da FAU, temos a translação não-simétrica, a aplicação não de um padrão, mas de um modo de entendimento. Ainda mais; ela, enquanto coluna, não é configurada como elemento isolado, mas como relação entre as formas do edifício e a terra.

A partir das cinco ordens poderíamos ter um infinito número de prédios nos quais poderão ser aplicadas colunas desenhadas, por normas e regras preestabelecidas. Daí, a visão de toda a manualística e do jeito acadêmico de projetar como um dispor de elementos canonizados, em regras bem definidas.

No desenho de Artigas temos um raciocínio, dedicando à coluna um lugar no edifício entre os volumes e a terra. Daí, entendermos a aplicação criativa de uma formulação estrutural. O projetar com citações em uma proposição interpretativa.

¹⁹ KRUFFT, Hanno-Walter. *Historia de la teoría de la arquitectura. 1. De la antigüedad hasta el siglo XVIII*. Edição original. Munique: Beck'sche, 1985. p. 91.

²⁰ Trecho da resposta de Artigas à arguição do professor Flávio Motta no concurso para professor titular da FAUUSP. ARTIGAS, Vilanova: *A função social do arquiteto*, p. 72.

²¹ Id.

É claro que os objetivos dos desenhos de Serlio eram diversos dos de Artigas. Mas aqui interessa registrar que as operações de Serlio, em construir “paradigmas”, estão contidas na obra de Artigas, em um modo de citação indireta, pelo qual as colunas deixaram de ser canônicas e passaram a poder ser entendidas como “figuras tipo”.

O esforço de Serlio em registrar as ordens foi ampliado por inúmeros tratadistas como Vignola (1554), De L'orme (1567), Palladio (1570), Perrault (1683)²² e outros, cada qual revisitando as ordens e verificando várias possibilidades de interpretá-las.

Por meio de todas essas variações interpretativas, as ordens puderam passar de “modelos” para cópia a referências para as operações arquitetônicas. Assim, a atitude de Artigas não foi a de instituir uma nova ordem – a “ordem cariátide brutalista”, mas o de utilizar, em seu projeto, o conceito de coluna envolvido nas relações de base, fuste e capitel. Por meio de uma paráfrase à interpretação de Argan sobre o “tipo” na arquitetura (que embora se refira à configuração de edifícios), facultamos compreender a aplicação das colunas paradigmáticas das ordens, quando passam da condição de “modelos” para se configurarem por meio de conceitos mais abstratos:

O tipo {aquí as figuras conceituais de cada coluna}, portanto, apresenta esquematizada uma experiência histórica à qual pode seguir apenas uma pesquisa e determinação de um novo edifício {aquí se entenda coluna}, ou seja, ele cria uma situação de insuportável abstracionismo da qual só se pode sair passando a ação concreta, prática de uma nova construção {de uma nova coluna}

*Não teria havido motivos para passar do estudo de cada monumento {aquí se entenda-elemento arquitetônico} à definição do tipo se o objetivo fosse, tão somente, a imitação ou a cópia de uma obra antiga {aquí se entendam as colunas de Serlio, como modelo}. O objetivo principal da tipificação é o projeto. Num procedimento de projeto a escolha de um tipo substitui a fase de invenção, ou então, ocorre depois dela*²³

Essa observação é clara, pois nos processos de projeto de arquitetura as referências sempre foram imperativas, “é necessário, em tudo, um antecedente: “nada, em nenhum gênero, provém de nada; e isto deve se aplicar a todas as invenções dos homens.”²⁴

Sobre a interpretação das ordens também se pode incluir outra forma de citação indireta, a de uma nova ordem (Figuras 3 e 4). O arquiteto Phillibert De L'orme (1510-1570), em seu tratado *Le premier tome de l'architecture*²⁵, a partir de seus estudos dos quais tinham como fontes, além de Vitrúvio e Serlio, medições próprias dos monumentos, não postulou, para as ordens, como já havia feito Perrault, proporções de valor normativo absoluto, deixando-as para a consideração de cada arquiteto. Além disso, adicionou às ordens clássicas uma nova ordem: a ordem francesa.

A novidade de sua teoria das ordens é a invenção de uma sexta ordem, uma ordem “francesa”. Em princípio, se remete à hipótese antiga, segundo a qual a coluna deriva de uma árvore..., e por este caminho concebe uma visão quase neo-gótica de um portal de troncos de arvores. Em sua

²² As datas dos tratados foram referenciadas em *Los tratados de arquitectura – de Alberti a Ledoux*, de Dora Wiebenson. Edição espanhola – Madri: Herman Blume, 1988.

²³ ARGAN, Guilio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Roma: Riuniti, p. 136. 1984.

²⁴ QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine- Crysostome. *Dicionário de arquitectura – voces teóricas*, p. 242.

²⁵ De L'ORME, Philibert. *Architecture de Philibert de L'orme, conseiller et aumonier ordinaire du roy et abbe de Saint Serge Lez- Angers*. Fac-símile reimpresso por Gregg Press Limited 1964. A edição original do livro é de 1561.

Figura 3: Coluna de tronco de árvore (1567)
Desenho: Phillibert De L'orme



Figura 4: Ordem francesa (1567)
Desenho: Phillibert De L'orme

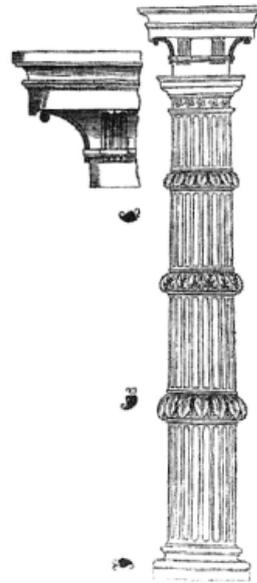


Figura 5: A coluna de ordem jônica, a moderna e a do palácio da Alvorada
Desenho: Autor, a partir de Oscar Niemeyer

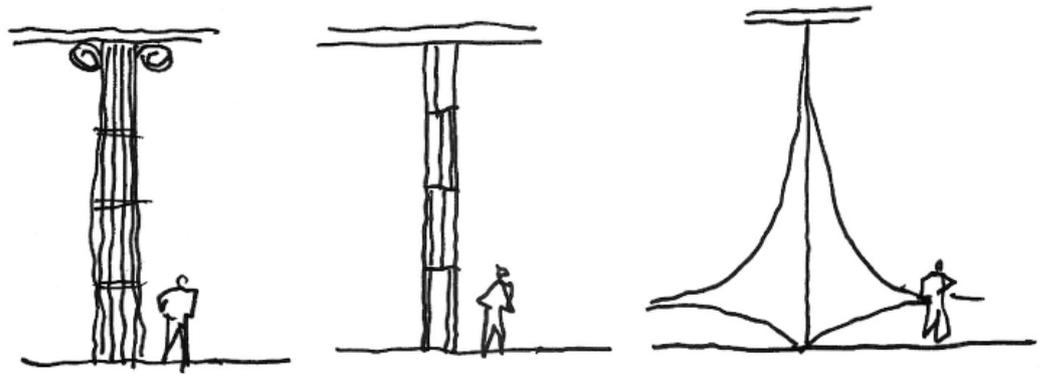


Figura 6: Croqui do Campo Santo de Piza
Desenho: Autor, a partir de Le Corbusier (1911)



opinião, as ordens arquitetônicas da antiguidade haviam derivado da natureza; e neste caso, por que a França não poderia desenvolver uma própria ordem arquitetônica?²⁶

Tomando essa postura em tempos modernos, poderíamos incluir um desenho de Oscar Niemeyer revelando essa forma de citação para a criação da ordem “brasileira” utilizada em variantes nas colunas dos palácios de Brasília (Figura 5).

Essas são questões postas sobre os elementos da arquitetura. Entretanto, seria possível encontrar outras citações sobre as formas e aplicá-las?

Analisemos um desenho do *Caderno de viagens* (1911) (Figura 6) e outro do projeto do *Palácio dos Soviets* (1931) (Figura 7), ambos realizados a partir de croquis de Le Corbusier. Aproveitemos para compará-los com um desenho explicativo de Gromort, incluído em seu *Essai sur la Theorie de l'Architecture*²⁷.

Os desenhos dos cadernos de viagem foram para Corbusier o que mais tarde Michael Graves sistematizou como croqui de referência: um tipo de desenho [...] como um artefato físico coletado ou admirado como um modelo contendo uma importância simbólica, o croqui de referência é uma base metafórica que pode ser usada, transformada ou, quando não, utilizada mais tarde em uma composição.²⁸

O projeto de Corbusier para o concurso do Palácio dos Soviets foi polêmico nas proposições dos elementos, do sistema estrutural e na formulação do arranjo espacial. Em seus croquis, há um de referência, em que estuda a obra citada; outro, de composição do projeto e, ainda, uma comparação com a composição da obra citada.

²⁶ KRUF, Hanno-Walter. Op. cit., p. 156, 157.

²⁷ GROMORT, Georges. *Essai sur la theorie de architecture*. 1. ed. de 1942. p. 136.

²⁸ GRAVES, Michael. *Architectural Design*, n. 6, p. 384.

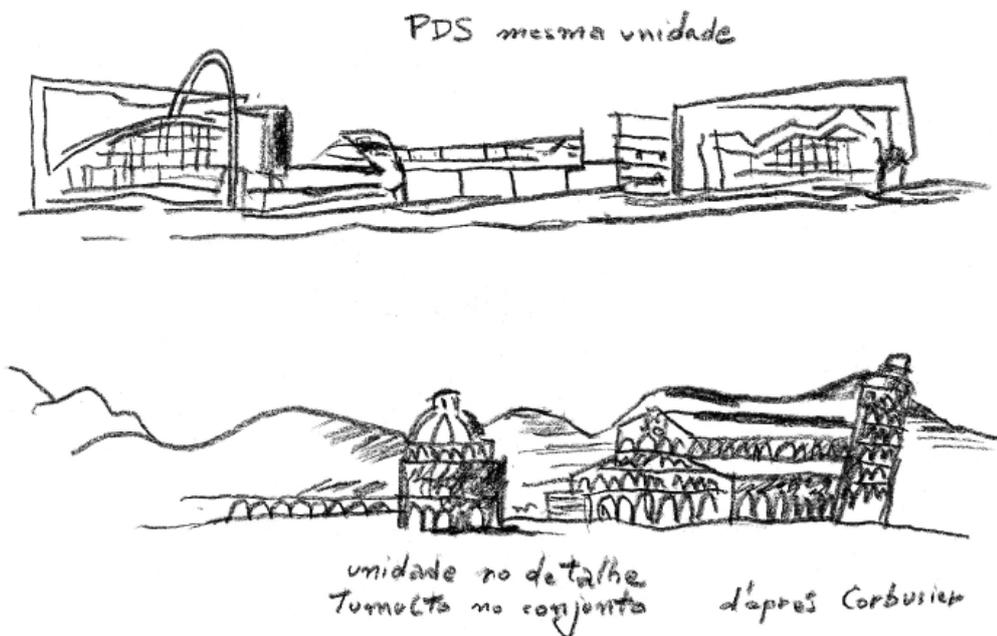


Figura 7: Croqui do projeto do Palácio dos Soviets
Desenho: Autor, a partir de Le Corbusier (1931)

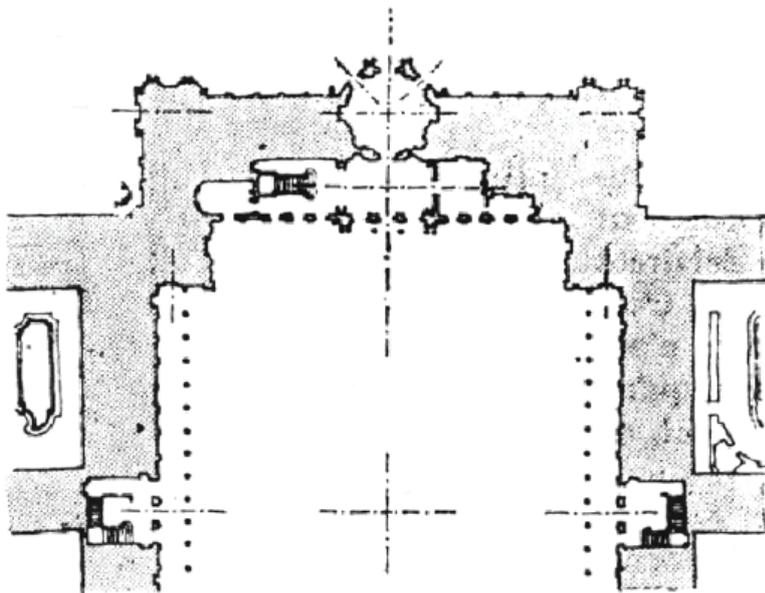


Figura 8: Planta de uma residência particular
Desenho: Georges Gromort (s/d)

E o desenho de Gromort (Figura 8)?

É um desenho didático, com a finalidade de expor a forma de composição de uma residência. No desenho estão explícitas quatro considerações: a definição dos eixos para a organização, a indicação dos espaços úteis (partes preenchidas), a localização dos espaços de uso (formas preenchidas) e de circulação (partes vazias), além do posicionamento dos elementos de arquitetura (colunas).

No Palácio dos Soviets, Corbusier intenta obter novas formas e propor um diferente agenciamento entre os vários volumes do conjunto projetado. As novas formas derivam de aplicações de estruturas, como a do arco que sustenta o vão da cobertura dos auditórios, fortemente referenciado em Freyssinet e Perret. A composição, de marcante fundamentação axial e elementarista, busca a coerência entre os vários edifícios, propondo que suas estruturas expostas garantam unidade ao acoplamento. No croqui comparativo, sobre o desenho do Palácio dos Soviets, cita: *“mesma unidade”* e, sob o croqui de Piza: *“unidade no detalhe e tumulto no conjunto”*.

No desenho de Gromort, busca-se a definição de princípios e o método é a organização das citações, mostrando um exemplar a ser seguido.

Nele indicam-se regras de organização definidas, fazendo crer que os elementos já são previamente conhecidos. É como uma gramática inflexível que pressupõe a existência dos vocábulos e suas articulações em gênero, número, grau ou regência.

Em Corbusier, os vocábulos principais são resultantes de novas possibilidades estruturais (arcos, tirantes e estruturas expostas das vigas convergentes) e a citação do exemplar histórico é negada, não entendida como regra, mas como uma solução a ser superada.

Encontramo-nos, assim, diante de outros modos de operar a citação. Há, entretanto, mais modos de compreender a citação na arquitetura. Incluiremos,

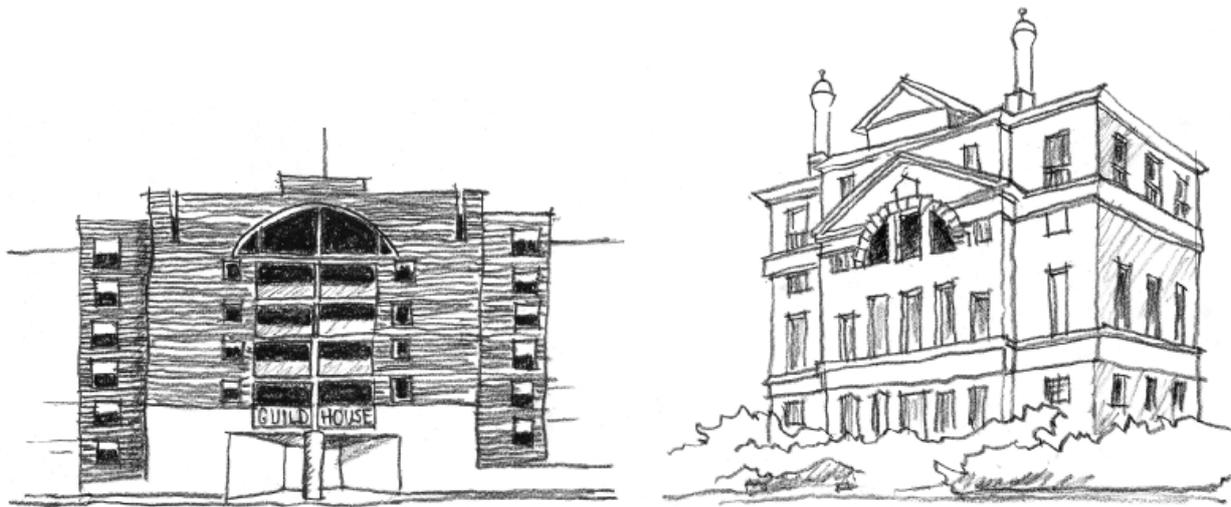


Figura 9: Guild House (VENTURI, Robert, 1960-1963) e Villa Malcotenta (PALLADIO, 1567)
Desenhos: Autor

brevemente, mais exemplos, para enriquecer e mesclar diferentes direções interpretativas propostas neste ensaio.

Poderíamos entender as translações operadas por Roberto Venturi em seu projeto para a *Guild House* (1960-1963). Como entenderíamos sua citação de Palladio, em uma breve observação das janelas centrais do projeto da Villa Malcotenta (1567) (Figura 9). A evidência da transcrição é notória e confirmada pelo propósito do arquiteto de criar, ao mesmo tempo, uma situação emblemática entre uma estrutura convencional e uma composição clássica palaciana.

Venturi cita Palladio, para, por meio de uma fachada simétrica, sugerir uma ordem gigante (com base, corpo e ático) convertendo um edifício, quase vernacular, de seis pavimentos, em um aparente palacete de três pavimentos. A justaposição de materiais e signos diversos corrobora a translação. Faixas e planos de cerâmica branca são aplicados para controlar a variação da modenatura das janelas. Essas, bastante convencionais nas casas geminadas tradicionais da Filadélfia, são incorporadas a outro discurso.

Seu efeito é incomum, no entanto, porque os edifícios são sutilmente proporcionados e invulgarmente grandes. A mudança de escala desses elementos quase banais contribui para a expressão da tensão e para a qualidade dessas fachadas, que se lêem agora como formas convencionais e não convencionais ao mesmo tempo.²⁹

E, de um modo mais direto, como vemos as citações das ordens na *Casa Toscana* e *Laurenciana* (1979), projetada por Thomas Gordon Smith? (Figura 10). Nela assiste-se a uma translação direta em que a coluna é incorporada à obra, como uma reprodução de sua figura paradigmática. É um trecho meramente transladado.

²⁹ VENTURI, Robert.
*Complexidade de
contradição em arquitetura*
p. 174. Edição original –
Nova York: MOMA, 1966.

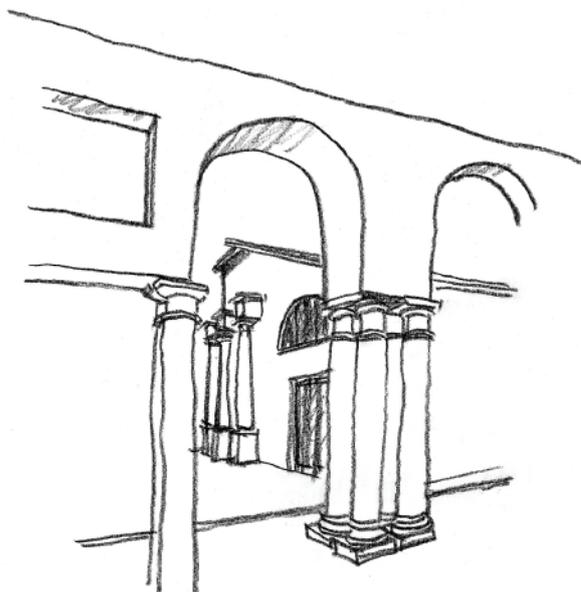


Figura 10: *Casa Toscana e Laurenciana*, de Thomas Gordon Smith (1979).
Desenho: Autor



Figura 11: Ordem Toscana do Tratado de Vignola
Desenho: Autor

³⁰ ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitetura*, p. 67. Edição original – Basilea; Boston; Belim: Birkhäuser, 2006.

Até que ponto, observando-se a figura paradigmática de Theo Van Doesbourg: *análise da arquitetura de uma residência* (1923) (Figura 11), defrontamo-nos com um modelo de organização de um novo academismo? Será que ela se prestou a ser citada, nas obras de Peter Eisenman, Richard Meier, John Hedjuk e outros, como foi a coluna do tratado de Vignola, para o arquiteto Gordon Smith? Como interpretar o desenho de apresentação da *Casa X*, de Eisenman? (Figura 12)

Ao tratar do problema da utilização da citação, insinuamos que o processo de fazer e ensinar arquitetura implica no conhecimento de uma história do projetar.

Peter Zumthor incorpora, à citação, outros aspectos da memória, referências a obras, por vezes não-autorais, que podem interessar para a construção de nossos projetos:

Transportamos conosco imagens de arquiteturas que nos marcaram. Estas podem suscitar questões em nossa mente. Mas com esta base ainda não nasce nenhum projeto novo, nenhuma arquitetura nova. Cada projeto exige novas imagens. As nossas imagens “antigas” apenas nos podem ajudar a encontrar as novas.³⁰

Assim, a arquitetura pode ser entendida como o manejo de um conjunto de imagens e soluções reconhecidas para diversas finalidades, mais ou menos, estabelecidas. Essas geraram um repertório que vêm sendo, como todo trabalho humano, acumulado e desenvolvido para ser utilizado no projeto de novos artefatos arquitetônicos (com novos programas, tecnologias, expressões culturais, entendimentos dos diversos lugares).

Figura 12: Análise de uma residência particular (1923) por Theo van Doesbourg. Redesenho de Denny Moreno

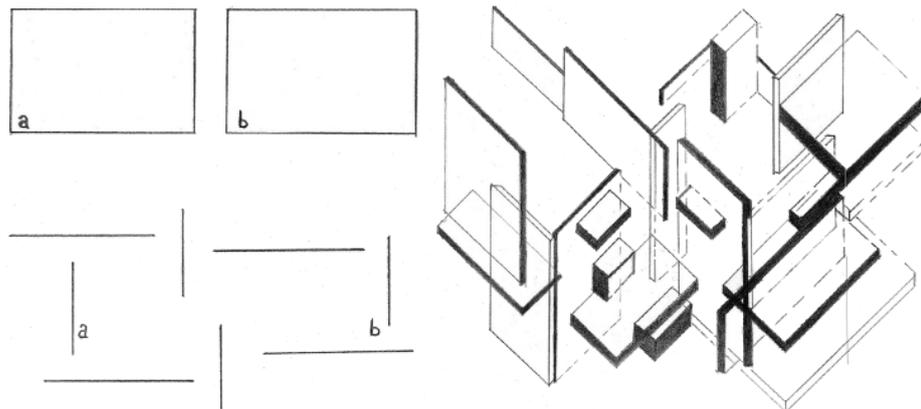
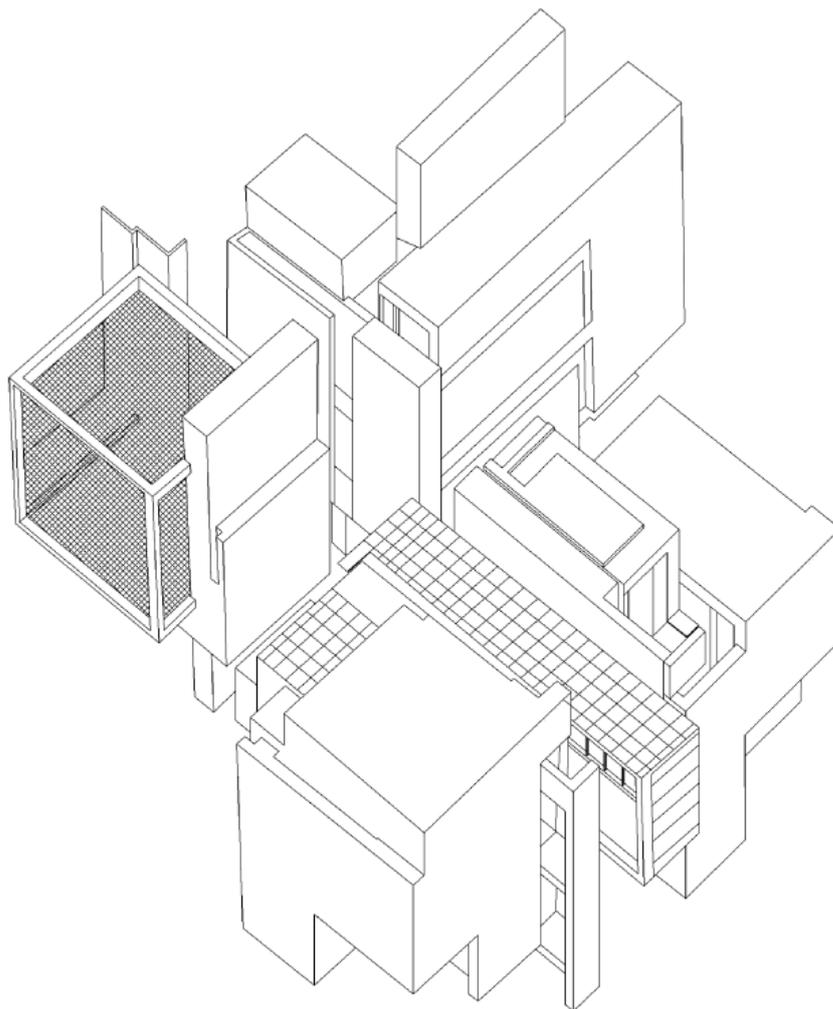


Figura Casa X (1975) de Peter Eisenman. Redesenho de Denny Moreno



O conhecimento desse arsenal pode capacitar-nos a instituir sempre o avanço, economizando o esforço de reinventar o que foi inventado.

Seu conhecimento pode, também, induzir-nos à reiteração das soluções e dos modelos *bem ditos*, sendo passadiços, impedindo-nos de interpretar novas situações, criar ou transformar o ambiente em que vivemos.

Às vezes, por acreditar nesse impedimento, evitamos conhecer nossas fontes de citação e tentamos imaginar que podemos partir do zero.

Por outro lado, o desconhecimento das soluções e dos ditos torna-nos incapazes de transformá-los. Sem conhecê-los e criticá-los, podemos estar reinventando, perversamente, o que já foi inventado para outras ocasiões e finalidades.

No ensinar, estudar e fazer arquitetura é preciso saber citar **com** referência, para poder citar **como** referência.

Evidentemente, este ensaio apenas localizou algumas questões, sobre a citação, que envolvem o ensino, a pesquisa e a prática atual da arquitetura. Haverá muitas outras formas de buscar um sentido em interpretar os ditos. E aqui fica “*o dito pelo não dito*”³¹.

Afinal, devemos nos livrar da citação como pura cópia ou apoio para justificação de soluções e opiniões passadistas. Entretanto, não há mal-estar em utilizarmos a citação como referência, nos métodos, nos espaços ou nos desenhos de nossas arquiteturas, de nossos ambientes ou de nossas colunas.

E, por falar em colunas, lembremos que Perret citou: “*É preciso fazer cantar o ponto de apoio*”³² e “*quem canta seus males espanta*.”³³

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARTIGAS, Vilanova. *A função social da arquitetura*. São Paulo: Nobel, 1989.
- CALDAS, Gilberto. *O latim no Direito*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- DE L'ORME, Philibert. *Architecture de Philibert de L'Orme, conseiller et aumonier ordinaire du roy et abbe de Saint Serge Lez-Angers*. Rouen: David Ferrand, 1648.
- GRANDE dicionário Larrousse cultural da língua portuguesa. São Paulo: Nova Cultural, 2007.
- GRAVES, Michael. The necessity for drawing: Tangible speculation. *Architectural Design*, Londres, n. 6, p. 384, 1977.
- GROMORT, Georges. *Essai sur la theorie de architecture*. 10. ed. Paris: Vicent Fréal, 1946.
- KRUFT, Hanne-Walter. *Historia de La teoria de la arquitectura. 1. De La antigüedad hasta el siglo XVIII*. Madri: Alianza, 1990.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Crysostone. Dicionário de arquitectura voces teóricas. Tradução de F. Aliata e C. Smith. Buenos Aires: Nokubo, 2007.
- SERLIO, Sebastiano. *Regole generale di architettura. Trattato di arcchitettura, Libro IV: Regole generali di architettura di Sebastian Serlio Bolognese sopra le cinque maniere degli edificcio è toscano, dorico, ionico, corinthio e composito com gli esempi de l'antiquità che per La maggior parte concordandoccon La dottrina di Vitruvio*. Veneza: Editrice Librerie Dédalo, 1544.
- SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 2002.
- VENTURI, Robert. *Complexidade de contradição em arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitetura*. 2. ed. Barcelona: Gustavo Gilli, 2009.

³¹ Ditado popular.

³² Dito de Auguste Perret.

³³ Ditado popular.

Nota do autor

Texto desenvolvido a partir de apresentação oral realizada no Seminário “Pós-Graduação e Projeto de Arquitetura”, realizado em 2000, na FAU-Maranhão.

Nota do Editor

Data de submissão: março 2010

Aprovação: fevereiro 2011

Rafael Antonio Cunha Perrone

Professor livre-docente do Departamento de Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, professor de graduação e pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, líder do grupo de pesquisa Projeto & Pesquisa & Ensino.

Avenida Caxingui, 191, ap. 211

05579-000 – São Paulo, SP

(11) 3091-4535; (11) 2114-8313

racperrone@gmail.com

4 | CONFERÊNCIAS
NA FAUUSP

Erminia Maricato

a

ULA INAUGURAL CPG-FAUUSP

15 DE MARÇO DE 2011

206

pós-



Maria Lúcia Refinetti Rodrigues Martins

A professora Erminia Maricato faz parte da construção da imagem e da importância que esta escola tem. Essa aula inaugural apresentamos com muito carinho, porque ela não é apenas uma aula inaugural, mas tem o caráter de uma pequena homenagem, que a Erminia, modestamente, não nos deixou fazer, por pouca que fosse, na Cidade Universitária, quando de sua aposentadoria. Ela continuará como docente da pós-graduação. Essa opção por se manter como professora faz parte desse empenho intelectual e dessa dedicação, dessa doação à formação de vocês, à formação do próprio País. Então, deixo a palavra com ela e espero que possa ser uma contribuição importante para todos, e nós ficamos muito felizes de começar essa turma de 2011 com a participação da Erminia. Obrigada.

Erminia Maricato

Sou eu que agradeço estar aqui com vocês, nessa aula inaugural. Vou tentar fazer o seguinte: em primeiro lugar, discorrer sobre o processo de urbanização, com a globalização, entendida como a reestruturação produtiva do capitalismo, focando as cidades da periferia do capitalismo, para, finalmente, centrar foco no Brasil. Será destacado o fato que o Brasil mudou e está mudando, muito fortemente, em sua dinâmica territorial, econômica, social e urbana. Vamos falar da raiz de um processo que explica as cidades da periferia do capitalismo, a partir da chave fornecida por alguns estudiosos da sociedade brasileira. Gostaria, ainda, de ter tempo, vamos ver se dará, de conversar com vocês um pouco sobre o que considero o impasse da política urbana no Brasil hoje.

POR QUE “PERIFERIA NO CAPITALISMO”?

Para começar, vamos responder ao porquê da referência à “periferia do capitalismo”. Por que não a referência ao “Terceiro Mundo”? Ou mundo “subdesenvolvido”? Como fica essa classificação, diante das mudanças globais que têm mudado a geopolítica mundial? O fato é que o mundo tem mudado, vocês estão vendo aí a emergência dos BRICS, ou dos países que agora são chamados emergentes e configuram uma nova polaridade internacional. Lembremos que a pobreza e a desigualdade estão se instalando nos EUA, lembremos as dificuldades dos países europeus (crises na Irlanda, Grécia, Portugal, Espanha), lembremos o crescimento da China e da Índia. O Brasil, que teve alto crescimento no ano passado (2010), como todo mundo sabe, foi guindado a esse time. Caberia ainda falar de periferia do capitalismo, em um mundo cuja polaridade está mudando? Acho que cabe. Se olharmos as cidades, vamos ver que há mudanças, mas elas não são tão significativas assim.

Continuando com nossas dúvidas, podemos perguntar: depois da queda do muro de Berlim, podemos continuar com a referência ao Primeiro Mundo, Segundo Mundo, Terceiro Mundo? O que é a Rússia hoje? O que é a China hoje? Podemos falar que a China tem as características de um capitalismo periférico? Jamais. Porque a China tem um Estado centralizado, planejado, e a terra na China não é exatamente privada. Então, temos certa dificuldade em estabelecer uma unidade entre esses países que a Lehman Brothers cunhou como “emergentes”.

O conceito de periferia ou semiperiferia foi desenvolvido por Giovanni Arrighi, em 1995, intelectual italiano que morreu há pouco tempo. Ele criou uma classificação dos países, de acordo com certa divisão internacional do trabalho. Para quem se interessa por essa classificação, eu indicaria também as leituras do brasileiro José Luís Fiori.

Sem aprofundar muito esses conceitos e classificações, nossa escolha recaiu sobre o “capitalismo periférico” devido à filiação a uma tradição, construída por um grupo de intelectuais que estudou a formação social brasileira, sem se descuidar da bibliografia internacional que realmente contava. Esse grupo, do qual trataremos mais adiante, buscou entender as especificidades do capitalismo periférico, mas, especialmente, as especificidades da formação nacional. Como não podia deixar de ser, em um país culturalmente dominado, esses autores são ignorados constantemente e solapados pelos autores estrangeiros prestigiados a cada conjuntura. Esse processo de solapamento do conhecimento desenvolvido faz parte do capitalismo periférico. A falta de acúmulo da informação, a falta de aprender com a experiência são características desse processo. Tenho um amigo psicanalista que me ensinou que psicóticos não aprendem com a experiência. Fico me perguntando se não podemos classificar nossas sociedades como psicóticas, porque desprezamos a experiência próxima acumulada, a experiência anterior, a experiência local, a realidade vivida. Estamos frequentemente

recomeçando do zero. Por quê? Justamente por esse processo de dependência, ao qual o Celso Furtado, Florestan Fernandes, Roberto Schwarz se referiam tão frequentemente: um processo de mimetismo cultural, um processo que, invariavelmente, prestigia o que vem de fora.

Bom, então, trata-se de buscar especificidades, trata-se de interpretar a realidade, de elaborar uma teoria do urbanismo na periferia do capitalismo. Referindo-se à evolução da classificação dos países, Fiori lembra que já fomos “subdesenvolvidos”, depois fomos “dependentes”, depois passamos a ser “em desenvolvimento”, depois passamos a ser “países do sul” e, finalmente, somos “emergentes”. E toda essa nomenclatura não é criada sem motivação ideológica, por isso nos detemos um pouco aqui.

Eu me lembro de um encarte da revista *Carta capital*, que foi traduzido do *The economist*, sobre o mundo de 2011, que trazia uma nova forma de ver o Brasil e outros países, considerados muito atrasados até há bem pouco tempo. Para quem se acostumou a ver o Brasil ridicularizado, até pelos próprios brasileiros, constatar que uma grande publicação internacional lhe atribui o papel de *player* internacional de primeira importância, inclusive pelo desenvolvimento e pelas inovações tecnológicas, é surpreendente. Mas é isso que lemos no *The economist*: o Brasil faz parte dos países que inovam e têm muito a ensinar para as grandes corporações do “Primeiro Mundo”.

Os executivos da Lehman Brothers, que criaram a sigla dos BRICS (Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul, recém-admitida) divertem-se, segundo o encarte referido da *Carta capital*, em sugerir outras siglas que incluam o México e a Tailândia, entre outros.

É importante lembrar que a Lehman Brothers definia o risco Brasil, um indicador que impacta o montante dos juros pagos por nossa dívida pública e, com o aumento dos juros decorrentes do aumento do risco, carrega mais recursos do tesouro para o mercado financeiro. Interesses de investidores estão por trás da inocente nomenclatura que elege novos *players* mundiais. A definição do “risco país” por uma empresa privada, que supostamente segue uma verdade matemática inquestionável, carrega para o ralo financeiro o dinheiro do orçamento público federal. Nem todo mundo se deu conta que a Lehman Brothers quebrou na crise de 2008, ou seja, deixaram de calcular o próprio risco. Quando estive no governo federal, fiquei muito impressionada com o grau de controle e dominação que as agências internacionais do tipo FMI tinham sobre a contabilidade interna dos ministérios e do próprio governo federal.

URBANIZAÇÃO NA PERIFERIA DO CAPITALISMO

Bom, como primeiro exemplar da bibliografia sobre a urbanização dos países periféricos (dependentes, subdesenvolvidos, do Terceiro Mundo, como se dizia na ocasião), gostaria de lembrar o livro que o Manuel Castells organizou, na década de 1970, que chama *Imperialismo e urbanização na América Latina*, o qual gerou um debate muito interessante, no Brasil e em toda a América Latina. O Pedro Arantes escreveu um ensaio que inicia com esse livro, publicado na

revista *Novos estudos Cebrap*, não sei se em 2010 ou 2009, mostrando que os brasileiros, como Paul Singer, discordaram da abordagem dualista feita sobre a economia e as sociedades nas cidades latino-americanas, e defenderam a simbiose entre os chamados setores atrasado e moderno, ou formal e informal, no processo de acumulação capitalista.

Então, essa é uma importante discussão de fundo. Vamos falar mais sobre isso, sobre essa modernização conservadora que acompanha nossas cidades, marcadas por saltos de modernização, sem abandonar o peso do atraso.

Eu queria recomendar também um texto do David Harvey, da década de 1970, que o Flávio Villaça traduziu e foi publicado na revista *Espaço e debates*: “A luta de classes em torno do ambiente construído nas sociedades capitalistas avançadas”. O cuidado que o autor apresenta, em definir que o ensaio se refere às sociedades capitalistas avançadas, ajuda muito na reflexão. Ele não se põe a teorizar algo que não conhece bem, como faz Castells no livro referido, fala daquilo que conhece e permite-nos fazer análises comparativas entre o capitalismo central, analisado no texto, e o capitalismo periférico, o qual conhecemos. Nesse texto, Harvey faz uma análise dos agentes presentes na produção do ambiente construído e dos interesses divergentes ou convergentes desses agentes.

A escola francesa de urbanismo, dos anos 60 e 70, também se deteve na busca desses interesses, sendo o livro *Les promoteurs immobiliers*, do Topalov, uma importante referência.

Os marxistas brasileiros, como Sergio Ferro e Nilton Vargas, ou estrangeiros, como os já citados, influíram muito nos estudos do ambiente construído, no Brasil, dirigindo-os para a esfera da produção do espaço, uma orientação que perdeu lugar para o estudo sobre o planejamento urbano, nas décadas mais recentes.

É de estranhar a recuperação do prestígio do planejamento urbano desvinculado da esfera de produção do espaço, já que, além das abordagens científicas citadas, a figura do plano diretor foi cercada de muita crítica e desprestígio, nos anos 80.

Um grande número de teses e livros se ocupou da crítica à febre planejadora que se disseminou durante a ditadura militar. Entre tantos trabalhos que tratam do fracasso dos planos diretores ou do planejamento urbano, é preciso citar o que Villaça escreveu mais recentemente, *A ilusão do plano diretor*. Se ficarmos na esfera dos planos, das leis (como o *Estatuto da cidade*), das operações urbanas, podemos cometer o equívoco de acreditar que estamos avançando. Enquanto isso, as cidades (e, mais exatamente, a produção do espaço urbano) correm ao largo dessa coisa toda institucional, que faz a felicidade dos consultores na área do urbanismo.

Bom, para não nos afastarmos mais do rumo traçado para essa aula, vamos falar um pouquinho e rapidamente da urbanização do planeta. A população mundial passa a ser predominantemente urbana, a partir da primeira década do século 21. É importante a gente lembrar que a história da humanidade muda com a urbanização do planeta. Henri Lefèbvre tem um livro sobre a revolução urbana, que foi lançado na década de 1970, em que ele anuncia esse acontecimento dizendo: “*O urbano não vai mais poder ser visto como um lugar relativamente limitado e distinto, pois, diante das circunstâncias, trata-se de uma condição planetária generalizada.*”

Os países centrais são predominantemente urbanizados há muito tempo. Em 1890, por exemplo, a maior parte das maiores cidades do mundo estava nos países capitalistas centrais. Atualmente, essa realidade está mudando muito, as maiores cidades estão fora do chamado Primeiro Mundo. Evidentemente, com a urbanização da China e da Índia, isso tende a atingir uma dimensão muito maior, nas próximas décadas. Reuni alguns números sobre esse processo, em um artigo que escrevi e foi publicado pela revista do Instituto de Estudos Avançados da USP sobre a questão metropolitana, neste ano de 2011. A Europa e os Estados Unidos têm mais de 90% de sua população nas cidades. A taxa de urbanização da América Latina deve estar passando dos 75%. É uma taxa alta, entre os países periféricos. E no Brasil, de acordo com o IBGE, ela é de 84%.

