

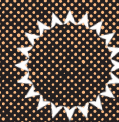
revista do  
programa de  
pós-graduação  
em arquitetura e  
urbanismo  
da fauusp

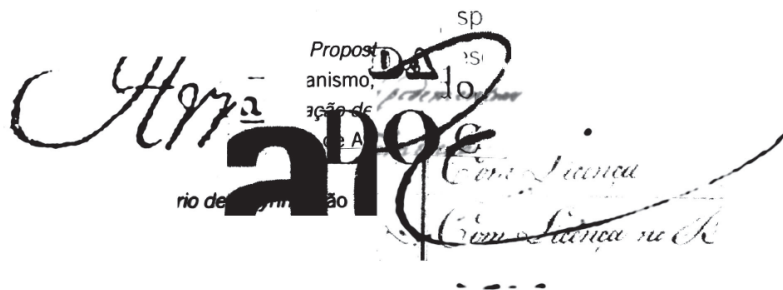
agosto – 2017

ISSN: 1518-9554 impresa

ISSN: 2317-2762 online

43  
pós-





PÓS V. 24, N. 43  
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ARQUITETURA e URBANISMO DA FAUUSP

MISSÃO / MISSION

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

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

AGOSTO 2017

ISSN: 1518-9554 IMPRESSA

ISSN: 2317-2762 ONLINE

**PÓS v. 24, n. 43**

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

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

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

Tel/Fax (55 11) 3017-3164

rvposfau@usp.br

Ficha Catalográfica

720

P84

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

Quadrimestral

v. 24, n. 43, ago. 2017

Issn: 1518-9554

2317-2762 (online)

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

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

**Versão Eletrônica**

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

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

**Normas Editoriais**

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

**Indexação**

*Latindex*

*Índice de arquitetura brasileira*

**Associada**

Asociación de Revistas Latinoamericanas de  
Arquitectura (ARLA)

[www.arlared.org](http://www.arlared.org)

**Assistência Editorial**

Paola De Marco Lopes dos Santos

**Auxiliares de Edição**

Katrin Rappl (doutoranda FAUUSP)

Raphael Grazziano (doutorando FAUUSP)

**Projeto gráfico e imagens de abertura –**

Rodrigo Sommer

**Produção Gráfica**

Seção Técnica de Produção Editorial

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

Supervisão Técnica – André Luis Ferreira

**APOIO**



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

## **Universidade de São Paulo**

*Marco Antonio Zago* – Reitor

*Vahan Agopyan* – Vice-Reitor

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

## **Faculdade de Arquitetura e Urbanismo**

*Maria Angela Faggin Pereira Leite* – Diretora

*Ricardo Marques de Azevedo* – Vice-Diretor

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

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

*José Tavares Correia de Lira* – Vice-Presidente

## **Conselho Editorial Científico**

LEANDRO MEDRANO

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

ABÍLIO DA SILVA GUERRA

Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM – Brasil

ADRIÁN GORELIK

Universidade Nacional de Quilmes, Argentina

ANA LUIZA NOBRE

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro –PUC-RJ – Brasil

ANA VAZ MILHEIRO

Instituto Superior de Coimbra - Portugal

ANDRÉ AUGUSTO DE ALMEIDA ALVES

Universidade Estadual de Maringá - UEM – Brasil

ANGELA LÚCIA DE ARAÚJO FERREIRA

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN – Brasil

ANGÉLICA TANUS B. ALVIM

Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM – Brasil

ANTÓNIO BAPTISTA COELHO

Universidade da Beira Interior, UBI - Covilhã – Portugal

ANTÔNIO CARLOS ZANI

Universidade Estadual de Londrina - UEL – Brasil

CARLOS ANTÔNIO LEITE BRANDÃO

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG – Brasil

CARLOS A. DE MATTOS

Pontifícia Universidade Católica do Chile - Chile

CLAUDIA PIANTÁ COSTA CABRAL

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS – Brasil

CRISTINA MENEGUELLO

Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP - Brasil

DANIELE PISANI

Università IUAV de Venezia – Itália

DARIO GAMBONI

Universidade de Genebra - Suíça

DULCE GARCIA

Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco - México

FERNANDO ATIQUÉ

Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP – Brasil

FERNANDO LUIZ LARA

University of Texas at Austin - EUA

HELDER DA CONCEIÇÃO JOSÉ

O Instituto do Planeamento e Gestão Urbana de Luanda (IPGUL) – Angola

HENRIQUE PESSOA

Politécnico de Milão - Itália

ISABEL MARTINS

Faculdade de Engenharia na Universidade Agostinho Neto – Angola

IVONE SALGADO

Pontifícia Universidade Católica de Campinas – PUCCamp – Brasil

JOÃO GUALBERTO DE AZEVEDO BARING

Universidade de São Paulo, USP – Brasil

JUPIRA GOMES DE MENDONÇA

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG – Brasil

LUDMILA BRANDÃO

Universidade Federal do Mato Grosso – UFMT– Brasil

LUIS MARQUES

Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP - Brasil

LUIZ AMORIM  
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE – Brasil

LUIZ CARLOS SOARES  
Universidade Federal Fluminense - UFF– Brasil

MANUELA RAPOSO MAGALHÃES  
Instituto Superior de Agronomia, ISA - Portugal

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

MARIA MANUELA DA FONTE  
Faculdade de Arquitectura UTL – Portugal

MARK GOTTDIENER  
University of California - USA

MASSIMO CANEVACCI  
Università La Sapienza, Roma - Itália

MIGUEL BUZZAR  
Instituto de Arquitetura e Urbanismo, IAU-USP – Brasil

PERCIVAL TIRAPELLI  
Universidade Estadual Paulista – UNESP – Brasil

RICARDO TEÑA NUÑES  
Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura – ESIA - México

ROBERTO ZANCAN  
University of Québec in Montréal – UQÀM - Canadá

SIMONA SALVO  
La Sapienza University of Rome - Itália

SILVIA ARANGO DE JARAMILLO  
Universidade Nacional de Colômbia - Colômbia

SYLVIA FISCHER  
Universidade de Brasília – UnB – Brasil

### **Conselho Editorial Executivo**

LEANDRO MEDRANO  
Editor-Chefe

ANA CLÁUDIA CASTILHO BARONE  
(Projeto, Espaço e Cultura)

CARLOS AUGUSTO MATTEI FAGGIN  
(Projeto)

DENISE HELENA DUARTE  
(Tecnologia)

EDUARDO ALBERTO C. NOBRE  
(Planejamento)

FÁBIO MARIZ GONÇALVES  
(Paisagem)

HUGO SEGAWA  
(História)

LARA LEITE BARBOSA  
(Design)

MARIA CAMILA LOFFREDO D'OTTAVIANO  
(Habitat)

# SUMÁRIO

---

## I EDITORIAL

- 008 PARANGOLÉ  
Leandro Medrano

---

## 2 DEPOIMENTOS

- 012 ENTREVISTA COM STUART WALKER  
*INTERVIEW WITH STUART WALKER*  
Marília Riul, Ingrid Moura Wanderley, Maria Cecília Loschiavo dos Santos

---

## 3 ARTIGOS

- 022 VARIÁVEIS DE UMA TRAJETÓRIA EXPOSITIVA: O CASO HÉLIO OITICICA  
*DIVERSITY IN THE ARTIST'S EXHIBITION TRAJECTORY: THE CASE OF HÉLIO OITICICA*  
Amanda Saba Ruggiero
- 036 PREENCHER OS VAZIOS: SOCIEDADE E ESTRUTURA FUNDIÁRIA NA  
CONSTITUIÇÃO DO ESPAÇO URBANO DE CASCAVEL – DA “ENCRUZILHADA” À  
DÉCADA DE 1960  
*FILLING EMPTY SPACES: SOCIETY AND LAND STRUCTURE ON THE URBAN SPACE  
CONSTITUTION OF CASCAVEL – FROM THE ENCRUZILHADA TO THE 1960S*  
Naira Vicensi Brugnago, André Augusto de Almeida Alves
- 056 AS TENDÊNCIAS DE INTERVENÇÃO DE CARÁTER MONUMENTAL: A  
EXPERIÊNCIA BRASILEIRA (1980-2010)  
*THE TENDENCIES OF CHARACTER MONUMENTAL INTERVENTION: BRAZILIAN  
EXPERIENCE (1980-2010)*  
Patrícia Viceconti Nahas
- 080 USOS DO PRIMITIVISMO. PEDRA, BARRO E ARQUITETURA MODERNA  
*USES OF PRIMITIVISM. STONE, CLAY AND MODERN ARCHITECTURE*  
Cláudia Costa Cabral, Helena Bender
- 098 PERCEPTION MODEL SENS|ORG|INT USED IN ARCHITECTURE: A CASE  
STUDY ON THE COLORS USED IN CETA ECOTEL MACAPÁ, BRAZIL  
*O MODELO DE PERCEÇÃO VISUAL SENS|ORG|INT USADO NA ARQUITETURA: UM  
ESTUDO DE CASO SOBRE CORES USADAS NO CETA ECOTEL MACAPÁ, BRASIL*  
Paula Csillag, Tília Monte de Almeida
- 112 ESTAÇÃO FERROVIÁRIA DE MAIRINQUE: O PROJETO E AS INTERVENÇÕES  
*MAIRINQUE RAILROAD STATION: THE DESIGN AND THE INTERVENTIONS*  
Amanda Bianco Mitre, Telma De Barros Correia

- 126 URBGRAFIAS OU CARTOGRAFIAS DA PRODUÇÃO DE UM DEVIR-CIDADE  
*URBGRAPHS OR CARTOGRAPHIES IN THE PRODUCTION OF A BECOMING-CITY*  
Elaine Cristina Maia Nascimento, Rodrigo Gonçalves dos Santos
- 144 ONDE O MAR ARREBENTA NASCE UMA PAISAGEM: RECIFE, A *CALÇADA DO MAR*  
*WHERE THE SEA CRASHES IN IS THE BIRTHPLACE OF A LANDSCAPE: RECIFE, THE*  
CAUSEWAY OF THE SEA  
Fábio Christiano Cavalcanti Gonçalves, Flora Oliveira de Souza  
Cardoso, Leonardo Brasil Mendes, Ana Rita Sá Carneiro, Lúcia Maria  
de Siqueira Cavalcanti Veras

---

### 3 RESENHAS

- 162 ESTADO, ARQUITETURA E DESENVOLVIMENTO: A AÇÃO HABITACIONAL DO  
IAPÍ, *UNA RESEÑA*.  
Anahi Ballent

I | *e*EDITORIAL



## PARANGOLÉ

Leandro Medrano

Mais uma vez a cidade é tema em destaque na *Revista Pós*. O que pode ser natural quando consideramos a enorme distância que se fez entre nossa arquitetura e os processos de urbanização iniciados em meados do século 20, mesmo quando considerados seus momentos mais iluminados. Ou seja, quando o Brasil avança em direção a uma sociedade industrial e moderna, não deixa de recorrer à arquitetura e ao design como instrumentos de afirmação dessa almejada condição econômica, política e cultural. Contudo, as cidades tiveram que resignar-se a um plano secundário de acomodação circunstancial, adaptado às estratégias e interesses do mercado e a lógica espacial de uma geografia social marcada pela segregação. Mas, é justamente nas cidades que se pode compreender as impossibilidades estruturais de nosso projeto de modernização, pois, caracterizadas por paisagens disformes, frágeis espaços públicos e profícuos redutos condominiais, nelas se evidenciam os contrastes de uma sociedade desigual e com graves problemas urbanos.

Nesse sentido, aos anos que seguem à construção de Brasília, ou seja, ao fim do período áureo de nossa Arquitetura Moderna, dá-se início às revisões ou mesmo questionamentos em relação às decorrências dessa “modernidade” incompleta. Os movimentos políticos e sociais de luta por pautas urbanas intensificam-se e ganham espaço nas diversas esferas de atuação profissional e nas pesquisas acadêmicas, o que resultou em conquistas significativas expressas, por exemplo, na Constituição de 1988 e no Estatuto das Cidades. No campo das artes também é possível identificar iniciativas que buscavam aproximar os temas nacionais com o ambiente de renovação teórica e cultural daqueles anos, e assim alinhar as questões do Brasil ao contexto das “vanguardas”, como o faz, por exemplo, o artista Hélio Oiticica. Quando apresenta seus parangolés e penetráveis, a partir dos anos 1960, reafirma uma dimensão da arte que passa pela dimensão do corpo, e por isso não se faz objeto de contemplação visual, mas, sim, experiência sensível ao percurso, ao tempo, a matéria e ao espaço. Uma arte situada, impossível de existir sem interação com o espectador, ou sem o impulso pela superação das normas estéticas canônicas. Não obstante, são recorrentes as interpretações relacionadas ao enfoque urbano dessas intervenções, que exploram justamente as contradições entre a obra, sua forma e as dimensões do espaço definido pelo corpo em movimento, pela ideia de lugar, sua história e posição política.

Também no contexto internacional, ainda nos anos 1960 e 1970, diversas manifestações atentaram para as novas subjetividades representadas tanto por práticas cotidianas quanto por instrumentos disciplinares relacionados às questões do urbano. A confluência entre o *plano* e suas consequências espaciais seriam entendidas em seus matizes ideológicos, que revelavam, para além do discurso, uma realidade prática repleta de contradições. Nesse contexto, Henri Lefebvre definiria sua célebre tríade teórica que conceitua os espaços *vivido, percebido e concebido*. Termos ainda hoje em debate na literatura especializada da área do urbanismo, do desenho urbano e do planejamento urbano, pois tornaram-se importantes instrumentos para o entendimento da complexidade de agentes que atuam nas definições dos espaços do cotidiano. Ademais, as recentes interpretações dessa tríade atentam para os conflitos urbanos que afetam as cidades contemporâneas, resultantes de um processo de transformação não equacionado nem pelo urbanismo tradicional nem por suas formas alternativas que surgem dentro e fora da disciplina (o ativismo *botton-up* etc.). Tais conflitos afetam também a arquitetura e o design, cujo estreito vínculo com os interesses do mercado e com os mecanismos de consumo fazem com que suas expressões mais evidentes sejam apaziguadas de conteúdo crítico — enquanto suas formas alternativas e socialmente engajadas são reduzidas a performances voluntárias e cada vez mais raras.

O retorno a certos temas dos anos 1960 parecem fomentar novos diálogos no campo das pesquisas teóricas e novos instrumentos às pesquisas empíricas, o que se reflete na atual produção acadêmica na área da arquitetura, do urbanismo e do design. O “pensamento único”, em relevo desde o início dos anos 1990, fragiliza-se após o colapso de 2008 — há espaço e necessidade para alternativas, o que torna os dias atuais ainda mais propícios a pesquisas originais e inovadoras.

Boa leitura!

**Leandro Medrano**

Editor-Chefe Revista PÓS

medrano@usp.br



## 2 | *De*POIMENTOS

Marília Riul  
Ingrid Moura Wanderley  
Maria Cecília Loschiavo  
dos Santos

# e

## ENTREVISTA COM STUART WALKER

### INTRODUÇÃO:



Figura 1: Stuart Walker.  
Fonte: Ingrid Moura Wanderley.

Stuart Walker (Figura 1) é professor de Design para Sustentabilidade e codiretor do centro de pesquisa *Imagination Lancaster* na Universidade de Lancaster, Reino Unido. Também é Professor Visitante de Design Sustentável na Universidade de Kingston, Reino Unido, Professor Adjunto da Faculdade de Arte da Universidade de Ontário, Toronto, e Professor emérito da Universidade de Calgary, no Canadá. Especialista em pesquisa prática em design para sustentabilidade, desenvolveu uma forma única de prática acadêmica de design em que gera objetos proposicionais integrados com a teoria, informados por ela e que também informam a teoria. Seu trabalho aborda particularmente os fundamentos filosóficos e espirituais de uma perspectiva filosófica pós-consumista, considerada por ele como uma próxima etapa necessária para as nações economicamente desenvolvidas, caso queiram emergir dos modos ambientalmente desastrosos que estão sendo praticados. Esses modos baseados no crescimento levam, cada vez mais, a um mal-estar existencial profundo. Seus trabalhos de pesquisa foram publicados e apresentados internacionalmente e seus projetos conceituais foram exibidos no *Design Museum*, Londres, em todo o Canadá e na Itália. Alguns de seus livros publicados são: *Sustainable by Design: Explorations in Theory and Practice*, 2006; *The Spirit of Design: objects, environment and meaning*, 2011; *The Handbook of Design for Sustainability* (com Jacques Giard), 2013; e *Designing Sustainability: making radical changes in a material world*, 2014.

Walker foi entrevistado em sua segunda visita ao Brasil, quando participou da Conferência e Workshop “Projeto e política nacional de resíduos sólidos: diálogos sobre sustentabilidade”, realizada no Laboratório de Sustentabilidade (Lassu) da Universidade de São Paulo (USP) em 2013, atividade do projeto de pesquisa patrocinado pelo CNPq: “Design do produto, sustentabilidade e política nacional de resíduos sólidos”, coordenada pela professora Maria Cecília Loschiavo dos Santos. Através das perguntas sugeridas, o professor Stuart Walker criou uma crítica severa ao nosso sistema social de produção em massa e lembrou-nos quais valores realmente importam na nossa jornada.

(s.walker@lancaster.ac.uk)

**Marília Riul / Ingrid Moura Wanderley:** Se você fosse de outro planeta, que impressão você teria sobre a humanidade apenas olhando a nossa cultura material?

**Stuart Walker:** Bem, acho que se eu fosse um visitante de outro planeta e visse como estávamos.... Eu andei por todo o mundo e quando eu estou aterrissando em grandes cidades e o avião sobrevoa abaixo do nível das nuvens, nós podemos ver o que está acontecendo, estamos sempre muito, muito ocupados. Nós vemos os carros acelerando pelas rodovias, rodovias engarrafadas. Vemos muitos trens, edifícios, muito terreno natural sendo escavado e limpo para construções, estradas ou fábricas...

Nós vemos muitos e muitos edifícios e, à medida que nos aproximamos da cidade, esses edifícios são verticais e eles são muito altos. É como uma espécie de colônia de pessoas que habitam o planeta e está ficando cada vez maior e maior...

Estamos constantemente adentrando no ambiente natural e estamos vivendo de uma forma que demanda muitos recursos naturais. Criamos uma cultura material que não é conduzida por necessidades humanas ou mesmo por vontades humanas, desejos humanos razoáveis. É impulsionada pelo crescimento econômico, por pessoas, empresas e acionistas que desejam enriquecer e que criaram um sistema econômico muito prejudicial.

Criamos uma cultura prejudicial para o meio ambiente e com uso intensivo de recursos, realmente estamos retirando demais. É um sistema que depende da produção de resíduos e produção exagerada. Portanto, não é sensato, não é eficiente. Falamos sobre a eficiência o tempo todo, sobre tornar nosso sistema muito mais eficiente, mas nosso sistema de produção baseia-se na superprodução e no desperdício. É tudo, menos eficiente.

Então, é uma espécie de loucura que criamos, o que é insustentável e, embora vejamos o dano que está causando tanto para o meio ambiente como para a sociedade, não parecemos saber como sair disso. E isso é muito preocupante, porque quanto mais tempo continuar, à medida que os recursos se tornam mais escassos, a água limpa ou a comida se tornam mais escassas, as pessoas terão que viver e isso pode levar a um conflito.

Platão disse há milhares de anos em sua obra "A república", há séculos atrás, há milênios atrás, sobre como devemos viver, em que tipo de cidade devemos viver e era uma cidade, de acordo com Sócrates, com base na suficiência. Mas então você vai para a próxima pergunta, por que não queremos viver assim? Queremos viver no luxo como nós vivemos agora e ele identificou viver no luxo - a cidade luxuosa - como sendo a base de um mundo em conflito porque, para fornecer esse luxo, temos que tomar cada vez mais e mais. Então, as pessoas nunca aceitarão ter menos e, eventualmente, estarão em conflito. Agora, curiosamente, é exatamente isso que foi destaque neste ano em Davos. Foi dito que temos que mudar o sistema por causa de efeitos ambientais e por causa da justiça social. Eles disseram que se não o fizermos, isso poderia levar a um conflito.

Eu estava lendo um livro sobre a história do desenvolvimento na Ásia e a condição atual, e o autor desse livro também dizia que essa desigualdade levaria a conflitos se não mudarmos nossos caminhos. Então, há uma devastação ambiental, mas as pessoas precisarão viver, e se elas não conseguirem o suficiente porque alguns têm tudo, então não parece ser bom para o futuro. Precisamos mudar a maneira como fazemos as coisas.

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

**M. R. /I. M. W.:** Em sua opinião, quais são os valores éticos fundamentais de uma cultura significativa e sustentável?

**S. W.:** Bem, é a velha questão... “como devemos viver”?

O que faz uma vida boa? Infelizmente, como adotamos na sociedade atual, o que faz uma vida boa é ter mais coisas. Mas, curiosamente, quando as pessoas são colocadas em uma situação muito estressante e tem que ponderar sobre seus valores e o que realmente lhes importa, não é o modelo do carro, nem o modelo do telefone, nem o valor do seu terno.... Você sabe, é a família, os entes queridos e amigos. Isso é o que realmente faz uma boa vida. Ter o grupo de apoio da família, amigos e entes queridos, ter um sentido e propósito na vida, bens materiais suficientes para poder viver e talvez não apenas suas necessidades básicas - um pouco mais que as necessidades básicas, desejos razoáveis, mas não desejos excessivos. E, certamente, não ter essa necessidade constante de consumir, consumir, consumir, construir produtos para durar apenas um curto período de tempo.

Portanto, devemos substituir essa ênfase no consumo. Somos encorajados a comprar mais e ficar insatisfeitos. A sociedade de consumo, como eu disse, é uma sociedade de descontentamento e que gera descontentamento e insatisfação porque é nisso que ela se baseia. Caso você não esteja insatisfeito com o que você conseguiu, não queira comprar nada...o propósito do marketing é fazer você se sentir insatisfeito. Bem, se você está constantemente se sentindo insatisfeito e descontente com sua vida, essa não é uma fórmula para uma vida feliz porque você sempre se sente descontente.

Neste processo, estamos destruindo o planeta e criando uma enorme injustiça social. Estes não são os caminhos para uma vida sustentável ou significativa. Temos que voltar a alguns valores humanos bastante básicos, como o bem-estar espiritual, a família e os amigos e sentir-se parte de uma comunidade baseada no “NÓS”, não no “EU”, ou na sociedade individualista do capitalismo de consumo porque o capitalismo de consumo concentra-se na sociedade do “EU”, “EU”, “EU”, “EU”.

Você sabe, políticos conservadores do livre mercado, como Margaret Thatcher, disseram que não existe sociedade. Há apenas indivíduos. Bem, isso se encaixa diretamente no sistema capitalista individualista, onde as pessoas são atomizadas. Então, em vez de ir com os vizinhos ao cinema local e ver um filme juntos, conversar e sair com amigos de maneira comunal - talvez tomar para o café com esses amigos depois - todos nós temos nossos próprios centros de entretenimento individuais em nossas próprias casas, onde assistimos os filmes sozinhos ou com outra pessoa. Então, temos que comprar o equipamento, que no próximo ano estará desatualizado. Temos que comprar o vídeo cassete e depois o DVD e depois o Blu-ray e, em seguida, a tela HD. Isso nunca termina.... Quão boa a reprodução de um filme precisa ser em casa e por que não podemos ir ao cinema e assistir isso como uma comunidade?

Portanto, ocorre essa atomização e individualização da sociedade em vez de nos unirmos em uma comunidade. Mas é a comunidade, os amigos em comunidade e os entes queridos que dão sentido à vida, não comprar coisas.

**M. R. /I. M. W.:** É possível listar orientações práticas básicas para conceber artefatos significativos e sustentáveis?

**S. W.:** Bem, eu não acho que podemos ter um “livro de receitas” com diretrizes para o design de artefatos, porque cada projeto precisa ser avaliado em seus

próprios termos e, particularmente, se estamos falando de localização e sustentabilidade - e a localização é uma grande parte da sustentabilidade... Talvez não seja 100% local, mas muito mais em direção ao local do que como acontece na produção em massa globalizada - adaptar os projetos ao contexto, à geografia local, condições climáticas, necessidades das populações locais, expressões culturais, já que diferem de um lugar para outro.

O que você pode ter, penso eu, não é necessariamente um “livro de receitas” sobre como lidar com isso, mas você pode ter princípios gerais e um conjunto de ideias sobre o que você está tentando alcançar ou o que devemos ter em mente - como o valor de localização. Talvez decidir sobre onde o uso de componentes produzidos em massa faça sentido. Ao usarmos componentes produzidos em massa, podemos reutilizá-los mais facilmente do que se eles fossem projetados exclusivamente para um determinado produto – quando, no fim da vida útil desse produto, não podemos usar essa parte novamente.

Levando em consideração mais, muito mais do que a fórmula modernista “a forma segue a função”, em que estávamos olhando apenas para os aspectos utilitários, aspectos muito práticos, temos que trazer o contexto social e o contexto do significado pessoal e talvez empurrar os meios econômicos para trás um pouco mais. Se você fizer da prioridade econômica o principal motor, então questões ambientais, questões sociais e questões espirituais - coisas que realmente importam – todas elas serão empurradas para trás.

Vemos isso na modernidade e na sociedade contemporânea, onde todas essas coisas são tiradas do foco e as pessoas dizem que não podemos nos dar ao luxo de cuidar dos problemas ambientais porque o preço será aumentado. Não podemos lidar com questões sociais. Nós buscamos o rótulo mais barato e exploramos o meio ambiente e as pessoas porque é isso que o torna mais competitivo. Nós usamos essa linguagem quando a economia é a alma da empresa. Temos de trazer à tona outras coisas e isso significa um modelo econômico diferente. É muito desafiador mudar isso, mas isso é uma consequência inevitável. Precisamos de um modelo econômico diferente.

**M. R. /I. M. W.:** Você pode explicar o papel do Significado Pessoal no design para a sustentabilidade?

**S. W.:** Bem, essa ideia de significado pessoal se refere ao desenvolvimento espiritual do indivíduo, o sentido espiritual do bem-estar combinado com o que eu falei sobre valores substantivos. Então, ética pessoal, questões de consciência pessoal e assim por diante.

Eu introduzi isso no escopo da sustentabilidade para começar a fazer a sustentabilidade e o design para a sustentabilidade se relacionarem com os indivíduos e torna-la relevante para os indivíduos - em vez de dizer que a sustentabilidade é uma grande questão social, um grande problema ambiental, uma grande economia, pensamento com que não compactuo. Isso tem que fazer sentido para mim como um indivíduo e é por isso que eu decidi que “o significado pessoal” deve entrar nisso e isso significa fazer o que é certo - examinar a consciência e fazer o que é certo e fazer disso um ponto de referência ao invés de pensar que é “OK” não considerar essas coisas. Não está certo não considerar essas coisas. Devemos considerar essas coisas.

**M. R. /I. M. W.:** Eu acredito que uma das práticas de design mais prejudiciais está relacionada à criação de artefatos supérfluos. Como os designers podem lidar com o dilema do mercado supérfluo?



**S. W.:** Bem, eles não podem fazê-lo sozinhos. Os designers podem contribuir, penso eu, e particularmente em um projeto experimental mais acadêmico, mostrando um caminho diferente através de diferentes tipos de objetos. Podemos mostrar um caminho alternativo, mas as questões do mercado supérfluo, da produção em excesso e a forma com que olhamos o desenvolvimento de produtos hoje se referem a “o que de novo podemos produzir para ganhar dinheiro”? Na verdade, não importa o que realmente é, se for novo e se pudermos comercializá-lo para ganhar dinheiro.

Então, temos um produto que pode ser muito avançado e que dura muito tempo, mas se você produzir esse produto, ganhará pouco dinheiro e então teremos que inventar um produto completamente novo. O que as empresas fazem: elas deliberadamente lançam uma espécie de primeiro modelo, que não possui todos os recursos que podem incluir: baixa resolução, baixa duração da bateria, número limitado de recursos - e eles liberam isso, aí, seis meses depois, eles colocam um pouco mais. Então, as pessoas querem o próximo modelo e em seis meses eles lançam o próximo modelo.

Vemos isso o tempo todo e é assim que criamos insatisfação, porque você acabou de comprar aquele, mas outra pessoa obteve esse, então você compra esse e então há outro. Portanto, estamos constantemente criando insatisfação, que é o impulso para o consumo. O objetivo é impulsionar o consumo, e nós [designers] impulsionamos o consumo porque é assim que o sistema capitalista ocidental cria riqueza para os acionistas. Porque eles estimulam o mercado através da chamada “inovação” para incentivar as pessoas a consumir, gastar seu dinheiro para que as empresas ganhem mais dinheiro - de modo que o impulso é o crescimento econômico.

Portanto, a prioridade é econômica e a forma como se dirige isso é através do consumismo e, quando você dirige isso na sociedade de consumo, sempre há muito desperdício, porque quando você libera o novo modelo, o mais antigo é jogado fora e, cada vez mais, mudamos para uma cultura descartável. Meu avô costumava usar uma navalha de barbear e ele mesmo costumava afiá-la. A navalha durava muito tempo e ele mesmo a afiava e se barbeava. Então nós passamos a ter a lâmina descartável e depois o barbeador descartável. E jogamos tudo fora, descartamos. Compramos seis barbeadores em uma embalagem, usamos e jogamos tudo fora.

Esse tipo de cultura se manifesta em tudo - uma furadeira elétrica que você compra, por exemplo, se algo der errado, você a joga fora e a substitui. É mais barato substituí-la. Você simplesmente joga fora. E o telefone celular, você não consegue consertá-lo, você o joga fora. Os computadores portáteis ... são objetos caros, você sabe. Todas essas coisas são muito caras.

Então esse é o problema: o impulso é o sistema econômico. Esse é o principal motivador para essa cultura de produtos excedentes e supérfluos. A maneira de abordar isso é priorizar outros valores e colocar o impulso econômico em segundo plano, porque existem coisas mais importantes na vida do que apenas aumentar sua conta bancária. Sim, temos que ter dinheiro. Não estou dizendo que não precisamos ter dinheiro. Mas o que estamos fazendo é criando enormes desigualdades econômicas. Enquanto algumas pessoas têm milhões e milhões, e bilhões de dólares, e muitas pessoas não têm nada ou têm muito, muito pouco, isso não é ético.

**M. R. / I. M. W.:** Você acha que o design industrial é percebido pelos empresários apenas como uma ferramenta para aumentar o lucro?

**S. W.:** Sim. Eu acho que o design industrial é visto assim há muito tempo. É usado muitas vezes como um braço do marketing para criar uma brilhante e linda superfície sedutora, perfeita para um produto atraente que as pessoas queiram comprar.

É usado como roupa de moda para produtos e é isso que Victor Papanek criticou em 1971 e ainda estamos fazendo. Então, sim, muito enfaticamente, sim.

**M. R. / I. M. W.:** Como você acha que artefatos duráveis afetam o mercado e a sustentabilidade econômica?

**S. W.:** Bem, se você comprar um produto duradouro com o qual você está satisfeito, então você não está mais contribuindo para a economia, por isso é considerado algo ruim. Mas se você comprar um objeto bonito, que dura muito tempo e que você pode passar para seus filhos ou seus netos, quero dizer, em teoria, isso deve ser uma coisa boa. Se você achar lindo porque foi lindamente produzido e ele puder ser um item de patrimônio, passado de geração a geração, isso deveria e poderia ser uma coisa muito boa.

Mas isso significa que se temos esse tipo de cultura material, ainda precisamos encontrar formas de criar trabalho e riqueza em que as pessoas possam ter um meio de se sustentar de forma que gastem menos energia e recursos. E é por isso que muito trabalho tem sido feito em direção ao design de serviços.

Mas, novamente, muito disso pode ser relacionado à localização, porque se fizermos atividades recreativas no nível local, por exemplo, podemos pagar uma taxa para ser um membro de um clube desportivo ou para ir ao teatro ver uma trupe local ao vivo ou assistir a um concerto de um músico local -então, pagaremos por algo que é considerado de valor, mas não é um artefato material - estamos consumindo entretenimento ou estamos usando uma instalação desportiva, mas não é tão materialmente intensivo.

Se formos ao cinema em vez de adquirirmos nosso próprio sistema de entretenimento, ou seja, todos os DVDs, os filmes e assim por diante - isso é uma mudança. Mas se você for ao cinema - sim, é mais restritivo porque o cinema mostra o filme em um determinado momento e você precisa se dirigir ao local, o que pode não ser conveniente para você - mas isso é parte do relacionamento que você tem com a comunidade. Não é tudo sobre você, é sobre a comunidade e, portanto, participando desse modo, você paga, cria empregos, recebe um serviço, e assim você compartilha com a comunidade, encontra com outras pessoas e depois pode tomar um café com amigos e socializar. Portanto, consome-se muito menos do que se todos estiverem na sua própria casa, com sua própria TV de tela grande, seus próprios DVDs assistindo sozinhos. Isso não constrói uma comunidade e se reflete em muito consumismo, particularmente quando você pensa em todos esses artefatos que permitem que você faça isso... eles podem ser substituídos a cada ano ou a cada dois anos à medida que as novas tecnologias são pressionadas sobre nós.

Então, podemos ainda criar riqueza através de serviços. Se não possuímos TVs e amplificadores de tela grande, vamos ao cinema. Se não possuímos nossa própria academia, vamos a uma academia local. Muitas casas, particularmente na América do Norte onde a população tem grande poder aquisitivo, têm sua própria academia, sua própria piscina e sua própria sala de entretenimento, tudo individualizado. Mas, se não possuímos todas essas coisas e compartilharmos na comunidade, não precisamos de grandes casas. Nós poderíamos viver confortavelmente em casas menores, que precisam de menos material para serem construídas e menos energia para aquecer. Então, há essas

economias múltiplas e há menos manutenção, há menos limpeza em uma casa menor porque você não precisa de tantos lugares que o excesso de consumismo cria. Há muitas pessoas que vivem em casas enormes nos subúrbios da América do Norte, com garagens duplas e que não conseguem colocar seus carros nas garagens, porque estão cheias de coisas. Isso é muito, muito comum. Eles não podem se mover dentro da própria casa por causa da quantidade de coisas que acumulam.

**M. R. /I. M. W.:** Qual é a sua opinião sobre a estética dos produtos de massa e por que esses produtos têm a mesma aparência, parecem os mesmos?

**S. W.:** A propaganda, o marketing da sociedade consumista, na verdade, é uma escolha individual. Mas quando você vai à loja, acha que todos os produtos são mais ou menos os mesmos, a única diferença é a marca, mas eles são praticamente iguais. Quero dizer, os diferentes telefones celulares disponíveis, todo mundo está copiando uns dos outros. Todos esses produtos são exatamente iguais. A única diferença é o rótulo ou a marca, o mesmo acontece com os carros, todos eles parecem praticamente os mesmos. Todo mundo produz o mesmo tipo de modelo, a única maneira de distinguir a diferença entre um Audi, um BMW, um Volkswagen e qualquer outro carro é através da marca na parte de trás do veículo. Você não pode identificá-lo de outra forma.

Todos estão competindo uns com os outros nos mesmos termos e não há escolha real do consumidor nesse sentido. Você é identificado como pertencente a uma área específica em um mercado consumidor e recebe um rótulo. É uma imposição. Esse tipo de carro é para você e você se torna o alvo para esse produto. É isso que você pode ter. Você poderia ter um produto com uma marca, ou outra, ou até aquela outra marca... Mas na verdade, eles são praticamente todos iguais. Então, não há realmente muita escolha.

Enquanto na produção localizada e comunidades tradicionais, eles eram muito diferentes. Quando costumávamos viajar, experimentávamos culturas diferentes, muito diferentes, com diferentes alimentos, diferentes formas de vestir, diferentes tipos de móveis e diferentes tipos de casas. Agora, quando você viaja ao redor do mundo, todos se vestem de Levi's, em Nikes e Adidas. Todo mundo carrega um Apple ou um telefone Samsung. As pessoas dirigem o mesmo tipo de carro, têm os mesmos aparelhos em suas casas. Então, tudo é praticamente igual e muito do fascínio e da maravilha da viagem global desapareceu porque todos vivem mais ou menos do mesmo jeito, com as mesmas coisas. Então quando você está viajando e quer comprar algo para levar de lembrança, não é muito interessante, pois não existe diferença nos souvenirs de viagens. Então, a experiência de viajar não é tão rica, porque essa diversidade, essa adaptação à cultura local e à expressão cultural através da roupa, através de móveis e artefatos, desapareceu. O que é lamentável porque tínhamos uma diversidade muito rica, que desapareceu em apenas alguns anos.

**M. R. /I. M. W.:** Você tem relacionado o design vernacular e sua propriedade de localização com a sustentabilidade. Você pode nos dizer o que é o design vernacular e qual o papel da localização no design sustentável?

**S. W.:** Tradicionalmente, o design vernacular foi associado a culturas bastante isoladas e as pessoas foram separadas uma das outras. Eles construíram seu tipo particular de cultura material para atender às suas próprias necessidades a partir de materiais locais criando uma diferenciação.

Por exemplo, na Inglaterra, um arquiteto tradicional, eu diria é um arquiteto vernáculo. Em Cotswolds, no sul da Inglaterra, as casas têm um aspecto particular porque são feitas de uma pedra local. Elas têm certo tipo de aparência, o que é peculiar a essa área. Se você vai a Yorkshire, há um tipo diferente de pedra, um design um pouco diferente. Então isso é vernáculo. Se você for para Lake District, a pedra local é a ardósia, o que é muito diferente. Assim, as diferentes casas eram expressivas das condições locais e os projetos mudavam para se adequar à pedra local, ou ao material local. As construções eram feitas de acordo com o que poderia ser feito com essa pedra local e de acordo com as necessidades locais, constituindo um tipo de arquitetura muito distinta e diferente em cada localidade.

Hoje em dia, usamos materiais produzidos em massa e colocamos os mesmos tipos de casas em todos os lugares e não há personalidade local nas casas. Uma habitação nova é igual em todas as localidades e, portanto, há uma perda dessa diversidade. Há uma perda de design vernacular, isso acontece em todo o mundo.

Quando você constrói com materiais locais para atender às necessidades locais, você cria um design vernacular. Há um ajuste com o lugar, um “encaixe” muito bom no ambiente local, um produto da forma como as coisas são construídas localmente. Muitos destes projetos vernáculos evoluíram ao longo de milhares e milhares de anos e as pessoas conseguiram viver de acordo com as condições ambientais locais da maneira como viviam e construam, em seus tipos de habitação e assim por diante. Quando nos afastamos disso, vemos esses tipos de modos de vida sustentáveis se perdendo muito rapidamente, eu vi isso. Eu morava no Oriente Médio e vi que isso aconteceu muito, muito rapidamente.

As pessoas viviam na costa do Oriente Médio há milhares de anos no mesmo estilo de vida que costumavam viver desde os tempos bíblicos e ainda usavam seu sistema de irrigação, mencionado no livro de Deuteronômio, que data de 500 a.C., por exemplo. É uma maneira de viver muito antiga, em que se faziam casas locais com palmeiras locais, os barcos de pesca locais eram feitos de palmeiras - e havia um equilíbrio. Havia um equilíbrio muito delicado quando as pessoas viviam em harmonia com o meio ambiente, construindo seus artefatos a partir de materiais locais e cultivando alimentos, criando animais. Havia um equilíbrio muito delicado, que desapareceu com a intervenção da tecnologia ocidental muito rapidamente e foi destruído. Algo muito triste de se ver.

Mas é claro que podemos entender por que as pessoas optaram por esse modo mais moderno de viver - é mais confortável. Podemos entender por que as pessoas escolhem fazer isso - é muito atraente. Mas não é sustentável.

Não há respostas fáceis aqui, mas acho que a localização em um contexto moderno provavelmente não é isso. Não significa retornar a esse modo de vida pré-moderno seria contraproducente. Mas precisamos reconhecer que esses modos de vida tradicionais trouxeram algo que era importante quando rejeitamos tudo isso com o alvorecer da modernidade. Perdemos algo muito valioso e ainda podemos aprender com isso hoje.

Então, quando produzimos coisas a nível local, quando empregamos pessoas localmente e pagamos salários dignos para criar artefatos a partir de materiais locais, isso se reflete no preço do artefato. Se isso for levado em consideração - fornecimento local de material do ambiente local, criado ou transformado em artefatos de valor através de habilidades humanas, que as pessoas comprem - então o custo real disso é automaticamente incluído no preço do artefato. Porque se você está pagando pelos cuidados ambientais locais, se você estiver

pagando um salário digno para os fabricantes do artefato, o verdadeiro custo é automaticamente incluído no preço do artefato - a degradação ambiental e a exploração humana são parte da produção - e hoje elas não estão incorporadas no preço dos produtos produzidos em massa.

Portanto, a localização pode ajudar. Se existe um fabricante local que está destruindo o ambiente local e vivemos no ambiente local, estaremos muito conscientes disso e algo será feito porque não queremos viver ao lado dessa destruição. Talvez esses fabricantes tenham que mudar o que fazem. Se estivermos conscientes de onde esses artefatos vêm, quais as suas origens, eles são mais significativos para nós - se estamos conscientes das habilidades e da história por trás deles, o que tudo isso significa, portanto, pagamos o verdadeiro custo disso.

A localização e os verdadeiros custos refletidos no preço do artefato ajudariam a incluir aspectos sustentáveis no sistema de produção e os preços do artefato teriam que ser maiores devido aos custos reais. Mas isso significa que teríamos que valorizar mais esses artefatos, porque não podemos nos dar o luxo de jogá-los fora e substituí-los regularmente, pois eles são caros. Isso nos encorajaria a ter mais cuidado com os artefatos e reduzir nosso consumo geral. Então é nesse tipo de processo que a localização pode ajudar a mudar e mostrar um caminho diferente.

Vale a pena reconhecer que podemos aprender com o tradicional se mudarmos o nosso pensamento e começarmos a valorizar as coisas que acontecia nos sistemas tradicionais. É algo muito válido se pudermos reinterpretar isso hoje e reforçar alguns desses valores. Poderíamos viver de maneira muito mais ecológica, sem todo esse consumo de energia do qual somos tão dependentes hoje, e assim por diante.

**Nota das Autoras**

Financiado pela FAPESP e CNPq.

**Nota do Editor**

Data de submissão: 26/02/2016

Aprovação: 08/05/2017

Tradução para o português e revisão: Marília Riu e Ingrid Moura Wanderley

---

**Marília Riul**

Pesquisadora independente.

CV: <http://lattes.cnpq.br/6091869348536473>

[mriul@yahoo.com.br](mailto:mriul@yahoo.com.br)

**Ingrid Moura Wanderley**

Professora visitante da Universidade Federal de Campina Grande. Campina Grande, PB.

CV: <http://lattes.cnpq.br/6157340213400778>

[ingridmw@uol.com.br](mailto:ingridmw@uol.com.br)

**Maria Cecília Loschiavo dos Santos**

Professora titular em design da Universidade de São Paulo. São Paulo, SP.

CV: <http://lattes.cnpq.br/9875100117374731>

[closchia@usp.br](mailto:closchia@usp.br)

# 3 | ARTIGOS

Amanda Saba  
Ruggiero

V

ARIÁVEIS DE UMA  
TRAJETÓRIA EXPOSITIVA: O  
CASO HÉLIO OITICICA

RESUMO

O artigo analisa a trajetória expositiva de Hélio Oiticica e adota como ponto de partida sua projeção internacional, com a finalidade de investigar o interesse por um artista, e as oscilações de sua recepção ao longo do tempo. De que maneira são construídas as estratégias que incidem no valor de uma trajetória artística? E qual o peso e efeito de uma exposição neste processo? O percurso expositivo de Hélio Oiticica foi compreendido em três momentos: o primeiro quando o artista era vivo (1965-1980) e agiu diretamente nas escolhas e montagens dos eventos que participou, atuando como artista e curador; o segundo momento (aproximadamente entre 1980-90), caracterizado por grandiosos eventos que circularam entre América do Norte e Europa, e o terceiro, a partir dos anos 2000 até os dias atuais, quando sua produção passa a pertencer a acervos de museus e coleções internacionais. O estudo contribui para a compreensão do campo da arte e diversas variáveis que incidem no processo de reconhecimento de uma carreira artística, seja potencializando sua difusão como também contribuindo para a intensificação de sua produção, e identifica atores que compõem este circuito, nomeadamente estrangeiros – críticos; curadores, independentes ou ligados a instituições; colecionadores; marchands; artistas.

PALAVRAS-CHAVE

Exposições. Hélio Oiticica. Internacional. Valor. Recepção.

# DIVERSITY IN THE ARTIST'S EXHIBITION TRAJECTORY: THE CASE OF HÉLIO OITICICA

## ABSTRACT

The paper analyzes the exhibition history of the artist Hélio Oiticica and adopts as a starting point his international reception. It aims to study how the artwork and the artist become valuable, and how it changes over the time. How are the career strategies of a successful artist built? And what is the importance of an art exhibition in this process? The exhibition of Hélio Oiticica's artwork was conceived in three periods: the first when the artist was alive (1965-1980), and directly acted as a curator of his own exhibitions; the second period (around 1980-90) concerns the big events and exhibitions that traveled around America and Europe; and the third period, from the 2000s until today, when the artworks were bought by museums, institutions and international private collections. The critical examination of the international reception of Brazilian art intends to expand the comprehension of contemporary art practices, such as the multiple influences that may contribute to the value of an art object, intensifying the production of an artist. This research identifies the persons involved with Hélio Oiticica's work – critics, independent curators, collectors, art dealers and artists.

## KEYWORDS

Exhibition. Oiticica, Hélio (1937-1980). International. Value. Reception.



## INTRODUÇÃO

A recepção de um artista e sua obra envolvem um conjunto de relações dinâmicas, destoantes e tangentes, o conflito das ideias e das memórias – sedimentadas ou embaçadas. O artista deixa rastros em trabalhos, ações, textos e memórias, os quais, muitas vezes, percorrem um amplo circuito e complexos meios para atingir o público. Os caminhos da obra, o local em que se insere e de que maneira se apresentou todas as variáveis inerentes à recepção, envolvem fragilidades e resistências de um campo em constante transformação.

O presente trabalho é um recorte da tese<sup>1</sup> que investiga a recepção de Hélio Oiticica por meio das exposições a fim de desvelar variáveis que sucedem no reconhecimento de uma produção artística. O levantamento das principais mostras internacionais serviu como eixo estruturador para discutir a trajetória e a percepção de sua produção em diferentes momentos, desde a trama de relações estabelecidas em vida, o percurso após sua morte, até os dias atuais. A análise do trajeto expositivo por meio da recepção examina o papel dos eventos para compreensão de suas proposições.

Hélio Oiticica protagonizou uma extensa produção artística, caracterizada pelo aspecto experimental, tanto no uso de materiais e suportes, quanto nos modos de expor e apresentar as relações entre espaço, obra e público. De modo geral, o contexto artístico nos anos 1960 e 70 respondia à necessidade de se manifestar reagindo à repressão, com intuito de desmitificar o objeto por meio da prática experimental, do inconformismo e de possíveis linguagens em uma arte participativa. De acordo com Celso Favaretto, *“o essencial das manifestações antiartísticas é a confrontação dos participantes com situações”* (1990, p. 153). Em geral, havia interesse no aspecto comportamental do público em ampliar a consciência e liberar fantasias, em sensibilizar os espectadores e deslocá-los do lugar e senso comum. Assim, as práticas artísticas podem ser consideradas práticas reflexivas.<sup>2</sup>

A negação do culto ao objeto artístico em propostas que reconceituam, desintegram e recriam sua imagem fundamenta a obra de Hélio Oiticica. Para além de idealizar um universo estético, Oiticica visava transformar os participantes, *“proporcionando-lhes proposições abertas ao seu exercício imaginativo”*, visando a *“desalienar o indivíduo”*, para *“torná-lo objetivo em seu comportamento ético-social”*, segundo Favaretto (1990, p. 152)<sup>3</sup>. Hélio Oiticica elaborou suas propostas em séries, numeradas e classificadas, ações ligadas desde “proposições comportamentais” até “ordens de manifestação ambiental”, ou o exercício experimental<sup>4</sup>, assim como um extenso programa, termo também empregado pelo próprio artista, desenham de modo sintético o escopo de sua produção com maior acuidade:

*Cada posição do programa é designada por uma palavra ou expressão, que, poéticas e estranhas, indicam o caráter da proposição e dos procedimentos envolvidos. Signo irreduzível da diferença, cada nome já delimita uma área de atuação. Meta esquemas, Invenções, bilaterais, Relevos Espaciais, Núcleos, Penetráveis, Bóides, Parangolés, Manifestações Ambientais, Apropriações, Tropicália, Supressensorial, Crelazer, Projeto, Apocalipopótese, Eden, Ninhos, Barracão, Não-Narrativas, Subterrânia, Delírio Ambulatório, Contra Bóides são designações de intensidades progressivas do experimental, essenciais nas*

<sup>1</sup> A tese de doutoramento *Elos e Assimetrias na recepção de Hélio Oiticica*, defendida em 2014 sob a orientação do Prof. Dr. Agnaldo Farias na FAUUSP, disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-25072014-092309/pt-br.php>. A pesquisa contou com financiamento CNPq e CAPES PDSE.

<sup>2</sup> O texto de Celso Favaretto, “Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica”, publicado originalmente na *Revista Gaia*, São Paulo, USP, 1989. Posteriormente republicado na revista *Educação e Filosofia*. Universidade Federal de Uberlândia, v. 4, n. 8, jan-jun. 1990, p. 151-158.

<sup>3</sup> Idem 2.

<sup>4</sup> Classificar a diversidade e a complexidade deste conjunto, bem como a análise de cada etapa/programa e suas relações com a filosofia ou artistas, não seria tarefa proposta para este artigo, tendo em vista análises muito bem realizadas por estudiosos de Hélio Oiticica como por exemplo Celso Favaretto (1992), Luciano Figueiredo (2007), Glória Ferreira (FUNARTE, 1986), Guy Brett (2007), Catherine David (BRETT, 1992), Paula Braga (2008), entre outros.

*proposições, tanto quanto a cor, tempo, a estrutura, o corpo, a participação* (FAVARETTO, 1992, p. 17).

Este programa, quando exposto, deveria revelar todo esforço e pesquisa do artista, sua produção como um processo, como uma rede encadeada e interconectada por etapas. A fragmentação, ou a exposição parcial deste conjunto, de fato inibe e escamoteia a complexidade e profundidade com que abordou questões relacionadas à cor, à forma e ao espaço, tão caras ao artista. Enquanto a produção estava reunida pelo acervo, o conjunto ao ser exibido tinha potência e força. A quantidade de trabalhos enviados para as mostras permitia a leitura do processo e toda pesquisa aprofundada, desenvolvida em uma sequência seriada, em grande parte das proposições de Hélio Oiticica. Após a dispersão deste conjunto em acervos e coleções, e a destruição parcial em incêndio do acervo<sup>5</sup>, pergunta-se: ainda é possível exibir o conjunto e o sentido do seu potencial transgressor?.