Existe uma controvérsia sobre a urbanização no Brasil, alimentada pelo livro *Cidades imaginárias*, do José Eli da Veiga. Em síntese, o autor questiona a taxa de urbanização divulgada pelo IBGE, já que ela se baseia na legislação federal – toda sede de município é cidade – e na legislação municipal, que define quando a ocupação do solo é urbana ou não. As câmaras municipais dificilmente orientam-se por critérios técnicos, para classificar o uso urbano ou rural. Essa definição passa por interesses locais e está relacionada ao impacto que causa no preço do solo. Um exemplo interessante pode ser conferido em Joanópolis, município do interior do estado de São Paulo. Todo o seu território é legalmente definido como zona urbana ou de expansão urbana e, no entanto, grande parte da área é ocupada por pastagem de gado.

O referido autor questiona, ainda, a classificação “urbana” para municípios inteiros cuja dinâmica econômica e social é regida pela atividade rural.

Quando eu estava no Ministério das Cidades, constatamos um certo “preconceito” ou mal-estar em relação ao universo urbano, em mais de um ministério. Decidimos solicitar ao IBGE uma leitura mais rigorosa sobre essa taxa. Isso foi possível porque o IBGE, ao lado de orientar-se pela legislação municipal, também faz uma classificação mais precisa sobre as áreas que são objeto do levantamento. Ao todo, o IBGE classifica em oito tipos a ocupação: urbana ou rural, ou mista, com predominância de uma ou de outra. Essa contagem chegou a uma taxa de 71% da população brasileira, que pode ser considerada urbana por critérios mais técnicos. Afinal, somos muito urbanizados, principalmente se comparados com países da África ou da Ásia.

Uma das características desse processo de urbanização centrado nos países não-centrais é o crescimento da pobreza. A população moradora de favelas cresce mais que a população urbana. Essa informação e muitas outras podem ser encontradas no relatório de 2010/2011 da Secretaria Habitat da ONU, sobre a condição das cidades do mundo. Uma visão mais apocalíptica sobre esse processo de urbanização, sem acompanhamento do emprego, do saneamento, dos transportes, do acesso à alimentação, aos serviços de saúde, pode ser encontrada no livro *Planeta favela*, de Mike Davis, cujo posfácio é de minha autoria.

Atualmente, existem, no mundo, 13 favelas com mais de 1 milhão de habitantes. Nunca estive em uma favela com mais de 1 milhão de habitantes. No Brasil não há nada, nada, nada que se aproxime, nem de longe disso. Mas quem viu o filme *Quem quer ser um milionário?* sabe, mais ou menos, do que estamos falando. Há cenas que se passam em uma dessas favelas, em Mumbai.

GLOBALIZAÇÃO, PRIVATIZAÇÃO, URBANIZAÇÃO E MUDANÇAS

O que muda com o processo de globalização? Como já dissemos, esse crescimento urbano se faz com gigantescas favelas, em muitos países da Ásia (com exceção da China), da África e da América Latina. Mas há mudanças também no mercado imobiliário de corte capitalista, seja nos países centrais, seja nos periféricos. A principal característica desse tipo de mudança não se deve apenas ao processo de globalização, mas teve origem na popularização do automóvel e acentuou-se com a financeirização do mercado imobiliário. Trata-se da chamada urbanização dispersa, cuja principal formalização está nos subúrbios americanos, podendo ser encontrada, também, em alguns fragmentos do entorno das metrópoles na periferia do capitalismo, dividindo o espaço com a ocupação espontânea pobre ou ilegal.

Outra mudança a ser considerada manifesta-se na forma da segregação territorial, com a ocorrência do que Peter Marcuse chama de “guetização”. Multiplicam-se os guetos, cidadelas, condomínios fechados, etc. Essa questão é tratada por muitos autores, como: Nestor Goulart Reis e Luís César de Queiroz Ribeiro, aqui no Brasil, Sabatini no Chile, Emilio Pradilla no México, entre outros.

Com a reestruturação produtiva do capitalismo, verifica-se uma mudança no processo de produção do ambiente construído. Pela abordagem regionalista, Campolina Diniz faz parte dos autores pioneiros no Brasil, mas há trabalhos importantes do Brandão e do Wilson Cano sobre o assunto, ambos da Unicamp. A paranaense Rosa Moura especula sobre as mudanças ocorridas no espaço urbano e nas metrópoles. Fragmentação, dispersão, cidades globais, cidades informacionais, macrometrópolis, metápoles, cidades-região, são muitos os conceitos utilizados para definir uma nova forma de ocupação do espaço. Enfim, há toda uma produção bibliográfica nacional e internacional, para explicar o que é esse processo de ocupação expandida do território, a partir das mudanças na tecnologia de comunicação, da flexibilização da produção fordista, da financeirização da economia, da organização de produtores e governos regionais, etc.

Um dos fatos mais significativos dos últimos anos foram as articulações do mercado imobiliário, da especulação financeira, que resultaram na bolha americana.

Intervenção dos presentes: Papel em cima de papel.

EM: Sim, papel em cima de papel. O valor do imóvel não cobre a dívida. Isso não emplacou no Brasil, apesar de, em 1995, discutir-se muito o SFI (Sistema Financeiro Imobiliário), votado no Congresso Nacional. Falava-se muito em mercado secundário de hipotecas, mas o mercado imobiliário brasileiro (formal, capitalista) é pequeno e fortemente ligado à renda imobiliária, o que faz a diferença. O que não quer dizer que isso não possa acontecer no futuro.

Outro elemento que acompanhou esse desenvolvimento todo da cidade global, do ideário neoliberal, foi o *marketing* urbano – a cidade do espetáculo, a cidade-estado, a cidade-pátria, a cidade-mercadoria – e o plano estratégico, os quais são expedientes que acompanharam a nova orientação do capital internacional sobre as cidades. Parte desse processo foi criticada por nós, naquele livrinho *A cidade do pensamento único*, feito em parceria com a Otilia Arantes e o

Carlos Vainer, em uma época na qual o Jordi Borja foi responsável pelo quase monopólio da atividade de planejamento urbano na América do Sul.

Atualmente, a grande estratégia dessa linha da cidade do espetáculo são os grandes eventos. Estamos vendo aí o que aconteceu com as Olimpíadas na Grécia, que os economistas dizem ser uma das causas da quebra econômica e do endividamento do país. Vimos o que aconteceu com a Copa na África do Sul e, infelizmente, vamos ver o filme aqui no Brasil. Coisas do arco-da-velha já estão acontecendo, com reformas de estádios, para torná-los muito maiores do que seria necessário para atender à população das cidades, como vi acontecer em Natal, onde se prevê dobrar a capacidade de um estádio que já é ocioso, como me informaram os colegas da Universidade Federal de lá. É notável o que está acontecendo com as favelas ou “comunidades”, como os cariocas preferem chamá-las, que estão no caminho das obras previstas para a Copa ou as Olimpíadas, no Rio de Janeiro. A criminalização de movimentos sociais é um dado da conjuntura política repressiva, que não admite impor limites à ação desses capitais, que se reproduzem com os grandes eventos, em simbiose com o capital imobiliário. Trata-se de um forte movimento, que pode ser classificado, como fez David Harvey, de um processo de acumulação primitiva, tamanha a selvageria com que as coisas acontecem. Escolhe-se uma região, arma-se uma grande transformação, diversos capitais saem “gordinhos” depois desse processo todo, e fica uma dívida imensa ao país, e um ambiente construído que nem sempre (ou quase nunca) é a prioridade social.

Vimos isso na África do Sul, onde as condições de transporte coletivo são inacreditáveis de tão ruins, e a prioridade do investimento para a Copa foi construir o transporte prioritário para os turistas.

Essa estratégia dos grandes eventos é, realmente, criminosa, se a gente considerar países como a África do Sul e o Brasil, onde as cidades estão se desfazendo com as frequentes enchentes. Vocês veem a quantidade de mortes por desmoronamentos, a cada período de chuvas, não é?

Apesar de reconhecer que há mudanças na ocupação do território, se nos atentarmos para as metrópoles da periferia do capitalismo, elas não são tão profundas. Nossas “cidades globais” continuam apresentando características que parecem ser perenes, como demonstrou João Whitaker, em sua tese de doutorado. A conclusão do Observatório das Metrópoles é mais ou menos essa, quando reflete sobre as mudanças nas metrópoles brasileiras, na era da globalização.

O estudo das regiões no Brasil, sim, parece mostrar um grande impacto decorrente das novas estratégias de localização e logística industrial, além do agronegócio. Costumo citar o exemplo do sudoeste do Paraná, porque o que mais me impactou foi ver a quantidade incrível de frangos e perus que a Sadia e a Perdigão produziam para o mercado internacional (quando estive lá, a Brasil Foods – fusão da Sadia com a Perdigão, com colaboração financeira do BNDES – ainda não existia). Essas fábricas estavam ligadas a uma rede de cooperativas de pequenos agricultores, que forneciam as aves, orientados e abastecidos de insumos pelas indústrias.

Esse arranjo produtivo mereceu uma crítica do MST dirigida à classificação desse pequeno agricultor nos seguintes termos: “Isso aí não é pequeno agricultor, isso é um sistema industrial, e no fim eles levam tanto os recursos do BNDES quanto os recursos do Pronaf, destinados à agricultura familiar.”

Não há como comparar as mudanças que determinadas regiões vêm sofrendo, com as mudanças intraurbanas. As transformações na dinâmica migratória são decorrentes, predominantemente, das mudanças regionais. Nas regiões onde se concentra a produção de *commodities*, há mudanças extraordinárias que influem também na dinâmica urbana.

Bom, então, o mundo mudou, e o Brasil está mudando. O mundo mudou por causa da força avassaladora do mercado, que se expandiu e ganhou mobilidade territorial. Quem viu o primeiro filme documentário do Michel Moore, viu que ele se tornou esse documentarista brilhante motivado pelo desemprego de grande parte de sua família, que trabalhava na GM. A mudança da fábrica para uma nova localização condenou sua cidade à ruína.

Intervenção do público: Foi Detroit.

EM: É, Detroit. Ele mostra o que aconteceu com a cidade porque uma empresa decidiu que ia se transferir para outro lugar. Temos um exemplo interessante, muito perto, que é o esvaziamento da região do ABCD por parte da indústria automobilística, e todo esforço que os municípios fizeram para se readequar à nova situação.

CONGLOMERADOS TRANSNACIONAIS: PRINCIPAIS PROTAGONISTAS DA GLOBALIZAÇÃO

O principal protagonista dessa mudança na geopolítica são os conglomerados transnacionais. Muitos deles transferem a produção para lugares onde possam empregar crianças, como aconteceu com a Nike. Eles têm o comando centralizado e uma operação descentralizada. Em quê o comando implica? O poder da marca (e o *marketing* é fundamental), a comunicação, as inovações e a gestão.

Os conglomerados são os principais agentes da globalização, concentram poder econômico e político. O Brasil hoje tem vários grupos que estão entre os maiores do mundo, e o BNDES está investindo muito no fortalecimento dos grupos nacionais. Eles conseguem convencer a opinião pública que o preto é branco, ou que o branco é preto, basta lembrar a Monsanto, não é? Estamos no País que é o maior consumidor de agrotóxicos do mundo. São quatro quilos *per capita*. Outro dia, estava ouvindo o Stédile falar que o agronegócio formou 700 pilotos que espalham agrotóxicos por meio de aviões, e o piloto certamente não vai saber dizer: “Olha, dali para lá é um córrego, não deixa o veneno chegar lá.” Há muita empresa que, de absolutamente insustentável, passa a ser a rainha da sustentabilidade, por meio da publicidade. Octavio Ianni lembrou que há muitos estados nacionais que são mais frágeis do que essas transnacionais. Elas são, efetivamente, muito poderosas, conseguem mudar paradigmas, mudar, por exemplo, a imagem da própria empresa.

Tânia Bacellar, professora da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), lembra que, na globalização, mudam as formas de competição, de cooperação e de dependência. Mudam as relações entre Estado e empresas privadas. Há pressão para mudar as leis nacionais, como, por exemplo, as leis de patentes ou a legislação que rege a propriedade da terra para estrangeiros. Aliás, a terra, na

globalização, assume um papel mais importante. É um insumo cada vez mais vital porque, para produzir alimentos, para produzir *commodities*, você precisa de grandes áreas. Hoje, grandes glebas de terra estão sendo compradas na África, por exemplo, por transnacionais, ou até por estados nacionais, expulsando a população pobre para as favelas urbanas.

Os conglomerados, em especial o capital financeiro internacional, não conseguem conviver com as instituições da democracia burguesa. O Banco Central tem de ser uma espécie de ditador, por isso reivindica sua autonomia. Os bancos centrais funcionam entrosados com os bancos privados, como insiste Amir Khair para o caso do Brasil. E eu já convivi com a ditadura do Ministério da Fazenda em Brasília, além da ditadura do Banco Central. Qualquer funcionário do terceiro escalão do Ministério da Fazenda mandava mais que ministro de outra área. Esses funcionários apresentam um certo “biotipo”: aparência anglo-saxônica, jovem, disciplinado, sabendo de cor as regras do Consenso de Washington e do FMI, embora desconhecessem a realidade brasileira.

Mas como tudo isso é possível? Como a gente sai do *welfare state*, que o Fiori reputa uma das maiores conquistas da humanidade, e chega ao neoliberalismo? De fato, o Estado provedor foi resultado de muita luta social. O capital recua e uma parte dos recursos públicos é dirigida para proteger as pessoas: previdência social, saúde pública, moradia, educação, etc. Essa disputa foi favorável aos trabalhadores, especialmente europeus e americanos, porque por trás havia também o fantasma do socialismo, das revoluções.

Quando o Muro de Berlim cai, que constitui uma simbologia, quando as utopias socialistas são derrotadas, quando os partidos de esquerda são enfraquecidos, quando os grandes sindicatos são quebrados pela reestruturação produtiva, é quando o ideário neoliberal, o qual muitos autores mostram que já estava tentando se implementar há muito tempo, emplaca. Como sabemos, isso se dá a partir da década de 1970. Os valores de solidariedade, os valores de uma sociedade que considera que os mais fracos, os mais vulneráveis precisam ser protegidos, caem por terra, e a competitividade, o individualismo, o consumo ganham a agenda mundial. A bibliografia sobre esse tema é extensa.

Mike Davis mostra exemplos impressionantes da ausência do saneamento em favelas, e como, nesse contexto, as propostas de privatização do saneamento veem a merda como um grande negócio. Eu vi isso na África do Sul, onde grande parte da população não tem acesso à rede de água, e o governo, pós-*apartheid*, estava discutindo a privatização da mesma. E tentei entender com qual argumentação a privatização era defendida, pois, se as pessoas não têm o que comer e não têm água, como a privatização vai trazer a universalização do acesso à água?

Fui também testemunha ocular, ou melhor, fui participante, aqui no Brasil, de um dos capítulos da luta contra a privatização do saneamento. Havia uma queda de braço entre os que queriam a privatização, muitos deles eram representantes de transnacionais, e a Frente Nacional do Saneamento, uma organização formada por profissionais, aguerridos na defesa do saneamento público. Eu me lembro bem dos embates entre nós e o então ministro da Fazenda do governo Lula, Palocci, na definição da lei federal que instituiria o novo marco regulatório do saneamento no País. Escapamos da privatização, mas a lei não resultou exatamente no que queríamos. No Congresso Nacional, o poder das transnacionais é sempre muito expressivo.

O BRASIL ESTÁ MUDANDO

Bom, mas antes de falar sobre o declínio da utopia socialista, principal causa da implementação do ideário neoliberal, vamos falar um pouco mais sobre as mudanças nas dinâmicas socioterritoriais no Brasil.

Desde os anos 80, as metrópoles crescem menos que as cidades de porte médio, e aí aparece o tema da desmetropolização, que o *Observatório das metrópoles* desmistifica, destacando os fatores que permitem às metrópoles continuarem sendo os centros de poder do Brasil. Vale a pena ler.

Nas dinâmicas econômicas e territoriais, a gente tem mudanças muito grandes. Por quê? Por causa dos efeitos dos arranjos produtivos, como o que mencionei a vocês há pouco. Uma região inteira se reorganiza em função do mercado externo, da exportação. O *Novo mapa das micro-regiões do Brasil*, que a Tânia Bacelar produziu para o Ministério do Desenvolvimento Regional em 2004 ou 2005, mostra que o Brasil está dividido ao meio, literalmente. A metade mais rica do País incorporou o Mato Grosso do Sul, o Mato Grosso e até um pedaço de Rondônia. Agora, com a produção de grãos, o etanol está incorporando o sul do Piauí, o oeste da Bahia; então, temos uma dinâmica muito forte no território brasileiro, pelo fato de o País ser um dos maiores exportadores de *commodities* – mercadorias que têm expressão financeira em bolsa. Somos grandes exportadores de grãos, carnes, celulose, etanol, minérios.

Esse processo reorienta os fluxos migratórios. As cidades que mais crescem estão no norte e no centro-oeste. Temos uma mudança muito forte, no peso da metrópole paulistana em relação ao território nacional. O Valor da Transformação Industrial (VTI) muda muito, se comparamos a região metropolitana de São Paulo, em relação ao estado de São Paulo e em relação ao Brasil. Nesse último caso, o peso da RMSP cai pela metade, entre 1970 e 2000. Todas as demais regiões do País ganham, se comparadas à RMSP e ao estado de São Paulo, entre 1970 e 2010.

O crescimento do Nordeste é um fato, marcado, principalmente, pela queda da pobreza, decorrente não só do bolsa-família (o NE recebe metade de todo o recurso do Programa), mas também das demais políticas sociais do governo Lula: o crédito consignado, os programas dirigidos ao pequeno agricultor, o Luz para Todos e a aposentadoria. Aposentadoria tem um papel importantíssimo na distribuição de renda no Nordeste, como mostra recente publicação do Instituto Celso Furtado.

A (DES)CONSTRUÇÃO DA POLÍTICA URBANA NO BRASIL

Na década de 1970, o Brasil investiu muito em infraestrutura econômica, urbana, moradia, saneamento e transporte. A ditadura impulsionou o crescimento do País, apoiado na construção civil. Estudei essa relação em minha tese de doutoramento, de 1984. Ficou clara para mim a simbiose que havia entre os militares e a indústria da construção, na estratégia do “milagre brasileiro”.

Lendo sobre esse período, começo a entender por que o plano diretor está tão prestigiado atualmente. De onde vem essa herança, essa memória, esse

prestígio? O regime militar foi o grande promotor do plano diretor. Houve uma verdadeira febre de elaboração de planos diretores no Brasil, financiados pelo governo federal. Mas quem, de fato, orientava o crescimento das cidades brasileiras não era o plano diretor. O próprio governo federal o descumpria com a política habitacional. Essa, sim, impactou as cidades brasileiras muito fortemente. Essa, sim, desorganizou o mercado de terras, se é que ele estava organizado, pois nunca esteve. De alguma forma, subverteu fortemente uma orientação sustentável para o mercado de terras, promovendo um desenvolvimento fortíssimo da incorporação imobiliária privada, com esse produto novo que a classe média comprou pra valer, que é o apartamento. O Luiz Cesar de Queiroz Ribeiro mostra isso, em sua tese de doutorado, defendida aqui na FAUUSP e depois publicada como livro, com o título *Dos cortiços aos condomínios fechados*. O apartamento de classe média passou a ser o produto principal oferecido pela atividade de incorporação imobiliária privada, que dá um salto muito forte com o BNH. Duas eram as fontes de recursos que alimentaram essa mudança do capital imobiliário no País: o FGTS e o SBPE. São as mesmas duas que estão aí, alimentando o Programa Minha Casa Minha Vida (MCMV) e repetindo uma prática muito semelhante, em 2010, à dos anos 70. Assegura-se um montante razoável de recursos para o financiamento, mas se mantém inalterada a base fundiária.

Repetindo a prática do BNH, desarticula-se a possibilidade do crescimento racional das cidades brasileiras, do ponto de vista ambiental, do ponto de vista social e até do ponto de vista econômico. A população pobre é posta para o lado de fora das cidades.

Agora, é muito impressionante o que aconteceu, durante a ditadura, em matéria de planejamento e obras de infraestrutura. Durante a ditadura, por exemplo, foram construídas as duas linhas mais importantes do metrô de São Paulo, que são...

Intervenção do público: Norte-Sul.

EM: Norte-Sul.

Intervenção do público: E Leste-Oeste.

EM: E Leste-Oeste. Elas vêm da ditadura, para vocês terem uma ideia.

Metrôs do Rio e de São Paulo começaram lá. Esse foi o regime que massacrou, torturou, afastou e prendeu os nossos melhores mestres... Recentemente, veio a público a história do Antonio Benetazzo, que foi aluno da FAU, assassinado sob tortura.

Intervenção do público: O Artigas.

EM: Sim, todos. O Sergio Ferro, Rodrigo Lefèvre, Jon Maitrejean, Paulo Mendes da Rocha, todos.

Esse regime era tecnocrático e planejador. O que era o BNH? Olha que coisa interessante, era um organismo extremamente centralizado. Havia o Banco Nacional da Habitação, o Sistema Financeiro da Habitação, os agentes promotores da política habitacional, públicos e privados. As regras eram nacionais, e, por vezes, o mesmo conjunto habitacional era construído no norte e no sul do País. O BNH foi responsável pelo financiamento de 4 milhões de moradias, durante sua existência, de 1964 a 1985.

A ditadura instituiu um formato para a administração das regiões metropolitanas. Hoje, a questão metropolitana está no limbo. Durante a ditadura,

eles definiam centralmente, e sem qualquer participação, quais eram as regiões metropolitanas, e quais municípios faziam parte delas. Os conselhos eram uma piada, porque participavam indicados pelo governo estadual, que era indicado pelo governo federal. Os prefeitos podiam indicar um representante apenas, e, da sociedade civil, ninguém. Tratava-se de um processo extremamente autoritário e centralizado.

Precisei ir lá estudar um pouco mais o período da ditadura, para entender por que a Constituição de 1988 nos deixou um vazio, do ponto de vista das regiões metropolitanas. Nós passamos do oito para o 80. De um formato rígido para um formato liberal, extremamente flexível.

O neoliberalismo se consolida com o Collor. Inicialmente, ele desmonta a empresa nacional de transporte urbano. Sucedem-se outros desmontes. O da área de saneamento e da habitação. A ausência de investimento federal em transporte urbano, saneamento e habitação contribuiu com a desconstrução das instituições. Muitas Companhias Habitacionais (Cohabs) foram extintas, no governo de Fernando Henrique Cardoso (FHC). Também nos municípios e nos governos estaduais, esse processo aconteceu. Poucas empresas públicas resistiram.

O movimento concentrador e centralizador protagonizado pela ditadura pode ser exemplificado pelo Plano Nacional de Saneamento Básico (Planasa) e pelo Sistema Financeiro do Saneamento (SFS). Estudei isso em minha tese de doutorado. O governo federal usava de chantagem com as prefeituras, para que entregassem a concessão do saneamento para a empresa estadual, em troca de recursos para habitação. A orientação era de edificar fortes empresas públicas estaduais. As Cohabs também seguiam mais ou menos esse figurino. Com o neoliberalismo, foram 20 anos desconstruindo esse modelo, as instituições e os quadros técnicos que, bem ou mal, formaram-se no período. Durante o governo FHC, esse movimento se aprofundou.

Desregulamentação do que já era pouco regulamentado (como o mercado imobiliário), desemprego, crescimento da informalidade, previdência para poucos. Entre 1940 e 1980, o Brasil foi um dos países que mais cresceu no mundo. Na década de 1980 a 1990, esse crescimento caiu profundamente. Nas cidades, guerra fiscal, o abandono de políticas sociais, a privatização de serviços públicos combinaram com essa tradição histórica da falta de controle do uso do solo e de segregação territorial.

O que mais me impressiona, nessa história toda, é como eles constroem as cabeças das pessoas, com um mecanismo denominado *capacity building*. Citei os casos dos funcionários do Ministério da Fazenda, que conheciam mais as receitas do FMI do que a realidade brasileira. Vivi isso na pele, quando negocieei a redação de uma resolução do Conselho Monetário Nacional, que tratava da retomada dos empréstimos na área do saneamento. A redação final da resolução praticamente excluía as favelas dos empréstimos, por um motivo muito simples: havia uma regra de fogo do neoliberalismo, que devia ser respeitada, o *cost recovery*. Ou seja, o recurso não podia envolver subsídios, mas ser pago como mercadoria privada.

Foi quando tive um chique, por que quem mais precisava da água e do esgoto não ia receber, por quê? Porque era empréstimo do FGTS, e precisava ser devolvido com juros, ainda que diminutos.

OS ESTUDIOSOS DA FORMAÇÃO NACIONAL

Vamos retomar a estrutura de minha aula e falar um pouquinho da matriz fundadora do pensamento dos estudiosos da formação nacional. Acho que já deixei claro, para vocês, que temos uma herança pesada no Brasil, e sobre essa herança vem o ajuste fiscal, aquela coisa toda de recuo nas políticas públicas, que deram no que deram, e as cidades são o que são. Trinta anos atrás, eu saía da zona sul da cidade de São Paulo, de Parelheiros, onde participava dos movimentos sociais, sozinha, às 11 horas da noite, e hoje não tenho coragem de ir lá sozinha, nem ao meio-dia.

Quem são os estudiosos da formação nacional, os quais acho que nos levam a enxergar a especificidade desse capitalismo? Nem todo mundo concorda em colocar o Gilberto Freire aí, mas ele desenvolve todo um pensamento sobre patriarcalismo no Brasil. O Raimundo Faoro, que escreveu um clássico em dois volumes, *Os donos do poder*, mostrando a privatização da esfera pública, também provoca controvérsias. Não tenho dúvida sobre a importância de sua contribuição, quando elucida a relação entre detenção de patrimônio e poder político-econômico-social, principalmente quando se trata da terra.

É indiscutível o brilho do capítulo 7 de *Raízes do Brasil*, de Sergio Buarque de Holanda, a destacar o deslocamento entre a retórica e o real, na sociedade brasileira. Qualquer um sabe do que estou falando, uma coisa é discurso, outra coisa é prática. Sergio Buarque de Holanda fala da tradição livresca que sufoca a vida vivida. Basta olhar na área do Direito, o profundo desconhecimento da realidade factual, territorial e urbana. Palavras, palavras, palavras, e a pobreza das ideias operacionais. O Celso Furtado aborda esse tema também, além de enfatizar o mimetismo cultural.

Roberto Schwarz cunhou uma expressão que virou paradigma: *As ideias fora do lugar*. A gente convive cotidianamente com elas. São ideias geradas por uma estrutura produtiva e, ao mesmo tempo, descoladas da mesma. Somos liberais em um contexto de escravidão, e ninguém vê contradição nisso, não é? O Roberto Schwarz fala ainda do caráter ornamental do saber e da cultura, quando as ideias estão fora do lugar. Ele explora bastante a política do favor, como relação política predominante no País.

Vários desses autores buscaram expressar a contradição que resumiria a sociedade brasileira. O Florestan Fernandes se refere ao desenvolvimento moderno do atraso, ou à modernização do atraso. José de Sousa Martins também se refere à modernização do atraso, por meio da ruptura que aceita a continuidade. A Maria da Conceição Tavares cunhou a expressão *modernização conservadora*, ou seja, os saltos de modernização se dão sem democratização, sem incluir direitos humanos. Fiori e Furtado falam de contemporaneidade e defasagem, seguindo a orientação que Florestan já trilhara, em seus diagnósticos sociais.

O desprestígio do trabalho foi tema de todos esses autores, mas merece destaque o trabalho de Maria Sylvia de Carvalho Franco, *Homens livres na ordem escravocrata*.

Outra marca social, evidente para nós, é a reposição permanente das ideias, obrigando-nos a recomeçar processos que tratam da produção do conhecimento. Sergio Buarque, Florestan e Schwarz exploraram essa característica, que tem a ver, evidentemente, com nossa condição “dependente” e periférica.

Se vocês me perguntarem qual é a maior marca da política urbana brasileira, eu diria que é o clientelismo, é a relação de favores. E nós ficamos discutindo plano diretor...

Mas quem deu a chave, que é a mais importante, para a gente entender a cidade, principalmente a nossa cidade desigual, ilegal, informal, foi o Chico de Oliveira, que trabalhou com o Sergio Ferro, Rodrigo Lefèvre, Mayumi e Sergio Souza Lima, em uma pesquisa sobre autoconstrução. Muitos pensavam que o mutirão era uma prática coletiva, solidária, todo mundo ali, fazendo um churrasquinho, botando as telhas na casa, ajudando na massa. Chico desmistificou radicalmente os olhares positivos sobre essa prática. “Olha, isso aí é próprio de uma industrialização de baixos salários. Isso é próprio de uma força de trabalho cujo rendimento não inclui o custo da moradia.” O trabalhador vai lá, invade uma terra ou compra um lote ilegal e constrói sua casa aos poucos (Aqui, posso falar em invasão. Em suas reuniões, o MST não permite o uso desse termo).

Intervenção do público: É ocupação.

EM: É. Mas ocupar todo mundo ocupa, eu gosto da palavra *invasão*, acho até necessária, para explicar a realidade urbana: ¼ da cidade de São Paulo foi construída assim, e, se eu for lembrar Franco da Rocha, Cajamar, Mauá, a coisa vai muito além. Em Belém, São Luís do Maranhão, a taxa é muito mais alta. Há municípios, na periferia dessas metrópoles, que têm 90% dos domicílios ilegais. Então, qual é a chave que o Chico de Oliveira nos forneceu, e que explorei muito em meus textos? Essa industrialização de baixos salários gerou uma urbanização de baixos salários, ela gerou uma cidade absolutamente funcional, para o processo de acumulação do capital. Nessa cidade, a lei vale para alguns, como observou Helena Menna Barreto.

“AS IDEIAS FORA DO LUGAR, E O LUGAR FORA DAS IDEIAS”

A lei do zoneamento tem sido uma questão central da política urbana entre nós. Lei de zoneamento é lei de mercado, gente! Até as Zonas Especiais de Interesse Social (Zeis) se referem ao mercado. É a produção capitalista da moradia social. Agora, quando 70% da população está fora do mercado, o que você faz com a lei do zoneamento? Você esquece o resto da cidade, você trabalha com a cidade do cartão-postal, não é?

Então, essa é a chave explicativa principal da urbanização na periferia do capitalismo. Cada vez mais, a população pobre está trombanda com a sustentabilidade ambiental, com suas ocupações ilegais. Olha a ocupação da serra do Mar, aqui no litoral de São Paulo, como se dá celeremente sobre o Parque Estadual.

O contraponto a essa produção da cidade ilegal é justamente o mercado restrito, um mercado altamente especulativo e que controla a terra e a valorização da terra, praticamente sem nenhuma regulação. Com o programa *Minha casa minha vida*, vocês estão vendo uma ampliaçãozinha do mercado em direção a uma classe média, mas uma classe média que o mercado poderia, se ele tivesse outra vocação (a mesma do mercado no capitalismo central), ter incluído:

professor secundário, bancário, policial militar... São trabalhadores formais, muitos deles com estabilidade no emprego, e fora do mercado habitacional privado de corte capitalista. Então, é preciso completar aquilo que o Chico de Oliveira havia apontado. A essa produção ilegal corresponde o mercado restrito e altamente especulativo, produtor do imóvel de luxo, como observou o Luís Cesar. Sei que o Paulo César não gosta que a gente fale em mercado especulativo, pois não se trata de um conceito rigoroso, mas vou insistir aqui, com a licença dele.

Bom, temos também uma legislação modernista, detalhada, que convive com esse radical *laissez faire*. Sempre costumo lembrar que, quando fui secretária de Habitação de São Paulo, logramos que a Câmara aprovasse um novo Código de Obras. Ele não é uma maravilha e não conseguimos a simplificação que pretendíamos, porque você tem de enfrentar os “despachantes”, especialistas, alguns deles representando nossas próprias entidades, que querem incluir detalhes e mais detalhes, complicando, ao invés de simplificar a lei. Trata-se da busca do rigor... no papel. Mas o Código de Obras anterior era muito mais detalhado. Ele trazia, por exemplo, as dimensões da casa do cachorro, do canil.

Como essa legislação convive com o radical *laissez faire* que caracteriza a produção dessa periferia, que se expande sem normas legais, seguindo determinações do processo de acumulação capitalista periférico? Ela enfrenta problema sério de ambiguidade, diante das contradições observadas. Como aplicar a lei, quando a exceção é regra? Ela é aplicada de acordo com as circunstâncias. Loteamento fechado é ilegal, todo mundo sabe, de acordo com a Lei Federal n. 6.766, de 1979. No entanto, esse fenômeno abunda no entorno das metrópoles brasileiras. Aquela resolução do Conselho Nacional do Meio Ambiente (Conama), que permite urbanizar favela em beira de córrego, n. ...

Intervenção: 369.

EM: Sim, 369. Essa você não consegue aplicar. É lei, e você não consegue aplicar, porque permitiria urbanizar e regularizar favelas. A aplicação da lei não desconhece as classes sociais.

O IMPASSE DA POLÍTICA URBANA NO BRASIL

Vou caminhar para o último ponto dessa aula, que é o impasse da política urbana no Brasil. Evidentemente, esse impasse tem a ver com todo o impacto da reestruturação produtiva e da globalização, mas tenho muito interesse em estudar as especificidades de nossa história nesse contexto, porque vivi e atuei como profissional e como ativista política, durante 40 anos, nessa realidade. Tenho necessidade de entender o que está acontecendo.

Eu dataria o início da construção da agenda da Reforma Urbana em 1963, acho que todo mundo sabe, é por causa do Congresso do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), que houve no Rio de Janeiro. Era uma época em que as grandes reformas brasileiras tinham muita força, parecia que o País caminharia para a emancipação, como notam vários autores. Todo o protagonismo da sociedade brasileira em busca de reformas teve, como desfecho, o golpe que os militares deram em 1964. Então, por exemplo, a reforma da educação era inspirada no que acontecia em Cuba. O educador brasileiro Paulo Freire era seu grande ideólogo. Havia a luta pela reforma da saúde, cuja herança inspirou o atual Sistema Único

de Saúde (SUS), o que é muito interessante. Havia a proposta, a que mais mobilizava, da reforma agrária. Acho que, em 1963, o país estava passando a ser predominantemente urbano, ou perto disso. A reforma urbana era uma “criança” no meio das outras. Ela ganhou corpo naquele congresso de arquitetos, que contava também com outros profissionais, como mostra o livro do José Afonso da Silva, que lá estava, *Direito urbanístico brasileiro*. Não havia a presença significativa de movimentos sociais. A proposta da reforma urbana situa a questão da terra como central. Além do contexto latino-americano, marcado por lutas de emancipação política, um grupo de arquitetos que acabava de voltar de Cuba influenciou essa orientação.

Interessante é que a ditadura pega a proposta dos arquitetos e vira de cabeça para baixo, criando um organismo, que era o Serviço Federal de Habitação e Urbanismo (SERFHAU). Aliás, ela vira de cabeça para baixo também a proposta da reforma agrária, com a promulgação do Estatuto da Terra, em 1964, como resposta a ela. Como é usual na legislação brasileira referente à terra, a finalidade é sempre social, isto é, visa à distribuição de terras para quem precisa. Mas a aplicação nega essa orientação. Vale a pena refletir sobre a lei de terras de 1850, e as ideias que acompanharam sua elaboração.

Então, a ditadura criou o SERFHAU, que incluía um fundo de financiamento e planejamento. Esse órgão foi modificado e recebeu o nome de Comissão Nacional de Política Urbana e Regiões Metropolitanas (CNPUR) e incluía o Fundo de Política Urbana e Regiões Metropolitanas. Mais tarde, nova mudança criou a Comissão Nacional de Desenvolvimento Urbano (CNDU), que incluía até um fundo voltado para o transporte urbano, a Empresa Brasileira de Transporte Urbano.

A nossa luta contra a ditadura, pela redemocratização do País, foi acompanhada da reconstrução da agenda da reforma urbana, entre outras. Vocês podem dizer: “Ah, mas essa mulher... era meia dúzia de pessoas, um grupo de amigos, fazendo agito.” Mas não era. A agenda da reforma urbana começa a partir dos movimentos sociais urbanos que emergiram, em meados da década de 1970, no Brasil, de uma forma que o Brasil nunca tinha conhecido. Isso aconteceu, em parte, porque os problemas urbanos, com a célere urbanização do País, agravaram-se. Mesmo no contexto da ditadura havia manifestações contra o elevado custo de vida, havia quebra de trens, quebra de ônibus, em um quadro de concentração da renda, embora houvesse crescimento econômico.

No final da década de 1970, por iniciativa da Igreja Católica, que tinha uma ação muito forte nas periferias urbanas, por meio das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), inspiradas na Teologia da Libertação, começamos a articular as forças urbanas. Chegamos a ter representação nacional de lideranças populares, lideranças sindicais, lideranças profissionais de arquitetos, de engenheiros, de advogados, ONGs, e, depois de algum tempo, com o avanço das conquistas institucionais, de parlamentares, de prefeitos. Não conheço nenhum país do mundo (nunca pensei que usaria essa fala: “pela primeira vez na história”) onde houve essa reunião de diferentes forças, entidades e instituições da sociedade, em torno da questão urbana. Chegamos a ter, nos anos 90, um grupo forte de parlamentares, no Congresso Nacional. Esses parlamentares organizaram as Comissões de Política Urbana e também as primeiras Conferências Nacionais da Cidade. Havíamos conquistado, na Constituição de

1988, dois artigos relativos às cidades, e, depois de 13 anos, conquistamos a lei federal denominada *Estatuto da Cidade*. Quando esse foi promulgado, em 2001, regulamentando a Constituição de 1988, já estávamos em outra conjuntura política. As forças de esquerda estavam enfraquecidas, e o neoliberalismo avançara, em que pesem as vitórias eleitorais da esquerda, no País e na América Latina.

Esse movimento alcançou muitas conquistas. Quero falar um pouco dele. Vocês lembram, não os mais jovens, que na zona sul de São Paulo, na região de Interlagos, em um bairro formado por um loteamento clandestino, havia a Casa de Mulheres.

Intervenção do público: Casa do Grajaú.

EM: Casa do Grajaú. Era uma iniciativa independente do Estado. Eu ouvia falar tanto dela, que um dia resolvi fazer um exame ginecológico lá. Nunca tive o tratamento que tive lá, porque as médicas faziam com que a gente visse o que elas viam no interior do útero, com a ajuda de espelhos. O diagnóstico era feito sem qualquer mistério, com nosso acompanhamento. Nunca mais vou esquecer, aquilo foi uma revolução para as mulheres do bairro. Com esse atendimento, havia reuniões que tratavam de outros assuntos. As pessoas cresciam em todos os sentidos. Isso tudo era movimento social. Havia muitos arquitetos por lá. Projetamos inúmeras igrejas, único local livre que tínhamos para as reuniões, já que os edifícios do aparelho de Estado eram proibitivos.

Essa mobilização intensa está descrita e analisada nos livros *São Paulo: O povo em movimento*, do Vinícius Caldeira Brant e do Paul Singer, e *Quando novos personagens entram em cena*, do Eder Sader. Durante os anos 80 emergem movimentos urbanos que enfrentam a polícia, para ocupar terras e defender o direito à moradia. Se não me engano, eles tiveram início em São Paulo (constituíram forte apoio para a eleição de Luiza Erundina, em 1988), mas depois se manifestaram por todo o País.

O crescimento de um campo social independente foi marcado pelo surgimento da Articulação Nacional do Solo Urbano (Ansur), em 1979, auxiliada pela Comissão Pastoral da Terra (CPT) – que atuava no campo, do Fórum Nacional de Reforma Urbana, em 1987, e de outros atores também importantes. Deu-se a fundação do Partido dos Trabalhadores (PT) e o retorno de partidos que estavam na clandestinidade. Criou-se a Central Única dos Trabalhadores (CUT) e a Central dos Movimentos Populares (CMP). As conquistas institucionais foram muitas. Prefeitos, vereadores e técnicos profissionais inauguraram uma nova forma de gestão municipal, conhecida por “democrática popular”, inovando, por meio de programas sociais. Mencionamos a Constituição Federal de 1988 e o *Estatuto da Cidade*. Houve também o projeto de lei, de criação do Fundo Nacional de Habitação de Interesse Social (de iniciativa popular, com um milhão de assinaturas entregues em 1990), aprovado em 2005. Foram criados o Ministério das Cidades, em 2003, as Conferências Nacionais das Cidades e o Conselho Nacional das Cidades.

Tenho dúvidas se o Ministério das Cidades era, de fato, uma reivindicação do movimento social. Ele estava há muito tempo nos programas de governo do PT. O que tenho certeza, pois defendi a Emenda de Reforma Urbana de Iniciativa Popular na Assembleia Nacional Constituinte, é que a proposta de criação do Ministério não estava na emenda e não acreditávamos no plano diretor, ele também não foi incluído na emenda popular. Ainda acreditávamos, em 1987, que

a força principal para reforma urbana era a luta social, independente. Egressos da ditadura, não acreditávamos no Estado. Mas fomos caminhando para um processo de institucionalização. Lutamos para a aprovação de mais leis. Isso tinha muito prestígio, os pedidos de leis e a criação de instituições.

Após a criação do Ministério das Cidades, foi desenvolvida a Campanha dos Planos Diretores Participativos, em 2005, aprovado o marco regulatório do saneamento, em 2007, o lançamento do Plano de Aceleração do Crescimento (PAC), com programas de urbanização de favelas e de infraestrutura urbana, com o retorno do investimento no saneamento, e, finalmente, o programa habitacional *Minha casa, minha vida*.

Além do mais, nunca fomos tão participativos. Hoje temos mais de 10 mil conselhos no Brasil, que cuidam da saúde, da criança e do adolescente, da habitação, da cidade, do saneamento... Todo mundo participa muito, e o tempo todo.

De meu ponto de vista, as cidades estão piorando, nossa agenda regrediu, a correlação de forças é negativa, em relação ao que era nos anos 80. Quero evidenciar essa afirmação.

Intervenção do público: Institucionalizou tudo, não é?

EM: Exatamente. A institucionalização engoliu os movimentos sociais. Hoje temos uma evidente fragmentação do movimento de reforma urbana. Eles não se mostram independentes, não têm representatividade nacional, não têm mais aquela bancada forte no Congresso. O Fórum Nacional de Reforma Urbana se tornou uma entidade em que os participantes não se renovam, e os profissionais de classe média são hegemônicos, tanto que o plano diretor foi a bandeira principal durante a campanha dos planos diretores participativos. O pragmatismo tomou conta dos partidos políticos, que justificam as alianças espúrias. Isso afetou também as prefeituras “de novo tipo”, que não exibem a mesma *performance*. O transporte coletivo está em ruínas – o maior problema urbano, metropolitano, de temos hoje.

Nunca o automóvel foi tão imperativo, nas políticas públicas no Brasil. Ubirajara, presidente do Sindicato dos Engenheiros de Salvador, lembra que apenas 8% da população de Salvador anda de automóvel, e, no entanto, uma análise mais acurada pode nos mostrar que esse é o item maior de investimento na cidade. São Paulo recebe 600 mil carros por ano. Entram em Fortaleza sete mil novos carros por mês. As consequências de entupir nossas cidades com automóveis estão aí, no livro do professor da USP, Paulo Saldiva, *Metrópole, saúde e meio ambiente*. As obras rodoviaristas têm prioridade, pela visibilidade e pela simbiose com o financiamento de campanhas eleitorais. São obras passíveis de serem terminadas em quatro anos (duração de uma gestão), embora, invariavelmente, deixem sem terminar uma parte, que se prolonga por mais anos.

Agora, o Kassab, prefeito de São Paulo, anunciou a construção de um novo túnel. Isso é um escárnio, em uma cidade que, literalmente, para, a cada chuva... É óbvio que está ligado a financiamento de campanha. E isso atinge todos os partidos. A questão do financiamento de campanha é geral, é seriíssima e deveria ser assunto prioritário da reforma política. Então, essas questões mais graves, como a macrodrenagem, por exemplo, não se resolvem em quatro anos e nem têm muita visibilidade. O transporte coletivo também não se resolve em quatro anos. O destino do lixo, além de exigir ações de longo prazo, suas soluções são

metropolitanas. Em quatro anos, faz-se o quê? Túnel, ponte, avenida, asfaltar alguma coisa, isso você faz.

E, em simbiose com as empreiteiras na construção dessas obras de infraestrutura, está, evidentemente, o capital imobiliário, como a Mariana Fix mostrou, na construção da nova centralidade. Trata-se de uma “máquina do crescimento”, funcionando para a construção da nova centralidade e produzindo aquilo que o Cândido Malta chama de avenidas imobiliárias e não-viárias. Mas isso é no Brasil todo, em todo lugar são construídos novos eixos viários, que constituem novas fronteiras para a expansão do capital imobiliário.

Atualmente, o Ministério das Cidades, que não tem importância nenhuma, está na mão do partido do Maluf e do Severino Cavalcanti, desde 2005. A política urbana é o quê? São obras, obras e obras, algumas tamponando córregos, como a Laura Bueno destacou que acontece em Jundiá. Essas coisas que a gente achou que nunca mais iriam acontecer, depois da criação do Ministério das Cidades, como o tamponamento de córregos e o asfaltamento de avenidas sobre córregos, estão acontecendo.

Quanto à centralidade da terra, estou impressionada como a bandeira da reforma urbana se esfumou e ficou invisível. Repentinamente, a terra urbana sumiu da agenda nacional. O *Minha casa minha vida* teve um impacto bárbaro sobre o preço da terra, em um ano dobrou o preço da terra do subúrbio do Rio de Janeiro, ninguém abriu a boca.

Intervenção: Em São Paulo também.

EM: Sim. Os imóveis subiram 30% mais ou menos, e a terra, na periferia, 50%. As explicações que o Secovi dá são risíveis. E ninguém condena, ninguém abre a boca, ao contrário, alguns movimentos sociais se associaram à proposta do mercado imobiliário, pedindo aumento da faixa de financiamento subsidiado, um subsídio que vai inflar diretamente o preço da terra.

Pergunta: o que houve? O que aconteceu com nossa tribo? Ela não era tão inexpressiva. Por que essa campanha, promovida em São Paulo, não incorporou a questão fundiária? Por que a questão urbana virou PAC? Obras? Não é que o PAC não tenha um lado interessante, já que instituiu a urbanização de áreas degradadas. Ele melhora o passivo urbano, coisa que o *Minha casa minha vida* não faz. O MCMV é prioritariamente mercado. Estamos vendo uma subversão do mercado de terras, que está produzindo mais exclusão e segregação, porque nós não tocamos na questão da terra. Essa biblioteca de pós-graduação tem prateleiras cheias de dissertações e teses criticando exatamente isso no BNH: investimento para construção, sem mudança na base fundiária.

O André Singer, em uma entrevista para a revista da Associação dos Docentes da USP (Adusp), fala que, entre o FHC e Lula, a agenda nacional brasileira mudou, e ela mudou tanto, que a oposição não conseguiu sair da agenda colocada pelo governo Lula: de aumentar o salário mínimo pra R\$ 600,00, de conservar o Bolsa-Família ou aumentá-lo, não sei bem. O governo Lula, segundo o André, incorpora o subproletariado na política do País; o subproletariado que é conservador, segundo ele, porque ele quer mudanças, quer melhorar sua condição, mas não quer perder o que conquistou. Então, há uma distribuição de renda. Ele fala do surgimento do lulismo, muito diferente do petismo, e acha que é uma coisa que veio para ficar. O lulismo é um produto histórico que a oposição não consegue romper. O Estado rompe com aquela ideia

de abandono dos vulneráveis; ao contrário, ele é um Estado provedor dos vulneráveis, ele tem o *Luz para todos*, tem o Bolsa-Família, o crédito consignado. Ele conservou algumas regras da aposentadoria. Alguns autores defendem a ideia de um Estado que chegou nos pobres, tanto que incorporou 17 milhões de pessoas na classe média. Um Estado financiando um grande capital nacional e não quebrou a hegemonia do capital financeiro, e isso só foi possível em uma conjuntura internacional bem interessante.

Agora, qual é minha observação?: a questão urbana ficou fora dessa agenda. A agenda mudou, e a questão urbana desapareceu. Quem acompanhou todos os programas de governo do PT e as discussões sobre eles, pode dizer que ela desapareceu e não foi só do PT. Ela desapareceu, de meu ponto vista, principalmente porque teria de tocar-se na questão da terra. Na África do Sul, levei um susto, quando estava falando isso para umas lideranças de lá. Recentemente, fui em um conjunto habitacional, fora da Cidade do Cabo, que deveria ter umas 600 mil pessoas morando. Vocês sabem que lá o negro, para entrar na cidade, tinha de ter uma autorização. Então, eles moravam realmente fora, por norma jurídica, não era como aqui, onde a segregação é baseada no preço da terra, na renda. Quando fui cobrar o porquê de continuarem fazendo casas lá, após o Mandela, eles falaram que a questão da terra não entrou no acordo que deu fim ao *apartheid*, porque, se entrasse, o acordo não sairia.

Vocês olhem o governo Lula, oito anos tangenciando a questão da terra. Não que a questão do desenvolvimento urbano, de uso e ocupação do solo seja atribuição federal, mas o governo poderia ter atuado na questão dos quilombos, da terra indígena, se quisesse, já tinha avançado. A única coisa que noto é: Raposa Terra do Sol, quando houve uma posição do governo interessante, e o Incra recentemente congelou 5.000 propriedades do estado do Pará, cuja soma de suas áreas seria maior que a área do Estado. O Incra tem dados que não acabam mais, de fraudes registradas, e ninguém mexeu nisso. Ao contrário, vocês viram o Código Florestal aí, a linha em que está indo.

Acho que estamos em um impasse, na política urbana no Brasil. A partir do momento em que saiu o Olívio Dutra, ficou mais improvável o enfrentamento dessas questões. Não sei se a equipe que estava lá ia conseguir alguma coisa, porque as questões que estão em jogo são muito importantes, muito fortes, muito gerais, não é? Mas era uma equipe com um histórico de liderança, um histórico de luta, e que tendia a tentar, pelo menos, construir alguma proposta de política urbana. Essa proposta foi para o espaço, e considero que o que está em jogo é enxergar a cidade. Enxergar a cidade no seguinte sentido: em primeiro lugar, a produção da cidade. Parar com essa história de discutir planejamento, como se ele fosse uma coisa que pudesse se implementar, desvinculado dessas coisas que hoje determinam os rumos que as cidades estão tomando. Em segundo lugar, como um ativo – o Celso Furtado chamou a atenção para isso. Quando penso no centro da cidade de São Paulo, a região da Luz, o que é essa região? É a infraestrutura construída pelo poder público, são equipamentos, é energia elétrica, é asfalto, é drenagem, é água, é esgoto, é transporte, é o melhor ponto de acessibilidade da cidade e é também patrimônio privado: os bares, as lojas. O lugar onde tem mais emprego na região metropolitana, pelo menos teve. Aquilo precisa ser distribuído, aquilo está perdendo população, tem crescimento decrescente. Os economistas, inclusive a Maria da Conceição Tavares, não

enxergam a cidade, o território, esse patrimônio, que é uma produção social e precisa ser distribuído, e ele vai acabar como pasto do grande capital imobiliário, como o programa *Nova Luz* pretende. E é impressionante como nossos colegas, companheiros de esquerda, economistas, não enxergam o território, não enxergam o ambiente construído.

Muitas prefeituras, diante dessas tragédias, falaram: “Como os governos anteriores deixaram ocupar?”, como se, nesse momento, a ocupação não estivesse se dando de forma irregular também, como se estivéssemos controlando o uso e ocupação do solo. Para controlar o uso e ocupação do solo, para dar uma racionalidade, temos de implementar a função social da propriedade, temos de regular o mercado, e não estamos fazendo isso. Muito pelo contrário, o *Minha casa minha vida* é um exemplo. Eu fui para Natal e levei um susto que vocês nem imaginam. Mesmo conjuntos habitacionais com subsídio têm a piscininha, que é um tanquinho, é o condomínio-clubes. Não sei como eles conseguem dinheiro para fazer.

Agora, queria dizer para vocês que não aceito a ideia de estarmos com posições pessimistas, acho que nos cabe fazer uma leitura científica do que está acontecendo.

Vou parar por aqui, vejo que ninguém dormiu, agradeço muito.

Interrupção: Aplausos.

EM: Olha, pessoal, eu estava relendo o livro do Mike Davis, e ele falou que a CIA estava se encaminhando para grandes favelas, achando que os terroristas agora estavam lá.

Interrupção: Risos.

EM: Olhando a criminalização das lideranças sociais no Brasil, que é um processo aberto, não sei se já é alguma orientação vinda dos EUA. Temos um companheiro, que liderou a ocupação de um prédio no centro da cidade, o nome dele é Gegê, ele era operário químico, uma pessoa que dedicou a vida na luta por moradia, e está sendo acusado de um crime do qual todos nós sabemos que ele é inocente, não só pelo que a gente conhece dele, do tipo de pessoa que ele é, de luta pelos direitos sociais, mas pela história mesmo, que pode ser vista no próprio processo. É óbvio que ele está sendo perseguido, eu mesma fui processada por dez anos, a Luiza Erundina teve 64 processos na cabeça. O Delmar Mattes, geólogo, foi secretário de Obras da prefeitura na gestão Luiza Erundina. Ele está ali e sabe o que significa lutar para mudar a realidade desse País, você acaba sendo processada. Nunca me esqueço do dia em que falei: “Os corruptos nos acusam de corrupção.” É impressionante.

Essa gravação vai ter de ser censurada (risos).

Vai haver, no Centro Acadêmico XI de Agosto, uma sessão, um debate com a calourada de 2011, do Comitê contra a Criminalização dos Movimentos Populares. Não é só o Gegê que está nessa história, tem muita liderança do MST sendo criminalizada. O título do debate é *Criminalização da luta política na ditadura e na democracia*.

O pessoal que organiza o “Lutar não é crime – Pela liberdade do povo que luta” está pedindo para a gente comparecer lá, no júri do Gegê, nos dias 4 e 5 de abril de 2011. Creio que vocês, abrindo o site do Fórum Centro Vivo, conseguem informações. A luta agora não é a luta do Gegê, e a luta de cada liderança do MST não é a luta de cada liderança do MST.

E faço questão de divulgar uma coisa aqui, que não pode ser esquecida: a fazenda da Cutrale é grilada; quando a Cutrale comprou, ela sabia que era grilada.

Intervenção: Alphaville também.

EM: Alphaville, um dos loteamentos mais ricos, está em terras da União. Eles podem. Isso é muito injusto. Acho o seguinte: não estou pessimista, porque a história é dinâmica, o cavalo vai passar de novo, espero que ele passe selado, porque já não sou tão jovem, mas temos de recuperar a mobilização independente, pelo amor de Deus, gente! Já fui de governo e sei o que significa ter o movimento independente. Se você não tem isso, você não consegue avançar. Hoje, quem é o interlocutor do governo federal? São os empresários imobiliários. Os movimentos sociais estão levando um troco do governo, um troco do *Minha casa minha vida*.

Não ataco só o governo, acho que um prefeito que queira enfrentar o domínio do automóvel está perdido, porque isso é uma questão do capitalismo. Não é uma questão apenas de política de governo. Saímos da agenda do movimento anticapitalista, a maior parte do MST continua nessa agenda.

Olha, espero que vocês façam ótimas teses e dissertações. E, por favor, é preciso, sim, fazer teses abstratas, é muito importante ter essa liberdade, mas não se esqueçam de não desenvolver teses “fora do lugar”, está bom? Obrigada.

Intervenção: Aplausos.

Erminia Maricato

Graduação (1971), mestrado (1977), doutorado (1984) e livre-docência (1996) e professora titular (1997) em Arquitetura e Urbanismo, pela Universidade de São Paulo. Professora visitante da University of British Columbia/Center of Human Settlements, Canadá (2002) e da University of Witwatersrand of Johannesburg, África do Sul (2006). Secretária de Habitação e Desenvolvimento Urbano da Prefeitura de São Paulo (1989/1992), coordenadora do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (1998/2002) e ministra adjunta das Cidades (2003/2005). Foi consultora *ad hoc* da Finep, Capes, CNPq, Fapesp, e também de inúmeras prefeituras, no Brasil e no exterior. Criou o Laboratório de Habitação e Assentamentos Humanos da FAUUSP (Labhab) (1997) e formulou a proposta de criação do Ministério das Cidades. Prêmio Juan Torres Higuerras, da Federação Panamericana de Associações de Arquitetos, em 2006. Prêmio Arquiteto do Ano 2007, da Federação Nacional de Arquitetos e Urbanistas, conferência de abertura da World Planning Schools Congress (México, 2006). *Key speaker* do Social Forum of Architecture – Ankara (2010). Presidente da Comissão de Pesquisa da FAUUSP (2007/2009) e membro do Conselho de Pesquisa da USP (2007/2009). Membro do Human Settlements Advisory Board – United Nation Habitat (2009). Membro dos conselhos editoriais da revista *Urbe* – PUCPR, *Cadernos Metrôpole* – PUCSP, *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais* – Anpur, e *Justice Spaciale* – Nanterre Université, França. erminia@usp.br

Beatriz Mugayar Kühl
Beatrice A. Vivio
Alessandro Pergoli
Campanelli

Q

UESTÕES DE RESTAURO NA ITÁLIA: ATUALIZANDO O DEBATE

Os textos publicados a seguir foram elaborados por dois professores italianos que participaram recentemente de seminários na FAU-Maranhão. Retomam, complementam e atualizam questões apresentadas durante os seminários, publicadas em números precedentes desta revista. Os seminários, abertos a um público mais amplo de interessados, fizeram parte das atividades da disciplina de pós-graduação “AUH 5852: Técnicas Construtivas Tradicionais e seu Uso na Conservação de Edifícios Históricos”, sob responsabilidade de Beatriz Mugayar Kühl e Maria Lucia Bressan Pinheiro, no âmbito do Programa de Pós-Graduação da FAUUSP, na área de História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo. Os seminários são parte integrante do protocolo executivo de cooperação didático-científica entre a FAUUSP e a Faculdade de Arquitetura “Valle Giulia” da Università degli Studi di Roma La Sapienza, sendo o responsável pelo convênio, por parte da Sapienza, o Prof. Dr. Giovanni Carbonara.

O primeiro texto é de Beatrice Vivio, que apresentou conferências em novembro de 2009, durante o seminário de estudos sobre restauração arquitetônica: “Temas recentes no restauro na Itália”; agora, retoma um tema específico: a obra do arquiteto Franco Minissi, que não foi explorado em suas publicações anteriores nesta revista (no número 27 de 2010).

O segundo texto é de Alessandro Pergoli Campanelli, que atualiza as informações apresentadas durante o seminário de agosto de 2007 (publicadas nesta revista, no número 23 de 2008), sobre o concurso de projetos para o restauro do Templo-Catedral de Pozzuoli. Naquela ocasião, Pergoli analisou os resultados do concurso, por meio dos projetos premiados; agora, examina os êxitos da obra executada, referente ao projeto classificado em primeiro lugar.

Os dois artigos trazem variadas questões de grande interesse.

No caso do artigo de Beatrice Vivio, sobre as intervenções de restauro realizadas por Franco Minissi, entre os anos 50 e início dos anos 70, vários temas devem ser ressaltados. Entre eles, os aspectos inovadores das propostas de Minissi, com concepção projetual experimental e ousada, mas que, ao mesmo tempo, mostra extremo respeito pela obra como estratificada ao longo do tempo, tanto no que concerne à sua configuração e inserção na paisagem (ou ambiente urbano) quanto à materialidade. A obra de Minissi foi perscrutada em profundidade por Vivio em seu doutorado, que resultou em um livro, *Franco Minissi, musei e restauri*: La

trasparenza come valore (Roma, Gangemi Editore), publicado no final de 2010 e lançado oficialmente em março de 2011. Os exemplos tratados no artigo originaram-se dessa longa reflexão.

Minissi segue, em seus projetos, os princípios basilares na restauração contemporânea – ainda hoje válidos e reinterpretados para um contexto mais alargado de bens culturais do que na década de 1960 –, entre eles o da distinguibilidade da ação contemporânea e a re-trabalhabilidade. Esses princípios, depurados ao longo de vários séculos, com numerosíssimas experimentações práticas, associadas a formulações teóricas, amadurecem no segundo pós-guerra e conformaram o campo do restauro no período de atuação de Minissi. Esses mesmos princípios se consubstanciam em documento internacional, a *Carta de Veneza*¹, de 1964, que norteou também o concurso para o Templo-Catedral de Pozzuoli, como especificado por Pergoli Campanelli em seu artigo. O princípio da distinguibilidade deriva do fato de a restauração ser vinculada à história, a uma visão linear do tempo, não o propondo como reversível; portanto, a ação não pode induzir o observador ao engano de confundir um ato de um dado presente histórico com o que existia anteriormente, além de dever documentar a si própria. O princípio da “re-trabalhabilidade”, por sua vez, vem da consciência adquirida que uma restauração não deve impedir nem inviabilizar intervenções futuras; tem, ao contrário, de facilitá-las e, por isso, não pode alterar a obra em seu cerne, sendo necessário atuar de maneira respeitosa em relação àquilo que lá está.

As ações de Minissi inseriram-se como um novo estrato, válido e respeitoso, na vida das obras. Esse fato deveria ter conduzido à preservação dessas intervenções, ou pelo menos de seus princípios norteadores. A execução das obras, muitas vezes, não respeitaram as especificações de projeto feitas pelo arquiteto nem foram feitas as necessárias manutenções ao longo do tempo, algo que seria ainda mais premente para as soluções de Minissi, as quais comportavam grande dose de experimentalismo. Desse modo, os materiais por ele utilizados estavam bastante danificados e muitos elementos teriam de ser substituídos, mas a base da concepção era perfeitamente restaurável. Ou seja, deveria ter sido considerado o “restauro de uma restauração”, entendida como estrato já historicizado e válido na obra. Minissi entendia o projeto de restauro como uma das formas de expressão da arquitetura a ele contemporânea, como legítimo campo de experimentação de novas soluções formais e técnicas, explorando a leveza e a transparência e elaborando propostas de grande qualidade.

Infelizmente, não houve essa visão conservativa. Em casos analisados pela autora, a tendência foi não apenas suprimir a intervenção de Minissi, em que a literal “reversibilidade” por ele proposta foi tomada como escusa para o descarte de algo que deveria ter sido preservado, por ser reconhecido como de interesse cultural, mas também a de retomar formas idealizadas, completas e hipotéticas. Esse tipo de ação tende a achatar as intervenções, aproximando-as mais do âmbito cenográfico do que do verdadeiramente arquitetônico, sendo mais facilmente consumível por um gosto massificado. Isso em detrimento de propostas mais elaboradas que fazem uso da abstração e da alusão, mas não recaem na imitação e, portanto, não induziriam o observador ao engano de confundir uma ação contemporânea com a obra estratificada ao longo do tempo. Ou seja, o que foi feito recentemente nas obras em que Minissi atuara, contraria tudo aquilo pelo qual se debateram teóricos e práticos, do segundo pós-guerra, e que é (ou deveria ser) a base do pensamento contemporâneo sobre a restauração.

¹ Para a fundamentação teórica do período e sobre os princípios que regem a *Carta de Veneza*, ver: KÜHL, Beatriz Mugayar. Notas sobre a Carta de Veneza. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 287-320, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142010000200008&lng=pt&nrm=iso>.

Ainda bem que essa visão achatada e enganosa do papel do restauro na produção arquitetônica contemporânea não predomina no País. Prova disso é o concurso de projetos para Templo-Catedral em Pozzuoli. Pergoli já havia explorado o tema anteriormente, analisando o resultado do concurso de projetos para esse complexo arquitetônico muito intrincado, com várias fases superpostas e intervenções realizadas ao longo do tempo. Algo que Pergoli retoma no presente artigo é justamente a validade de abordar esses problemas complexos por meio de concurso de projetos, desde que o edital seja muito bem elaborado. No caso específico, essencial foi a exigência, sob pena de desqualificação, de composição de extensa equipe multidisciplinar e as orientações para o projeto, estabelecidas por Giovanni Carbonara, em que se exigia o respeito pelas fases sucessivas da obra (pódio de época republicana, templo do período de Augusto, igreja, catedral barroca) tornadas visíveis após o incêndio de 1964, preconizando o respeito, inclusive, por algumas das intervenções de restauro feitas após o incêndio, além de o projeto ter de pautar-se pela distinguibilidade. O edital bem redigido resultou em uma série de propostas projetuais de grande interesse, mostrando que o amplo respeito pelo que lá está não impede soluções criativas e manifestações da arquitetura contemporânea; pelo contrário, o uso da criatividade é essencial para articular as várias condicionantes envolvidas e a manifestação contemporânea, até mesmo em aberto contraste com o existente, é possível no campo da restauração.

Desse modo, assim como Minissi meio século antes, o restauro foi entendido pelos participantes, e muito bem entendido, como legítima forma de expressão arquitetônica da contemporaneidade, com resultados extremamente exitosos. Uma questão que tanto Vivio quanto Pergoli apontam, e que incide negativamente sobre as intervenções, é a falta de qualidade na execução das obras, não-condizente com o refinamento dos projetos que lhes deram origem. Esse é problema especialmente grave no Brasil e para o qual devemos dedicar esforços tão significativos quanto aqueles devidos à atividade projetual.

Beatriz Mugayar Kühn

Arquiteta formada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, com especialização e mestrado em Preservação de Bens Culturais pela Katholieke Universiteit Leuven, Bélgica, com doutorado pela FAUUSP e pós-doutorado pela Università degli Studi di Roma “La Sapienza”. Desde 1998 é professora do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da FAUUSP, onde se dedica a disciplinas de História da Arquitetura e de Preservação, tanto na graduação quanto na pós-graduação. Em 2006 defendeu tese de livre-docência intitulada *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização*: Problemas teóricos de restauro, publicada em 2009 (Ateliê/Fapesp).
bmk@usp.br

FRANCO MINISSI E A ABSTRAÇÃO EVOCATIVA COMO INSTRUMENTO DE RESTAURO

Beatrice A. Vivio

Tradução: Beatriz Mugayar Kühl

A veloz sobreposição e transformações da museografia comporta o risco de apagar marcas de experiências que, se examinadas com cuidado, ofereceram contribuições determinantes para os desdobramentos da arquitetura contemporânea. Por esse tipo de risco é ameaçada também a obra do arquiteto Franco Minissi (1919-1996), estudioso e projetista tão atento à relação entre as exigências do presente e a releitura do passado a ponto de merecer, hoje, o exame atento de sua obra, plena de elementos para as novas gerações.

No que respeita ao confronto entre “antigo” e “novo”, colocado no segundo pós-guerra italiano, a crítica arquitetônica preferiu deter-se prevalentemente em Giovanni Michelucci, Carlo Scarpa, Franco Albini, Mario Ridolfi, Ignazio Gardella, e nos expoentes um pouco mais jovens, como Ludovico Quaroni, o grupo BBPR, Giancarlo De Carlo, Luigi Pellegrin, Roberto Gabetti e Aimaro Isola. Em tempos recentes foram redescobertas figuras menos conhecidas e emergiu a coerência conceitual de Minissi na abordagem das experimentações em Gela, Heracléia Minoa, Piazza Armerina, e também suas escolhas para o museu etrusco de Vila Giulia, o museu de Agrigento ou o auditório do Santíssimo Salvador em Palermo. Tratando-se de sítios arqueológicos, de museus, de monumentos ou de espaços urbanos, em todas as sistematizações minissianas é manifesta a intenção de massificar a difusão do conhecimento do território, promovendo um processo de identificação de todos os cidadãos com as memórias tangíveis da história e com as próprias raízes culturais.

Até agora, infelizmente, muito se insistiu nos problemas de conservação gerados pelas intervenções experimentais em áreas arqueológicas, sem levar em conta o valor intrínseco de algumas dessas tentativas como protótipos de uma tradução arquitetônica dos princípios do restauro crítico enunciados por Cesare Brandi e, antes mesmo de Brandi, por estudiosos como Agnoldomenico Pica, Roberto Pane e Renato Bonelli.

A orientação museográfica de Minissi tomou distância da de Scarpa e de Albini, exatamente pela atenção voltada à conservação como objetivo primário: na reciprocidade que intercorre entre o contentor arquitetônico e o objeto de arte ou de história, Minissi buscou maior autonomia dos dois sistemas, a tutela da integridade, da preexistência e sua apresentação eficaz. Sua tendência foi sempre a de adaptar a espacialidade do ambiente, aberto ou fechado, às exigências conservativas do objeto histórico, enquanto para os outros protagonistas da museografia dos anos 50, a nova sistematização deteve, por vezes, a primazia, em detrimento da permanência material. O que aproxima Minissi dos outros grandes autores de museus de seu tempo (Figura 1) é ter

Figura 1: Verona, Castelvecchio (Carlo Scarpa, 1956-1961): assonâncias entre sistematização e arquitetura
Foto: B. Vivio, 2006



traduzido a orientação crítica em propostas visuais, capazes de capturar o interesse do público (como, por exemplo, a estreita relação entre a peça exposta e sua ambientação), tornando-o partícipe da apreensão por meio de vários níveis de compreensão, tendo, portanto, finalidade educativa que se estende a todos os estratos da sociedade. Mas, das soluções mais originais de Minissi, aquelas concebidas em decorrência de descobertas arqueológicas e marcadas por um caráter de reversibilidade, emerge a tentativa de invocar o passado do ponto de vista conceitual – não apenas no plano estético ou puramente sensorial – graças a evocações virtuais mediadas por interpretação atualizada do significado.

Uma de suas primeiras experiências nesse sentido foi a proteção de trecho das muralhas gregas descobertas nos anos 40 na área de Cabo Soprano em Gela (província de Caltanissetta, Sicília, 1950-1954), mesmo o caso mais conhecido ser, sem dúvida, a cobertura dos mosaicos da Vila Romana do Casal de Piazza Armerina (Enna, Sicília, 1958-1967).

AS MURALHAS DE CABO SOPRANO EM GELA (PROVÍNCIA DE CALTANISSETTA, SICÍLIA, 1950-1954)

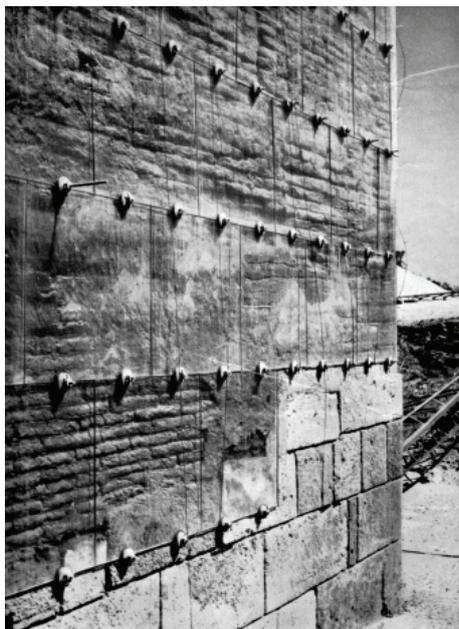


Figura 2. Muralha timoleontina em Capo Soprano, Gela, na província siciliana de Caltanissetta (Franco Minissi, 1950-1954): lado sul da muralha com o revestimento de vidro, tão logo instalado. As placas da primeira fiada de vidro, embaixo, estão parcialmente sobrepostas aos remanescentes do embasamento de pedra calcária. Ademais, é útil observar algumas hastes ainda não-refiladas, que ultrapassam as porcas de fixação, cujo diâmetro não parece ser os 30 mm previstos no projeto. (Restauro e tutela delle mura greche di Gela, *Vitrum*, n. 2, p. 17-20, 1958).

Em Gela, Minissi revestiu, com placas de vidro temperado, as duas faces contrapostas de uma muralha defensiva de terra crua que havia permanecido enterrada por séculos sob a areia. Ele repropôs as condições estáticas de estabilidade e de compactação, antes exercida pelo terreno, com o uso de tirantes de liga de alumínio inoxidável, atravessando toda a espessura da muralha, de 2,70 metros, fixados por hastes em rosca estudadas, especificamente, para fazer pressão nas placas (Figura 2). O embasamento da muralha, com dois a três metros de altura, que remonta a uma fundação do comandante Timoleonte (IV séc. a. C.), era revestida, similarmente a outras muralhas de origem grega, por dois paramentos de blocos de pedras aparelhadas, contendo, em seu interior, tijolos de argila, terra e pedriscos. A parte superior da muralha, por sua vez, foi sobrelevada várias vezes com adobes, também na Idade Média, e mostrou-se imediatamente desprovida de coesão e altamente vulnerável após a repentina exposição ao ar provocada pela escavação arqueológica. Nenhuma forma de consolidação da massa de terra, tentada pelos técnicos do Instituto Central de Restauração, foi capaz de deter o fenômeno de acelerada erosão e fissuração, que crescia conforme aumentava a evaporação e a secagem da muralha. Minissi, portanto, excogitou seu sistema de contenção e compressão horizontal para a parte superior, imaginando-o como um invólucro protetor construído diretamente sobre o objeto arqueológico.

Teoricamente, o peso do vidro deveria ser transferido de uma placa para a subjacente até o apoio da mais baixa sobre pilaretes metálicos, com fundação autônoma no terreno. Mas esses perfis jamais foram instalados e as placas acabaram por transferir todo o peso aos tirantes inferiores que atravessam o embasamento de pedra, não-afetado pela deformação das

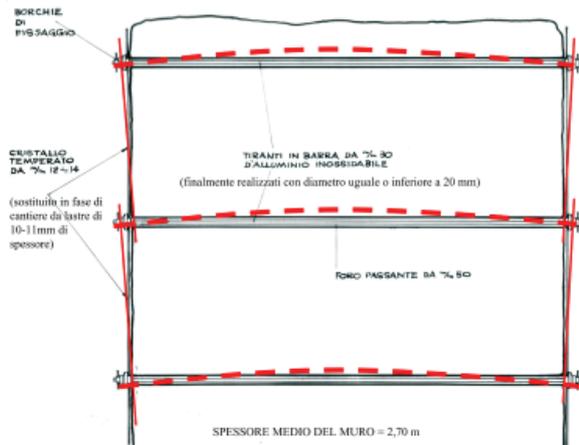


Figura 3: Corte esquemático da muralha de Gela com hipótese de início da deformação por flexão das hastes de liga de alumínio que sustentam o peso das placas de vidro.
Elaboração: Autora

partes de terra. Na fase de execução, o diâmetro das hastes de alumínio foi reduzido de 30 para 20 mm, com um aumento da distância entre as próprias hastes; as perfurações de 50 mm de diâmetro em que foram inseridas deixaram mais espaço livre do que o previsto, resultando em uma primeira flexão das hastes pelo peso dos vidros em suas extremidades e uma ampliação do arqueamento – segundo o diagnóstico de Eugenio Galdieri de 1997 – escavando um sulco na face superior de todas as perfurações, na terra úmida, dando, assim, início às primeiras instabilidades do sistema de proteção (Figura 3).

Apesar da inclinação das placas, a proteção transparente resistiu por mais de 40 anos. A total ausência de manutenção tirou a transparência cristalina do vidro que permitia ler a trama do muro de argila, mas a perturbação microclimática

no interior do invólucro ocorreu depois da eliminação da tensoestrutura de cobertura que Minissi tinha colocado sobre a muralha, para evitar a penetração direta da água da chuva. Na “re-restauração” feita em anos recentes, a cobertura foi refeita e o revestimento de vidro foi inteiramente removido, substituído por emendas e reforços de tijolos de argila novos. Resulta disso um efeito de grande fragmentação, em que não é possível compreender as razões da variedade de composição das massas, nem distinguir com facilidade as sobrelevações dos séculos IV e II séc. a. C. das integrações modernas.

Mesmo tendo, talvez, apenas intuído as questões que se desenvolveriam, parece lógico que Minissi se empenhasse, desde então, a obter o máximo efeito de transparência com materiais de menor peso específico do que o do vidro inquebrável. Naqueles anos plenos de esperança, identificou a solução no uso do *perspex* – derivado da polimerização das resinas acrílicas graças às pesquisas, do início do século, de Otto Röhm –, produzido desde 1928 pela firma Röhm & Haas e que se tornou comercialmente competitivo, a partir de 1937, pela marca inglesa Imperial Chemical Industries. Tampouco o surgimento comercial dos policarbonatos, nos anos 60, diminuiu a predileção do arquiteto pelo uso do polimetacrilato, que, apesar de mais caro, mostrava capacidade de transmissão da luz superior àquela dos vidros inorgânicos. É bem verdade que o material se revelou, com o tempo, sensível à degradação pela luz, com efeito de amarelecimento irreversível e mostrou-se, também, mais frágil do que se acreditava no início. Mas naquele momento parecia garantir uma adequada estabilidade físico-química e começava a ser usado largamente em vitrines de museus, especialmente para valorizar a exibição de gemas e de jóias¹. A avaliação dos conservadores concentrou-se, inicialmente, nas resinas acrílicas de secagem rápida utilizadas na pintura, mesmo as resinas termorresistentes introduzidas por Minissi no restauro arquitetônico já serem usadas, na época, para a consolidação de pinturas sobre madeira e para a produção de peças de fixação para madeiras de pavimentos, ou de elementos estruturais de madeira, exatamente pela estabilidade demonstrada para enfrentar variações de temperatura e de umidade². O próprio Minissi havia elogiado essas propriedades no congresso de Veneza de 1964, que daria origem ao Icomos, enumerando suas vantagens no campo do restauro³.

¹ STONE, Nicholas. Use of perspex in museum. *The Museum Journal*, Londres, n. 58, p. 33-37, 1958-1959.

² Um método aplicado por Paolo Mora em madeiras de pavimentos foi citado em: SCHEEL, Von Jan. Plexiglas-parkettierung für abnorm zerstörte holztafeln, *Maltechnik*, n. 2, p. 42-45, 1963.

VILA ROMANA DO CASAL DE PIAZZA ARMERINA (ENNA, SICÍLIA, 1958-1967)

Quando o superintendente Luigi Bernabò Brea lançou um concurso de ideias para a cobertura da Vila Romana do Casal, situada nas portas de Piazza Armerina (1956), Minissi tinha concluído, há pouco tempo, o invólucro em Gela; propôs uma solução mista com vedação de vidro e cobertura de Ondulux translúcido, em busca de leveza, isolamento térmico e luz difusa voltada a tornar quase incorpórea a aproximação entre novo e antigo. O distanciamento gerado pela transparência das paredes realizava “o mais possível, o conceito de uma ideal anulação das próprias paredes”⁴.

O desenvolvimento do projeto teve a contribuição direta de Cesare Brandi na redução, ao mínimo, das vedações verticais de vidro e na proteção dos mosaicos apenas da pisada dos visitantes, da chuva e da irradiação solar direta. O historiador da arte não pensava ser necessário isolar os ambientes de modo ascético e considerava fora de discussão a alternativa de transportar os pavimentos de mosaico para um museu construído *ad hoc*, tanto pela excessiva extensão das eventuais salas a serem estruturadas quanto pela contraproducente destruição das articulações entre programa iconográfico e os remanescentes efetivos da vila e do território circunstante. Nada pareceu mais idôneo, portanto, do que erguer coberturas que correspondiam à forma dos ambientes em planta, sem a pretensão de refazimentos estilísticos ou tipológicos, mas simplesmente inspiradoras de uma nova evocação mental da hipotética conformação da Vila (Figura 4).

Minissi apoiou o esguio sistema em uma sobrelevação parcial das paredes remanescentes – naquela época bem diferenciadas, apesar de terem sido realizadas com técnicas análogas às das paredes preexistentes – com o intuito de nivelar suas alturas, estabilizar as paredes e absorver as novas cargas pela ancoragem de perfis em I, que se projetam de modo simétrico em relação às duas faces das paredes, para sustentar os montantes tubulares de fixação da cobertura e das passarelas sobrepostas às próprias paredes (Figura 5). Algumas das vedações verticais foram realizadas com venezianas feitas com lâminas de *perspex*, mas, com o tempo, tanto essas paredes quanto as zonas deixadas

³ MINISSI, Franco. Applicazione di laminati plastici (resine acriliche) nella tecnica del restauro e conservazione dei monumenti. In: ICOMOS. *Il monumento per l'uomo*. Venezia: Marsilio, 1971. Repubblicato em: MINISSI, Franco. *Note sul restauro dei monumenti e sull'architettura dei musei*. Roma: Nardini, 1974.