A posição preeminente de Hélio Oiticica, Lygia e Mira Schendel, segundo o crítico Rodrigo Naves (2002, p. 14) formalizou-se definitivamente com a *XXII Bienal de São Paulo*, em 1994. No entanto, para os críticos estrangeiros<sup>6</sup> a mostra retrospectiva *Hélio Oiticica*, exibida de 1992 a 1994 na Europa e Estados Unidos, somada a *Documenta X* de Catherine David; em 1997; e à *XXIV Bienal de São Paulo* de 1998, foram os principais eventos que evidenciaram a posição desses artistas.

A trajetória expositiva de Hélio Oiticica pode ser compreendida aqui por três momentos, em ordem cronológica: o primeiro refere-se à época do artista vivo, envolveu o período correspondente às primeiras exposições fora do Brasil (1965) até o ano de seu falecimento (1980); o segundo caracteriza-se por grandes exposições que tiveram ampla circulação na Europa e Estados Unidos, da exposição *Brazil Projects* (1988), no fim dos anos 80, às exposições sobre *Latin American Art*, a Retrospectiva *Hélio Oiticica*, a *Documenta X* e a *Bienal de Havana*, que ocorreram ao longo dos anos 1990; período relevante para a obra ser apreciada em seu conjunto; e o terceiro momento, em que trabalhos passam a ser comprados por museus, instituições e colecionadores estrangeiros, selecionadas as principais mostras nos Estados Unidos, a partir do ano 2000, as exposições *Brazil Body and Soul*, *Beyond Geometry*, *Quase-Cinemas e Tropicália*, foram analisadas por meio dos depoimentos dos curadores, problematizando aspectos ligados à percepção atual de Oiticica.

## PRIMEIRA FASE — HO CRUZANDO OCEANO

A primeira inserção de Hélio Oiticica, fora do Brasil, foi o *Bólide Methamorphosis*, exibido na galeria *Signals*, em Londres, em 1965, quando o artista estabeleceu o primeiro contato com o crítico de arte Guy Brett, e membros envolvidos com a *Signals*, como Paul Keeler e o artista David Medalla, cujo contato resultou a publicação dos primeiros textos de Hélio Oiticica no exterior. A comunicação de Oiticica com Guy Brett e David Medalla foi estabelecida, por intermédio da indicação do artista brasileiro Sérgio Camargo. Desse encontro, resultou a paradigmática exposição na *Whitechapel Gallery*, em Londres, 1969, quatro anos depois do primeiro contato estabelecido em 1965 (BRETT e FIGUEIREDO, 2007, p. 11).

<sup>5</sup> Em outubro de 2009, o incêndio na residência da família, que abrigava o acervo de Oiticica, destruiu 90% das obras, o que de fato coloca em questão a impressão positiva sob a efetiva condição de preservação das obras. A mídia brasileira cobriu com detalhes o triste episódio, para maiores detalhes sobre os fatos ver: FOLHA DE SÃO PAULO. Incêndio no Rio destrói obras de Hélio Oiticica; veja a repercussão. *Cotidiano*, São Paulo, 18 de outubro de 2009. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u639678.shtml>>. Acesso em 23.06.2017. Também ALAMBERT, Francisco. The Oiticica Fire. *Art Journal* (New York, 1960), v. 68, p. 113-114, 2009.

<sup>6</sup> Os críticos entrevistados durante a pesquisa de doutorado que revelaram esta posição foram: Carlos Basualdo, Edward Sullivan, Gabriela Rangel, Gabriel Perez-Barreiro, Irene Small, Luis Perez-Oramas, Lynn Zelevansky, Mari Carmen Ramirez.

<sup>7</sup> Kynaston McShine, antes de organizar a exposição *Information* no MoMA-NY em 1970, havia organizado a mostra *Primary Structures*, no Jewish Museum de Nova York em 1966, que chamou a atenção para um tipo de arte, conhecida, posteriormente, como “minimal art”.

A *Whitechapel Experience* (1969), como o artista gostava de chamar, foi momento de grande importância para o desenvolvimento e a maturidade intelectual de Hélio Oiticica; ele teve liberdade para propor, criar e reunir, num único espaço, o conjunto de seus trabalhos. A galeria permitiu liberdade total na execução de suas propostas, foi uma relação institucional estimulante, que dispunha de recursos e liberdade para a realização dos ideais de Oiticica. A exposição contou com grande divulgação, recebeu cobertura televisiva e teve um público significativo de visitantes. O artista adquiriu autoconfiança; a exposição foi um grande estímulo para suas investigações, como registradas nas inúmeras cartas que escreveu, e documentadas no acervo digital Projeto Hélio Oiticica (PHO). Apesar de também receber críticas negativas nos jornais britânicos durante a exposição (GOSLING, 1969), a recepção da obra em Londres foi bem diferente do que foi noticiado no Brasil. Lá, diferentes opiniões dividiram o público que a visitou; alguns críticos desconfiaram das intenções do artista (MULLINS, 1969a, 1969b) e das afirmações de Paul Overy (OVERY, 1969) e de Guy Brett (BRETT, 1969), que defenderam e justificaram as proposições do desconhecido artista sul-americano.

A exposição em Londres e os debates em torno dela resultaram na divulgação de sua obra em outros países. Devido à visibilidade da *Whitechapel Experience*, Hélio Oiticica foi convidado para participar da exposição *Information* no *Museum of Modern Art* (MoMA) em Nova York, no ano seguinte, organizada por Kynaston McShine<sup>7</sup>. Na lista dos artistas que iriam participar da exposição, Oiticica estava presente desde o início com a indicação ao lado de seu nome: *artista ambiental com exposição individual na galeria Whitechapel de Londres* (MCSHINE, 17 nov.1969a). O contato inicial entre o curador Kynaston McShine e Oiticica foi estabelecido ainda em Londres, quando este emprestou alguns slides de suas obras e de fotos da exposição para o curador.

Hélio Oiticica chegou à Nova York com passaporte carimbado pela exposição individual na respeitada instituição britânica, a *Whitechapel Gallery*. Em Nova York, a experiência expositiva de Oiticica foi bem diferente, *Information* foi uma exposição coletiva com um número extenso de artistas participantes e trabalhos inovadores e provocativos. Inicialmente, Oiticica propôs a projeção de um filme em um ambiente, depois ele mudou sua proposta. Kynaston McShine enviou-lhe um telex escrito: *Think Tropicália* (MCSHINE, 1970) e sua resposta foram os *Ninhos*, uma versão mais elaborada da proposta realizada no workshop da Universidade de Essex, trabalho que realizou, logo após o fim da sua exposição individual na *Whitechapel Gallery*.

Na exposição *Information*, em Nova York, em 1970, os *Ninhos* ficaram ofuscados por outros trabalhos de cunho político mais polêmico, direto e provocador, como o trabalho de Hans Haacke, e a máquina Olivetti, que exibia filmes logo na entrada da exposição, e teve um grande impacto no público. Hélio Oiticica propôs os *Ninhos* – uma estrutura com caibros de madeira que formava um conjunto com nove camas, uma ao lado da outra, separadas por tecidos. Nas fotografias da mostra observam-se pessoas descontraídas e brincando nos nichos propostos pelo artista. Nas reportagens publicadas, Oiticica era apresentado como autor dos espaços: *Que Público Poderia se Deitar*. A exposição *Information* foi muito polêmica, enfrentou

desafios e gerou debates, dentro das instâncias do Museu, de acordo com documentos que foram consultados no acervo do MoMA, como as cartas entre diretores e curadores, até duras críticas e comentários sobre o conteúdo expositivo<sup>8</sup>. Atualmente, *Information* é considerada uma exposição paradigmática, importante para a História da Arte – a primeira exposição de arte conceitual nos Estados Unidos. Oiticica estava em Nova York para a exposição *Information*, em julho de 1970, quando foi contemplado com uma bolsa de estudos da Fundação Guggenheim. Mudou-se para Nova York em dezembro de 1970 e permaneceu até 1978. Enquanto preparava sua viagem, idealizava um novo modo de viver. Ainda no Brasil, tinha em mente construir um espaço, uma versão dos *Ninhos*, que propôs no MoMA, imaginava um espaço em que poderia viver e receber visitas em seu apartamento, não queria um modo de vida convencional, desejava construir, vivenciar suas propostas em novas espacialidades.

O artista, desde o início de sua carreira, criou uma rede de contatos que manteve ao longo de sua vida: no Brasil, eram artistas, críticos e colegas e, quando morou em Londres e Nova York, ele internacionalizou e ampliou essa rede. Esse conjunto de pessoas, com quem se relacionou, contribuiu para a recepção póstuma de sua produção, em especial quando começou a circular fora do Brasil, no fim dos anos 80. Em Nova York, Hélio Oiticica não conseguiu construir seu projeto no Central Park, porém lutou por isso e manteve contato com as pessoas influentes que conheceu, como, por exemplo, Kynaston Mcshine, Lucy Lippard, Jaqueline Barnitz, John Perrault, Dore Ashton. Dentre o conjunto de cartas que enviou às pessoas, algumas solicitavam recomendação para a renovação de sua bolsa, outras para obter o *Green Card* ou pedindo apoio para viabilizar suas propostas de intervenção urbana. No período em que viveu em Nova York, manteve constante contato com o Brasil, por meio de cartas trocadas com críticos brasileiros, como Mario Pedrosa, Aracy Amaral, Roberto Pontual e Frederico Moraes. A comunicação com a família e amigos era feita por meio de cartas diárias e semanais em que relatava sua rotina, as sessões de cinema underground, com filmes de Jack Smith, os encontros com pessoas interessantes, os projetos, as expectativas e frustrações vividas na cidade de Nova York. Ao retornar ao Brasil, em 1978, Oiticica estava plenamente conectado ao meio artístico local; chegou repleto de planos, projetos, convites e muitos parceiros; realizou, com vários artistas, trabalhos coletivos como *Kleemania*, *Barracão*, *acontecimentos poéticos urbanos*

A estadia de Hélio Oiticica no exterior contribuiu para a recepção póstuma de sua obra nos anos 90, ele iniciou uma rede de contatos em vida, que mesmo após sua morte se expandiu, foram os elos. E teve em seu currículo duas exposições em instituições renomadas, a individual em Londres na *Whitechapel Gallery*, e a coletiva em Nova York no MoMA. A imersão nos documentos de Oiticica: cartas, recortes, textos publicados, possibilitou identificar a dimensão da rede que estabeleceu e a constante interlocução com artistas, pensadores e críticos. O material escrito, a documentação que deixou, também contribuíram para a divulgação e o interesse de pesquisadores e estudantes por sua obra, 20 anos depois, mais precisamente a partir dos anos 90. Embora Oiticica não participasse ativamente de exposições e do circuito das galerias de arte, ele estava produzindo, trocando

<sup>8</sup> Sobre a exposição *Information* no MoMA e debates internos que ocorreram antes e durante a exposição ver artigo: RUGGIERO, Amanda Saba. Hélio Oiticica no MoMA de Nova York. *Arquitextos*, São Paulo, ano 17, n. 193.01, *Vitruvius*, jun. 2016. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.193/6087>>. Acesso em 23.06.2017

informações e em contato com artistas, críticos, escritores e poetas, como exemplo, Lucy Lippard (encontrava em festas), Dore Ashton, Jaqueline Barnitz, John Perreault e certamente Guy Brett.

Por intermédio de Silvano Santiago, Hélio Oiticica realizou a conferência na galeria Albright Knox, em Búfalo (SANTIAGO, 1998, p. 89). Pelos documentos e depoimentos do artista, foi possível perceber que muito lhe agradou essa forma de expor seu trabalho. Era uma palestra com a apresentação de uma seção de slides, em que ele falava e projetava imagens de suas obras. A conferência de Búfalo foi uma resposta ao modo como desafiava alguns aspectos institucionais e de mercado, embora, na mesma época, estivesse de acordo com a venda de seus trabalhos no Brasil, dando liberdade para seu irmão cuidar das vendas dos metaesquemas, na galeria Ralph Camargo, em São Paulo. Deve-se ressaltar a forma de exposição que o artista optou, em mostrar o conjunto da obra, por imagens projetadas em um plano bidimensional, em um projetor de slides, uma exposição/palestra. Mais relevante que ter as peças expostas, sua escolha foi exibir o seu processo, e a sequência de “programas” que compunha sua biografia até aquele momento. Episódio que reafirma a convicção do artista em não destacar sua produção com status de obra ou objeto artístico tradicional e sim incitar a experiência e a vivência do público confrontado com seus experimentos.

Embora tenha havido divergências na recepção britânica da mostra, a presença do artista na montagem e durante todo período expositivo foi importante para estabelecer a proximidade com o público, anseio do próprio artista, bem como dos meios de divulgação da mesma. A exposição em Londres foi a experiência em vida que pode reunir em único espaço toda sua produção. As demais, em Nova York e no Brasil, contribuíram para sua carreira, ampliando contatos e estabelecendo relações institucionais, que ressoaram com maior intensidade na trajetória póstuma do que em vida. Oiticica rejeitou o modelo tradicional em exibir em galerias e instituições quando esteve em Nova York e procurou realizar seus projetos e programas na cidade. Nos Estados Unidos não conseguiu viabilizar, porém quando retornou ao Brasil, embora tenha enfrentado dificuldades, conseguiu realizar projetos como *Barracão*, e performances como *Kleemania* e *Delirio Ambulatório*. Manteve os projetos em documentos e registros que posteriormente foram construídos e reconstruídos, como, por exemplo, as *Cosmococas*<sup>9</sup> entre outros projetos no Brasil e no exterior.

## SEGUNDA FASE – RUMOS PÓSTUMOS

Após a morte do artista, sua produção foi exposta nos anos 80 no Brasil, particularmente em São Paulo e no Rio de Janeiro<sup>10</sup>. No exterior, a exposição *Brazil Projects*, no PS1 de Nova York, mostrou um conjunto significativo de trabalhos de Hélio Oiticica e despertou o interesse em muitas pessoas, como disse Edward Sullivan quando viu *Tropicália* pela primeira vez (SULLIVAN, 2013). E, em especial, Chris Dercon, que desenvolveu o projeto e viabilizou a *Retrospectiva Hélio Oiticica*. Ele reuniu uma equipe de colaboradores e conhecedores de Oiticica, e juntos<sup>11</sup> promoveram a exposição colorida e atrativa, exibindo um extenso conjunto abrangendo todos os períodos da vida do artista, *dos bólides, núcleos, penetráveis, aos ambientes*.

<sup>9</sup> O Instituto Inhotim construiu em 2008 a Galeria Cosmococa, projeto do escritório Arquitetos Associados. A galeria reúne cinco salas destinadas a série *Cosmococa*, projeto idealizado por Hélio Oiticica em parceria com cineasta Neville d'Almeida. As salas são ligadas por um hall central, localizada em uma área de expansão do Instituto, em meio a exuberante natureza cuidadosamente reconstruída e mantida pelo parque.

<sup>10</sup> Luciano Figueiredo, artista plástico, vive no Rio de Janeiro, foi colega de HO e esteve envolvido com o acervo de Hélio Oiticica desde sua morte em 1980, e participou diretamente projetos e do dos acervos de HO.

<sup>11</sup> Luciano Figueiredo estava à frente do Projeto HO, Catherine David curadora (*Galerie nationale du Jeu de Paume* em Paris), Guy Brett e colaboradores na Espanha (*Fundación Antoni Tàpies*, em Barcelona), Portugal (*Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian* em Lisboa) e EUA (*Walker Art Center* em Mineápolis).

Guy Brett, mencionado em todas as entrevistas realizadas durante a pesquisa, contribuiu para a “tradução e divulgação” de Hélio Oiticica para os europeus e americanos e, sem dúvida, de outros artistas brasileiros, como Lygia Clark, Lygia Pape, Sergio Camargo. Mas, no caso específico de Oiticica, sua atuação foi muito importante; o respeito por seu trabalho, o contato e afinidade que estabeleceu com o artista. A presença de Brett em palestras e seminários nos Estados Unidos e na Europa, em conjunto com os textos publicados, foram fundamentais para a tradução e a divulgação de Oiticica, de acordo com o relato da curadora Gabriela Rangel<sup>12</sup>:

*Tive muita sorte, pois estava visitando Nova York, nos anos 90. Fui ao MoMA, em um evento em que Guy Brett iria falar sobre Oiticica. Fiquei encantada com a descrição de Guy Brett sobre o trabalho, o julgamento crítico dele, e então descobri este artista. Pensei: era como um Joseph Beuys! Tão importante como ele! Então, decidi estudar mais sobre Oiticica, comprei um livro e depois disso me apaixonei por ele. (...) Devo ao Guy Brett por eu conhecer Oiticica. Ele tinha uma função, que foi disseminar o trabalho de Oiticica (RANGEL, 2013,).*

<sup>12</sup> Gabriela Rangel: diretora e curadora de artes visuais na *Americas Society*. Trabalhou como curadora assistente de arte latino-americana e coordenadora de programação do *International Center for the Arts of the Americas* no Museu de Finas Artes de Houston.

Hélio Oiticica foi capa da revista *Art in America* e, a partir disso, semearam-se muitos seguidores e admiradores. Guy Brett, Chris Dercon e Catherine David, foram importantes elos para a internacionalização e difusão da sua produção nos anos 90.

A exposição retrospectiva *Hélio Oiticica* foi uma revelação para muitos, um evento de grande alcance que, além de reunir um conjunto significativo de trabalhos, organizou e disponibilizou extenso e diversificado material por meio do catálogo, publicado em quatro idiomas, documento utilizado como referência até os dias de hoje. A retrospectiva foi um modelo bem-sucedido, em meio ao contexto de grandes mostras coletivas e a difusão global de grandes eventos como as bienais de arte. A individual possibilitou a compreensão e leitura da trajetória do artista, que resultou na valorização e difusão desta produção em cenário internacional.

*A Retrospectiva foi o ponto que mudou tudo, foi a primeira vez que a obra foi mostrada. Como o artista fez todos os blocos, toda constelação, toda cronologia demonstrada, e que se viu, se podia analisar e ver porque o Hélio fez a obra dele da maneira que ele fez, como ele era exigente e porque sua obra era um conjunto. De fato, sua obra era um conjunto, e ele a constituiu como uma cadeia, um elo ligado ao outro; sua obra funciona assim. Uma exposição só de metaesquemas diz muito pouco sobre a obra dele. Quando se vê tudo perto do olho, se consegue dimensionar o artista, a trajetória, a originalidade e o processo dele. Sem isso, você cai dentro de um terreno redutor, que simplifica e não enriquece a leitura (FIGUEIREDO, 2013).*

Enquanto Hélio Oiticica circulava fora do Brasil, estratégias elaboradas em ambiente nacional para promoção e venda de artistas brasileiros no exterior, encabeçadas pelo banqueiro Edemar Cid Ferreira, demonstrara sua eficácia (NAVES, 2005, p.428). O evento *Brazilianart in New York*, em 1995, foi resultado desta estratégia. No tocante à exposição da *Cosmococa*, de Oiticica, na galeria *Marian Goodman*, houve um efeito positivo entre a obra e o contexto em que foi exibida. Tratou-se de uma experiência marcante, conforme registrado nos depoimentos de Sergio Bessa, e também resultou no

<sup>13</sup> Carlos Basualdo, Curador do Museu de Finas Artes da Filadélfia, organizou a exposição *Quase-Cinemas e Tropicália*.

<sup>14</sup> As exposições da coleção Cisneros não foram analisadas neste estudo, mas é preciso ressaltar sua importância para a divulgação e estudo da obra de Hélio Oiticica nos Estados Unidos, assim como outros artistas brasileiros e latino-americanos. Em 2010, a exposição *Beyond Participation: Hélio Oiticica & Neville d'Almeida in Nova York* foi organizada na galeria de arte do Hunter College de Nova York por Jocelyn Meade Elliotte – aluna do programa de mestrado da mesma instituição.

<sup>15</sup> O artigo “Nas quebradas de uma obra remontada”, discute a contextualização da obra e os possíveis descolamentos que podem haver, uma vez que não há necessariamente o desejo de inserir e acoplar maiores informações a respeito de um trabalho, assim a obra pode ganhar novos significados ou nenhum, questões que perpetuam além desta muitos trabalhos de artistas contemporâneos. Disponível em: [http://www.arquimuseus.arq.br/seminario2016/artigos/e02/e02-amanda\\_saba\\_ruggiero.pdf](http://www.arquimuseus.arq.br/seminario2016/artigos/e02/e02-amanda_saba_ruggiero.pdf). Acesso em 23.06.2017.

<sup>16</sup> Para maiores detalhes e informações sobre a exposição de Houston e o histórico a respeito do restauro e o envolvimento do museu com o acervo de HO, consultar o capítulo “A exposição Body of Color” da tese RUGGIERO, Amanda Saba. *Elos e assimetrias na recepção de Hélio Oiticica*. 2014. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p.136-148.

interesse posterior do crítico Carlos Basualdo<sup>13</sup> em organizar outras exposições sobre Hélio Oiticica.

*Acho importante olhar de modo aprofundado alguns aspectos de seus trabalhos. Eu fiquei fascinado pelas Cosmococas quando vi a exposição na Galeria Marian Goodman em 1995, que mostrou uma das Cosmococas, Hendrix War, que adorei, e achei que seria interessante olhar para esta série novamente, foi por isso que propus a exposição Quasi-Cinemas, onde procurei focar a relação entre HO e o cinema (BASUALDO, 2013)*

As mostras coletivas sobre arte na América Latina circularam nos museus americanos e europeus, no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, em geral, foram criticadas por perpetuar alguns estereótipos ligados ao primitivo, ao fantástico e ao figurativo, como apontou Mari Carmen Ramirez no texto *Beyond the fantastic* (RAMIREZ, 1992, p.60). Embora tais exposições tenham recebido críticas, as grandes coletivas de *latinamericanart* contribuíram para visibilidade e divulgação dos trabalhos de artistas brasileiros, em especial para colecionadores da arte latino-americana. Esses eventos no Brasil se configuraram pela mídia local como conquista e reconhecimento de uma produção nacional no exterior. Os catálogos oriundos destas exposições reposicionam artistas e as narrativas ditas “oficiais” sobre a produção ao “sul do Rio Grande”.

A inclusão de Oiticica, em posição de destaque, com sala especial na *X Documenta* de Kassel, em 1997, pela curadora francesa Catherine David, foi importante, e a partir dela despertou o interesse institucional junto com o interesse de mercado pela aquisição dos trabalhos de Hélio Oiticica, e outros artistas brasileiros.

Outro aspecto importante foram as mudanças internas ocorridas no MoMA de Nova York, da metade para o fim dos anos 1990. A obra de Hélio Oiticica entrou para o acervo da coleção permanente do museu, a partir das doações de Patricia Phelps Cisneros, em 1997, o mesmo ano em que Oiticica esteve na *Documenta X*. A partir dos anos 2000, Oiticica também passou a ser exibido nas exposições da coleção Cisneros, como a exposição *Geometric Abstraction: Latin American art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, no Museu de Arte da Universidade de Harvard, Cambridge.<sup>14</sup>

Após a entrada na coleção do MoMA de Nova York em 1997, foi crescente o interesse dos museus americanos em adquirir obras de Hélio Oiticica. Depois da exposição *Beyond Geometry*, no Los Angeles County Museum of Art (LACMA), o museu adquiriu a instalação *nas quebradas*<sup>15</sup>.

Houve um histórico de fatos ligados ao Museu de Houston, interessado, desde o início do projeto em adquirir os trabalhos de Hélio Oiticica. Todo o restauro feito nas pinturas, como metaesquemas, relevos espaciais, atribuiu à obra um refinamento técnico elevado de elaboração. No catálogo da exposição *Body of Color*, o texto sobre o restauro das obras, analisa com profundidade todo método utilizado pelo artista, bem como a sequência de tintas, cores e de pigmentos que utilizava. Tratou-se de um trabalho inédito e profundo sobre as técnicas e métodos empregados pelo artista<sup>16</sup>.

Na coleção do Museu de Houston, as peças de Hélio Oiticica vieram da coleção Adolph Leirner, o *Metaesquema 12*<sup>17</sup>, o metaesquema *vermelho cortando o branco*<sup>18</sup>, e um relevo espacial<sup>19</sup>. A exposição *Body of Color* também resultou na aquisição de peças pelo museu *Tate Modern* em Londres; que adquiriu *metaesquemas, relevos espaciais, bólides e Tropicália*, totalizando oito peças adquiridas pelo museu entre 2007 e 2008<sup>20</sup>, dez anos após a aquisição do MoMA de Nova York.

Houve críticas na *Documenta X* sobre o modo como ficaram expostos os *parangolés* de Hélio Oiticica: como objetos estáticos e intocáveis, sem oferecer ao público a real dimensão do trabalho do artista (AMARANTE, 1997)<sup>21</sup>. Diferente da *Documenta X* de Kassel, a *Bienal de Havana* mostrou os *parangolés* de outra forma, segundo Edward Sullivan<sup>22</sup> e Irene Small, que estiveram na Bienal, à apreciação sobre o trabalho foi outra, pois foram construídas réplicas e as pessoas poderiam vestir e colocar as capas.

*Interessa-me a obra de Oiticica, em especial os trabalhos ligados à participação do público, como os parangolés. Foi marcante a abertura de uma Bienal de Havana, quando vi uma procissão na rua de crianças vestindo parangolés e dançando. Ver este aspecto de seu trabalho na situação desejada pelo artista, nas ruas, como nas escolas de samba, fez com que eu me interessasse por esse artista multifacetado, que fazia cinema e pintura. Também gosto muito de sua produção geométrica, o trabalho inicial, onde muitas obras foram expostas em Houston, Body of Color, foi espetacular* (SULLIVAN, 2013).

Os rumos póstumos da trajetória expositiva de Hélio Oiticica tiveram a exposição individual como fonte primária e difusora de sua produção, com material gráfico elaborado em quatro idiomas, uma equipe respeitada de curadores passando por renomadas instituições internacionais. Soma-se aos eventos expositivos o acervo ainda unificado, o extenso conjunto, embora enfrentando dificuldades para manutenção e processamento, permanecia íntegro (sem danos e perdas causadas pelo incêndio), sob os cuidados da família e também do artista e colega Luciano Figueiredo. Quando o interesse de mercado incidiu com maior intensidade sobre a produção de Oiticica, duas forças atuaram sobre seu legado, por um lado maior interesse e exposição do artista em diversas instituições, eventos e galerias na Europa e nos Estados Unidos, e por outro lado, a fragmentação do conjunto programático concebido pelo artista, espalhada e presente em acervos de museus norte-americanos e posteriormente europeus.

### A TERCEIRA FASE — DAS EXPOSIÇÕES ÀS COLEÇÕES

*A exposição Brasil Body and Soul (2001), no Guggenheim, de acordo com Edward Sullivan (SULLIVAN, 2013), partiu da proposta do conjunto expositivo da mostra Brasil + 500 anos (2000)<sup>23</sup>, mas com modificações e a inclusão de outras obras; foi um projeto executado em parceria com a equipe brasileira e a equipe do museu Guggenheim. Dois aspectos criticados em relação à exposição Brasil+500: primeiro, relacionado aos gastos excessivos em eventos temporários, enquanto as instituições musicológicas do país não se mantêm, não adquirem acervos para suas coleções e estão em constante crise financeira; segundo, a cenografia da exposição que dispersa colocou em segundo plano o interesse e o foco no objeto artístico, a ambientação excessiva que não focalizou interesse nas obras, e sim no*

<sup>17</sup> Disponível em: <http://www.mfah.org/more-information-helio-oiticica-metaesquema-12/>. Acesso em 23.06.17.

<sup>18</sup> Disponível em: <http://www.mfah.org/art/100-highlights/vermelho-cortando-o-branco/>. Acesso em 23.06.17.

<sup>19</sup> Disponível em: <http://www.mfah.org/art/detail/oiticica-relevo-espacial-spatial-relief/>. Acesso em 23.06.17.

<sup>20</sup> Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks?aid=7730&ap=1&wp=1&wv=grid>. Acesso em 23.06.17.

<sup>21</sup> Algumas fotos da sala de exposição com trabalhos de Hélio Oiticica estão disponíveis no website: [http://universes-in-universe.de/doc/oiticica/e\\_oitic1.htm](http://universes-in-universe.de/doc/oiticica/e_oitic1.htm). Acesso em 23.06.17. Acompanha as fotografias textos sobre os bólides e parangolés de Edward Sullivan.

<sup>22</sup> Edward Sullivan, Professor de História da Arte no Instituto de Finas Artes e Colégio de Artes e Ciências de Nova York (Institute of Fine Arts and College of Arts and Sciences – NY), Nova York.

<sup>23</sup> A mostra reuniu cerca de 15 mil obras divididas em 13 módulos, reunidos em quatro edifícios no parque Ibirapuera: o pavilhão da Bienal, a Pinacoteca, a Oca e o Cinecaverna, construído especialmente para a exposição.



<sup>24</sup> Luiz Perez-Oramas, Curador de Arte Latino Americana no MoMA, Nova York.

*cenário expositivo. Há uma grande diferença quando esse padrão de exposição acontece em um país, cujos museus possuem suas coleções em bom estado de conservação e verbas para aquisição. Nesse sentido, a crítica levantada por Adriano Pedrosa se posicionou mais sobre esse contexto interno que o Brasil enfrentava do que propriamente o conjunto ou seleção exposta no museu Guggenheim em 2001. (PEDROSA, 2002).*

A mostra *Tropicália* iniciou seu percurso expositivo no Museu de Arte Contemporânea de Chicago (2005), depois foi para a Barbican Gallery, em Londres (2006), no Museu do Bronx, em Nova York (2006) e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2007); teve financiamento da empresa *Brasil Connects*, porém a mesma decretou falência em 2006, o que inviabilizou a vinda da mostra para o espaço da Oca no parque Ibirapuera, em São Paulo, como planejada inicialmente, e destacou Carlos Basualdo durante entrevista (BASUALDO, 2013). Para alguns entrevistados, a temática foi de difícil compreensão para o público americano, que não estava familiarizado com todos os elementos da cultura brasileira e, na visão de outros, foi uma excelente oportunidade para aquele público conhecer a instalação *Tropicália*, de Hélio Oiticica. Neste sentido, Luis Perez-Oramas<sup>24</sup> aponta para um detalhe relevante:

*Eu tenho muita reserva a respeito dos usos tropicalistas de Hélio Oiticica na circulação internacional do tropicalismo a partir dos anos 90, como se tropicália fosse tudo. Como exemplo, cito a exposição do museu do Bronx, e não compreendo porque a exposição colocava o vídeo sobre os parangolés que foi gravado na Bienal de Havana, nas quais as pessoas dançavam o parangolé ao som de uma salsa. Não é o problema de ser dançado com salsa, mas há um momento em que as distinções culturais se perdem, e o americano normal acredita que é assim com a salsa, e o samba nada tem a ver com a salsa (PEREZ-ORAMAS, 2013).*

Embora muito se acuse no Brasil sobre a recepção internacional que considera Hélio Oiticica partindo de associações simples e frequentemente formalistas, ou acusa somente o aspecto mítico da descoberta da favela e as demais associações históricas simplistas. A exposição é o momento de encontro direto da obra com o público. A importância e o poder de um evento expositivo podem emoldurar ou despertar maior interesse do público pelo artista, são variáveis que dependem do formato, tamanho da exposição, escolhas da curadoria, e do contexto. Neste caso, o curador apontou para outro aspecto das exposições contemporâneas:

*Sempre tenho uma sensação que os ambientes, Édem, até que ponto a reconstrução desses ambientes não é a fetichização dos mesmos, até que ponto estes não eram atos, que só poderiam existir com o artista vivo, e não uma arquitetura que é uma ruína, no sentido que a ruína é uma arquitetura sem alma, o que fica do edifício quando a alma vai embora, muitas vezes sinto que as reconstruções destes ambientes de Hélio vivem como ruína, são como o edifício sem alma, às vezes me pergunto até onde não seria melhor fotografar ou achar um outro modo, e claro que existe a questão do mercado (PEREZ-ORAMAS, 2013).*

O interesse pelos aspectos de sua produção – o uso da cor e do espaço, a interatividade com o público – constituem atrativos. Hélio Oiticica escreveu textos em inglês e muita coisa foi traduzida. Ele morou em Nova York, durante oito anos, em sua carreira; tal fato soma mais um fator de identificação pelo público americano. Os museus americanos absorveram, com maior rapidez, e

tiveram maior interesse pela aquisição dos trabalhos de Oiticica, que estão inseridos numa estratégia maior, da política de formação de acervos de arte latino-americana. Esse valor está representado nos acervos e coleções públicas importantes nos Estados Unidos, como o MoMA, LACMA, Museum of Fine Arts, Houston (MFAH), e em coleções particulares como a coleção Cisneros, Halle.

*Ele fez a obra assim e não a comercializou em vida, um artista precisa vender, e no caso de Hélio Oiticica, ele era anti tudo, antimercado, antigaleria, antiexposição, sua radicalidade extrema, mas foi graças a isso, enfim, fez com que 99 % de sua obra reunida e não tenha sido vendida. Porque ele não aderiu ao mercado, porque ele não quis, ele queria guardar e ter tudo junto. Isso não é subjetividade minha isso está nos seus documentos. O fato de tudo estar reunido pode-se estudar tudo, tinha tudo à mão. Hoje muita coisa foi vendida, e está dispersa, a família vendeu, e houve o incêndio que destruiu muita coisa, não sei o grau da destruição até hoje, o que foi destruído, mas vi os escombros, enfim a destruição foi grande (FIGUEIREDO, 2013).*

<sup>25</sup> Lynn Zelevansky, Diretora do Museu Carnegie de Pittsburgh, produziu *Beyond Geometry* (2004).

O mercado das artes e o crescente valor financeiro que a obra alcança inclui Hélio Oiticica como um dos artistas de grande interesse. A frequência anual de exposições de seus trabalhos no cenário norte-americano, em especial em Nova York, pela galeria *Lelong*, representante de Hélio Oiticica e que desde 2004 realiza mostras periódicas.

Hélio Oiticica faz parte de um seleto grupo de artistas brasileiros com grande número de exposições fora do Brasil. Há um esgotamento de exposições sobre seus trabalhos? As opiniões se dividem, há quem considere que os trabalhos foram mostrados poucas vezes, enquanto outros acreditam que sua produção permanece em grande número de exposições. Isso não indica um esgotamento, mas sim a predileção, aceitação e ampla legibilidade que o público internacional estabeleceu com sua produção. O Carnegie Museum of Art (CMOA), de Pittsburgh, em parceria com o Whitney Museum of American Art (NYC-ARTS), de Nova York, organizam uma grande mostra sobre Hélio Oiticica, inaugurada, na primavera de 2016, em Pittsburg, EUA, com a curadoria de Lynn Zelevansky<sup>25</sup>:

*Basicamente nunca houve uma exposição compreensivo de Oiticica, é por isso que estou fazendo isso. E por que nunca teve um grande show de Hélio Oiticica nas principais áreas metropolitanas dos Estados Unidos, local em que grande parte da crítica é produzida, quem tem mais poder e a maior comunidade artística vivendo. Houston é uma grande comunidade, mas não é como Nova York, Los Angeles ou Chicago (ZELEVANSKY, 2013).*

Portanto, todo este histórico de ações, resgatadas ao longo da pesquisa, desde a trama de pessoas e instituições envolvidas, somados a qualidade intrínseca da produção artística, enunciam a ampla receptividade e a importância da exposição para difusão do artista. No caso de Hélio Oiticica, o momento que sua produção foi exposta de maneira conjunta e integral favoreceu a recepção de seu trabalho, tanto em vida como no momento póstumo. Hoje, tal conjunto está disperso, de alguma forma dificultando a reunião e leitura do conjunto, feito de modo fragmentado, resultando em novas leituras e reinterpretações.

*Para mim é muito difícil imaginar hoje ter uma exposição do Hélio Oiticica com a mesma qualidade que existia, como houve, se os monocromáticos foram queimados, há uma lacuna, hoje não se traz mais de volta (FIGUEIREDO, 2013).*

A dispersão em coleções institucionais e privadas revela as fragilidades em que o aparato cultural de preservação e políticas de acervos nacionais se apresenta no país, em detrimento dos interesses de mercado. O desafio aos curadores e instituições está colocado, como exibir sem perder o potencial crítico elaborado pelo artista?

## REFERÊNCIAS

- ALAMBERT, Francisco. The Oiticica Fire. *Art Journal* (New York, 1960), v. 68, p. 113-114, 2009
- AMARANTE, L. A controvertida arte de Kassel. *Ícaro Brasil*, Rio de Janeiro, n. 156, 1997. p. 67-73
- BARREIRO, G. P. Entrevista de Gabriel Perez-Barreiro. Entrevistadora: Amanda Saba Ruggiero. Nova York, 04 Jan. 2013.
- BASUALDO, C. Entrevista de Carrlos Basualdo. Entrevistadora: Amanda Saba Ruggiero, Filadélfia, 20 fev. 2013.
- BESSA, A. S. Entrevista de Sergio Antonio Bessa. Entrevistadora Amanda Saba Ruggiero. Nova York, 30 jan. 2013.
- BRAGA, Paula (org) *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo, Perspectiva, 2008. 362 p.
- BRETT, G. et al. *Hélio Oiticica*. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1992. 278p.
- BRETT, G.; FIGUEIREDO, L. *Oiticica in London*. Londres: Tate Publishers, 2007. 128p.
- FAVARETTO, C. Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica. *Revista Educação e Filosofia*, Uberlândia, v. 4, n. 8, p. 151-58, jan-jul 1990.
- FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*, v. 1. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1992. 234p.
- FERREIRA, G. Entrevista de Glória Ferreira. Entrevistadora: Amanda Saba Ruggiero. Rio de Janeiro, 19 jun. 2013.
- FIGUEIREDO, L. Entrevista de Luciano Figueiredo. Entrevistadora: Amanda saba Ruggiero. Rio de Janeiro, 18 jun. 2013.
- INCÊNDIO no Rio destrói obras de Hélio Oiticica; veja a repercussão. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Cotidiano, 18 out. 2009. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u639678.shtml>>. Acesso em 23.06.2017
- FUNARTE. Instituto Nacional de Artes Plásticas. *Lygia Clark e Hélio Oiticica; sala especial do 9º salão nacional de artes plásticas*. Rio de Janeiro, 1986. p.123
- GOSLING, N. Lotus – Land, East London. *The Observer Review*, 9 mar. 1969. CD room
- MCSHINE, K. *Information Exhibition Research*. The Museum of Modern Art Archives. Nova York. 17 nov 1969a. 3 p.
- MCSHINE, K. *Trip to South America*. The Museum of Modern Art Archives. New York. 17 nov. 1969b. ([CUR 934])2p.
- MCSHINE, K. Carta para Hélio Oiticica. *Acervo Digital PHO*, Nova York, 3 nov. 1969. 1p. CD room.
- MCSHINE, K. Carta para Hélio Oiticica. *Carta – Acervo Digital PHO*, Nova York, 1 mar. 1970.1p. CD room.
- MOMA, T. M. O. M. A. releases MoMA, 1970. Disponível em: <[http://www.moma.org/docs/press\\_archives/4487/releases/MOMA\\_1970\\_July-December\\_0006\\_69l.pdf?2010](http://www.moma.org/docs/press_archives/4487/releases/MOMA_1970_July-December_0006_69l.pdf?2010)>. Acesso em: 01 set. 2013.
- MULLINS, E. Everybody's civilised. *The Sunday telegraph*, Londres, 23 fev. 1969a. 1p. CD room.
- MULLINS, E. This other –and unnecessary – Eden. *The Sunday telegraph*, 9 mar. 1969b. 1p. CD room.
- NAVES, R. Um azar histórico desencontros entre modernos e contemporâneo na arte brasileira. *Novos Estudos*, São Paulo, n.64, p.5-21, nov. 2002.
- NAVES, R. Edemar: as artes como abre-alas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 out. 2005. 2p.
- OVERY, P. Space without and within. *The Financial Times*, Londres, 18 mar. 1969. 1p. CD room.

- PEDROSA, Adriano. Brazil Body nd Soul. *Artforum*, Nova York, 5 Março 2002.
- PEREZ-BARREIRO, G. Entrevista de Gabriel Perez Barreiro. Entrevistadora Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 4 jan.2013.
- PEREZ-ORAMAS, L. Entrevista de Luis Perez-Oramaz. Entrevistadora Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 01 mar. 2013.
- RALPH Camargo uma galeria de vanguarda. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 junho 1971.
- RAMIREZ, M. C. Beyond “The Fantastic”: Framing Identity in U. S. Exhibitions of Latin American Art. *Art Journal*, v. 51, n. 4, Latin American Art, winter 1992. p. 60-68.
- RAMIREZ, M. C. Entrevista de mari Carmen Ramirez. Entrevistadora Amanda Saba Ruggiero, Houston, 11 fev. 2013.
- RAMUSSEN, W. Latin American Artists of The 20th century. In: OLEA, H.; RAMIREZ, M. C.; YBARRA-FRAUSTO, T. *Resisting categories: Latin American art and/or latino?* Houston: Museu of fine Arts Houston, 2012, p. 1159.
- RANGEL, G. Entrevista de Gabriela Rangel. Entrevistadora Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 19 fev. 2013.
- RUGGIERO, Amanda Saba. *Elos e assimetrias na recepção de Hélio Oiticica*. 2014. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. DOI:10.11606/T.16.2014.tde-25072014-092309.
- RUGGIERO, Amanda Saba. Hélio Oiticica no MoMA de Nova York. *Arquitextos*, São Paulo, ano 17, n. 193.01, Vitruvius, jun. 2016 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.193/6087>>.
- SANTIAGO, S. Hélio Oiticica e a cena americana. In: FERREIRA, G. *Entrefalas* (entrevistas realizadas por Glória Ferreira). Porto Alegre: Zouk, 1998.
- SULLIVAN, E. Entrevista de Edward Sullivan. Entrevistadora Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 18 jan. 2013.
- TONE, L. Entrevista de Lilian Tone. Entrevistadora: Amanda Saba Ruggiero. Nova York, 12 mar. 2013.
- ZELEVANSKY, L. *beyond geometry*. Los Angeles: Los angeles County museum of art, v. 1, 2004.
- ZELEVANSKY, L. Entrevista de Lynn Zelevansky. Entrevistadora: Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 01 fev. 2013.

#### **Nota do Editor**

Data de submissão: 28/02/2016

Aprovação: 15/05/2017

Revisão: Izolina Rosa

---

#### **Amanda Saba Ruggiero**

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo, SP.

CV: <http://lattes.cnpq.br/7636515765220320>

[amandaruggiero@gmail.com](mailto:amandaruggiero@gmail.com)

Naira Vicensi Brugnago

André Augusto de  
Almeida Alves

P

REENCHER OS VAZIOS: SOCIEDADE E  
ESTRUTURA FUNDIÁRIA NA  
CONSTITUIÇÃO DO ESPAÇO URBANO  
DE CASCAVEL – DA “ENCRUZILHADA”  
À DÉCADA DE 1960

RESUMO

Contraface daquelas que se tornam as metrópoles industriais do país, Cascavel, situada no oeste do estado do Paraná, é produto da modernização brasileira pós-1930. Partindo do debate sobre “vazios” territoriais e urbanos, o artigo retrança seu processo de ocupação e urbanização. Situa-o no entrecruzamento de episódios históricos, projetos políticos, dinâmicas econômicas, atuação de agentes públicos e privados; seu rebatimento na estrutura fundiária e na cidade, em uma sucessão de momentos e fatos que dialogam com a experiência local e nacional e revelam-se necessários ao entendimento deste processo que é o desenvolvimento do espaço.

PALAVRAS-CHAVE

Cidade de Cascavel. Modernização. Urbanização. Estrutura fundiária.

FILLING EMPTY SPACES: SOCIETY  
AND LAND STRUCTURE ON THE  
URBAN SPACE CONSTITUTION OF  
CASCAVEL – FROM THE  
*ENCRUZILHADA* TO THE 1960S

ABSTRACT

On the contrary of those which became Brazil major industrial cities, Cascavel, located on the west side of Paraná state, is a product of the post-1930s brazilian modernization. This paper, through the debate regarding territorial and urban “empty spaces”, aims to retrace its occupation and urbanization process. It is carried out alongside with historical events, political projects, economic dynamics and private and public officers performances which are related to it; its effects on the city land structure, in a sequence of moments and facts that dialogue with the local and national experience proves to be needed in order for us to achieve full understanding of this process, which is, itself, a discussion on the development of space.

KEYWORDS

Cascavel city. Modernization. Urbanization. Land structure.

## INTRODUÇÃO AO DEBATE: MODERNIZAÇÃO CONSERVADORA, DESENVOLVIMENTO DESIGUAL E COMINADO E URBANIZAÇÃO BRASILEIRA

As primeiras presenças registradas na região de Cascavel, situada no oeste do estado do Paraná, próxima à tríplice fronteira: Brasil – Paraguai – Argentina, remontam ao período colonial e se desdobram numa sucessão de momentos históricos que dialogam com a experiência nacional e revelam-se necessários ao entendimento de seu processo de urbanização. Seus vestígios mais remotos de assentamento urbano, por sua vez, têm origens no cenário nacional de urbanização e colonização das áreas de fronteiras das décadas de 1920 e 1930. Nesta época Cascavel apresentava alguns conjuntos de casas, isoladas, distantes, mas que permitiram referir-se a ela, em 1936, como Vila de Cascavel, que passou a município em 1952, caminhando no mesmo passo das transformações ocorridas naquelas que se tornariam as metrópoles industriais brasileiras.

É este período, de grande importância na economia nacional, que marca o fim do ciclo da hegemonia agrário-exportadora e o início da “*predominância da estrutura produtiva de base urbano-industrial*” (OLIVEIRA, 1972, p. 9). Tal processo, ao invés de simples superação, envolveu um pacto conservador entre a burguesia nacional e os proprietários de terra, num cenário de modernização que não implica em ruptura nas relações de poder no interior do Estado: “*aqui, passa-se uma crise nas relações externas com o resto do sistema, enquanto no modelo ‘clássico’ a crise é na totalidade da economia e da sociedade*” (OLIVEIRA, 1972, p. 43).

Revela-se nodal a solução do “*problema agrário nos anos de passagem*”, para “*a reprodução das condições da expansão capitalista*” no Brasil (OLIVEIRA, 1972, p. 16), envolvendo grande oferta de mão-de-obra, terra e a ação do Estado na abertura de fronteiras agrícolas:

*Esse mecanismo é o responsável tanto pelo fato de que a maioria dos gêneros alimentícios vegetais (tais como arroz, feijão, milho) que abastecem os grandes mercados urbanos provenham de zonas de ocupação recente, como pelo fato de que a permanente baixa cotação deles tenha contribuído para o processo da acumulação nas cidades; os dois fenômenos são no fundo, uma unidade. No caso das fronteiras “externas” o processo se dá mediante o avanço da fronteira agrícola que se expande com a rodovia: Norte do Paraná, com o surto do café nas décadas de quarenta e cinquenta; Goiás e Mato Grosso, na década de sessenta, com a penetração da pecuária; Maranhão, na década de cinquenta, com a penetração do arroz e da pecuária; Belém-Brasília, na década de sessenta; Oeste do Paraná e Sul do Mato Grosso nos últimos quinze anos, com a produção de milho, feijão, suínos (OLIVEIRA, 1972, p. 17).*

Essa expansão capitalista se dá com a introdução de relações novas no arcaico e reproduzindo relações arcaicas no novo, de modo que a introdução de relações novas no arcaico libera força de trabalho que suporta a acumulação urbano-industrial e a reprodução de relações arcaicas no novo preserva potencial de acumulação liberado exclusivamente para os fins da expansão do próprio novo (OLIVEIRA, 1972). Daí a ruptura na ponta urbano-industrial com os padrões urbanísticos até então vigentes – reformulação e embelezamento

urbano atrelado à expansão da produção agrário-exportadora – contradizer a utopia da emancipação e da modernização para todos (MARICATO, 2001): ao alinhar-se a um pensamento supostamente progressista, mas ordenado por um modelo econômico excludente, desdobra-se num projeto estetizante e segregador (SIQUEIRA, 2010).

Tais transformações materializam-se igualmente no processo de ocupação do território brasileiro no período. É na ponta agrário-exportadora que se dá a intensificação da ocupação do oeste do Paraná e da expansão de Cascavel, através de iniciativas estatais e privadas de colonização e criação e promoção de cidades.

### PROPRIEDADE FUNDIÁRIA, MERCADO IMOBILIÁRIO E URBANIZAÇÃO: APONTAMENTOS SOBRE A CIDADE COMO MERCADORIA E O “VAZIO URBANO” COMO CONSTRUCTO HISTÓRICO, “CHEIOS” E “VAZIOS”

pós-  
039

No Brasil, a renda territorial surge da metamorfose da renda capitalizada na pessoa do escravo para a terra, separando o trabalhador livre de sua força de trabalho como forma de garantir a sujeição do trabalho ao capital. Ou seja, a propriedade do escravo se transforma em propriedade da terra como meio para extorquir trabalho e não para extorquir renda: “*num regime de terras livres, o trabalho tinha que ser cativo; num regime de trabalho livre, a terra tinha que ser cativa*” (MARTINS, 1979, p. 32). Essa discussão sobre a emergência do trabalho livre é de fundamental importância para que se possa entender o processo de urbanização no Brasil; afinal, a abolição da escravidão gera grande impasse aos proprietários: a grande quantidade de terras disponíveis constitui um entrave à libertação dos escravos e dificulta a permanência dos imigrantes como mão-de-obra nas fazendas (MARTINS, 1979).

Até a independência, o regime de sesmarias combinado às “datas” – sesmarias urbanas – rege a organização dos núcleos urbanos. Estes sistemas de concessões de terras combinam políticas relacionadas à ocupação do território, produção agrícola e urbanização, e interesses na obstacularização do acesso à terra. No início do século XIX este sistema entra em crise. Vigora até 1850 o que Rolnik (1997) chama de “*regime de terras devolutas*”, que envolve apropriação ampla e indiscriminada de terra, expulsão de pequenos posseiros, ausência de legislação e atuação do Estado na estruturação de grandes latifúndios. A Lei de Terras de 1850 resolve o impasse, ao definir todas as terras devolutas como propriedade do Estado e permitir sua ocupação apenas mediante título de compra.

Para Rolnik, (1997, p. 23), “*a promulgação da Lei de Terras marca um corte fundamental na forma de apropriação da terra no Brasil, com grandes consequências para o desenvolvimento das cidades*”: a absolutização da propriedade e sua monetarização, conferindo à terra *status* de mercadoria, assegurada por densa malha de leis e regulamentos posteriores. Essa mudança de *status* implica na constituição de um mercado imobiliário urbano, na precisão crescente dos loteamentos, na predominância do lote quadrangular



<sup>1</sup> O espaço oestino passou a ser intensamente ocupado em meados do século XX, quando surgem cidades como: Cascavel, Foz do Iguaçu, Guaíra e Toledo. Hoje são mais de 50 municípios nesta região banhada pelo Rio Iguaçu e que tem como fronteira o Paraguai, a Argentina e o estado do Mato Grosso do Sul.