⁴ Archivio Centrale di Stato (ACS), Fondo Minissi (FM), envelope 5, fascicolo 85: MINISSI, Franco. *Concorso per il progetto delle opere di protezione dei mosaici della Villa Romana del Casale in Piazza Armerina*. *Relazione*, 1956.



Figura 4: Museu da Vila Romana do Casal de Piazza Armerina (Enna, 1958-1967): vista das coberturas de plexiglas sobrepostas à reintegração parcial das ruínas.

Foto: B. Vivio, 2005



Figura 5: Vila Romana do Casal de Piazza Armerina: sistema de montantes para a sustentação da cobertura e das passarelas de visita.

Foto: B. Vivio, 2005

abertas, como o perímetro do peristilo, foram fechadas por amplas superfícies envidraçadas para controlar a excessiva ventilação. A concepção brandiana de moderada exposição aos agentes atmosféricos foi lentamente abandonada, mas os problemas microclimáticos ocorreram, sobretudo, quando os exaustores colocados na parte mais alta das coberturas foram removidos porque os motores eram muito ruidosos. É possível dizer que a estagnação do ar foi agravada ainda pela falta de manutenção: a caixilharia móvel ficou permanentemente fechada, bloqueada pela ferrugem; o forro que formava uma câmara superior em que o ar quente ficava estagnado foi removido por todas as partes, deixando à vista os elementos metálicos de sustentação da cobertura; os sistemas obsoletos não foram readequados; proliferaram os pontos de infiltração de água pluvial e os vergonhosos acréscimos de instalações inseridos sem critério estético. Desse modo, a intervenção atualmente em curso preocupa-se, além da conservação dos mosaicos – gravemente comprometidos nos anos 40 pela desmontagem e remontagem em lajes de concreto armado – também da remoção integral das coberturas transparentes, substituídas por um sistema de chapas de gesso com cartão, recobertas por argamassa e tesouras de madeira, revestido no exterior por chapas de cobre (Figura 6).

No caso de querer salvar a proposta de Minissi, teria sido possível recorrer a elementos de sombreamento externo e renovações de instalações dignas das novas tecnologias, providenciando, também, métodos automáticos de sombreamento capazes de garantir valores padronizados de exposição solar. Escolheu-se, porém, alterar o conceito da transparência e buscar uma percepção mais próxima à dos antigos ambientes romanos, com a esperança de resolver, definitivamente, os problemas de temperatura e de umidade relativa provocados pela ausência de sombreamento e de ventilação. Não se levou em conta a articulação, então consolidada, entre remanescentes arqueológicos e paisagem circunstante, componente fundamental adquirido pelas ruínas que surgem em ambiente rural. O refinamento da abordagem alusiva de Minissi dá lugar, portanto, a uma figuratividade conformada à moda das cidades “temáticas”, difundidas na Europa seguindo as cidades de entretenimento americanas. A reconstrução cenográfica toma o lugar da evocação virtual, simplesmente acenada, da qual Minissi pode ser considerado um pioneiro.



Figura 6: Maquete em três dimensões do projeto de refazimento das coberturas atualmente em execução nos remanescentes da Vila
Fonte: <http://www.piazza-grande.it/documenti/villaromana/villaromana.htm>, seção “Foto”. Acesso em: 22.03.2011



Figura 7: Philadelphia (USA), Franklin Court: praça projetada por Venturi & Rauch (1972-1976) no lugar onde existia a residência setecentista de Benjamin Franklin.
Foto: A. Soukef Jr., 1998

⁵ As elaborações iniciais da arquitetura pós-moderna nos Estados Unidos fizeram uso privilegiado das experiências italianas. Não por acaso, nos anos 80, Peter Eisenmann – um dos Five Architects de Nova York lançados pelo MoMA – fazia referência a conceitos próprios das teorias de restauração, como a valorização do palimpsesto por uma configuração “estratigráfica” da nova arquitetura, e a promoção da cerzidura urbana com a técnica *between*, ou seja, a articulação entre dois ou mais edifícios preexistentes, buscando identificar, no contexto, as premissas geradoras do projeto.

⁶ ACS, FM, e. 7, fasc. 104: Carta de 3 de outubro de 1966, endereçada a Bruno Zevi pelo redator-chefe da *Progressive Architecture*, James T. Burns Jr. A resposta, dada diretamente por Franco Minissi, é datada de 7 de novembro de 1966 e dá testemunho do envio de 17 fotografias, um memorial sobre a restauração do teatro e o texto de uma conferência apresentada em Veneza sobre o emprego dos materiais plásticos no restauro de monumentos.

O TEATRO GREGO DE HERACLÉIA MINOA (PROVÍNCIA DE AGRIGENTO, SICÍLIA, 1960-1963)

Para muitos, a residência setecentista de Benjamin Franklin na cidade de Philadelphia, reinvocada por Robert Venturi e John Rauch (1972-1976), é considerada um ícone da arquitetura pós-moderna, com seu esguio perfil de aço inox, na Franklin Court (Figura 7)⁵. É possível presumir que o perfil de plexiglas reproduzido por Minissi, no teatro grego de Heracléia Minoa (AGRIGENTO, 1960-1963), tivesse sido divulgado alguns anos antes nos Estados Unidos pela revista *Progressive Architecture*,

de Nova York, periódico da Reinhold Publishing Corporation. Com efeito, uma carta do redator-chefe, James T. Burns Jr., foi enviada a Bruno Zevi em 1966, com o pedido de publicação do material que saíra no verão anterior em *L'Architettura Cronache e Storia*, exatamente enquanto Minissi completava outra importante intervenção de valor evocativo, a cobertura de plexiglas da igreja de S. Nicolò Regale em Mazara del Vallo (TRAPANI, 1960-1966, 1972-1973)⁶.

O teatro de Heracleia, situado na encosta de Capobianco, na província de Agrigento, remontava ao século VI a.C. e foi restaurado por Minissi, com o aval do superintendente Pietro Griffo, com base nos estudos aprofundados do arqueólogo Ernesto De Miro. As escavações dos anos 50 haviam trazido à luz os assentos degradados da plateia, com o perfil dos blocos de tufo calcário-argiloso desgastado pela erosão e por séculos de degradação e de uso impróprio. Depois do fracasso de todas as consolidações que foram tentadas por meio da aspersão de substâncias adequadas, como resinas penetrantes na superfície e vernizes de proteção, Minissi foi chamado para propor uma solução. Sua ideia, talvez ingênua, mas compreensível para a época, foi a de isolar o monumento do ataque dos agentes atmosféricos, cobrindo integralmente a plateia com uma espécie de invólucro incolor de *plexiglas*, modelada segundo as formas originais da pedra. Por meio da transparência, seria possível observar o estado real dos blocos de pedra e o perfil que teoricamente deveriam ter. Uma série de pequenos furos feitos no espelho de todos os degraus deveria ter permitido a ventilação, atenuando as mudanças de temperatura (e teriam obtido esse efeito se o seu número fosse aumentado), mas foram, ao contrário, simplesmente utilizados para a aspersão de biocidas sob o invólucro protetor, permitindo que o microclima criado pelo efeito estufa da superfície acrílica produzisse na câmara de ar toda espécie de degradação biológica. A desmontagem para limpeza foi considerada demasiadamente trabalhosa. Também, nesse caso, a manutenção foi totalmente ausente; era, ao contrário, indispensável pelo caráter experimental da intervenção; por esse motivo, em 2000, o revestimento foi removido e substituído por uma cobertura *high-tech* sobreposta a uma parte da plateia. Durante 40 anos, no entanto, o modelo em escala real do antigo teatro grego pareceu “desenhar” o perfil perdido de modo etéreo e poético, com uma precisão de elevadíssima qualidade e com uma intenção puramente narrativa.

IGREJA DE S. NICOLÒ REGALE EM MAZARA DEL VALLO (PROVÍNCIA DE TRAPANI, SICÍLIA, 1960-1966, 1972-1973)

A experiência de Mazara del Vallo aproximou-se ainda mais da escala arquitetônica. Minissi reconstruiu a cobertura “virtual” da igreja de S. Nicolò Regale, monumento que remonta à época normanda, transformado várias vezes no decorrer dos séculos. No século 18 a igreja foi coroada por uma falsa cúpula central encimada por uma cobertura, escondida por trás das altas paredes perimetrais encimadas por merlões. No final dos anos 40, foi privada de todos os estuques, do forro de gesso e do teto de madeira, com algumas reintegrações de pedra talhada que testemunhavam a intenção de ripristinar a conformação originária. Desse modo, Minissi, chamado para elaborar uma nova proposta de intervenção, deparou-se com um ambiente completamente depredado e despido, pois sobreviviam apenas as paredes perimetrais; convenceu a administração a não reconstruir o sistema abobadado de pedra, mas, sim, de recompô-lo com um acréscimo reversível, reproduzindo as presumíveis formas originais por intermédio de um modelo tridimensional realizado com “tijolos” de plexiglas montados em uma rede de delgadas celas metálicas (Figura 8).

⁷ ACS, FM, e. 8, fasc. 109, sub-fascículo 1: Comunicação ministerial de 22 de agosto de 1963 ao superintendente de Monumentos de Palermo, Prot. n. 7342 Div. IV relativo al F° n. 259/EC del 13.07.1963, sobre o projeto de restauro da Igreja S. Nicolò Reale em Mazara del Vallo (Trapani), remetida em cópia a Franco Minissi em 26 de agosto de 1963.

A autorização de um projeto tão experimental foi lenta; foi imposta a reconstrução, com o uso da pedra e de vigas de concreto armado, para as partes em que se tinha certeza da forma, e apenas para os elementos hipotéticos recorrerem a um completamento com paredes “constituídas por retícula de ferro e placas de material plástico, com coloração idônea e com superfícies não refletoras”⁷. Desse modo, os arcos foram revestidos por um estrato de argamassa de cimento, com areia, pedra de Carini e terras coloridas, que reproduzia a cor da pedra originária do monumento e também o manto laminado de plástico foi previsto como translúcido, mas com cor amarronzada, não distante da vibração cromática das paredes. “Essa solução” – explicava Minissi no memorial de projeto

assumirá, no interior, o aspecto e a consistência de um verdadeiro ‘desenho’, e também o seu valor científico deverá ser interpretado nesse



Figura 8: S. Nicolò Regale em Mazara del Vallo, Província de Trapani (Franco Minissi, 1960-1966): pormenor da estrutura proposta para a igreja em malha metálica e “tijolos” de plexiglas. Fonte: Archivio Centrale dello Stato, Fondo Minissi, e. 8, fasc. 109

Figura 9: S. Nicolò Regale em Mazara del Vallo: vista da parte inferior da cobertura de Minissi tão logo concluída. Fonte: Archivio Centrale dello Stato, Fondo Minissi, e. 8, fasc. 109

sentido, sem, por isso, impedir ao estudioso a possibilidade de poder contrapor diversas hipóteses reconstitutivas posteriores.⁸ (Figura 9)

O arquiteto se referia, claramente, à possibilidade que futuros estudos conduzissem a novas e mais adequadas interpretações formais, considerando o monumento histórico como documento a ser estudado constantemente para aperfeiçoar a leitura histórica. Uma vez concluída a obra, disse:

*o “desenho” que se queria realizar não apenas foi plenamente realizado, mas foi grandemente enriquecido pelo papel desempenhado pela luz, pelas transparências, pelos claro-escuros e pela contraluz, que se alteram com a mudança da luminosidade do céu ou com a passagem de uma nuvem. O aspecto positivo dessas alterações da luminosidade interna é que, mais do que alterar ou confundir as características do espaço e das formas arquitetônicas, exalta-as e sublinha-as, facilitando, ademais, sua compreensão também do ponto de vista “didático”, que é considerado um entre os vários objetivos que se quer alcançar numa obra de restauração modernamente concebida.*⁹

Infelizmente, a grande degradação da estrutura metálica em ambiente marinho levou, como em outros casos, à remoção total da intervenção e a uma concepção diametralmente oposta da nova solução em relação ao tratamento da luz. Não foram realizadas mudanças na geometria das formas, como presumia o arquiteto Minissi, mas o sistema abobadado foi reproduzido tal e qual um sistema escurecedor em “nervo-metal”, pacote construtivo constituído por estrutura de aço, revestimento de cobre no extradorso e estuque no intradorso (Figura 10).

⁸ ACS, FM, e. 8, fasc. 109, sf. 1: “Progetto di restauro della chiesa di S. Nicolò Regale, Mazara del Vallo”. Memorial, s. d.

⁹ ACS, FM, e. 8 fasc. 109, sf. 1: “Restauro della chiesa normanna di S. Nicolò Regale in Mazara del Vallo”, outubro de 1970.

Figura 10: S. Nicolò Regale em Mazara del Vallo: nova cobertura realizada em 1988 com o sistema Nervo-Metal, com intradorso estucado e extradorso de cobre.
Foto: Marilù Balsamo, 1988



REVERSIBILIDADE E ABSTRAÇÃO

Tomando distância dos casos singulares, basta observar as escolhas das recentes transformações dos quatro sítios para perceber o quanto já se tenha consolidado o conceito da reversibilidade no campo da restauração e, por outro lado, o quanto se está distorcendo a ideia de uma reevocação conceitual, alusiva, mas não reconstitutiva, em favor de uma reprodução cenográfica, que responde a uma comunicação de massa mais imediata. Além da operação nas estruturas de terra – que em Gela, assim como em outros lugares, ainda se combate a degradação com uma “manutenção” incessante que replica as técnicas construtivas –, as outras soluções mencionadas ajustam-se à ideia de transitoriedade, da possibilidade de remoção indolor das adições do restauro. Mas, se a cobertura de alto desempenho tecnológico instalada sobre os remanescentes do teatro de Heracléia Minoa parece representar as atuais pesquisas de sustentabilidade energética, sem se preocupar com o diálogo semântico, com a preexistência histórica, nos casos de Piazza Armerina e de Mazara del Vallo, parece delinear-se uma orientação acrítica, que banaliza o presente para se dedicar apenas à representação do passado: uma espécie de aperfeiçoamento da concepção formal dos restauros anteriores que, sem propor

uma mensagem alternativa, apaga as contribuições do século 20 e cede a exigências de tipo puramente comercial. Ademais, já nos anos 60 esconjurava-se a preferência dos turistas por sítios arqueológicos apresentados de maneira imagética, por vezes arbitrária, em detrimento dos restauros científicos que preservavam o aspecto revelado pelas escavações e estudos históricos sem retoques fantasiosos.

É nos museus que a abordagem de distanciamento crítico para revelar o palimpsesto histórico foi, talvez, mais apreciada. É possível verificar isso também pela recorrência atual, nas soluções para os museus, do uso dialético da abstração para evocar a posição originária das peças arqueológicas. Minissi havia proposto esse expediente, além de, nos casos de caráter mais arquitetônico, também em muitas exposições de fragmentos no interior de seus museus, como o Museu Etrusco de Vila Giulia em Roma (1953-1960), o Museu Arqueológico de Agrigento (1954-1967) e o Museu Arqueológico de Siracusa (1961-1988). Em Agrigento e Siracusa, suas soluções resistem ao tempo, mas mesmo em Vila Giulia, os frontões terem sido readequados em 1998, foi mantida a escolha bem-sucedida de reposicionar os fragmentos no espaço (Figura 11), como é possível ver em tantos outros fragmentos arquitetônicos expostos em novos museus. A nova sistematização da exposição de Vila Giulia é do arquiteto Franco Ceschi, o mesmo que propôs, em 1992, uma nova evocação “ideal” do contorno do templo de Apolo na área da antiga cidade de Veio, nas proximidades do burgo de Isola Farnese (Roma). Aqui, sua maquete em escala real é constituída por uma estrutura de elementos metálicos circulares apoiada no embasamento de pedra do templo, com um estrado de madeira interposto para proteção, permitindo imaginar tanto a volumetria quanto a ornamentação originária. Outra experiência eficaz de abordagem evocativa de Franco Ceschi é a da meia-coluna recomposta



Figura 11: Roma, Museu etrusco de Vila Giulia (1950-1960): fragmentos do santuário de Pyrgi (século VI a.C.) e dos templos da seção dos faliscos (séculos V-III a.C.), na sistematização museográfica atualizada pelo arquiteto Franco Ceschi em 1998.
Foto: B. Vivio, 2006

Figura 12: Roma, Museu da Cripta Balbi (1983-2003): fragmento de estuque do pórtico setentrional musealizado por Franco Ceschi.
Foto: B. Vivio, 2004



virtualmente a partir de um simples fragmento de estuque (Figura 12), no interior do Museu de Cripta Balbi, na via delle Botteghe Oscure, em Roma (1983-2003). Também aqui a reconfiguração da ordem arquitetônica foi realizada com uma treliça metálica que consegue transmitir a ideia de como era o inteiro pórtico da época imperial anexo ao teatro de Balbo.

Inútil mencionar a ascendência das ideias de Minissi sobre realizações como essa, que se distinguem, fora e dentro de museus, por um meditado equilíbrio entre a tutela da preexistência e a autônoma distinguibilidade da adição. Isso é evidente também em casos de obras que não recorrem a uma emblemática abstração, mas fazem simplesmente alusão a uma ligeireza existente no peso próprio das adições ou em formas de aparente leveza. Para confirmar isso, basta pensar o quanto a arquitetura contemporânea é objeto de uma tendência crescente à perda de gravidade, seja com o uso de materiais aligeirados produzidos especificamente, seja com expressões figurativas que representam a leveza de modo simbólico.

Exatamente pelo caráter de leveza intrínseca, porém, as obras de Minissi parecem sucumbir diante da incúria da manutenção. Sua contribuição parece ter atravessado os tempos ao impostar esse tipo de busca por soluções de restauro, com base em uma pronunciada propensão a decifrar o palimpsesto existente e a reversibilidade das adições. Com seus modelos em escala real, ele enriqueceu as experiências de integrações do antigo com elementos contemporâneos e incentivou uma pluralidade de abordagens que, hoje, alimenta a pesquisa científica para a preservação do patrimônio arquitetônico. Deveria, então, ser proposta uma reflexão sobre os problemas da preservação que dividem a crítica diante de algumas obras emblemáticas da modernidade, que, apesar de concebidas para ter uma vida limitada, deveriam ser tuteladas por sua contribuição de natureza historiográfica, no caso de Minissi, com especial vitalidade para o debate sobre a restauração.

Beatrice A. 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.

A RESTAURAÇÃO DO TEMPLO-CATEDRAL DE POZZUOLI

Alessandro Pergoli Campanelli

Tradução: Beatriz Mugayar Kühl

A restauração do complexo monumental formado pelo Templo-Catedral de Pozzuoli, objeto de concurso internacional realizado pela região da Campânia, em 2003¹, e vencido, em 2004, pelo projeto apresentado pelo grupo “Elogio do palimpsesto”, grupo coordenado por Marco Dezzi Bardeschi, tendo por projetistas Francesco Felice Buonfantino, Alessandro Castagnaro, Renato De Fusco, Antonio De Martino, Laura Gioeni, Rossella Traversari e, como consultores e colaboradores, Giovanni Coppola e Furio Sacchi). A realização da proposta está em fase de completamento e já é possível apreciar os resultados finais e formular as primeiras reflexões.

Antes de mais nada, é bom recordar de onde nasce o dualismo refletido no próprio nome do monumento. Trata-se, com efeito, de um complexo estratificado composto por um templo romano do período de Augusto (que surgiu sobre o mais antigo *Capitolium* da colônia romana de Puteoli, depois transformado em templo dedicado, segundo alguns estudiosos, a Apolo ou, segundo outros, ao culto do imperador Augusto²), sobre o qual uma antiga inscrição³, hoje desaparecida, indicava como autor Lucio Cocceio Aucto e no qual, na tarda Antiguidade, foi instalada a Catedral de São Próculo, posteriormente transformada em uma importante igreja barroca.

Até aqui, nada de extraordinário, pois numerosíssimos monumentos, na Itália, foram edificados sobre precedentes construções antigas e nem por isso são recordados com uma dupla atribuição, sendo, normalmente, a última transformação a predominante, mesmo em casos de grande visibilidade das estruturas antigas, como, por exemplo, na Catedral de Siracusa.

Isso ocorreu também com a Catedral de Pozzuoli, até 1964, quando um incêndio resultou no desabamento de alguns trechos de paredes, na destruição do teto e de boa parte dos revestimentos, trazendo novamente à vista algumas colunas, o epistílio e as paredes da cela do antigo edifício. A restauração que se sucedeu foi confiada a Ezio De Felice, com os engenheiros Paolo Di Monda e

Figura 1: O templo visto do exterior
Foto: Fabrizio de Notari Stefani, 2009





Figura 2: O templo visto do altar, antes da recente restauração
Foto: A. Pergoli Campanelli, 2006

Figura 3: A mesma vista após a restauração
Foto: A. Pergoli Campanelli, 2008



Mario Cappelli; foi feita uma primeira consolidação do templo, com a inserção de elementos de ferro (nas bases, nas colunas, nos capitéis e no entablamento) e de uma pequena laje de apoio, de concreto armado, sobre microestacas. Interessante, do ponto de vista estético, foram as reintegrações de concreto armado dos fustes das colunas (mesmo não sendo seguro, que tenham sido pensadas para permanecer à vista). Depois, foi feita uma cobertura metálica para a proteção temporária do canteiro de restauro, que permaneceu no local até há poucos anos, pois os trabalhos foram suspensos em 1972. Naquela ocasião, decidiu-se trazer à luz o antigo templo romano em detrimento da construção barroca.

A atual denominação, que une um monumento arqueológico – o templo romano – a um local destinado a funções religiosas cristãs – a catedral – espelha uma escolha diversa. Com efeito, o programa de intervenção em que se baseou o recente restauro, com a intenção de retomar o fluxo interrompido do restauro dos anos 70, mas também de respeitar todas as fases históricas ainda presentes no complexo (ver a esse respeito a orientação anexa ao Edital do concurso, redigida por Giovanni Carbonara), prescreve a preservação de ambas as destinações do monumento.

A restauração, iniciada em 1968 por De Felice, havia comportado a demolição de amplas porções da catedral barroca para liberar as partes remanescentes do antigo templo e, provavelmente, se a intervenção tivesse sido completada, hoje falaríamos simplesmente do Templo romano de Pozzuoli e, por certo, não fruiríamos da extraordinária riqueza evocativa suscitada exatamente pela presença contemporânea de duas arquiteturas muito diversas entre si.

A visibilidade plena dessa sobreposição no interior de um mesmo espaço sacro é particularmente sugestiva porque sumariza, em uma única imagem, os últimos 2.000 anos de vida do monumento, com a passagem do mundo pagão ao mundo cristão. Essa transformação se mostrou particularmente vantajosa para a conservação do monumento, pelo menos até as intervenções seiscentistas. Toda a história do restauro demonstra, com efeito, como tantas antigas construções se conservaram ao longo dos séculos exatamente por terem sido mantidas em uso, mesmo com transformações mais ou menos conscientes.

Nesse caso, o antigo templo chegou até nós por ter sido dedicado a São Próculo (martirizado em 305, sob Diocleciano); o edifício foi, ainda na Antiguidade, adaptado ao culto cristão. Não se sabe com certeza quando, mas a datação mais confiável é entre os séculos 5 e 6^a (mesmo que o testemunho documental mais antigo, um ato notarial, remonte apenas a 1026).

Essa circunstância é confirmada tanto pelas evidências arqueológicas como também pelo confronto com as principais

propostas legislativas e doutrinárias promulgadas naquele período. As antigas leis romanas haviam reiterado várias vezes, desde o período republicano, a proibição de demolir, de remover a ornamentação, ou de danificar, de qualquer modo, as propriedades públicas (entre as quais, muito provavelmente, estava o Templo di Pozzuoli, em especial levando em conta a hipótese que fosse dedicado ao imperador Augusto), mas também as privadas. Ademais, na Itália, apesar de em todo o império ocorrerem indiscriminadas destruições nos mais importantes locais de culto pagão, as principais propostas legislativas tardo-imperiais foram voltadas à repressão do culto pagão, e não à demolição de seus templos. Considere-se, por exemplo, o que foi expresso em uma constituição de Honório, de 399⁵, na qual o imperador demonstra a vontade de proteger os templos pagãos, desde que privados das “coisas ilícitas” (“*Aedes illicitis rebus vacuas [...] ne quis conetur evertere*”⁶), ou uma disposição de 435⁷ proposta pelos imperadores Teodósio II (para o Oriente) e Valentiniano III (para o Ocidente) na qual, segundo a interpretação mais aceita, era ordenada a definitiva transformação de todos os santuários pagãos remanescentes nos campos em locais de culto cristão.

É hipotizável, portanto, que também o templo existente na acrópole de Pozzuoli em torno do século 4 tenha sido privado dos símbolos da religião pagã (altares, estátuas, etc.) e depois, talvez, abandonado por um período de tempo não-precisado. Sucessivamente, teria sido adaptado ao novo culto com poucas intervenções, limitadas, inicialmente, apenas ao fechamento dos intercolúnios do pórtico, muito mais tarde com a demolição da parede anterior da cela e, depois, a eliminação de limitados trechos das paredes laterais para permitir o acesso às capelas as quais, com o decorrer do tempo, adossaram-se em seus lados. Essa hipótese é confirmada também pela análise de remanescentes de argamassa que se tornaram visíveis depois do incêndio de 1964, em que foram encontradas partes afrescadas, relacionadas ao uso do templo por parte dos primeiros cristãos, como se vê no Memorial para o projeto de restauro, de dezembro de 1964, assinado por Mario Cappelli e Paolo Di Monda⁸.

A manutenção das antigas estruturas e sua conversão à religião cristã foram, com efeito, encorajadas também pelas resoluções da Igreja, pelo menos a partir do final do século 6, como demonstra a obra previdente do papa Gregório Magno.

Ademais, superado o período mais duro do confronto entre a aristocracia pagã e os cristãos, não havia nenhum motivo para apagar a imagem do antigo templo puteolano que, ao contrário, assim “convertido”, representava o símbolo indiscutível da vitória sobre o culto pagão e, também, quanto mais o tempo passava, a demonstração tangível das antiquíssimas origens da religião cristã.

É conjecturável, portanto, que a Catedral de Pozzuoli, com toda a acrópole, tenha sido identificada e assimilada à imagem do antigo templo romano por mais de 1.000 anos, até as pesadas transformações queridas pelo bispo espanhol Martín de León y Cardenas, realizadas em três sucessivas intervenções, entre 1632 e 1649, com projeto de Cosimo Fanzago.

Com efeito, um desenho de Giuliano di Sangallo⁹, ainda em 1490, reproduz o frontão com o pórtico perfeitamente íntegro e reconhecível. As antigas estruturas do templo romano constituíram, assim, até o século 16, uma “presença” que respondia perfeitamente às novas funções religiosas, ademais particularmente apreciadas. É testemunho disso também a vontade expressa pelo bispo Giovanni Matteo Castaldo, que ordenou obras de restauro depois dos danos provocados pelo terremoto de 1538, e que a reparação deixasse “*a memória do antigo templo à vista de todos*”¹⁰.

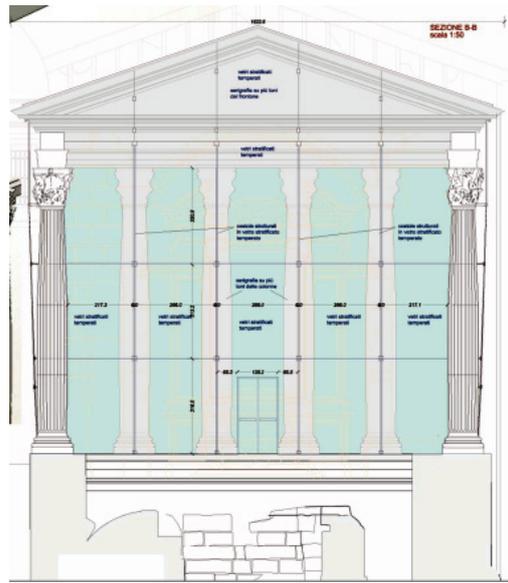
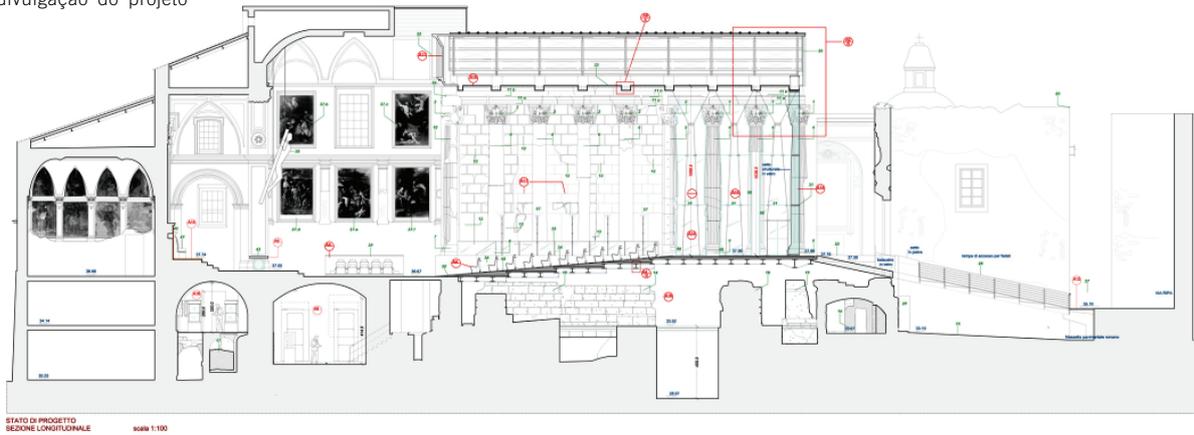


Figura 4: Fachada do pórtico
Fonte: Material de divulgação do projeto

Figura 5: Corte longitudinal
Fonte: Material de divulgação do projeto



A atual restauração restitui essa simbiose perdida por meio de uma nova veste. Antes de mais nada, porque as escolhas de projeto e a própria ideia de dar novamente a função de culto ao complexo ocorreram no interior de um programa mais amplo que prevê, nos próximos anos, repovoar e valorizar, também do ponto de vista turístico, o *Rione Terra*¹¹. Uma primeira fase de obras já realizadas é visível nos percursos arqueológicos projetados pelo grupo Gnosis¹².

Além do mais, o projeto realizado pelo grupo vencedor mantém vivas as duas polaridades expressas pelo monumento, conciliando bem as exigências de culto com as arqueológicas, mas no interior de uma poética que, com a conservação integral das estratificações do tempo, prevê o acréscimo de novas marcas, até mesmo fortes e, por vezes, em aberta dissonância com o texto antigo, consideradas como estratificações ulteriores do monumento. Essas escolhas são declaradas abertamente no memorial descritivo do projeto:

colocados diante da presente discórdia entre a tendência dos arqueólogos (interessados em remover toda construção pobre [...]) e a da igreja (firmemente decidida a repovoar o bairro com seus habitantes e a consagrar

Figura 6: Altar barroco danificado por furtos
Foto: A. Pergoli Campanelli, 2006



Figura 7: A catedral seiscentista vista do interior do templo
Foto: A. Pergoli Campanelli, 2008

Figura 8: Pormenor da junção entre vidro e mármore
Foto: A. Pergoli Campanelli, 2008



Figura 9: Detalhe da reintegração, em um plano recuado, das paredes antigas
Foto: A. Pergoli Campanelli, 2008



Figura 10: A nova base acrescentada à coluna de De Felice
Foto: A. Pergoli Campanelli, 2008

novamente o templo ao rito religioso, privilegiando os acréscimos barrocos que sobreviveram), o projeto estabelece o objetivo de conciliar os dois pontos de vista, baseando-se num pormenorizado projeto de conservação [...] sem, no entanto, renunciar a promover um projeto arquitetônico de qualidade nos pontos mais fracos e “vazios” do palimpsesto [...] depois da última intervenção “moderna” de De Felice.¹³

O resultado é surpreendente. O espaço antes ocupado pelo pórtico está hoje com os intercolúnios tamponados por placas de vidro sustentadas por leves estruturas *hi-tech* com tirantes de aço, encerrando, na área da antiga cela, os modernos bancos de madeira da catedral e, ao mesmo tempo, deixando perfeitamente visíveis as antigas estruturas do templo. A escolha do vidro estrutural permite, assim, manter a transparência do ambiente, aberto em tempos antigos, criando, ao mesmo tempo, um espaço completamente novo que não imita nenhuma das fases precedentes da vida do complexo.

Do mesmo modo, a cobertura do espaço ocupado pelo templo romano foi colocada em uma altura tal, que repropõe o antigo volume; é tratada com caixotões brancos valorizados por um sistema de luzes, dispostas de modo a reproduzir, simbolicamente, a abóbada celeste de 2.000 atrás. Mantém-se, pois, de modo inteligente, a descontinuidade entre a zona do templo e as partes remanescentes da catedral barroca, já efetivada no restauro dos anos 60, com caixilhos metálicos que, desfrutando da luminosidade externa, delimitam a zona antiga com apurados cortes de luz.

Os materiais escolhidos, de aspecto e de tipo indiscutivelmente modernos nas partes acrescentadas, identificam funções diversas: o vidro e o aço para as vedações, a madeira para a zona destinada aos fiéis, mármore e pedra para os outros pavimentos. O único material afim ao antigo é o mármore da pavimentação

interna (e a própria definição de “lunense”¹⁴ que consta das pranchas de projeto é inequívoca), utilizada para evocar a cota do antigo templo; na zona central o pavimento é, ao contrário, de madeira. Essa parte da pavimentação é como encrespada para dar forma aos bancos e inclinada em direção ao altar para alcançar a cota da igreja barroca, cerca de um metro mais baixa. Ao mesmo tempo, essa elevação do pavimento permite, na parte que está embaixo, a conservação e a visitação do pódio da era republicana.

A reintegração das colunas e dos fustes perdidos do antigo templo é sugerida pela manutenção das reintegrações de concreto armado do restauro anterior e, também, por um delineamento opaco realizado com serigrafia sobre as placas de vidro que recriam o antigo perfil. Trata-se de uma reintegração com formas indiscutivelmente simplificadas (seja para as bases, seja para os fustes e capitéis), reconhecíveis e modernas, ou melhor, perfeitamente compatíveis, a nosso ver, com uma abordagem “crítica” do restauro, mas também com finalidades reveladoras e de certo modo didáticas, recomendadas também pela *Carta de*

Figura 11: A capela do Santíssimo Sacramento
Foto: A. Pergoli Campanelli, 2008





Figura 12: Os bancos vistos da zona, o presbitério
Foto: Antonio De Martino, 2009

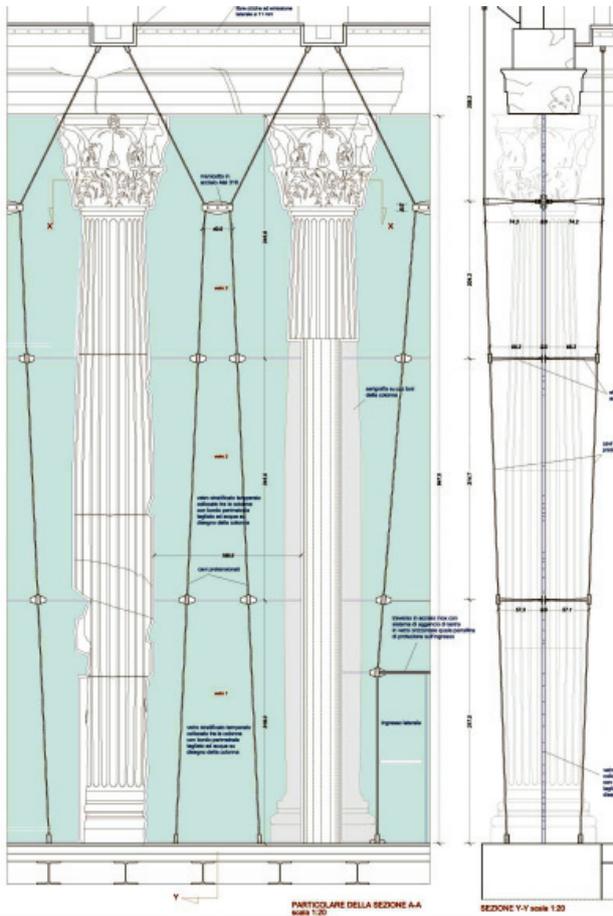


Figura 13: Pormenor das vedações
Fonte: Material de divulgação do concurso



Figura 14: Detalhe da vedação do pórtico com a serigrafia que reproduz as colunas faltantes
Foto: Antonio De Martino, 2009

Veneza de 1964 (artigo 9); no entanto, sua realização deixa algumas dúvidas ao ser examinada de perto e, certamente, não está à altura da grande qualidade geral da intervenção.

Observadas de longe, porém, especialmente do ponto de vista privilegiado atrás da mesa do altar, essas modernas reintegrações, com o grande fechamento de vidro que reproduz o perfil das colunas perdidas, oferecem um espetáculo extremamente sugestivo: a sensação é que o celebrante se dirige a uma comunidade de fiéis recolhida no interior de um antigo templo, não reprimado de modo anacrônico, mas elegantemente restaurado e adaptado com a linguagem própria da contemporaneidade. Um grande espetáculo favorecido, também, como recordamos antes, pela manutenção de algumas intuições inteligentes do restauro de De Felice, como a nítida distinção entre a cobertura do templo e a da zona do presbitério, onde se conservam os remanescentes da arquitetura barroca.

Vice-versa, alterando o ponto de observação, sentando no interior do templo, na zona agora destinada aos fiéis durante as funções religiosas, a imagem reproposta é a do presbitério seiscentista do altar barroco, obra de Bartolomeo Picchiatti (infelizmente danificada em parte por furtos ocorridos durante os anos de abandono); uma sensação que será ainda mais amplificada no futuro, quando também as telas pintadas originárias serão recolocadas em seu lugar.

Trata-se de uma imagem imprevisivelmente favorecida pelas descobertas efetuadas durante os restauros recentes. Embaixo de uma pintura “neutra” (no restauro anterior escolheu-se cobrir tudo de branco, com a intenção de anular as partes barrocas, uniformizando-as com as cores das partes antigas) ressurgiu, com efeito, a policromia do ambiente seiscentista, ainda que seja por um refazimento pictórico realizado no início do século 20, que a direção artística decidiu manter e restaurar.

Outro ponto de observação bastante sugestivo, mantido pela recente restauração, está no interior da capela do Santíssimo Sacramento, em que os penachos, admiravelmente afrescados por Lanfranco na primeira metade do século 17, intersectam-se com uma das colunas do templo antigo, trazidas à luz com as demolições feitas no restauro de De Felice.

Ainda estão para ser realizadas as obras no exterior, em que o novo campanário, inconfundivelmente contemporâneo, e em contraste aberto com as estruturas preexistentes, anunciará, também ao longe, a retomada da função litúrgica.

Essa sugestiva restauração é o resultado final de um meritório confronto internacional que ofereceu importantes sugestões projetuais nos trabalhos efetuados pelas equipes excluídas e que demonstrou, sobretudo, como a fórmula de concurso pode garantir resultados à altura das demandas, também no difícil campo da preservação, desde que a matéria seja enfrentada com a devida seriedade e com rigor metodológico, em especial na redação do edital. É bom recordar, com efeito, que o concurso requeria, sob pena de exclusão, a participação de equipes compostas por vasto leque de especialistas – um arqueólogo, um historiador da arquitetura do renascimento e barroca, um liturgista, um arquiteto especializado em restauração de monumentos, um especialista em estruturas, um especialista em instalações –, além, obviamente, do coordenador do grupo, um arquiteto e outros eventuais projetistas.

Trata-se, em suma, de uma restauração de qualidade que representa um primeiro resultado de uma abordagem por meio de concurso pensado expressamente para a restauração e que, esperamos, pode produzir outros resultados igualmente válidos no futuro.