<sup>2</sup> Destaca-se *grasso modo*, o transplante do esquema de comercialização de lotes no interior dos loteamentos – primeiro vende-se os lotes mal situados e em seguida os melhores situados, de modo que a ocupação dos primeiros valoriza os últimos – para o modelo de parcelamento de terras urbanas apresentado por alguns estudiosos no qual nunca se fazia um loteamento na vizinhança imediata do anterior já provido de serviços públicos, de modo que a parcela de terra desocupada entre estes era valorizada ao ser transferido para ela o valor da benfeitoria. Contudo, este esquema amplamente difundido é problemático, uma vez que não explicita tratar-se ou não essas áreas (loteadas e “em espera”) como sendo de um mesmo titular, valorização esta que só ocorreria se a terra fosse um monopólio bem demarcado, ou seja, enquanto no interior do loteamento é possível a especulação programada, na cidade como um todo esse processo é “anárquico”, pois promove a valorização “involuntária” de glebas alheias não loteadas (BONDUKI; ROLNIK, 1982; KOWARICK, 1979).

<sup>3</sup> A *obrage* foi um sistema de exploração de erva-mate e madeira típico da Argentina e do Paraguai que perdurou em terras brasileiras por quase um século. Elas abrangiam desde o Rio Iguaçu, passando por onde é hoje a cidade de Cascavel (PIAIA, 2004).

ortogonal na produção do espaço urbano e na separação rigorosa entre espaço público e privado. Assim, pode-se afirmar que o aparato legal urbano, fundiário e urbanístico produzido a partir da segunda metade do século XIX forneceu a base para o início de um mercado imobiliário fundado em relações capitalistas e na exclusão territorial, já que inacessível as massas. Mais do que a cidade colonial ou imperial, a cidade sob a República expulsa e segrega (MARICATO, 1995).

Tem-se, enfim, que a promulgação da Lei de Terras e seus desdobramentos, *enche* o território com o *status* de mercadoria, implicando sobre a questão dos vazios territoriais e urbanos conforme materializada em diferentes momentos históricos, centrais para análise da formação histórico-social e do espaço oestino<sup>1</sup> e de Cascavel.

Diante desta abordagem, os vazios urbanos são aqui considerados como resultado de um processo cuja base reside na cidade como mercadoria, em cuja formação diferentes agentes atuam e que é palco de relações sociais, políticas, econômicas e ideológicas. Assim, considera-se que a produção da cidade capitalista não se divide em produção de “cheios” e produção de “vazios” mas obedece a uma lógica: a do capital. Desta forma, a chave não está em perceber os vazios como meros espaços de reserva especulativa causadores de inacessibilidade à terra, mas como produto do cativo de que é vítima, também, a terra urbana, fruto de um ordenamento que, ao invés de institucionalizar o acesso à terra, restringiu-a (MARICATO, 1995).

É nestes termos que se mira um debate como aquele estabelecido a partir de fins da década de 1960 sobre o padrão periférico de crescimento da metrópole paulista, por autores como Cardoso *et al.* (1973), Kowarick (1979), Singer (1982) e Bonduki e Rolnik (1982)<sup>2</sup>.

*A periferia como fórmula de reproduzir nas cidades a força de trabalho é consequência direta do tipo de desenvolvimento econômico que se processou na sociedade brasileira das últimas décadas. Possibilitou, de um lado, altas taxas de exploração de trabalho, e de outro, forjou formas espoliativas que se dão ao nível da própria condição urbana de existência a que foi submetida a classe trabalhadora* (KOWARICK, 1979, p. 41).

De novo, essa produção do espaço decorre do modelo econômico brasileiro posterior a 1930, no bojo do qual o “vazio”, assim como o “cheio”, deveria ser aferido enquanto manifestação concreta das dinâmicas históricas da terra e da cidade brasileira, capitalista, produto da instituição do mercado de terras, das políticas públicas e da ação dos agentes privados.

## CASCADEL, SUA OCUPAÇÃO E O CENÁRIO NACIONAL: AS PRIMEIRAS PRESENÇAS

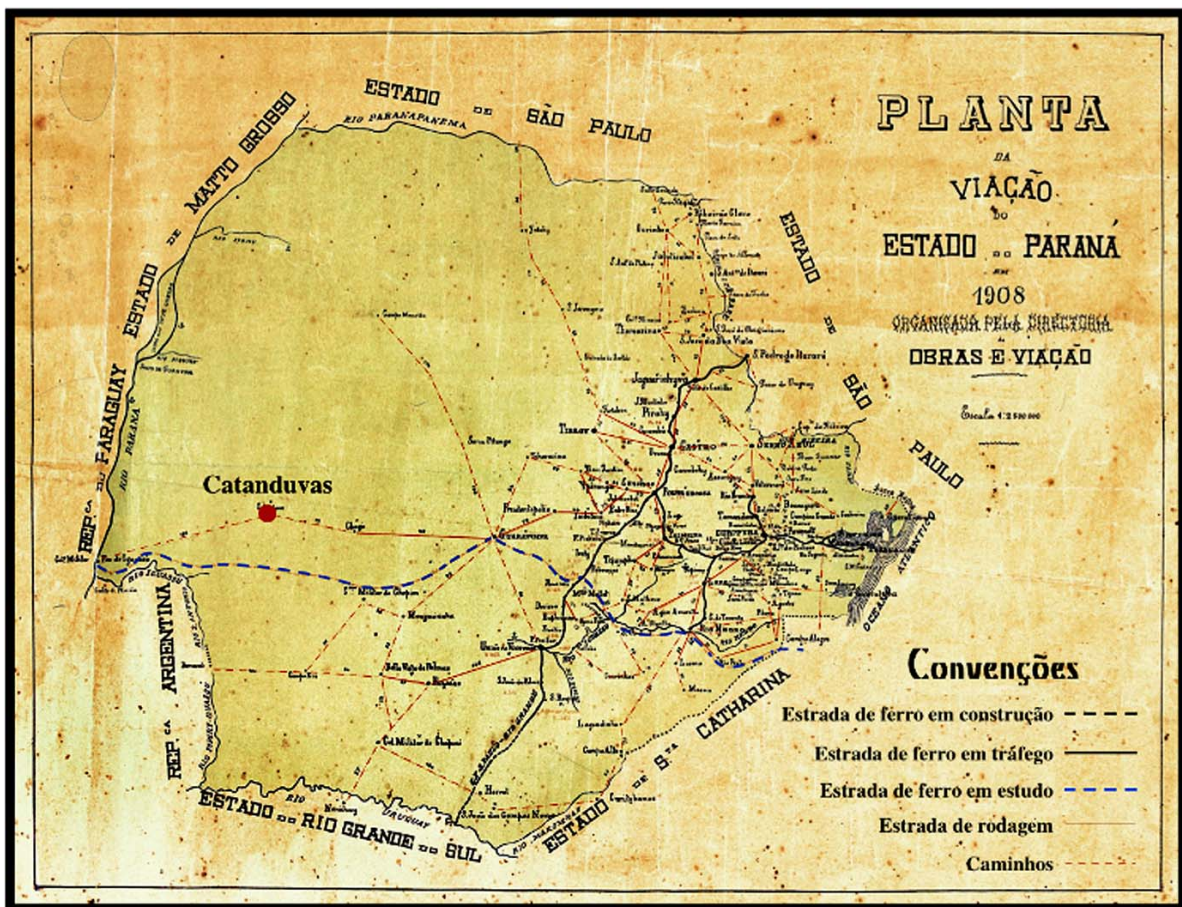
Cascavel insere-se no último espaço regional paranaense a ser colonizado, num processo recorrentemente associado a sucessivos ciclos da economia do estado. Contudo, sua ocupação é igualmente marcada por elementos estruturantes da vida e do território nacional, desde a descoberta do Caminho do Peabiru pelos desbravadores europeus do século XVI até a presença dos *obrageros*<sup>3</sup> e a definição da fronteira com a Argentina no século XIX, a

abertura da “Estrada Estratégica”, o movimento tenentista (1922-1927), a Revolução de 1930, a Marcha para o Oeste, a criação do Território do Iguazu (1942-1946) e a movimentação empresarial e migratória daí advinda.

São destes diversos momentos que resultam as múltiplas leituras feitas pela historiografia recente que costuma ver no século XIX uma situação de abandono da região por parte do Estado, com população escassa, de difícil acesso e mobilização econômica (WACHOWICZ, 1987; PIAIA, 2004). Contudo, o acordo de navegação com a Argentina e a definição da fronteira política ainda neste século impactaria a dinâmica oeste, ao incorporar a região ao território nacional e simultaneamente abri-lo à exploração pelos argentinos. Surgem daí, os primeiros planos de povoamento para a região oeste do Paraná: a construção da Colônia Militar em Foz do Iguazu (1888) e a aceleração da construção da “Estrada Estratégica” ligando-a a Guarapuava (PIAIA, 2004).

Apesar da implantação da estrada não ter resultado num fluxo automático de colonos, surgem ao longo da via, vilas de apoio pré-concebidas – Catanduvas – e pequenos núcleos espontâneos – pousos e centrais, denominação utilizada pelas *obrages* (PIAIA, 2004) – dos quais alguns ascendem à condição de vila (Figura 1). Um destes pousos, a “Encruzilhada do Gomes”, revela o lócus de Cascavel na intersecção de sistemas de ocupação que se

Figura 1: Mapa da viação do Estado do Paraná e os caminhos para o oeste (1908). Fonte: Instituto de Terras Cartografia e Geociências – ITCG (2014) (adaptado).



sucedem no tempo – até aqui, o das *obrages*, baseado em vias fluviais, redes de picadas e entrepostos de coleta e escoamento da erva-mate nos afluentes navegáveis do Rio Paraná, no caso, com a via aberta por Gomes desde seu pouso às margens do Rio Cascavel até a Lopeí, sede da empresa argentina *Nuñes y Gibaja*; e a via terrestre aberta pelos militares no divisor de águas dos Rios Piquiri e Iguazu.

No entanto, segundo Piaia (2004), foi a passagem dos revoltosos<sup>4</sup> que após derrota em São Paulo batiam em retirada para Bauru, depois para Três Lagoas e, ali derrotados, dominam Guaíra, Foz do Iguazu e Catanduvás entre outubro de 1924 e março de 1925 (DIAS *et al.*, 2011), que revelou a importância estratégica do local e atraiu a atenção para um território dominado por interesses estrangeiros. É neste momento que o nome de Cascavel começou a aparecer nos relatórios de guerra e na imprensa, marcando o início do declínio das *obrages* e o resgate da região<sup>5</sup> (PIAIA, 2004).

A década seguinte marcará a interiorização pela “Marcha para o Oeste”, visando superar a herança de quatro séculos de ocupação litorânea e ampliar a fronteira agrícola e a oferta de bens primários no quadro de modernização e industrialização brasileira (REOLON, 2007). É neste cenário, de arrefecimento da imigração estrangeira e sua compensação pelos movimentos migratórios provindos do sul, que ocorrem as primeiras iniciativas de colonização, entendidas não apenas enquanto preenchimento demográfico, mas como exploração econômica, dinamização das áreas de fronteira, integração de mercados, racionalização do povoamento e ordenamento fundiário (SCHNEIDER, 2002), naquele que em mapa de 1939 era chamado de “*extremo sertão do oeste do Paraná*”.

Nesta nova fase há o desenvolvimento do “Programa Rodoviário Marcha para o Oeste”, com a construção da BR-35 (atual BR-277) em 1944 e a criação do Território Federal do Iguazu (1943 – 1946). A federalização de terras, efetuada à revelia dos estados de Santa Catarina e Paraná sob pretexto de promoção de colonização, serviu, segundo Wachowicz (1987) aos interesses de empresas colonizadoras gaúchas e permitiu a reprodução social de pequenos agricultores, diminuindo a pressão sobre a estrutura agrária deste estado (REOLON, 2007). Mesmo com o fim do território empresários gaúchos ligados à Industrial Madeireira Colonizadora Rio Paraná – MARIPÁ, adquirem da Fazenda Britânia, empresa de capital inglês localizada em Buenos Aires, as terras localizadas à oeste de Cascavel, onde fundam Toledo, marcando o início do fluxo de migrantes sulistas para a região (PIAIA, 2004; GRONDIN, 2007).

Este fluxo migratório provocado por empresas colonizadoras afeta também a região da Encruzilhada. No entanto, suas terras, por encontrarem-se em situação de litígio, não eram objeto de interesse das colonizadoras. Esta questão jurídica teve início nas primeiras concessões de sesmarias que, ao beneficiar determinada classe social, gerou dificuldades por parte das classes menos favorecidas de acesso à terra, dando início à apropriação irregular das chamadas terras devolutas (SERRA, 1992). Com a Lei de Terras estas áreas remanescentes voltaram a pertencer à União, que em contrapartida permitiu a regularização pelos posseiros das posses pacíficas, habitadas e economicamente exploradas. No entanto, seu frágil sistema de registro faz com que comecem a surgir casos de dupla titulação de terras, o que perdurou até

<sup>4</sup> No início da década de 1920 teve início na capital paulista o Movimento Tenentista, de caráter militar, ficou conhecido, entre outros, pela Revolução de 1924, motivada pela crise econômica e concentração de poder nas mãos de políticos de São Paulo e Minas Gerais.

<sup>5</sup> O crescimento da consciência nacionalista, a reiteração da ideia de garantia das fronteiras geográficas e o emparelhamento da alfândega de Foz do Iguazu com o aumento dos impostos sobre a erva-mate forçou a uma diminuição do lucro das empresas *obrageras*, além disso, a denúncia a este sistema, em especial à exploração de mão-de-obra e ao contrabando de riquezas feita pelas tropas em sua passagem em 1924, acabariam por selar o fim deste sistema.

1891, quando a primeira Constituição Republicana atribuiu aos governos estaduais a competência de legislar sobre suas terras (SERRA, 1992). Sua primeira ação foi revalidar os direitos adquiridos através de sesmarias e outros concedidos pelo Governo Imperial.

Na região de Cascavel estas concessões eram para projetos de colonização, execução de obras públicas e extrativismo vegetal. Entre as obras de infraestrutura estava aquela feita, em 1889, a João Teixeira Soares, representante da futura Companhia Estrada de Ferro São Paulo – Rio Grande, que dava direito à construção de uma ferrovia ligando estes dois estados. Como pagamento, o governo transferiu as terras situadas ao lado dos eixos da estrada ao concessionário que, utilizando-se de dispositivo contratual legal, repassou os direitos à Companhia Brasileira de Aviação e Comércio – BREVIACO, em 1920 (PIAIA, 2004). Estas terras foram então fatiadas em glebas pela nova empresa, ressaltando-se as áreas de contrato das *obrages* ou em situação de litígio, que era o caso de Cascavel.

Estes desdobramentos de ordem política e jurídica deixam claro que “*a semente da discórdia brotou nestas concessões e se refletiram na instabilidade documental das posses futuras, onde os latifúndios, o Estado federal e estadual, os posseiros e os colonos, iriam digladiar*” (PIAIA, 2004, p. 83). Esta é a situação fundiária das terras cascavelenses de quando, em decorrência dos empreendimentos colonizadores privados, muitos colonos que não tinham meios de adquirir terras, acabam por se dirigir às terras devolutas de Cascavel, fixando-se mediante posse, dividindo espaço com os caboclos.

Contudo, iniciava-se a segunda metade do século XX com promessas de melhorias, em função, principalmente, da chegada de colonos em resposta à atenção gerada pela Revolução de 1924. Assim, ao mesmo tempo em que a tração animal era substituída por veículos automotores e as balsas de toras que desciam o Rio Paraná até chegar aos portos argentinos cediam espaço para os cargueiros a vapor (PIAIA, 2004), a modernização parecia indicar os rumos da economia oestina, com o enfraquecimento do processo extrativo da erva-mate e a chegada de colonos sulistas e a consolidação da ocupação do território.

## ESTADO E CAPITAL NA PRODUÇÃO DO ESPAÇO URBANO DE CASCAVEL

Até o início do século XX Cascavel abrange uma série de instalações isoladas que se tornam com o tempo aglomerados de construções mais ou menos afastados entre si, condicionados por questões geográficas mas que, na verdade, expressavam espacialmente as relações sociais estabelecidas entre estes agentes povoadores. É evidente que estas tentativas de urbanização do início do século ocorrem de forma muito esporádica e pouco organizada, afinal, não havia ainda condições objetivas por parte do Estado e/ou da iniciativa privada para que a ocupação regional se concretizasse. Assim, nas duas décadas que antecedem a Segunda Grande Guerra o fluxo regular de colonos serviu apenas para demarcar o espaço com vilas e povoados pois não havia formação de excedentes, caminhos – com exceção das picadas –, nem tampouco um mercado de absorção que pudesse incentivar o processo de acumulação (PIAIA, 2004).

Elucidativo deste cenário é a conexão peculiar de dois agentes na definição do espaço cascavelense até a década de 1930; a atuação do Estado – a Estrada Estratégica – e a presença de agentes povoadores pioneiros e sua relação com a propriedade da terra – em especial a figura (quase mítica para os locais) de Nhô Jeca.

O sítio em que se situa Cascavel é marcado por conflitos de propriedade, sendo talvez o mais relevante aquele ligado à BREVIACO. Foram medições realizadas por esta em 1920 que evidenciaram a existência de uma grande área de terras devolutas encravada entre as propriedades da *Companhia Barthe* e da *Nuñes y Gibaja*. Localizava-se ali a “Encruzilhada do Gomes”, no cruzamento da Estrada Estratégica com a estrada rústica aberta pelo ervateiro Augusto Gomes de Oliveira, que ligava um pouso às margens do Rio Cascavel à invernoada de animais de Domingos Barthe (Figura 2). Nas imediações deste pouso estabeleceu-se o agricultor catarinense Antônio José Elias, datando de 1922 a aquisição das terras do hoje chamado Cascavel Velho junto à BREVIACO (SPERANÇA, 1992; MARIANO, 2012).

Com a proclamação do Governo Provisório, em 1930, o governo estadual anula concessões efetuadas pelo Governo Imperial, entre as quais estão as da BREVIACO, e por consequência as de Antônio José Elias, tornando proprietário o comerciante José Silvério, “Nhô Jeca”: “*uma rápida sucessão de atos destinados a apurar a situação do domínio legal sobre as terras da Encruzilhada, teria transformado, repentinamente Nhô Jeca de arrendatário que era, em proprietário das terras*” (SPERANÇA, 1992, p. 103, grifo nosso). Esta nova “Encruzilhada” de Nhô Jeca, situava-se mais adiante da antiga propriedade da *Companhia Barthe*, no cruzamento da estrada de Gomes de Oliveira em direção a Lopeí com a Estrada Estratégica, no ponto mais alto do sítio entre as bacias do Piquiri e do Iguaçu (Figura 3).

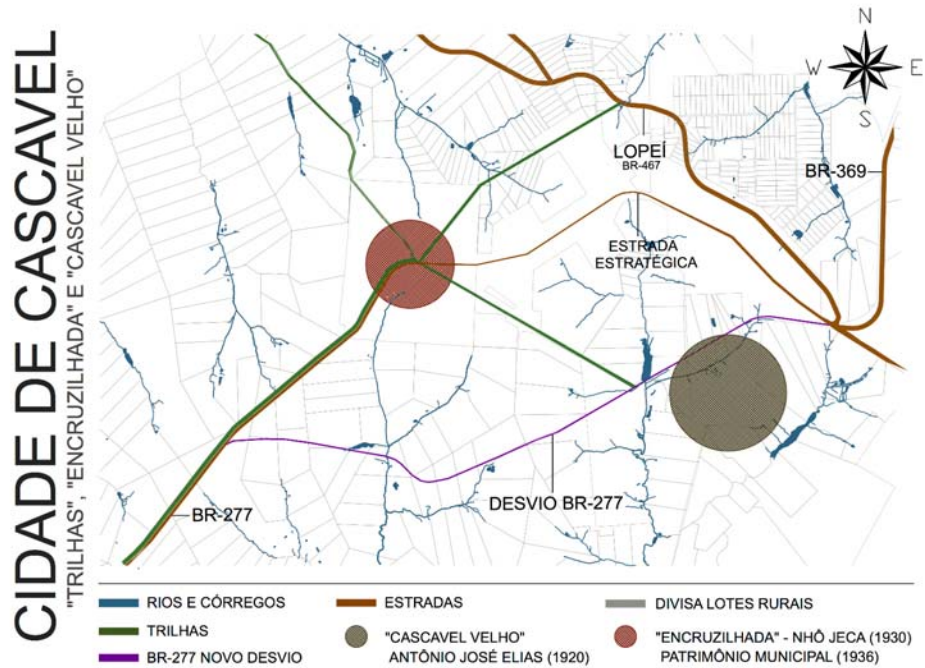
Nhô Jeca fez abrir na Encruzilhada uma clareira e determinou a construção de algumas casas de pinheiro lascado, além de um armazém destinado a servir viajantes, com os quais, em virtude da amplitude da propriedade, passou a negociar terras, marcando um primeiro momento de organização do futuro sítio urbano de Cascavel que tinha como apoiador o prefeito de Foz do Iguaçu, Othon Mader. O prefeito em questão solicitou ao interventor do Estado uma

Figura 2: Acampamento denominado Central Barthe.  
Fonte: Sperança (1992).



área de 500 hectares situada na Encruzilhada para criação do Patrimônio Municipal de Aparecida dos Portos de Cascavel (SPERANÇA, 1992). De 4 de setembro de 1933 é datada a doação de 76 lotes (quadras), compreendendo pouco mais de um milhão de metros quadrados, a Foz do Iguaçu pelo governo do Paraná e, autorizados pelo interventor Manuel Ribas, os trabalhos de medição e demarcação das terras situadas no local denominado Encruzilhada para a criação do Patrimônio Municipal de Cascavel (Figura 4) (SPERANÇA; SPERANÇA, 1980).

Figura 3: Trilhas, "Encruzilhada" e "Cascavel Velho".  
 Fonte: Autora (mapa base GeoPortal de Cascavel).



Apesar do incentivo da Prefeitura de Foz do Iguaçu à ocupação do Patrimônio Municipal através da doação de lotes a terceiros mediante títulos e cartas de aforamento, a ausência de iniciativas governamentais de alavancar o desenvolvimento da região, até a década de 1940, faz com que o Patrimônio Municipal não se concretize enquanto espaço urbano, não sendo efetivamente loteado. Resta nítida, entretanto, a

intenção de ocupação da área reconhecida localmente como Encruzilhada em detrimento da antiga ocupação de Antônio José Elias e de Augusto Gomes de Oliveira, o "Cascavel Velho". Em depoimento ao Projeto Memória Viva I (2009), Dércio Galafassi, filho de Florêncio Galafassi, diretor da Industrial Madeireira do Paraná, afirma que quando chegou de avião a Cascavel, em 1948, a cidade tinha apenas algumas dezenas de casas:



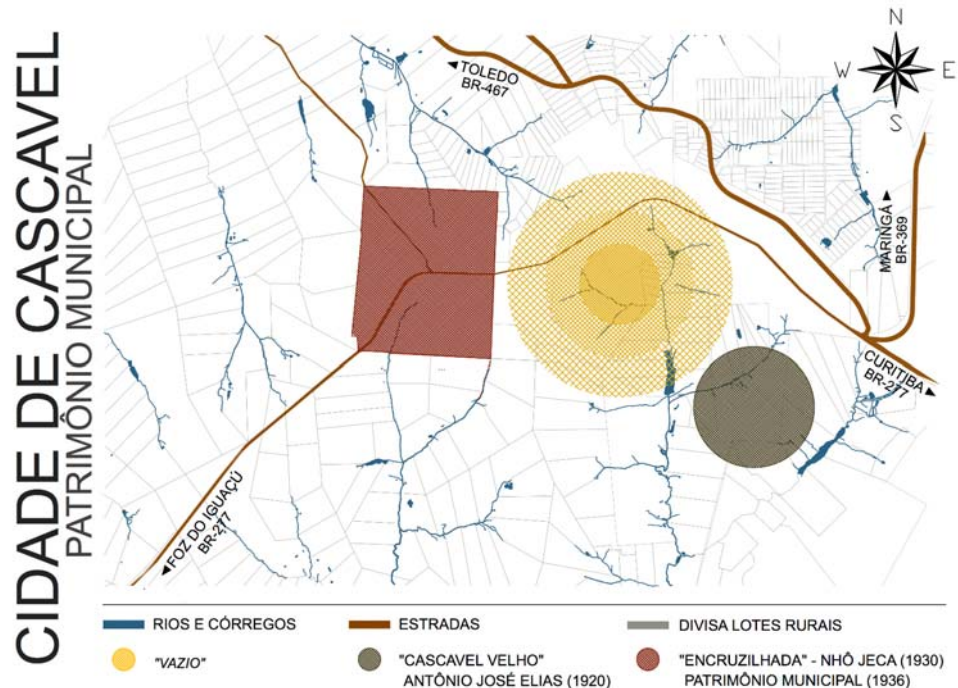
Figura 4: Primeiras famílias de Cascavel andando na Encruzilhada "Patrimônio Municipal" (1930).  
 Fonte: Museu da Imagem e do Som – MIS (2014).

*Quando nós chegamos aqui nós ainda pertencíamos a Foz do Iguaçu, Cascavel era distrito de Foz do Iguaçu, então, cidade não era cidade, era um povoado às margens da BR-277, hoje 277, mas naquele tempo era a Estrada Estratégica que de Ponta Grossa mandava à Foz do Iguaçu e que é hoje a nossa avenida Brasil. Aí é que era a rua principal. E, aquelas dezenas de casas que eu falava eram encostadas às margens da BR-277 (...) que estava ali, vamos dizer assim, sujeita as intempéries, ao pó, ao vento e, aquelas poucas casas aí, que constavam ali, tinham uma ou duas casas comerciais, tinha o correio já, o telégrafo existia, precariamente mas existia, havia um campo de pouso aqui entre a Igreja Santo Antônio e a Camagril, na avenida Brasil, campo de pouso da FAB, e era só exclusivamente da FAB esse campo de pouso. E a cidade era isso, era a vila aquela pertencente a Foz do Iguaçu, sem mínimas condições de energia elétrica, sem água, sem nada (PROJETO MEMÓRIA VIVA I, 2009).*

Galafassi refere-se ao assentamento conhecido como a “Encruzilhada de Nhô Jeca”, onde situavam-se as casas comerciais, o telégrafo e o campo de aviação. Assim, mesmo sendo o assentamento da “Encruzilhada do Gomes” mais antigo; este supera o primeiro, com a figura de Nhô Jeca como personalidade da cidade refletindo na atração pelas áreas mais a noroeste, de sua propriedade, desde os momentos mais remotos.

A construção do primeiro “vazio” observado é justamente este, originado entre a “Encruzilhada de Nhô Jeca” e as localidades originadas pelo pouso ervateiro de Domingos Barthe e, posteriormente, pelo pouso do ervateiro Augusto Gomes de Oliveira e as primeiras casas levantadas por José Elias na “Encruzilhada do Gomes”. Tem-se então, o surgimento destes assentamentos em diferentes pontos sendo escolhidos por critérios topográficos e espaciais claros, de acordo com atividades produtivas e funcionalidades específicas, dentre as quais incluem-se a superação do considerado “antigo” ou “ultrapassado” – o Cascavel Velho.

Figura 5: Patrimônio Municipal.  
Fonte: Autora (mapa base Prefeitura Municipal de Cascavel).



Logo, é justamente a partir da ação do Estado na identificação e escolha de um destes aglomerados – talvez em função da dimensão, localização ou, como se viu, relações pessoais e políticas, qual era o caso do Prefeito de Foz do Iguaçu e Nhô Jeca – que se identificam precoces situações de segregação na tão recente Cascavel. Pode-se afirmar que o primeiro “vazio” observado em Cascavel foi justamente aquele deixado pelo Governo Estadual em consonância com a população local quando, em 1933, reivindica-se a criação do Distrito de Cascavel na área conhecida como Encruzilhada (Figura 5).

## CONSOLIDAÇÃO: AFIRMAÇÃO E FORMAÇÃO DOS “CHEIOS” E DOS “VAZIOS”

Figura 6: Planta do Patrimônio Novo (Destaque para as Reservas do Estado).  
Fonte: Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária – INCRA.

Cascavel apresenta uma população de 4.411 habitantes no censo demográfico de 1950, sendo 90% desse contingente radicado na zona rural (MARIANO, 2012). Nesta época, o crescimento da cidade já não está mais atrelado à

atração de amigos e parentes por Nhô Jeca, afinal, ainda que limitadas, as iniciativas governamentais haviam sido decisivas. A população do pequeno Distrito de Cascavel crescia e na década de 1950 chama a atenção do governador Bento Munhoz da Rocha. Cascavel emancipa-se e o município é instalado em 14 de dezembro de 1952. Em resposta a essa ação e para possibilitar a criação do novo município, o governo estadual transfere no mesmo ano à nova prefeitura, para uso e comercialização, uma área loteada, piqueteada e com reservas próprias para futuras repartições públicas, jardins e parques, num total de 2.500 lotes (Figura 6), que passa a se chamar Patrimônio Novo, em oposição ao Patrimônio Velho – Patrimônio Municipal –, que data da ação de Othon Mader como prefeito de Foz do Iguaçu (SPERANÇA; SPERANÇA, 1980).

Ao lado do jogo de palavras que colocou o “novo” e relegou o “velho”, os incentivos da municipalidade para aquisição de terrenos e episódios como o da transferência da Catedral Nossa Senhora Aparecida, em 1952, facilitaram a promoção do novo trecho urbano. Para além da dimensão religiosa, a nova igreja trouxe à tona conteúdos ligados ao imaginário da modernidade que, por sua vez, conectavam-se às disputas entre os diferentes interesses vigentes, como os do Padre Luiz Luíse, que deu voz aos anseios

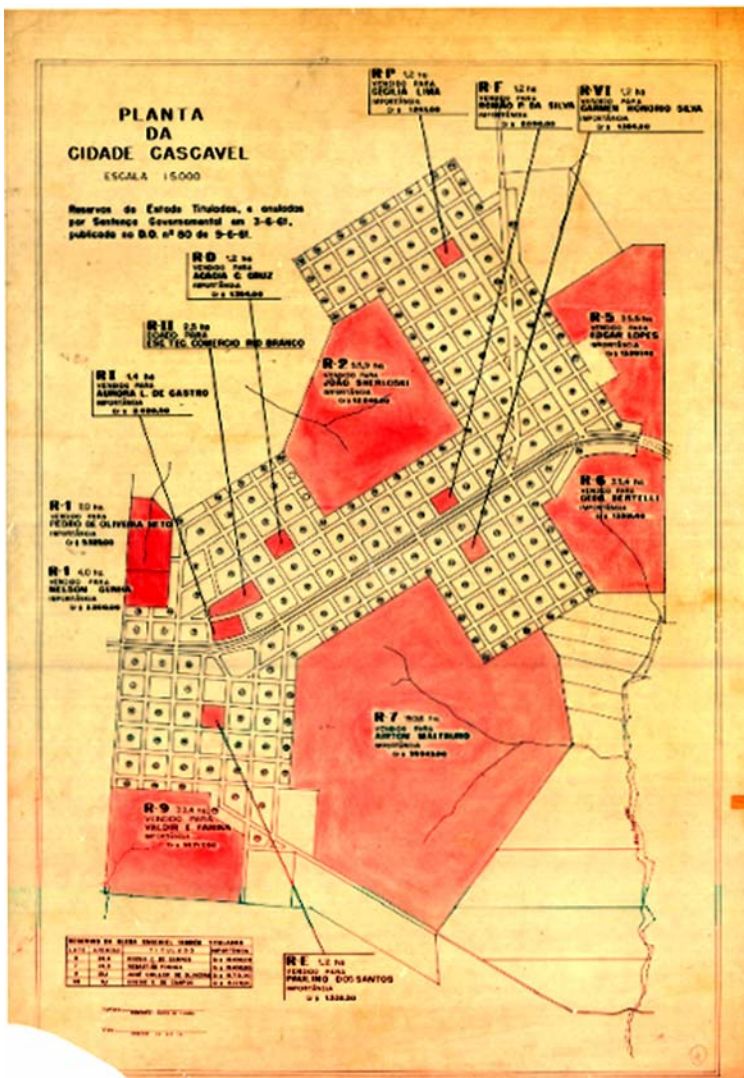






Figura 7: Vista do Patrimônio Novo abaixo (verde) e Patrimônio Velho aos fundos (laranja) (1957).  
Fonte: Museu da Imagem e do Som – MIS (2014).

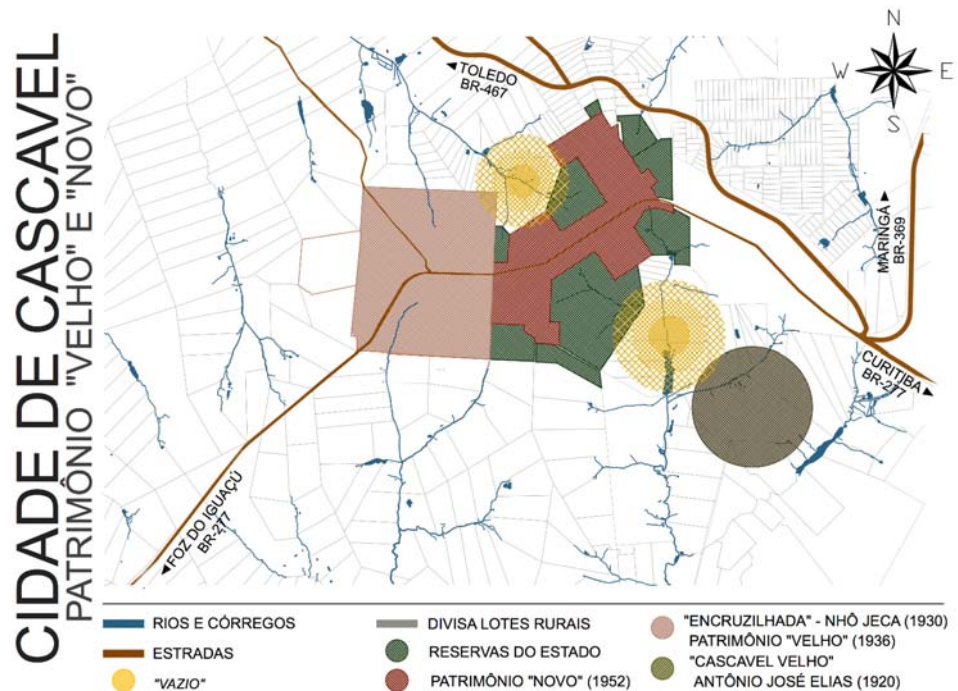
por uma Cascavel não mais rural – “Cascavel Velho” – nem tampouco como “Patrimônio Velho”, mas como uma nova cidade, a “Nova Cascavel” (SPERANÇA, 1992).

Pode-se dizer que essa inversão da imagem para uma “nova” Cascavel tem historicidade pois, em conformidade com o duplo processo de modernização conservadora e da urbanização/ industrialização brasileira em suas fases já adiantadas, consolidou-se a integração de Cascavel e região no cenário econômico nacional, implicando na rejeição de seu

passado. Assim, em 1959, o “Patrimônio Velho” – que não havia se materializado entre as décadas de 1930 e 1940 – foi redividido e uma nova planta foi elaborada por meio da Lei Municipal nº 251 de 1959, unificando o “Patrimônio Velho” ao “Patrimônio Novo”, surgindo daí, o atual centro da cidade, (Figura 7) distanciando Cascavel de seu período pioneiro ainda no início da década de 1960 (SPERANÇA, 1992).

Embora o Patrimônio Novo tenha sido anexado ao antigo, aumentando a área e o perímetro da cidade, não há uma correspondente expansão da área urbanizada, uma vez que o Patrimônio Velho, como se viu, não havia prosperado. Com isso, promove-se o “Novo” sem que o “Velho” se realize. Assim, o Patrimônio Novo consiste, na verdade, de uma nova área – a “Nova

Figura 8: Localização do Patrimônio Novo.  
Fonte: Autora (mapa base Prefeitura Municipal de Cascavel).



Cascavel”, conforme definida pelo Padre Luíse – implantada entre duas pequenas aglomerações – Encruzilhada e Cascavel Velho –, a elas conectando-se, ao mesmo tempo em que delas busca se isolar, em especial pela implantação das Reservas de Estado ao seu entorno (Figura 8). Estes são, portanto, espaços constituídos pelo Estado, que cria e ao mesmo tempo preenche vazios, ou melhor, conecta e separa lugares, não através de cheios e vazios, mas de espaços plenos de função – inclusive a de permanecerem “vazios”.

Importante observar que as Reservas de Estados (Figura 9) propostas no projeto urbanístico do Patrimônio Novo junto a cursos d’água, em áreas de declive acentuado e portanto de difícil ocupação, especialmente por traçados ortogonais qual é o modelo que caracteriza estes assentamentos, não são identificadas como áreas de vazio, já que estes espaços são assim previstos ou produzidos pelos autores do projeto, mesmo que com finalidades a serem aferidas. Neste sentido, a primeira reserva a desempenhar este papel é a R1, separando o “Patrimônio Velho” do “Patrimônio Novo”. A reserva ao norte – R2, encontra-se quase que enclausurada pela cidade, envolvendo o leito do curso d’água e que, não à toa, não está totalmente ocupada até os dias de hoje. As reservas R4 e R5, próximas à Estrada Estratégica, entre o Patrimônio Novo e a estrada da Lopeí, formam, indiscutivelmente, uma área de amortecimento entre a parte urbanizada e a estrada. A reserva R6, ao sudeste, na direção do “Cascavel Velho” encontra-se sob o leito do Rio Cascavel, como também é o caso da reserva R7 que, eventualmente, separa – ou conecta – o Patrimônio Novo ao Cascavel Velho, ainda que para isso já exista o Rio Cascavel e uma área que na mesma época (1952) foi medida e demarcada, os chamados “lotes urbanos”. As reservas R8 e R9 nitidamente desempenham a função de separar, através de uma faixa estreita na parte mais alta do sítio, o Patrimônio Novo dos lotes urbanos da Gleba Cascavel.

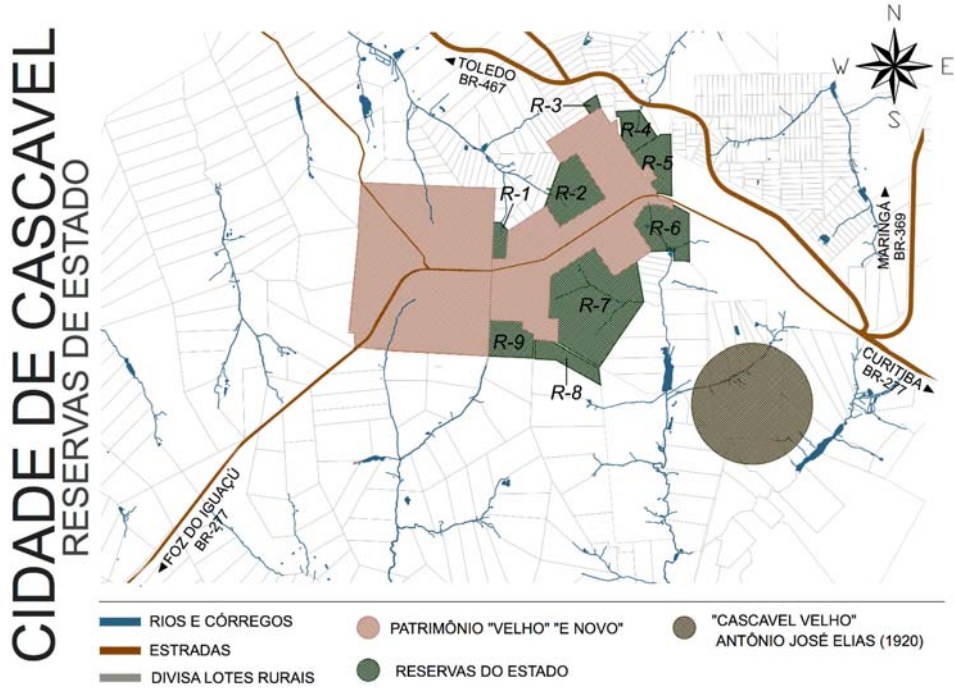


Figura 9: Reservas de Estado.  
Fonte: Autora (mapa base Prefeitura Municipal de Cascavel).

Figura 10: Evolução dos loteamentos urbanos na década de 1960.  
Fonte: Autora (mapa base Prefeitura Municipal de Cascavel).

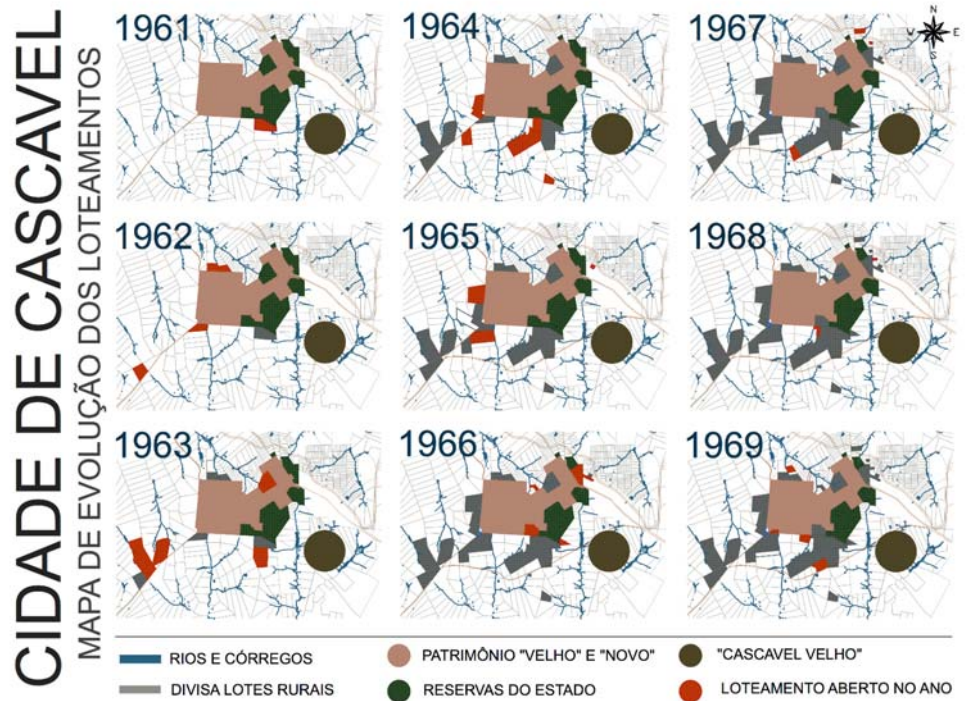
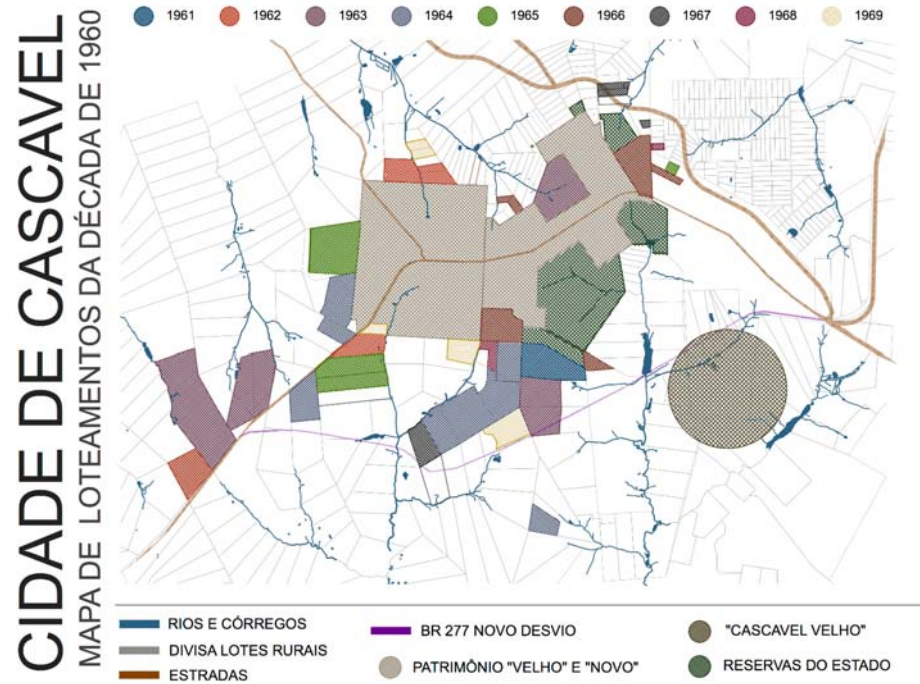


Figura 11: Mapa de loteamentos urbanos da década de 1960.  
Fonte: Autora (mapa base Prefeitura Municipal de Cascavel).



Cascavel tem assim, seus “cheios” e “vazios” construídos por iniciativas dos governos municipal e estadual, ambos plenos de sentidos e significados e que constituirão a base na qual o espaço urbano será produzido em períodos subsequentes, em geral por meio da iniciativa privada, que redefinirá estes espaços, ressignificando-os.

As Reservas do Estado são as primeiras a sofrerem tal processo, sendo anuladas em 1961 e tornando-se propriedades privadas. Assim, se tais áreas, ao invés de vazios, constituíam áreas “livres” ou “desocupadas”, porém previstas em projeto e, portanto, funcionalmente definidas – reservas –, tem-se a partir deste momento uma mudança drástica em seu caráter, ao serem privatizadas e loteadas uma após outra, ao longo da década de 1960, junto aos outros 33 loteamentos abertos entre 1961 e 1970 (Figura 10).

Os loteamentos abertos nos primeiros anos da década de 1960 seguem três padrões claros de ocupação: a contiguidade ao Patrimônio Velho e ao Patrimônio Novo com o loteamento das Reservas de Estado; a abertura de loteamentos ao longo da “Estrada Estratégica”, neste momento BR-35; e a sucessão de loteamentos ao sul do plano (Figura 11).

Ao sudoeste situam-se os casos de loteamentos afastados do assentamento urbano original, porém, a ele diretamente conectados pela rodovia. Deve-se ressaltar, entretanto, que se por um lado a disponibilidade de infraestrutura revela-se decisiva para a expansão descontínua neste vetor, por outro, tal infraestrutura é preexistente aos loteamentos, não respondendo a esquemas de valorização/especulação por meio de decisões políticas de implantação de infraestrutura. Esta tendência de ocupação ao longo da Estrada Estratégica sentido Foz do Iguaçu, que inicia-se em 1962 e é reforçada em 1963, corresponde ao destino conferido à população cuja renda não lhe faculta acesso à moradia nas áreas próximas ao centro, ou à cidade em si, sinalizando precocemente para este processo de segregação ou espoliação urbana referido anteriormente (Figura 11).

Outra característica destes loteamentos foi o aproveitamento quase total do espaço, utilizando até mesmo as margens dos cursos d’água, de modo a gerar a mercadoria tão desejada pelos compradores: os lotes urbanos, que passariam a ser ofertados pela outra ponta do sistema capitalista, os loteadores.

De qualquer modo, é notável como a sucessão destes loteamentos junto à rodovia obedece a um padrão diferente da sucessão de loteamentos ao sul do plano inicial, que são desde o início, contíguos a ele e aos loteamentos que precedem, em movimento “centrípeto”. Em particular, no ano de 1963 é ocupada a Reserva R2, que como foi dito, mais que o preenchimento do vazio, tratou-se do corolário da ressignificação de um “cheio”, iniciada com a anulação da reserva e sua titulação, apenas dois anos antes.

Além de serem precoces – datando o primeiro deles de 1961 – os loteamentos situados ao sul sucedem-se praticamente ano a ano ao longo da década, em direção ao desvio da BR-35, inaugurada em 1965. Esta nova estrada foi denominada BR-277, passando a ser chamada avenida Brasil a antiga via. Isto consistiria em um passo inicial em direção ao planejamento urbano de Cascavel (DIAS *et al.*, 2011). Pelo menos dois dentre os quatro loteamentos protocolados neste ano deram-se, muito provavelmente, em função da abertura

da BR-277, revelando uma tendência, vigente desde o ano anterior, de reorientação do mercado imobiliário e de terras e de crescimento da cidade em direção ao sul.

O ano de 1967 marca um segundo momento de importância no que se refere à expansão da cidade, desta vez em antítese aos grandes loteamentos aprovados na primeira metade da década. Este novo momento caracteriza-se como um período de baixa expansão territorial, que se segue até o início da década de 1970. Embora três novos loteamentos tenham sido protocolados neste ano, todos possuem área reduzida, como vinha acontecendo desde o ano anterior e continua a ocorrer em 1968 e 1969.

Em 1967 temos o primeiro loteamento tocando a BR-277, demarcando um novo padrão de ocupação, caracterizado pela segregação social. Os loteamentos localizados ao sul do desvio aberto pelo Estado, onde já estava havia quatro décadas o Cascavel Velho, destinam-se à população de baixa renda. O mesmo ocorre com os loteamentos ao norte da estrada que vai em direção a Toledo.

Ainda que as iniciativas de loteamentos apontadas baseiem-se na apropriação da valorização causada pela preexistência do núcleo urbano ou pela existência ou expectativa da promoção de infraestrutura, as análises não permitem afirmar que, no período estudado, o processo de ocupação tenha se dado de acordo com os esquemas apontados anteriormente, já que os proprietários não reservaram terras entre seus loteamentos e a mancha urbana. Ao contrário, ancoravam seus empreendimentos na área urbanizada (sul) e na estrutura viária preexistente (sudoeste). Deve-se notar, entretanto, que nos casos em que um mesmo indivíduo é proprietário de dois ou mais lotes, ocorre sim o loteamento do lote mais distante da mancha urbana inicial, ocasionando a valorização do lote entre eles situado, em todos os casos convergindo com a hipótese Kowarick (1979) e Bonduki e Rolnik (1982).

Ao final da década de 1960, aqui considerada por coincidir com o período para o qual foram propostas as hipóteses acima referidas – anterior às mudanças estruturais ocorridas a partir do início da década de 1970 –, quatro novos loteamentos são protocolados, retomando o ritmo de ocupação do início da década, sem prever, talvez, o aumento que ocorreria já na década seguinte. Isso acontece, entre outros fatores, pelo fato da administração municipal da época ter implementado uma política de incentivo à criação de novos loteamentos, que desprezou critérios referentes à sua localização ou de delimitação de perímetro urbano. Resulta assim um novo padrão de ocupação do território marcado pela dispersão, padrão este que correspondente ao momento de intensos movimentos migratórios resultantes da mecanização do campo e o conseqüente êxodo rural, que marcam um novo período do processo de urbanização de Cascavel.

## CONCLUSÃO

Como vimos, os anos 1930 marcaram o fim de séculos de dominação política e agrária e início de um processo de modernização que mesclou crescimento econômico, industrialização, urbanização e reprodução de desigualdades. Enquanto manifestações da industrialização eram visíveis nas principais metrópoles brasileiras, transformações igualmente intensas eram vividas em fronteiras agrícolas como as da região oeste do Paraná e Cascavel, que constituíam a contraface das primeiras, em especial a rápida colonização e urbanização, somada à questão dos conflitos de terra. Assim, ao contrário das narrativas baseadas na ideia tão disseminada de topografia e localização privilegiadas, tem-se que a ocupação de Cascavel é, na verdade, produto do modelo econômico e de produção do espaço caracterizado pelo desenvolvimento desigual e combinado, pela absolutização da propriedade da terra, exploração da força de trabalho, transformação da cidade em mercadoria e segregação, sendo as análises lançadas por Kowarick (1979), Bonduki e Rolnik (1982) e Maricato (1995) aplicáveis, com as devidas mediações, aos casos da ponta agrário-exportadora.

Este trabalho teve por objetivo identificar os elementos estruturantes que marcam o processo de ocupação de Cascavel e seus desdobramentos na produção do espaço urbano cascavelense, focando os momentos mais expressivos da história local e nacional para o surgimento e consolidação da cidade e estabelecendo, sempre que possível, relação entre eles. O marco teórico apresentado aponta para uma série de questões consideradas pertinentes ao trabalho – sobretudo, as discussões sobre a modernização brasileira, a apropriação privada da terra e a discussão sobre os vazios – apontando para o aprofundamento das dinâmicas que marcaram este processo e suas transformações no período considerado.

pós-  
053

## REFERÊNCIAS

- BONDUKI, Nabil. ROLNIK, Raquel. Periferia da Grande São Paulo: reprodução do espaço como expediente de reprodução da força de trabalho. "In:" MARICATO, Ermínia (org.). *A produção capitalista da casa e da cidade no Brasil industrial*. 2 ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1982. p. 117-154.
- CARDOSO, Fernando Henrique. CAMARGO, Candido P. Ferreira de. KOWARICK, Lúcio. Considerações sobre o desenvolvimento de São Paulo: cultura e participação. "In:" CARDOSO, Fernando Henrique, et al. *Cultura e participação na cidade de São Paulo*. São Paulo: CEBRAP, 1973. p. 43-68.
- DIAS, Caio Smolarek, et al. *Cascavel: um espaço no tempo*. A História do Planejamento Urbano. 2 ed. Cascavel: Sintagma Editores, 2011. 110p.
- GRONDIN, Marcelo. *O alvorecer de Toledo: colonização do Oeste do Paraná*. Marechal Cândido Rondon: Editora Germânica, 2007. 338p.
- INSTITUTO DE TERRAS CARTOGRAFIA E GEOCIÊNCIA - ITCG. *Planta da viação do Estado do Paraná em 1908*. 1 mapa, color. Escala 1: 2.500.000. Disponível em: <<http://www.itcg.pr.gov.br/arquivos/File/mapa16.jpg>> Acesso em: 14 mar. 2014.
- INSTITUTO NACIONAL DE COLONIZAÇÃO E REFORMA AGRÁRIA – INCRA. *Planta de Cascavel*. 1 mapa, color. Escala 1: 5.000. CD-ROM.
- KOWARICK, Lúcio. *A espoliação Urbana*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. 205p.

- MARIANO, Maicon. “A *capital do Oeste*”: Um estudo das transformações e (re) significações da ocupação urbana em Cascavel – PR (1976-2010). 2012. 135p. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.
- MARICATO, Ermínia. *Brasil cidades: alternativas para a crise urbana*. Petrópolis: Vozes, 2001. 204p.
- MARICATO, Ermínia. *Metrópole na periferia do capitalismo*. desigualdade, ilegalidade e violência. São Paulo: Hucitec, 1995. 141p.
- MARTINS, José de Souza. *O cativo da terra*. São Paulo: Editora Ciências Humanas, 1979. 157p.
- MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. *Acervo Fotográfico do Museu da Imagem e do Som*. Cascavel, 2014.
- OLIVEIRA, Francisco de. *A economia brasileira: crítica a razão dualista; O ornitorrinco*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 4-82.
- PIAIA, Vander. *A ocupação do oeste paranaense e a formação de Cascavel: As singularidades de uma Cidade Comum*. 2004. 386p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2004.
- PROJETO MEMÓRIA VIVA I. Produção: Museu da imagem e do Som; Faculdade Assis Gurgacz. Cascavel: TV FAG, 2009. 1 CDROM.
- REOLON, Cleverson Alexsander. Colonização e urbanização da mesorregião oeste do Paraná (1940-2000). *RA'E GA*. Curitiba, v. 13, 2007, p. 49-57.
- ROLNIK, Raquel. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: Nobel, Fapesp, 1997. 242p.
- SCHNEIDER, Claércio Ivan. *Os senhores da Terra: produção de consensos na fronteira Oeste do Paraná*. Curitiba: Aos quatro ventos, 2002. 141p.
- SERRA, Epídio. Os primeiros processos de ocupação da terra e a organização pioneira do espaço agrário no Paraná. *Boletim da Geografia*. Maringá, v. 10, n. 1. 1992, p. 23-57.
- SINGER, Paul. O uso do solo urbano na economia capitalista. “In:” MARICATO, Ermínia (org). *A produção capitalista da casa e da cidade no Brasil Industrial*. 2 ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1982. p. 21-36.
- SIQUEIRA, Maria da Penha Smarzaro. Urbanização e desigualdade nacional: um descaminho no processo de desenvolvimento brasileiro. *Dimensões*, v. 25, 2010, p. 215-234.
- SPERANÇA, Alceu; SPERANÇA, Carlos. *Pequena história de Cascavel e do oeste*. Curitiba: J. S. Impressora Ltda., 1980. 186p.
- SPERANÇA, Alceu. *Cascavel: A história*. Curitiba: Lagarto, 1992. 321p.
- WACHOWICZ, Ruy Christovam. *Obrageros, Mensus e colonos: história do oeste paranaense*. 2 ed. Curitiba: Ed. Vicentina, 1987. 175p.

#### Nota da Autora

Artigo elaborado a partir da dissertação de mestrado intitulada: “*Preencher os vazios: o papel da estrutura fundiária na constituição do espaço urbano de Cascavel – das primeiras presenças à década de 1960*”, apresentada na Universidade Estadual de Maringá, sob orientação do Prof. Dr. André Augusto de Almeida Alves.

**Nota do Editor**

Data de submissão: 29/02/2016

Aprovação: 30/03/2017

Revisão: Douglas William Machado

---

**Naira Vicensi Brugnago**

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Estadual de Maringá. Maringá, PR.

CV: <http://lattes.cnpq.br/5954767380158635>

nairavb@gmail.com

**André Augusto de Almeida Alves**

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Estadual de Maringá. Maringá, PR.

CV: <http://lattes.cnpq.br/1993723229606003>

almeida.alves@gmail.com



Patricia Viceconti  
Nahas

# a S TENDÊNCIAS DE INTERVENÇÃO DE CARÁTER MONUMENTAL: A EXPERIÊNCIA BRASILEIRA (1980-2010)

## RESUMO

O artigo “As tendências de intervenção de caráter monumental: a experiência brasileira (1980-2010)”, vem pautada na reflexão dos recentes diálogos entre antigo e novo, permanência e inovação, preservação e mudança, que fazem parte do cenário da produção arquitetônica contemporânea em que se assiste, cada vez mais, edifícios antigos tornarem-se parte de uma nova história da cidade. A fim de discutir esse fenômeno no Brasil, o estudo definiu como recorte geográfico e temporal, a produção arquitetônica brasileira em programas de intervenção de caráter monumental no período compreendido entre os anos 1980 a 2000, partindo da constatação de que a maior parte dessa produção se afasta dos critérios prescritos pelo campo disciplinar do restauro, onde a prática dá lugar ao arbítrio e experimentação sem o rigor e juízo crítico pautado na significação da obra preexistente. Para compreender o cenário brasileiro quanto à valorização de seu patrimônio e a materialização de quais valores, quais critérios e como os desafios da intervenção e conservação dos monumentos são consumados na prática, a partir de exemplos significativos, identificamos oito tendências de intervenção representativas: Autonomia, Diferenciação, Reinterpretação, Repristino, Apropriação, Completamento, Conservação e Reintegração, criando grupos com características semelhantes entre si, não totalmente rígidos e fechados, mas que, de alguma forma, pudessem facilitar a leitura das obras e caracterizar o panorama de intervenções no cenário nacional em relação ao campo disciplinar de restauro.

## PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura (Preservação; Restauração). Patrimônio arquitetônico (Preservação; Restauração). Patrimônio cultural (Preservação; Restauração).

THE TENDENCIES OF CHARACTER  
MONUMENTAL INTERVENTION:  
BRAZILIAN EXPERIENCE (1980-2010)

ABSTRACT

The article “The tendencies of character monumental intervention: Brazilian experience (1980-2010)”, is based on the reflection about the current dialogues between the old and the new, permanence and innovation, which are part of the scene of contemporary architectural production where it has been observed, more and more, that old buildings are becoming part of a new history of the city. In order to discuss that phenomenon in Brazil, the study has defined as geographical and temporal bias the Brazilian architectural production in monumental intervention programs in the period between the 1980's and 2000's, based on the conclusion that most of such production does not comply with the criteria established by the disciplinary field of restoration, where practice is replaced by discretion and experimentation without so much severity and critical judgment based on the meaning of the preexisting work. Aiming to understand Brazilian scene as for valuing its heritage and materialization of which values, which criteria and how intervention and preservation of monuments are carried out in practice, from significant examples, we identify eight representative intervention tendencies: Autonomy, Differentiation, Reinterpretation, *Ripristino*, Appropriation, Completion, Preservation and Reintegration, thus originating groups with similar features, not totally severe and closed, but which, somehow, could make reading works easier and characterize the interventions overview in national scene concerning restoration disciplinary field.

KEYWORDS

Architecture (Preservation; Restauration). Architectural heritage (Preservation; Restauration). Cultural heritage (Preservation; Restauration).

## I. INTRODUÇÃO

A relação do novo com os edifícios do passado tem se tornado cada vez mais presente na agenda dos arquitetos contemporâneos, onde ações como valorizar o patrimônio, garantir a transmissão do bem cultural para o futuro e dar uma destinação útil ao monumento entram em conflito com o ambiente cultural e a própria projeção do novo.

O protagonismo do monumento<sup>1</sup> em uma ação de preservação e conservação tem caminhado para um papel de coadjuvante em práticas que procuram dissociar-se do peso que a palavra restauro porta e, assim, justificam-se as ações cada vez mais distantes do campo disciplinar do restauro no Brasil.

Em seu art. 9, a Carta de Veneza propõe a conceituação de “Restauração” como:

*uma operação que deve ter **caráter excepcional** (grifo nosso). Tem por objetivo conservar e revelar valores estéticos e históricos do monumento e fundamenta-se no respeito ao material original e aos documentos autênticos. Termina onde começa a hipótese<sup>2</sup>.*

Excepcional como uma ação de exceção, um ato especial se pensarmos que os monumentos, primeiramente, deveriam ser conservados e só em casos extremos restaurados, uma vez que a restauração envolve, mesmo quando de mínima intervenção, a modificação do documento original.

Encontrar o ponto de equilíbrio entre o que preservar e o que esquecer, dando aos monumentos uma nova função temporal ao permitir que persistam em um novo contexto espaço-temporal, conservar seus valores significativos, sejam eles materiais ou imateriais, é a essência que permeia a conservação do monumento.

Ao dotar uma arquitetura de caráter monumental de nova função temporal, com ou sem alteração de seu uso original, a intervenção deve responder as expectativas do presente conservando tanto quanto possível a gramática do texto arquitetônico original onde são reconhecidos os valores históricos, artísticos e espirituais da obra.

E é nesse sentido que entendemos a restauração: como uma intervenção na preexistência histórica pautada no reconhecimento de seus valores, na sua preservação e transmissão para as gerações futuras.

Mas é necessário entender o que não é restauro, compreendendo se trata-se de uma intervenção da arquitetura contemporânea na preexistência, ou se é conservação e restauração dos monumentos entendida dentro dos preceitos de um campo disciplinar. É necessário o estabelecimento de critérios como os de rigor metodológico, criatividade, valor reconhecido pela coletividade, vontade de perpetuar o bem às gerações futuras para caracterizarmos uma intervenção como restauro; no outro sentido, a inexistência desses critérios estabelece a verificação de caráter de intervenção, tratando-se de discurso entre antigo e novo. Todo restauro é uma intervenção, inserida em critérios e premissas dentro de um campo disciplinar, mas nem toda intervenção pode ser denominada de restauro.

Partimos da constatação de que a maior parte da produção contemporânea brasileira de intervenções de caráter monumental se afasta dos critérios

prescritos pelo campo disciplinar do restauro, onde a prática dá lugar ao arbítrio e experimentação sem o rigor e juízo crítico pautado na significação da obra preexistente.

Para discutir esse fenômeno no Brasil, o estudo definiu como recorte geográfico e temporal, a produção arquitetônica brasileira em programas de intervenção de caráter monumental no período compreendido entre os anos 1980 a 2000. Pois foi na década de 1980 que o cenário nacional assistiu a um crescente número de projetos de intervenção de caráter monumental realizados fora dos órgãos responsáveis pela tutela do patrimônio nacional, fruto, principalmente, da gradativa descentralização do órgão federal.

## 2. AS TENDÊNCIAS DE INTERVENÇÃO<sup>3</sup>

Desenvolvemos uma pesquisa sistemática sobre as obras de intervenção em edifícios históricos, baseada em uma amostragem significativa que cobre várias regiões brasileiras. O objetivo dessa investigação é refletir sobre quais valores, critérios e desafios são enfrentados na prática de preservação no Brasil a partir dos pressupostos da Carta de Restauro de Veneza, documento base do *International Council on Monuments and Sites* (Icomos), criado em 1965, e da qual o Brasil é signatário<sup>4</sup>.

Cada intervenção foi avaliada nos seguintes aspectos: segundo sua destinação útil na atualidade, um dos principais motivos do projeto de intervenção; quanto à alteração da gramática original do monumento em relação às suas características estéticas e históricas; quanto ao julgamento histórico-crítico em remover acréscimos e reintegrar lacunas; sobre a adoção de materiais e técnicas adequados; e sobre a volumetria final da obra no que diz respeito ao seu aspecto formal.

Como referenciais de metodologia e análise, foram utilizadas as categorias/modalidades especificadas nos estudos dos professores Giovanni Carbonara e Claudio Varagnoli. Claudio Varagnoli, através do que chama de modalidades<sup>5</sup>, iniciou, em 2002, um estudo na tentativa de separar as intervenções em monumentos a partir de características em comum. Ele conclui que o diálogo entre arquitetura contemporânea e monumento histórico não pode se justificar só pelo produto final, mas deve ser produto do rigor metodológico, valor reconhecido pela coletividade, preservação dos extratos da história, forma e composição a partir de um juízo crítico da obra do passado<sup>6</sup>.

No recente livro "*Architettura d'Oggi e Restauro. Un confronto antico-nuovo*"<sup>7</sup>, Giovanni Carbonara procura definir justamente este papel da arquitetura contemporânea junto aos monumentos do passado, como forma de avaliar o diálogo entre antigo e novo em intervenções na preexistência edilícia<sup>8</sup>.

Para compreender o cenário brasileiro quanto à valorização de seu patrimônio e a materialização de quais valores, quais critérios e como os desafios da intervenção e conservação dos monumentos preexistentes são consumados na prática, o estudo das últimas três décadas de intervenção de caráter monumental no Brasil, a partir de exemplos significativos, identificou oito tendências de intervenção representativas: **Autonomia, Diferenciação, Reinterpretação, Repristino, Apropriação, Completamento, Conservação e Reintegração**.

### 2.1. Autonomia

Nesta tendência, a intervenção considera como elemento a ser preservado apenas o invólucro do monumento que é tratado como um contendor da obra. Em geral, há mudança de uso, pois essa “Autonomia” entre antigo (monumento) e novo só se verifica com uma destinação diversa da função original, propondo a necessidade do destaque entre ambas as estruturas.

O contendor (a “casca”) é conservado com os elementos formais que o caracterizam como arquitetura de uma determinada época, mas seu conteúdo interno é inteiramente novo e independente: em alguns casos ainda encontramos a manutenção de componentes internos, como uma parede remanescente, um ornamento arquitetônico de valor, um elemento histórico, mas eles tornam-se mais um dado estranho à edificação que parte da unidade da obra.

A avaliação crítica dos aspectos estéticos e históricos não considera a unidade da obra, conferindo ao conteúdo e ao contendor valores diversos. Assim, apreendemos dois tempos materializados em uma só arquitetura, representados pela relação exterior/interior.

### 2.2. Diferenciação

As ações adotadas na intervenção diferenciam-se do monumento através de elementos compositivos, materiais e técnicas construtivas incorporados por adição do novo e subtração do antigo. O novo é claramente distinguível do antigo em relação à forma, material, cor, estrutura.

Verificamos, com este estudo, que é neste grupo que está o maior número de intervenções não só analisadas, mas, também, constituintes do banco de dados inicial, o que torna essa tendência majoritária na experiência brasileira do diálogo entre antigo e novo.

Em geral, as remoções e acréscimos em um monumento podem ser vistos por duas óticas: ou pela ação de tempo, ou pelas interferências causadas pela nova intervenção. As marcas do tempo adquiridas pelo monumento motivam as adições (reintegração de lacunas e complementações) e subtrações (remoção de acréscimos e retirada de elementos para substituição por composições novas), normalmente frutos da combinação destinação de uso/ período construtivo do monumento/estado de conservação, e associadas ao ato criativo do autor da intervenção. As marcas do tempo estarão associadas às marcas deixadas pelo arquiteto que, neste tipo de intervenção, será a postura preponderante, e é isso que caracteriza a tendência da “Diferenciação”. Em geral, “acrescentar” e “retirar”, apesar de antagônicas, são ações conduzidas pelos arquitetos como um quebra-cabeça, um jogo de escolhas entre conservação e inovação, a partir do modo como é compreendido e aceito o monumento tal como foi encontrado.

### 2.3. Reinterpretação

Na Reinterpretação, intervenção promove uma releitura do monumento existente, ou de parte dele, por meio da interpretação de seus valores formais e funcionais remanescentes que norteiam o projeto readequando a edificação

a sua nova destinação de uso. Novos elementos são inseridos como continuidade do texto original, a partir dos dados que o monumento fornece ao autor do projeto, tendo como guia as características estéticas e testemunhos históricos do antigo edifício.

#### 2.4. Repristino

A tendência Repristino é caracterizada por projetos que se pautam na postura de recuperar ou reconstruir o monumento adotando um período, ou estilo que a obra já não possui mais. A desconsideração pela historicidade e artisticidade adquiridos pela preexistência ao longo de sua vida útil é o mote desta tendência que parte de intervenção justificada pelo desejo de refazimento de uma parte da construção, reproduzindo um estilo ou parte de um determinado período histórico considerado importante e, assim, recriando algo que não existe, em prejuízo de algo que já é parte do monumento.

A intervenção produz uma falsificação que leva o observador ao engano. Não existe parâmetro para avaliação dos princípios de restauro, pois a memória original do monumento é perdida em benefício da construção de um falso histórico. Além de eliminar os acréscimos, no repristino, é necessário promover o preenchimento da lacuna gerada pela própria ação da intervenção: o autor da intervenção retira do monumento aquilo que lhe descaracteriza como imagem unitária de um estilo ou período a que se pretende retornar, e insere os novos elementos em um retrocesso temporal, ao utilizar materiais, técnicas e composição de um tempo que já passou.

#### 2.5. Apropriação

Nesta tendência encontram-se as intervenções onde o novo é o personagem principal da ação sobre o monumento, tornando-se o antigo apenas suporte para a sua existência. Ou seja, a existência e protagonismo do primeiro é resultado de como o monumento é apropriado: como suporte para o novo, tendo o novo o domínio sobre o antigo, a posse sobre o bem histórico. A intervenção é caracterizada pela inexistência de respeito ao monumento, pois o autor da intervenção se apropria da preexistência para criar as condições adequadas para o seu projeto contemporâneo.

Não existe integração das lacunas nem remoção de acréscimos, mas, sim, adições condicionadas pelo novo, sem avaliação crítica do dado histórico e possíveis ações valorativas para sua preservação.

#### 2.6. Completamento

Na tendência de Completamento, intervenção tem como objetivo dar continuidade ao edifício que não foi terminado no momento de sua criação, seguindo suas características estilísticas originais do momento de criação. Nesse caso se colocam dois problemas: um, o completamento a partir do conhecimento do projeto original, e outro, quando não há a existência desse projeto. No primeiro caso, é criada uma nova arquitetura a partir de um projeto antigo, acrescentando-se o fato de que os materiais e as técnicas também serão contemporâneos. No segundo caso, o completamento do monumento buscará uma unidade compositiva recriando elementos

arquitetônicos de um período passado em um tempo presente, porém, sem dados concebidos pelo autor da obra, mas, sim, oriundos das escolhas do autor da intervenção.

O monumento vem crescendo de uma camada de história de um tempo perdido, a partir de um conceito desatualizado que retoma um projeto concebido no pretérito, materializando ideias passadas no presente.

Do ponto de vista estético, a intervenção produz um “falso” histórico – algo que foi pensado, mas não realizado no projeto inicial do monumento, sendo executado em momento diverso, quando a edificação já adquiriu valores e testemunhos por sua imagem construída. As partes completadas, o novo objeto, podem levar o observador ao engano em relação ao momento de execução do projeto de completamento e o da execução do original. Assim, estabelece-se uma problemática de autoria do projeto, pois o monumento é fruto, aparentemente, de um único projeto realizado em tempos diferentes e por arquitetos diferentes.

## 2.7. Conservação

Esta tendência de ação de restauro é pautada na conservação do monumento, em geral mantendo seu uso original, com eventuais ajustes e adequações funcionais (segurança, conforto, acessibilidade) para atualização da edificação às novas demandas da sociedade moderna.

Nela, as etapas de projeto são acompanhadas pela avaliação crítica dos valores estéticos e históricos como garantia à preservação do monumento em seu texto arquitetônico original. A remoção de acréscimos e a reintegração de lacunas são propostas pautadas na conservação do edifício: o que não tem valor, ou prejudica a leitura da preexistência, é retirado, e só são acrescentados elementos necessários à consolidação estrutural, à atualização do bem e à perpetuação de sua vida útil, material e funcional.

## 2.8. Reintegração

Nesta tendência, a intervenção geralmente ocorre em monumentos em ruína, semi-ruína ou fruto de uma grande descaracterização em função da má conservação ou falta de controle dos órgãos de preservação. A ação de intervenção tem o objetivo de reintegrar o edifício preexistente por meio de uma postura de saneamento, isto é, da remoção de acréscimos que descaracterizam o conjunto e com a recuperação de elementos indispensáveis à composição do monumento, isso tudo utilizando-se de certa dose de criatividade.

A artisticidade e historicidade da obra são analisadas e passam por processo de julgamento crítico sobre quais valores estão presentes na obra, quais são significativos e devem ser preservados, quais são representativos e devem ser recuperados, tudo isso visando, como resultado final, a reintegração da imagem do monumento original. A base da intervenção é a conservação do material autêntico original, através da avaliação da história do monumento, respeitando os preceitos basilares do restauro.

### 3. AS OBRAS ANALISADAS

A escolha e estudo de 32 obras de referência permitiram esclarecer como se dá a intervenção no monumento a partir do edifício de partida (colonial, eclético, industrial, moderno), das premissas precedentes, do confronto com a legislação, sua história, características estéticas, o papel do arquiteto autor da intervenção).

A forma como o diálogo antigo e novo é absorvido no processo de projeto, como o monumento é velado ou revelado e como o tempo passado estabelece conexão com o tempo presente contextualizará a obra dentro de uma ou outra tendência e a postura projetual oriunda dessas escolhas aproximará ou afastará a intervenção do campo do restauro.

Dessa forma, as obras selecionadas e a identificação das tendências ficaram assim definidas (Tabela 1):

Obra Selecionada	Data do projeto de intervenção	Uso original (no momento da intervenção)	Uso atual	Edifício de partida (fase construtiva)	Tendência de intervenção
Centro Cultural Paço Imperial, Rio de Janeiro RJ	1983	edifício administrativo	centro cultural	colonial	Repristino
Estação Rodoviária de Bananal, Bananal SP	1984	estação de trens	estação rodoviária	industrial	Conservação
Mercado Modelo, Salvador BA	1984	mercado	mercado	colonial	Reintegração
Museu do Caraça, Santa Bárbara MG	1985	colégio	museu	colonial	Diferenciação
Mercado de São José, Recife PE	1986	mercado	mercado	industrial	Reintegração
Conjunto da Ladeira da Misericórdia, Salvador BA	1987	residências	residências e comércio	colonial	Reintegração
Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre RS	1987	hotel	centro cultural	eclético	Diferenciação
Shopping Light, São Paulo SP	1991	edifício administrativo	shopping	eclético	Autonomia
Pinacoteca do Estado de SP, São Paulo SP	1993	escola	centro cultural	eclético	Apropriação
Centro de Educação e Cultura KKKK, Registro SP	1994	armazéns	centro cultural	industrial	Diferenciação
Biblioteca Cassiano Ricardo, São José dos Campos SP	1995	teatro	biblioteca	eclético	Autonomia
Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro RJ	1995	residência	centro cultural	moderno	Conservação
Parque das Ruínas, Rio de Janeiro RJ	1995	residência	centro cultural	eclético	Diferenciação
Centro Cultural dos Correios, São Paulo SP	1996	ed. adm./sede dos correios	centro cultural	eclético	Diferenciação
Estação Júlio Prestes/Sala São Paulo, São Paulo SP	1997	estação de trens	estação de trens e auditório	industrial	Reinterpretação
Teatro São Pedro, São Paulo SP	1997	teatro	teatro	eclético	Repristino
Arquivo Nacional, Rio de Janeiro RJ	1998	edifício administrativo	edifício administrativo	eclético	Autonomia
Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo SP	1999	agência bancária	centro cultural	eclético	Reinterpretação
Teatro Renault, São Paulo SP	1999	teatro	teatro	eclético	Reinterpretação

pós-  
063



Tabela 1: Obras analisadas<sup>9</sup>.  
Fonte: Elaborada pela autora.

Obra Selecionada	Data do projeto de intervenção	Uso original (no momento da intervenção)	Uso atual	Edifício de partida (fase construtiva)	Tendência de intervenção
Catedral da Sé, São Paulo SP	2000	catedral	catedral	eclético	Complementação
Cinemateca Brasileira, São Paulo SP	2000	armazéns (matadouro)	centro cultural	industrial	Diferenciação
Estação da Luz/Museu da Língua Portuguesa, São Paulo SP	2000	estação de trens	estação de trens e museu	industrial	Apropriação
Shopping Paço da Alfândega, Recife PE	2000	alfândega	shopping	colonial	Autonomia
Centro Educacional Ibrahim Alves de Lima, RibeirãoPires SP	2000	moinho	escola	industrial	Diferenciação
Museu de Artes e Ofícios, Belo Horizonte, MG	2000	estação de trens	centro cultural	industrial	Diferenciação
Santander Cultural, Porto Alegre RS	2001	agência bancária	centro cultural	eclético	Diferenciação
Centro coreográfico da cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro RJ	2002	cervejaria	centro de dança	industrial	Autonomia
Palacete das Artes/Rodin Bahia, Salvador BA	2002	residência	centro cultural	eclético	Diferenciação
Mercado Público de São Paulo, São Paulo SP	2003	mercado	mercado	industrial	Diferenciação
Instituto Criar de TV e Cinema, São Paulo SP	2004	armazéns	escola	industrial	Diferenciação
Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo SP	2005	biblioteca	biblioteca	moderno	Conservação
Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro RJ	2010	ed. adm./ rodoviária	centro cultural	eclético/moderno	Apropriação



Figura 1: Fachada da Biblioteca Cassiano Ricardo.  
Fonte: Foto da autora.



Figura 2: Vista interna da Biblioteca Cassiano Ricardo.  
Fonte: Foto da autora.

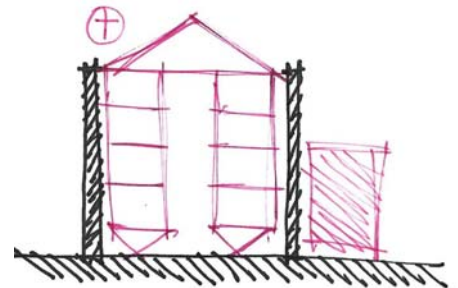


Figura 3: Croqui da Biblioteca Cassiano Ricardo - em magenta, as áreas onde houve intervenção mostrando a independência da estrutura nova em relação à preexistente.  
Fonte: Croqui da autora.

A intervenção na Biblioteca Cassiano Ricardo (um antigo teatro) (Figura 1), em São José dos Campos, realizada em 1995, pelos arquitetos Guilherme Lemke Motta e Antonio Luiz Dias de Andrade, apresenta características bem representativas de **Autonomia**. A obra conserva pouca ou quase nenhuma marca interna da edificação (Figura 2), conferindo prioridade às necessidades demandadas pelo uso, que se sobrepõem à forma e aos critérios empregados na preservação. A Biblioteca Cassiano Ricardo preserva, externamente, todo o perímetro do monumento porém, no interior, a edificação é esvaziada de todos os seus componentes. O antigo teatro perde sua configuração interna para dar lugar a uma estrutura metálica perimetral com quatro pavimentos (Figura 3), ajustados ao gabarito das aberturas existentes e com um grande hall central<sup>10</sup>.

A Cinemateca Brasileira (Figura 4), em São Paulo SP, projeto do arquiteto Nelson Dupré, de 2000, apresenta um trabalho minucioso de aproximação do novo junto ao conjunto de edifícios históricos. Procurou-se recuperar cada componente preexistente – paredes, estruturas, maquinário remanescente do antigo uso, trilhos – e, também, evidenciar o estado do monumento, uma semi-ruína. O uso do vidro (Figura 5), por sua transparência, preservou a autenticidade das edificações e a relação entre elas: a adoção do material como fechamento e ligação entre alguns dos galpões tem a função de guardar a imagem do monumento e não a de inserir uma nova caligrafia ao texto arquitetônico original. Poucos e novos elementos inseridos dão condições ao novo uso (Figura 6) e se destacam do texto original por consonância.

Figura 4: Cinemateca Brasileira: vista externa.  
Fonte: Foto da autora.



Figura 5: Cinemateca Brasileira: vista interna.  
Fonte: Foto da autora.

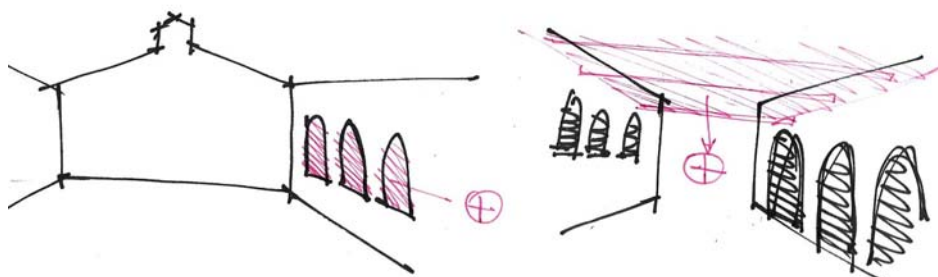


Figura 6: Os croquis mostram as marcas que o monumento adquiriu a partir da intervenção: em magenta: o que foi acrescentado.  
Fonte: Croquis da autora.

Inserindo-se na tendência da **Diferenciação**, a obra é aceita como ruína, conservada como tal e trabalhada com acréscimos que lhe conferem condições para um novo uso. As intervenções seguem a premissa da intervenção mínima, pois procuram aproveitar as qualidades do monumento nesse estado de conservação, realçando suas qualidades artísticas, históricas e simbólicas.

Um outro tipo de **Diferenciação**, que segue a mesma premissa do projeto anterior, porém trabalha com obras em bom ou médio estado de conservação e com posturas interventivas não tão mínimas, o que confere à preexistência uma ação mais marcante do testemunho do arquiteto autor da intervenção do que das marcas deixadas pelo tempo. Por exemplo, no Casa de Cultura Mário Quintana em Porto Alegre RS (Figura 7), projeto dos arquitetos Flávio Kiefer e Joel Gorski, em 1987, todas as ações são prescritas pelo novo uso ao qual foi destinada a edificação, no processo de mudança de hotel para centro cultural, programa bastante distante do ponto de vista funcional e de agenciamento do partido arquitetônico.

No entanto, como para transformar o antigo Hotel em espaço cultural é necessária a inclusão de elementos transformadores do espaço que marquem a intervenção contemporânea e deem condições ao novo uso, se recorre à adição de novos elementos verticais no interior de um edifício tão compartimentado e de implantação tão estreita, que levam a uma série de demolições e recortes para a criação das caixas de escada e do elevador (Figura 8).



Figura 7: Casa de Cultura Mário Quintana: fachada posterior onde foi incorporada a cobertura em estrutura metálica e vidro.  
Fonte: Foto da autora.

São também exemplos de **Diferenciação**, as obras onde o contraste entre a arquitetura contemporânea e a preexistência se coloca de modo harmônico promovendo uma assonância. Como em poucos projetos, pode-se dizer que a intervenção no Mercado Público de São Paulo (Figura 9), dentro desta tendência, é uma das que mais se aproxima das premissas atuais do campo do restauro, promovendo através da modificação uma nova camada material que agrega uma carga histórica e simbólica ao monumento.

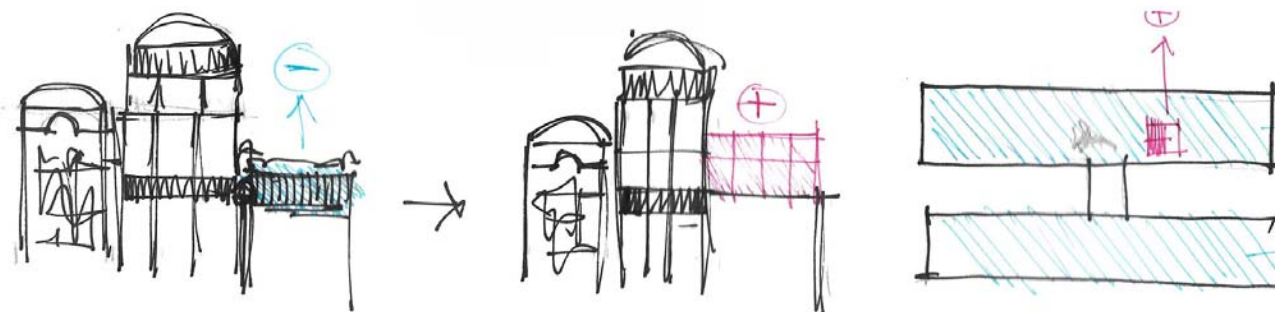


Figura 8: Os croquis da Casa de Cultura Mário Quintana mostram as marcas que o monumento adquiriu a partir da intervenção: em magenta: o que foi acrescido; em azul, o que foi retirado.  
Fonte: Croquis da autora.



Figura 9: Mercado Público de São Paulo, vista externa.

Fonte: Foto da autora.

Ao ser dotado da “varanda gastronômica”<sup>11</sup> (Figura 10), o Mercado Público ganhou uma nova vitalidade, valorização funcional, econômica e também arquitetônica. A estrutura nova (Figura 11), que tem uma área bastante inferior à do pavimento térreo, foi idealizada com as dimensões mínimas para absorver o novo programa e colocada na parte dos fundos do edifício, de frente para a fachada com os vitrais. Dessa forma, não impede a visualização interna do monumento a partir de seu eixo central, que permanece com o pé-direito original, e proporciona a apreciação dos vitrais de Sorgenicht, também restaurados durante a intervenção, sob uma nova ótica.

Quando as intervenções somam novos significados aos testemunhos memoriais e matérias preexistentes, as ações no monumento, de certa forma, conseguem atingir uma continuidade temporal, promovendo novos estratos históricos. A ação de restauro já estará alterando a história da edificação, pois todas as ações subsequentes farão parte dessa história, serão a memória futura da edificação.

O Centro Cultural Banco do Brasil (Figura 12), em São Paulo SP, projeto realizado pelo arquiteto Luiz Telles em 1999, **reinterpreta** o espaço com uma única ação – a mudança do nível da claraboia – estabelece uma nova leitura da

pós- 067

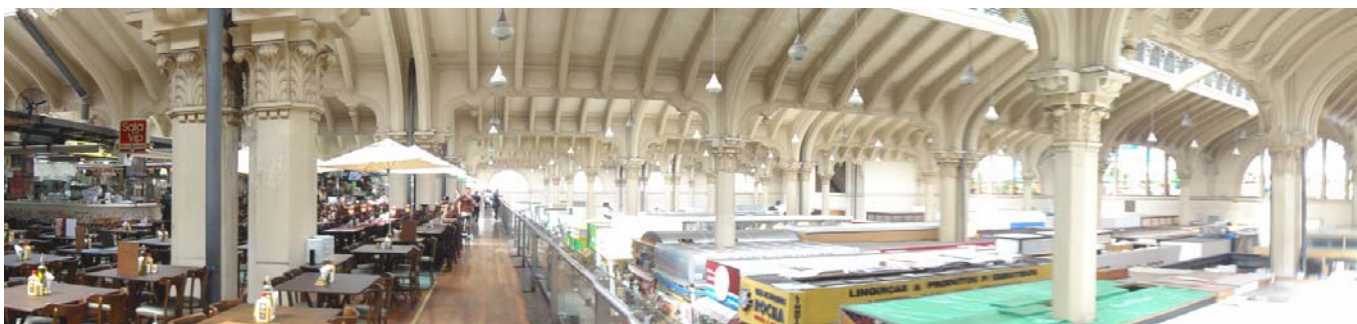


Figura 10: Mercado Público de São Paulo: panorâmica da área interna com destaque à esquerda para a “varanda gastronômica”.

Fonte: Foto da autora.

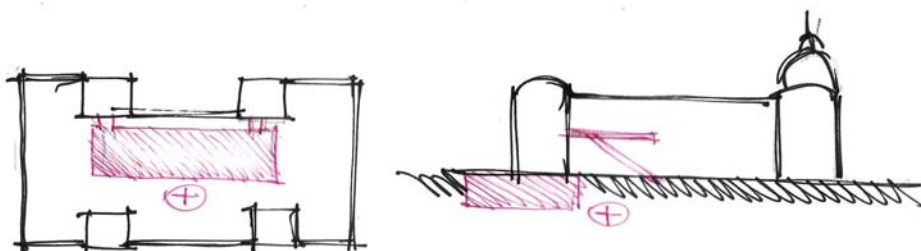


Figura 11: Mercado Público de São Paulo: os croquis mostram as marcas que o monumento adquiriu a partir da intervenção: em magenta: o que foi acrescido por assonância, respeitando e dialogando em harmonia com o monumento.

Fonte: Croquis da autora.



Figura 12: Centro Cultural Banco do Brasil.  
Fonte: Foto da Autora.



Figura 13: Posicionamento da Cúpula no último pavimento do Centro Cultural Banco do Brasil.  
Fonte: Foto da autora.

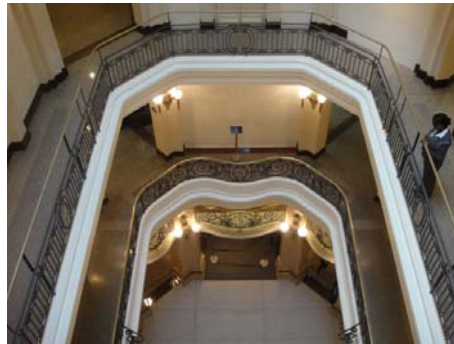


Figura 14: Vista do hall central, agora sem a cúpula que dividia o térreo dos demais pavimentos.  
Fonte: Foto da autora.

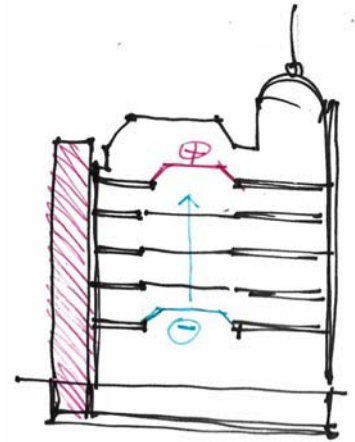


Figura 15: Os croquis mostram as marcas que o monumento adquiriu a partir da intervenção: em magenta, o que foi acrescido a partir da releitura dos dados fornecidos pelo monumento. Em azul, o que foi eliminado.  
Fonte: Croqui da autora.



Figura 16: Paço Imperial antes da intervenção.  
Fonte: Campello, 1984, p.141.



Figura 17: Centro Cultural Paço Imperial após a intervenção.  
Fonte: Foto da autora.

Figura 18: Os croquis mostram as marcas que o monumento adquiriu a partir da intervenção: em magenta, o que foi acrescido; em azul, o que foi eliminado. Reflexo de uma postura de reconstituição de um estilo ou período (através do repristino) da história da obra.  
Fonte: Croquis da autora.



edificação. Com o deslocamento da claraboia para alguns pavimentos acima (Figura 13), o espaço se amplia enfatizando sua dimensão monumental.

Essa ação não deixa de respeitar os princípios basilares do restauro contemporâneo: reversibilidade e mínima intervenção. A distinguibilidade desta engenhosa operação é algo que talvez não fique tão claro, uma vez que o arquiteto trabalhou com a própria matéria existente e não com um elemento contemporâneo, apenas alterando sua posição no espaço. A ação promove significativa melhora na integração do hall de entrada e demais pavimentos na nova destinação de uso proposta para o monumento, sem, no entanto, excluir um componente histórico e estético importante do edifício (Figuras 14 e 15).

A demolição de grande parte do terceiro pavimento para a reconstituição da volumetria e do caráter barroco que se pretendia dar ao prédio na intervenção de **Repristino** no Paço Imperial (Figuras 16, 17 e 18) no Rio de Janeiro RJ, promovido pelo projeto de Glauco Campello e equipe em 1984, representa uma perda estética e histórica para o monumento e sua preservação.

A vontade de dar ao prédio uma feição que ele já não possuía mais, mas que reforçaria seu caráter e sua representatividade como memória do período eleito como mais significativo para o patrimônio brasileiro, leva a decisões de projeto que acabam dando ao prédio uma configuração final nova, não representativa de nenhuma das etapas pelas quais passou a edificação<sup>12</sup>.

O edifício da Estação da Luz (Figura 19), em São Paulo SP<sup>13</sup>, que mescla características do patrimônio industrial com a arquitetura eclética, recebe em seu interior o Museu da Língua Portuguesa, projeto realizado em 2000, pelos arquitetos Paulo e Pedro Mendes da Rocha, que se **apropria** de uma parte da edificação acrescentando-lhe um novo uso, porém, sem promover a integração das duas funcionalidades agora presentes no mesmo edifício: o antigo (espaço mantido para a estação de trem) e o novo (espaço cedido para o museu) têm acessos independentes e atividades paralelas sem que a função de um interfira na do outro.



Figura 19: Estação da Luz.  
Fonte: Foto da autora.

Na intervenção na Estação da Luz encontramos terreno fértil para a discussão dos limites da intervenção em intervenções de caráter monumental. Ou seja, a adoção por uma determinada postura projetual insere ou exclui a obra do campo de restauro?

A edificação necessitava de manutenção e conservação e a solução encontrada foi dotar o edifício de um novo uso que pudesse lhe dar um novo dinamismo. Esse dinamismo foi alcançado, pois o museu é um espaço de grande sucesso de público, fazendo parte do roteiro cultural da cidade.

Como espaço museográfico, o projeto parece ser acertado, porém, as resoluções de museografia sacrificam importantes elementos da arquitetura, arquitetura essa considerada

um dos mais importantes edifícios ferroviários do Brasil e um significativo exemplar do patrimônio industrial.

Quando se percorre as galerias expositivas (Figura 20) perde-se a referência do edifício em si devido à contraposição da virtualidade entre o museu e a realidade do prédio. Na parte externa da edificação, também encontramos problemas de composição na integração de elementos novos com os antigos como as coberturas metálicas acrescentadas no térreo (Figuras 21 e 22), nas



Figura 20: Galerias expositivas do Museu da Língua Portuguesa, no interior da Estação da Luz.  
Fonte: Foto da autora.



Figura 21: Nova cobertura metálica do Museu da Língua Portuguesa, na entrada da Estação da Luz.  
Fonte: Foto da autora.

Figura 22: Os croquis mostram, em magenta, as áreas da preexistência apropriadas pelo projeto do novo.  
Fonte: Croqui da autora.

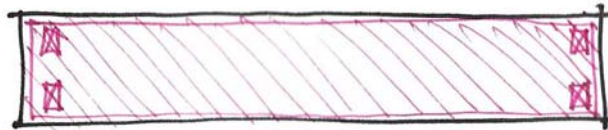


Figura 23: Catedral da Sé.  
Fonte: Foto da autora.



Figura 24: Catedral da Sé com destaque para os torreões e agulhas novos executados segundo projeto original.  
Fonte: Foto da autora.



Figura 25: Croqui esquemático da intervenção mostrando, em magenta, os acréscimos na preexistência.  
Fonte: Croqui da autora.



Figura 26: Biblioteca Mário de Andrade.  
Fonte: Foto da autora



Figura 27: Vista da nova ligação entre as alas da biblioteca.  
Fonte: Foto da autora.

duas extremidades do edifício que comprometem a apreensão visual de seu desenho original.

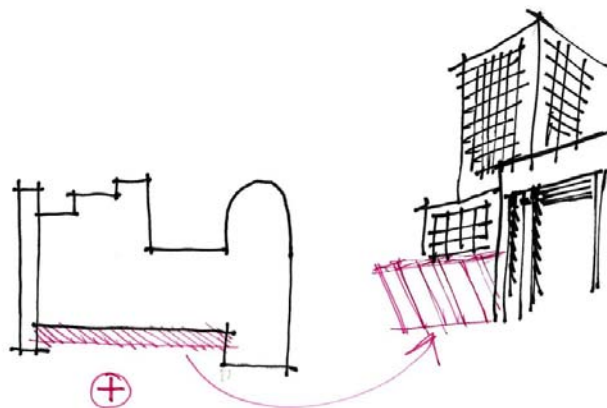
O **Completamento** da Catedral da Sé de São Paulo SP (Figura 23) se deu por solicitação do cliente, a Cúria Metropolitana, em um projeto que tinha por finalidade o “restauro conservativo”, onde se recuperava elementos deteriorados e com problemas estruturais. A complementação dos torreões e agulhas previstos no projeto original (e não construídos) acabou sendo incorporada às ações de conservação (Figura 24), alterando o caráter da intervenção.

O arquiteto Paulo Bastos havia apresentado uma proposta, em 2000, de construir os torreões e agulhas na mesma posição prevista no projeto original, mas com técnicas e materiais modernos, utilizando uma delgada estrutura metálica e fechamentos em vidro. Dessa forma, ele criaria a volumetria almejada, mas com um olhar contemporâneo, promoveria a releitura e a reinterpretção do projeto inacabado. Todavia, essa proposta não foi aceita pelo cliente que queria “terminar” a construção 50 anos depois através de seu completamento (Figura 25).

A intervenção caracterizada como **Conservação** realizada na Biblioteca Mário de Andrade (Figura 26), deriva de um projeto denominado “Plano integrado de Restauro e Modernização da Biblioteca Mário de Andrade”, projeto do escritório Piratininga Arquitetos Associados em 2005, em conjunto com diversas disciplinas e tinha como finalidade a atualização e a restauração da edificação de modo a não interferir na utilização da biblioteca por parte dos usuários.

O projeto contou com o restauro do acervo físico, o tratamento de revestimentos, esquadrias e mobiliário original, a readequação da acessibilidade, a reforma do sistema de armazenamento dos livros e consequente aumento de sua capacidade de acervo, são ações que foram pautadas no respeito pela estrutura original moderna. Pequenos elementos como novas estantes, rampas nas entradas e sistema de infraestrutura, são os novos elementos utilizados para atualização do prédio. O elemento de destaque na obra é o corredor em vidro, situado na fachada principal, cuja função é a de ligar a biblioteca principal ao acervo de periódicos (antes com acessos externos independentes) (Figura 27). O desenho do novo elemento adota a transparência que facilita a leitura do texto original e segue as linhas de composição da fachada existente em uma clara integração entre novo e antigo (Figura 28).

Figura 28: Os croquis destacam as áreas de intervenção na Biblioteca Mário de Andrade.  
Fonte: Croqui da autora.





Nas residências da Ladeira da Misericórdia (Figura 29), em Salvador BA, projeto da arquiteta Lina Bo Bardi em 1987, a perda da divisão dos ambientes e o mau estado de conservação, acarretado por problemas estruturais e pelo abandono das edificações, descaracterizou a espacialidade original. Utilizando a tecnologia das estruturas pré-fabricadas em concreto, da Fábrica de Equipamentos Comunitários (Faec), do arquiteto Lelé (por solicitação do cliente – a Prefeitura Municipal de Salvador), a arquiteta Lina Bo Bardi **reintegrou** o espaço, que teria seu uso original recuperado, e redefiniu os ambientes de acordo com as exigências da sociedade contemporânea.

A postura encaixava-se muito bem ao programa do plano piloto pretendido pela administração de Salvador o qual previa intervenções pontuais, inseria-se dentro dos critérios da Carta de Veneza e buscava, também, a agilidade e facilidade da execução. Lina Bo Bardi recuperou os elementos compositivos das fachadas, reintegrando a imagem do conjunto por meio do que ela chama de “*restauro histórico tradicional*”<sup>14</sup> (Figura 30).

Entendemos que, ao tratar a intervenção como “*restauração histórica tradicional*”, Lina Bo Bardi procurou manter não só os aspectos históricos das residências, mas, também, a imagem arquitetônica colonial do conjunto, que se encontra em uma posição de destaque na cidade de Salvador – a Ladeira da Misericórdia é a paisagem vista da Cidade Baixa como arremate da Cidade Alta. Com o uso dos elementos pré-fabricados em concreto, a arquiteta promove a reintegração da imagem (Figura 31), facilitando a leitura dos trechos perdidos, em uma postura que se encaixa nos moldes do Restauro Crítico.

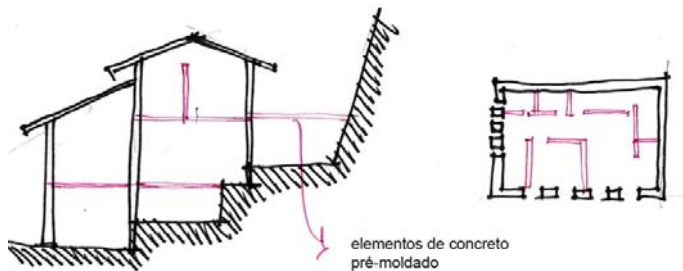


Figura 29: Vista geral do conjunto de Residências da Ladeira da Misericórdia.  
Fonte: Foto da autora.



Figura 30: Vista das Residências da Ladeira da Misericórdia, com destaque para a reintegração do Bar dos Três Arcos, à esquerda, com os elementos de concreto pré-moldado.  
Fonte: Foto da autora.

Figura 31: Os croquis destacam as áreas de intervenção nas obras caracterizadas como Reintegração e mostram em magenta os acréscimos.  
Fonte: Croqui da autora.