NOTAS

¹ Este artigo foi publicado originalmente na revista *L'Architetto Italiano*, n. 35, dezembro de 2009-janeiro de 2010 (p. 24-29) e dá continuidade ao artigo, apresentado na mesma revista, tratando do resultado do concurso, publicado no n. 9, de 2005. Pareceu de grande interesse publicar esse texto também na revista *Pós*, por dar seqüência às informações sobre o concurso apresentadas por Pergoli Campanelli durante o “Seminário de estudos sobre restauro arquitetônico: questões recentes na Itália”, realizado na FAU-Maranhão, em agosto de 2007, depois publicadas nesta revista *Pós*: PERGOLI CAMPANELLI, Alessandro. O restauro do complexo monumental do Templo-Catedral de Pozzuoli, *Pós*, n. 23, p. 187-193, 2008.

² Essa última atribuição é baseada na interpretação de uma antiga inscrição: L(UCIUS) CALPURNIUS L(UCI) F(ILIIUS) TEMPLUM AUGUSTO CUM ORNAMENTIS D(E) S(UO) F(ECIT), segundo a versão de Mommsen (CIL X 1613). No entanto, essa inscrição, presente na fachada do templo até o século 16, estava gravemente danificada e sujeita, portanto, a diversas interpretações. Para uma análise mais pormenorizada dessa questão, ver: AMALFITANO, Paolo et al. (Org.). *I Campi Flegrei, un itinerario archeologico*. Veneza: Marsilio, 1990; ADINOLFI, Raffaele et al. *Guida di Pozzuoli*. Pozzuoli: Comune di Pozzuoli, 1986; ADINOLFI, Raffaele. *I Campi Flegrei nell'Antichità I Pozzuoli e Cuma*. Pozzuoli: Azienda autonoma di cura soggiorno e turismo, 1978; CASTAGNOLI, Ferdinando. Topografia dei Campi Flegrei, *Atti dei Convegni Lincei*, Roma, n. 33, p. 42-79, 1977; ADINOLFI, Raffaele. *Il tempio di Augusto a Pozzuoli: raccolta delle fonti iconografiche, epigrafiche, storiche*. Pozzuoli/Flli Conte, 1968; MAIURI, Amedeo. *I Campi Flegrei (dal sepolcro di Virgilio all'anfro di Cuma)*. In: Ministero della educazione nazionale. Direzione generale delle antichità e belle arti inv: testa al front. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1963. p. 34-35.

³ Sobre a pequena porta do lado voltado ao Palácio Episcopal, estava colocada outra inscrição (CIL X 1614), encontrada no pórtico do templo e hoje conservada no museu arqueológico dos Campos Flegreus (Baia), que indicava o nome do presumível arquiteto: L(UCIUS) COCCEIUS L(UCII) / C(AI) POSTUMI L(IBERTUS) / AUCTUSARCHITECT(US).

⁴ VALERI, Claudia. *Marmora Phlegraea*. Roma: “L’Erma” di Bretschneider, 2005. p. 31-33.

⁵ *Codex Theodosianus* [Código Teodosiano], XVI, X, 18.

⁶ “Esvaziados de elementos ilícitos [...] ninguém tente demolir os templos.”

⁷ *Código Teodosiano*, XVI, X, 25.

⁸ Arquivo da SBAAAS de Nápoles, ref. 20/401-8.

⁹ HÜLSEN, Christian. *Il libro di Giuliano da Sangallo codice Vaticano Barberiniano latino 4424 / riprodotto in fototopia con introduzione e note di Cristiano Huelsen*. Leipzig: Harrassowitz, 1910. f. 6.

¹⁰ D’AMBROSIO, Angelo. *Il Duomo di Pozzuoli: storia e documenti inediti*. Pozzuoli: [s.n.], 1973. p. 68-71.

¹¹ Bairro Terra. (NDT).

¹² CASTAGNARO, Alessandro. Antico e nuovo, il caso del Rione Terra di Pozzuoli. *AR*, Roma, v. XXXIX, n. 53, p. 27-30, 2004; *Gnosis architettura, sovrastrutture intervenienti in archeologia, museografia, arte contemporanea*. Napoli: Electa, 2002.

¹³ PRIMO classificato, Sintesi delle scelte progettuali. In: GIANFRANO, Anna (Org.). *Tempio duomo di Pozzuoli progettazione e restauro, concorso internazionale di progettazione per il restauro del Tempio-Duomo di Pozzuoli, luglio 2003-novembre-2004 mostra dei progetti 6 maggio-4 giugno 2006, Palazzo Migliaresi, Rione Terra, Pozzuoli*. Nápoles: Giannini, 2006. p. 28.

¹⁴ Mármore lunense é a denominação antiga do mármore dos Alpes Apuanos (de Ápua, antiga cidade da Ligúria, na Itália), hoje mais conhecido como mármore de Carrara (NDT).

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.

5 | *e*VENTOS

PLANO DIRETOR PARTICIPATIVO DA FAU: UMA PROPOSTA PACTUADA DE INTERVENÇÃO NOS EDIFÍCIOS DA ESCOLA

André Leal, Beatriz Mugayar Kühl, Erica Yukiko
Yoshioka, Fernando Túlio Salva Rocha Franco,
Gabriel de Andrade Fernandes, Guilherme Yudi
Hayakawa, Luiza Strauss e Raquel Rolnik

252

pós-



Figura 1: Salão Caramelo durante a primeira sessão do Fórum
Foto: Cândida Vuolo

INTRODUÇÃO

Nos dias 31 de maio e 3 de julho de 2011 foi realizado o Fórum do Plano Diretor Participativo (PDP) da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). Foram dois dias frios no final do outono paulistano nos quais alunos e ex-alunos, professores e ex-professores e funcionários e ex-funcionários debateram e votaram, no Salão Caramelo, o texto final que sintetiza uma discussão de mais de dois anos da comunidade FAU.

O PDP foi elaborado durante o ano de 2010 e início de 2011 pela equipe de trabalho do Conselho Curador da Faculdade. No Fórum foram discutidas as emendas enviadas pela comunidade FAU ao texto elaborado pelo Conselho, em fevereiro deste ano, após meses de estudos sobre os edifícios da FAUUSP em suas dimensões físicas e históricas, e estabelecem princípios, procedimentos e diretrizes para as futuras intervenções espaciais nesses edifícios.

Composto por alunos, professores e funcionários com representação paritária (sete membros titulares de cada categoria), o Conselho Curador é um órgão consultivo da Congregação da FAUUSP que funciona de maneira inédita e pioneira na USP por seu caráter paritário e pelo fato de sua presidência ser exercida por um aluno. Ele é fruto da mobilização da comunidade FAU em 2009 diante da fragmentação e falta de clareza das intervenções que a diretoria estava propondo, na época, para o edifício projetado por Vilanova Artigas e reconhecido como marco na arquitetura modernista brasileira¹. No dia 12 de maio de 2009, uma Congregação aberta que lotou o auditório decidiu que seria “conduzido um processo de ordenação das obras em um Plano Diretor de restauro e conservação, orientado para a manutenção e valorização do edifício”.

Foi, para tanto, delegada ao Conselho Curador a condução do processo de elaboração do Plano Diretor da FAUUSP, e, em seguida, seu estatuto foi reformulado, dotando o órgão da representação paritária. Um novo Conselho Curador, composto por sete professores, sete estudantes e sete funcionários foi eleito diretamente por todos esses segmentos.

A participação da comunidade FAU – desde as “leituras participativas” até os seminários abertos de consolidação do texto inicial do PDP – foi fundamental na identificação das necessidades e desejos dos usuários dos edifícios e na proposição das diretrizes que servirão de base às melhorias espaciais a serem realizadas pela Faculdade nos próximos oito anos. O Fórum foi, portanto, o espaço democrático no qual se deu a consolidação final do Plano a partir da aprovação da comunidade FAU, com plena voz para definir os rumos das futuras intervenções nos edifícios que constituem parte de seu cotidiano. Os dois dias de trabalho do Fórum caracterizaram-se como um momento unificado de discussão

¹ Ver, por exemplo, as matérias publicadas pelo portal UOL na época disponíveis em: <http://noticias.uol.com.br/cotidiano/2009/06/05/ult5772u4250.jhtm?act> e <http://noticias.uol.com.br/cotidiano/2009/06/05/ult5772u4259.jhtm?act>.

sobre os rumos dos espaços da FAU e de criação de consensos possíveis entre os membros da Faculdade, em um processo desafiador e enriquecedor para todos os envolvidos.

Para a elaboração do Plano, foram organizadas três frentes de trabalho: “leitura técnica”, “leitura participativa” e “leitura patrimonial”. Para cada uma dessas frentes, constituiu-se um subgrupo do Conselho, com o apoio de estagiários da graduação e da pós-graduação, especialmente contratados para esse fim. A “leitura técnica” realizou um levantamento das condições físicas dos edifícios da FAU, a “leitura participativa” foi o momento de discussão com os usuários dos edifícios a respeito dos problemas e potencialidades dos espaços em questão e a “leitura patrimonial” cuidou de levantar mudanças no uso e na ocupação dos edifícios ao longo do tempo, bem como das questões relativas ao tombamento e suas implicações deontológicas. Além disso, para projetar ocupações futuras foram realizados extensos levantamentos sobre o programa atual da FAU e o espaço que ele demanda, constante dos anexos ao PDP. Todo o material das leituras foi disponibilizado em um site especialmente criado para dar suporte a esse processo: (www.usp.br/fau/planodiretor).

Em seguida foi produzida, a partir de seminários e reuniões abertas do Conselho, uma “síntese das leituras”, apresentada e debatida publicamente. A partir do debate da “síntese das leituras”, o conselho elaborou uma pré-proposta de Plano Diretor, que depois de apresentada e debatida nos conselhos e comissões da FAU, entre estudantes, professores e funcionários, foi submetida a um período de formulação de “emendas”, para que, finalmente, todo o conjunto de emendas, formuladas pelos integrantes da comunidade FAU, fossem debatidas e votadas no Fórum.

Apresentamos, a seguir, uma breve cronologia do processo, e, em seguida, uma síntese do trabalho realizado em cada uma das etapas:

2009

- Greve USP e reformas FAU
- Congregação aberta: Conselho Curador se torna o responsável pela condução de um processo de elaboração do PDFAU
- Alteração do regimento do Conselho Curador que se torna paritário

2010

- Eleição do Conselho Curador paritário
- Processo de elaboração do Plano Diretor é aprovado pela Congregação
- Realização das sessões de Leitura Participativa dos espaços da FAU
- Realização da Leitura Técnica por equipe de trabalho do Conselho Curador
- Apresentação para a comunidade FAU da síntese das leituras
- Seminários públicos do Conselho com comissões e conselhos da FAU para elaboração da proposta preliminar (texto base do PDP-FAUUSP)
- Reuniões de trabalho abertas

2011

- Publicação e apresentações públicas da proposta de Plano Diretor
- Envio de emendas à proposta de Plano
- Fórum

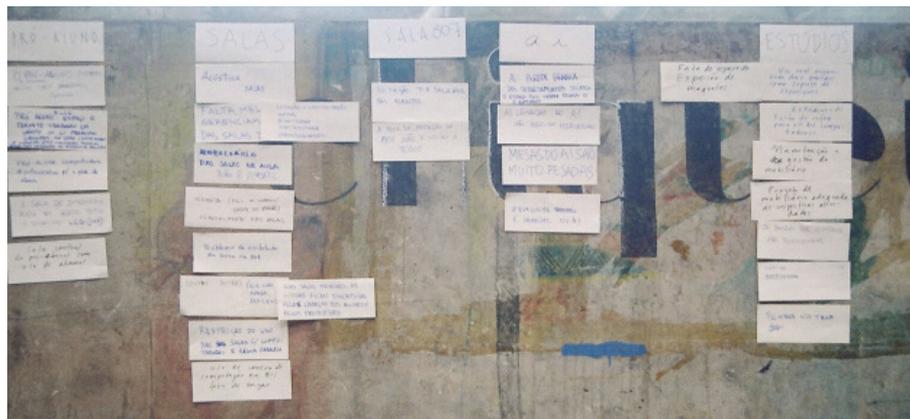


Figura 2: Cartelas utilizadas na leitura participativa dos espaços de ensino
Crédito: Acervo Conselho Curador

LEITURA PARTICIPATIVA

² Planejamento Participativo Situacional, desenvolvido, inicialmente, por Carlos Matus, no Chile, é uma das técnicas de moderação desenvolvida para permitir uma distribuição equitativa de “espaços de palavra”, evitando o controle do processo por poucos participantes com maior desenvoltura oral. Utiliza-se de cartelas com palavras-chave e métodos de condensação e síntese.

Nessa etapa, a FAU foi dividida em “territórios” (subespaços). Os usuários de cada território (funcionários, professores e estudantes) foram convidados a participar de oficinas, realizadas segundo a técnica do planejamento participativo situacional². Os participantes, depois de “visitar” conjuntamente a área, levantavam os principais conflitos/problemas e qualidades/potenciais daquele espaço. A dinâmica dessas oficinas organizou-se em: apresentação do processo; visita pelo espaço em questão; levantamento das problemáticas e potencialidades dos espaços por meio de cartelas com palavras-chave agrupadas por tema; discussão acerca do que foi levantado nas cartelas e produção de sínteses por tema; e questionário com a planta do lugar. As oficinas ocorreram em oito territórios:

1. Espaços coletivos: piso do museu (bar, museu e grêmio); auditório; piso do Salão Caramelo, incluindo o espaço atualmente ocupado pela diretoria e administração; e espaços abertos no entorno do prédio (estacionamento, jardim, lago, etc.).
2. Espaços de aula: estúdios, salas de aula e ateliê interdepartamental.
3. Espaço da biblioteca.
4. Administrativo: pavimento dos departamentos e da seção de alunos.
5. Subsolo: espaço atualmente ocupado pelos laboratórios de pesquisa, seções técnicas e serviços (copa, etc.).
6. Anexo: prédio ocupado pelas oficinas, laboratórios e gráfica e Canteiro Experimental.
7. Vila Penteado: espaço atualmente ocupado pela pós-graduação.
8. Ateliê Fracarolli.

Foi realizada uma reunião por território, com exceção do espaço de ensino, que foi debatido em cinco reuniões (uma por dia), para garantir a maior participação possível de professores e estudantes. Ao todo foram realizadas 11 oficinas.

Ao final dessa etapa, a equipe técnica, sob coordenação do Conselho Curador, realizou uma síntese do que foi levantado nas leituras. Registramos, a seguir, o roteiro e dinâmica das oficinas participativas:



Figura 3: Nabil Bonduki coordena a leitura participativa dos espaços de ensino
Crédito: Acervo Conselho Curador



Figura 4: Leitura participativa dos espaços coletivos realizada no Salão Caramelo
Crédito: Acervo Conselho Curador

Roteiro e dinâmica da leitura participativa

O objetivo da Leitura Participativa, realizada simultaneamente com a Leitura Técnica, foi o de identificar, a partir da experiência concreta dos usuários, os problemas e as potencialidades de cada um dos “territórios” da FAUUSP, visando garantir o melhor resultado na utilização desses espaços. Nesses territórios foram observados os seguintes aspectos:

- a. Formas de uso e ocupação, detectando a adequação do ambiente à atividade desenvolvida, ociosidade e/ou congestionamento na utilização do espaço;
- b. conflitos entre as atividades;
- c. condições de habitabilidade, como conforto térmico, acústico, iluminotécnico e ambiental;
- d. problemas de ordem construtiva, estruturais ou não-estruturais;
- e. adequação do mobiliário às atividades desenvolvidas em cada um dos ambientes analisados;
- f. outros, conforme avaliação pessoal de cada participante.

As questões apresentadas foram:

1. Quais são os problemas desse território, considerando todo o item descrito acima?
Cada participante podia preencher quantas cartelas precisasse, mas em cada cartela deveria ser escrito apenas um problema.
2. Quais são as potencialidades desse território?
O mesmo critério, referente às cartelas, estabelecido na primeira questão, valeu para essa.

Ao final desses dois momentos, após a leitura de todas as cartelas, foram realizadas discussões com o objetivo de sintetizar as questões levantadas. Assim, ao final dessa etapa, foram estabelecidos critérios para sistematizar cada uma das oficinas; os conflitos e as potencialidades de todos os espaços foram agrupados em três grandes grupos: habitabilidade, gestão e pedagógico.



Figura 5: Estúdio 3 durante a visita de levantamento técnico
Crédito: Acervo Conselho Curador



Figura 6: Visita de levantamento técnico no porão do edifício Vilanova Artigas
Crédito: Acervo Conselho Curador

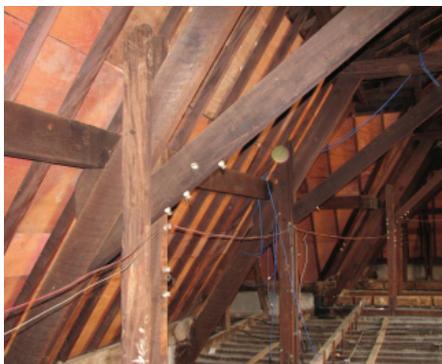


Figura 7: Visita de levantamento técnico no porão do edifício Vila Penteadado (FAU-Maranhão)
Crédito: Acervo Conselho Curador

LEITURA TÉCNICA

Com o objetivo de qualificar tecnicamente os resultados das leituras participativos e cronológicos, foi desenvolvido um levantamento técnico das condições físicas dos espaços para os usos atuais dos edifícios pertencentes à FAUUSP.

O objetivo principal da Leitura Técnica foi o de contribuir para o desenvolvimento de uma base metodológica e de critérios de prioridades, a fim de estabelecer-se diretrizes para as ações e intervenções nos espaços físicos dos edifícios da FAUUSP.

Para tanto foram utilizadas como referências metodológicas a norma internacional *ISO 6241:1984 – International Organization for Standardization Performance standards in building – Principles for their preparation and factors to be considered* e o trabalho de sistematização feito pelo professor João Roberto Leme Simões na tese de livre-docência intitulada *Patologias – Origens e reflexos no desempenho técnico-constructivo dos edifícios* (2004).

A *ISO 6241* analisa o edifício de acordo com seu desempenho baseado nos requisitos do usuário, que estão divididos em condições de:

- a) Segurança (estrutural, contra incêndio e ao uso);
- b) Salubridade (estanqueidade, qualidade do ar e higiene);
- c) Conforto ambiental (conforto: higratérmico, acústico, visual, tátil e antropodinâmico).

Por outro lado, os subsistemas, do sistema edifício, considerados para efeito deste levantamento, de acordo com a classificação e nomenclatura da *NBR 15575*, são: estrutura, pisos internos, fachadas e paredes internas, cobertura, sistemas hidrossanitários e sistemas elétricos. Foram desconsiderados, para esta leitura, os seguintes subsistemas: fundação, sistemas de condicionamento ambiental, sistemas de gás combustível e sistemas de telecomunicação, sistema de elevação e transporte, sistemas de proteção contra incêndios e sistemas de segurança e automação predial.

Realizou-se um extenso levantamento fotográfico, base para uma leitura visual das patologias, da maior parte dos recintos dos edifícios pertencentes à Faculdade. O trabalho resultou em várias planilhas de patologias construtivas estruturadas por ambientes. Patologias construtivas são definidas como qualquer manifestação de degradação dos materiais, elementos, componentes e sistemas das edificações. A definição se baseia nas características inerentes aos subsistemas do edifício; sendo assim, excluiu-se, para efeito deste levantamento, as deficiências relacionadas a *layout* e mobiliário do ambiente. As fotografias das patologias registradas formaram um banco de dados para alimentar as planilhas referentes ao desempenho dos subsistemas em relação aos requisitos do usuário.



Figura 8: Buraco no piso de epóxi no edifício Vilanova Artigas
Crédito: Acervo Conselho Curador

Na seguinte fase procedeu-se à leitura das patologias construtivas e dos respectivos reflexos nos requisitos do usuário. Dessa forma, quanto mais patologias construtivas apresentar, menor a qualidade de desempenho do subsistema diante dos requisitos do usuário, em relação a cada subsistema e ao seu conjunto. No sentido de estabelecer prioridades aos diferentes requisitos, foram atribuídos pesos diferenciados conforme o grupo de requisitos. Assim, o requisito segurança, em seus aspectos específicos, considerado básico na garantia da função abrigo, recebeu peso máximo. Adotou-se, também, uma ponderação dos reflexos de acordo com a atividade em cada ambiente.

No exemplo, a patologia em questão, buraco no piso de epóxi, possui reflexos nos quesitos de segurança (peso 7), salubridade (peso 6) e conforto ambiental (peso 4 –

antropodinâmico, e peso 1 – visual); dessa forma, a distribuição dos pesos já considera a presença da patologia em um ambiente de circulação e convívio.

O processamento das planilhas resultou em várias tabelas que permitem a leitura de todas as patologias por subsistemas, pavimentos e atividades. Os resultados das tabelas finais serviram de base para a redação do Plano Diretor, principalmente, no *Título IV: Cronograma de metas e ações*, referente a ações imediatas, de curto, médio e longo prazos, com a leitura participativa.

A soma final de reflexos ponderados em um determinado ambiente resulta em seu nível de não-atendimento aos requisitos do usuário, o que determina seu grau de prioridade de intervenção, tanto das áreas consolidadas a readequar quanto dos outros espaços que devem ser adequados enquanto não sejam implementados os projetos definitivos.

LEITURA PATRIMONIAL

Os trabalhos desenvolvidos pela equipe técnica, que tratou de questões relacionadas ao entendimento dos edifícios da FAU como bem cultural, foram estruturados em várias etapas, abordando diversas questões relacionadas ao fato de dois edifícios da FAU serem bens protegidos por lei estadual e municipal: a sede na Cidade Universitária e a Vila Penteadado. Ambos são exemplares de interesse arquitetônico, de grande significância, não apenas para a USP, mas para a arquitetura brasileira. Esse privilégio implica, porém, responsabilidades, pois a FAU tem a obrigação de zelar, da melhor maneira possível – atuando de modo irrepreensível no que diz respeito ao método e procedimentos, por ser uma Faculdade de Arquitetura de uma Universidade pública –, por todos os bens sob sua responsabilidade e, em especial, por aqueles considerados de interesse cultural. A Vila Penteadado e o edifício principal do campus Butantã são representantes insígnies de momentos distintos da história arquitetônica de São Paulo, documentos de enorme relevância, portadores de conhecimentos em vários campos do saber, sendo ainda associados a fatos, passados e presentes, que fazem com que essas obras sejam significativas também por seus aspectos memoriais e simbólicos.

Tabela de Reflexos por Atividades																							
Vilanova Artigas - Pavimento 4																							
Subsistema - Pisos Internos (PS)																							
atividade	tipo	patologia			Requisitos do usuário																		
		código	descrição	foto	Segurança					Salubridade					Conforto								
					1	2	3	sub	%	col	4	6	11	sub	%	col	5	7	8	9	10	sub	%
circulação/comércio	"epóxi"	PcPS_06	buracos		-	-	7	7	25%		6	-	6	12	18%		-	-	-	1	4	5	23%
	"epóxi"	PcPS_02	manchas		-	-	-	0	0%		-	-	6	6	9%		-	-	-	-	-	0	0%
	"epóxi"	PcPS_05	falta de concordância		-	-	7	7	25%		6	-	6	12	18%		-	-	-	1	4	5	23%
	"epóxi"	PcPS_03	falta de revestimento		-	-	-	0	0%		-	-	6	6	9%		-	-	-	1	4	5	23%
serviços	"epóxi"	PcPS_06	buracos		-	-	7	7	25%		6	-	6	12	18%		-	-	-	1	2	3	14%
	"epóxi"	PcPS_05	falta de concordância		-	-	7	7	25%		6	-	6	12	18%		-	-	-	1	2	3	14%
	"epóxi"	PcPS_01	desgaste		-	-	-	0	0%		-	-	6	6	9%		-	-	-	1	-	1	5%
Total de reflexos ponderados					0	0	28	28			24	0	42	66			0	0	0	6	16	22	
Porcentagem					0%	0%	100%		100%		36%	0%	64%		100%		0%	0%	0%	27%	73%		100%
Colocação																							
Obs:																							

pós- 259

Resumo do subsistema PISOS INTERNOS (PS)																							
Vilanova Artigas																							
pavimento	Requisitos do usuário																		resultados				
	Segurança					Salubridade					Conforto								total	%	col		
	1	2	3	sub	%	col	4	6	11	sub	%	col	5	7	8	9	10	sub				%	col
1	0	0	70	70	16%	1º	48	6	102	156	15%	2º	10	0	0	19	37	66	18%	1º	292	16%	1º
2	0	0	63	63	15%	2º	66	0	120	186	18%	1º	0	0	0	14	28	42	12%	4º	291	16%	1º
3	0	0	56	56	13%	3º	48	0	108	156	15%	2º	5	0	0	14	30	49	14%	2º	261	14%	2º
4	0	0	28	28	6%	5º	24	0	42	66	6%	6º	0	0	0	6	16	22	6%	6º	116	6%	6º
5	0	0	70	70	16%	1º	60	0	78	138	13%	3º	0	0	0	13	30	43	12%	4º	251	14%	2º
6	0	0	21	21	5%	6º	12	0	30	42	4%	7º	5	0	0	6	14	25	7%	5º	88	5%	7º
7	0	0	49	49	11%	4º	24	0	78	102	10%	5º	10	0	0	11	26	47	13%	3º	198	11%	3º
8	0	0	28	28	6%	5º	48	6	72	126	12%	4º	0	0	0	9	12	21	6%	6º	175	10%	4º
circulação vertical	0	0	49	49	11%	4º	18	0	48	66	6%	6º	5	0	0	8	32	45	13%	3º	160	9%	5º
Total Reflexos Ponderados	0	0	434	434			348	12	678	1038			35	0	0	100	225	360			1832		
% Reflexos	0%	0%	100%		100%		34%	1%	65%		100%		10%	0%	0%	28%	63%		100%				100%
Classificação	-	-	1º				2º	3º	1º				3º	-	-	2º	1º						
Obs:																							

Quadro resumo do desempenho técnico dos subsistemas do edifício Vilanova Artigas																							
Subsistema	Requisitos do usuário																		resultados				
	Segurança					Salubridade					Conforto								Total	%	col		
	1	2	3	sub	%	col	4	6	11	sub	%	col	5	7	8	9	10	sub				%	col
	estrutura	fogo	usuário				estancamento	qualidade do ar	higiene				infrassom	acústico	saúde	visual	antropométricos						
Estrutura	455	0	553	1008	36%	1*	570	294	750	1614	32%	2*	27	0	0	40	4	71	5%	5*	2693	29%	2*
Pisos Internos	0	0	434	434	16%	4*	348	12	678	1038	20%	3*	35	0	0	100	225	360	26%	2*	1832	20%	3*
Fachadas e paredes internas	7	7	560	574	21%	2*	450	357	861	1668	33%	1*	245	88	144	105	99	681	49%	1*	2923	31%	1*
Sistemas elétricos	0	238	252	490	18%	3*	0	0	216	216	4%	6*	0	0	0	13	110	123	9%	3*	629	9%	4*
Sistema hidrossanitário	0	0	77	77	3%	6*	120	12	132	264	5%	5*	0	0	0	0	57	57	4%	6*	388	4%	6*
Cobertura	84	7	126	217	8%	5*	162	54	144	300	6%	4*	60	0	11	16	12	101	7%	4*	618	7%	5*
Total	548	252	2002	2800			1590	729	2781	5100			367	88	155	274	507	1393			8293		
% Reflexos	20%	9%	72%		100%		31%	14%	55%		100%		26%	6%	11%	20%	36%		100%				100%
Classificação	2*	3*	1*				2*	3*	1*				2*	5*	4*	3*	1*						
Obs:																							

Figura 9: Exemplo de planilhas resultantes: (A) por atividade, (B) por pavimento e (C) por subsistema
 Crédito: Grupo de trabalho Levantamento Técnico do Conselho Curador

Na primeira etapa, desenvolvida entre junho e agosto de 2010, foram feitos trabalhos paralelos: um estudo de cronologia dos edifícios, procurando evidenciar como as funções foram distribuídas no espaço, com o intuito de compreender o modo como os edifícios foram ocupados ao longo do tempo³; uma linha do tempo, em que foram sistematizados graficamente, dados sobre a instituição, sobre a estruturação do ensino, e sobre os edifícios, de modo a auxiliar a compreensão de alterações de usos dos espaços; o levantamento da legislação de tombamento que incide nos edifícios e as implicações resultantes da proteção legal. Na cronologia, procurou-se sintetizar graficamente informações esparsas, de modo a permitir um melhor entendimento das formas de ocupação dos prédios, em alguns momentos específicos, considerados significativos em relação às mudanças ocorridas que levam ao entendimento de sua configuração atual. Esse estudo forneceu elementos para, na etapa sucessiva, elaborar análise mais acurada da caracterização da composição dos prédios, das formas de articulação de seus espaços, de modo a que esses elementos caracterizadores venham a ser respeitados em intervenções. Essas análises são parte integrante do processo de aprofundamento cognitivo em relação às obras, e devem fazer parte de qualquer ação.

No que respeita à lei de tombamento, é necessário entender que é um instrumento normativo que incide sobre bens considerados de interesse cultural, sendo um de seus efeitos controlar alterações a serem feitas nesses bens. A preservação, porém, vai muito além do tombamento: possui um sentido lato, que pode abarcar grande variedade de ações como inventários, registros, leis para a tutela, educação patrimonial e intervenções nos bens para que sejam transmitidos da melhor maneira possível ao futuro. Uma vez que edifícios da FAU são protegidos pela lei estadual e pela municipal⁴, as ações nos edifícios tombados devem, necessariamente, seguir aquilo que é estipulado nas leis. As leis estabelecem, no que respeita a intervenções, que qualquer obra a ser feita no edifício, inclusive uma simples pintura, tem de ser autorizada pelos conselhos deliberativos dos órgãos estadual e municipal. A lei não impede transformações nos edifícios, mas exige que sejam previamente examinadas pelos corpos técnicos dos órgãos e aprovadas por seus respectivos conselhos. Obras de manutenção ordinária – como substituir telhas e vidros quebrados, realizar reparos em condutores e nas instalações hidráulica e elétrica – não precisam ser submetidas aos órgãos de preservação. Ações mais complexas – como grandes reparos de coberturas, substituição sistemática de madeiramento, pinturas, transformação significativa das instalações elétricas – precisam ser apresentadas e submetidas aos órgãos de preservação.

Uma vez que nossos instrumentos normativos não definem as modalidades de intervenção nem os princípios que deveriam guiá-las – ou seja, aquilo que é lícito fazer em um bem tombado –, e tampouco remetem a documentos que o façam, é relevante que as propostas apresentadas aos órgãos de preservação sejam circunstanciadas e baseadas em critérios coerentes, para justificar eventuais mudanças.

Na etapa sucessiva de trabalho, a equipe procurou, com efeito, aprofundar não apenas a caracterização espacial dos edifícios, mas também as implicações legais e deontológicas ligadas ao fato de os edifícios da FAU serem bens culturais, estabelecendo a fundamentação teórica para elaborar as propostas que foram incorporadas nos princípios e diretrizes do Plano Diretor Participativo (PDP).

Um dado levado em conta nos trabalhos do grupo foi o fato de o órgão estadual de preservação ter sido membro do International Council on Monuments and Sites (Icomos) e o Centro de Preservação Cultural da USP (CPCUSP), que tem também a

³ Para o estabelecimento das fases e elaboração da cronologia foram realizadas entrevistas e consultadas várias obras. O resultado da cronologia, em que são apresentadas as fases para cada um dos edifícios (com a justificativa para a escolha das fases e a metodologia utilizada), as referências bibliográficas utilizadas, as entrevistas realizadas e mais a linha do tempo, estão em: www.usp.br/fau/fau/administracao/congregacao/planodiretor/material/leitura_patrimonial/cronologia.pdf.

⁴ As leis a que os edifícios estão submetidos podem ser consultadas pelo endereço do plano diretor no site da FAU: http://www.usp.br/fau/fau/administracao/congregacao/planodiretor/material/leitura_patrimonial/index.html.

finalidade de definir critérios e procedimentos relativos ao patrimônio cultural da USP, ser membro institucional do Icomos, órgão com papel consultivo e de colaboração da Unesco. Pela declaração de compromisso ético, os membros do Icomos deveriam atuar em acordo com suas cartas e doutrinas, convenções internacionais e, ainda, respeitar as recomendações da Unesco. Do ponto de vista deontológico, portanto, deveriam ser seguidas as recomendações do Icomos ao atuar nos bens culturais da USP. Desse modo, foram analisadas as cartas patrimoniais, em especial a *Carta de Veneza*⁵, o documento da instituição mais diretamente voltado a obras arquitetônicas e que permanece como documento-base, para estabelecer a fundamentação das diretrizes de intervenção, remetendo a outros documentos do Icomos para aprofundamento e complementação. O intuito das cartas é estabelecer normas de conduta deontológica para todos os envolvidos com os edifícios e diretrizes de atuação. Note-se que não se trata de receituário de aplicação mecânica, nem de projeto, mas de uma série de diretrizes – de caráter indicativo e prescritivo – que deverão ser interpretadas para as situações concretas que se apresentarem.

Os princípios da preservação são voltados aos bens culturais como um todo, não importando a época de sua construção, nem seus materiais. Existem preceitos teórico-metodológicos comuns que embasam as intervenções; quando se passa à fase operacional há muita variação dos meios postos em prática para enfrentar as particularidades de cada obra, decorrentes de sua configuração, de sua materialidade e de seu transcurso ao longo do tempo. Essa compreensão em relação às cartas repercutiu na elaboração de artigos do PDP, em especial (mas não só) do 16 ao 23⁶. No artigo 16, insiste-se na necessidade de qualquer intervenção nos edifícios ser precedida por estudos multidisciplinares que conduzam ao aprofundamento do conhecimento sobre a obra e a um diagnóstico aprofundado, para embasar e justificar a proposta, que deve ser prefigurada e controlada pelo projeto. O artigo 17 trata diretamente dos bens culturais, exigindo seu respeito no que concerne aos aspectos materiais, documentais e de conformação, e esse respeito seja baseado naquilo que motiva a preservação, nomeadamente as razões de cunho cultural, científico e ético.

O artigo é alicerçado no entendimento da preservação como ato de cultura e essa visão é resultado de processo plurisecular. Os princípios teóricos que devem fundamentar as intervenções práticas, como enunciados no artigo 20, também provêm desse raciocínio; ou seja, o entendimento das razões de preservar-se deve conduzir a formas idôneas de como fazê-lo. As raízes desse tipo de relação com bens legados por outras épocas estão no século 15, em que as formas de agir em obras entendidas como de interesse cultural passaram, lentamente, e não sem variadas contradições, a não mais ser ocasionadas apenas por razões práticas (como as de uso ou econômicas, por exemplo), que continuam sempre presentes, mas a serem movidas por questões de cunho: cultural – voltadas aos aspectos estéticos, históricos, memoriais e simbólicos dos bens; científico – pelo conhecimento que as obras transmitem nos vários campos do saber, tanto em humanidades quanto nas ciências naturais; e éticas – por não se ter o direito de deformar nem de apagar testemunhos tidos como relevantes de gerações passadas e privar o presente e as gerações futuras da possibilidade de conhecimento dos quais os bens são portadores, nem de sua função como suporte da memória individual e coletiva.

Os preceitos teóricos da restauração – que deveriam guiar a intervenção em bens culturais – são relacionados diretamente com aquilo que motiva a

⁵ Para a análise do papel das cartas patrimoniais, interpretação circunstanciada dos artigos da Carta de Veneza e bibliografia sobre o tema ver: KÜHL, Beatriz Mugayar. Notas sobre a Carta de Veneza. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 287-320. dez 2010. Também disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142010000200008&lng=pt&nrm=iso.

⁶ Todos os artigos aqui referidos são os do texto base do PDP-FAUUSP, que tiveram sua numeração modificada após o Fórum. O texto base está disponível para consulta em: http://www.usp.br/fau/fau/administracao/congregacao/planodiretor/proposta/2a_jornal_com_capa.pdf

preservação. São fruto de, pelo menos, dois séculos e meio de formulações teóricas associadas a experimentações na prática e um século em que a restauração é entendida como campo disciplinar autônomo, mas não isolado, pois é necessariamente multidisciplinar. A restauração possui, portanto, referenciais teóricos e instrumentos técnico-operacionais que lhe são próprios, com o intuito de transmitir os bens da melhor maneira possível – respeitando seus aspectos materiais, documentais e de conformação, suas várias estratificações e as próprias marcas da passagem do tempo – sem desnaturá-los, sem falseá-los, para que cumpram seu papel como bens culturais, a saber: para que possam, de fato, continuarem a ser documentos fidedignos e, como tal, servir como efetivos suportes do conhecimento e da memória coletiva. Por isso, qualquer intervenção deve ser justificável e justificada do ponto de vista das razões pelas quais se preserva.

Na forma como a *Carta de Veneza* está estruturada, aparecem as ações de manutenção – atos cotidianos de execução de pequenos reparos e substituições (substituir telhas ou vidros quebrados, reparar condutores, etc.) os quais evitam que a deterioração se acelere, adiando, ou evitando, intervenções de maior monta – conservação (artigos 4º a 8º) e restauração (artigos 9º a 13), que implicam graus crescentes de ingerência nas obras. Segundo a visão de Roberto Pane, exposta na conferência de abertura do Congresso que deu origem à *Carta*, a diferença entre essas ações “é puramente quantitativa e não qualificativa”. É, portanto, uma visão unitária do problema, que faz com que mesmo as ações cotidianas de manutenção sejam guiadas pelo reconhecimento pleno da obra como bem cultural e pautadas pelo respeito por seus aspectos materiais, documentais e formais. Desse modo, é necessário que procedimentos, técnicas e materiais empregados sejam sempre adequados, até mesmo no caso de limpezas cotidianas.

A manutenção constante é, há séculos, reconhecida como a forma mais eficaz de cuidar do bem e evitar sua degradação, por atuar de forma preventiva em relação aos danos e evitando, caso ocorram, que se agravem e tornem-se causa de problemas ulteriores. Dessa forma, sana e regenera as construções. Isso repercutiu no PDP, em que foi dada grande ênfase às manutenções, preconizando que uma rotina de manutenção corretiva e preventiva seja incorporada à estrutura administrativa da Faculdade: eficaz do ponto de vista técnico e baseada em estudos multidisciplinares.

Ao se vincular as definições aos documentos do Icomos, procurou-se também esclarecer alguns equívocos que ainda permeiam a visão sobre o restauro:

- Restaurar não é refazer imitando estilos do passado, não é voltar ao estado original ou a um estado anterior qualquer. Restauro era voltar a um estágio progressivo no século 19 e início do 20. Deixa de ser em documento com implicações normativas na Itália em 1883; em um documento internacional, em 1931 (a *Carta de Restauração* de Atenas); em um documento firmado por representantes brasileiros, em 1964 (a *Carta de Veneza*). Note-se que, no restauro, é possível atuar mediante a remoção de adições, consideradas incongruentes ou prejudiciais à obra após acurado processo de análise; isso é diverso de querer restabelecer um suposto estágio primitivo
- Projeto e criatividade são parte integrante do restauro. Restaurar e conservar implica sempre modificações. Mesmo não se fazendo nada, as coisas deixadas à própria sorte se alteram; preservar, por meio de ações de conservação e restauro, significa, portanto, intervir de certa maneira e, por conseguinte, modificar a realidade existente. Um projeto de restauração, por mais restrita que

seja a intervenção, é sempre um projeto de arquitetura, que comporta, sempre, o uso da criatividade (a serviço da preservação e não em detrimento dela).

- Restaurar não é mera operação técnica. O restauro é sempre ato crítico – que leva em consideração a obra (ou conjunto de obras) em sua materialidade, em seus aspectos documentais e formais e em sua translação ao longo do tempo – que, pelo processo de análise multidisciplinar, que articula, necessariamente, humanidades e ciências exatas e biológicas, transforma-se em ato operacional. Ou seja, antes de agir, é necessário pensar. O restauro é ato crítico que se insere no tempo presente e que se coloca, segundo Philippot e Brandi, como “hipótese crítica” – ou seja, não é uma tese que se quer demonstrar a todo custo às expensas do documento histórico; daí toda a prudência conservativa e os princípios da distinguibilidade, re-trabalhabilidade e mínima intervenção –, voltados para a transmissão do bem para as próximas gerações da melhor maneira possível, intervindo com respeito aos seus elementos caracterizadores. É, portanto, ato de respeito pelo passado, feito no presente, que mantém sempre o próprio presente e o futuro no horizonte de suas reflexões. Esse entendimento do restauro tem repercussão no artigo 20 do PDP, embasado na *Carta de Veneza*, em que se remete também às recomendações dos outros documentos Icomos (que possuem caráter complementar, e não-substitutivo, à *Carta*)⁷.