#### 4. O FENÔMENO DAS INTERVENÇÕES NA PREEXISTÊNCIA NO BRASIL

Na análise das tendências de intervenção no Brasil, vimos que cada ação de projeto foi pautada na relação antigo x novo e nas várias nuances que esta aproximação propicia ao se materializar em posturas concretas sobre o monumento.

É a partir diálogo “antigo/novo” que os profissionais brasileiros, e também os estrangeiros, têm pautado seu trabalho ligado às questões da preservação. A urgência pela inovação, decorrente dos novos paradigmas da sociedade contemporânea, onde são celebradas as transformações tecnológicas e da área de comunicação tem, de certa forma, impulsionado o interesse pelo passado como culto ao autêntico e a revalorização da memória<sup>15</sup>. É no passado que encontramos nossos referenciais e, através dele, se estabelece a concepção, nas sociedades ocidentais, de tempo linear, de continuidade.

O estudo das obras realizadas nas últimas três décadas, e a análise das intervenções a partir de amostragem representativa proporcionado por essa análise nos mostra que o Brasil tem se alinhado à produção internacional e que o olhar para a o patrimônio procura associar passado e presente, permanência e mudança, antigo e novo na aproximação entre arquitetura contemporânea e preexistências históricas.

Porém percebemos que ainda é muito incipiente no Brasil a compreensão dos princípios basilares do restauro por parte dos arquitetos: mínima intervenção, distinguibilidade, reversibilidade, autenticidade e compatibilidade dos materiais. E são essas as premissas a serem perseguidas pelos arquitetos autores da intervenção, em conjunção com sua interpretação das prescritivas e critérios do campo disciplinar do restauro. A partir das ferramentas que são dadas ao arquiteto e da interpretação que ele faz (ou deveria fazer) das diretrizes designadas pelo campo disciplinar do restauro, a intervenção é guiada de forma que o novo seja mais um componente do antigo, mais uma camada do tempo a que está submetido o bem.

Cada detalhe, cada elemento, cada desenho novo que foi completando e complementando o edifício preexistente revela o respeito aos seus aspectos estéticos, históricos e memoriais. Ainda que, para preservar, precisemos esquecer ou cancelar determinados fatos, há de se ter o cuidado de fazer a escolha certa no limiar do tênue fio entre estar ou não estar dentro dos limites da preservação e do respeito aos principais princípios que direcionam a atuação nesse campo disciplinar.

Todo projeto de restauro, qualquer que seja sua dimensão, se dá por meio da complementação do antigo com o novo, mas muitas intervenções ocorrem de maneira arbitrária, sem respeitar aspectos estéticos e históricos intrínsecos ao bem, sem respeitar seus valores memoriais, descaracterizando a constituição física original da edificação, ressaltando o novo em detrimento do antigo.

Não existe uma receita mágica, mas existem critérios, preceitos e normativas que vêm sendo debatidos há mais de um século e foram consolidados com o principal documento de orientação, que é Carta de Veneza. A Carta dá alguns indícios desses princípios. Mas segundo Beatriz Kühl, “a Carta de Veneza é

*um documento sintético, que apresenta algumas indicações; é diferente, pois da Teoria da Restauração (grifo do autor), de Brandi, que é formulação de maior complexidade e envergadura, oferecendo bases filosóficas de atuação”<sup>16</sup>.*

Em sua teoria, Brandi coloca que os princípios para a restauração dos monumentos são os mesmos aplicados às obras de arte: a arquitetura, ao ser reconhecida como obra de arte (1º postulado da Teoria de Brandi), está submetida às instâncias artística e histórica e será analisada a partir de sua estrutura formal e de sua espacialidade (interna e externa)<sup>17</sup>.

Porém, existe uma grande dificuldade em incluir a arquitetura nessas orientações devido ao seu caráter de abrigo e função para a atividade humana. O edifício, diferentemente de uma pintura ou de uma escultura, em geral, foi concebido para um determinado tipo de público a partir de uso e fluxos pré-estabelecidos.

Nas obras estudadas em cada uma das tendências notamos que a distinguibilidade é algo perseguido pelos arquitetos como forma de contrastar a sua arquitetura com a preexistência e como modo de registrar a sua marca. Em muitos casos, esse confronto entre as duas épocas, do ponto de vista metodológico, tem um resultado negativo na obra final, pois é promovido pelo exagero ou excesso em relação ao novo e fruto da falta de diálogo entre as diferentes arquiteturas de diferentes épocas.

Quando isso acontece há um problema de percepção do tempo histórico do monumento e de suas qualidades estéticas, deixando em evidência o protagonismo do novo. O novo deve ser colocado a serviço do antigo, como continuidade de sua história, para valorizar e explicar o monumento, e não o contrário.

Nos casos das Tendências “Diferenciação” e “Reinterpretação”, quando a intervenção trabalha com acréscimo que têm caráter distinto e contrastante em relação ao antigo, a reversibilidade é consequência da ação da adição de elementos.

Em geral, as intervenções que trabalham por aquilo que chamaremos de “contraste”, com a retirada de acréscimos ou pequenas demolições de trechos do monumento e a inserção de volumes novos, apresentam um quadro geral de avilção dos princípios basilares do restauro não linear, sem método claro.

Nas intervenções que fazem parte das tendências de “Conservação” e “Reintegração” observamos a correta interpretação dos princípios da Carta de Veneza porque a compreensão do monumento, de sua história, de sua composição formal, de seus valores materiais e simbólicos guiam as ações com parcimônia e juízo crítico sobre as especificidades da obra e sobre as solicitações do cliente, resultando em uma solução onde o novo é projetado para o resultando em uma solução onde o novo é projetado para o velho.

A distinguibilidade harmônica – juntamente com as demais posturas como reversibilidade, mínima intervenção e compatibilidade dos materiais – pode ser depreendida nas intervenções reconhecidas como pertencentes às

tendências da “Reintegração” e “Conservação”. A dose de criatividade requerida para a atualização dos espaços ou mudanças de uso que se coloca em cada um dos monumentos dessas duas tendências (“Conservação” e “Reintegração”) é subsidiada pelas características da preexistência. A descoberta de seus valores originais mascarados pela ação do tempo, e a revelação de seus traços mais particulares, que lhe conferiram a denominação de monumento, ficam evidentes na ação de intervenção onde o novo é posto a serviço do antigo.

Essas duas tendências, exemplificadas aqui pelas obras acima citadas, representam, aproximadamente, 20% da produção nacional das intervenções de caráter monumental. Seria o que corretamente poderíamos chamar de Restauro no Brasil na atualidade. Seriam intervenções que consideram as prescritivas do campo do restauro no processo de modificação de obras de valor histórico e artístico.

Os outros 80% constituem exemplares de intervenção na preexistência que podem, ou não, adotar posturas pertinentes ao campo do restauro. Representativa da maior parcela da produção contemporânea em programas que envolvem o diálogo entre o antigo e o novo, concluímos que, neste tipo de experiência, o cenário brasileiro se encontra ainda bastante afastado das prescritivas do campo disciplinar do restauro, o que implica em perdas significativas para os monumentos sujeitos a esse tipo de intervenção.

Comparando as tendências de “Completamento”, “Repristino” e “Apropriação” verificamos que apresentam compreensões extremamente opostas em respeito a eleição do tempo que se quer escolher como referência para a intervenção: as duas primeiras buscam no passado a imagem para reconstruir o presente; a segunda, busca no presente a imagem para construção do contemporâneo, utilizando o antigo apenas como um suporte dessa nova arquitetura.

Nessas três tendências vemos que a ação de intervenção tem uma ideia dissociada da continuidade do tempo estabelecida entre o passado do monumento e o presente da intervenção, pois todas elas elegem um tempo como referência para suas ações, não concretizando a ideia do diálogo entre antigo e novo após a intervenção uma vez que a escolha só pelo passado (“Repristino” e “Completamento”) ou somente pelo presente (Apropriação) não compartilha de um mesmo momento.

No “Repristino” e no “Completamento” o passado é escolhido como meio de substituição do presente histórico conferindo reconstruções em nome da unidade estilística. O presente é cancelado para que se possa materializar o refazimento de algo perdido – um passado reconstruído no presente.

Na “Apropriação”, o passado é esquecido, pois o projeto contemporâneo é o protagonista da intervenção. Qualquer postura ou escolha é feita para o projeto do novo, aquilo que ficará para o futuro e a preexistência perde sua identidade em uma atitude de posse do projeto do novo em relação ao existente.

Essas três tendências, se analisadas tomando-se como base o referencial teórico deste artigo, são representadas por intervenções de caráter

monumental sem vínculos simbólicos com o material antigo e não podem ser reconhecidas como restauro, ou seja, a transmissão do monumento às gerações futuras através da revelação de seus valores, conceito preliminar da restauração, não é alcançada pela predominância do novo na “Apropriação”, pela promoção de um falso histórico no “Repristino”, e pela equivocada continuidade do tempo no “Completamento”.

As demais tendências – “Diferenciação”, “Reinterpretação”, “Autonomia” dialogam com o campo e procuram adequar-se mediante as aspirações dos autores e a finalidade da intervenção.

Os casos citados acima estão em constante diálogo com o campo, ora se aproximando das indicações basilares do restauro, ora apresentando problemas de materialização da teoria na prática. Atualmente, estas são as práticas do que se considera, erroneamente, como Restauro no Brasil, mas que nos esclarecem sobre a experiência brasileira, onde o novo ainda se sobrepõe sobre o antigo.

As ações de restauro permitem uma maior ou menor facilidade de conservação do edifício pré-existente, de seu uso e da manutenção deste uso. Algumas vezes, o monumento é destinado a uma atividade e, com o passar do tempo, esse uso não é mantido, havendo uma mudança de programa e uma nova adaptação; outras vezes, por falta de conservação, o monumento restaurado perde seu uso e retorna a um estado de abandono; também se identifica, por falta de controle dos órgãos de preservação, que após algum tempo, alguns edifícios restaurados passam por reformas conduzidas pelo próprio usuário do prédio, e inicia-se, assim, um ciclo vicioso de remoções e/ou acréscimos corrigidos anteriormente durante a intervenção.

O grupo formado pelos 80% das intervenções constituintes do banco de dados de partida engloba a maioria das obras analisadas, agrupadas, principalmente, na tendência da “Diferenciação”, e demonstram que o fenômeno dos projetos das intervenções em preexistências históricas no Brasil caminha para prática onde a experimentação é escolhida em prejuízo do juízo crítico dos valores impregnados no monumento.

Esse resultado é conduzido por uma somatória de fatores, dentre eles: a vontade de impelir o usuário do monumento a novas experiências, a destinação de uso e todos os atributos a ela atrelados que induzem as escolhas de projeto, as solicitações do cliente e a falta de corpo técnico especializado na área.

O equilíbrio entre o antigo e o novo é resultado de uma contínua busca entre a medida certa da capacidade criativa e o conhecimento e consciência histórica. A aplicação da filologia como instrumento de conservação, e da crítica como meio de juízo para a aproximação do novo, guiam a correta aplicação dos princípios basilares do restauro em uma intervenção.

Os estudos de caso revelaram um rico arcabouço para o estudo da aplicação dos princípios de restauro. Com uma prevalência da distinguibilidade em

diversas escalas, foi observada uma combinação extremamente plurivalente dos princípios e suas diversas escalas de ação.

Ao avaliar o campo disciplinar do restauro no Brasil em confronto com a produção prática, vemos que um número reduzido de intervenções é construído tendo como referência os pressupostos da Carta de Veneza, as referências internacionais e o debate atual. O protagonismo do monumento em uma ação de preservação e conservação tem caminhado para um papel de coadjuvante em práticas que procuram dissociar-se do peso que a palavra restauro porta e, desse modo, justificar as ações cada vez mais distantes do campo – sem o correto juízo crítico, cada vez com menos limites em relação à aproximação antigo/novo e com um imenso predomínio da projeção do novo sobre o antigo.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Consideramos que cada obra de arquitetura tem uma realidade particular, uma constituição física, uma história, um determinado valor artístico e está inserida em um ambiente cultural específico, e essa mesma obra – ao adquirir caráter de monumento – é a matéria onde se controlam as escolhas e ações da intervenção que, por sua vez, vão se caracterizar pelo diálogo entre o antigo (o documento original) e o novo (a ações de intervenção) e podem assumir, ou não, um caráter de preservação que as qualifiquem enquanto pertinentes ao campo teórico do restauro.
- <sup>2</sup> INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL), 2004, p. 93.
- <sup>3</sup> Cf. tese de doutorado da autora (NAHAS, 2015), onde a metodologia aplicada e o trabalho com o bando de dados de obras de intervenções são detalhadamente abordados.
- <sup>4</sup> A escolha do cenário italiano de restauro para o embasamento teórico da pesquisa deve-se a sua grande relevância e consolidada tradição em âmbito internacional e constante debate a respeito do tema. Destaca-se aqui: a posição de Gustavo Giovannoni e seu papel na Conferência de Atenas de 1931, na redação da Carta Italiana de Restauro de 1932 e na instituição da disciplina de Restauro *dei Monumenti na Scuola di Architettura* de Roma; as formulações de Roberto Pane, Piero Gazzola e Renato Bonelli na origem do que se convencionou chamar Restauro Crítico, mais tarde influenciando a formulação da Carta de Veneza; a Teoria da Restauração de Brandi e toda a contextualização do debate face às destruições da Segunda Guerra Mundial, que permitiu a constituição de um campo disciplinar sólido onde rigor, método, história e conhecimento da obra antiga colocam o monumento como centro da ação de intervenção. Adotamos o Restauro Crítico-Conservativo, herdeiro direto do Restauro Crítico e da Teoria da Restauração de Cesare Brandi, como referência para a produção arquitetônica mundial por compartilharmos com suas premissas e postulados em relação à conservação e intervenção nos monumentos, aproximando a teoria da prática. As proposições do Restauro Crítico, associadas às formulações de Cesare Brandi, estão presentes no debate atual do restauro a partir de interpretações e apropriações que ora dão mais ênfase às questões estéticas do monumento, ora à sua estratigrafia histórica. É o que veremos materializado nas práticas dos expoentes da Manutenção-repristino e Pura-conservação, respectivamente. Como ponto de equilíbrio entre essas duas vertentes, buscando o correto juízo entre as instâncias estética e histórica e uma solução apropriada para a intervenção no monumento, seguindo como premissa a conservação e revelação de seus valores para a sua transmissão ao futuro, encontra-se o denominado Restauro Crítico-conservativo, que tem em Giovanni Carbonara seu maior expoente na atualidade.
- <sup>5</sup> Claudio Varagnoli (2002, p.5) adota seis modalidades tipológicas: 1. “Guscio/contentitore” (casca/contentor); 2. “Decodificazione” (decodificação); 3. “Differenziazione di linguaggio” (diferenciação de linguagem); 4. “Riconstruzione” (reconstrução); 5. “Restituzione” (restituição); 6. “Dislocazione” (deformação).
- <sup>6</sup> (VARAGNOLI, 2002). Op. cit., p.5.
- <sup>7</sup> (CARBONARA, 2011).

<sup>8</sup> As categorias elencadas por Carbonara são: “Autonomia/Dissonanza” (autonomia/dissonância), é dividida em três subcategorias (*Contrasto/Opposizione; Distacco/Indifferenza; Distinzione/Non Assonanza*); “Assimilazione/Consonanza” (assimilação/consonância), também dividida em três subcategorias (*Mimesi/Ripristino; Analogia/Tradizione; Restituzione tipologica*); “Rapporto dialettico/Reintegrazione dell’immagine” (relação dialética/reintegração da imagem) onde encontramos as subcategorias *Dialettica critico-creativa/Reinterpretazione; Filologia Progettuale/Coestensione e Reintegrazione dell’immagine/Accompagnamento conservativo*. (CARBONARA, 2011) Op. cit., p.111-124.

<sup>9</sup> Serão descritas algumas das 32 obras para caracterizar as tendências desenvolvidas no artigo.

<sup>10</sup> Em Buenos Aires, encontramos um exemplo bastante semelhante adequação do antigo Cine-Teatro Grand Splendid (edificação construída e inaugurada em 1919, projeto dos arquitetos Peró y Torres Armen) em livreria do grupo El Ateneo. Com um uso parecido ao da Biblioteca Cassiano Ricardo – um espaço de livros – o visitante, ao percorrer a livreria reconhece a antiga função da edificação histórica, pois foram preservados o palco, balcões e frisas do antigo teatro, além de toda a sua ornamentação interna. EL ATENEO. Grand Splendid. Uma librería única em el mundo. Buenos Aires: Grupo ILHSA, s/d. Catálogo.

<sup>11</sup> A “varanda gastronômica” é o nome dado ao mezanino onde localizam-se os restaurantes e espaços destinados à alimentação: oito restaurantes – árabe, italiano, ibérico, japonês, e outros quatro especializados em frios, queijos, pastéis e salgados (programa inicial no momento da intervenção).

<sup>12</sup> Segundo Carbonara (1975), a reintegração da imagem de uma obra, em um projeto de restauro, através do juízo crítico, deve eliminar o que deturpa e recompor o que falta por meio de um ato controlado de fantasia. O autor retoma algo que vem explicitado por um dos formuladores do denominado “Restauro Crítico”, Renato Bonelli, que preconizava a intervenção como uma dialética entre o ato crítico e o ato criativo. O primeiro idealizava as condições de intervenção; o segundo as materializava com uma dose de respeito pelo monumento e responsabilidade do autor do projeto. O ripristino, como praticado no Brasil, é uma interpretação equivocada da reintegração da imagem da obra de arte em uma postura de reinseri-la à nova vida. Essa apreensão errônea do termo decorre da compreensão do vocábulo reintegração como restituição, recondução, reposição.

<sup>13</sup> Em 12 de dezembro de 2015, o prédio administrativo da Estação da Luz, onde se localiza o Museu da Língua Portuguesa, sofreu um incêndio de grandes proporções que destruiu toda a área museográfica e prejudicou grande parte do prédio da estação.

<sup>14</sup> (BARDI, 1990, p. 50).

<sup>15</sup> (LIPOVETSKY; SERROY, 2011).

<sup>16</sup> (KÜHL, 2010, p. 297).

<sup>17</sup> (BRANDI, 2004, p. 131).

## REFERÊNCIAS

- BARDI, Lina Bo. Ladeira da Misericórdia: plano piloto. *Projeto*, São Paulo, n. 133, jul. 1990.
- BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Trad. Beatriz Mugayar Kühl. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.
- CARBONARA, Giovanni. *Architettura D'Oggi e Restauro*. Un confronto antico-nuovo. Torino: UTET Scienze Tecniche, 2011.
- CARBONARA, Giovanni. *Reintegrazione dell'Immagine*. Roma, Bulzoni Editore, 1975/1976.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL). *Cartas Patrimoniais*. 3ª ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Iphan, 2004, p. 93.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. Notas sobre a Carta de Veneza. *Anais do Museu Paulista*, vol. 18, n.2. São Paulo, jul./dez. 2010, p. 297.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A Cultura-mundo. Resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NAHAS, Patricia Viceconti Nahas. *Antigo e novo nas intervenções em preexistências históricas: a experiência brasileira (1980-2010)*. 2015. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

VARAGNOLI, Claudio. Edifici da Edifici: la ricezione del passato nell'architettura italiana, 1990-2000. *L'industria delle costruzioni*, Roma, anno XXXVI, n.368, nov./dic. 2002.

#### **Nota da Autora**

Este artigo é parte integrante da tese de doutorado da autora, orientada pela Profa. Dra. Fernanda Fernandes da Silva e defendida em maio de 2015.

“NAHAS, Patricia Viceconti Nahas. *Antigo e novo nas intervenções em preexistências históricas: a experiência brasileira (1980-2010)*. 2015. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015”.

#### **Nota do Editor**

Data de submissão: 28/02/2016

Aprovação: 15/05/2017

Revisão: Maria Helena Garcia

---

#### **Patricia Viceconti Nahas**

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo, SP.

CV: <http://lattes.cnpq.br/8313587748181132>

[patriciavicecontinahas@gmail.com](mailto:patriciavicecontinahas@gmail.com)



Cláudia Costa Cabral  
Helena Bender

U

SOS DO PRIMITIVISMO. PEDRA,  
BARRO E ARQUITETURA MODERNA.

RESUMO

Apesar de problemáticas, as noções de “primitivo” e “primitivismo” foram categorias essenciais para a arte e a arquitetura moderna na América Latina, tanto para produtores (arquitetos e artistas), quanto para seus intérpretes (historiadores e críticos). Estiveram fortemente associadas tanto à contribuição latino-americana para uma modernidade universal quanto à apreciação historiográfica dessa contribuição. Este texto tem por objetivo cercar determinados “usos do primitivismo” na arquitetura sul-americana, que coincidem com a presença de materiais naturais, como a pedra e o barro, e de técnicas construtivas pré-industriais. Embora essa presença possa ser discutida apenas nos termos de uma relação com o “vernáculo”, adota-se propositalmente a noção de “primitivismo”, por exibir um impasse (de certa forma indiferente ao vernáculo) de uma ligação intelectual, e não natural, com a tradição. O trabalho finaliza com algumas notas sobre a proposta de Lucio Costa para a casa operária de Monlevade no Brasil (1936) e as alternativas do grupo Austral para a casa rural argentina (1939).

PALAVRAS-CHAVE

Primitivismo. Casa operária de Monlevade. Grupo Austral.

## USES OF PRIMITIVISM. STONE, CLAY AND MODERN ARCHITECTURE.

### ABSTRACT

Despite problematic, the notions of “primitive” and “primitivism” were essential categories to modern art and architecture in Latin America, for both producers (architects and artists) and interpreters (historians and critics). These notions have been strongly associated both with the Latin American contribution to modernity, and with the historiographical assessment of this contribution. The main goal of this text is to point out certain “uses of primitivism” in South American architecture, as coincident with the presence of natural materials such as stone and clay, and pre-industrial building techniques. Although this presence could be also discussed in terms of its relationship to the vernacular, the notion of “primitivism” was chosen on purpose, as it exhibits an impasse (in some way indifferent to the vernacular), of an intellectual, and not natural, connection with tradition. The article finishes with some notes on Lucio Costa’s proposal for working class houses at Monlevade in Brazil (1936), and the alternatives presented by Austral group to rural houses in Argentina (1939).

### KEYWORDS

Primitivism. Working class houses at Monlevade. Austral group.

## PRÓLOGO: AS VICISSITUDES DO PRIMITIVO

O primitivo é um mito? O próprio Jean-Jacques Rousseau, a quem devemos a ideia do “nobre selvagem”, de certa forma duvidou da sua existência. É bem conhecida a passagem do prefácio ao *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* em que Rousseau, ao justificar a necessidade de pensar sobre o “estado natural” da humanidade, adverte que se trata de “conhecer bem um estado que não existe mais, que talvez não tenha existido, que provavelmente não existirá nunca” ([1754] 2008, p. 27). Apesar disso, convocado em seus dois sentidos, nem sempre coincidentes, de retorno à origem ou de oposição ao civilizado, o “primitivo” constituiu um tema recorrente no plano da cultura e das artes em geral, seja como referência literária, recurso formal ou instrumento crítico.

Desde o final do século XX, o “primitivo” ocupa nas ciências humanas uma posição curiosa. Por um lado, a sua existência objetiva é negada, pela simples razão de que o termo não parece aplicável a nenhuma cultura realmente existente. À exceção de alguns últimos adeptos do paradigma evolucionista, explica Kurasawa em *A Requiem for the Primitive*, ninguém mais parece disposto a aceitar a ideia de que se possa “equiparar as sociedades indígenas com uma condição primordial do homem”, de modo que o “primitivo”, como conceito, teria se convertido numa espécie de “significante sem um referente” (KURASAWA, 2002, p. 2). Por outro lado, esse significante sem referente não só não desapareceu de cena, como tornou-se alvo de controvérsias, principalmente de natureza política. Recentemente, o mero emprego do termo “primitivo”, em substituição à indicação geográfica da cultura em questão, tem sido interpretado por alguns como construto ideológico eurocêntrico, cujo uso indica, necessariamente, uma pretensão de superioridade para com o “outro”, a despeito de que, mesmo no quadro de referência europeu, o primitivo tenha sido constantemente evocado em sentido tanto positivo quanto pejorativo (TORGOVNICK, 1990; PERRY, 1993).

Nas artes, a questão não é menos ambígua. Gombrich já antecipava, em *O primitivo e seu valor na arte* (1979), que a noção de primitivo estava se tornando problemática “num século em que perdemos a fé na superioridade de nossa própria cultura” (GOMBRICH, 2012, p. 295). Ao mesmo tempo, ele apontava o papel central dessa noção problemática para a constituição da arte moderna, desde que Picasso, Epstein e Moore recorreram aos “ídolos estranhos e desgastados de um mundo perdido” para modificar os seus modos de proceder na arte (GOMBRICH, 2012, p. 295). Poucos anos depois, a polêmica em torno do primitivo atingiria a exposição *Primitivism in Twentieth Century Art*, organizada por William Rubin para o MoMA (Nova Iorque, 1984), que, apesar de seu enorme interesse documental e artístico, não escaparia de críticas ansiosas por denunciar o engajamento europeu com o primitivo como a última etapa da exploração colonial.<sup>1</sup>

A visão de Gombrich era menos redutiva e mais perspicaz. Assim como Goldwater havia feito no clássico *Primitivism in Modern Art* (1938), Gombrich estava se referindo a um processo intelectual, através do qual os artistas de vanguarda encontraram, na arte africana, respostas aos seus questionamentos contemporâneos no plano dos procedimentos artísticos. A arte africana, que Picasso teria conhecido através de Matisse ou em suas visitas ao recém-

<sup>1</sup> Sobre as críticas à exposição, ver: Susan Hillier (1991); Frances Connely (1995).

inaugurado Museu Etnográfico de Paris (1907), ofereceu, sobretudo, soluções para os problemas formais com que esses artistas haviam se deparado em seu próprio trabalho, na pintura e na escultura. São conhecidas as relações entre esse interesse pelo primitivo e a transformação dos conceitos de representação e o afastamento progressivo da tradição renascentista de “*verossimilhança e naturalismo*” (FLAM, 2003, p. 3). Matisse e Picasso encontraram na arte primitiva certas estruturas compositivas, figurativas e simétricas, porém não comprometidas com a correspondência anatômica, que constituíam alternativas à representação naturalista. Foram essas estruturas que eles usaram para transformar as estruturas de composição das suas próprias obras.

Gombrich toma nota de que determinadas opções compositivas e plásticas de Picasso significaram, naquele momento, abrir mão de “*habilidades e refinamento*” adquiridos: o conhecimento das proporções corretas, a habilidade para representar perfeitamente a figura humana, o domínio da perspectiva na pintura, ou o domínio técnico próprio da escultura (como por exemplo, no aspecto rude da *Cabeça de Mulher* de 1909, cuja forma facetada foi associada à invenção do cubismo na pintura).

Gombrich estabelece alguns pontos que são centrais para o argumento que este texto irá desenvolver: a “*reversibilidade*” dessa posição (Picasso voltou a fazer retratos naturalistas e refinados quando bem entendeu); a tensão entre uma operação intelectual visualmente sofisticada e o descarte da “*habilidade e do refinamento*”; a consciência da natureza essencialmente “*não primitiva*” do “*primitivismo*” (GOMBRICH, 2012, p. 295).

Na arquitetura, a atração pelo “primitivo” motivou investigações muito diferentes em seus objetivos e perspectivas. Basta que se pense, por exemplo, em duas obras que são referências habituais no assunto, como *Architecture without Architects*, de Bernard Rudofsky (1964), e *Adam's House in Paradise*, de Joseph Rykwert (1972). Onde Rudofsky usou o interesse pelo primitivo para colecionar uma série de exemplos anônimos, que de algum modo desejava contrapor à ideia de arquitetura como atividade culta, Rykwert tratou justamente de recuperar a historicidade própria do primitivo no âmbito de um pensamento disciplinar. Num esforço recente para situar a questão no campo da arquitetura e do urbanismo modernos, Michelangelo Sabatino indicou três manifestações do primitivo: no diálogo entre modernismo e tipologias construtivas arcaicas (cavernas, cabanas e tendas); na busca pela natureza (seja restaurando sua presença na cidade, seja deixando a cidade para reencontrá-la); e, finalmente, “*no desejo de integrar tectônicas e tecnologias da arquitetura vernácula e práticas construtivas contemporâneas, abrindo um diálogo entre o hand-made e o machine-made*” (SABATINO, 2008, p. 355).

A aparição da pedra e do barro na arquitetura moderna tem uma relação direta com esse terceiro caso, e, portanto, com o vernáculo. Este texto pretende cercar determinados “usos do primitivismo” na arquitetura sul-americana, que coincidem com a presença de materiais naturais como a pedra e o barro, e de técnicas construtivas pré-industriais. Essa presença poderia ser discutida apenas nos termos de uma relação com o vernáculo, ou, mais simplesmente, com a tradição. Entretanto, adota-se propositalmente a noção de primitivismo, pois, como se pretende sugerir, ela exibe um impasse (de certa forma indiferente à noção de vernáculo) de uma ligação intelectual, e não natural, com a tradição.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Sobre a ideia do “impasse”, no primitivismo e nas artes, ver: Flam (2003, p. 11).

## A QUESTÃO NA AMÉRICA LATINA

O engajamento da América Latina com essas noções tem uma larga história. Nas artes, o “historicismo indigenista” foi um dos temas da pintura acadêmica do século XIX, combinado a inclinações políticas, geralmente liberais, de resgatar elementos da cultura pré-colonial e ao desejo de encontrar-se com mundos intocados pelo progresso (ADES, 1989, p. 35). Também os artistas viajantes (Debret, Rugendas, Humboldt etc.), que participaram das expedições europeias ao Novo Mundo, motivadas não apenas por interesses econômicos e militares, mas pelo apetite do Iluminismo pela natureza e pelo conhecimento do mundo tangível, contribuíram para a construção de um imaginário americano em que muitas vezes se insinua a idade mítica, o retrato de um estado natural de “*nudez e inocência*” (ADES, 1989, p. 35). Conscientes do mito da selva e de suas possíveis conotações, as vanguardas artísticas latino-americanas da primeira metade do século XX retrabalharam o tema do primitivo de acordo com projetos críticos, do muralismo mexicano ao antropofagismo brasileiro. Esse engajamento das vanguardas latino-americanas com o primitivo foi suficientemente descrito, no que concerne a seus fundamentos políticos e seus vínculos com o estabelecimento de consciências nacionais.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Ver: Carlos Brillembourg (2004); Carlos Alberto Ferreira Martins (1992/2010); Abilio Guerra (2010).

A interpretação prevalente na apreciação das figuras do primitivo na arquitetura latino-americana em princípio coincide com essa leitura. Esse é o caso da visão de Hernández e Allen, desenvolvida no ensaio publicado na coletânea *Primitive: Original Matters in Architecture* (2006), que atualizou o debate sobre o “primitivo” no território da arquitetura no âmbito internacional. Hernández e Allen consideram a noção de primitivismo inseparável da questão do colonialismo e, portanto, da oposição entre metrópole e periferia. Segundo esses autores, duas atitudes diferentes foram exploradas nas manifestações do primitivismo pelas vanguardas artísticas, incluída a arquitetura. De um lado estaria o que eles chamam de “*usos metropolitanos do primitivismo*”, que têm por objetivo romper com os códigos de representação (o exemplo é justamente Picasso) e expor uma condição de “*crise metropolitana de crença na eficácia e na ética do império*”; do outro lado, estariam os “*usos periféricos*”, através dos quais a cultura pós-colonial apropria-se do primitivo para “*reimaginar seu próprio passado, bem como inserir experiências e conhecimentos alternativos no cânon europeu*” (HERNÁNDEZ; ALLEN, 2006, p. 88).

Certamente a explicação de Hernández e Allen é plenamente satisfatória para enquadrar as manifestações do primitivismo na “periferia” quando essas manifestações são prioritariamente parte de um projeto político centrado na identidade e na revalorização do regional. Contudo, como se adverte pelo próprio esquema que eles oferecem, esse não é o único uso do primitivismo observado no âmbito da produção artística. Quando Hernández e Allen atribuem ao “uso metropolitano” do primitivismo o papel de romper com os códigos de representação estabelecidos, como fez Picasso, eles deixam a porta aberta para que se enxerguem outros matizes do problema, em que o uso do primitivismo tem a ver muito menos com questões exteriores (projetos políticos e culturais de valorização de identidades nacionais) do que com questões interiores à prática artística. O primitivismo aparece como problema artístico, e não só como problema político. Mas, se é assim, essa interpretação sugere

uma divisão de tarefas, com o “centro”, identificado com a Europa, investigando o primitivismo como questão artística, e a “periferia”, identificada com a América Latina, investigando o primitivismo como parte de uma agenda política.

De um modo análogo, a presença de materiais naturais como a pedra e o barro na arquitetura moderna latino-americana, como materiais geralmente autóctones, supostamente portadores de uma “autenticidade” fora do alcance dos materiais industrializados, tem sido reconhecida como parte de um programa de revisão dos pressupostos universalistas do movimento moderno.<sup>4</sup> Segundo essa lógica, a exploração de propriedades expressivas da pedra e do barro – rusticidade, aspereza, sintonia com a paisagem natural – e o emprego das técnicas construtivas tradicionais estariam associados a certa ideia de honestidade e adequação, que poderia ser esgrimida “*contra a implantação de valores e modelos culturalmente alheios*” (TOCA, 1990, p. 6). Conforme o fórum de debate, poderia ser ainda esgrimida contra as moléstias de que se acusou a arquitetura moderna como movimento internacional, ou, eventualmente, ser exibida como prova da existência de tantos “modernismos” quantos se quiserem enxergar.

<sup>4</sup> Exemplos nessa direção podem ser encontrados em *Nueva Arquitectura en América Latina: presente y futuro*, compilação de ensaios organizada por Antonio Toca (1990), afins às teses do “regionalismo crítico” e da “modernidade apropriada”.

Não é difícil encontrar figuras do primitivo na arquitetura moderna latino-americana que pareçam ajustar-se a esses raciocínios, da presença das alvenarias de tijolo e pedra em composições modernas à radicalidade da casa-caverna que Juan O’Gorman (1949-1953) construiu para si no México, literalmente encravada no lugar, dentro da pedra. Mas, simetricamente, deveríamos considerar falsa e arbitrária a famosa “*grande parede de pedra*” do atelier de Le Corbusier na rua Nungesser-et-Coli em Paris, cuja textura e aparelhagem real ele considerou como uma “*espécie de adversário*” (BOESIGER, 1980, p. 68)? Ainda não. A versão historiográfica do uso do primitivismo como projeto de resistência cultural sugere uma especificidade regional, a que talvez a resposta artística não se limite.

## DO PRIMITIVO AO PRIMITIVISMO

A primeira distinção que cumpre examinar está entre o conceito de primitivo e o conceito de primitivismo. O conceito de “primitivo” envolve sempre alguma forma de distância, uma vez que nenhuma sociedade ou criatura pode reconhecer a si mesma como primitiva. O primitivo refere-se a algo que está distante no tempo, como a ideia da cabana primitiva na teoria da arquitetura, ou distante no espaço, quando adjetiva um grupo social considerado num estágio cultural anterior, tendo em vista a ideia do progresso técnico como processo cumulativo. O conceito de primitivo pode ser usado pejorativamente, para indicar um atraso cultural, mas não necessariamente. Como explicou Jacques Le Goff:

*Para dominar o tempo e a história e satisfazer as próprias aspirações de felicidade e justiça ou os temores face ao desenrolar ilusório ou inquietante dos acontecimentos, as sociedades humanas imaginaram a existência, no passado e no futuro, de épocas excepcionalmente felizes ou catastróficas e, por vezes, inseriram essas épocas originais ou*

*derradeiras numa série de idades, segundo uma certa ordem. O estudo das Idades Míticas constitui uma abordagem peculiar, mas privilegiada das concepções do tempo, da história e das sociedades ideais. A maior parte das religiões concebe uma idade mítica feliz, senão perfeita, no início do universo. A época primitiva – quer o mundo tenha sido criado ou formado de qualquer outro modo – é imaginada como uma Idade do Ouro (LE GOFF, 2004, p. 311).*

A teoria de Rousseau, certos aspectos do Romantismo e o interesse do Iluminismo europeu pela natureza americana são ecos desse modo de entender o primitivo. Como esclarece Le Goff (2004, p. 355), o que está em causa é a ideia de progresso e, simultaneamente a esta, também a de civilização: será que o progresso está no desenvolvimento das técnicas, artes e costumes, ou será que tudo era melhor no início? Uma das características das “*idades míticas*” é precisamente a negação do sentido da história, em favor de uma concepção cíclica.

Dalibor Vesely (2006, p. 18) reforça esse ponto: a “descoberta do primitivo” pelo Iluminismo é inseparável da consciência do progresso, que se manifesta tanto na querela entre antigos e modernos quanto na noção do bom selvagem. Vesely aponta ao mesmo tempo para uma possível dualidade entre “*cultura*” e “*civilização*”, que contribui para a formação do conceito de primitivo no pensamento dos séculos XVIII e XIX. Civilização define-se principalmente como o processo cumulativo, baseado no progresso das técnicas, passível de ser universalmente difundido. Já o termo cultura, ao contrário, pode identificar ocorrências únicas, não transferíveis, e pode inclusive descrever situações de anacronismo e estagnação. Nessa nova situação, o significado cronológico e cultural de primitivo tende a ser idêntico, e “*o primitivo pode ser usado como antítese da civilização*”, seja como confirmação de sua superioridade ou como a sua crítica (VESELY, 2006, p. 21).

Foi principalmente no domínio da arte, explica Vesely, que o “primitivo” transformou-se em “primitivismo”. O primitivismo, ao contrário do interesse pelo primitivo, é um fenômeno novo, que não poderia ter existido antes do século XIX. Para que ele surgisse, o desenvolvimento interno da arte europeia teve de alcançar um determinado nível de autonomia, sem o qual a arte não poderia ter se liberado dos processos imitativos, na direção da criação independente e da autoexpressão (VESELY, 2006, p. 23). Paul Klee, como destaca Vesely, não estava interessado na imagem externa da criança, mas em “*como a criança desenhava ou pintava*”; o primitivismo é, nessa acepção, uma forma de emancipação, identifica-se com a busca pela essência, e correspondente afirmação da autonomia artística. Como nesta passagem de Klee em *The Thinking Eye* (1961), que Vesely recorda: “*Se a minha pintura algumas vezes dá uma impressão primitiva, é devido a minha disciplina de reduzir tudo a poucos passos. É apenas economia, ou, se você quiser, a mais alta sensibilidade profissional; de fato, precisamente o oposto do primitivo*” (KLEE, 1961, apud VESELY, 2006, p. 25).

Vesely estabelece assim um contraponto fundamental à visão do primitivismo como atrelada e reduzida à questão da identidade. Ele define o primitivismo antes de tudo como fenômeno artístico, que adquiriu existência mediante um processo disciplinar altamente intelectualizado. E ainda como fenômeno inscrito na modernidade: “*O primitivo, na forma do primitivismo, não é um*

fenômeno periférico ou secundário. Ele emerge da profundidade da cultura moderna, da qual é uma das principais características” (VESELY, 2006, p. 31). Essa segunda posição, que corresponde ao primitivismo como posição não limitada ao problema da reconstrução da identidade, será verificada, na prática arquitetônica, através dos episódios a seguir apresentados.

## A CASA DE MONLEVADE (1936)

*O barro armado de Monlevade é emblemático, porque não é a técnica tradicional estrita que se recomenda, mas seu aperfeiçoamento racional. A preocupação com o valor representativo do elemento de arquitetura ou composição não se faz em detrimento da preocupação com o seu valor funcional ou operacional. A simultaneidade de enfoque impede que a representação se reduza a um verniz ou que o pragmatismo impere desbragado. A parede de pau a pique não é só signo, nem só instrumentalidade (COMAS, 2002, p. 83).*

<sup>5</sup> “Vila (cidade) operária de Monlevade”. 1936. (Documento III C 03-01342). Disponível em: <<http://www.jobim.org>>. Acesso em: 15 de jan. de 2013.

A Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira S.A. promoveu um concurso de projetos para uma vila destinada aos operários de sua usina, em João Monlevade, Minas Gerais, julgado em 1936. O edital pedia casas unifamiliares independentes, e equipamentos coletivos como igreja, escola, armazém, clube, a organizarem-se sobre um terreno acidentado, evitando-se terraplanagens e nivelções. As construções deveriam ser de fácil execução e pouco custo, duráveis e perfeitamente impermeabilizadas.<sup>5</sup> Lucio Costa foi um dos treze concorrentes. O vencedor foi Lincoln Continentino, de Belo Horizonte, com uma proposta convencional de casinhas isoladas, que o projeto de Costa precisamente recusava (COMAS, 2002, p. 81). Do projeto de Costa, interessa aqui destacar a interpretação tipológica e construtiva da casa. Embora as casas

variem quanto ao número de dormitórios, a solução arquitetônica é homogênea. As casas são agrupadas duas a duas, formando blocos regulares e horizontais, dispersos no terreno natural segundo uma ordem tolerante, em que a clareza geométrica dos volumes arquitetônicos se define contra e sobre uma natureza quase intacta.

Como ressaltou Comas (2002, p. 81), Lucio Costa inicia o Memorial Descritivo com uma citação de Olmsted, afirmando que “a preocupação com a beleza não deve nem seguir nem preceder a preocupação pragmática, mas deve inseparavelmente acompanhá-la”, o que de partida esclarece sua posição diante do problema em estudo. A seguir, Costa explica que



Figura 1. Lucio Costa, casas para o concurso de Monlevade, 1936. Fonte: Casa de Lucio Costa.



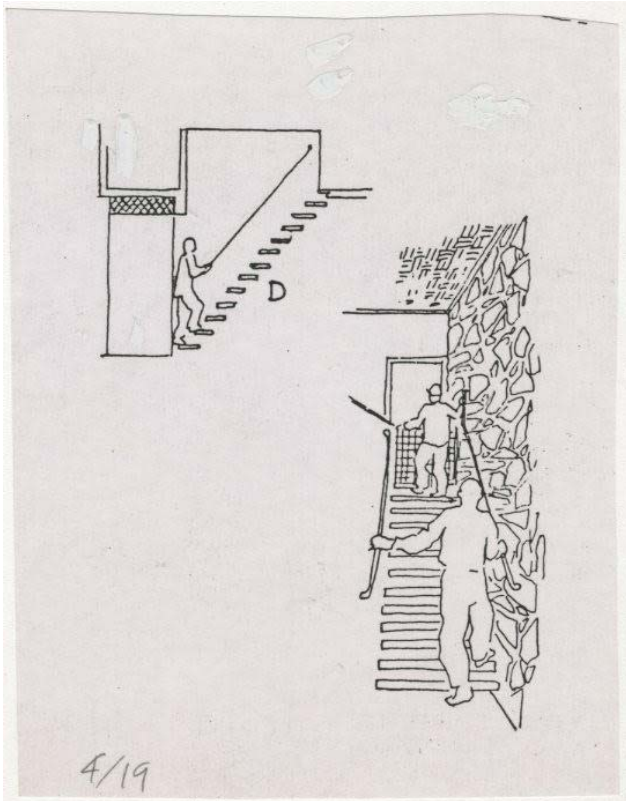


Figura 2. Lucio Costa, Casas para o Concurso de Monlevade, 1936.  
Fonte: Casa de Lucio Costa.

não visitou o local, embora conhecesse a região, e assegura não “dispor de elementos que permitissem uma estimativa honesta – ainda que aproximada – do custo das diferentes obras a realizar” (COSTA, 1936, p. 115). Assim, tendo em vista a acentuada declividade do terreno, ele considera: primeiro, que deve evitar os “delineamentos rígidos ou pouco maleáveis, procurando, pelo contrário, aquele delineamento que se apresentasse como mais elástico”, isto é, adaptável “às particularidades topográficas locais”; segundo, reduzir ao mínimo necessário os movimentos de terra; terceiro, “prejudicar o menos possível a beleza natural do lugar” (COSTA, 1936, p. 115). São esses três requisitos que “aconselham de maneira inequívoca o uso do sistema construtivo há cerca de vinte anos preconizado por Le Corbusier e Pierre Jeanneret e já hoje, por assim dizer, incorporado como um dos princípios fundamentais da arquitetura moderna – os pilotis” (COSTA, 1936, p. 115).

O pilotis permite afastar a casa do chão, garantindo uma série de vantagens objetivas no que concerne à implantação: contornar o inconveniente de um terreno acidentado, cujo perfil exato ele desconhece; reduzir a abertura de “cavas e fundações”, limitando-as aos pilares e à parede de pedra que separa cada duas

casas; solucionar o tema da umidade; e ainda restituir ao inquilino uma área coberta de uso doméstico, protegida do sol e da chuva. Sobre essa bandeja de concreto, apoiada sobre a parede compartilhada de pedra e quatro ou oito pilares (conforme se trate de um conjunto de casas de dois ou mais dormitórios), é que se levanta a parte privada da casa, com relativa autonomia do pilotis, do ponto de vista programático – o acesso à casa se dá por meio de escadas que se desenvolvem de ambos os lados da parede de pedra –, mas sobretudo do ponto de vista do sistema construtivo. Ao sistema pilotis, formulado na tradição moderna e culta, Costa sobrepõe um sistema construtivo rústico, derivado da casa de pau a pique e taipa convencional das zonas rurais. Conforme explica:

*[O pilotis] permite o emprego, acima da laje – livre portanto de qualquer humidade –, de sistemas construtivos leves, econômicos e independentes da subestrutura, por exemplo – sem nenhum dos inconvenientes que sempre o condenaram –, aquele que todo o Brasil rural conhece: o “barro armado” (devidamente aperfeiçoado quanto à nitidez do acabamento, graças ao emprego de madeira aparelhada, além da indispensável caiação); uma das particularidades mais interessantes do nosso anteprojeto é, precisamente, esta de tornar possível – graças ao emprego da técnica moderna – o aproveitamento desse primitivo processo de construir, quicá dos mais antigos, pois já era comum no Baixo Egito, e que tem, ainda, a vantagem de simplificar extraordinariamente a armação da*

*cobertura, aliviada pelos “pés-direitos” da própria estrutura das paredes internas* (COSTA, 1936, p. 115).

*“O conjunto de pilotis e caixa de barro armado é o equivalente autóctone do pré-fabricado metálico nas casas Loucher, ambos encostados a uma parede de pedra”* – observa Comas (2002, p. 82). Le Corbusier havia projetado essas casas geminadas em 1929, com um esquema similar: as propostas coincidem no rebatimento simétrico das casas segundo uma parede de alvenaria de pedra ou tijolo, a ser realizada com materiais disponíveis no local, e na distinção entre o pilotis e o volume habitável da casa do ponto de vista do sistema construtivo. A diferença é que na proposta de Le Corbusier a caixa correspondente à casa era um produto industrial, que *“devia sair da fábrica embarcado num vagão”* e depois ser montado a seco (BOESIGER, 1980, p. 68).

<sup>6</sup> *“Nem a função, nem a técnica, nem a sociedade, tripé do movimento moderno, visitam espontaneamente a cultura. Lucio Costa deve sentir esse drama com as operações de adaptação que se vê obrigado a fazer em Monlevade para conciliar seu fascínio pelo novo com seu respeito pelo tradicional. As Maisons Louchers sofrem todas as transgressões necessárias e dolorosas para ajustar o sistema Domino a nossa realidade, e o resultado é a modernidade possível e o testemunho da confusão entre cultura nacional e cultura arquitetônica: barro e taquara sobre pilotis de concreto”* (GIMENEZ, 2010, p. 46).

Não obstante, outros viram nas casas de Monlevade o reflexo de um *“esforço compulsório”* empreendido por Costa, para conciliar a arquitetura moderna e o *“respeito pelo tradicional”*. Segundo essa visão, as Casas Loucher de Le Corbusier foram adaptadas à realidade nacional, tendo como resultado *“a modernidade possível e o testemunho da confusão entre cultura nacional e cultura arquitetônica: barro e taquara sobre pilotis de concreto”* (GIMENEZ, 2010, p. 46).<sup>6</sup> Mas, na verdade, desde o ponto de vista do ofício da arquitetura, a solução é perfeitamente lógica. Monlevade parece menos uma questão de *“respeito pelo tradicional”* a motivar uma forma híbrida, do que o uso racional da tradição (enquanto maneira de construir “primitiva”, porque anterior, com relação ao estado atual do conhecimento) para melhor resolver um problema contemporâneo de projeto. Se por *“confusão”* se puder entender uma certa tensão, correspondente ao não ocultamento da distância entre a técnica tradicional – técnica primitiva – e o seu emprego numa condição plenamente moderna, justificado pelo estado atual do conhecimento, e não pela autoridade apriorística dessa tradição, talvez a passagem seja interessante para demonstrar o primitivismo como operação intelectual e artística. Lucio Costa faz uso da pedra e do barro de modos que não estão limitados pela tradição vernácula, assim como não são por ela legitimados.

pós-  
089

## O RANCHO AUSTRAL (1939)

Vivanco refere-se assim a esse projeto:

*[...] foi considerado como um ranchinho; mas não era um ranchinho, era uma casa perfeitamente funcional que felizmente para o Pampa é o rancho. Um rancho é uma arquitetura moderna, não sei se os argentinos se deram conta* (LIERNUR; PSCEPIURCA, 2008, p. 226).

O Banco de la Nación Argentina promoveu o concurso Viviendas Rurales em 1939, visando ao estudo de protótipos de casas rurais, higiênicas e econômicas, adequadas à vida no campo e adaptadas aos distintos climas em que se produziam as principais atividades agrárias no território argentino. Cada participante podia apresentar até três anteprojetos de vivenda mínima rural para cada zona climática definida pelo concurso: zona quente, zona temperada, zona fria. O programa estabelecia que as casas seriam de dois dormitórios (com possível ampliação), com superfície aproximada de 45 metros

quadrados, acrescida de espaços exteriores cobertos, adequados ao clima correspondente. Os protótipos deveriam adaptar-se às zonas a que estavam destinados “nas características gerais de sua exterioridade e nos materiais usados” (SCHERE, 2008, p. 206).

Entre os 220 trabalhos recebidos, estavam propostas submetidas por membros do recém-formado Grupo Austral, que Antonio Bonet, Ferrari Hardoy e Juan Kurchan haviam acabado de fundar em Buenos Aires. O catalão Antonio Bonet havia conhecido os argentinos Ferrari Hardoy e Juan Kurchan no atelier de Le Corbusier da Rua Nungesser-et-Coli em Paris, onde os três coincidiram em 1937: Ferrari Hardoy e Kurchan desenvolviam para Le Corbusier o Plano de Buenos Aires; Bonet, com o chileno Roberto Matta Echaurren, trabalhava na Maison de Week-end Jaoul (ÁLVAREZ, 1991, p. 327).

<sup>7</sup> Em entrevista de 1985, Le Pera alegou que Vivanco nunca teria pertencido cabalmente a Austral (TESTIMONIO..., 1985, p. 4); seguimos a Álvarez e Liernur, que coincidem em indicar Vivanco e Peluffo como membros do grupo Austral.

Os vínculos de Bonet com o movimento moderno e seus organismos vinham de sua época de estudante, trabalhando desde 1932 para Sert e Torres Clavé, membros ativos de G.A.T.C.P.A.C, braço catalão do CIAM, e depois assistindo ao IV CIAM a bordo do Patris, em 1933 (ÁLVAREZ, 1991, p. 329). Bonet deixa a Europa para instalar-se em Buenos Aires em 1938 e, com o retorno de Ferrari Hardoy e Kurchan, em 1939, constituem o grupo Austral, ao qual aderem López Chas, Vera Barros, Simón Ungar, Hilario Zalba, Itala F. Villa, Olezza, José Alberto Le Pera y Sanches de Bustamante e, posteriormente, Jorge Vivanco e Valerio Peluffo (ÁLVAREZ, 1991, p. 331).<sup>7</sup>

O primeiro resultado foi a publicação de *Austral* 1, uma separata de oito páginas distribuída na progressista *Nuestra Arquitectura*, em junho de 1939. Na capa, uma escultura de Picasso da série “As Cabeças de Boisgeloup”, que havia sido exposta no Pavilhão da República Espanhola (Sert e Lacasa, Paris, 1937); no interior, o manifesto “Voluntad y Acción”, assinado por Bonet, Ferrari Hardoy e Kurchan, que descrevia em onze pontos a posição de Austral diante da arquitetura moderna. Essa posição tem certas particularidades que interessa destacar. Embora Austral se posicione claramente dentro do âmbito do CIAM, como organismo de trabalho – “*saudamos o C.I.A.M. e o C.I.R.P.A.C. aderindo ao seu espírito e a sua luta*” –, e considere, no segundo ponto do manifesto, o funcionalismo como “*a única conquista de ordem geral alcançada pela arquitetura pós-acadêmica*”, no terceiro afirmará que esse funcionalismo, “*escravo do adjetivo – não resolveu os problemas colocados pelos grandes iniciadores*” (AUSTRAL, jun 1939, s/p). O oitavo ponto complementa essa ideia:

*O arquiteto, agoniado pela busca de soluções técnicas e carente de um verdadeiro conceito artístico, separou-se cada vez mais do contato com as outras artes plásticas, cuja liberdade e inquietude resultaram em uma série escalonada de movimentos, aos quais a arquitetura tem estado em quase tudo alheia* (AUSTRAL, jun 1939, s/p).

Esse discurso é secundado por imagens de pinturas de Picasso, Chagall, Léger e De Chirico que se integram às páginas seguintes na matéria “1939 Pintura”. A vinculação de Austral com a perspectiva artística não parece distante do entendimento professado por Lucio Costa em Monlevade, se recordarmos as observações de Comas sobre a epígrafe de Olmsted que Lucio escolheu para abrir o Memorial Descritivo. Quanto à participação de Austral e seu entorno no concurso Viviendas Rurales, apenas a equipe de Jorge Vivanco e Valerio Peluffo seria premiada, com o protótipo para a zona quente. Liernur e Pschepiurca

descrevem esse projeto como uma espécie de “manifesto radical”, em sua “forma estritamente linear e organização sintética”, que replicava um “tipo tradicional” do campo e “surpreendia por seu emprego sem preconceitos – miticamente ‘antimoderno’ – de um telhado de duas águas” (LIERNUR; PSCHEPIURCA, 2008, p. 226).

Mas a questão do concurso é reelaborada, ampliada e inclusive criticada, como núcleo temático de *Austral 2*, lançada logo em setembro de 1939, outra vez como encarte de *Nuestra Arquitectura*. Em “Urbanismo Rural, Plan Regional y Vivienda”, *Austral* defende a elaboração de um “plano regional”, a fim de estabelecer os princípios do futuro urbanismo rural argentino, para que seja possível falar de forma precisa da “vivienda rural”, que deverá “abandonar, neste momento, as formas românticas e a técnica tradicional, para entrar em

cheio no espírito da época” (AUSTRAL, set 1939, s/p). No mesmo número se mostra “Le Village Cooperatif”, de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, como exemplo francês, e se apresentam, “como trabalho próprio”, duas abordagens para a casa rural: de um lado, o estudo da casa rural industrializada e, de outro, o estudo das casas produzidas com as técnicas e materiais convencionais (tijolo, pedra, madeira) que *Austral* preparou para o concurso do Banco de la Nación (AUSTRAL, set 1939).

Na primeira abordagem, *Austral* adota uma posição francamente favorável à casa pré-fabricada e montada a seco, como já se vê pelo título da matéria, “La gran industria debe hacerse cargo. La prefabricación resolvería el



Figura 3. Capas de *Austral 1* (Buenos Aires, junho 1939) e *Austral 2* (Buenos Aires, setembro 1939).  
Fonte: Centro de Documentación – Biblioteca. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires. Montagem dos autores.



Figura 4. Jorge Vivanco e Valerio Peluffo, Concurso Viviendas Rurales, Zona Cálida, 1939, publicadas em *Nuestra Arquitectura* (Buenos Aires, janeiro 1940, p. 441; 442).  
Fonte: Centro de Documentación – Biblioteca. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires. Montagem dos autores.

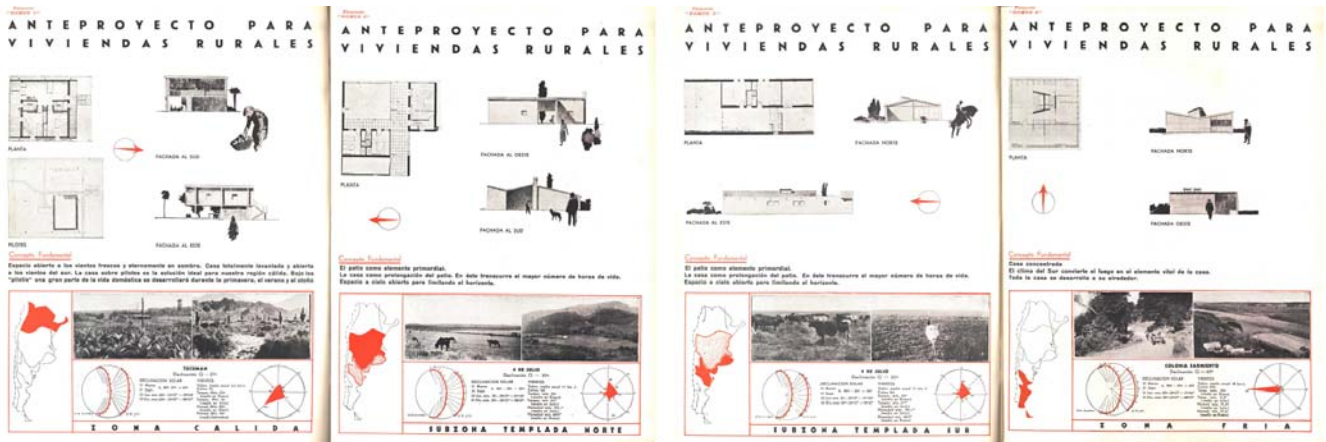


Figura 5. Domus 1, Domus 2, Domus 3 e Domus 4, “Anteproyectos para viviendas rurales”, *Austral 2* (Buenos Aires, setembro 1939).  
 Fonte: Centro de Documentación – Biblioteca. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires. Montagem dos autores.

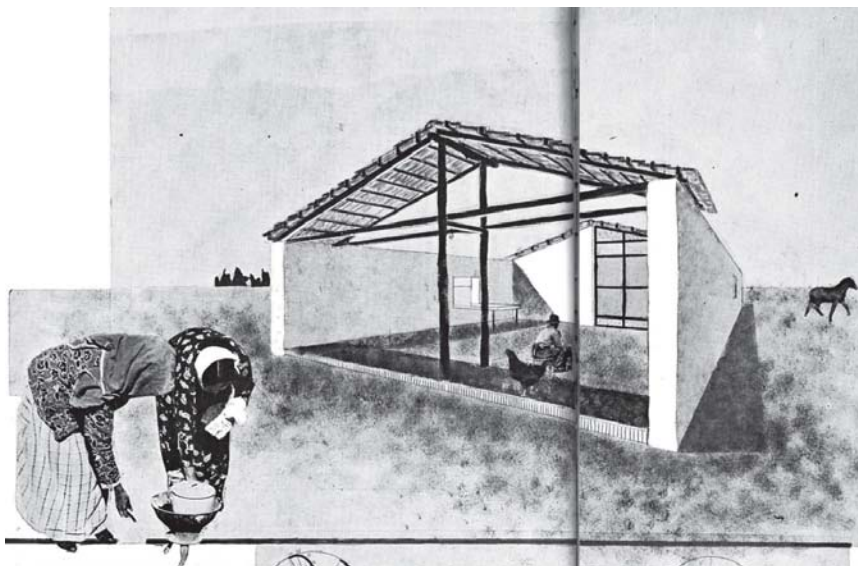
problema”, argumentando que “*esse mesmo homem que exige para a exploração dos produtos da terra a mais moderna maquinaria continua vivendo nas mesmas condições que os primitivos colonos cuja vivenda não era mais que um refúgio primário*” (AUSTRAL, set 1939, s/p). A seguir se discutem os possíveis sistemas de pré-fabricação: a casa totalmente armada na fábrica e transportada já pronta; a casa montada no terreno a partir de elementos produzidos em série; a fabricação de elementos seriais no próprio terreno.

Quanto às casas do concurso, *Austral* publica quatro estudos: Domus 1, para a zona de clima quente; Domus 2, para a subzona de clima temperado norte; Domus 3 para a subzona de clima temperado sul; Domus 4 para a zona de clima frio. Não há indicação da autoria individual desses projetos, embora se saiba que os membros de *Austral* não participaram como grupo único, mas em equipes (LIERNUR; PSCHEPIURCA, 2008, p. 226). A proposta de Vivanco e Peluffo, única premiada, não está entre as publicadas, aparecendo somente mais tarde em *Nuestra Arquitectura*, com os demais projetos premiados pelo júri, entre os quais o de Horacio Caminos, Fernando Álzaga e Terán Etchecopar (CONCURSO..., 1940).

De qualquer forma, o que interessa notar é que *Austral* faz determinado uso editorial desses estudos. Isso se advierte tanto na maneira como as casas rurais são apresentadas no espaço que lhes cabe, isto é, no interior da matéria sobre o concurso, como em sua posição no contexto geral da revista. Ainda que os projetos não tenham sido realizados pelo grupo *Austral* em conjunto, ao que parece, há um “uso *Austral*” dessas ideias, isto é, há uma formulação precisa do tema no âmbito coletivo da revista.

A matéria sobre as casas rurais se abre com uma perspectiva da Domus 3, imagem telúrica de uma vida econômica. As figuras campesinas coladas em primeiro plano, o galo sob o alpendre, o trabalho no pátio, o cavalo ao fundo, sobre a linha reta que poderia corresponder ao horizonte sem incidentes do pampa, são os elementos que interagem com uma construção quase primária, solitária, disposta sobre uma extensão homogênea de chão. Domus 3, a casa

Figura 6. Domus 3, “Anteproyecto para viviendas rurales”, *Austral 2* (Buenos Aires, setembro 1939).  
Fonte: Centro de Documentación – Biblioteca. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires



<sup>8</sup> “Técnica a utilizar momentaneamente”, escreve-se junto à figura de um rancho tradicional, que é comparado à “indústria moderna” (AUSTRAL, set 1939).

para abrigar esta vida, é um volume regular unitário, definido por dois muros de alvenaria paralelos, caiados, sobre os quais estão apoiadas as estruturas rústicas do alpendre e do telhado em duas águas. Os ambientes domésticos são regrados por esses dois planos de alvenaria, entre os quais se sucedem o espaço aberto-coberto do alpendre, o recinto do pátio (onde o telhado é suprimido), os espaços interiores. As grandes superfícies envidraçadas são transversais a esses planos; a fachada que se abre para o pátio é metade parede de alvenaria, metade esquadria, coincidindo a segunda com a sala. Apenas eventualmente uma ou outra janela se recorta contra a continuidade dos muros laterais; mas, no recinto do pátio, uma pequena abertura ao exterior aparece associada à mesa, provocando um episódio que é como uma recordação da pequena casa de Le Corbusier (Corseaux-Vevey, 1925).

A formulação de Austral para a casa rural combina essa imagem telúrica e suas ressonâncias primitivistas à sugestão de que, nas quatro Domus rurais, os componentes “primitivos” (porque eles consideram esses componentes primitivos<sup>8</sup>) serão aproveitados nos termos de um pensamento projetual moderno, culto e informado.

Nas páginas seguintes, as quatro Domus se apresentam segundo o mesmo discurso visual sistematizador: plantas e fachadas sobre o quadro explicativo da respectiva zona climática. Elementos tipológicos convencionais – pátios, galerias, telhados de duas águas – podem ser retrabalhados numa condição moderna, desde que comprovada sua pertinência, o que se faz nos termos de um conhecimento rigoroso e demonstrável das condições climáticas, que Austral faz questão de registrar através de quadros preparados para cada zona de estudo (inclusive dividindo em zona temperada sul e zona temperada norte o que o concurso considerava zona única).

A visão do problema que Austral oferece na matéria sobre a pré-fabricação, assumidamente moderna, militante até, se recordamos o emprego do slogan em favor do “espírito da época”, de algum modo instrumental o que se quer explicar com as quatro Domus rurais: a decomposição da casa em elementos

de arquitetura predefinidos e repetíveis, que são associados a um cardápio, também limitado, de materiais locais. Onde na casa industrializada se tem “*elemento-tabique / elemento-teto / elemento-piso / elemento-abertura*”, produzidos industrialmente, na casa rural se tem “*muros exteriores / tabiques interiores / tetos / pisos*”, obtidos com tijolo, pedra, pedregulho e palha. Os materiais serão industrializados ou serão naturais, mas, em todo caso, poderão ser submetidos a um pensamento projetual sistemático, normativo, a partir do qual se pode, entretanto, gerar produtos individuais – o “*standard variável*” que deve permitir que a casa seja “*a expressão de seu habitante*” (AUSTRAL, set 1939).

## CONCLUSÕES

Os usos do primitivismo na arquitetura moderna latino-americana têm sido compreendidos segundo posições que, se não necessariamente opostas em sua manifestação material, são relativamente antagônicas do ponto de vista teórico. A primeira delas corresponde ao primitivismo como parte de um projeto calcado na identidade, em que prevalece a valorização do primitivo por razões éticas e/ou políticas, em geral associadas a uma ideia de resistência cultural. A segunda corresponde ao primitivismo como projeto artístico, seja como busca pelo essencial, seja como estratégia de caracterização, mas sempre como afirmação de autonomia disciplinar, que não se vê limitada por uma ética do regional. A primeira posição, como projeto de construção de identidade, está mais próxima de uma aceitação a priori do par organizador centro-periferia (o que ela reivindica é colocar a periferia no centro); a segunda posição indica uma atitude mais complexa, em que centro-periferia não tem necessariamente um rebatimento geográfico tão claro e podem dar lugar a outras oposições (por exemplo, urbano-rural, em vez de regional-universal).

Monlevade (Brasil, 1936) e Viviendas Rurales (Argentina, 1939) foram dois concursos realizados mais ou menos na mesma época, cujos programas tiveram como ponto de convergência o estudo da pequena casa – operária no primeiro, rural no segundo – e cujos participantes implicados, nomeadamente, Lucio Costa no Brasil e os membros do grupo Austral na Argentina, estavam comprometidos como o desenvolvimento da arquitetura moderna. Os resultados da participação desses autores nos concursos, identificados, nesse caso, como um conjunto de desenhos e colagens, exibem características comparáveis. Concorre para isso o emprego, nesses projetos, de materiais naturais, tais como a pedra e o barro, e o recurso a técnicas construtivas pré-industriais, anteriores ao advento da arquitetura moderna que seus autores haviam abraçado e promovido. Essas imagens poderiam ser facilmente associadas, numa visão inicial, à primeira posição. Como é evidente, tocam-se, em ambos os usos acima indicados do primitivismo, a valorização de materiais locais, a recuperação de procedimentos construtivos ancestrais e uma certa ideia de retorno. Mas este artigo procurou assinalar, precisamente, a relação entre esses dois exemplos e a segunda posição. Lucio Costa e os membros de Austral coincidem em certa atitude disciplinar que exemplifica o argumento do primitivismo como problema artístico. Tanto Lucio

Costa, na casa operária de Monlevade, quanto os membros do grupo Austral, nas alternativas para as casas rurais, propuseram o uso de materiais naturais e autóctones, bem como o emprego das técnicas construtivas convencionais a eles associadas, a partir de uma escolha intelectual e artística, que podia se provar racional diante do estado atual do conhecimento e que não estava limitada, ou tampouco legitimada, pelo problema da identidade.

As propostas de Costa e Austral não envolviam a casa produzida industrialmente, mas nem por isso eram menos sistemáticas, seriais e reproduzíveis, em linha com as ambições universalistas da arquitetura moderna. Tampouco a pedra e o barro as fizeram mais latino-americanas. Afinal, como disse Clorindo Testa sobre a Casa Errázuriz (1930), quando perguntado sobre regionalismo: “... projeto soberbo, parede de pedra e vigas de madeira, enfim, Le Corbusier contestou com o que havia no sítio do Chile onde a casa seria feita... Também podes fazê-la na campanha francesa” (BAYÓN; GASPARINI, 1977, p. 24).

## REFERÊNCIAS

- ADES, D. *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*. New Haven; Londres: Yale University Press, 1989. 360 p.
- ÁLVAREZ, F. *El sueño moderno en Buenos Aires (1930-49)*. 1991. 457 f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Departamento de Composição Arquitetônica, Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 1991.
- AUSTRAL. Austral 1. Voluntad y Acción. *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, junho 1939. 6p.
- AUSTRAL. Austral 2. Urbanismo Rural, Plan Regional y Vivienda. *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, setembro 1939. 14p.
- BAYÓN, D.; GASPARINI, P. *Panorámica de la arquitectura latino-americana*. Barcelona: Editorial Blume, UNESCO, 1977. 215 p.
- BOESIGER, W. *Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. 261 p.
- BRILLEMBOURG, C. *Latin American Architecture 1929-1960*. Nova Iorque: The Monacelli Press, 2004. 163 p.
- COMAS, C. E. D. *Precisões brasileiras. Sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45*. 2002. 341 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de Paris VIII, Paris, 2002.
- CONCURSO de anteproyectos para viviendas rurales del Banco de la Nación Argentina. *Nuestra Arquitectura*, n. 1, p. 440-449, 1940.
- CONNELLY, F. *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907*. Filadélfia: The Pennsylvania State University Press, 1995. 154 p.
- COSTA, L. Ante-projecto para a villa de Monlevade. Memorial descritivo. *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, n. 3, p. 115-117, maio 1936.
- COSTA, L. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. 608 p.
- FLAM, J. Introduction. In: FLAM, J.; DEUTCH, M. (Ed.). *Primitivism and Twentieth-century Art: a Documentary History*. Berkeley: University of California Press, 2003, 491 p.
- GIMENEZ, L. E. Pós-modernismo, arquitetura e tropicália [1984]. In: GUERRA, A. (Ed.). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira – parte I*. São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 35-62.
- GOLDWATER, R. *Primitivism in Modern Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1986. 339 p.



- GOMBRICH, E. O primitivo e seu valor na arte [1979]. In: WOODFIELD, R. (Ed.). *Gombrich Essencial. Textos selecionados sobre arte e cultura*. Porto Alegre: Bookman, 2012, 624 p.
- GUERRA, A. *O primitivismo em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp. Origem e conformação no universo intelectual brasileiro*. São Paulo: Romano Guerra, 2010. 327 p.
- HERNÁNDEZ, F.; ALLEN, L. K. Post-colonizing the Primitive. In: ODGERS, J. et al (Ed.). *Primitive: Original Matters in Architecture*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2006. 284 p.
- HILLIER, S. *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*. Londres: Routledge, 1991. 309 p.
- JIMÉNEZ, Víctor. *Juan O’Gorman. Principio y fin del camino*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002. 429 p.
- KURASAWA, F. A Requiem for the “Primitive”. *History of the Human Sciences* [S.l.], v. 15, n. 3, 2002, p. 1-24.
- LE GOFF, J. L. Idades Míticas. *Enciclopédia Einaudi*. v. 1. Memória-História: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, 457 p.
- LIERNUR, J. F.; PSCHUPIURCA, P. *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes: Prometeo Libros, 2008. 429 p.
- MARTINS, C. A. F. Identidade nacional e estado no projeto modernista. Modernidade, estado e tradição In: GUERRA, A. (Ed.). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira – parte 1*. São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 280-297.
- PERRY, G. Primitivism and the modern. In: HARRISON, C. et al (Ed.). *Primitivism, Cubism, Abstraction: the Early Twentieth Century*. New Haven, Londres: Yale University Press; Open University, 1993, p. 3-85.
- ROSSEAU, J.-J. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Porto Alegre: L&PM, 2008. 173 p.
- RUDOLFSKY, B. *Architecture without Architects: a Short Introduction to Non-pedigreed Architecture*. Nova Iorque: Doubleday, 1964. 128 p.
- RYKWERT, J. *On Adam’s House in Paradise. The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*. Museum of Modern Art, 1972. 221 p.
- SABATINO, M. The Primitive in Modern Architecture and Urbanism. Introduction. *The Journal of Architecture (RIBA – Royal Institute of British Architects)* [S.l.], v. 13, n. 14, 2008, p. 355-364.
- SCHERE, R. (Ed.). *Concursos 1826-2006*. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 2008. 787 p.
- TESTIMONIO del Arq. Jose A. Le Pera. *El grupo Austral, 1938-1941. Reflexiones 1985. Le Pera*. Buenos Aires: Asociación Becarios de Arquitectura y Urbanismo, 1985, p. 16.
- TOCA, A. *Nueva arquitectura en América Latina: presente y futuro*. México: Gustavo Gili, 1990. 284 p.
- TORGOVNICK, M. *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago: University of Chicago Press, 1990. 335 p.
- VESELY, D. The Primitive as a Modern Problem: Invention and Crisis. In: ODGERS, J. et al (Ed.). *Primitive: Original Matters in Architecture*. Londres, Nova Iorque: Routledge,

### Nota das Autoras

Esse texto é resultado de pesquisa apoiada pelo CNPq (PQ 307810/2011-9). Uma versão inicial foi apresentada no IV Seminário DOCOMOMO SUL, “Pedra, barro e metal: norma e licença na arquitetura moderna do cone sul americano, 1930/70”, UFRGS, Porto Alegre, 2013.

**Nota do Editor**

Data de submissão: 03/28/2016

Aprovação: 05/20/2017

Revisão: Traduzca Serviços de Traduções Ltda.

---

**Cláudia Costa Cabral**

Faculdade de Arquitetura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS.

CV: <http://lattes.cnpq.br/2790035784807996>

[claudiacostacabral@gmail.com](mailto:claudiacostacabral@gmail.com)

**Helena Bender**

Faculdade de Arquitetura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS.

CV: <http://lattes.cnpq.br/4067770346183004>

[bender.helena@gmail.com](mailto:bender.helena@gmail.com)

Paula Csillag  
Tilia Monte de  
Almeida

P

ERCEPTION MODEL  
SENS | ORG | INT USED IN  
ARCHITECTURE: A CASE STUDY  
ON THE COLORS USED IN CETA  
ECOTEL MACAPÁ, BRAZIL

ABSTRACT

The aim of this article is to present a study on how the use of colors on the internal and external architectural environments of a Brazilian hotel affected consumer behavior. The results are analyzed in terms of SENSIORGIINT Model, which differentiates physiological aspects of color human response from cultural and interpretive aspects (CSILLAG, 2008). The study was conducted at Ceta Ecotel, an ecological hotel at the city of Macapá on the northeastern coast of Brazil. The methodology was of a case study (YIN, 2004), using a triangulation process, crossing information obtained from three points of view: a qualitative & quantitative questionnaire with 50 employees of the hotel, including the owners, a qualitative & quantitative questionnaire with 640 guests of the hotel, and analyses of the data obtained using SENSIORGIINT Model of Perception. Results show consumers' most and least preferred colors for the environment. Results indicated reasons for the most and least preferred colors, presenting suggestions for future use of colors in architectural projects.

KEYWORDS

Color. Architecture. Perception.

O MODELO DE PERCEPÇÃO VISUAL  
SENS | ORG | INT USADO NA  
ARQUITETURA: UM ESTUDO DE  
CASO SOBRE CORES USADAS NO  
CETA ECOTEL MACAPÁ, BRASIL

pós- | 69

RESUMO

O objetivo deste artigo é apresentar um estudo sobre como o uso de cores em ambientes arquitetônicos externos e internos de um hotel brasileiro afetou o comportamento do consumidor. Os resultados são analisados em termos do Modelo SENSIORGIINT, que diferencia aspectos fisiológicos da resposta humana a cores, de fatores culturais e interpretativos (CSILLAG, 2008). O estudo foi conduzido no Ceta Ecotel, um hotel ecológico na cidade de Macapá no nordeste do Brasil. A metodologia foi de estudo de caso (YIN, 2004), usando um processo de triangulação, cruzando informações obtidas de três pontos de vista: um questionário qualitativo e quantitativo com 50 funcionários do hotel, incluindo os proprietários, um questionário qualitativo e quantitativo com 640 hóspedes do hotel e análise dos dados obtidos usando o Modelo de Percepção SENSIORGIINT. Os resultados indicam motivos para as cores mais e menos preferidas, apresentando sugestões para uso futuro de cores em projetos arquitetônicos.

PALAVRAS-CHAVE

Cor. Arquitetura. Percepção.

## INTRODUCTION

Color used in architectural projects many times are considered solely at the final steps, basically as decoration of external and/or internal environments. Some projects, though, have color as a central concept. This is the case of Ceta Ecotel, an ecological hotel at the northeastern coast of Brazil. This hotel was designed chromatically from its concept. Since it is a hotel, the end users are the hotel guests, thus, guests' color perception of the chromatic environments are indeed much valuable for the hotel's success. The color study here presented is related to the color perception at Ceta Ecotel, and may help analyze other chromatic architectural projects.

## VISUAL PERCEPTION MODEL SENS | ORG | INT

SENSIORGIINT Model, was described in an article, awarded as the best submitted paper in IVLA's (International Visual Literacy Association) 2008 *Book of Selected Readings* (CSILLAG, 2009). The model differentiates the three processes that occur in human perception: sensory impressions, organizing processes, and interpretive processes of visual perception. This model takes into account psychological approaches to perception, both experimental as well as physiological, including findings on neuroscience, and unites these approaches to the traditional visual literacy approaches used in visual communication. With such a framework, applied to color, professionals dealing with colors, can differentiate concepts related to chromatic visual literacy valid as "laws" from those concepts that cannot be generalized to all human beings.

In the 19<sup>th</sup> century, perception was studied as a *passive* stamping done by exterior stimuli on the retina. It would then reach the visual cortex, the zone of the occipital cortex that receives stimuli generated in the retina, resulting in an identical image (isomorphic) as the primary stimulus (CSILLAG, 2009).

Modern psychology refutes this notion and views perception as an *active* process that involves the search for corresponding information, the differentiation of essential aspects of an image, the comparison of these aspects with each other, the formulation of appropriate hypotheses and the comparison of these hypotheses with the original data (BRUNER, 1957; LEONTIEV, 1959; LURIA, 1981; VYGOTSKY, 1956, 1960; ZAPOROZHETS, 1967, 1968). Familiar and non-familiar images can be differentiated by longer or more contracted paths of perception (LURIA, 1981).

Telford (1970) differentiated sensation from perception in that the first comprises a simple conscience of the dimensions of experience, whilst perception implies the sensation and the meanings that are attributed to the experience. Thus, for this author, the determinants of perception are: context, constancy, distance, perspective, interposition, brightness, position, direction, accommodation, convergence motivation, emotion, and personality.

Theories about perception tend to emphasize the role of either sensory data or knowledge in the process (CSILLAG, 2009). Some theorists have adopt a data-driven or bottom-up stance, or synthetic approach, according to which perception is direct: visual data are immediately structured in the optical array prior to any selectivity on the part of the perceiver proposed by Hering (1878),

Gestalt theories, and Gibson (1979). Others adopt a constructivist, top-down or analytical approach emphasizing the importance of prior knowledge and hypotheses, defended by Berkeley (1709), Helmholtz (1925), and Bruce, Green and Georgeson (2003).

The human brain has been studied in many details, and one way of organizing the study of different functions of the brain, was to divide it in areas. Thus, in terms of visual perception, the most important area is the visual cortex, consisting of the primary visual cortex (also called *striate cortex* or V1) and the extrastriate visual cortical areas, containing areas V2, V3, V4 and V5 (CSILLAG, 2012).

Visual analysis primarily takes place in the visual cortex, which is performed by specialized neurons (HUBEL; WIESEL, 1962, 1963). It has the influence of secondary zones of the visual cortex forming mobile syntheses of visually perceived elements under the modulating and regulating influence of other non-visual zones of the cortex (LURIA, 1981).

Before synthesis can occur, the visual cortex must stabilize the image, because when the image reaches the retina, it lasts no longer than 1 to 1.5 seconds if the eye is not moving (YARBUS, 1965). Stabilization occurs by the formation of an after-image in the occipital zone that can last up to 20 to 30 seconds (ZIMKINA, 1957; KAPLAN, 1949).

In the 1970s Semir Zeki, with pioneering experiments in neuroscience, identified a small area of cells on each side of the brain that seemed specialized in responding to color. He named these V4. Processes of Primitive Vision considered bottom-up by neuroscientists, which are processes that do not require previous knowledge and are not determined by learning or experience, are the perceptions of movement, depth, form and color vision. Color can even be produced experimentally by a magnetic stimulus on V4 causing the “vision” of colored rings and halos, the so-called chromatophens (SACKS, 2003).

Recent findings in neuroscience have mapped the visual pathways (CHALUPA; WERNER, 2004; KNOBLAUCH; SHEVELL, 2004; PINNA; SPILLMAN, 2001; SHIMOJO; KAMITANI; NISHIDA, 2001; SPILLMAN; LEVINE, 1971; ZEKI, 2000) and have determined that perception occurs through a neural cascade, activating areas of the brain that are often very far apart. Thus, perception does not occur through isolated processes in the brain (CSILLAG, 2012).

## PROPOSED MODEL AND INVOLVED VARIABLES

SENSIORGIINT Model (Figure 1) differentiates three processes that occur in human perception: sensory impressions, organizing processes, and interpretive processes of visual perception (CSILLAG, 2009). The model was devised in an attempt to differentiate which concepts of visual communication tend to be common to all human beings with normal eyesight from the concepts that don't. Those that are not common therefore are learned or otherwise acquired. Therefore, this model unites the synthetic approach (HERING, 1964[1878]; GIBSON, 1979), and the analytical approaches (BERKELEY, 1709; HELMHOLTZ, 1925; BRUCE; GREEN; GEORGEON, 2003), neuroscientific explanations (CHALUPA; WERNER, 2004; KNOBLAUCH; SHEVELL, 2004; PINNA; SPILLMAN, 2001; SHIMOJO; KAMITANI; NISHIDA, 2001; SPILLMAN;

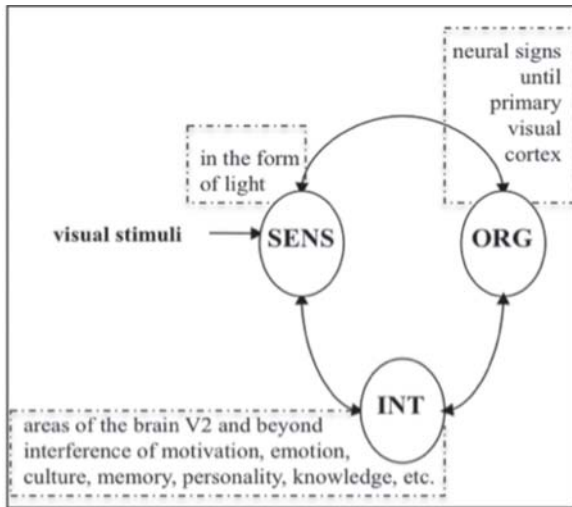


Figure 1: SENSIORGIINT Model of Visual Perception.  
Source: (CSILLAG, 2009, p. 57).

LEVINE, 1971; ZEKI, 2000) on how the brain works, and relates them to visual communication principles.

The variables intrinsic to the model are SENS (Sensory Impressions), ORG (Organizing Processes) and INT (Interpretive Processes), respectively explained below (CSILLAG, 2011). SENS variable (sensory impressions) is related to the sensory information received through the pupil in our visual sensory organ. This aspect of perception is a phenomenon that occurs in the eye only, still in the form of light, before it becomes neural signs in the retina.

ORG variable (organizing processes) is related to organizing aspects of perception that occur starting in the retina, including what is considered the primary visual cortex, mostly in area V1 of the striate cortex. Org is related to the bottom-up approaches of visual perception in psychology. The phenomena of perception that occur as Org are what tend to be considered as principles of visual communication.

INT variable (interpretive processes) refers to the elaboration of Org in the extrastriate visual cortex, including approximately areas V2, V3, V4 and V5 of the brain, and moving on to other areas of the brain. This variable refers to the top-down approaches to visual perception in psychology. It is in this moment of perception, that neural cascades occur, which undergo the interference of motivation, emotion, personality, culture, knowledge, *etc.* This aspect of perception causes variation and interpretation in design and in the proposed model, is called interpretive processes.

### Necessity of A Model

It may be noted that different authors have different names and subdivisions for the same perceptive phenomenon (CSILLAG, 2009). For example, several authors (VYGOTSKY, 1956, 1960; BRUNER, 1957; LEONTIEV, 1959; ZAPOROZHETS, 1967, 1968; LURIA, 1981) have stated that perception refers to elements that fit in SENS, ORG and INT, whilst other authors (KRECH; CRUTCHFIELD, 1976; WHITTAKER, 1977; TELFORD, 1970) have stated that SENS is called *sensation*, and *perception* is related to ORG and INT only. Also, it is noted that Telford actually unites ORG and INT when he presents the determinants of perception as being: context, constancy, distance, perspective, interposition, brightness, position, direction, accommodation, convergence, motivation, emotion and personality; all of these refer to ORG except for the last three (motivation, emotion and personality), which refer to INT.

Another reason for the necessity of the present model is to unite different approaches in one stance. In psychology, for instance, there are the analytical or top-down approaches versus the synthetic or bottom-up approaches. These approaches are not, in fact, against each other, but they are complementary and if put together in one model, we get a better understanding of visual perception.

The present model may also be significant in uniting different fields of study, such as psychology, neuroscience and visual communication. These fields classically refer to visual perception, sometimes referring to it in an informal way, other times in a very technical way. The proposed model intends to unite these fields in such a way that it can be of use for visual communicators, having objective scientific data as its theoretical basis.

One of the main reasons the model is necessary is to differentiate the elements of visual perception that tend to be common to all human beings from those that don't. This is of particular importance in identifying which aspects of perception can be considered as visual communication principles that tend to be valid for everyone and what cannot be generalized to all human beings. With such a model, teachers, researchers and practitioners can have a framework to work with so the different aspects of perception would not be intertwined, which happens more often than we would wish.

For example, one confusion between ORG and INT can be seen in color design principles, referring to the color light green. Itten (1979) correctly stated that this is a calming and soothing color. He even cited an example of racing horses that were put in stables painted in this color, compared to horses put in stables painted red, right after the race. The first had their blood pressure lowered in a shorter period of time, compared to the latter, which had their blood pressure remain high during a longer period of time. Itten's description of green is purely ORG, as it is exclusively physiological.

Now, it is frequent to see this same green color in art and design books or posts, characterizing it an elegant or delicate color. These adjectives do not relate to physiological processes and therefore cannot be considered ORG. They are INT and should not be generalized to all human beings.

## RELATIONSHIPS BETWEEN ORG AND INT

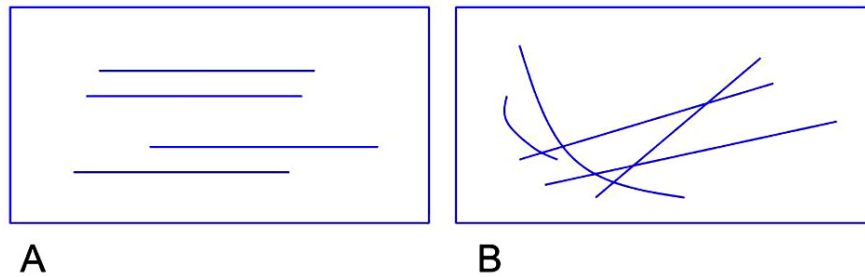
One very important observation about the proposed model refers to the relationships between ORG and INT: INT is majorly determined by the spectrum of possibilities proposed by ORG. Figure 2 (A and B) illustrates this, whereas, Figure 2A shows lines in a static composition, whereas Figure 2B shows a dynamic composition. Each of the two compositions may be interpreted using positive or negative connotations. For example, the static composition may be interpreted as boring (negative) or serene (positive). The dynamic one, may be interpreted as confusing (negative) or joyful (positive). The static and dynamic aspects of each scheme are related to organizing processes of the brain (ORG) and the interpretations of the composition being serene or joyful are all INT. Now the important thing to note here is that Figure 2A tends to not being perceived as joyful, nor does Figure 2B tend to be regarded as serene. This shows the importance of ORG in determining basic visual literacy skills (CSILLAG, 2015).

### Method

This study was conducted at Ceta Ecotel, an ecological hotel at the city of Macapá on the northeastern coast of Brazil. This hotel was chosen since it was



Figure 2: Stactic (left [A]) and Dynamic (right [B]) Compositions  
 Source: (CSILLAG, 2015, p. 23 and 24).



designed chromatically, and had the colors of the architecture of each guest house chosen purposely for identification. The methodology was of a case study (YIN, 2004), using a triangulation process, crossing information obtained from three points of view: a qualitative & quantitative questionnaire with 50 employees of the hotel, including the owners, a qualitative & quantitative questionnaire with 640 guests of the hotel, and analyses of the data obtained using SENSIORGIINT Model of Perception, together with the researchers' analysis of the environment.

The studied population in this research was of Brazilian guests of this particular hotel, which is a population that may be considered, statistically, infinite. A statistic sample of this population was defined in order to represent this population, using the formula,  $n = \frac{z^2 \times p \times q}{e^2}$  (LEVINE; STEPHAN; KREHBIEL; BERENSON, 2002), whereas,  $n$  is the size of the sample;  $z$  is the chosen confidence level, expressed in number of standard deviations;  $p$  is the percentage in which the phenomenon occurs;  $q$  is the complementary percentage (100-p); and  $e$  is the maximum error permitted.

For this research, the chosen confidence level was 95%, corresponding to two standard deviations, with a maximum error of 3%, while  $p$  is 90%. These numbers present a sample number of  $n=400$ . The period of this research lasted two months, period in which the researchers had access to 640 guests, thus covering the needed sample. For the staff of the hotel, there was no need to calculate a sample, because all the staff was contacted, being the number of 50 subjects, 100% of the staff population.

During this period, all the guests were Brazilians, thus eliminating the variable of international culture in terms of influences on color interpretative processes. Thus the results could only be inferred for the studied population of Brazilian guests for this hotel. Of the studied sample, 53% were male and 47% were female, with ages ranging from 35 to 57 years.

## RESULTS AND DISCUSSION

The hotel consists of 20 separate guest houses each of which colored externally and internally with one of eight colors. Also, not only colors are used internally on the walls, but also on the beddings, curtains, blankets and decoration elements. The questionnaires that were applied to guests were analyzed and illustrated guests' most and least preferred colors for the environment as well as the guests' associations to each color.

The quantitative questions of the questionnaire were analyzed in charts. Apart from the quantitative questions, qualitative questions addressed guests' preferences and associations with certain colored environments. The researchers

used the SENSIORGIINT framework to further analyze the results obtained from the questionnaires. This framework offers the possibility of understanding the origins of the color preferences, if physiological or cultural/learned, triangulated with questionnaire responses.

Results showed that the preferred colors for guest houses, according to guests' preferences and rates of occupation were, green, blue, and white, whereas white and green had 100% of satisfaction, while blue had 80% satisfaction. Table 1 shows the percentages of preferred colors. Figures 3, 4 and 5, show the preferred guest houses.

<sup>1</sup> Photographed with Permission by Tilia Monte, at Ceta Ecotel, Rua do Matadouro, 640, Macapá, Amapá, 68911-080, Brazil.

<sup>2</sup> Photographed with Permission by Tilia Monte, at Ceta Ecotel, Rua do Matadouro, 640, Macapá, Amapá, 68911-080, Brazil.

<sup>3</sup> Photographed with Permission by Tilia Monte, at Ceta Ecotel, Rua do Matadouro, 640, Macapá, Amapá, 68911-080, Brazil.

Questionnaires showed the associations that guests mentioned to each color. For the color blue, 80% of guests mentioned that they associated the blue color of this hotel with water, 80%, with sky, 80% with calmness, 80% with relaxation, 20% with freshness and 20% with sadness. For the green color used in this hotel, 80% of guests associated it with water, 80% with plants, 60% with calmness, 60% with relaxation, and 40% with freshness. For the achromatic color white, 80% of guests associated its use in this hotel to cleanliness, and 20% to calmness.

SENSIORGIINT Model was used to further analyze these results, helping to understand the reasons for each color preference, as well as helping to understand the reasons for each association. The ORG aspect of the preferred colors green and blue helps to explain why they were preferred; it is noted that they are colors that are physiologically calming (white here is considered achromatic but still considered calming since it is not arousing). There is evidence of excitatory and inhibitory features of channels r-g and y-b. These excitatory and inhibitory features were revealed as increases and decreases in ordinary vital signs (e.g. blood pressure, oxygen uptake, heart and breathing rates), alpha wave activity, galvanic skin response, the effect on hyperbilirubinemia (jaundice), the frequency of eye blinks and epileptic seizures, among others (KAISER, 1996). Therefore, there is evidence of direct physiological connections between seeing green/blue and feeling calmer (CSILLAG, 2013).

Other authors (MAHNKE, 1996) also confirm the inhibitory features of blue and green. Gerard (1957) found that the color red had a

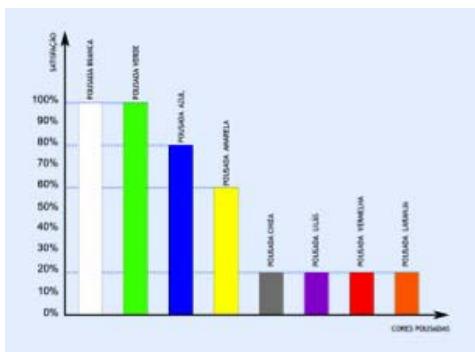


Table 1: Preferred Colors for Guest Houses. Source: Elaborated by the authors.



Figure 3: Green Guest House. Source: Authors' photo<sup>1</sup>.



Figure 4: Blue Guest House. Source: Authors' photo<sup>2</sup>.



Figure 5: Indoor Decoration of Blue Guest House. Source: Authors' photo<sup>3</sup>.

<sup>4</sup> Photographed with Permission by Tilia Monte, at Ceta Ecotel, Rua do Matadouro, 640, Macapá, Amapá, 68911-080, Brazil.

<sup>5</sup> Photographed with Permission by Tilia Monte, at Ceta Ecotel, Rua do Matadouro, 640, Macapá, Amapá, 68911-080, Brazil.

<sup>6</sup> Photographed with Permission by Tilia Monte, at Ceta Ecotel, Rua do Matadouro, 640, Macapá, Amapá, 68911-080, Brazil.

more arousing effect than did blue on the visual cortical activity and in functions of the autonomic nervous system. Ali (1972), using electroencephalogram analysis, demonstrated greater arousal following red light than blue light. Frieling (1990) reported an experiment where subjects were asked to look into red, yellow, green and blue light. Their comments were tape-recorded and presented in accordance with Wundt's 'wind rose of emotions'. He also observed the subjects' behaviour in terms of twitching, moving. The windrose separates emotions into categories of arousing-calming, pleasant-unpleasant, tension-release. For blue, he reported as calming and pleasant.

Analysis of the color associations of the preferred colors, in terms of SENSIORGIINT Model shows that the association of blue and green with calmness and relaxation are derived of the fact that blue and green are physiologically calming colors, due to their ORG aspect. Other associations with blue like, water, sky and freshness are interpretive, meaning they belong to INT variable of SENSIORGIINT Model, thus being cultural or learned in some way. The observed associations of blue and green to water, sky and freshness are INT associated with nature. The observed associations of white to cleanliness is INT associated to lack of dirt. Therefore, two of the most preferred colors, blue and green, in terms of ORG variable, are physiologically calming. Since Ceta Ecotel is a tourism hotel, a calming environment, suggesting relaxation for the guests is indeed efficient.

SENSIORGIING model further helps to explain the most preferred colors in terms of INT, referring to color associations. Results of questionnaires showed that the guests' associations for the colors blue and green strongly referred to nature: water, sky (blue); water, plants (green). Since Ceta Ecotel is an ecological hotel, in the middle of the Amazon rainforest, the use of colors that promote these associations are also efficient, suiting the intent of this environment.

On the other hand, there were other guest houses that were not as efficient chromatically (Figure 6, 7 and 8). Results showed that the least preferred colors for guest houses, according to guests' preferences were purple, orange and red, whereas these three colors had, each 80% of dissatisfaction (Table 2). These guest houses were also the least occupied by guests, due to guest choices.

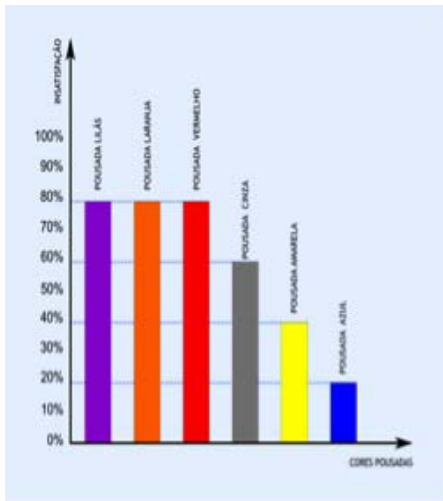


Table 2: Least Preferred Colors for Guest Houses.  
Source: Elaborated by the authors.



Figure 6: Purple Guest House.  
Source: Authors' photo<sup>4</sup>.



Figure 7: Red Guest House.  
Source: Authors' photo<sup>5</sup>.



Figure 8: Orange Guest House.  
Source: Authors' photo<sup>6</sup>.

Analyzing the Org aspect of two of the least preferred colors (red and orange) helps to understand why they were the least preferred. It is noted that they are colors that are physiologically arousing. As mentioned above, there is evidence of excitatory and inhibitory features of channels r-g and y-b. These excitatory and inhibitory features were revealed as increases and decreases in ordinary vital signs (e.g. blood pressure, oxygen uptake, heart and breathing rates), alpha wave activity, galvanic skin response, the effect on hyperbilirubinemia (jaundice), the frequency of eye blinks and epileptic seizures, among others) (KAISER, 1996). Therefore, there is evidence of direct physiological connections between seeing red/yellow and feeling more agitated (CSILLAG, 2013).

Other authors (MAHNKE, 1996) also confirm the excitatory features of red and orange. As mentioned, Gerard (1957) found that the color red had a more arousing effect than did blue on the visual cortical activity and in functions of the autonomic nervous system. Ali (1972), using electroencephalogram analysis, demonstrated greater arousal following red light than blue light. Frieling (1990) reported an experiment where subjects were asked to look into red, yellow, green and blue light. Their comments were tape-recorded and presented in accordance with Wundt's 'wind rose of emotions'. He also observed the subjects' behavior in terms of twitching, moving. The windrose separates emotions into categories of arousing-calming, pleasant-unpleasant, tension-release. He found for red, and increase in pulse and uneasiness. Gerbert (1977) had four rooms painted in red, yellow, green, blue respectively. Physiological measurements showed definite and constant results only for the red room, as an increase in arousal.

The associations mentioned by guests via questionnaires for the color red used in this hotel were that, 100% of guests associated the color with blood, 100% with fire, and 80% with agitation. For the color orange, 80% of guests associated it with agitation, 80% with fire, 20% with sun, and 20% with summer. For the color purple, 80% of guests associated it with sadness, 60% with shadow, and 40%, with rain.

Analysis of the color associations of these least preferred colors, in terms of SENSIORGIIINT Model shows that the association of red and orange with agitation are derived of the fact that red and orange are physiologically arousing, due to its ORG aspect. Other associations with red were: blood and fire, both interpretive, meaning they belong to INT variable of SENSIORGIIINT Model, thus being cultural or learned in some way. Observed associations of the color orange with fire, sun and summer are INT associated with nature. Observed associations of purple to shadow and rain are INT associated with aspects of nature.

Therefore, two of the least preferred colors, red and orange, in terms of ORG variable, are physiologically arousing. Being this hotel a place intended for vacation and relaxation, the use of red and orange for these guest houses proved to be inefficient, causing discomfort on guests.

Considering INT aspects of the least preferred colors, associations mentioned by guests, red and orange were mainly associated with blood and fire, associations which do not suit a relaxing hotel environment, thus helping to explain red and orange being least preferred. The association of purple with shadow and sadness do not suit an environment that people choose for vacations and enjoyment.

It is important to note here the importance of the shade of each color used. For example, the shade of green could be more bluish, which would create a more calming environment, in terms of ORG, and the association (INT) would probably be more associated with water. Rather, if the shade of green were more yellowish, the INT association would probably be more more linked with budding plants. A darker shade of green, would probably show an INT association more associated to trees or forests.

Nevertheless, they are all green, highlighting the importance of not generalizing names of colors with certain associations. Most of all, the associations with each color should always be analyzed for each individual case, as was with the shades of each color used at Ceta Ecotel.

Additional results of qualitative questionnaires showed some important issues on the use of colors in hotels. Questionnaires with owners showed that the reason for using different colors for each guest house was as a means of more easily identifying each different guest house. The decision was made by the owner, an engineer that simply liked colors. Questionnaires with employees and owners revealed in many forms the idea that the use of colors has a positive impact on the hotel's consumer perception. Some phrases collected were: *"The use of colors strengthens our brand,"*; *"The guests always comment positively on the use of the colors. They see it as very creative."*

## CONCLUSIONS

Concluding this study, results showed that the preferred colors for guest houses, according to guests' preferences and rates of occupation, were green, blue and white. These results were triangulated for analysis using SENSIORGIINT Model indicating that visitors preferred colors that have a calming and relaxing physiological response in terms of ORG variable. Since Ceta Ecotel is a tourism hotel, a calming and relaxing environment is preferred, thus colors should be used with this intent. SENSIORGIING model further helped to explain the most preferred colors in terms of INT, referring to color associations. Results of questionnaires showed that the guests' associations for the colors blue and green strongly referred to nature: water, sky (blue); water, plants (green). Since Ceta Ecotel is an ecological hotel, in the middle of the Amazon rainforest, the use of colors that promote these associations are also efficient, suiting the intent of this hotel with its specific market niche, an ecological hotel. The achromatic color white, in terms of ORG, is considered not arousing and in terms of INT was associated by guests to cleanliness. Of the least preferred colors, red and orange, in terms of ORG variable, are physiologically arousing. Being this hotel a place intended for vacation and relaxation, the use of red and orange for these guest houses proved to be inefficient, causing discomfort on guests. Considering INT aspects of the least preferred colors, associations mentioned by guests for the colors red and orange were mainly associated with blood and fire, associations which do not suit a relaxing hotel environment, thus helping to explain why the colors red and orange were least preferred. The color purple also did not suit guests that mentioned this color as associated with shadow and sadness, associations which are not related to an environment of vacations and enjoyment.