Uma premissa fundamental para qualquer intervenção é respeitar e preservar a autenticidade dos elementos constitutivos da obra, de sua materialidade e configuração, como transformadas pelo tempo. Esse princípio deve sempre guiar e condicionar as escolhas projetuais e operacionais: qualquer alteração deve ser justificada e, ainda, prefigurada e controlada pelo projeto arquitetônico.

⁷ Para uma explicação pormenorizada das razões desses princípios, consultar o texto “FAU Bem Cultural” em: http://www.usp.br/fau/fau/administracao/congregacao/planodiretor/material/leitura_patrimonial/index.html.

⁸ Disponível no link referido na nota 6.

FÓRUM DO PLANO DIRETOR PARTICIPATIVO DA FAUUSP 2011-2018

No início de abril foi publicada uma primeira proposta do texto base do Plano Diretor para o fórum, tornada pública por um jornal com tiragem de 1.500 exemplares distribuídos pela FAU⁸. Dois meses, no entanto, foi o tempo pedido pela Congregação da Faculdade para aprofundar as discussões. Nesses dois meses a proposta de plano foi apresentada e debatida nos departamentos, entre os alunos e entre os funcionários da Faculdade. Vídeos explicativos foram publicados no site do Conselho Curador e emendas ao texto foram propostas por integrantes da Comunidade FAU por meio de um site e um sistema especialmente desenvolvido para essa finalidade (www.tinyurl.com/pdfauusp). As emendas poderiam ser supressivas, quando se pretendia excluir completamente o texto ou documento anexo; modificativas, quando se pretendia alterar a redação de um artigo ou



Figura 10: Votação durante o Fórum
Crédito: Gabrel Pietraroia



Figura 11: Mesa de inscrição com a proposta do PDP e com a sistematização das emendas
Crédito: Gabrel Pietraroia

anexo, e, aditivas, quando se pretendia acrescentar uma redação completamente nova. Sessenta e duas emendas foram feitas ao Plano, elaboradas por professores, funcionários e estudantes, individualmente ou em grupo, pelos departamentos, pelos funcionários reunidos em assembleia e pelo GFAU (Grêmio dos estudantes da FAU). Uma tabela sistematizando todas as emendas apresentadas, artigo a artigo, foi disponibilizada para os mais de 300 participantes.

A apreciação e organização dessas propostas foram fundamentais para permitir que as emendas fossem votadas até a definição de uma versão final. Como, em muitos casos, os itens do texto base apresentavam mais de uma proposta de emenda, foram estabelecidos alguns critérios para ordená-las. Uma a uma, elas eram encaminhadas com manifestações favoráveis ou contrárias. As propostas supressivas, quando existiam, eram votadas em primeiro lugar; a seguir, eram votadas as propostas contraditórias, uma contra a outra, e por fim eram votadas as propostas que não se contrapunham à natureza do texto em questão, mas que apresentavam pequenas modificações, supressivas ou aditivas.

FÓRUM

O método de votação proposto pelo Conselho Curador, aprovado pela Congregação e adotado no Fórum foi o voto paritário proporcional entre as três categorias. Com o objetivo de permitir que posições divergentes de uma mesma categoria se manifestassem, mantendo, ainda assim, a paridade, foi determinado que os votos seriam computados considerando a porcentagem dos votos obtidos em cada uma das categorias. Essas porcentagens eram somadas e, então, eram tiradas as médias dos votos favoráveis, contrários e das abstenções. Para facilitar o processo definiu-se que cada categoria sempre somaria 100 pontos, totalizando 300 para cada votação.



Figura 12: Professores, funcionários e alunos durante o Fórum
Crédito: Cândida Vuolo



Figura 13: Salão Caramelo durante o Fórum
Crédito: Cândida Vuolo

Para facilitar a contagem dos votos, o Salão Caramelo foi dividido em três setores: um para os professores, um para os funcionários e outro para os estudantes, sendo cada categoria identificada por meio de crachás de diferentes cores que serviam, ainda, como comprovante de inscrição e participação. As votações e a sistematização da proposta base com as emendas eram projetadas em dois telões. Os trabalhos durante o Fórum foram coordenados, nos dois dias, por uma mesa composta por uma equipe de quatro membros, sendo: um representante da Congregação e um representante do Conselho Curador de cada categoria.

Nos dois dias em que ocorreu o Fórum, as atividades da escola, em todos os seus edifícios, foram paralisadas; professores, funcionários e estudantes foram dispensados de suas atribuições cotidianas e convocados para participar do evento. Ao final do processo, com o resultado das votações, a versão final do Plano foi atualizada, revisada – sem que fosse alterado seu conteúdo – e divulgado para toda a Comunidade FAU. A Congregação da Faculdade, na sessão do dia 21 de setembro de 2011, aprovou o texto na íntegra, mas sugeriu que fosse feita uma revisão completa da redação do Plano Diretor para ajustar erros ortográficos e redações ambíguas. O PDP se encontra, atualmente, nessa etapa e deverá ser aprovado definitivamente no próximo encontro da Congregação, em outubro de 2011.

CONCLUSÃO

O Fórum contou com ampla participação das três categorias, atingindo plenamente seu objetivo de estabelecer diretrizes pactuadas para a intervenção, que possam apontar para uma mudança na cultura de gestão e reforma dos prédios da escola. Tal cultura foi marcada, nos últimos anos, por projetos sem responsáveis claramente identificados e pela ausência de um marco de planejamento das prioridades necessárias.

Dessa forma, durante o Fórum algumas questões emblemáticas geraram debates mais acalorados, tais como: as atribuições e o significado do escritório técnico com caráter didático; a questão do espaço individual dos professores e sua relação com o estúdio, com os departamentos e com a pesquisa; a relação das oficinas com o ensino; a reinserção da pesquisa no espaço didático; a articulação das oficinas (atualmente localizadas, essencialmente, no edifício Anexo) com o conjunto da escola; a gestão do piso do museu.



Figura 14: Salão Caramelo durante o Fórum
Crédito: Gabriel Pietraroia e Erica Yukiko Yoshioka

⁹ Cf. Item “Leitura patrimonial” do presente artigo.

No Plano, as ações de intervenção física e espacial nos prédios da FAU foram colocadas em uma linha do tempo, de acordo com a classificação que receberam das equipes técnicas, distribuindo-se em prioritárias e de médio ou longo prazos. Outro ponto importante foi a definição do caráter das intervenções, divididas em manutenção ordinária, manutenção extraordinária e restauro e ampliação. Tal definição segue princípios da teoria do restauro constantes da *Carta de Veneza* e dos documentos do Icomos⁹.

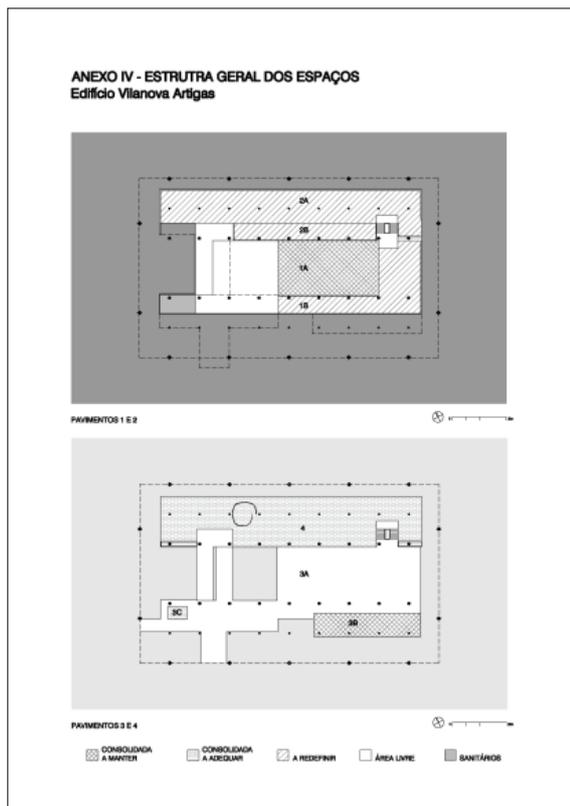
Uma marca do texto do Plano Diretor aprovado é sua natureza: não foram propostas ações concretas para os edifícios, mas sim procedimentos e necessidades para as intervenções futuras que devem ser acompanhadas de forma permanente pela implementação de um escritório-oficina acadêmico. Esse órgão terá o caráter do atual Grupo Gestor dos Espaços Físicos (GEEF), mas ampliando sua participação na vida acadêmica da Faculdade por meio da proposição de seminários, oficinas e até, eventualmente, de disciplinas optativas para aprofundar as análises que levarão às intervenções mais expressivas nos prédios da FAU. Uma das primeiras ações que já está prevista no plano diretor aprovado pelo Fórum é a elaboração de um Plano de Massas para a Faculdade, espacializando, de maneira também participativa em sua aprovação, as propostas do PDP.

Esse, no entanto, deverá amparar-se na proposta aprovada no Plano que mais se aproximou no sentido de estabelecer diretrizes espaciais para as futuras

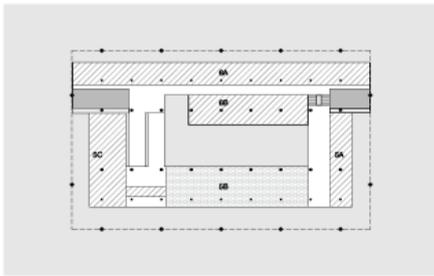
intervenções no conjunto dos edifícios; a estrutura geral dos espaços, presente no anexo 04 do Plano, classificou cada área definida como uma unidade íntegra espacialmente, ou seja, cuja configuração e limites são fixos para efeito de ocupação, de acordo com os critérios estabelecidos, conforme segue:

- Áreas para atividades programáticas: compreende a totalidade das áreas disponíveis atualmente para alocação de atividades funcionais do programa;
- Áreas consolidadas a manter: são as áreas ocupadas com funções compatíveis com a natureza do local em que se situam e de modo coerente com as disposições do projeto original e que estão relativamente adequadas, não exigindo intervenções imediatas, além de uma adequada manutenção;
- Áreas a redefinir: são as áreas não-consolidadas, que não necessariamente apresentam problemas, cuja ocupação deverá ser redefinida no desenvolvimento posterior do Plano Diretor considerando os princípios, as diretrizes e os requisitos programáticos estabelecidos por este;
- Áreas livres: são as áreas livres e abertas as quais com as circulações (rampas, escadas, saguões e corredores) compreendem as áreas de convívio e estar, bem como os espaços livres e sem nome (Flávio Mota – *Textos informes*, SP), destinados a exposições, encontros, reuniões e todas aquelas atividades temporárias e imprevisíveis, mas legítimas.

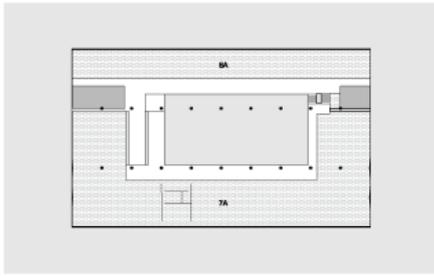
Figura 15: Estrutura geral dos espaços dos edifícios da FAUUSP
Fonte: Anexo 4 do Plano Diretor da FAUUSP 2011-18



ANEXO IV - ESTRUTURA GERAL DOS ESPAÇOS
Edifício Vilanova Artigas



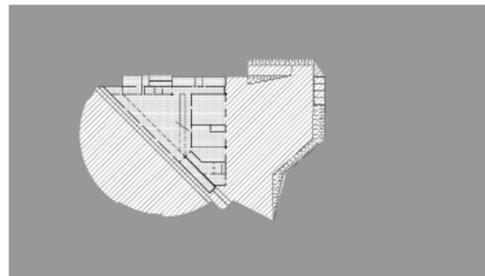
PAVIMENTOS 5 e 6



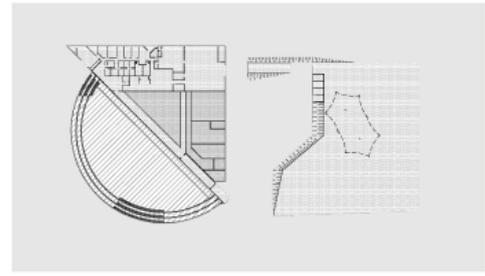
PAVIMENTOS 7 e 8

- CONSOLIDADA A MANTER
- CONSOLIDADA A ADEQUAR
- A REDEFINIR
- ÁREA LIVRE
- SANITÁRIOS

ANEXO IV - ESTRUTURA GERAL DOS ESPAÇOS
Edifício Anexo e Canteiro Experimental



PAVIMENTO 1



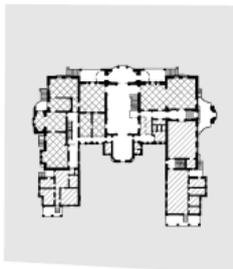
PAVIMENTO 2

- CONSOLIDADA A MANTER
- CONSOLIDADA A ADEQUAR
- A REDEFINIR
- ÁREA LIVRE
- SANITÁRIOS

ANEXO IV - ESTRUTURA GERAL DOS ESPAÇOS
Vila Penteado



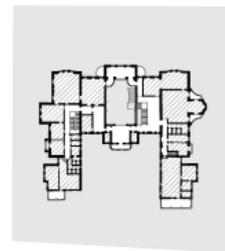
PAVIMENTO 1



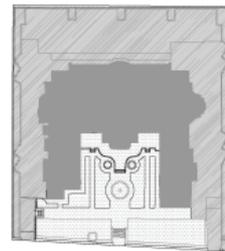
PAVIMENTO 2

- CONSOLIDADA A MANTER
- CONSOLIDADA A ADEQUAR
- A REDEFINIR
- ÁREA LIVRE
- SANITÁRIOS

ANEXO IV - ESTRUTURA GERAL DOS ESPAÇOS
Vila Penteado



PAVIMENTO 3



ÁREA EXTERNA

- CONSOLIDADA A MANTER
- CONSOLIDADA A ADEQUAR
- A REDEFINIR
- ÁREA LIVRE
- SANITÁRIOS

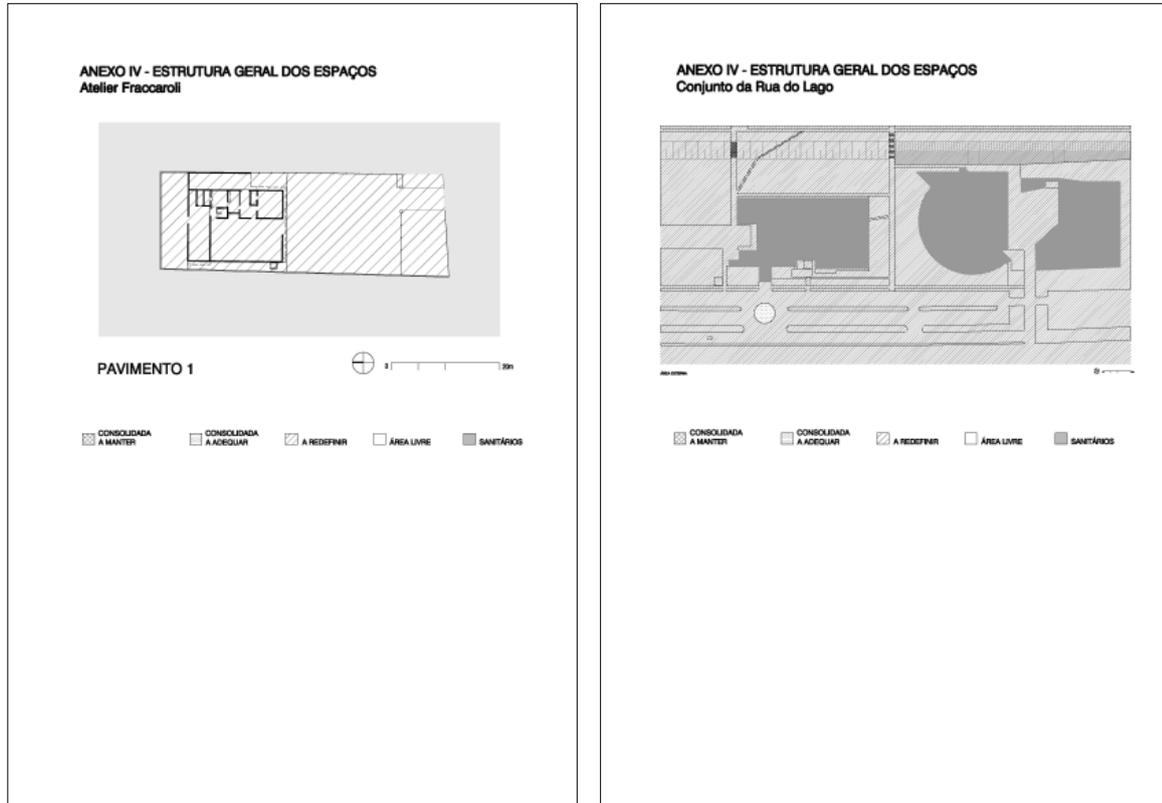


Figura 15: Estrutura geral dos espaços dos edifícios da FAUUSP
 Fonte: Anexo 4 do Plano Diretor da FAUUSP 2011-18

O Plano de Manutenção, também previsto no texto final do Plano Diretor, deverá também ser realizado pelo escritório-oficina, aprofundando os estudos realizados pela Equipe Técnica do Conselho Curador. Assim, o texto do PDP serve como base teórico-instrumental para as futuras intervenções nos prédios da FAU e não como projetos ou propostas acabadas. Os projetos e propostas, formulados a partir dele, deverão ser realizados seguindo-se os princípios estabelecidos no Plano Diretor por meio dos instrumentos nele definidos, principalmente o Escritório-Oficina Acadêmico.

Por isso, o PDP não se encerra no Fórum e ainda deve aprofundar suas propostas junto da Comunidade FAU, buscando reunir discussões dispersas como, por exemplo, a do Projeto Político Pedagógico (PPP) da Faculdade. Trabalho que, articulando as CoC's (Coordenação do Curso) da Arquitetura e Urbanismo e do Design e a Comissão de Graduação, com o Conselho Curador, pode levar à renovação do programa dos prédios.

O edifício projetado por Vilanova Artigas, prédio principal do campus Butantã, é fruto da proposta de ensino resultante do Fórum de 1962 e que pouco mudou, mesmo diante das profundas modificações da prática da arquitetura ao longo dos anos. Seria um momento, portanto, de retomar essa aliança indispensável entre prática e espaço que Artigas consolidou em seu projeto para a sede da FAU. A formulação do Plano é também uma forma de continuar as discussões sobre o

futuro da Faculdade com base em um diálogo mais aberto entre os membros da Comunidade FAU, refletindo seus anseios e desejos verdadeiros e consolidando os processos participativos que o Conselho Curador implementou na Faculdade.

A valorização dos dois principais prédios da FAU – o do campus Butantã e a Vila Penteado –, protegidos pelo Compresp e pelo Condephaat, é outra característica do Plano Diretor. Daí a ênfase dada à Leitura Patrimonial e às cartas de restauro. A incompatibilidade das intervenções realizadas ao longo dos anos na Faculdade, com os princípios expostos nesses textos foi uma das razões que levaram à discussão acalorada sobre os prédios da FAU, que atingiram seu auge em 2009. Portanto, romper com uma cultura de projetos isolados que levam em conta apenas as necessidades práticas/imediatas colocadas pelo uso dos edifícios é uma das virtudes que o PDP pode trazer para a Faculdade.

A apropriação de espaços dos edifícios por grupos restritos também é algo que o Plano deverá modificar, caso sua implementação se efetive a contento. Da mesma maneira, quando o Escritório-Oficina estiver plenamente estabelecido, ele poderá servir como base para discussões concretas sobre os princípios da teoria do restauro e da proteção patrimonial perante os usos e necessidades colocados pelo cotidiano da Faculdade.

As atividades realizadas pelo Conselho Curador ao longo do último ano e meio, que levaram à elaboração do texto base do Plano Diretor e que culminaram no Fórum de 2011, poderiam também servir de modelo para o resto da USP, marcada, igualmente, por intervenções isoladas e muitas vezes arbitrárias. A discussão fundamentada e construída por meio da participação de todos os interessados, que aconteceu no Fórum do PDP, mostrou que o “participacionismo” tão assustador para alguns pode, sim, levar a debates ricos e não cair em discussões que bloqueiem qualquer avanço. O debate baseado em propostas mostrou a todos da Comunidade FAU que há espaço para um diálogo maduro. A valorização do saber acadêmico é um dos pilares de uma universidade pública responsável e por meio dele deve ser construído o espaço que lhe corresponde. O Salão Caramelo – que já foi a ágora da USP em momentos do passado – voltou a presenciar um evento no qual as discussões pontuais foram deixadas de lado em favor de um amplo reconhecimento do valor histórico que possui e das necessidades que seu uso demanda, reafirmando, uma vez mais, seu espaço de “templo da democracia” previsto por Artigas. Cabe, agora, manter essa discussão aberta, como esteve desde o começo do processo de elaboração do PDP, para aprofundar suas conquistas e consolidar seus ganhos – tanto em relação aos espaços da FAU quanto em relação à cultura democrática da qual o Fórum é um belo exemplo.

ccuradorfau@usp.br;
www.usp.br/fau/contatos

6 | NÚCLEOS,
LABORATÓRIOS De
PESQUISA e SERVIÇOS
De APOIO DA FAUUSP

Artur Simões Rozestraten
Lizete Maria Rubano
Lourenço Gimenes
Marcelo Rosenbaum
Marco Aurélio Oliveira

NOVA SEDE ONG LUA NOVA: UMA EXPERIÊNCIA COLETIVA DE PROJETO ARQUITETURA, PROJETOS SOCIAIS, INCLUSÃO, INTERVENÇÃO, ESTUDO DE CASO, PARTICIPAÇÃO

272

pós-

INTRODUÇÃO

O texto que aqui se apresenta foi escrito a várias mãos, como relato e reflexão sobre o processo de projeto para a nova sede da Ong Lua Nova em Votorantim, São Paulo, desenvolvido em julho de 2011. Considerando a dimensão existencial do projeto e a multiplicidade de agentes envolvidos nessa experiência, pode-se dizer que a autoria deste texto, das imagens que a ele se entrelaçam e do próprio projeto arquitetônico sobre o qual reflete, é coletiva, envolve vários arquitetos, professores, um grupo de 11 estudantes de arquitetura, além das jovens mães, crianças e coordenadores da Ong.

ANTECEDENTES

É sobre um problema prático e objetivo que o presente trabalho se debruça. Devido a uma situação emergencial, determinada pelo injustificado despejo da Ong Lua Nova de suas instalações, organizou-se um esforço plural que tentou traduzir a importância do trabalho social dessa instituição.

A Associação Lua Nova – <<http://www.luanova.org.br/>> (Acesso em: 15 set. 2011) é uma organização não-governamental, sem fins lucrativos, sob a coordenação de Raquel Barros, que dá condições para que mulheres em situação de risco possam desenvolver uma relação saudável com a maternidade e, ao mesmo tempo, (re)inserir-se na sociedade e na própria família. São mulheres à margem de tudo, muitas vezes menores de idade, com histórico de dependência de drogas, abuso sexual e pobreza extrema. São mulheres que testam nossa compreensão da prostituição e da criminalidade, muitas vezes herdadas da própria família, ou vistas como uma estratégia natural de sobrevivência. Por outro lado, também são mulheres cujas histórias comoventes e seus esforços por mudanças alimentaram e inspiraram o trabalho desenvolvido a muitas mãos durante uma semana, em laboratório de projetos que envolveu dois escritórios e seis instituições de ensino.



Dois escritórios, Rosenbaum e Forte, Gimenes & Marcondes Ferraz Arquitetos (FGMF), foram inicialmente contatados por coordenadores da Lua Nova para auxiliarem no desenvolvimento de um projeto. Em instalações provisórias, a Ong contava com a promessa de concessão de um terreno pela prefeitura em Votorantim, cidade do interior paulista, mas, para tanto, precisava de um projeto para captar recursos para uma nova sede. Dos escritórios, partiu a ideia de organizar um trabalho coletivo, no qual a autoria do projeto fosse dividida com alunos quintanistas. Dessa forma, além de um resultado melhor (pressupondo que muitas cabeças pensam melhor que poucas), a intenção seria transformar esse projeto em oportunidade profissional efetiva para os alunos. Prestes a formar-se, o aluno poderia ganhar experiência com essa vivência, além de incrementar seus portfólios para buscar um trabalho ou, mesmo, aproveitar a oportunidade para montar um escritório com os novos colegas. Nasceu, assim, a ideia de “incubadora” de projetos, que é um dos aspectos dessa iniciativa.

FORMATO E METODOLOGIA

Não se pode deixar de mencionar, aqui, a experiência modeladora, ou pretensamente indicada para isso, na relação sociedade e intervenção no espaço. Nesse contexto, cabe ressaltar a valorização das questões sociais como objeto de integração dos esforços dos participantes. Tal processo, implementado metodologicamente, tem uma contribuição muito significativa, pois enfrenta as diferenças e reconhece, nas desigualdades sociais, mais que um desafio, questões a demandar a atuação responsável do arquiteto-urbanista.

A tangibilidade da questão, considerando a disponibilidade de terreno, a previsão real de construção e a objetividade da demanda, com “clientes reais”, fez desse laboratório ou experiência, um exercício a demandar registro e análise.

É preciso dizer que, apesar das preocupações com a viabilidade técnica e econômica, prazo curto (uma semana), e programa real, foi possível incorporar, no formato do *workshop*, algum lirismo, se é que se pode definir desta forma: a intenção de um trabalho puramente horizontal, sem hierarquia baseada na experiência dos escritórios, permitiu um trabalho, de fato, coletivo, colaborativo e multifacetado.

Outro aspecto pertinente foi a junção de estudantes de seis faculdades, com perfis diferentes, o que garantiu a riqueza das discussões e a certeza que a pluralidade foi extremamente benéfica para o projeto. Entre elas, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), o Mackenzie, a Belas Artes, a Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), a Escola da Cidade e a Universidade Paulista (Unip). A FAUUSP, além da contribuição voluntária dos alunos, generosamente disponibilizou o espaço do histórico casarão da FAU-Maranhão para os encontros, provendo a equipe de toda a infraestrutura necessária pela receptividade e amabilidade do corpo docente e dos funcionários que acompanharam o processo.

A intensa “maratona” de uma semana de trabalho começou com uma viagem, no domingo 10 de julho de 2011, às instalações provisórias da Lua Nova e ao terreno alvo da intervenção. Lá, os participantes puderam conhecer de perto os problemas práticos, mas, sobretudo, conhecer as pessoas e suas histórias.

Amparados pela metodologia de *design thinking*, pela participação de consultores cedidos por um patrocinador, no primeiro dia os participantes trataram de organizar as observações, questões, problemas, aspectos interessantes e soluções possíveis. Apesar de, como arquitetos, estarmos familiarizados com a necessidade de anamnese e sistematização do problema e do programa a ser enfrentado, a contribuição de uma metodologia complementar foi positiva. Normalmente, muito afeitos a artifícios gráficos, o enfrentamento da palavra, simbolizada pela avassaladora inundação de papéis adesivos nos primeiros dias do *workshop*, trouxe uma nova perspectiva e permitiu um alinhamento conceitual entre os participantes.

Outro alinhamento, de ordem mais subjetiva e emocional, foi conquistado com a generosa participação de Kaká Werá, responsável pelo Instituto Arapoti. Estudioso das tradições e da ancestralidade indígenas, o indianista promoveu dinâmicas de grupo com o propósito de “alinhar as vibrações” dos participantes. Em belíssima cerimônia de exercício vocal e corporal, os participantes compreenderam o sentido de coletividade característico das tribos indígenas. Puderam também entender o sentido da criatividade para os índios – uma vibração coletiva canalizada pelo homem, enfatizando o ato sempre coletivo de criação.

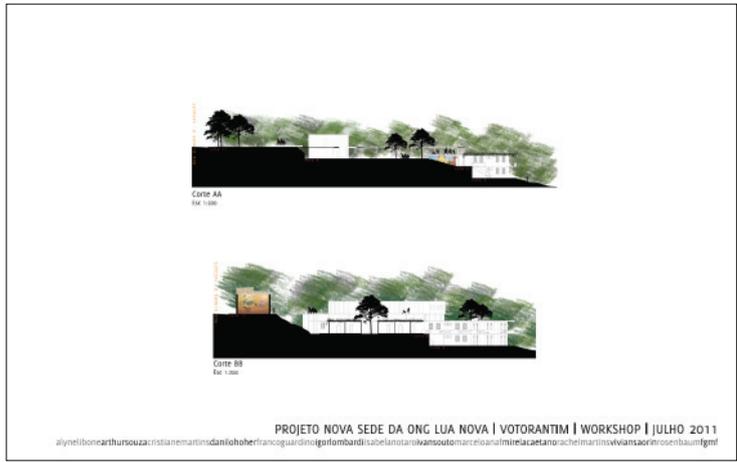
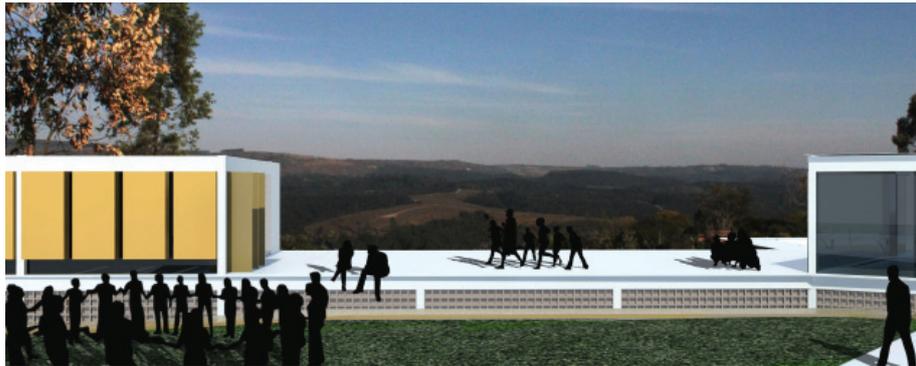
Durante a extenuante semana de trabalho, na qual todos participaram com dedicação exclusiva, dia e noite, houve outras contribuições valiosas. Professores do Mackenzie, FAAP, FAUUSP e Belas Artes puderam, pontualmente, expor seus pontos de vista e ressaltar questões importantes para o projeto. Além disso, foi fundamental a participação contínua de representantes da Lua Nova, que se revezaram em duplas ao longo da semana e ajudaram a testar as hipóteses e possibilidades projetuais. No meio da semana, uma apresentação inicial às meninas da Ong, que compareceram em peso, teve como objetivo validar as ideias e caminhos apontados. Muito participativas, em meio à grande euforia de entender-se como beneficiárias daquele processo, criticaram e contribuíram para a maturação do projeto – inclusive, servindo-se de papel e lápis para demonstrar seus comentários, como se imitassem a atividade projetual de forma tão ingênua quanto eficaz.

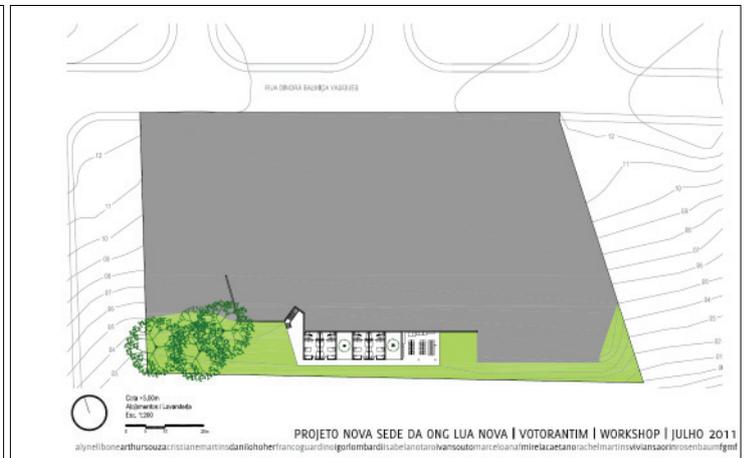
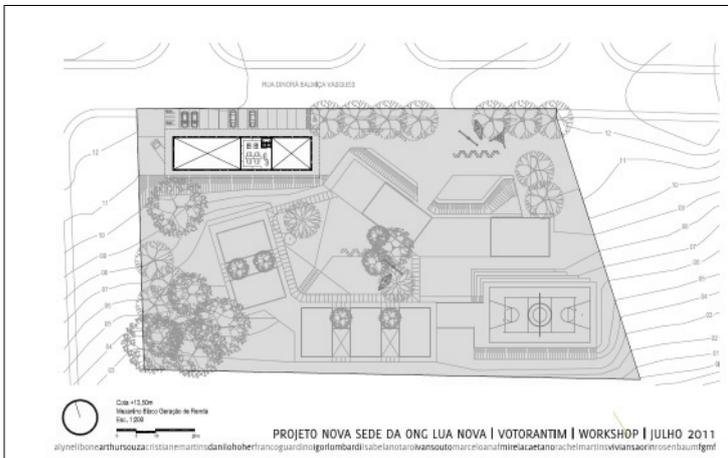
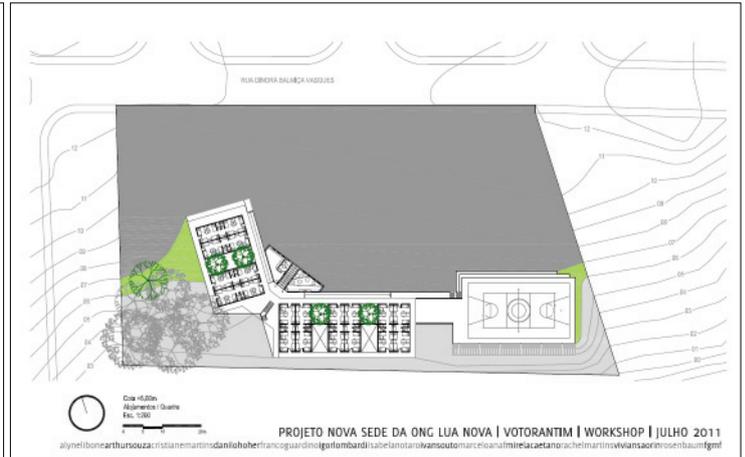
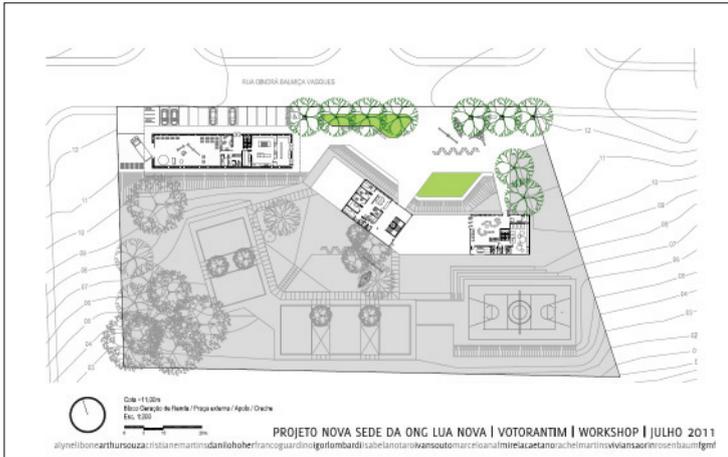
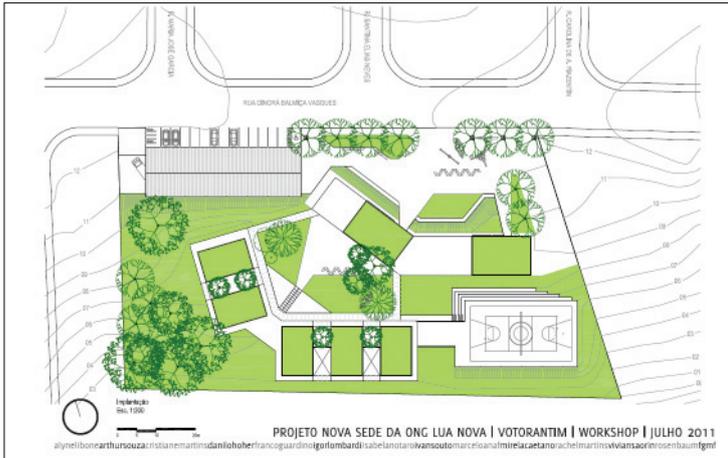
Após a consolidação do projeto, a reta final foi dedicada a desenvolver os desenhos e material para apresentação, que aconteceu na Sala dos Espelhos, no final da tarde de segunda-feira, 18 de julho, e foi aberta ao público em geral. Com a sala lotada, os participantes expuseram o resultado do trabalho.

PROJETO

As palavras-chave que guiaram o projeto foram “generosidade” e “integração”.

A generosidade se manifestou em uma implantação que tira partido do lote em declive, abrindo-se para uma paisagem exuberante, mas, sobretudo, está patente na relação com a comunidade do entorno. Na primeira sede que ocuparam, as meninas do Lua Nova chegaram a ter a casa cercada e apedrejada por vizinhos que consideravam o local um prostíbulo e ponto de drogas. Para combater uma nova manifestação de intolerância, o projeto partiu de uma premissa importante: parte do terreno seria cedido à comunidade, por meio de uma praça aberta. Essa praça estabelece a segunda premissa fundamental do projeto: integração.





REFLEXÕES CRÍTICAS

As reflexões críticas, ou autocríticas, sobre o processo projetual para a nova sede da Ong Lua Nova que se pretende construir aqui, partem do reconhecimento de critérios, parâmetros e valores internos à relação entre os membros da Ong e a equipe de projeto.

Tal reconhecimento fundamenta a formulação de juízos analíticos e comparativos sobre estratégias, *modi operandi*, ou procedimentos metodológicos, elaborados e empregados para que o desenvolvimento do projeto contemplasse determinadas características na organização do problema (como *proballó*, sinônimo de projeto); na dinâmica do processo “formativo” (PAREYSON, 1993); e no projeto proposto (ARGAN, 1990).

Quanto à configuração do problema, ou das condições iniciais, provocativas e propulsoras das intenções e ações projetuais, cabe salientar aqui os seguintes critérios:

- O desenvolvimento de um estudo preliminar em uma semana de trabalho;
- a constituição de uma equipe de projeto composta por estudantes de diferentes faculdades, associados a arquitetos, para que a multiplicidade de olhares enriquecesse o processo e conduzisse a uma autoria coletiva;
- a aproximação direta à realidade física e humana da Lua Nova, por meio de visita, interações pessoais e registros *in loco*;
- a construção de conhecimento sobre o lugar (terreno/cidade/paisagem), a história da Ong e de suas instalações, assim como sobre as condições sociais, econômicas, culturais e tecnológicas nas quais se inseria a antiga sede, e aquela nas quais será inserida a nova;
- a constituição de uma dinâmica de trabalho coletivo que possibilitasse o diálogo entre todos os envolvidos (membros da Ong e equipe de projeto), o intercâmbio de experiências, a avaliação conjunta do processo e dos resultados (parciais e finais), e a emissão de opiniões sobre os conteúdos arquitetônicos;
- o desenvolvimento de um projeto enraizado nos anseios, necessidades e desejos das jovens mães da Lua Nova, no qual se conjugassem: funcionalidade, viabilidade construtiva, baixa manutenção, interação com o entorno imediato e a paisagem, e integração entre espaços internos e externos.

Quanto ao processo formativo ou à prática empregada para o desenvolvimento dos trabalhos, alguns aspectos dessa experiência merecem menção:

- O propósito experimental desse exercício de projeto coletivo que, do ponto de vista metodológico, sempre considerou a singularidade da experiência projetual como *práxis* possível, nunca como método, caminho seguro já conhecido, desvendado, passível de ser replicado;
- a partir de tais singularidades, desde o início considerou-se a necessidade de registrar o processo projetual em andamento, reconhecendo sua historicidade, a fragilidade de sua memória e sua contribuição à construção de conhecimento a respeito dos processos projetuais em arquitetura;
- a constituição de um “corpo coletivo” ou uma equipe de projeto ampliada (estudantes+arquitetos+membros da Lua Nova), capaz de valorizar as individualidades que a constituem, sem comprometer a coesão de grupo, indispensável para a realização do trabalho, no prazo necessário, e com os critérios mencionados;

– o cronograma de trabalho muito curto que exigiu uma intensa preparação inicial, anterior à visita na área, assim como, necessariamente, desdobrar-se-á em etapas posteriores de desenvolvimento do projeto (anteprojeto, pré-executivo, executivo), com o apoio de outras equipes de projetistas, para que se encaminhe ao canteiro de obras;

– o reconhecimento *a posteriori* das seguintes etapas de trabalho: primeiro, o contato com o lugar, as pessoas envolvidas e as condicionantes de projeto; depois a constituição de modelos do lugar (fotografias, desenhos, anotações e maquetes), dos usuários (*persona*), e de seus anseios; em seguida, o desenvolvimento dos primeiros estudos; a apresentação dos mesmos para diálogo com todos os envolvidos; a revisão dos estudos a partir de tal interação; e, por fim, a apresentação da solução projetual;

– o papel ativo conferido às representações utilizadas como meios de elaboração do projeto, e não apenas como meios de expressão de ideias preconcebidas. Nesse processo, a palavra (falada e escrita) assumiu um papel principal, sintetizando conceitos, possibilitando a exposição de propósitos, dúvidas e inquietações, fundamentando, enfim, um campo de diálogo sobre arquitetura entre estudantes, arquitetos e leigos. Além da palavra, as representações gráficas (desenho e fotografia) e tridimensionais (modelos de estudo), também assumiram o mesmo sentido ativo, criativo, de interlocuções, embate e elaboração propositiva.

Quanto ao projeto, antes de tudo, diante da condição de desamparo da Lua Nova, retomou-se a proposição de Argan, em *Projeto e destino* (2000), de projetar-se:

contra a exploração do homem pelo homem; contra a mecanização da existência; contra a inércia do hábito e do costume; contra os tabus e as superstições; contra a agressão dos violentos; contra a adversidade das forças naturais; sobretudo projeta-se contra a resignação ao imprevisível, ao acaso, à desordem, aos golpes cegos dos acontecimentos, ao destino [...].

Para tanto foi indispensável que houvesse condições de concentração para o trabalho, e que se cultivasse, entre todos os participantes, um ambiente colaborativo, solidário, de intercâmbio, complementaridade e convergência de esforços.

O projeto de arquitetura na realidade brasileira tem sido pouco utilizado como instrumento de transformação ou de construção da cidadania. Tal condição, posta ao projeto, foi apontada por Arantes, 1997, a partir da constituição mesma da arquitetura moderna brasileira: “(...) *num país ainda mal acabado era flagrante... o descompasso entre a precária ou quase nula base material e as exigências da nova racionalidade construtiva.*” (ARANTES, 1997, p. 127)

Nesse sentido, ainda segundo Arantes, a inadequação entre “*doutrina e pressuposto social*” e o “*viés estético enaltecido como marca nacional*” acabaram por caracterizar, considerando nosso processo de formação uma arquitetura marcada pelo “*jogo abstrato com as formas*”.

A busca pela condição primeira em que se elabora, desenvolve e apresenta a proposição moderna da arquitetura no Brasil, foi aqui resgatada, ainda que, pontualmente, na perspectiva de construir, criticamente, nossa percepção das possibilidades que o papel do projeto – arquitetônico e urbano – vem tendo na contemporaneidade.

As experiências das políticas públicas que se utilizam dos recursos do projeto têm sido praticamente inexpressivas em nossa realidade urbana.

O projeto tem sido muito mais instrumento de apropriação do capital privado, especulativo, que acentua a segregação e o diferencial nas cidades, do que recurso à construção da cidadania pela possibilidade de acesso a equipamentos de qualidade ou a situações de cidade democráticas e adequadas à vida.

Ainda, os processos de elaboração de projeto, se formos apontar outro tema significativo à discussão da experiência do *workshop* Lua Nova, têm sido valorizados essencialmente a partir do autor, da “marca pessoal” que um profissional pode imprimir a uma demanda dada objetivamente. É de consenso que, nesse caso, alguns desses autores pertencem ao *star system* e são, muitas vezes, solicitados quase como uma “grife” desejada que atribuiria valor diferenciado à mercadoria-edifício.

Poucos são os momentos em que se valoriza a produção coletiva, interdisciplinar, na qual as contribuições compõem de maneira diversa, de diferentes pontos de vista, uma alternativa a um problema dado.

É claro que esses dois temas, apontados anteriormente, são de caráter estrutural e uma experiência pontual não colocaria alguma alteração significativa nesses processos. Entretanto, é possível considerar que experiências representarem outra escala de valores ou desencadearem, realizando-se, de maneira outra, possibilidades de vivenciar-se de diferentes formas o processo de elaboração e de desenvolvimento de um projeto, possam, sim, ser exemplos de nova possibilidade de fazer-se, de construir-se alternativas às demandas reais.

Para Milton Santos (1994), “*mesmo nos lugares onde os vetores da mundialização são mais operantes e eficazes, o território habitado cria novas sinergias e acaba por impor, ao mundo, uma revanche...*” Considerando essa possibilidade, um trabalho como o da Ong Lua Nova e a integração de sua sede ao espaço da cidade, como um equipamento institucional importante que também atribui valor, pelo uso, ao lugar, pode representar uma pequena experiência em um outro sentido: o da elaboração coletiva, da responsabilidade pública com o tema, da inserção na cidade. Uma possibilidade de revanche, como haveria de ser.

O propósito crítico pretendido aqui, contudo, só pode se cumprir plenamente na medida em que – evidenciados os critérios condutores da ação projetiva – o leitor possa formular suas próprias opiniões sobre a tripla invenção do problema, do processo e do projeto, descritos aqui em texto e imagens para, assim, reinventá-los.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2000.

PARAYSON, Luigi. *Teoria da formatividade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

SANTOS, Milton. O retorno do território. *Território, globalização e fragmentação*. São Paulo: Hucitec, 1994.

ARANTES, Otilia. Lucio Costa e a “boa causa” da arquitetura moderna. In: ARANTES, Otilia e; ARANTES, Paulo. *Sentido da formação, três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza, e Lucio Costa*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.



EQUIPE:

Alyne de Faria Liboni (Mackenzie), Arthur José Amaral de Souza Junior (USP), Cristiane Martins Dourados (Belas Artes), Danilo Hoher (Belas Artes), Franco Guardino (Mackenzie), Igor Lombardi Almeida (USP), Isabela Notaro (Belas Artes), Ivan Custódio dos Santos Souto (USP), Marcelo Anaf (FAAP), Mirela Cristina Faria Caetano (Escola da Cidade), Rachel Martins (Unip Sorocaba) e Vivian Saorin Ghiraldini (Belas Artes).

Agradecimentos

À Comissão de Pós-Graduação da FAUUSP, em especial à sua presidente, Profa. Dra. Maria Lucia Refinetti Rodrigues Martins, a todos os funcionários da FAU-Maranhão, especialmente à Cristina Maria Arguejo Lafasse, e, para finalizar, à arquiteta Ana Paula Harumi Eguchi, pelo apoio indispensável ao longo de todo esse tempo.

Artur Simões Rozestraten

Professor doutor RDIDP junto do Departamento de Tecnologia da FAUUSP, na graduação e na pós-graduação.
artur.rozestraten@usp.br, aut@usp.br

Lizete Maria Rubano

Professora doutora, Projeto VIII (Arquitetura e Desenho Urbano), professora do curso de *lato sensu*: “O projeto de arquitetura na cidade contemporânea” – Módulo: Habitar a metrópole, com o professor arquiteto Héctor Vigliecca, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Mackenzie e coordenadora do grupo de pesquisa Vida Associada: Habitação e Cidade.

Lourenço Gimenes

Arquiteto e urbanista pela FAUUSP (2001), é mestre (2005) e cursou doutorado (2006-2009, incompleto) pela mesma instituição. Foi professor de Projeto na Unip e IED, além de assistente PAE na FAUUSP, professor-visitante no IMED e colaborador em programas do MIT e IHP. Como diretor do escritório de projetos FGMF, já recebeu mais de 40 prêmios nacionais e internacionais.

Marcelo Rosenbaum

Designer da Rosenbaum®, escritório de design e inovação, capaz de gerar valor a partir de ideias originais. A síntese do pensamento de trabalho da Rosenbaum® é o conceito do “morar” ampliado além do projeto do espaço físico e da estética do objeto.

Marco Aurélio Oliveira

Diretor de projetos e parcerias da NeoTropica – Instituto de Educação e Ciências Aplicadas, mestre e doutorando em Ciências pelo Departamento de Geografia da FFLCH-USP e professor do curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

6 | *Re*SENHAS



**WARCHAVCHIK:
FRATURAS DA VANGUARDA**

LIRA, JOSÉ TAVARES CORREIA DE. SÃO PAULO:
COSAC & NAIFY, 2011, 552 P.

ISBN: 978-85-7503-963-2

Fernanda Fernandes

GREGORY WARCHAVCHIK, UM VIAJANTE NA HISTÓRIA

O livro de José Lira, *Warchavchik: Fraturas da vanguarda*, reserva-nos gratas surpresas. Partindo da trajetória do arquiteto, Lira consegue subverter a construção historiográfica linear que, usualmente, rege os trabalhos monográficos ao seccionar o percurso do arquiteto inserindo, em cada uma das etapas cronológicas organizadoras da narrativa, temáticas proeminentes no campo arquitetônico. Valendo-se dessa construção, oferece-nos um texto saboroso, em que arquiteto e arquitetura convivem com situações históricas, culturais e sociais, permitindo ao leitor vislumbrar o universo de possibilidades próprias de cada período e as escolhas individuais feitas em seu interior. Resulta daí uma análise reflexiva e alargada, que não se furta à complexidade própria da arquitetura.

Como toda boa história, também essa tem início com um nascimento. Warchavchik nasce em 1896 em Odessa, principal porto russo ao sul do Império. A identificação de um porto, logo nas primeiras linhas, anuncia a viagem a ser empreendida pelo jovem protagonista, tendo como destino a cidade de Roma dos anos 20, onde irá completar sua formação. Em 1923 transfere-se para São Paulo e, dois anos depois, naturaliza-se brasileiro, constitui família e desenvolve sua obra.

Em Odessa, encontramos um Warchavchik ainda de perfil esfumado, devido aos poucos vestígios documentais que puderam ser resgatados por José Lira em sua cuidadosa pesquisa. Poucos, porém preciosos, oferecem indícios de sua aproximação com a arquitetura nos estudos realizados na Escola de Arte de Odessa. E, além disso, permitem mergulhar no ambiente cultural da cidade que, já na década de 1910, insere-se nos circuitos de vanguarda europeus, acionada

pela presença de museus, universidades, teatros e bibliotecas. Embora não se possa afirmar em qual medida esse ambiente cultural incidiu na formação do jovem Warchavchik, Lira ensaia várias possibilidades, dividindo com o leitor suas hipóteses na busca de esclarecimento em meio a achados e dúvidas. Portanto, não se trata de buscar origens reveladoras, mas de estabelecer um percurso da experiência vivida, seguindo-lhe os rastros, por mais sutis que sejam os registros recuperados.

O início em Odessa soaria natural não fosse pelo fato de o arquiteto ucraniano ter sido considerado italiano pela historiografia brasileira desde o texto seminal de Anita Salmoni e Emma Debenedetti, em mecanismo que sobrepõe sua formação à sua origem e, por esse viés, evidenciando o classicismo de matriz italiana presente nas obras por ele produzidas em São Paulo. Essa leitura não é questionada pelo autor, porém relativizada, na medida em que propõe ter sido em São Paulo que Warchavchik efetivamente tomou contato com as vanguardas artísticas e produziu sua arquitetura de matriz moderna. Essa inflexão possibilita uma visada mais livre e exploratória sobre a atuação do arquiteto no Brasil.

Durante sua estadia italiana, que se inicia em 1918, quando se inscreve no Instituto Superior de Belas Artes de Roma, os debates sobre a vanguarda arquitetônica ainda estavam em fermentação no ambiente italiano. Nesse cenário, Lira se apóia na figura de Piacentini, em cujo escritório o jovem profissional trabalhou durante um ano, para explorar o espectro de relações da arquitetura italiana com as propostas centro-europeias e as experiências de Viena, assinalando a multiplicidade de tendências que inferia sobre a produção local.

A chegada do arquiteto a São Paulo como contratado da Cia. Construtora de Santos, de Roberto Simonsen, é uma boa oportunidade para que o autor destaque o pioneirismo da empresa na organização racional do trabalho e a preocupação de contar, em seus quadros, com técnicos especializados. Também é ocasião para que aproxime a experiência brasileira daquelas europeias, evocando a liderança do empresário alemão Walther Rathenau no processo de modernização ligado à indústria, assim introduzindo uma das questões proeminentes do debate centro-europeu em relação à arquitetura moderna. O assunto é retomado a partir da análise detalhada de textos do arquiteto publicados na imprensa, estratégia que o destitui do incômodo lugar de autor de um único manifesto, apresentando sua veia polemista de divulgador do avanço dos debates promovidos pelo Congresso Internacional da Arquitetura Moderna (Ciam), além de sinalizar a articulação internacional da arquitetura moderna. De fato, como delegado do Brasil no Ciam a partir de 1930, Warchavchik estreita os laços com as propostas da nova objetividade alemã, hegemônica nos congressos de 1929 e 1930, com os temas da habitação mínima e da construção racional.

Contudo, é significativo observar que o ano de 1927, em que Warchavchik divulga na imprensa a Exposição de Stuttgart, quando é selada a aliança entre arquitetos e industriais nas propostas de moradias racionais, também marca a abertura de seu escritório. No volante de divulgação do escritório, o arquiteto apresenta como referência e validação de sua capacidade profissional a

experiência adquirida junto de Marcello Piacentini, representante de um moderno classicizante e pouco afeito às inovações espaciais e de linguagem propostas pelas vanguardas europeias. Essa dualidade fica registrada no projeto da Casa da rua Santa Cruz, carta de apresentação de sua adesão ao moderno. Nessa obra, a hesitação entre o conhecido representado por Piacentini e as propostas arquitetônicas modernas fica explicitado na forçada simetria da fachada, que burla a composição espacial de seu interior.

Vale acompanhar a análise das casas realizadas posteriormente, quando Lira se apóia em material iconográfico de qualidade para desvelar o paulatino processo de apropriação das premissas modernas no fazer do arquiteto. Assim, sucedem-se a Casa Modernista da rua Itápolis, a Residência Max Graf, a residência da rua Avanhandava, a Residência Luís da Silva Prado, alinhavadas por um fio condutor que identifica as soluções recorrentes em volumes elementares, que, posteriormente, deslocam-se, a adoção de terraços-jardim e a abertura paulatina das fachadas para o exterior, através de planos envidraçados, tudo balizado pelas dificuldades construtivas enfrentadas para viabilizar tais inovações. Contudo, o excesso de referências mobilizadas para a compreensão dos projetos talvez mais dificultem do que esclareçam as propostas do arquiteto, embora indiquem sua familiaridade com os desenvolvimentos das vanguardas arquitetônicas.

A posição proeminente alcançada pelo arquiteto estrangeiro em sua até então curta estadia no País, atuando como polemista, autor de obra inovadora e interlocutor do Ciam, é uma guinada significativa quando comparada à sua anônima participação nos escritórios italianos. Tal posição impulsiona sua ida ao Rio de Janeiro e o convívio com Lúcio Costa, que nesse momento inicia o processo de mobilização dos arquitetos cariocas para o endosso das premissas modernas. A atuação posterior de Warchavchik em São Paulo revela o profissional envolvido com os negócios familiares, que usa sua competência profissional para viabilizar empreendimentos imobiliários representados por conjuntos de residências de aluguel.

O período de reclusão, identificado por Lira no retorno do Rio de Janeiro para as lides familiares, funciona como pausa para a abordagem do arquiteto já inserido no ambiente cultural paulista, não mais como propagador do novo, mas como participante dos meandros da profissão, das possibilidades de trabalho e das flutuações do gosto de uma clientela abastada. Alguns projetos realizados nos anos 40 talvez merecessem maior atenção, por possibilitarem um diálogo com as novas frentes que se colocam no ambiente arquitetônico paulista, como a chegada de outros profissionais estrangeiros, as transformações urbanas do período, a presença de Le Corbusier no Brasil em 1936 e a posterior consolidação do grupo carioca como significativo núcleo de interlocução nas propostas arquitetônicas modernas.

Nesse sentido, vale ressaltar a solução peculiar da residência de Salomão Klabin, premiada pela prefeitura de São Paulo em 1941 como melhor projeto residencial. Na volumetria definida do bloco principal ressoa a experiência anterior do arquiteto, mas exibindo agora, sem reservas, o telhado de quatro águas. O bloco se articula a outros secundários através de uma colonata, de modo a conformar um pátio, um fechamento do lote. O resultado evoca a

tipologia das casas com pátio introduzidas na cidade nos anos seguintes pelos arquitetos, também estrangeiros, Rudofsky e Calabi, próximos ao círculo de relações de Warchavchik.

No mesmo período, os projetos de concurso para o Paço Municipal e praça da República, realizados com a participação de Vilanova Artigas, introduzem um problema urbano até então distante das preocupações do arquiteto, mas rotineiros para engenheiros da Politécnica como Artigas, que se formara na escola em 1937. Essa seria ocasião interessante para refletir sobre o encontro de duas gerações, por intermédio de dois protagonistas da arquitetura realizada em São Paulo em momentos distintos e também para evidenciar a arquitetura e o urbanismo como duas frentes de atuação de forte presença no ambiente profissional paulistano.

Ao findar da década de 1940, Lira nos apresenta Warchavchik envolvido com o projeto do Clube Atlético Paulistano, criado em parceria com Zenon Lotufo, Abelardo de Souza, Hélio Duarte e Telesforo Cristofani, os três primeiros com reconhecida filiação ao grupo carioca. No projeto, a aproximação com os postulados de Le Corbusier fica explícita na adoção de pilotis que, ao elevarem do solo a nítida solidez do volume principal, provocam estranhamento, acusando a pouca familiaridade de Warchavchik com esse tipo de solução. Até então, o arquiteto conduzira sua obra na geometria precisa do volume fincado no solo, indicando sua filiação às tendências construtivas centro-europeias. A adesão às soluções com pilotis tem continuidade nas casas de praia feitas no Guarujá, onde a horizontalidade produz resultados interessantes, enfatizados pela continuidade das janelas corridas, que promovem a permeabilidade da arquitetura à natureza, em uma apropriação diferenciada das diretrizes corbusianas.

A ocupação da orla marítima como espaço de lazer serve de contraponto ao congestionamento urbano e ao processo de verticalização das áreas centrais de São Paulo, que, no início da década de 1950, já tem porte de metrópole. Warchavchik participa do processo produzindo seu arranha-céu, mito e paradigma do moderno. O projeto do Edifício Moreira Salles, na avenida São Luiz, é inserido por Lira no interior do processo de especulação imobiliário sofrido pelo centro da cidade, quando os profissionais se organizam em construtoras para enfrentar a competitividade do mercado que constrói a cidade vertical. Em 1952 é criada a construtora Warchavchik-Neumann, responsável por conjuntos de casas e apartamentos.

Além de oferecer um perfil expandido de nosso protagonista, a trajetória proposta por Lira esclarece os meandros da produção arquitetônica, da organização profissional e da cultura de uma época. Mostra que a história da arquitetura não se faz apenas de grandes obras e arquitetos exponenciais. Além disso, revela, nas entrelinhas, o trabalho do historiador que, a partir de pesquisa paciente, tece elaboradas interpretações. Nesse sentido, a apresentação de Adrian Gorelik fornece uma chave precisa de leitura, ao observar que “*o trabalho biográfico não é como montar um quebra-cabeça, no qual todas as peças se encaixam criando a ilusão de unidade e destino*”. De fato, os jogos de paciência têm sido usados como metáfora do trabalho do pesquisador. A citação de Carlo Ginsburg, que abre o texto de Manfredo Tafuri – *O projeto histórico*

adverte sobre o risco a que está sujeito o historiador ao buscar, como resultado de sua investigação, uma figura única e definitiva, mesmo porque ele não tem todas as peças disponíveis, como acontece nos jogos de montar. A partir desse mote, Tafuri desenvolve sua reflexão sobre o trabalho do historiador de arquitetura como análise produtora de significados, construção realizada no embate constante entre o historiador e seus objetos.

Os estudos de historiografia conduzidos pelo professor José Lira nos últimos anos, sem dúvida dialogam com essa obra, oferecendo um consistente resultado e avançando problemas e métodos da construção historiográfica. Deixo ao leitor o convite para participar do jogo de multiplicações presente nessa trajetória e aderir à viagem proposta pelo autor, evitando o caminho tranquilizador das ruas de mão única.

Fernanda Fernandes

Professora do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da FAUUSP
feufernandes@terra.com.br

7 | IN MEMORIAM



JOÃO WALTER TOSCANO

Júlio Roberto Katinsky

UMA FESTA DA CRIATIVIDADE

Sessenta anos. Conheci João Toscano no cursinho preparatório para o vestibular (1951), quando ele fez uma caricatura com giz de nosso professor de “análise matemática”, Di Tullio. Lembro-me bem do professor que nos transmitiu um grande respeito pela matemática moderna, espantado em reconhecer-se na antiga lousa preta em um de seus momentos característicos.

Quando entramos na FAU, em 1952, a Escola (alunos e alguns professores) sofria os efeitos de uma derrota da greve do ano anterior, quando Anhaia Mello, seu diretor, sentiu-se desprestigiado, pois o Conselho Universitário, em uma manobra maliciosa, recusara os nomes de prestigiosos arquitetos, entre eles Oscar Niemeyer (sob a estúpida insinuação de aliciamento político em relação aos inocentes jovens) e, ainda mais grave, colocara em seu lugar figuras modestíssimas de artistas e arquitetos que não gozavam de destaque nem mesmo no então ultra-provinciano meio paulistano.

Entramos, então, em uma escola dominada pelo derrotismo (e desânimo) entre os alunos e desconfiança generalizada em relação aos professores.

Nossa formação se fez nesse ambiente difícil, no qual a única vertente de discussão seria o que deveria ser uma escola ideal de arquitetura, como a mitológica Bauhaus da Alemanha pré-nazista, ou as notícias longínquas de notáveis arquitetos modernos nos Estados Unidos, na Europa e no Brasil.

Assim, atiramo-nos a uma autoformação, praticamente a partir do segundo ano de nossa matrícula. Toda essa geração procurou um autodidatismo paralelo à educação formal oferecida pela escola, em livro (Bruno Zevi e sua exaltação de F. L. Wright, Giedion e sua exaltação de Gropius e Le Corbusier), em escritórios, visitando por conta própria canteiros de obras, em concursos de capas, cartazes e, especialmente, o concurso para estudantes de arquitetura da Bienal de São Paulo, desde a primeira. Entre os mestres que nós, em nossa ingenuidade, elegemos, dois arquitetos

se destacam: João Vilanova Artigas, cuja obra visitamos afetosamente, desde as casas até suas obras urbanas mais destacadas. E Luis Saia, que, no SPHAN do qual era diretor, de todo o sul até o sudeste de Goiás e Mato Grosso, sempre nos recebeu pacientemente. Foi por ele que conhecemos as obras relevantes do ponto de vista da excelência artística; as paulistas em primeiro lugar, e brasileiras e mundiais em seguida. Lembro-me quando João Toscano, estagiando no escritório do arquiteto Miguel Badra, mostrou para os colegas o desenho de um azulejo que iria depois guarnecer o edifício, no início da avenida Paulista. Até hoje, quando passo em frente e vejo os azulejos aplicados, lembro-me daquela vitória que significava participar de uma obra de arquitetura, real, não um mero exercício escolar, como nós víamos.

É claro que hoje há mais de um livro apresentando a obra do arquiteto, com suas obras mais destacadas. Mas gostaria de mostrar, aqui, o crescimento contínuo, que pude presenciar. Vou fixar, então, em duas obras, a Faculdade de Filosofia do Patrocínio, em Itu, e a Estação 13 de maio, em Santo Amaro.

Na Faculdade, uma de suas primeiras obras como arquiteto, que, aliás, ele aproximou a uma vista do conjunto do Pedregulho de Affonso E. Reidy em sua tese de doutoramento, João usou, como textura de um muro de separação, sem função estrutural, grandes seixos rolados do rio Tietê (10 cm), que, pelo inusitado da seleção, adquiriu uma graça notada por todos os arquitetos que a visitaram, notadamente Fernando Távora, o arquiteto do Porto e seu amigo de longa data. Registro esse fato porque me parece uma característica do artista: explorar a circunstância em sua espontânea carga poética.

Uma obra de seu período mais maduro, a Estação 13 de maio, é uma parada de trem metropolitana, em Santo Amaro, e apresentava uma dificuldade aparentemente intransponível: situa-se paralela e rente a uma via de tráfego intenso, marginal do rio Pinheiros, entre a Estação elevatória de Traição e a Barragem da Billings. Já escrevi há algum tempo para a feliz solução de, através da passarela (que aproveita o desnível da rua e o leito ferroviário), atingir a *gare* por um andar acima, que permitiu não só um acesso fácil e desimpedido, mas criou uma área de estar para desfrute da paisagem em torno.

Mas quero também chamar a atenção para a estrutura metálica construída com pórticos de aço corten de desenho curvo recortado em chapa. É certo que a estrutura poderia ser resolvida com os perfis correntes em duplo T ou I, mas seu desenho inusitado e caprichoso propiciou outras estruturas de outros arquitetos, trabalhando o aço com a mesma liberdade que só se acreditava possível com concreto.

Mas não posso deixar de destacar uma última contribuição do arquiteto: durante seu longo percurso preocupou-se com a preservação do patrimônio artístico caipira, especialmente localizado em Itu, tanto das pinturas do Padre Jesuino do Monte Carmelo como da organização barroca da cidade, justificando afirmação de “cidadão prestante” emprestada do poeta máximo de nossa língua:

*A disciplina militar prestante
Não se aprende, Senhor, na fantasia,
Sonhando, imaginando ou estudando,
Senão vendo, tratando e pelejando.
(Luis de Camões – Os Lusíadas)*

¹ Uso a palavra generosidade em seu sentido original. Segundo Houaiss, a palavra deriva do grego *genos* – origem – nascimento – criação.

² Odileia Helena Setti Toscano – arquiteta formada na FAU, dedicou-se também como ilustradora, pintora, paisagista e colaboradora do marido, além de notável docente da FAUUSP.

³ Massayochi Kamimura, aluno de João Toscano na Escola Técnica Getúlio Vargas – arquiteto formado pela Escola de Arquitetura Mackenzie, colaborador durante mais de 40 anos no Escritório de João Toscano.

É reconhecido por muitos que obras de arquitetura, diferente de outras artes, são sempre produto coletivo. Ou seja, muitos engenhos concorrem, por feliz coincidência, para que uma edificação exiba sua excelência. Mesmo em pequenas obras, quando parece ser produto de uma única mente, podemos facilmente descobrir antecedentes ou aquilo que se chama “inspiração” ou “homenagem”.

Podemos notar é que não tanto as obras de arquitetura são produto coletivo, mas são também produto da generosidade¹ do viver coletivo, no qual o viver individual se ampara em inúmeras individualidades. Então, podemos suspeitar que qualquer obra de arquitetura acolhe e exhibe, em sua realidade concreta, a mais íntima alegria da criação humana: trata-se sempre de uma festa da criatividade. Vejo, assim, nessa trajetória de mais de 50 anos de João Walter Toscano, a participação conjunta de pelo menos duas pessoas muito próximas dele, e, por intermédio delas, de todas as outras: Odileia Helena² sua companheira de sempre, afetiva e intelectualmente, e o arquiteto Massayochi³, colaborador de mais de 40 anos. É um milagre humano que se renova em todos aqueles que reconhecem, nas obras desse arquiteto, seu endereço essencialmente humano.

Júlio Roberto Katinsky

Professor titular do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto.



JORGE ARISTIDES DE SOUSA CARVAJAL

Geraldo Vespasiano Puntoni

“VAMOS DIZER QUE ESTÁ TUDO BEM
PARA NÃO TER DE EXPLICAR!”

Eis como deu sentido otimista à vida, Jorge Aristides de Sousa Carvajal, o panamenho. Pessoa generosa, melhor dizer, generosíssima. De uma ironia fina. “Reunião de gaviões, matança de pintinho.” Era como via uma reunião de professores com os responsáveis das mantenedoras das escolas. Não foi uma, foram várias, tais como Escola de Arte e Decoração (Eade), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Belas Artes, Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), Faculdade de Arquitetura de São Caetano, Escola da Cidade, Escola de Comunicação e Artes (ECA) e Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU).

Arquiteto de talento, culto e de gosto apurado. Pequena militância profissional, mas o que projetou e construiu é padrão de excelência. Do que gostava mesmo era de ministrar aulas. Sentia-se bem entre a meninada. A geometria o encantava. Levantar dúvidas sobre as questões da representação do espaço e as questões da produção dos objetos: o desejo do desenho.

Professor de muita didática e fascinante, o que fazia suas aulas muito concorridas. Possuía uma inteligência invejável e memória privilegiada. Que memória! Permitia-lhe tornar as aulas verdadeiros espetáculos. Eram imperdíveis. Os exercícios que propunha eram geniais.

Certa aula, oportunamente, narrava, de modo impecável, um conto de Umberto de Campos: “O monstro”; outra, descrevia a imagem: um tronco de árvore que, flutuando, aproximava-se da praia. O ver e o não ver, a incerteza do que se via levava as pessoas à dúvida de ser ou não o que viam: o cadáver de um afogado. E os diálogos de filmes? Repetia-os com muita precisão e dramaticidade, quando os considerava úteis no contexto daquilo de que falava. Inesquecíveis foram os diálogos do filme *Gilda*.

Poesias, letras de músicas, citações, piadas compunham o cenário logístico de sua fala. Coisas que o desejo permanente de envolver os alunos, em sua busca de conhecimento, evocava e faziam parte daquilo que mais

amava: ministrar aulas. Na produção dos desenhos, destacava o tempo da reflexão, o tempo da concepção, o tempo da representação e o tempo da produção. Procurou, por toda a vida, resgatar a linguagem do desenho. A atitude do professor Jorge propiciava um convívio alegre entre todos que puderam desfrutar de sua presença: amigos, colegas, funcionários e alunos.

Ouvi-lo falar de Euclides; a construção do triângulo equilátero, de Tales, as proporções, de Pitágoras; a corda dos 13 nós, de Descartes; a geometria analítica, de Poncelet; as propriedades das figuras geométricas, de Desargues; a projetiva, de Monge; a geometria descritiva, de Hilbert; os axiomas, de Lucas Paccioli; a divina proporção, de Gyhka; o número de ouro, de Le Corbusier, o Modulor, de Alberti; a pintura, de Panofsky; a perspectiva, de Howard Eves; a história da geometria, de Ulric Conrads; a arquitetura como cenário, de Arquimedes; Leonardo e Galileu, a mecânica, era ter, como paisagem da vida e reflexão acadêmica, a história, a ciência, as artes e o deleite gráfico, a fluírem no maior rigor, beleza e elegância. Em sua busca de rigor, chegava a exagerar. Usava conta-fios, ao julgar a qualidade dos desenhos técnicos dos alunos da Eade, e, naqueles tempos, usavam-se papel vegetal, régua T, esquadros, compasso, tinta nanquim e tira-linhas.

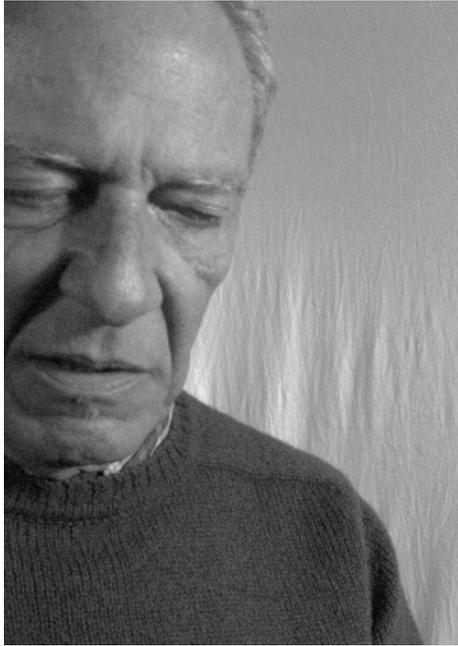
O arquiteto Jorge Aristides de Souza Carvajal não conseguiu estudar na FAUUSP. Veio ao Brasil completar seus estudos de arquitetura, em razão de um convênio, mas, naquele ano, um protesto de alunos da USP impediu o acesso dos estudantes estrangeiros. Assim, Jorge Aristide de Sousa Carvajal concluiu seu curso de arquitetura no Instituto Mackenzie. Manifestava, sempre, um sentimento de ter sido rejeitado, ainda que tenha sido professor da ECA e da FAUUSP. Tornou-se doutor, em 1991, na ECA, onde apresentou a tese *Perspectiva*: um modo de representar o espaço. Adotou como diretriz uma assertiva: “para explicar, pela vida fora, nossa atração pela casa natal, o sonho é mais poderoso que o pensamento”, de Gastón Bachelard, em *A poética do espaço*. Nesse seu trabalho, Jorge Aristides de Souza Carvajal indagava se perspectiva e espaço eram a mesma coisa. O que seria o espaço e como seria representado? O espaço gráfico e o espaço natural seriam iguais?

Jorge Aristides de Sousa Carvajal foi um exímio dançarino e cultivava as danças populares panamenhas e todo o cancionero, poesia e música, da América Latina. Pertenceu a um grupo de dança folclórica do Panamá. Chegou a exercer um cargo de representação de seu país em São Paulo. Eram encantadores e infundáveis, seus cantos e recitativos, em que se esmerava pelo alto desempenho e sonoridade. Carvajal gostava de dançar! E como gostava de dançar! Era de causar inveja, quando dançava. Mesmo quando preso a uma cadeira de rodas, punha-se a dançar, com uma alegria contagiante. Gostava de contar casos e possuía um imenso repertório de piadas inteligentes.

O panamenho, sem ter querido, deixa um vazio no quadro dos professores de desenho. É insubstituível. Resta apenas a memória do que foi.

Vespasiano Puntoni

Professor do Departamento de Tecnologia da Arquitetura, FAUUSP.



A MURILLO MARX

FOI UMA HONRA, PROFESSOR!

*Descobri sua competência, descobri sua cultura.
Descobri que poderia chamá-lo pelo primeiro nome.
(Ah, missão difícil: conseguia, com esforço, chamá-lo de
você.)*

*Descobri que foi embora sem a oportunidade da
despedida.*

(Como pôde fazer isso conosco?)

Percebi que não houve escolha.

Percebi que nada podemos fazer.

Percebi que uma frase ficou por dizer:

Foi uma honra, professor!

Cristina Pegurer

MURILLO MARX

Solange de Aragão (ex-orientanda)

Maria Alice Vaz de Almeida
Mendes Correia (ex-orientanda)

O CÉU DE FRANS POST

Solange de Aragão

Há alguns meses, quando procurei o professor Murillo Marx para falar sobre a ideia de uma possível pesquisa, enquanto conversávamos sobre cidade, arte e história da arte, ele comentou que a primeira vez que esteve em Olinda, ainda jovem, ao alcançar um dos pontos mais altos da cidade e contemplar a paisagem lá de cima, pensou: “Este é o céu de Frans Post”. Era historiador da arquitetura, sempre muito preocupado com as questões do patrimônio histórico, mas era também historiador da arte, nato, com extrema sensibilidade artística.

O professor Murillo Marx escreveu e publicou diversos livros de suma importância para a história da arquitetura e da cidade brasileira – resultados de pesquisas intensas, desenvolvidas ao longo de sua carreira acadêmica. O primeiro que citaria é *Cidade brasileira* – um dos livros mais reveladores das características gerais e morfológicas de nossas cidades, que trata das praças, das ruas, dos jardins, das construções, por meio de uma linguagem bastante poética e refinada. Para comprovar a asserção, destacaria o seguinte trecho: “*À maneira de contas num colar, na cidade*

brasileira tradicional, as casas térreas e os sobrados se amoldam à topografia." (MARX, 1980, p. 98)

Outra obra importante, que já está em sua segunda edição, é *Nosso chão: Do sagrado ao profano*, que resultou de sua livre-docência. Tendo como recorte a cidade de São Paulo, o livro apresenta uma análise do processo de secularização de seus espaços, ou o modo como o "*espaço urbano público no Brasil evoluiu lentamente do sagrado ao profano*", como ele mesmo assinala na introdução (MARX, 1989, p. 7). As leis referentes ao espaço público brasileiro e, de forma ainda mais específica, ao espaço público paulistano, assim como o uso desse espaço e as transformações desse uso, atraíram a atenção do historiador, interessado também nas questões urbanísticas.

Cidade no Brasil, em que termos? e *Cidade no Brasil, terra de quem?* trazem respostas a outras questões relacionadas à urbanização brasileira, como as que dizem respeito à lei de terras, ao *rossio*, à doação de sesmarias, à posse, às posturas e códigos que, de alguma forma, ordenaram nossas cidades, nos primeiros séculos de ocupação.

[...] *Explicitamente a chamada Lei de Terras, aqui central, isola a parte do município sob domínio da municipalidade, para gozo e moradia dos munícipes urbanos – o rossio –, do resto do território do império.* (MARX, 1999, p. 17)

A preocupação com a escrita, com a literalidade textual, com as palavras, com a beleza mesma do texto revelam, por trás do historiador, o escritor. Gostava de escrever e gostava também de ler. Por diversas vezes, mencionou, em conversas, os livros que estavam em sua cabeceira, os livros que acabara de ler, que havia lido, com o intuito primeiro de partilhar suas leituras. Trazia, na memória, o exato momento em que "descobriu" o livro do Argan, *História da arte como história da cidade* – ou *Storia dell'arte come storia della città*, como se referia a essa obra, ainda recém-lançada na época e em exposição na biblioteca da FAUUSP, tendo compartilhado sua "descoberta" com a professora Ana Maria Belluzzo, nas rampas da faculdade. Amava os livros – os bons livros – como amava a arte, a cidade e a arquitetura.

Participou da instalação do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH) em São Paulo, integrou o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (Condephaat), foi diretor do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE) e do Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB-USP) e representou a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e a Universidade de São Paulo, em uma série de eventos fora do País.

Como professor, sempre ministrou aulas muito ricas e enriquecedoras, na graduação e pós-graduação da FAUUSP, em função de sua expressiva diversidade de conhecimento. Falava sobre São Paulo, sobre Berlim, sobre o Brasil, sobre a Europa, sobre os Estados Unidos, sobre fatos antigos e sobre fatos recentes. Descrevia a ágora, o fórum romano, as praças brasileiras. Mencionava paisagens – outro tema que parecia exercer pleno fascínio sobre ele.

Como orientador, demonstrava uma preocupação e um cuidado especial com seus orientandos e "supervisandos" – como passou a denominar os pesquisadores de pós-doutorado. Era um professor com elevado grau de

humanidade. Como pessoa, era “muito gentil e honesto”, como tão bem o definiu uma professora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

Se a memória é um cabedal infinito, como afirma Ecléa Bosi (1994, p. 39), sempre vou me lembrar dos percursos entre a FEA e a FAU, pontuados de comentários sobre as coisas bonitas da arte, da cidade e da arquitetura. Também não vou esquecer o professor que chegava à sala de aula da FAU-Maranhão, colocava elegantemente seu paletó na cadeira e, a partir de uma simples folha de papel, digitada ou datilografada, produzia aulas extraordinárias. Quando ele falava, ninguém queria ir embora.

Certa vez, em que participei de um evento na Unesp de Bauru, notei que, enquanto a maior parte dos palestrantes proferia suas comunicações, os alunos entravam e saíam da sala ininterruptamente. Mas, quando o professor Murillo Marx começou a falar, nenhum aluno saiu – todos permaneceram atentos, em seus respectivos lugares. Talvez essa fosse uma qualidade da qual nem ele se desse conta: a de possuir a capacidade do discurso e da oratória, que prende a atenção dos ouvintes.

São palavras faladas, palavras escritas, percursos e vivências que ficarão na lembrança de quem teve a oportunidade de conviver com o professor Murillo Marx, ou mesmo de ler seus livros, de escutar suas palestras e de compartilhar com ele caminhos e conversas *na* paisagem e *sobre* a paisagem – ou sobre todas as paisagens, como aquela do céu azul de Frans Post.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MARX, Murillo. *Cidade brasileira*. São Paulo: Melhoramentos: Edusp, 1980.
- . *Nosso chão: do sagrado ao profano*. São Paulo: Edusp, 1989.
- . *Cidade no Brasil, terra de quem?* São Paulo: Nobel, 1991.
- . *Cidade no Brasil, em que termos?* São Paulo: Nobel, 1999.