These results confirm aspects of environmental color design (CAIVANO, 2006; SCHINDLER, 2005; KWALLEK; SOON; LEWIS, 2007; KÜLLER; MIKELLIDES; JANSSENS, 2009) addressing the importance of color on environmental design, not as a complement of the architectural process, but instead as a primary design issue. SENSIORGIINT framework helped to understand the preferences and color associations that guests had in this case study, differentiating aspects of colors that are physiological from aspects that are learned or cultural. These analyses bring parameters that may orient future architectural projects. SENSIORGIINT Model helps to understand different aspects of the use of colors, being useful, with empirical information as this case study, for future architectural projects.

## REFERENCES

- ALI, Mark. Pattern of EEG Recovery Under Photic Stimulation by Light of Different Colors. *Electoencephalography Clinical Neurophysiology* 22: 332-35. 1972.
- BERKELEY, George. *Berkeley Selections*. New York: Scribner's, 1929 [1709].
- BRUCE, Vicki; GREEN, Patrick; GEORGESON, Mark. *Visual perception*. Hove: Psychology Press, 2003.
- BRUNER, Jerome. On Perceptual Readiness. In *Psychol. Rev.*, Vol. 64, No. 2, 1957.
- CAIVANO, Jose. Luis Research on Color in Architecture and Environmental Design: Brief History, Current Developments, and Possible Future. *Color Research and Application*. Vol.31, no. 4, 2006.
- CHALUPA, Leo; WERNER, John. (Eds.). *The visual neurosciences*. Cambridge: MIT Press, 2004.
- CSILLAG, Paula. A Model of Visual Perception Useful for Designers and Artists. In: Griffin, R.; D'averignou, M. (Org.). *Visual Literacy Beyond Frontiers: Information, Culture and Diversity*. Loreto: St. Francis University Press, v., p. 11-20, 2008.
- CSILLAG, Paula. A Model of Visual Perception Useful for Designers and Artists. *Journal of Visual Literacy*, v. 28, p. 127-146, 2009.
- CSILLAG, Paula. *Comunicação Com Cores*. São Paulo: SENAI SP, 2015.
- CSILLAG, Paula. Food package chromatic design: A case study applying model Sens-Org-Int. *Journal of the International Colour Association*, v. 10, p. 37, 2013.
- CSILLAG, Paula. Um mapeamento de estudos de cores frente ao Modelo SENSIORGIINT de percepção visual de modo a identificar princípios cromáticos que tendem a ser generalizáveis aos seres humanos. *Infodesign (SBDI. Online)*, v. 8, p. 39-47, 2011.
- CSILLAG, Paula. Relationships between Neuroscience and visual perception model Sens-Org- Int contributing to Design practices. In: FARIAS, Priscila Lena; CALVERA, Anna; BRAGA, Marcos da Costa; SCHINCARIOL, Zuleica (Eds.). *Design frontiers: territories, concepts, technologies [ICDHS 2012 - 8th Conference of the International Committee for Design History & Design Studies]*. São Paulo: Blucher, 2012. p. 386-390.
- FRIELING, Heinrich. *Gesetz der Farbe*. Gottingen: Muster-Schmidt Verlag, 1990.
- GERARD, Robert. *The Differential Effects of Lights on Physiological Functions*. Ph.D. Diss., University of California, Los Angeles, 1957.
- GERBERT, Frank. *Pshychologische und Physiologische Wirkungen von Umgebungsfarben*. Philips-Universitat, Marburg, 1977.
- GIBSON, James. *The Ecological Approach To Visual Perception*. Boston: Houghton-Mifflin, 1979.
- HELMOLTZ, Hermann. *Treatise on physiological optics: The perceptions of vision*. Optical society of America, Ithaca, 1925.
- HERING, Ewald. *An Outline of a Theory of the Light Sense*. Cambridge: Harvard University Press, 1964 (1878).
- HUBEL, David; WIESEL, Torsten. Receptive Fields, Binocular Interaction And Functional Interaction and Functional Architecture Of The Cat's Visual Cortex. In *J. Physiol*. Vol. 106, 1962.

- HUBEL, David; WIESEL, Torsten. Receptive Fields Of Cells In Striate Cortex Of Very Young, Visually Inexperienced Kittens. In *J. Neurophysiol.*, Vol. 26, 1963.
- ITTEN, Johannes. *The Art Of Color*. New York: John Wiley & Sons, 1979.
- KAISER, Peter; BOYNTON, Robert. *Human color vision*. Washington DC: Optical Society of America, 1996.
- KAPLAN, Albert. *Visual After-Images In Cases Of Disturbance Of The Normal Activity Of The Central Nervous System*. Moscow: Acad. C&L, 1949.
- KNOBLAUCH, Kevin; SHEVELL, Stuart. Color appearance. In Chalupa, L. & Werner, J. (Eds.). *The visual neurosciences*. Cambridge: MIT Press, 2004.
- KRECH, D.; CRUTCHFIELD, R. *Elementos de Psicologia*. São Paulo: Ed. Pioneira, 2 vol., 1976.
- KÜLLER, Rikard; MIKELLIDES, Byron. and JANSSENS, Jan. Color, arousal, and performance—A comparison of three experiments. *Color Research and Application*, 34: 141–152, 2009.
- KWALLEK, Nancy; SOON, Kokyung; LEWIS, Carol. Work Week Productivity, Visual Complexity, and Individual Environmental Sensitivity in Three Offices of Different Color Interiors. *Color Research and Application*. Vol.32, no. 2, 2007.
- LEONTIEV, Aleksei. *Problems In Mental Development*. Moscow: Izd. Akad., 1959.
- LEVINE, David; STEPHAN, David; KREHBIEL, Timothy; BERENSON, Mark. *Statistics for Managers*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2002.
- LURIA, Alexander Romanovich. *Fundamentos De Neuropsicologia*. Rio De Janeiro: Ed. Da Universidade De São Paulo, 1981.
- MAHNKE, Frank. *Color, Environment & Human Response*. New York: John Wiley & Sons, 1996.
- PINNA, Baingio; SPILLMAN, Lothar. Surface Color From Boundaries: a new watercolor illusion. *Vision Research*, 41, 2669-2676, 2001.
- SACKS, Oliver. *Um Antropólogo Em Marte*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.
- SCHINDLER, Verena. Colour as vocation: Werner Spillmann's contribution to environmental colour design. *Color Research and Application*, 30: 53–65, 2005.
- SHIMOJO, Shinsuke; KAMITANI Yukiyasu; NISHIDA Shin'ya. Afterimage of perceptually filled-in surface. *Science*. Aug 31;293(5535):1677-1680, 2001.
- SPILLMANN, Lothar; LEVINE, Joel. Contrast enhancement in a Hermann grid with variable figure-ground ratio. *Experimental Brain Research*, 13: 547-559, 1971.
- TELFORD, Charles. *Psicologia*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- YVGOTSKY, Lev. *Selected Psychological Investigations*. Moscow: Izd. Akad, 1956.
- YVGOTSKY, Lev. *Development Of The Higher Mental Functions*. Moscow: Izd. Akad., 1960.
- WHITTAKER, J. *Psicologia*. Rio De Janeiro: Ed. Interamericana, 1977.
- YARBUS, Al'fred Luk'yanovich. *Eye Movements And Vision*. New York: Plenum Press, 1965.
- YIN, Robert. *Estudo de Caso. Planejamento e Métodos*. 3ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2004.
- ZAPORZHETS, Alexander. *Perception And Action*. Moscow: Prosv. Press, 1967.
- ZAPORZHETS, Alexander. *Formation Of Perception In The Preschool Child*. Moscow: Prosv. Press, 1968.
- ZEKI, Semir. The architecture of the colour centre in the human visual brain: New results and a review. *European Journal Of Neuroscience* 12 (1), 172-193, 2000.
- ZIMKINA, Anna Mikhailovna. *Some Special Features Of Tactile Trace Processes (After Images) In Man*. Moscow: Izd. Acad, 1957.

**Author's note**

The origin of this research was conducted and financed by CAEPMIESPM, and the presentation at AIC2016 had the kind support of ESPM Design Graduation Course, CAEPM and ProCor.

**Editor's note**

Submitted: 03/03/2017

Acceptance: 05/21/2017

English revision: Paula Csillag

---

**Paula Csillag**

Faculty of Design. ESPM University. São Paulo, SP.

CV: <http://lattes.cnpq.br/5541357709140207>

[paula@publishing.com.br](mailto:paula@publishing.com.br)

**Tilia Monte de Almeida**

São Paulo Fine Arts University. São Paulo, SP.

CV: <http://lattes.cnpq.br/7210935858209425>



Amanda Bianco Mitre  
Telma De Barros  
Correia

e

## STACÃO FERROVIÁRIA DE MAIRINQUE: O PROJETO E AS INTERVENÇÕES

112

pós-

### RESUMO

Na segunda metade do século XIX e início do XX, a arquitetura viveu o desafio de responder às demandas e às inovações técnicas e estéticas associadas à realidade industrial emergente. Esse panorama de transformações e experimentações formais associou-se, entre outras coisas, à difusão do *Art Nouveau*. No Brasil, o estilo teve pouca apropriação por parte dos arquitetos, obtendo notoriedade, contudo, na arquitetura produzida por Victor Dubugras. Grande parte dos projetos concebidos pelo arquiteto incorporava uma linguagem que associava uma expressiva desenvoltura, no que se refere à articulação da formulação estética com o desenvolvimento construtivo, síntese encontrada em um de seus projetos mais simbólicos e representativos: a Estação Ferroviária de Mairinque. O presente artigo faz uma leitura das características plásticas e construtivas dessa edificação. Investiga, também, de que forma um conjunto de intervenções realizadas no prédio comprometeu a concepção original do projeto como um elemento único, sóbrio e coeso. Mostra como, tombado, o arcabouço do prédio está preservado, mas a composição sutil de seus espaços e detalhes – cores, texturas, esquadrias *etc.* – foi perdida e, com ela, talvez, a principal qualidade do projeto.

### PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura Brasileira. *Art Nouveau*. Victor Dubugras. Estação Ferroviária de Mairinque.

## MAIRINQUE RAILROAD STATION: THE DESIGN AND THE INTERVENTIONS

### ABSTRACT

The second half of the nineteenth and early twentieth centuries architecture faced the challenge of responding to the demands and the technical and aesthetic innovations associated with the emerging industrial reality. This panorama of transformations and formal experimentation was associated, among other things, with the diffusion of *Art Nouveau*. In Brazil, the style had little appropriation among the architects, gaining distinction, however, through the architecture produced by Victor Dubugras. Numerous projects conceived by the architect incorporated a language that combined an impressive resourcefulness, in what refers to the articulation of the aesthetic formulation with the constructive development, synthesis found in one of its most symbolic and representative designs: the Mairinque Railroad Station. This article makes a reading of the plastic and constructive characteristics of this building. It also investigates how a series of interventions executed in the building compromised the original design as a single, sober and cohesive element. It shows how, a landmarked building, the structure of the construction is preserved, but the subtle composition of its spaces and details – colors, textures, frames, *etc.* – was lost and with it, perhaps, the main quality of the design.

### KEYWORDS

Brazilian Architecture. *Art Nouveau*. Victor Dubugras. Mairinque Railroad Station.

## I – INTRODUÇÃO

Entre os profundos impactos provocados pela Revolução Industrial, situam-se aqueles que incidiram sobre a arquitetura, afetada por técnicas, linguagens, programas, tipologias e materiais construtivos, como o concreto, o vidro e o ferro. Novos programas e tipologias – como estações ferroviárias e indústrias – abriram um campo de experimentações na arquitetura “*onde a técnica pôde ser aplicada com maior liberdade e ousadia, e sua definição tipológica foi influenciada pelas possibilidades apresentadas pelos novos materiais [...]*” (FINGER, 2013, p.152).

*Nunca seremos capazes de perceber a real natureza do período a partir de um estudo de seus edifícios públicos, residências governamentais ou grandes monumentos. Em vez disto, devemos voltar nossa atenção para a análise de obras mais modestas. Foi nas construções de tipo rotineiro, destinadas a fins puramente práticos, e não nos “revivals” góticos ou clássicos do começo do século XIX, que os eventos decisivos ocorreram, eventos estes que levariam ao desenvolvimento de novas potencialidades* (GIEDION, 2004, p.192).

<sup>1</sup> BRUAND, Y. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997. p. 44-45.

Neste contexto, o estilo *Art Nouveau* manifestou-se como uma das possibilidades de expressão das mudanças da forma de pensar e fazer arquitetura. Ocorreu, simultaneamente, em diversos países da Europa Ocidental e da América e recebeu diferentes denominações: na Inglaterra, ficou conhecido como “*Liberty Style*”, “*Jugendstil*” na Alemanha, “*Sezession*” na Áustria, “*Style Nouille*” ou “*Art Nouveau*” na França, “*Arte Nova*” em Portugal e no Brasil, e “*Stile Liberty*” na Itália.

O estilo desenvolveu-se como uma proposta de rompimento com as correntes arquitetônicas revivalistas e históricas que o precederam, ao procurar ser uma expressão do presente ou, até mesmo, propor visões futuristas (BARILLI, 1991). O *Art Nouveau* é tratado por Barilli (1991) como um processo de experimentações regionais atreladas à utilização das inovações técnicas disponíveis, envolvendo, assim, características estéticas e formulações teóricas diversas. Ao explorar as possibilidades formais das novas técnicas, o estilo qualificou-se como uma das primeiras tentativas de substituição dos sistemas clássicos, consagrados pela *Beaux Arts*.

Conforme Champigneulle:

*[...] As suas formas de expressão refletiam profundamente o individualismo dos autores. Partiam à aventura, cada um segundo as técnicas pessoais, temperamento, sensibilidade, reflexões, tendências espirituais e meios próprios de expressão. Ao criar uma arte moderna aplicada à sua época entregavam-se às proezas sem futuro, crendo-se que faziam de propósito para desconcertar o público* (CHAMPIGNEULLE, 1984, p.89).

No Brasil, o *Art Nouveau* encontrou certa expressão em meio ao incremento industrial e ferroviário do início do século XX. O estilo foi empregado no país como uma “arte exótica”<sup>1</sup>, importada, com intermediação de projetistas estrangeiros, sob o patrocínio de uma elite encantada pelas grandes metrópoles europeias. Entre os poucos arquitetos vinculados ao estilo estão Karl Ekman e Victor Dubugas.

Nascido na cidade de Sarthe, na França, Victor Dubugras (1868-1933) realizou sua formação profissional em arquitetura em Buenos Aires. Em 1891, instalou-se na cidade de São Paulo e iniciou sua carreira. Colaborou inicialmente com Ramos de Azevedo, na carteira imobiliária do Banco União. Por volta de 1895, começou a trabalhar na Secretaria de Obras Públicas do Estado de São Paulo (SOP), onde elaborou uma série de projetos de escolas primárias, cadeias, fóruns e câmaras municipais. Em 1896, abriu um escritório próprio, desenvolvendo, a partir de então, diversos projetos particulares, dos quais se destacam os de várias residências na Avenida Paulista, Vila Buarque e Higienópolis, na cidade de São Paulo. Em 1902, projetou sua primeira obra considerada de transição entre o ecletismo e o *Art Nouveau*: a Vila Uchôa.

A arquitetura desenvolvida por Dubugras distinguiu-se pelo vínculo com diferentes tendências, trabalhando-as em um sentido experimental na busca por expressar, na forma, os processos construtivos empregados. Ao longo de sua carreira, o arquiteto fez uso do repertório Neogótico, *Art Nouveau* e Neocolonial, em consonância com as várias etapas da arquitetura latino-americana do século XIX e primeira metade do século XX.

*Dubugras não optou por um “vocabulário” restrito. Não há fórmulas nem soluções prontas ou repetidas à exaustão; tampouco há uma marca que atravesse a sua carreira. Se alguma constante é verificável, esta é a busca incessante por inovações. Cada projeto consiste numa pesquisa específica que engloba as técnicas, as formas e a sensibilidade do arquiteto no momento da criação* (MIYOSHI, 2009, p.91).

Na extensa produção desse profissional inquieto, a historiografia de arquitetura consagrou a Estação Ferroviária de Mairinque como seu projeto mais instigante, apontado, de forma recorrente, como trabalho exemplar e inovador. Nele, o arquiteto articulou a potencialidade de formas inéditas, ao revelar uma grande desenvoltura na utilização do vocabulário *Art Nouveau*.

Dadas as características singulares da Estação de Mairinque no contexto das estações ferroviárias brasileiras, este artigo intenta apresentar, em um primeiro momento, uma leitura acerca da concepção projetual proposta por Dubugras, abordando o partido arquitetônico empregado, a assimilação do *Art Nouveau* e o uso de novas tecnologias. Em um segundo momento, avaliam-se impactos de alterações operadas no prédio sobre a linguagem original nele adotada <sup>2</sup>.

## 2. ATITUDE, MÉTODO E PROJETO

A arquitetura ferroviária<sup>3</sup> implantada no Brasil foi fortemente influenciada por modelos europeus, ao aplicar novas técnicas construtivas e materiais industrializados e se inspirar em seus programas e formas.

Tanto na Europa quanto no Brasil, grande parte da arquitetura ferroviária produzida adotou uma justaposição de soluções plásticas em um mesmo complexo. Bem (1998) aponta que, enquanto o corpo principal das edificações utilizava alvenaria e estilos arquitetônicos do passado, nas coberturas que abrigavam as plataformas de embarque aplicavam-se os mais avançados recursos tecnológicos e materiais, em decorrência da falta de tradição e das especificidades do programa.

<sup>2</sup> O artigo traz resultados parciais de pesquisa de mestrado em elaboração.

<sup>3</sup> A associação entre a arquitetura ferroviária e a arquitetura do ferro foi tema de destaque em trabalhos desenvolvidos por autores como Costa (1994), Kühl (1998) e Silva (1986).

<sup>4</sup> Devido ao grande número de divergências encontradas em diversos autores e estudos a respeito da data do projeto e de sua inauguração, neste trabalho utilizaram-se os períodos indicados por Kühl (1998) e Reis Filho (1997) e presentes no Processo de Tombamento nº 24383/86, pelo fato de estarem em concordância com o que foi detectado pelos autores.

<sup>5</sup> REIS FILHO, N. G. *Racionalismo e Proto-Modernismo na obra de Victor Dubugras*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. 1997. p.64.

A concepção espacial e plástica frequentemente adotada pelos edifícios ferroviários brasileiros foi influenciada, principalmente, por referenciais ingleses, ao perfilhar uma volumetria primordialmente retangular, de um ou dois pavimentos, com a fachada principal, simétrica e valorizada na composição, e o embarque de passageiros, realizado junto a um dos lados do edifício. Um exemplo, neste sentido, é a Estação da Luz (CONDEPHAAT, 1986).

A Estação Ferroviária de Mairinque, projetada em 1906 e inaugurada em 1908<sup>4</sup> no interior do estado de São Paulo, difere de tal padrão. Contudo, quando inserida na produção de seu projetista, sua excepcionalidade é melhor qualificada. É possível avaliar que a atitude projetual assumida por Dubugras nesse projeto não foi uma exceção em sua produção. A postura arquitetônica adotada na Estação de Mairinque é coerente com a praticada por ele durante o século XX, quando desenvolveu uma arquitetura de viés claramente funcionalista, com ênfase em aspectos construtivos, que sugeriam uma ornamentação isenta de concessões a apelos meramente decorativos. O arquiteto utilizava-se de ornamentos, sem deixar de integrá-los à composição da volumetria, em uma linguagem simplificada e despojada.

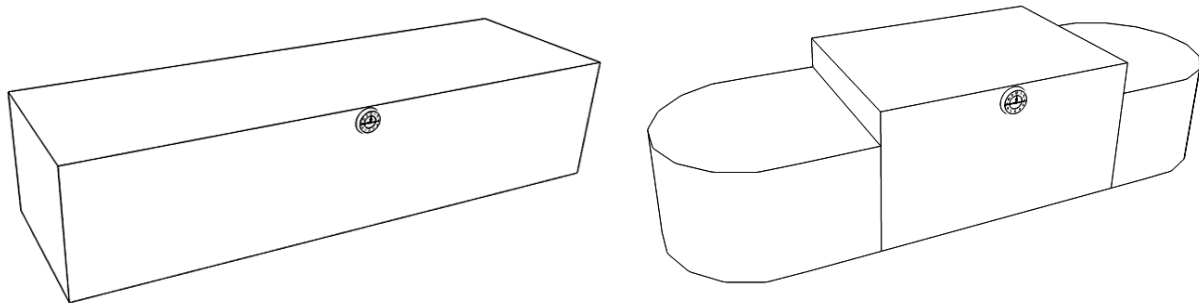
*A simplificação da linguagem não significava o enquadramento dos projetos em formas geométricas simples, como ocorreria mais tarde. Uma das características de suas obras é exatamente a intensa exploração das possibilidades de volumetria, abertas pelas novas formas de implantação dos edifícios no terreno e pelas novas técnicas construtivas* (REIS FILHO, 1997, p.62).

No projeto da Estação, Dubugras faz uso de uma volumetria tripartida (Figura 1), através de um corpo retangular central flanqueado por dois volumes laterais curvos e simétricos, cujas partes se unem em uma composição por justaposição, que resulta na leitura da edificação como um objeto único.

Uma vez que a edificação foi posicionada entre as vias férreas, o acesso à Estação foi resolvido por uma passagem subterrânea, fator que colaborou para que a estação-ilha não possuísse fachada frontal, lateral e posterior. Este volume simétrico, sem quinas, nega a hierarquia de fachadas e borra a própria noção de fachada.

Sua arquitetura prenuncia a adoção de um partido funcional, mas se atrela a motivos formais com jogos de curvas e linhas retas e simples. O corpo retangular principal, com cobertura em abóboda, é iluminado por grandes painéis envidraçados, com posição central na volumetria, nos quais foram

Figura 1: Distinção entre a volumetria retangular tradicional das estações ferroviárias e as formas que compõem a Estação de Mairinque.  
Fonte: Desenho elaborado pelas autoras (2017).



incorporados relógios, um símbolo do mundo industrial e da organização do transporte ferroviário, que se impôs em fachadas e em espaços internos de estações ferroviárias, assim como em fábricas e escolas.

Quatro torreões apoiados em pilones<sup>5</sup> e arrematados por lajes planas foram acrescentados ao conjunto. Apesar de, em um primeiro momento, aparentarem papel puramente ornamental, os torreões abrigam as caixas d'água e, em princípio, também desempenhariam a função de apoio para a passagem das linhas do telégrafo. Portanto, constituem um exemplo de tratamento formal de uma demanda funcional, de modo, inclusive, a mascarar seu uso. Conforme observou Toledo (1985), estes torreões, embora secundários, assumem ênfase na composição da volumetria do prédio.

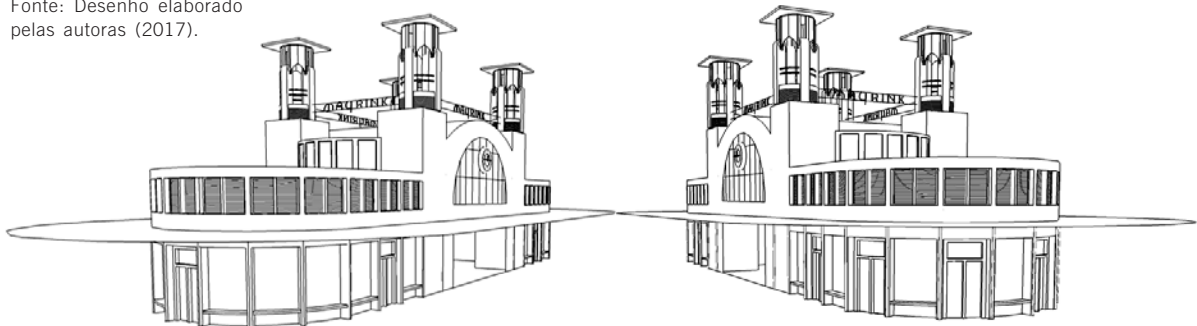
Embora muitas obras *Art Nouveau* apresentassem elementos aplicados como ornamento, na Estação de Mairinque há uma clara intenção de conciliar demandas estéticas e funcionais. Segundo Nestor Goulart os “*únicos elementos realmente decorativos na estação, além dos grandes panos de vidro, eram os frisos na argamassa da torre, que se repetiam no interior, marcando os fustes das pilastras e colunas e os cantos das paredes*” (REIS FILHO, 1997, p.65). Considerando que – embora tenham recebido um tratamento expressivo – os painéis prestavam-se à iluminação do interior, é possível limitar aos frisos à função meramente ornamental.

Os dois volumes laterais, menores em altura e maiores longitudinalmente, completam a composição. Construídos como elementos modulares e ritmados, têm uma força plástica que já foi assinalada:

*[...] Estes, na sua parte superior, apresentam uma série de pilastras arrematadas por vigas retas, que sustentam uma cobertura praticamente plana [...]. Os elementos estruturais eram suficientemente profundos para garantir, na parte externa, a instalação de um banco entre cada uma das janelas [...]. Esses corpos revelam a presença de um domínio completo da linguagem plástica [...]* (REIS FILHO, 1997, p. 65-66).

Apesar de se constituírem como volumes simétricos, o rebatimento da forma dos corpos laterais é rompido (Figura 2), na parte inferior da composição, pelo ritmo variável de aberturas, em virtude das necessidades do programa que abrigavam: em um deles, o armazém de mercadorias não exigia muitas aberturas; no outro, o *buffet* foi dotado de portas largas e de bancos junto às paredes cegas. A série de bancos confinados entre a parede e os pilares constitui mais um exemplo de junção entre elementos construtivos, necessidade funcional e tratamento plástico.

Figura 2: Volumes Laterais.  
Fonte: Desenho elaborado pelas autoras (2017).



Um dos componentes a reforçar a peculiaridade da volumetria proposta por Dubugras foi a grande cobertura de proteção às plataformas, que apresenta, de forma ampliada, o mesmo esboço do limite da volumetria. Executada em ferro fundido e atirantada com cabos de aço ao corpo da edificação, a cobertura circunda toda a Estação de Mairinque. Para Bruand “*lembra a afeição que Dubugras tinha pelo Art Nouveau*” (BRUAND, 1997, p.49). Na realidade, todo o projeto está comprometido com esta linguagem, com a qual a cobertura se solidariza. Sueli Ferreira do Bem assinala a importância de tal cobertura na qualificação das plataformas, que deixa de ser tratada como “[...] *um elemento apostado ao prédio, agora é envolvente e flui por toda a volta elíptica do corpo central [...]*” (1998, p.385). De fato, com esta delicada cobertura, Dubugras integrou a plataforma à construção sem comprometer sua unidade.

Em sua precisa descrição do prédio (Figura 3), Nestor Goulart Reis Filho observa que, na parte superior da edificação, acima da cobertura das plataformas, “[...] *os vãos da estrutura eram divididos ao meio e protegidos com pequenas lâminas, à semelhança de ‘brises-soleil’*” (REIS FILHO, 2005, p.32). Estes brises não apenas desempenham o papel de prover uma iluminação e ventilação controlada do interior como também garantem leveza aos dois volumes laterais.

O ritmo dos pilares prenuncia uma estrutura modular, reforçada pela inserção de condutores pluviais aparentes, regularmente locados rente à face de cada um deles. Os bancos de concreto, restritos a uma laje, engastados entre os pilares, ao lado de pequenos frisos desenhados nas colunas, compõem uma sucessão de linhas horizontais, que dialogam com as fortes linhas verticais representadas pelos pilares e condutores pluviais, integrados à estrutura de sustentação da coberta da plataforma. O conjunto desenha um harmonioso sistema de linhas paralelas e perpendiculares, de diferentes materiais e espessuras, integrado pelas nervuras das telhas de alumínio.

Tais decisões projetuais proporcionam ao edifício um delicado equilíbrio entre retas e curvas, cheios e vazios, formas e linhas horizontais e verticais.

Como já assinalado por Reis Filho (1997), a modulação também se faz presente na organização do interior do prédio, onde o autor destaca o ineditismo do esquema das divisórias dos guichês de atendimento no saguão

Figura 3: Volumetria completa da estação ferroviária de Mairinque. Fonte: desenho elaborado pelas autoras (2017).



central pela utilização de uma estrutura modulada de peças metálicas verticais, integradas com placas lisas de concreto e placas de vidro. De acordo com o autor, tais modelos seriam semelhantes aos usados posteriormente em escritórios em São Paulo, nas décadas de 1940 e 1950.

Toledo (1985) observa que o projeto de Dubugras para a Estação de Mairinque exprime congruência com obras desenvolvidas no mesmo período, na Europa, que seguiam uma vertente do *Art Nouveau* mais comprometida com o racionalismo e a geometria. O autor aponta um vínculo da estação com obras da *Secession Haus* (1897), de Joseph Maria Olbrich, e do palacete Stoclet (1905), de Josef Hoffman. Sobre estas, pode-se acrescentar que, enquanto no palacete Stoclet faz-se uso de uma ornamentação relativamente simplificada – com aberturas ritmadas, linhas geométricas verticais e horizontais bem definidas em uma composição parcialmente simétrica –, a *Secession Haus* incorpora, na parte superior da volumetria simétrica, quatro torres que envolvem uma grande cúpula e acomodam uma estrutura em abóboda.

Entre os projetos próximos ao da Estação de Mairinque, pode-se acrescentar o de um teatro não construído, concebido por Charles Rennie Mackintosh para a Exposição Internacional de Glasgow de 1901. Nele, o arquiteto faz uso de poucos ornatos e insere quatro torres, com duas tipologias diferentes, nas extremidades da edificação. Todas as torres fazem uso de linhas geometrizadas e são arrematadas por lajes levemente encurvadas. Contudo, enquanto as duas torres frontais apresentam uma volumetria circular, as duas posteriores fazem uso de uma volumetria mais ortogonal. Outro atributo do projeto, que demonstra proximidade com a Estação de Mairinque, é o grande pano de vidro arrematado em arco, presente no corpo central e na marquise de cobertura.

Nesse sentido, é indiscutível que Dubugras acompanhava com muita atenção a produção internacional e tinha compromisso com os propósitos de articulação estreita entre forma e técnica, como já observado por Bruand:

*É evidente que ele mantinha um contínuo contato com a Europa, através de revistas especializadas de arte ou de caráter científico, conservando sempre um equilíbrio entre o aspecto formal e o construtivo propriamente dito* (BRUAND, 1997, p.50).

Dependendo da perspectiva, a Estação de Mairinque pode ser assimilada ao estilo *Art Nouveau* ou identificada – como faz Reis Filho (2005) – como uma obra protomoderna, enquanto edifício construído, em sua totalidade, em concreto armado, utilizando conceitos como modulação e racionalização dos componentes.

### 3. INTERVENÇÃO X PROJETO

A Estação Ferroviária de Mairinque tem sido avaliada pela historiografia como uma das principais obras *Art Nouveau* do arquiteto Victor Dubugras e como projeto de arquitetura mais inovador desenvolvido por empresa ferroviária no Brasil. Nas narrativas historiográficas acerca da arquitetura brasileira, as características construtivas e plásticas da Estação são, em sua grande parte, valorizadas pela precocidade de soluções e pela expressiva qualidade plástica da edificação. Seguindo tal leitura, Benedito Toledo considera tratar-se de



*“uma das manifestações arquitetônicas mais evoluídas de seu tempo”* (TOLEDO, 1985, p.6).

Esta representação da estação firmou-se desde sua construção. Reis Filho (1997) assinala ter sido a obra recebida com entusiasmo à época de sua inauguração, demonstrando que seus contemporâneos tinham consciência dos aspectos inovadores de tal trabalho. No mesmo sentido, Segawa (2014, p.33) assinala que *“os mais surpreendentes escritos impregnados de uma precoce modernidade foram feitos a respeito da obra do arquiteto Victor Dubugras”*.

Em artigo publicado em 1908, na Revista Polytechnica, a respeito da recém-inaugurada estação, Pujol Junior faz uma descrição criteriosa e elogiosa da obra, que atesta a atenção despertada pelo prédio:

*A composição geral externa do edifício é, sobretudo, extremamente original e feliz. O corpo central que se eleva em hall largamente iluminado pelos grandes panos envidraçados em arco pleno; os dois corpos secundários semicirculares vasados, por grandes portas e pela serie de pequenas frestas em venezianas; os ante-corpos superiores em bow-windows, adossados ao hall; o alpendrado elegante e leve que circunda todo o edifício, estendendo o seu abrigo acolhedor sobre a gare e, mais curiosos que nenhum outro elemento, os interessantes torreões que se elevam aos cantos do corpo principal, tudo se ajunta e se completa naturalmente, sem esforço, compondo um conjunto cheio de originalidade, elegância e de vivacidade, conjunto que relewa toda a simplicidade da disposição interna, que traz a primeira vista visto a distribuição, cheia de critério; do interior confortável, arejado e claro; conjunto que [...] na simplicidade da sua ordenação quase geométrica lembra logo o material novo de que é feita a obra - o cimento armado [...] simples em suas linhas de composição* (JUNIOR, 1908, p.188).

Foi, portanto, uma obra recebida por seus contemporâneos e reafirmada por pesquisadores, que se dedicaram a estudá-la em análises mais apuradas, como excepcional pelas suas características e pelo contraste com a produção arquitetônica nacional da época em que surgiu.

Para Lynch (1999), um “marco” tem como atributo fundamental a condição de singularidade, isto é, aspectos que expressem qualidades únicas no contexto em que se insere, tornando a obra passível de ser reconhecida e identificada. Sob esta perspectiva, o projeto elaborado por Dubugras representa, sem dúvida, um marco, ao prever características específicas e originais, quando comparada às construções do período em que surgiu.

O reconhecimento de seu significado como obra de arquitetura excepcional conduziu à sua preservação pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico Arqueológico, Artístico e Turístico (CONDEPHAAT) em 1986, e pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2002. O prédio, embora em mau estado, mantém-se preservado em suas características gerais. Contudo, tem sofrido alterações que, embora possam ser consideradas reversíveis e inexpressivas, afetam-no profundamente. São pequenas modificações, realizadas de modo difuso, e algumas vezes de forma tênue, mas que, agrupadas, intensificam e potencializam o comprometimento do *sui generis* da obra.

Um conjunto de intervenções pontuais, que comprometem profundamente a integridade do prédio tombado, pode ser indicado: a substituição dos dois relógios por vitrais; a pintura de paredes e frisos; a ocultação ou acentuação dos condutores de águas pluviais; a substituição dos vidros dos vitrais e torresões e a alteração do saguão pela introdução de paredes e retirada de guichês.

Um item simbólico e fundamental na composição das estações ferroviárias foi o relógio. Símbolo do tempo linear que rege o mundo industrial e o sistema ferroviário, foi sistematicamente introduzido em torres ou fachadas de estações ferroviárias. Em Mairinque, a edificação ostentava dois relógios, um de cada lado da volumetria, em posição central na composição.

Ambos foram suprimidos e substituídos por vitrais coloridos. Com tal ação, introduziu-se um novo detalhe na composição, que, embora não desfigure a forma inicial, trocou por um detalhe decorativo um símbolo do mundo ferroviário e um marco de suas estações.

Os grandes panos envidraçados que compõem as entradas do saguão também foram alterados (Figura 4). Os originais foram descritos como “[...] *de vidro cathedral verde claro dando uma luz interna agradável e ao exterior um tom harmônico com a cor geral das paredes*” (JUNIOR, 1908, p.191).

Estes vidros foram substituídos por material translúcido e sem a disposição “em escamas” da forma original. Com isso, além da supressão da curiosa forma do painel, alteraram-se profundamente as condições de iluminação do interior do saguão.

Com relação ao tratamento das superfícies externas, Pujol Junior observava em 1908: “*O reboco exterior é de cimento branco Lafarge e areia grossa, obtida depois de duas peneirações, oferecendo assim um grão homogêneo*” (JUNIOR, 1908, p. 192). Deste trecho e por meio da análise de fotografias da época, é possível constatar que as superfícies e a pintura da edificação foram concebidas como uma forma de evidenciar e apurar uma noção de equilíbrio e unidade do conjunto. Os materiais utilizados e a maneira como foram empregados não apenas são entendidos como determinação da especificidade formal da obra, mas também se organizam como parte do processo de desenvolvimento das técnicas construtivas do período.

Figura 4: Relógio substituído por vitrais.

Fonte: A (Acervo da Biblioteca da FAUUSP), B (CONDEPHAAT, 1986), C (acervo das autoras, 2016).



Este aspecto da construção original não foi preservado. Através da análise de diversas pinturas executadas na porção inferior do corpo da Estação (Figura 5), é possível verificar que a cor foi alterada e a volumetria, seccionada, o que passou a transmitir uma horizontalidade não prevista no projeto. Os bancos encaixados entre as colunas, por sua vez, perderam a visibilidade que a parede clara lhes propiciava. Criou-se uma configuração formal distinta, que desvaloriza elementos e formas enfatizados na pintura original.

No projeto original, a porção inferior dos torreões apresentava uma série de frisos ornamentais sutis (Figura 6), que criavam uma textura, mas não fortes contrastes.

Através de pinturas nos componentes dos torreões, as linhas simples dos frisos na argamassa foram enfatizadas através da coloração do relevo interno aos ornatos, produzindo uma série de planos demarcados que ganharam maior visibilidade na construção e produziram uma clara dissociação com os elementos adjacentes.

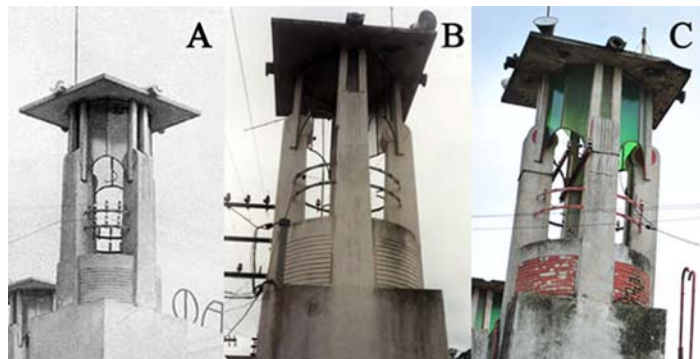
Os torreões tiveram o vidro verde-claro substituído por outro com coloração mais acentuada. Esta constituiu mais uma tentativa de “melhorar” o prédio, embora não condizente com a sobriedade original que o caracterizava. Criou-se também uma dissociação com o pano de vidro do volume central. Originalmente, os torreões e os panos de vidro eram dotados de vidros verde-claros; agora este elemento apresenta vidro transparente e aqueles vidros de coloração esverdeada intensa.

Da mesma forma como algumas características plásticas exteriores da Estação foram distorcidas pela pintura, a ação por intervenções construtivas também se



Figura 5: A volumetria proposta e os diferentes resultados obtidos com a implementação de pinturas no corpo da estação. Fonte: A (Acervo da Biblioteca da FAUUSP, 2015), B e C (CONDEPHAAT, 1986).

Figura 6: Os torreões originais tinham detalhes sutis que não se contrapunham à sobriedade original da construção. Fonte: A (Acervo da Biblioteca da FAUUSP, 2015), B (CONDEPHAAT, 1986), C (acervo das autoras, 2015).



verifica. Este foi o caso da intervenção nos condutores de águas pluviais (Figura 7). Dubugras propôs que condutores circulares fossem fixados rente às faces dos pilares, acentuando a linguagem modular e rítmica da estrutura. Porém, em uma ação de exclusão, este recurso plástico de caráter construtivo foi retirado da volumetria. Em substituição aos originais, introduziram-se condutores retangulares nas laterais dos pilares, semi-embutidos em uma saliência de alvenaria, que rompem com o partido inicial.

Nos pilares, operou-se o mesmo tipo de inversão de leitura encontrada nos torreões, uma vez que os relevos delimitados pelos delicados frisos tiveram sua pintura invertida. Receberam, assim, um destaque que não tinham na composição original.

Esta eliminação de linhas verticais, representadas pelos condutores de águas, e o alargamento das faixas horizontais acentuaram a horizontalidade da construção, que pode ser entendida como uma intervenção “modernista”.

Em uma segunda intervenção realizada na Estação, houve a reposição dos condutores em seus lugares originais. Entretanto, pintados de vermelhão, estes elementos verticais se sobrelevam na construção e não recuperam a original relação equilibrada com os pilares.

O espaço do saguão da Estação teve sua forma e sentido atingidos de maneira profunda. As grandes aberturas sequenciais, que conectavam o corpo central aos corpos laterais, foram alteradas construtivamente, ao serem fechadas com alvenaria, extinguindo-se a vinculação interna entre os volumes e criando-se dois nichos – embora expressivos - de difícil leitura em uma estação (Figura 8).



Figura 7: Condutores pluviais originais e a perda do elemento na fachada. Fonte: A (CONDEPHAAT, 1986), B (SECRETARIA DA CULTURA, 2014) e C (Acervo das autoras, 2016).

Figura 8: Perda de características do espaço central. Fonte: A (Acervo da Biblioteca da FAUUSP, 2015), B (SECRETARIA DA CULTURA, 2014) e C (acervo das autoras, 2016).



A retirada dos guichês de atendimento – modulares, austeros e inovadores – criou um grande vazio no interior. Tais ações quebram a permeabilidade dos espaços internos, impedem o reconhecimento da função original do saguão e comprometem sua leitura e qualidades plásticas.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A contribuição da obra de Victor Dubugras à arquitetura brasileira ainda não recebeu uma proteção compatível com a ênfase em sua relevância, atribuída pela historiografia. A Estação Ferroviária de Mairinque - sua obra mais festejada ora como marco do *Art Nouveau*, ora do protomodernismo – exemplifica tanto seus méritos de projetista, quanto a incompreensão destes méritos, exposta em intervenções realizadas.

Enquanto grande parte das estações ferroviárias fazia uso de elementos derivados do ecletismo histórico no corpo do edifício e das novas materialidades nas coberturas das plataformas, a Estação de Mairinque foge dessa dicotomia, e faz uso – firme e competente – das novas tecnologias e materiais, tanto no corpo da edificação, quanto na cobertura. A volumetria proposta por Dubugras escapa aos padrões estabelecidos na época, ao romper com a hierarquia das fachadas. A edificação qualifica-se plasticamente por exprimir grande potencialidade formal, integrando demandas funcionais e estéticas, com uma utilização criteriosa de recursos técnicos e construtivos e do vocabulário do estilo *Art Nouveau*.

A delicadeza e equilíbrio da obra, contudo, exigem cuidados que foram negligenciados. Alterações, mesmo pontuais, comprometeram a concepção original do projeto como um elemento único, sóbrio e coeso. As modificações na linguagem dos componentes constitutivos – ressaltando-os ou encobrindo-os – a perda da fluidez espacial e do diálogo entre partes delinea uma orientação não prevista, conduzindo a um distanciamento arbitrário do prédio tal como foi criteriosamente concebido. O arcabouço da estação está preservado, mas a fluidez de seus espaços e a composição sutil de seus detalhes – cores, texturas, esquadrias *etc.* – foram perdidas e, com elas, talvez, a principal qualidade do projeto.

#### REFERÊNCIAS

- BARILLI, Renato. *Art Nouveau*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BEM, Sueli Ferreira de. *Contribuição para Estudos das Estações Ferroviárias Paulistas*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo. 1998.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- CHAMPIGNEULLE, Bernard. *A Arte Nova*. São Paulo: Verbo/Edusp, 1984.
- CONDEPHAAT. *Processo de Tombamento da Estação de Mairinque nº 24383/86*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1986.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. *Sonho e a técnica: a arquitetura de ferro no Brasil*. São Paulo: Edusp. 1994.
- FINGER, Anna Eliza. *Um século de estradas de ferro: arquiteturas das ferrovias no Brasil entre 1852 e 1957*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

GIEDION, Sigfried. *Espaço, Tempo e Arquitetura – O desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

JUNIOR, Gustavo Hipólito Pujol. *Uma estação modelo*. Revista Polytechnica. São Paulo: Grêmio da Escola Politécnica de São Paulo v. 4, n. 22, p. 187-192, 1908.

KÜHL, Beatriz Muyagar. *Arquitetura do Ferro e Arquitetura Ferroviária em São Paulo – Reflexões sobre sua preservação*. São Paulo. Ateliê Editorial: Fapesp: Secretaria da Cultura, 1998.

LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIYOSHI, Alex. *Victor Dubugras, arquiteto dos caminhos*. 2009. Disponível em < <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2012%20-%20artigo%204.pdf>. > Acesso em: 15 de dez. 2015

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Racionalismo e Proto-Modernismo na obra de Victor Dubugras*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1997.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Victor Dubugras: Precursor da arquitetura moderna na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2005.

SECRETARIA DA CULTURA. 2014. *Edital Proac nº 13/2014 - RESTAURAÇÃO DE IMÓVEIS TOMBADOS PELO CONDEPHAAT*. Disponível em: < <http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem.743e24c3aed90ec40fc55410e2308ca0/?vgnnextoid=05b01bf6f29f7410VgnVCM1000008936c80aRCRD#.VsyEysfj-CQ> > Acesso em 20 de jan. 2016.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 2014.

SILVA, Geraldo Gomes da. *A Arquitetura de Ferro no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1986.

TOLEDO, Benedito Lima de. *Victor Dubugras e as atitudes de renovação em seu tempo*. Tese (Tese de Livre-Docência) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

### Nota das Autoras

Projeto financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) – Processo número: 2015/02470-0.

### Nota do Editor

Data de submissão: 25/02/2016

Aprovação: 29/05/2017

Revisão: Vera Lucia Fernandes Paiva e Maria José Zanoni Alberici

---

### Amanda Bianco Mitre

Instituto de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo (IAU-USP). São Carlos, SP.

CV: <http://lattes.cnpq.br/9299879262629565>

[mitre.amanda@gmail.com](mailto:mitre.amanda@gmail.com)

### Telma De Barros Correia

Instituto de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo (IAU-USP). São Carlos, SP.

CV: <http://lattes.cnpq.br/9710818435783855>

[tcorreia@sc.usp.br](mailto:tcorreia@sc.usp.br)

Elaine Cristina Maia  
Nascimento  
Rodrigo Gonçalves dos  
Santos

U

URBGRAFIAS OU CARTOGRAFIAS  
DA PRODUÇÃO DE UM DEVIR  
CIDADE

126

pós-

RESUMO

O artigo trata de um fragmento da pesquisa de Mestrado em desenvolvimento sobre a relação entre os atos cotidianos de um “fazer cidade”, entendidos aqui como a relação estabelecida entre corpo e espaço em ações que constroem de forma efêmera uma relação crítica com o espaço urbano. Com base no conceito de corpografia e nas investigações situacionistas da década de 60, a pesquisa cartografa a possibilidade de urbgrafias, de escrituras do corpo nas diversas qualidades espaciais: desde o espaço físico ao espaço da vivência urbana. Dentro dessas escrituras possíveis, trato inicialmente a arte como uma possibilidade de agenciamento, forma materializada do fazer cidade dentro das intenções aqui propostas. Para tal, a necessidade do entendimento do processo de produção do espaço urbano e de ações práticas que transfigurem as ideias discutidas são tratadas aqui de forma inicial.

PALAVRAS-CHAVE

Cidade. Cartografia. Corpo. Práticas cênicas.

# URBGRAPHIES OR CARTOGRAPHIES IN THE PRODUCTION OF A BECOMING- CITY

## ABSTRACT

The article deals with a fragment of the master's research developed on the relation between the daily acts of a "make city", understood here as the established relation between body and space, actions that build of ephemeral form the relationship with urban space. Based on the concept of corpography and the situationalist investigations of the 1960s, the research cartography the possibility of urbgrafias, of body writings in the various spatial qualities: from the physical space to the space of the urban experience. Within these possible writings, I treat art initially as a possibility of agency, a materialized form of making city within the intentions proposed here. For this, the need to understand the process of production of urban space and practical actions that transfigure the ideas discussed are treated here in an initial way.

## KEYWORDS

City. Cartography. Body. Scenic practices.



## INTRODUÇÃO

O espaço da cidade é perpassado de fluxos, passagens, histórias e paisagens. São processos formais e informais de constituição: históricos, econômicos, sociais, políticos e subjetivos. Todos eles confluem para uma apreensão importante: a transformação pela ação humana. São esses traços que configuram metrópoles abarrotadas de pessoas, de carros, de prédios, de conflitos. O espaço urbano aparenta presenciar hoje uma espécie de movimento de legitimação: ações de apropriação e intervenções são desenvolvidas na tentativa de revitalizar ou de ressignificar espaços, convidando a população a participar do processo de “feitura” da cidade. Em alguns casos essas ações resultam no movimento oposto: a valorização de um espaço renovado que nos leva a processos de gentrificação. Em outros, as ações são efêmeras, instantâneas: ou possibilitam a criação de espaços de convivência, ou se destinam a acessar outros dispositivos e campos de apreensão, tais como as intervenções artísticas, ou as que giram em torno da criação de espaços de compartilhamento que tenham as atividades artísticas como dispositivos de ligação, de funcionamento.

São movimentos de territorialização que nascem de espaços públicos desterritorializados: o desenho da cidade, de suas entranhas, de sua cara, de sua rua, de suas praças, passa a ser domínio também de quem nela habita, não somente de quem a constrói. A partir do momento em que tomo consciência que esse desenho, essa forma, pode estar sob o meu domínio de ação enquanto cidadão, legitimar esses espaços e ocupá-los, mesmo que de forma efêmera, ou para reivindicá-los, se torna uma importante forma de atuação. É isso que movimentos tais como Urbanismo Tático e Placemaking me trazem: a certeza de que a forma da cidade também passa pelo meu corpo, pela minha atuação nesse espaço, pelo meu uso enquanto cidadã. É trazer para mais perto das pessoas que habitam a responsabilidade e o poder de decisão sobre a forma da cidade.

A pesquisa que ora desenvolvo nasce de tais inquietudes. O que aconteceu com a cidade? Que novo desenho se pode esperar dessas ações que, apesar de efêmeras, marcam o espaço e a paisagem urbana de maneira profunda, a partir do momento que me proporcionam experiências variadas com o espaço urbano? Que escrituras, desenhos e grafias no espaço urbano são revelados em um processo de devir cidade? Nesse artigo, pretendo esboçar as primeiras impressões sobre a reflexão em cima dos questionamentos propostos. Os primeiros fragmentos de pensamento que se despregam e se tornam escrita. Ainda em trânsito, tais fragmentos revelam o desejo nascido da observação e da escuta, etapas características do processo de pesquisa. No primeiro fragmento, a reflexão sobre o que constitui uma cidade, de que processos e camadas é feita a forma urbana que habitamos e que, de certa forma, nos é tão comum. No segundo fragmento, a relação que desenvolvo com esse espaço, as trocas agenciadas entre corpo e espaço urbano. No terceiro, lanço as primeiras linhas que me suscita a reflexão: a necessidade de falar em nome de.