UM POUCO DO PROFESSOR MURILLO

Maria Alice Vaz de Almeida Mendes Correia

Ouvi falar muito bem do professor Murillo, em um encontro em Lisboa, na Universidade Técnica. Nesse encontro, apresentei fotos sobre o patrimônio de Luanda, e, nesse mesmo encontro, os arquitetos brasileiros, docentes de várias universidades do Brasil, falaram de seu potencial. Fiquei muito impressionada e manifestei interesse em fazer meu doutorado na FAUUSP, estávamos em novembro de 2008.

Em março de 2009, tive conhecimento que o professor Murillo aceitara ser meu orientador. Fiquei muito feliz, e quando falei do professor Murillo Marx a vários brasileiros que residem em Angola, eles me disseram que tê-lo como orientador seria um luxo... Fiquei mais feliz ainda.

A partir daquela data, falávamos muito por telefone, para tirar dúvidas sobre o projeto de pesquisa. Sua voz era forte, e, enquanto falávamos de coisas sérias, ele fazia pausas para brincar e fazer perguntas sobre mim e sobre meu País.

Foi pouco a pouco que o conheci, a distância. Mas quando nos vimos pela primeira vez, no dia 13 de outubro de 2009, sentimo-nos amigos, como se já o fôssemos há muito tempo, e foi muito bom, porque o senti como um pai ou um irmão mais velho, que protege e aconselha seu ente querido.

Em vésperas de fazer o exame de admissão, o professor Murillo fez questão de apresentar-me às pessoas da biblioteca, da secretaria e a outro seu orientando, dizendo: *“Esta é a minha orientanda de Angola, agradeça que nada lhe faltasse e que saísse do nosso Brasil com a melhor das impressões.”* Aquelas palavras foram uma bênção para mim... sabia que seria bem tratada, mas não imaginava o quanto...

Quando soube que, para o exame, existia alguma literatura, a qual, mesmo ficando três noites sem dormir, não fui capaz de assimilar integralmente, considerei por bem não fazer o exame. Telefonei ao professor Murillo e disse-lhe o que havia decidido. Ele, como todo bom pai ou amigo, quis saber o porquê e alegou que as razões colocadas por mim não eram válidas. Ele acreditava que os meus 13 anos de graduação seriam suficientes para eu passar no exame... Mas as palavras do professor Murillo foram ditas em tom baixo, de forma pausada e tão convicta, que foram suficientes para deixar-me admirada, pois, ao contrário do que esperava, não se zangou comigo... Pensei melhor e comuniquei-lhe que iria ao exame. Se me saísse bem, entregaria; se não, desistiria. Fiz o exame e, por incrível que na altura pudesse-me parecer, passei... Se já o admirava, passei a admirá-lo muito mais.

Durante os seis meses que vivi em São Paulo, para fazer as quatro cadeiras do mestrado, fiquei longe da família, e, nesse período, a orientação, o cuidado no trato, a cordialidade e a amizade que recebi do professor Murillo fizeram-me perceber que era alguém com quem podia contar. Portanto, dessa forma, percebi, na pessoa do professor Murillo, a família que encontrei em São Paulo.

Nossos encontros tinham um ritual sagrado. Encontrávamo-nos sempre na FAUUSP Maranhão, caminhávamos a pé e íamos almoçar. No percurso, o professor Murillo me contava a história de sua família, da ex-esposa, da ex-sogra, dos amigos, dos outros orientandos e dos grandes amigos que ganhou na USP. Depois do almoço, regressávamos à FAU e falávamos de meus estudos. Eram horas que não terminavam, o professor Murillo só ia embora depois de ter a certeza que eu não tinha mais perguntas ou dúvidas. Aos poucos, fui percebendo a importância que cada um de nós, orientandos, tinha para ele. E era esse carinho e amizade que me incentivava a estudar cada vez mais, para não desiludir meu professor Murillo.

A última vez que o vi foi no dia 22 de fevereiro de 2011. O professor Murillo estava feliz, disse-me: *“Alice, não tenha receio de nada, tudo vai correr bem com você.”* Despedia-se, dessa forma, de mim, sem sabermos, ambos, que seria para sempre! Essas são as palavras que guardarei, do professor e amigo, o qual muito admirei e estimei... será eternamente lembrado por mim e por minha família.

Procurarei dar o meu melhor, como aluna, para, assim, honrar a memória daquele que acreditou em mim e, quando precisei, fez-me ver que o objetivo que perseguia era um sonho possível. Paz à sua alma!

8 | COMUNICADOS

TESES E DISSERTAÇÕES

1ª semestre 2011

Teses

CLÁUDIA VERÔNICA TORRES BARBOSA

Percepção da iluminação no espaço da arquitetura:
Preferências humanas em ambientes de trabalho
Data: 24.02.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Anésia Barros Frota,
Márcia Peindado Alucci, Norberto Correa da Silva
Moura, Lucila Chebel Labaki e Maurício Roriz

ELZA CRISTINA SANTOS

Dimensão lúdica e arquitetura: O exemplo de uma
escola de educação infantil na cidade de Uberlândia
Data: 24.03.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Helena Aparecida Ayoub
Silva, Dácio Araújo Benedicto Ottoni, Maria Cecilia
Loschiavo dos Santos, Juliano Aparecido Pereira e
Beatriz Santos de Oliveira

MARCOS VIRGILIO DA SILVA

Debaixo do progresso: Urbanização, cultura e
experiência popular em João Rubino e outros sambistas
paulistanos (1951-1969)
Data: 25.03.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Maria Lucia Caira Gitahy,
José Tavares Correia de Lira, Luiz Augusto de Moraes
Tatit, Telma de Barros Correia e Francisco Foot
Hardman

ANA PAULA GIARDINI PEDRO

A idéia de ordem: Symmetria e decor nos tratados de
Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesarino
Data: 28.03.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Mário Henrique Simão
D'Agostino, Andrea Buchidid Loewen, Benedicto Lima de
Toledo, Joubert José Lancha e Marcos Tognon

ALTAMIRO SÉRGIO MÓL BESSA

A construção das paisagens turísticas nos descaminhos
da Estrada Real
Data: 31.03.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Maria Angela Faggin
Pereira Leite, Lucia Maria Capanema Álvares, Stael de
Alvarenga Pereira Costa, Vanderli Custódio e Maria
Cristina da Silva Leme

FRANK ANTHONY BARRAL DODD

Análise quantitativa da ocorrência de imagens de
produtos na bibliografia de design para verificação de
fidedignidade do conjunto destas imagens como
representação do campo de atividade do design de
produto
Data: 11.04.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Maria Cecília Loschiavo dos
Santos, Luiz Cláudio Portugal do Nascimento, João
Bezerra de Menezes, João Carlos Lutz Barbosa e
Roberto Verschleisser

CARLOS AUGUSTO DE MELO TAMANINI

Reconstrução acústica das salas de cinema projetadas
pelo arquiteto Rino Levi
Data: 12.04.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Sylvio Reynaldo Bistafa,
Paulo Fernando Soares, Ana Virginia Carvalhaes de
Faria Sampaio, Antonio Carlos Barossi e Paulo Sérgio
Scarazzato

MÁRCIA SAEKO HIRATA

Desperdícios e centralidade urbana na cidade de São
Paulo: Uma discussão sobre o catador de materiais
recicláveis do Glicério
Data: 18.04.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Paulo César Xavier Pereira,
Maria Lucia Reffinetti Rodrigues Martins, Amélia Luisa
Damiani, Sérgio Manuel Merêncio Martins e Luiz Tokuzi
Kohara

JOÃO PAULO AMARAL SCHLITTLER SILVA

Design de interação para TV digital: Convergência das
mídias e o Sistema Brasileiro de TV digital
Data: 27.04.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Carlos Roberto Zibel Costa,
Marcelo Knorich Zuffo, Priscila Lena Farias, Esther
Império Hamburger e Almir Antonio Rosa

BRUNO PEDRO GIOVANETTI NETO

Graffiti: Do subversivo ao consagrado
Data: 29.04.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Bruno Roberto Padovano,
Carlos Roberto Zibel Costa, Sérgio Régis Moreira
Martins, Luiz Barco e Atílio José Avancini

CRISTINA PEREIRA DE ARAUJO

Terra à vista! O litoral brasileiro na mira dos empreendimentos turísticos imobiliários

Data: 29.04.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Heliana Comin Vargas, João Sette Whitaker Ferreira, Rita de Cássia Ariza da Cruz, Marcio Moraes Valença e Sidnei Raimundo

ANA CARLA FONSECA REIS

Cidades criativas: Análise de um conceito da formação e da pertinência de sua aplicação à cidade de São Paulo

Data: 02.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Nabil Georges Bonduki, Regina Maria Prospero Meyer, Agnaldo Aricê Caldas Farias, Carlos Augusto Machado Calil e Marcos Fernandes Gonçalves

VÂNIA CRISTINA CERRI

Os aparelhadores de cenas e a preceituação da prática cênica: Uma reflexão sobre a obra de Sebastião Serlio

Data: 02.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Mário Henrique Simão D'Agostino, Andrea Buchidid Loewen, Fernanda Fernandes da Silva, Joubert José Lancha e Mario Fernando Bolognesi

SANDRA AUGUSTA LEÃO BARROS

Revisitando as definições e espacialidades acerca da denominação “bairro”: Como fora e como podem ser. Os bairros centrais e os bairros do Conjunto Urbano de Casa Forte no Recife

Data: 04.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Maria Angela Faggin Pereira Leite, Fábio Mariz Gonçalves, Vladimir Bartalini, Carlos Guilherme Santos Seroa da Mota e José Luiz Mota Menezes

NELSON SCHIETTI DE GIACOMO

Diretrizes projetuais para unidades de urgência e emergência hospitalares eficientes

Data: 04.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Paulo Julio Valentino Bruna, Rafael Antonio Cunha Perrone, Siegbert Zanettini, Ana Virginia Carvalhaes de Faria Sampaio e Sidnei Júnior Guadanhim

ANDRÉ DE OLIVEIRA TORRES CARRASCO

Os limites da arquitetura, do urbanismo e do planejamento urbano em um contexto de modernização retardatária. As particularidades desse impasse no caso brasileiro

Data: 05.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Vera Maria Pallamin, Erminia Terezinha Menon Maricato, Luis Antonio Recaman Barros, Amélia Luisa Damiani e Carlos de Almeida Toledo

ADSON EDUARDO RESENDE

Salas de controle: Do artefato ao instrumento

Data: 09.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Yvonne Miriam Martha Mautner, Carlos Egido Alonso, Cibele Haddad Taralli, Dóris Catharine Cornélie Knatz Kowaltowsky e José Eustáquio Machado de Paiva

RICARDO ALEXANDRE PAIVA

A metrópole híbrida: O papel do turismo no processo de urbanização da região metropolitana de Fortaleza

Data: 13.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Heliana Comin Vargas, João Sette Whitaker Ferreira, Rita de Cássia Ariza Cruz, Luzia Neide Menezes Teixeira Coriolano e Mirian Rejowski

CLÉVIO DHEIVAS NOBRE RABELO

Arquitetos na cidade: Espaços profissionais em expansão, Rio de Janeiro, 1925-1935

Data: 16.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): José Tavares Correia de Lira, Ana Lúcia Duarte Lanna, Renato Luiz Sobral Anelli, Margareth Aparecida Campos da Silva Pereira e Cristina Meneguello

MARIA LUIZA ZANATTA DE SOUZA

Um novo olhar sobre “Da fábrica que falece à cidade de Lisboa” (Francisco de Hollanda, 1571)

Data: 17.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Luciano Migliaccio, Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno, Ana Paula Torres Megiani, Andrea Buchidid Loewen e Marcos Tognon

KARINE DAUFENBACH

A modernidade em Hans Broos

Data: 18.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Paulo Julio Valentino Bruna, Mônica Junqueira de Camargo, Carlos Augusto Mattei Faggin, Laís Bronstein Pássaro e Abílio da Silva Guerra Neto

MAGDA NETTO DOS REIS

Esquadrias de alumínio: Análise dos critérios de escolha destes componentes em edifícios de apartamentos, padrão médio-alto, na cidade de São Paulo

Data: 23.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): João Roberto Leme Simões, Cláudia Terezinha Andrade de Oliveira, Jane Aparecida Marques, José Afonso Mazzon e Ângelo Salvador Filardo Júnior

ANA PAULA GARCIA SPOLON

Hotelaria, cidade e capital: O edifício hotelario e a reestruturação dos espaços urbanos contemporâneos

Data: 27.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Paulo César Xavier Pereira, Maria Lucia Caira Gitahy, Wilson Edson Jorge, Luiz Gonzaga Godoi Trigo e Aguinaldo César Fratucci

ALINE NASSARALLA REGINO

Eduardo Kneese de Mello: Do eclético ao moderno

Data: 27.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Rafael Antonio Cunha Perrone, Luis Antonio Jorge, Júlio Roberto Katinsky, José Geraldo Simões Jr. e Fernando Atique

MILENA D'AYALA VALVA

Da *renovatio urbis* à cidade porosa: Um laboratório para a cidade contemporânea

Data: 30.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Maria Cristina da Silva Leme, José Tavares Correia de Lira, Adalberto da Silva Retto Jr., Renato Luiz Sobral Anelli e Roberto Luís de Melo Monte-Mór

FILIPE EDUARDO MOREAU

Arquitetura militar em Salvador da Bahia séculos XVI a XVIII

Data: 30.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Mário Henrique Simão D'Agostino, Nestor Goulart Reis Filho, Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno, Anna Beatriz Ayrosa Galvão e Mário Mendonça de Oliveira

MARIA LUIZA DE FREITAS

Modernidade concreta: As grandes construtoras e o concreto armado no Brasil, 1920 a 1940

Data: 01.06.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Hugo Massaki Segawa, Maria Lucia Caira Gitahy, Margareth da Silva Pereira, Roberto Luís Conduru e João Marcos de Almeida Lopes

ROSA SULAINÉ SILVA FARIAS

Perspectivas e limites da lei de diretrizes nacionais de saneamento básico: Um estudo sobre a aplicação dos principais instrumentos e determinações da Lei n. 11.445/07, no município da região metropolitana de Belém-Pará

Data: 03.06.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Marly Namur, Ricardo Toledo Silva, Ana Lúcia Nogueira de Paiva Britto, Mario Thadeu Leme de Barros e Wanderley da Silva Paganini

TANIA PIETZSCHKE ABATE

Instrumentos de Avaliação Pós-Ocupação (APO) adaptados a pré-escolares com deficiência física, auditiva e visual

Data: 20.06.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Rosaria Ono, Cibele Haddad Taralli, Sheila Walbe Ornstein, Dóris Catharine Cornelie Kowaltowski e Gleice Virginia Medeiros de Azambuja Elali

NILCE CRISTINA ARAVECCHIA BOTAS

Entre o processo técnico e a ordem política: Arquitetura e urbanismo na ação habitacional do IAPI

Data: 13.06.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Nabil Georges Bonduki, Maria Lucia Caira Gitahy, Carlos Alberto Ferreira Martins, Marco Aurélio Andrade de Filgueiras Gomes e Rossella Rossetto

ALEXANDRE KENCHIAN

Qualidade funcional no programa e projeto da habitação

Data: 13.06.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): José Jorge Boueri Filho, Alessandro Ventura, Cibele Haddad Taralli, Rita de Cássia Geraldi e José Carlos Plácido da Silva

ANDRÉ GUSTAVO DA SILVA BEZERRA LINS

Representações de identidades da “Cidade Necessária” (modelos e configurações urbanas distintas) na iconografia do Recife colonial: Planos de Phermanbuquo do ante-bellum à restauração

Data: 04.07.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): José Eduardo de Assis Lefèvre, Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno, Mário Henrique Simão D'Agostino, Luzia Sigoli Fernandes Costa e Maria Ângela Pereira de Castro e Silva Bortolucci

VERA REGINA BARBUY WILHELM

A arte mural do Grupo Santa Helena: Um estudo para preservação

Data: 01.09.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Luciano Migliaccio, Beatriz Mugayar Kühl, Ana Luisa Martins, José Eduardo de Assis Lefèvre e Lia Mayumi

Dissertações

VANESSA VALDEZ GUILHON

Indicadores de sustentabilidade urbana. Aplicação ao conjunto habitacional “Parque Residencial Manaus/AM”

Data: 28.01.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Márcia Peinado Alucci, Denise Helena Silva Duarte e Rafael Silva Brandão

MATTEO SANTI CREMASCO

Fundamentos da arquitetura pós-moderna: Anotações sobre o pós-modernismo em Minas Gerais

Data: 16.03.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Carlos Augusto Mattei Faggin, Celina Borges Lemos e Nádia Somekh

FABIANO BORBA VIANNA

Estudo e evolução do projeto de plantas de apartamentos de Curitiba: 1943-2004

Data: 28.03.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): José Jorge Boueri Filho, Cibele Haddad Taralli e Rita de Cássia Giraldo

ANGELA ROSCH RODRIGUES

Estudo do patrimônio industrial com uso fabril da cidade de São Paulo

Data: 30.03.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Mônica Junqueira de Camargo, Cecília Helena Godoy Rodrigues dos Santos e Beatriz Mugayar Kühl

ELIZABETH ROMANI

Design do livro-objeto infantil

Data: 31.03.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli, Vicente Gil Filho e Marisa Midore Deaecto

MARIANA GONÇALVES GUARDANI

Fotógrafos estrangeiros na cidade: Campo profissional e imagem fotográfica em São Paulo, 1930-1960

Data: 06.04.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): José Tavares Correia de Lira, Solange Ferraz de Lima e Boris Kossoy

MARIANA BERND

Pinturas de paisagem amazônica e a construção de um imaginário da cultura popular

Data: 06.04.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli, Ana Paula Cavalcanti Simioni e Lilia Katri Moritz Schwarcz

CAROLINA TEIXEIRA NAKAGAWA

Reflexos sociais e impactos territoriais: Tipologia e espacialização dos equipamentos de cultura e lazer

Data: 11.04.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Antonio Cláudio Moreira Lima e Moreira, Suzana Pasternak e Lucia Maria Machado Bógus

PAULO HENRIQUE BERNARDELLI MASSABKI

Centros e museus de ciência e tecnologia

Data: 12.04.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Paulo Julio Valentino Bruna, Lucio Gomes Machado e Marta Silva Maria Mantovani

ROBERTA FONTAN PEREIRA GALVÃO

Expansão urbana e proteção ambiental em metrópoles brasileiras 1980-2010

Data: 14.04.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Marta Dora Grostein, Suzana Pasternak e Teodoro Isnard Ribeiro de Almeida

LARA MELO SOUZA

Chaminés e arranha-céus: Uma abordagem sobre o processo e prática da preservação na metrópole paulista

Data: 15.04.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Regina Maria Prosperi Meyer, Ana Lúcia Duarte Lanna e José Geraldo Simões Jr.

ANDRÉ DRUMMOND SOARES DE MOURA

Novas soluções, velhas contradições: A dinâmica cíclica da industrialização em sua forma canteiro

Data: 15.04.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Yvonne Miriam Martha Mautner, Cibele Haddad Taralli e Nilton Vargas

MONICA DOS SANTOS DOLCE UZUM

A requalificação de edifícios altos residenciais no centro da cidade de São Paulo: Em busca de qualidade ambiental

Data: 15.04.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Joana Carla Soares Gonçalves, Maria Ruth Amaral de Sampaio e Dominique Fretin

PATRICIA MARA SANCHES

De áreas degradadas e espaços vegetados –
Potencialidades de áreas vazias, abandonadas e
subutilizadas como parte da infra-estrutura verde urbana
Data: 15.04.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Paulo Renato Mesquita
Pellegrino, Eugênio Fernandes Queiroga e Demóstenes
Ferreira da Silva Filho

ALEXANDRE ORZAKAUSKAS BATTLE

O papel do desenho na formação e no exercício
profissional do arquiteto: Conceitos e experiências
Data: 18.04.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Rafael Antonio Cunha
Perrone, Carlos Egidio Alonso e Ana Gabriela Godinho
Lima

ISABELLA RADUAN MASANO

A gastronomia paulistana: O local e o global no mesmo
prato

Data: 19.04.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Heliana Comin Vargas, Sueli
Terezinha Ramos Schiffer e Heloisa Maria Silveira
Barbuy

VANIA SILVA TRAMONTINO

O espaço livre na vida cotidiana: Usos e apropriações
nos espaços livres na cidade de São Paulo, nas áreas
do Terminal Intermodal da Barra Funda e do Sesc
Fábrica Pompéia

Data: 26.04.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Vladimir Bartalini, Eugênio
Fernandes Queiroga e Igor Guatelli

CRISTIANE IKEDO BARDESE

Arquitetura industrial: Patrimônio edificado, preservação
e requalificação. O caso do Moinho Matarazzo e
Tecelagem Mariângela

Data: 26.04.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Beatriz Mugayar Kühl,
Marly Rodrigues e Antônio Soukef Júnior

THAIS CRISTINA SILVA DE SOUZA

Cortiços em São Paulo: Programas, vistorias, relatos
Data: 27.04.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Maria Ruth Amaral de
Sampaio, Antonio Cláudio Moreira Lima e Moreira e Luiz
Tokuzi Kohara

ANA JUDITE GALBIATTI LIMONGI FRANÇA

Ambientes contemporâneos para o ensino-
aprendizagem: Avaliação pós-ocupação aplicada a três
edifícios escolares públicos, situados na região
metropolitana de São Paulo

Data: 28.04.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Sheila Walbe Ornstein,
Rosaria Ono e Moacyr Eduardo Alves da Graça

LAURITA BRAVO FERREIRA

Licenciamento ambiental e arborização urbana: Estudos
de caso do município de São Paulo

Data: 28.04.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Eugênio Fernandes
Queiroga, Silvio Soares Macedo e Demóstenes Ferreira
da Silva Filho

ANA PAULA DE FREITAS

Parque Natural do Pedroso: Uma unidade de
conservação em área urbana

Data: 29.04.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Catharina Pinheiro Cordeiro
dos Santos Lima, Eugênio Fernandes Queiroga e Raul
Isidoro Pereira

MARCO ANTONIO LEITE MASSARI

Arquitetura industrial em Sorocaba: O caso das fábricas
têxteis

Data: 29.04.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Mônica Junqueira de
Camargo, Beatriz Mugayar Kühl e Ricardo Hernan
Medrano

JOSÉ OTÁVIO LOTUFO

Habitação social para a cidade sustentável

Data: 02.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Dácio Araújo Benedicto
Ottoni, Maria Lucia Bressan Pinheiro e José Geraldo
Simões Júnior

MARINA ALVES MADUREIRA

A construção do Largo das Forras como patrimônio
Data: 02.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Ana Lúcia Duarte Lanna,
Paulo César Garcez Marins e Maria Tereza Duarte Paes

LÍCIA COTRIM CARNEIRO LEÃO

O espaço livre público e a visão cotidiana da paisagem:
O caso do centro histórico de Laranjeiras-SE

Data: 03.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Vladimir Bartalini, Maria
Lucia Bressan Pinheiro e Mara Isabel Villac

CRISTIANA ALEXANDRE PASQUINI FELTRIM MARQUES
Arquitetura em Presidente Prudente: Três obras
Data: 03.05.11
Banca – Profs.(as) Drs.(as): Francisco Segnini Júnior,
Paula Katakura e Mônica Junqueira de Camargo

LINA MEGUMI KAMITSUJI
Design de embalagem: Um estudo de caso de uvas
europeias com semente
Data: 04.05.11
Banca – Profs.(as) Drs.(as): Issao Minami, Paulo
Eduardo Fonseca de Campos e José Carlos Plácido da
Silva

ROSELENE DE ARAUJO MOTTA FERREIRA NOGUEIRA
Arquitetura escolar estadual paulista: O desafio do
conforto ambiental
Data: 04.05.11
Banca – Profs.(as) Drs.(as): Anésia Barros Frota, Denise
Helena Silva Duarte e Rosana Maria Caram

CLAUDIO HABARA
O carro em cartaz: O automóvel no projeto gráfico de
cartazes
Data: 05.05.11
Banca – Profs.(as) Drs.(as): Sérgio Régis Moreira
Martins, Clice de Toledo Sanjar Mazzilli e Pelópidas
Cypriano de Oliveira

JULCILÉA CRISTINA ZÓLIO
Lugares esquecidos: A preservação do patrimônio no
interior paulista, investigações sobre as cidades de
Dourado e Nova Europa
Data: 06.05.11
Banca – Profs.(as) Drs.(as): Maria Lucia Bressan
Pinheiro, Vladimir Bartalini e Nilson Ghirardello

FERNANDA CARVALHO FERREIRA VILLARES
A construção do espaço através da luz. Uma leitura da
obra de Dan Flavin sob o aspecto do design da
iluminação
Data: 10.05.11
Banca – Profs.(as) Drs.(as): Silvio Melcer Dworecki,
Aginaldo Aricê Caldas Farias e Ricardo Carvalho Cabús

SILVIO OKSMAN
Preservação do patrimônio arquitetônico moderno: A
FAU de Vilanova Artigas
Data: 10.05.11
Banca – Profs.(as) Drs.(as): Luis Antonio Jorge, Beatriz
Mugayar Kühl e Marcelo Suzuki

ADRIANA VALLI
Armazenamento residencial: Uma análise dos projetos
da produção imobiliária da cidade de São Paulo no
início do século XXI
Data: 10.05.11
Banca – Profs.(as) Drs.(as): Francisco Segnini Jr., Sheila
Walbe Ornstein e Paula Katakura

SERGIO RUGIK GOMES
A arquitetura das sinagogas: Exemplos relevantes e sua
transformação no tempo
Data: 11.05.11
Banca – Profs.(as) Drs.(as): Francisco Segnini Jr.,
Helena Aparecida Ayoub Silva e Anat Falbel

RENATO DIAS DE GOUVEIA
Expografia contemporânea no Brasil: A sedução das
exposições cenográficas
Data: 11.05.11
Banca – Profs.(as) Drs.(as): Clice de Toledo Sanjar
Mazzilli, Giorgio Giorgi Jr. e Marília Xavier Cury

DALVA OLIVIA AZAMBUJA FERRARI
Estudo comparativo entre o processo criativo na
arquitetura e na joalheria com ênfase nas criações de
Frank Gehry
Data: 13.05.11
Banca – Profs.(as) Drs.(as): Carlos Alberto Inácio
Alexandre, Giorgio Giorgi Jr. e Maria José Gomes Feitosa

SILVIO SGUIZZARDI
Modelando o futuro: A evolução do uso de tecnologias
digitais no desenvolvimento de projetos de arquitetura
Data: 13.05.11
Banca – Profs.(as) Drs.(as): João Carlos de Oliveira
César, Rafael Antonio Cunha Perrone e Roberto Novelli
Fialho

PEDRO LUÍS ALVES VELOSO
Gesto técnico: Interferências da modelagem digital na
criação arquitetônica
Data: 16.05.11
Banca – Profs.(as) Drs.(as): Paulo Julio Valentino Bruna,
Artur Simões Rozestraten e David Moreno Sperling

LINDENER PARETO JR.
O cotidiano em construção: Os “práticos licenciados” em
São Paulo (1893-1933)
Data: 16.05.11
Banca – Profs.(as) Drs.(as): Beatriz Piccolotto Siqueira
Bueno, José Eduardo de Assis Lefèvre e Heloisa Maria
Silveira Barbuy

VALERIA RUCHTI

Jacob Ruchti, a modernidade e a arquitetura paulista (1940-1970)

Data: 16.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): José Eduardo de Assis Lefèvre, Maria Cecília França Lourenço e Anat Falbel

BRUNA MARIA DE MEDEIROS BENVENGA

Conjuntos habitacionais, espaços livres e paisagem: Apresentando o processo de implantação, uso e avaliação de espaços livres urbanos

Data: 16.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Silvio Soares Macedo, João Sette Whitaker Ferreira e Vera Regina Tângari

SIDNEY VIEIRA CARVALHO

Entre o rio e a serra: Forma urbana e sistema de espaços livres na região norte do município de São Paulo

Data: 16.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Silvio Soares Macedo, João Sette Whitaker e Vera Regina Tângari

ANA CAROLINA LOUBACK LOPES

Os meandros da produção pública na construção da paisagem periférica paulistana: O caso dos equipamentos educacionais

Data: 18.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Yvonne Miriam Martha Mautner, Reginaldo Luiz Nunes Ronconi e Nidia Nacib Pontuschka

ROBERTO SELMER JR.

Roberto Tibau e o fazer arquitetura

Data: 20.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Helena Aparecida Ayoub Silva, Júlio Roberto Katinsky e Otávio Yassuo Shimba

CAROLINA LEONELLI

Lina Bo Bardi (experiências: entre arquitetura, artes plásticas e teatro)

Data: 20.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Luciano Migliaccio, Silvio Melcer Dworecki e Silvana Barbosa Rubino

ANDRÉ LACROCE SABO

Ruben Martins: Trajetória e análise da marca rede de hotéis tropical

Data: 25.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Giorgio Giorgi Jr., Francisco Inácio Scaramelli Homem de Melo e Sonia Régis Barreto

LAVINIA DE ANDRADE CARDOSO BERTIN

As fachadas de *shopping centers* e suas relações com o espaço urbano

Data: 27.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Eduardo de Jesus Rodrigues, Maria de Assunção Ribeiro Franco e Valter Luis Caldana Jr.

JULIO BARRETTO GADELHA

Joaquim Barreto: O exercício da criação

Data: 27.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Eduardo de Jesus Rodrigues, Francisco Spadoni e Miguel Antonio Buzzar

ROSANA MARTINEZ

Identidade visual e cultura club em São Paulo: A linguagem visual dos clubs de música eletrônica da cidade

Data: 30.05.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): Rafael Antonio Cunha Perrone, Marcos da Costa Braga e Maria Clotilde Perez Rodrigues Bairon Sant'Anna

KAUÊ LOPES DOS SANTOS

Sob mesmo teto: Pobreza e globalização na periferia de São Paulo

Data: 18.07.11

Banca – Profs.(as) Drs.(as): João Sette Whitaker Ferreira, Maria Lucia Refinetti Rodrigues Martins e Maria Monica Arroyo

COLABORADORES DE OUTRAS INSTITUIÇÕES DE ENSINO

- ABÍLIO DA SILVA GUERRA NETO
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM
- ALBERTO CIPINIUK
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ
- ALDOMAR PEDRINI
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN
- ALESANDRO CASTROVIEJO
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM
- ANDREY ROSENTHAL SCHLEE
Universidade de Brasília – UnB
- ANA CAROLINA BIERRENBACH
Universidade Federal da Bahia – UFBA
- ANA GABRIELA GODINHO LIMA
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM
- ANA LUCIA REIS MELO FERNANDES DA COSTA
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE
- ANA PAULA KOURY
Universidade São Judas Tadeu – USJT
- ANA VAZ MILHEIRO
Instituto Universitário de Lisboa – ISCTE – Portugal
- ANAT FALBEL
Universidade Estadual de Campinas – Unicamp
- ANDRÉA BORDE
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
- ANGÉLICA TANUS B. ALVIM
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM
- ANTONIO CARLOS ZANI
Universidade Estadual de Londrina – UEL
- ARLETE MOYSÉS RODRIGUES
Universidade Estadual de Campinas – Unicamp
- CARLOS ALBERTO FERREIRA MARTINS
Escola de Engenharia de São Carlos – EESC–USP
- CARLOS ANTÔNIO LEITE BRANDÃO
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
- CARLOS EDUARDO COMAS
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS
- CARLOS GUILHERME MOTA
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM
- CARLOS ROBERTO M. DE ANDRADE
Escola de Engenharia de São Carlos – EESC-USP
- CAROLINA BORTOLOTTI
Universidade Estadual de Campinas – Unicamp
- CECÍLIA RODRIGUES DOS SANTOS
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM
- CÉLIA REGINA MORETTI MEIRELLES
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM
- CLÁUDIA NAVES DAVI AMORIM
Universidade de Brasília – UnB
- DALILA ANDRADE DE OLIVEIRA
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
- DANIELE NUNES CAETANO DE SÁ
Pontifícia Universidade Católica – PUC-MG
- DEMÉTRIO GUADAGNIN
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN
- DENISE BARCELLOS PINHEIRO MACHADO
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
- DORIS KOWALTOWSKY
Universidade Estadual de Campinas – Unicamp
- EDSON DA CUNHA MAHFUZ
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS
- ELOÍSA MAZZINI MIRANDA AUDI
Caixa Econômica Federal – CEF
- EMMANUEL ANTONIO DOS SANTOS
Universidade do Vale do Paraíba – Univap
- ENEIDA MARIA SOUZA MENDONÇA
Universidade Federal do Espírito Santo – Ufes
- FÁBIO LOPES DE S. SANTOS
Escola de Engenharia de São Carlos – EESC – USP
- FERNANDO LARA
University of Texas at Austin – EUA
- FERNANDO RUTTKAY PEREIRA
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

FRANCISCO A. ROCCO LAHR
Escola de Engenharia de São Carlos – EESC – USP

GENTIL PORTO FILHO
Universidade Federal da Bahia – UFPE

GILDA COLLET BRUNA
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

GIVALDO MEDEIROS
Escola de Engenharia de São Carlos – EESC – USP

GLEICE AZAMBUJA ELALI
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

HELENA NAPOLEON DEGREAS
Associação Paulista de Apoio à Família – Apaf

IVONE SALGADO
Pontifícia Universidade Católica de Campinas – PUC-CAMP

JONATHAS MAGALHÃES PEREIRA DA SILVA
Pontifícia Universidade Católica de Campinas – PUC-CAMP

JOSÉ GUILHERME MAGNANI
Universidade de São Paulo – USP

JOSÉ MANOEL MORALES SANCHEZ
Universidade de Brasília – UnB

JOUBERT JOSÉ LANCHA
Escola de Engenharia de São Carlos – EESC – USP

JULIANA TORRES
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

LAURA BUENO
Pontifícia Universidade Católica de Campinas – PUC-CAMP

LEANDRO SILVA MEDRANO
Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

LÊDA M. BRANDÃO DE OLIVEIRA
Pesquisador Independente

LEILA MACEDO ODA
Fundação Oswaldo Cruz – FOC

LEONARDO BITTENCOURT
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

LIA MAYUMI
Prefeitura Municipal de São Paulo – PMSP-DHP

LINA FARIA
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

LIZETE MARIA RUBANO
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

LUCIANA COUTINHO
Universidade de Sorocaba – Uniso

LUDMILA BRANDÃO
Universidade Federal do Mato Grosso – UFMT

LUIS ESPALLARGAS GIMENEZ
Escola de Engenharia de São Carlos – EESC – USP

LUIZ CARLOS SOARES
Universidade Federal Fluminense – UFF

LUIZ GUILHERME RIVERA DE CASTRO
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

LUIZ MARQUES
Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

MANOELA RUFINONI
Universidade Federal de São Paulo – Unifesp

MARCELO CLAUDIO TRAMONTANO
Escola de Engenharia de São Carlos – EESC – USP

MÁRCIO MINTO FABRÍCIO
Escola de Engenharia de São Carlos – EESC – USP

MARCOS CARRILHO
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

MARCOS TOGNON
Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

MARIA ALICE JUNQUEIRA BASTOS
Pesquisador Independente

MARIA ANGELA DIAS
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

MARIA ANGELA P. CASTRO E S BORTOLUCCI
Escola de Engenharia de São Carlos – EESC – USP

MARIA BEATRIZ CAMARGO CAPELLO
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

MARIA BEATRIZ FURTADO RAHDE
Pontifícia Universidade Católica Rio Grande Sul – PUC-RGS

MARIA CRISTINA WOLFF DE CARVALHO
Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP

MARIA DA GLORIA LANCI SILVA
Universidade Salvador – UNIFACS

MARIA ELENA BERNARDES
Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

MARIA GABRIELA CELANI
Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

MARIA GABRIELA MARINHO
Universidade São Francisco – USF

MARIA INÊS SUGAI
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

MARIA LIGIA COELHO PRADO
Universidade de São Paulo – USP

MARIA PAULA ZAMBRANO FONTES
Fundação Oswaldo Cruz – FOC

MARIA STELLA M. BRESCIANI
Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

MARIDALVA SOUZA PENTEADO
Universidade Estadual de Santa Cruz – Uesc

MÁRIO MENDONÇA DE OLIVEIRA
Universidade Federal da Bahia – UFBA

MAURO BARROS FILHO
Faculdade de Ciências Humanas – Esuda

MIGUEL BUZZAR
Escola de Engenharia de São Carlos – EESC – USP

MILTON GRANADO
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

NADIA SOMEKH
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

NADJA HERMANN
Pontifícia Universidade Católica Rio Grande Sul – PUC-RGS

NEANDER FURTADO
Universidade de Brasília – UnB

NELSON BALTRUSIS
Universidade Católica do Salvador – UCSAL

OLGÁRIA MATTOS
Universidade de São Paulo – USP

OTÍLIA B. FIORI ARANTES
Universidade de São Paulo – USP

PATRICIA MAAS
Universidade Estadual Paulista – Unesp

PAULA DA CRUZ LANDIM
Universidade Estadual Paulista – Unesp

PAULO CHIESA
Universidade Federal do Paraná – UFPR

PAULO KÜHL
Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

PAULO MARCOS BARNABÉ
Universidade Estadual de Londrina – UEL

PAULO YASSUHIDE FUJIOKA
Escola de Engenharia de São Carlos – EESC – USP

PEDRO ARANTES
Universidade Federal de São Paulo – Unifesp

REGINA MARIA GONÇALVES BARCELLOS
Agência Nacional de Vigilância Sanitária – Anvisa

REGINA TIRELLO
Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

RENATO ANELLI
Escola de Engenharia de São Carlos – EESC – USP

RICARDO C CABÚS
Universidade Federal de Alagoas – Ufal

RICARDO TENA NUÑEZ
Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura – ESIA – México

ROBERTA CONSENTINO KRONKA MULFARTH
Universidade de São Paulo – USP

ROBERTO BRAGA
Universidade Estadual Paulista – Unesp

RODRIGO ALMEIDA BASTOS
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

ROSINA TREVISAN
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

RUTH VERDE ZEIN
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

RUTHY NADIA LANIADO
Universidade Federal da Bahia – UFBA

SAIDE KAHTOUNI
Universidade São Judas Tadeu – USJT

SARAH FELDMAN
Escola de Engenharia de São Carlos – EESC – USP

SÉRGIO CONDE DE ALBITE SILVA
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UFRJ

SÉRGIO FERRAZ MAGALHÃES
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

SERGIO LEUSIN
Universidade Federal Fluminense – UFF

SILVANA BARBOSA RUBINO
Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

SILVANA BERNARDES ROSA
Universidade do Estado de Santa Catarina – Udesc

SÍLVIA FICHER
Universidade de Brasília – UnB

SONIA MARQUES
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

TELMA DE BARROS CORREIA
Escola de Engenharia de São Carlos – EESC – USP

TERESA G. FLORENZANO
Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais – Inpe

VERA REGINA TÂNGARI
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

WILSON FLORIO
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

WILSON RIBEIRO DOS SANTOS JR.
Pontifícia Universidade Católica de Campinas – PUC-CAMP

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 itálic 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 esten 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 electrónica.

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

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

Emendas – Arte-Final

Eliane Aparecida Pontes

Diagramação

José Tadeu de Azevedo Maia

Fotolito, Montagem e Cópia de Chapas

Carlos Cesar Santos

Francisco Paulo da Silva

Roseli Aparecida Alves Duarte

Impressão

Eduardo Antonio Cardoso

Jaime Almeida Lisboa

José Gomes Pereira

Ubiratan Brito de Alcantara

Dobra

Ercio Antonio Soares

José Tadeu Ferreira

Mario Duarte da Silva

Acabamento

Carlos Cesar Santos

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

Dolev 200 sobre filme IBF-Graphix – HN-FDL

Papel

Chamois-Fine 120 g/m²

Alta Alvura 90 g/m²

Papelcartão Supremo 250 g/m² (capa)

Montagem

39 cadernos de 8 páginas e 1 caderno de 4 páginas

Tiragem

1.000 exemplares

Data

dezembro 2011