## DO QUE É FEITA UMA CIDADE?

A cidade se configura como um entrelaçamento de camadas que, para a pesquisa, identifiquei inicialmente como correspondentes a uma camada física referente ao planejamento e à arquitetura da cidade, uma camada econômica e política baseada no conceito de Manuel Castells (2002) de espaços de fluxos, e uma camada social, referente à interação social, ao espaço da construção de relações e *singularidades*<sup>1</sup>, de potencialidades humanas e estéticas, onde se considera a *inseparabilidade do espaço e do corpo vivido* (GUATTARI; ROLNIK, 2012, p. 135).

O entendimento de que cidade é algo complexo e múltiplo, que não se caracteriza pela linha, pelo linear ou homogêneo, mas, ao contrário, se caracteriza por várias espirais em encontro infinito, pela heterogeneidade de *subjetivações de massa* e por singularidades disruptoras. Compreendo que tais qualificações acontecem a nível metodológico, pois o espaço real não evidencia tais divisões: dentro de sua complexidade os campos se complementam, sendo difícil a análise deles em separado. Tais camadas se interceptam constantemente, sendo necessário estar atento a essas interseções para entender o fazer cidade. Esse “fazer” aqui perpassa a ideia de ação: de contato cotidiano com o ambiente urbano e do poder de transformação operado pelo corpo no e com o espaço. São as ações corriqueiras, o pegar ônibus, o correr da chuva, o pular uma pedra, o sentar no banco, o comprar uma pipoca, o contemplar. Mas também o conversar, o encontrar, o passar, o esbarrar, o cumprimentar, o desafiar, o desentender, o coabitar. São as inscrições humanas no espaço, que ajudam a moldar as paisagens da cidade e que fazem essa cidade.

As cidades contemporâneas seguem a forma que melhor se adapta a seu modelo econômico: o capital. Seus espaços assim são configurados a partir da relação entre o sistema de acúmulo, característico do capital, e suas resultantes, tais como a segregação espacial. Antes mesmo de assumir essa forma de maneira clara, a cidade era vista como máquina: um sistema que funciona segundo a relação de engrenagens precisas.

*Nesta acepção o poder urbano funciona na cidade capitalista como uma instância que controla os cidadãos, produz as condições de acumulação para o capital e intervém nas contradições e conflitos da cidade. Para isto organiza uma poderosa máquina, feita de um exército de técnicos e funcionários, que em nossas cidades parece crescer indefinidamente* (ROLNIK, 1995, p.70).

Parece-me fundamental entender o funcionamento das cidades atuais a partir da camada correspondente ao desempenho econômico e político. Segundo Manuel Castells, o espaço das cidades é definido pela prática social, que organiza “o tempo na sociedade em rede” (CASTELLS, 2002, p. 467). Essa prática tanto define as características sociais como as inscreve no espaço, na medida em que o espaço é entendido como reflexo da sociedade, não somente como sua expressão. Como suporte material de tais práticas, o espaço também é instituído de um sentido simbólico, característico de qualquer suporte material (CASTELLS, 2002, p. 500). Sendo a sociedade composta por fluxos<sup>2</sup> de capital, de informação, tecnologia, interação, imagens, sons ou símbolos, o espaço de fluxos é definido pela “organização material das práticas sociais de

*tempo compartilhado que funcionam por meio de fluxos” (CASTELLS, 2002, p. 501). É um espaço traduzido por redes que conectam lugares específicos, que são ligados a redes globais geridas por uma minoria, ou seja, pelas elites, já que esses lugares exercem funções específicas dentro da rede de geração de riquezas, processamento de informação e poder. Podemos caracterizar tais lugares como pertencentes às ditas cidades globais e às pequenas elites que gerem tais fluxos, produzindo assim espaços físicos específicos, que diferenciem esses pequenos grupos do restante.*

*A teoria do espaço de fluxos parte da suposição implícita de que as sociedades são organizadas de maneira assimétrica, em torno de interesses dominantes específicos a cada estrutura social. O espaço de fluxo não é a única lógica espacial de nossas sociedades. É, contudo, a lógica espacial dominante porque é a lógica espacial dos interesses/ funções dominantes em nossa sociedade (CASTELLS, 2002, p. 504).*

As cidades contemporâneas funcionam a partir da prerrogativa das grandes metrópoles globais, nas quais o capital internacional é seu principal cliente. Elas se configuram, enquanto mercado e mercadoria, ao mesmo tempo em que abrigam as principais atividades econômicas e se tornam o próprio produto dessas atividades, como Vainer (2011) define: a *cidade-objeto* e a *cidade-empresa*. A primeira está a comando do marketing urbano e compete entre outras cidades, como melhor destino turístico ou espaço para o desenvolvimento econômico. Precisa se tornar atraente para o capital a ser implantado, o que acaba padronizando o “tipo de cidade” produzido ao tentar atender condições semelhantes, as condições adequadas à instalação do capital transnacional. Para ilustrar tais condições, o autor utiliza o seguinte exemplo:

*Apenas a título de ilustração de quão exigente pode ser este tipo de cliente, nada melhor do que listar alguns dos critérios que a Euronews utilizou para selecionar a cidade onde iria implantar seu centro de produção e emissão: acesso da cidade candidata a partir das capitais europeias por via aérea, rodoviária e ferroviária; recursos em telecomunicações terrestres e por satélite; condições infraestruturais para as edificações previstas (superfícies, energia, climatização, isolamento acústico, telefonia, estacionamentos, etc); condições de acessibilidade da área de implantação das edificações (acesso ao centro e aos bairros residenciais, transportes coletivos); garantia de moradia para o pessoal empregado em condições financeiras favoráveis; legislação do trabalho; custo de vida; equipamentos culturais e esportivos; apoio financeiro, subvenções e avais bancários; legislação financeira e fiscal (Bouinot & Bermils, 1995, p.41). Em síntese, pode-se afirmar que, transformada em coisa a ser vendida e comprada, tal como a constrói o discurso do planejamento estratégico, a cidade não é apenas uma mercadoria, mas também, e sobretudo, uma mercadoria de luxo, destinada a um grupo de elite de potenciais compradores: capital internacional, visitantes e usuários solváveis. (VAINER, 2011, p.82-83)*

O enquadramento dentro de tais características parece padronizar os produtos, que tentam responder com excelência a condições similares, adquirindo assim imagens e paisagens semelhantes e identificáveis, tornando-se até mesmo referência no entendimento de quais elementos são necessários para a constituição de uma boa cidade. Além disso, são investimentos e metas que beneficiam uma classe reduzida de pessoas, transformando alguns espaços da cidade em acessos restritos: nem todos se sentem à vontade (ou realmente são

barrados) ao transitar em determinados espaços urbanos. São exatamente esses lugares as resultantes dos espaços de fluxos que, através da lógica da metrópole global, agenciam os lugares criados dentro do espaço da cidade. A cidade-empresa surge da necessidade de gerenciamento do capital e da produção interna, a partir do momento em que esse capital se instala. Segundo Vainer (2011), se caracteriza pela realização do planejamento estratégico transposto da iniciativa privada para o espaço público, aplicando as prerrogativas empresariais na gestão do espaço urbano.

*O que nos parece central extrair destas leituras é que a analogia cidade-empresa não se esgota numa proposta simplesmente administrativa, ou, como muitas vezes pretendem apresentar seus defensores, meramente gerencial ou operacional. Na verdade, é o conjunto da cidade e do poder local que está sendo redefinido. O conceito de cidade, e, com ele, os conceitos de poder público e de governo da cidade são investidos de novos significados, numa operação que tem como um dos esteios a transformação da cidade em sujeito/ator econômico e, mais especificamente, num sujeito/ator cuja natureza mercantil e empresarial instaura o poder de uma nova lógica, com a qual se pretende legitimar a apropriação direta dos instrumentos de poder público por grupos empresariais privados (VAINER, 2011, p.89).*

Parece-me que tal entendimento da cidade a partir de sua administração pautada na necessidade de atendimento do capital internacional cria uma linha de apreensão do espaço urbano que qualifica a atividade econômica no lugar das atividades humanas. Sobre o preceito de que a geração de renda é fundamental para a constituição dos grandes centros urbanos, prevalece uma política urbana que viabiliza cada vez mais esse capital e cada vez menos os usuários da cidade. Criam-se rachaduras no entrelaçamento das camadas que constituem o espaço da cidade, sendo a intensa segregação urbana e desigualdade social, grafias explícitas dessas fissuras. Processos que visam o melhoramento terminam em gentrificação, espaços antes considerados degradados tornam-se pontos turísticos na tentativa de cooptação do capital que, incapaz de resolver problemas sociais urbanos, procura alternativas para que a imagem de seu produto continue atraente. A terra ganha alto valor de venda, resultando em bolhas imobiliárias cultivadas que explodem uma a uma e limitam o direito ao habitar a cidade.

Como efeito da influência da camada econômica como guia dentro do processo de desenvolvimento urbano, a camada física, referente ao planejamento e a arquitetura da cidade, acaba por servir de instrumento dentro do sistema empresa-objeto. São resultantes, por exemplo, os não-lugares definidos por Marc Augé (1994) como os espaços multiplicados pela mudança de escalas, aceleração dos meios de transportes e multiplicação de referências. A exploração de outros tipos de comunicação entre espaços resulta em lugares ociosos, que não são constituídos através de uma história, de processos de ocupação ou de relações íntimas entre sujeitos. São os intervalos resultantes das necessidades de conexões e da multiplicação das formas de tais conexões, tanto no que diz respeito ao espaço em si, quanto no que é relativo ao tempo. Ao oposto desses não-lugares estão os lugares antropológicos, lugares de pertencimento onde se estabelecem relações históricas, identitárias e afetivas ou relacionais. Se um lugar não consegue ser definido dentro dessas características, será definido como um não-lugar (AUGÉ, 1994). Ainda no entendimento de lugar

antropológico, o autor inclui as relações nele travadas, assim como os discursos pertencentes a esses lugares e a linguagem que o caracteriza.

*Se, por um lado, os “não lugares” permitem uma grande circulação de pessoas, coisas e imagens em um único espaço, por outro transformam o mundo em um espetáculo com o qual mantemos relações a partir das imagens, transformando-nos em espectadores de um lugar profundamente codificado, do qual ninguém faz verdadeiramente parte (SÁ, 2014, p.211).*

Para Castells, a constituição de espaços que, simbolicamente trazem o significado de um espaço de fluxos e da territorialização das elites, resulta em uma arquitetura padrão, que corresponde às necessidades do espaço de fluxos e sua legitimação no espaço urbano. Ele nomeia essa arquitetura como “arquitetura da nudez”, em que a ausência de significados e formas puras reflete uma mensagem ligada ao silêncio. Em oposição aos espaços de fluxos, o autor intitula os espaços de lugares, relativos a espaços identitários, que refletem processos históricos enraizados, que ultrapassam fronteiras físicas, “cuja forma, função e significado são independentes dentro das fronteiras da contiguidade física” (CASTELLS, 2002, p. 512).

Dentro desse sistema, pergunto-me: para quem essa cidade contemporânea é planejada? Para seus moradores, para alguns moradores ou para um ser invisível? A falência da ideia do participativo aplicado apenas a nível burocrático me leva a acreditar que a constituição do espaço da cidade cada vez mais é construída através de ações como as citadas no início do artigo. São ações que, na necessidade de fazer da cidade um espaço que não pertença apenas às demandas econômicas e políticas, mas a demandas sociais e cotidianas, que trazem o poder de decisão sobre o destino e uso do espaço para mais perto de quem habita esse espaço.

### DA CIDADE QUE ME AFECTA.

Levando-se em consideração tais correlações, acrescento mais uma lente de observação: a importância do *afecto* dentro dos processos de reconhecimento e produção do espaço urbano, voltando-me assim para a terceira camada.

A priori podemos atribuir à palavra *afeto* significados relacionados a motivos emocionais como sentimentos abstratos. Porém, para o desenvolvimento do trabalho aqui proposto, sugiro relacionar a palavra *afecto* à relação que ocorre entre corpos, seu poder de afetar e ser afetado, o fluxo que nasce entre sujeitos ou entre sujeito e objetos. Segundo Suely Rolnik:

*É que enquanto se está vivo não se para de fazer encontros com outros corpos (não só humanos) e com corpos que se tornam outros. Isso implica, necessariamente, novas atrações e repulsas; afetos que não conseguem passar em nossa forma de expressão atual, aquela do território em que até então nos reconhecíamos (ROLNIK, 2014, p.49).*

Ou seja, são as relações criadas entre sujeito e espaço (ou sujeitos e sujeitos), são as conexões, processos múltiplos que significam, em âmbito espacial, a identificação de um lugar, em outras palavras: *movimentos de territorialização*<sup>3</sup>. Esses movimentos e fluxos de *afectação* são gestados pela vivência própria do sujeito, que encontra seus próprios *fatores de a(fe)tivação* (ROLNIK, 2014).

São elementos que irão de encontro com o sujeito fazendo com que ele ative seu *corpo vibrátil*<sup>4</sup>, ou seja, que funcione como potencializador não apenas da vivência, mas do no quê aquela vivência irá reverberar no meu corpo, na minha história, na minha relação com o que ainda há. A linha gerada pelos afetos é invisível, inconstante e contínua, pois é composta a partir de movimentos que levam da territorialização à desterritorialização.

A partir do momento em que admitimos que “*se há experiência, há exposição da subjetividade...*” (BESSE, 2014, p. 49), o envolvimento do corpo a corpo com a produção/transformação do espaço público urbano pelo indivíduo passa de um pressuposto técnico para uma experiência, que o aproxima do fenômeno urbano. Uma forma de habitar/modificar/desconstruir o espaço sendo atravessado pelos vetores, estímulos e *afectos* que o constitui e que às vezes perpassam a pele de forma superficial devido à dinâmica diária, devido ao enrijecimento que a rotina nos traz. Considero tais ações, intervenções que colocam o indivíduo, enquanto protagonista de sua execução, como o parêntese, a suspensão temporal, proposto por Ábalos: “*poderíamos, então, descrever o tempo fenomenológico como um tempo lento e em suspensão, ‘posto entre parênteses’, produzido por um ensimesmamento que o torna também autobiográfico, personalizado*” (2003, p. 95), o tempo da experiência que traz uma percepção diferenciada do mesmo ambiente urbano ao qual somos habituados, assim como na deriva. É colocar o corpo em movimento dentro do espaço percebido, modificando esse espaço “com as próprias mãos”, é o gesto de intervir e mudar o espaço urbano. Dentro dessa relação de afetação entre sujeito e espaço público urbano, destaco a influência da arte no espaço urbano dentro da leitura e apropriação espacial, como movimento gerador de territórios e de desterritorialização, como *processos micropolíticos*<sup>5</sup> urbanos.

“*Nossa existência tem uma corporeidade porque agimos através do corpo*” (CARLOS, 2014, p. 475). Partindo desse princípio, me parece interessante investir em uma tentativa de compreender a relação do corpo enquanto realidade social, enquanto mediação de experiência e construção de espaço. O corpo é porque existimos em um meio social e espacial específico, sendo atravessados constantemente por estímulos físicos e vetores de a(fe)tação. Esse corpo que constrói a experiência física com o espaço e com outros corpos não pode ser separado daquele corpo vibrátil, pois os dois se interconectam em um processo complexo. Não é minha intenção, portanto, simplificar o fenômeno para entendê-lo; pelo contrário, aqui existe uma tentativa de abordagem que esquadrinha territórios possíveis. Então, entender esse corpo como portador da espacialização das relações sociais que fazem cidade é aqui ir além da materialidade física, investigando os vetores de afetação do corpo vibrátil como possibilidades conjuntas.

“*O corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída*” (BRETON, 2007, p.7). Da mesma forma que podemos falar de vetores que atravessam o corpo físico e o vibrátil, engatilhando assim uma possibilidade de conexão desse corpo com o espaço; o espaço em si traz fatores de a(fe)tação que incidem no corpo, estabelecendo assim um diálogo duplo de afetar/ser afetado. Ou seja, esse corpo constitui a materialidade do agenciamento com o mundo, com o espaço, com a cidade. Se não fosse assim, penso que não seria tão importante existirem arquitetos, pessoas que operam nessa mediação; por mais que, nos dias atuais, o poder de operar ocorra

singularmente, tal agenciamento parece-me enclausurado pelo mercado imobiliário e relações profissionais pautadas em modelos vendáveis. Essas relações podem ser tomadas a conta também no espaço urbano: o interesse de operar através de espaços de fluxos e não-lugares encaminha o planejamento para soluções que priorizam relações de poder sustentadas pelas cidade-empresas, do que a relação singular estabelecida entre indivíduo e espaço. Dentro da constituição da cidade contemporânea, se espacializam os movimentos gerados a partir da construção territorial segundo o modelo econômico do capital, no valor de troca e de estratégias políticas. “Nessa direção, o sentido da cidade é aquele conferido pelo uso, isto é, pelos modos de apropriação do ser humano visando à produção de sua vida (e o que isso implica)” (CARLOS, 2014, p. 475). Porém, o espaço urbano é complexo, múltiplo e heterogêneo, emergem dele possibilidades de agenciamentos que escapam e expõem o desejo de uma relação direta do corpo excluído pelo princípio de estruturação urbana baseada no capital com o espaço público, centro de uma vida pública. Ele encontra caminhos para expor sua insatisfação diante da atual construção urbana, reivindicando seu direito à cidade.

*As manifestações são a forma que assumem os resíduos contra o que se impõe como hegemônico. Realizam-se de forma difusa e desencontrada em áreas de centralidade ou de “carrefour” na metrópole, de modo a criar visibilidade. Difusamente, suscitam questionamentos, sinalizam a exigência de um direito que, na realidade, é aquele da exigência de uma outra vida num outro tipo urbano. As muitas bandeiras são interpretadas, podendo-se criar uma hipótese: essas várias bandeiras são passíveis de serem reunidas pelas várias facetas e planos que compõem a realização dos conteúdos da ideia de “direito à cidade” construída por Henri Lefebvre (1968) (CARLOS, 2014, p.480).*

Dentro de uma relação espiral, pois não se fecha em um ponto específico, entender os vetores projetados pelo corpo no espaço pressupõe entender também os vetores que afetam esse corpo através do espaço; isso quer dizer que as urbanografias, ao mesmo tempo em que tratam do espaço afetado, tratam do poder de afetação desse espaço e de construção de diálogo e inserção do homem no meio, pois “pela corporeidade, o homem faz do mundo a extensão de sua experiência; transforma-o em tramas familiares e coerentes, disponíveis à ação e permeáveis à compreensão. Emissor ou receptor, o corpo produz sentidos continuamente e assim insere o homem, de forma ativa, no interior de dado espaço social e cultural” (BRETON, 2007, p.8).

Do movimento de *afectar/ser afectado* e do agenciamento proposto entre corpo e espaço, ressalto o que as autoras Paola Berenstein Jacques e Fabiana Dultra Britto (2011) chamaram de corpografias. São cartografias da cidade inscritas no nosso corpo, marcas do cotidiano urbano que se manifestam corporalmente. Reflexos, vivências, marcas de um corpo que é afectado e vive o espaço da cidade.

*A corpografia urbana seria um tipo de cartografia realizado pelo e no corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência na cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que configura o corpo de quem a experimenta (BRITTO; JACQUES, 2011, p. 79).*

Segundo as autoras, o corpo se relaciona com a cidade por meio da vivência urbana, mesmo que involuntariamente. Essa vivência inscreve marcas que

ecoam através da corporalidade; são registros de interações constantes, que configuram a relação corpo-espaço. A corpografia seria a cartografia de tais interações que vai à contramão da cidade espetáculo, ou cidade-objeto-empresa comentada anteriormente, se impondo à camada econômico-política e em articulação com a camada física. Ela renega a padronização do objeto urbano e ressalta a relação pessoal com a camada física, através de microprocessos de singularização. Ainda segundo as autoras, para o urbanismo essas corpografias seriam processos de resistência molecular aos processos molares (macro) que permeiam o espaço da cidade contemporânea, além de ser útil para “*apreender as pré-existências espaciais registradas no próprio corpo através das experiências urbanas*” (BRITTO; JACQUES, 2011, p.83).

O interesse em ressaltar o caráter humano cotidiano no “fazer” constante do espaço da cidade pode ser destacado também no pensamento situacionista da década de 60. O desenvolvimento do pensamento do urbanismo unitário como crítica ao urbanismo moderno trouxe importantes ferramentas para a prática do espaço urbano, tais como a psicogeografia e a teoria da deriva. A construção de situações propostas pelo grupo levou à vivência do espaço da cidade que se aproxima do “fazer” cotidiano que me desperta o interesse. Segundo eles, o urbanismo unitário poderia ser definido como “*teoria do emprego conjunto de artes e técnicas que concorrem para a construção integral de um ambiente em ligação dinâmica com experiências de comportamento*” (IS apud JACQUES, 2003, p.65)<sup>6</sup>. Para viabilizar tais experiências, o grupo desenvolve a psicogeografia, que pode ser entendida como “*o estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que age diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos*” (IS apud JACQUES, 2003, p.65)<sup>7</sup> e a prática da deriva, técnica de vivência do espaço urbano que se configura em andar pelo espaço, seria “*uma apropriação do espaço urbano pelo pedestre através da ação de andar sem rumo*” (JACQUES, 2003, p.22). A deriva se caracteriza como ação prática ligada à psicogeografia, e guarda em si o caráter artístico trazido pelo movimento.

A Internacional Situacionista levanta questões sobre a prática urbana que considero pertinentes à cidade-objeto contemporânea. Quando exercito a reflexão sobre a gentrificação e espraiamento urbano (*urban sprawl*<sup>8</sup>), por exemplo, sobre a cidade, que se torna cada vez mais estranha ao seu habitante, ações de reconhecimento desse espaço tanto em nível de vivência cotidiana quanto em nível de planejamento se tornam ações em urgência e latência. Iniciativas que constroem pontes entre o que habita e o que é habitado partem de tal latência: de legitimar espaços através de sua vivência. Atentar para as corpografias geradas através da interação com o espaço e, além disso, compreender essa relação como preciosa para a leitura de sítios urbanos configura a urgência de vivência tanto para o sujeito-habitante quanto para o sujeito-habitante-planejador, estando este último aparentemente mais bem definido, a partir do momento em que se conjura seu contorno com a tríade proposta. Significa entender não apenas a cidade que é construída/planejada, mas aquela que me *afecta* e que, se me *afecta* de fato, é *afectada* em resposta. Considero aqui existir um ciclo interminável de *afecção* onde objeto (cidade) e sujeito se transformam mutuamente a partir de sua relação de *afecção*. São pensamentos que as corpografias e a prática da deriva me provocam, e que me inspiram a desenvolver a reflexão a seguir.



## URBGRAFIAS, CARTOGRAFIAS EM PROCESSOS.

A ideia de que a cidade se inscreve no meu corpo me traz de imediato a noção de que meu corpo se inscreve na cidade. Premissa já levantada no desenvolvimento do conceito de corpografia quando se considera a relação estabelecida entre corpo-humano e corpo-urbano como recíproca, onde “o estudo desses padrões corporais de ação podem resultar na compreensão do espaço urbano experimentado” (BRITTO; JACQUES, 2011, p.84). Aqui me interessa colocar a lente de reflexão e pesquisa sob a reverberação nos espaços, no corpo urbano, e de que forma esses espaços se modificam física ou vivencialmente a partir do contato e fricção do corpo no espaço, através de seus movimentos micropolíticos e de singularização. Fisicamente quando as reverberações são expressas no espaço, podem ser apreendidas através do olhar, do tato, do cheiro. Vivencialmente quando são acessadas outras qualidades espaciais que não pertencem à apreensão do corpo físico, mas do corpo sensível, vivido.

Esses não-lugares possíveis são revelados por outros autores como Francesco Careri e seu jogo de deriva. ou pelos espaços opacos definidos por Milton Santos como espaços abertos e mutáveis (JACQUES, 2013). Dentro do entendimento da composição da cidade por camadas que se articulam e territorializam no espaço físico, proponho que esses espaços de jogo sejam pensados dentro de uma camada pertencente ao subjetivo, a escritura do meu corpo no espaço, não controlável, porém perceptível e identificável. Seria o lugar do imprevisível, o entre-lugar, o espaço liso e desterritorializado de Deleuze e Guatarri<sup>9</sup>.

Seriam traços modelados no espaço urbano a partir da relação sujeito-espaço. Grafias de expressões micropolíticas, de movimentos de singularização que se manifestam no espaço urbano, em um movimento ao mesmo tempo de compreensão e de criação, resultante de *afectos* entre indivíduo-cidade. Configura formas e estados do **fazer cidade**, relacionados à *subjetividade de massa*<sup>10</sup> e aos movimentos de singularização que vão de encontro a essas subjetivações. São traços, grafias, rachaduras, cicatrizes visíveis nos espaços coletivos, são traços políticos de ocupação e expressão. São cartografias de um processo de devir cidade.

Em um primeiro momento, as práticas artísticas contemporâneas configuram como dispositivos de interesse de tais urbgrafias. Porém, o entendimento de que essas escrituras podem ser manifestas pela vivência cotidiana do espaço não é ignorado. Em aspectos metodológicos, tais práticas artísticas são consideradas lentes de ação, de entendimento e de desenvolvimento da reflexão proposta. Todo o processo de pesquisa se desenvolve enquanto processo cartográfico, onde a abertura para o caminho desenvolvido através das experiências se torna fundamental, o que impede a afirmação direta e unívoca de pontos de chegada. Então, como a pesquisa encontra-se em desenvolvimento, a reflexão encontra-se em processo de construção e trabalho.

Enquanto grafia própria, inspirada no processo até agora descrito, apresento o projeto em desenvolvimento Urbscity Baby Babylon, gestado na disciplina de Intervenção no Espaço Público, ministrada pelos professores Nara Milioli e Rodrigo Gratacós Brum, cursando como aluna especial no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC).



Figura 1 - Intervenção Urbscity Baby Babylon desenvolvida na cidade de Fortaleza/CE. Fonte: Arquivo Pessoal.

O projeto tem como ponto inicial a investigação sobre as intercessões dos modelos de cidade e sua relação com a vivência e identidade gerada a partir dessa vivência. A ideia é estabelecer conexões entre as similaridades dos centros urbanos cotidianos, onde, a princípio, concentrou-se na investigação de ruas comerciais voltadas para pedestres como elemento de repetição. Ao perceber a riqueza das diferenças presentes em algumas repetições, o questionamento se transfigurou em entender se seria possível encontrar identidade nesses trechos que nada mais tratam do movimento de pessoas no espaço e que identidade seria essa: de um coletivo ou de individualidades?

Os centros sempre me atraíram mais do que os pontos turísticos. Em todas as cidades que posso visitar me arrebatava a curiosidade do centro. Existe neles algo de libertário, mesmo que emoldurado por um sistema de mercado totalmente comum e replicável. Ir ao centro para mim é como conhecer as entranhas, mergulhar no real urbano. Talvez por, em sua maioria, conter sempre um nível de urbanidade<sup>11</sup> interessante, revelando algum tipo de diversidade sobre quem são as pessoas que “fazem” aquela cidade.

Como a proposta de pesquisa segue a ideia de cartografia, o registro de tais atividades e reflexões se constitui em pesquisa. Novos questionamentos surgem



Figura 2 - Intervenção Urbscity Baby Babylon desenvolvida na cidade de Fortaleza/CE. Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 3 - Intervenção Urbscity Baby Babylon desenvolvida na cidade de Fortaleza/CE. Fonte: Arquivo Pessoal.

na medida em que caminhos e ações são efetivados. A busca pelo entendimento da cidade que é feita pelos processos que, para a pesquisa, nomeio de *urbgraphias*, se apresenta como um trabalho amplo, de construção contínua, que pressupõe uma série de reflexões adjacentes. É importante, porém, frisar que o interesse não se centra necessariamente na criação de conceitos novos, e na sua aplicação. Trata da reflexão sobre a prática urbana, sobre o papel do arquiteto urbanista dentro dessa prática e de seu planejamento, tendo como prerrogativa a cidade enquanto experiência vivida. Faço um paralelo ao urbanismo unitário desenvolvido pelos situacionistas: mais um momento de reflexão do que um modelo. Por mais que a Nova Babilônia de Constant tenha sido uma tentativa de modelização das reflexões desenvolvidas pelo grupo (referência claramente utilizada no experimento aqui narrado), as discussões trazidas com o desenvolvimento da ideia se tornam mais importantes do que o modelo. Assim, dentro da pesquisa desenvolvida, sendo muito mais à reflexão do que ao modelo, à discussão do que à sistematização, à vivência e observação do que ao olhar distanciado e superficial.

## CONCLUSÃO

A relação estabelecida entre corpo-urbano e corpo-humano, nessa ordem de análise, configura-se como ponto central dentro da observação do desencadeamento de processos de modificação e construção do espaço urbano. Dentro dessa relação, entender as *urbgraphias* seria entender de que forma o corpo-humano faz parte do corpo-urbano, construindo esse corpo através do seu próprio. A terceira camada de análise proposta pelo trabalho surge da necessidade de entender essa relação a partir de pontos de observação que tragam questões mais intimamente ligadas a uma construção do espaço a partir da abordagem de aspectos efêmeros e sensíveis, que levam a compreensão da cidade enquanto construção pessoal e coletiva do espaço. A existência de camadas ligadas ao desempenho econômico e político revela uma dimensão desse espaço que assume uma personalidade indefinida a partir da generalidade, assumindo também o controle sobre a produção do mesmo. Porém, para além dela, existem processos que se desenvolvem em escalas menores e que atuam de forma definitiva dentro do processo de estruturação urbana. É essa redução de escala que pretendo abordar no trabalho quando proponho as *urbgraphias*, tratando-se então da análise do fazer urbano em microescalas.

Segundo Villaça (2001), o espaço urbano foi constantemente analisado a partir de suas relações regionais, que caracterizam a região em relação à economia global e ao capital estrangeiro e nacional. Porém, tais relações não revelam as dinâmicas de produção do espaço urbano em escala interna, não sendo suficientes nem efetivos para o entendimento do desenvolvimento das metrópoles e de sua configuração espacial, pois essas dinâmicas não seguem a mesma lógica das dinâmicas analisadas em escala regional de formação de redes urbanas ou em processos espaciais de urbanização (VILLAÇA, 2001, p.18). Outro fator levantado pelo autor é a importância da análise da relação de localização de um ponto na malha em relação aos demais, não sendo suficiente apenas entender a instalação de certos usos e serviços em um lugar

específico, mas o porquê de ter sido ali instalado e não em outra localização, o que revela dinâmicas urbanas que auxiliam na compreensão da produção espacial intraurbana.

*Os produtos específicos resultantes da produção do espaço intraurbano não são os objetos urbanos em si (as praças, as ruas ou os edifícios), mas suas localizações. A produção de edifícios ou de conjunto de edifícios (...) enquanto objetos urbanos certamente é produção de espaço. Entretanto o é tanto quanto a produção de cadeiras, árvores, ou canetas. A produção dos objetos urbanos só pode ser entendida e explicada se forem consideradas suas localizações. A localização é, ela própria, também um produto do trabalho e é ela que especifica o espaço intraurbano. Está associada ao espaço intraurbano como um todo, pois refere-se às relações entre um determinado ponto do território urbano e todos os demais (VILLAÇA, 2001, p. 24).*

Tais reflexões sobre a produção do espaço físico urbano, analisado à luz da produção econômica capitalista, recorte escolhido para a abordagem de aspectos de planejamento urbano aqui tratado, mostra a íntima relação que acaba sendo estabelecida entre as duas primeiras camadas: a camada referente ao espaço de fluxos, a organização político-econômica do espaço urbano, e a camada referente ao espaço físico urbano, ou a arquitetura da cidade. A partir dessa leitura, assumir que os fluxos que gerem o sistema de reprodução do capital como as dinâmicas de organização e deslocamento geradas por esses fluxos, como também as resultantes intraurbanas dessas dinâmicas, tais como a segregação, como apontado por Villaça, guiam o processo de produção do espaço urbano, parece esclarecer o ponto de contato entre as duas camadas e a importância de sua análise em conjunto, ou seja, “o espaço considerado como reprodução da vida coloca-nos diante de um quadro formado pela inter-relação do modo de vida e do processo de trabalho” (CARLOS, 1994, p. 135). Considerando essa conexão, os movimentos moleculares<sup>12</sup> que atuam sobre a estrutura estabelecida, que rompem com a conformidade do movimento diário trazido por essas estruturas, rompem tanto a nível molecular como a nível molar, nos encaminhando assim para a terceira camada.

*As manifestações populares de reivindicação por melhor qualidade de vida passam pela discussão da contradição entre capital e trabalho, fundada na propriedade privada dos meios de produção e na desigualdade social e jurídica dos homens. Portanto, as lutas urbanas vão colocar em xeque a produção de um espaço em função dos objetivos do capital e não dos da maioria da população, gerando conflito entre entendimentos diversos sobre o que é e o que deveria ser a cidade (CARLOS, 1994, p. 183).*

A cidade questionada por tais movimentos é a cidade produzida pela relação estabelecida entre as duas primeiras camadas, tanto no que diz respeito à escala de organização regional quanto nos processos definidores da malha intraurbana. Porém, além de traçados característicos da organização em torno dos deslocamentos ditados pelas lutas de classes, acesso à terra e segregação urbana, existem processos disruptores, que evocam uma camada que foge ao entendimento da luz exclusiva de tais teorias e afirma o espaço urbano e seu desenho, mas que também se configura a partir de resultantes desse processo. As práticas “microbianas, singulares e plurais” (CERTEAU, 1998, p. 175), que fogem à administração do projeto urbanístico, são, como o próprio autor define, práticas, ou seja, remetem a ações, a movimentos, a fricções. Considerando que

todo o sistema gerido pelas práticas políticas e econômicas, na medida em que se materializam em forma de espaço urbano, deixam lacunas que são preenchidas por movimentos contraditórios a seu sistema; proponho que o fazer cidade transparece naquelas práticas espaciais que fogem à modelização projetual, que estão fora do domínio da gerência, e que caracterizam o espaço urbano como o conhecemos. Para além da cidade-objeto, com suas delimitações conceituais atreladas a um sistema econômico, da cidade-empresa, que é operada a partir de políticas similares à praticada em empreendimentos privados, existe a cidade que resiste e existe como fato social.

*Hoje, sejam quais forem os avatares desse conceito, temos de constatar que se, no discurso, a cidade serve de baliza ou marco totalizador e quase místico para as estratégias socioeconômicas e políticas, a vida urbana deixa sempre mais remontar àquilo que o projeto urbanístico excluía. A linguagem do poder “se urbaniza”, mas a cidade se vê entregue a movimentos contraditórios que se compensam e se combinam fora do poder panótico. A cidade se torna o tema dominante dos legendários políticos, mas não é mais um campo de operações programadas e controladas. Sob o discurso que a ideologizam, proliferam as acústicas e as combinações de poderes sem identidade legível, sem tomadas apreensíveis, sem transparência racional – impossíveis de gerir (CERTEAU, 1998 p.174).*

A questão aqui levantada se configura em três pontos: de serem práticas que também definem a malha urbana, porém em uma escala menor do que os processos intraurbanos apontados por Villaça, admitindo-se que, adotando a escala dessas práticas como referência, esses processos passariam a configurar problemáticas molares, ou seja, macro em relação às práticas; de serem resultantes dos processos intraurbanos; de que, pelo mesmo motivo que Villaça aponta, a necessidade de analisar os processos de desenvolvimento das dinâmicas territoriais trazidas com o sistema de produção capitalista em uma escala intraurbana, através do entendimento de que essas dinâmicas se manifestam de forma diferenciada das explicitadas na análise regional, as práticas aqui citadas também devem ter seu espectro de análise reajustado, por também responderem a esses processos de forma singular e trazendo consigo outras problemáticas.

## NOTAS

<sup>1</sup> “O termo ‘singularização’ é usado por Guatarri para designar os processos disruptores no campo da produção do desejo: trata-se dos movimentos de protesto do inconsciente contra a subjetividade capitalista, através da afirmação de outras maneiras de ser, outras sensibilidades, outra percepção, etc.” (GUATARRI; ROLNIK, 1996, p.45).

<sup>2</sup> Castells define por fluxos “as sequências intencionais, repetitivas e programáveis de intercâmbio e interação entre posições fisicamente desarticuladas, mantidas por atores sociais nas estruturas econômica, política e simbólica da sociedade” (CASTELLS, 2002, p.501), ou seja, processos desenvolvidos através de representações não materiais que influenciam de forma determinante as práticas sociais e, conseqüentemente, as estruturas espaciais.

<sup>3</sup> Territorialização/Desterritorialização: relacionados à identificação e criação de relação, os territórios são construídos através das relações entre sujeitos, do desenvolvimento de laços através dos afetos, “da invisível criação de afetos à visível e consciente composição de territórios” (ROLNIK, 2014, p.50). Quando esses laços são quebrados, os afectos não concluem o seu ciclo espiral de matéria invisível, esses territórios são abandonados, cabendo ao sujeito à criação de

outros territórios, outros laços a partir dos novos agentes de afetação. Segundo a pesquisadora Suely Rolnik, movimentos de territorialização correspondem a “*intensidades se definindo através de certas matérias de expressão*” ou “*nascimento de mundos*”, enquanto os movimentos de desterritorialização são “*territórios perdendo a força de encantamento; mundos que se acabam, partículas de afetos expatriadas, sem forma e sem rumo*” (ROLNIK, 2014, p. 36-37).

- <sup>4</sup> O corpo vibrátil se constitui na capacidade do nosso corpo de ser sensível a manifestações que fogem do âmbito da representação. “*Segundo pesquisas recentes, cada um de nossos órgãos dos sentidos é portador de uma dupla capacidade, uma cortical e outra subcortical. A primeira corresponde à percepção, a qual nos permite apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar sobre elas as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido. [...] Já a segunda, que por conta de sua repressão nos é mais desconhecida, nos permite apreender a alteridade em sua condição de campos de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nossos corpos sob a forma de sensações. Com ela, o outro é presença que se integra a nossa textura sensível, tornando-se, assim, parte de nós mesmos*” (ROLNIK, 2014, p.12). Para a pesquisa é importante entender que, se de um lado as urbographies propõem uma intervenção física no espaço que, em muitas vezes, problematizam os aspectos físicos desses espaços, elas também são resultado de vetores (assim como passam a ser os próprios vetores) que afetam outra parte do nosso corpo, sendo essa outra parte aqui exemplificada com o conceito de corpo vibrátil.
- <sup>5</sup> A problemática micropolítica não se situa no nível da representação, mas no nível da produção de subjetividade. Ela se refere aos modos de expressão que passam não só pela linguagem, mas também por níveis semióticos heterogêneos. Então, não se trata de elaborar uma espécie de referente geral interestrutural, uma estrutura geral de significantes do inconsciente à qual se reduziriam todos os níveis estruturais específicos. Trata-se, sim, de fazer exatamente a operação inversa, que, apesar dos sistemas de equivalência e de tradutibilidade estruturais, vai incidir nos pontos de singularidade, em processos de singularização que são as próprias raízes produtoras da subjetividade em sua pluralidade (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.28).
- <sup>6</sup> INTERNACIONAL SITUACIONITA, nº1, 1958, In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva*: escritos situacionistas sobre a cidade/ Internacional Situacionista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.160p.
- <sup>7</sup> INTERNACIONAL SITUACIONITA, nº1, 1958, In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva*: escritos situacionistas sobre a cidade/ Internacional Situacionista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. 160p.
- <sup>8</sup> Pode ser definido como o crescimento espraiado da cidade através da densificação de subúrbios ou desenvolvimento através do tecido viário criando anéis de expansão que afastam a população dos centros urbanos (JAKOB, 2002).
- <sup>9</sup> É a diferença entre um espaço liso (vetorial, projetivo ou topológico) e um espaço estriado (métrico): num caso, “*ocupa-se o espaço sem medi-lo*”, no outro, “*mede-se o espaço a fim de ocupá-lo*” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 20).
- <sup>10</sup> Sobre a produção de uma subjetividade de massa estar ligada à produção da cultura enquanto bem comercializável, escrevem Guattari e Rolnik: “*Não somente uma produção da subjetividade individuada – subjetividade dos indivíduos –, mas uma produção de subjetividade social, uma produção da subjetividade que se pode encontrar em todos os níveis da produção e do consumo. E mais ainda: uma produção da subjetividade inconsciente. A meu ver, essa grande fábrica, essa grande máquina capitalística produz inclusive aquilo que acontece conosco quando sonhamos, quando devaneamos, quando fantasiemos, quando nos apaixonamos e assim por diante. Em todo caso, ela pretende garantir uma função hegemônica em todos esses campos*” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 321).
- <sup>11</sup> Urbanidade aqui é entendida como a copresença de um número considerável de pessoas diferentes em intervalo de tempos variados. É a característica que revela espaços públicos apropriados, desejável aos espaços públicos, o que Jan Gehl também definiu como vida pública: a ação programada ou não de pessoas no espaço público (TENÓRIO, 2012, p.14).
- <sup>12</sup> “*A ordem molar corresponde às estratificações que delimitam objetos, sujeitos, representações e seus sistemas de referência. A ordem molecular, ao contrário, é a dos fluxos dos devires, das transições de fases, das intensidades*” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 16). Trata da correspondência entre as relações que ocorrem a nível macropolítico, de articulação com definições formais, e no nível das micropolíticas.

## REFERÊNCIAS

- ÁBALOS, Iñaki. *A boa-vida: visita guiada às casas da modernidade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. 220 p.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus/Travessia do Século, 1994. 112 p.
- BESSE, Jean-Marc. *O Gosto do Mundo: Exercícios de Paisagem*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. 234 p.
- BRETON, David Le. *A Sociologia do corpo*. 2ª edição, Petrópolis: Editora Vozes, 2007. 101 p.
- BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. In: *Cadernos PPGAUFBA*, Salvador, v. 7, p. 79-86, 2011.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: O caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013. 144 p.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri A. O poder do corpo no espaço público: o urbano como privação e o direito à cidade. *GEOUSP – Espaço e Tempo*, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 472-486, 2014.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri A. *A (re)produção do espaço urbano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. 272 p.
- CASTELLS, Manoel. *A sociedade em rede*, v. 1. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 698 p.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 3ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. 351 p.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia 2*, v. 5. São Paulo: Ed. 34, 2008. 128 p.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografia do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996. 326 p.
- JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. 160 p.
- JAKOB, Alberto Augusto Eichmam. Urban sprawl: custos, benefícios e o futuro de um modelo de desenvolvimento do uso da terra. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS POPULACIONAIS, 13., 2002, Ouro Preto.
- ROLNIK, Raquel. *O que é cidade?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1995. 86 p.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014. 248 p.
- SÀ, Teresa. Lugares e não lugares em Marc Augé. In: *Tempo Social – Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 26, n.2, p. 209-229, 2014.
- TENÓRIO, Gabriela de Souza. *Ao Desocupado em Cima da Ponte: Brasília, Arquitetura e Vida Pública*. 391 f. 2012. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília. Brasília, 2012.
- VAINER, Carlos B. *Pátria, empresa e mercadoria. Notas sobre a estratégia discursiva do planejamento estratégico urbano*. In: ARANTES, Otília.; MARICATO, Ermínia; VAINER, Carlos B. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2011. 192 p.
- VILLAÇA, Flávio. *Espaço intraurbano no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Lincoln Institute, 2001. 373 p.

**Nota dos Autores**

Financiamento da pesquisa: CAPES

**Nota do Editor**

Data de submissão: 29/12/2016

Aprovação: 29/05/2017

Revisão: José Olímpio de Sousa Araújo

---

**Elaine Cristina Maia Nascimento**

Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, SC.

CV: <http://lattes.cnpq.br/8088070852465658>

[elanascimentoarq@gmail.com](mailto:elanascimentoarq@gmail.com)

**Rodrigo Gonçalves dos Santos**

Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, SC.

CV: <http://lattes.cnpq.br/6817263676135627>

[rodrigo.goncalves@ufsc.br](mailto:rodrigo.goncalves@ufsc.br)



Fábio Christiano  
Cavalcanti Gonçalves\*  
Flora Oliveira de Souza  
Cardoso

Leonardo Brasil Mendes

Ana Rita Sá Carneiro

Lúcia Maria de Siqueira  
Cavalcanti Veras



ONDE O MAR ARREBENTA NASCE  
UMA PAISAGEM: RECIFE, A  
CALÇADA DO MAR

144

pós-

## RESUMO

O presente artigo trata da paisagem da *Calçada do Mar*, referente ao alinhamento rochoso sedimentológico denominado arrecifes, situado na costa marítima da cidade do Recife (Pernambuco, Brasil). O propósito do estudo é compreender a significação sociocultural da paisagem em questão, fortemente associada ao nascimento e crescimento desta urbe. A fim alcançar tal objetivo, desenvolve-se uma análise reflexiva sobre a noção de paisagem a partir de uma abordagem fenomenológica, associada à observação e à experiência direta no espaço. Nessa perspectiva, também é discutida a relação entre natureza-sujeito e natureza-objeto da *Calçada do Mar*, na forma como ela tem sido objetificada e subjetivada na cidade. A conclusão aponta que, na história de formação do Recife, a *Calçada do Mar* se apresenta como um mito fundacional, no duplo sentido de gênese topológica e referencial imagético e também que, atualmente, por meio da experiência direta no espaço que a conforma, sua significação é potencialmente revelada na paisagem.

\* In memoriam.

## PALAVRAS-CHAVE

Recife (PE). Arrecifes. Paisagem.

WHERE THE SEA CRASHES IN IS THE  
BIRTHPLACE OF A LANDSCAPE:  
RECIFE, *THE CAUSEWAY OF THE SEA*

ABSTRACT

This article deals with the landscape of the Calçada do Mar (Causeway of the Sea), a reference to the alignment of sedimentological rocks called reefs, which has taken shape off-shore in the city of Recife (Pernambuco, Brazil). The objective is to understand the socio-cultural significance of this landscape, which is associated with the birth and growth of this 'urbe'. To grasp what this means, a reflexive analysis is developed on the notion of landscape by following a phenomenological approach, which is associated with observation and direct experience in this space. On doing so, there is discussion on the relationship between nature-subject and nature-object of the Calçada do Mar, as to how this has been objectified and subjectivated in the city. It is concluded that in the history of the formation of Recife, the Calçada do Mar is presented as the myth of the city's foundation, in the sense of its being a topological genesis and image-filled point of reference, which today, because of direct experience in the space that shapes it, its meaning is potentially revealed in the landscape.

KEYWORDS

Recife (PE). Reefs. Landscape.

## INTRODUÇÃO

O presente artigo discute a relação entre um elemento natural de conformação geológica – os arrecifes sedimentológicos da costa marítima – e a gênese do Recife. A cidade tem seu nome derivado justamente desse topônimo, originado do termo árabe *al-racif*, que significa “calçada ou caminho do mar”. Intui-se que a explicação para essa derivação não se limita a uma mera coincidência toponímica, pois é válido considerar, partindo de uma perspectiva mais ampla, que os arrecifes também se estabeleceram como paisagem construída à época de fundação da cidade – e também depois, à medida que ela foi se conformando.

Diante desse pressuposto, o objetivo do artigo é revelar a linha de arrecifes da costa marítima do Recife como uma paisagem matriz, que fez emergir o seu sentido enquanto gênese topológica e imagética da cidade. Mais especificamente, pretende-se discutir a paisagem do acidente geográfico denominado *Calçada do Mar* como objeto de significação sociocultural e paisagem referencial do Recife, para além de seu reconhecido valor paleobiológico. Coloca-se, assim, como questão orientadora: em que medida a *Calçada do Mar*, como condicionante da implantação do lócus urbano no Recife, configura uma paisagem de significação sociocultural da cidade, à parte a sua inegável importância biológica e material?

O presente trabalho parte da intuição de que a *Calçada do Mar* carrega, de forma latente e não explícita, um conjunto de sentidos mais amplo, que ultrapassa a sua condição de objeto natural e a define como paisagem referencial do Recife, trazendo de modo subjacente a ideia de gênese e mito fundacional dessa urbe.

Desde os tempos de fundação da cidade, esse local tem sido apreendido como objeto de apropriação material, seja como recurso natural a ser extraído (no caso da construção de edifícios a partir do uso de rocha arenítica), seja como suporte para construções infraestruturais (como muro de contenção do mar e o Forte do Picão<sup>1</sup>) ou de uso contemplativo (como a antiga Casa de Banhos e o conjunto de esculturas do artista plástico Francisco Brennand, além de uma mais recente proposta de “Requalificação Urbana do Molhe de Brasília Teimosa até o Parque de Esculturas<sup>2</sup>”). Evidenciam-se, assim, nas mais diversas formas de apropriação espacial dessa estrutura geológica, indícios de sua significação cultural e referencial para o Recife.

A fim de realizar esse propósito, foi desenvolvida, no âmbito teórico-metodológico, uma abordagem fenomenológica, baseada na observação (reflexiva) e na experiência direta da paisagem da *Calçada do Mar*. O pesquisador se coloca, assim, na dupla condição de sujeito e objeto dessa experiência, definida como intencional, ou melhor, tentativa<sup>3</sup>, capaz de promover uma análise reflexiva, na acepção definida por Embree (2011). Nesse processo, a dimensão sensível e a dimensão material da *Calçada do Mar* são associadas: como lugar topológico e como lócus de significação sociocultural ela é, respectivamente, objetivada e subjetivada.

A análise reflexiva<sup>4</sup>, como procedimento de interpretação fenomenológica, configura o momento de síntese na apreensão da paisagem. Síntese-entre o

<sup>1</sup> O Forte do Picão também foi conhecido como Forte de São Francisco da Barra, Castelo do Mar, Forte da Barra e Forte da Laje.

<sup>2</sup> Descrição / apresentação do projeto, de acordo com a Prefeitura do Recife, em 2009: “Projeto de urbanização do molhe portuário, a partir do bairro de Brasília Teimosa até o Parque das Esculturas, no bairro do Recife. Prevê a melhoria da qualidade ambiental e estética da paisagem geral da área, a adequação dos espaços tratados aos portadores de deficiência e o tratamento paisagístico. As obras contemplam o pier fluvial; espaços de estar e contemplação; ciclovia; pista de cooper; quiosques; posto policial; bateria de sanitários; vias para circulação viária e de pedestres e estacionamento”. Disponível em: <[http://www.recife.pe.gov.br/2009/08/12/prodetur\\_nordeste\\_ii\\_168023.php](http://www.recife.pe.gov.br/2009/08/12/prodetur_nordeste_ii_168023.php)>. Acesso em: 10 dez. 2014.

<sup>3</sup> A intencionalidade, segundo Embree (2011), é muito mais do que “propósito”. Refere-se ao modo como os processos subjetivos estão dirigidos aos objetos, como processos que se referem ao passado e ao futuro.

<sup>4</sup> A análise reflexiva, na acepção de Embree (2011) se distingue da irreflexão, em razão desta nos possibilitar atingir somente a aparência das coisas, a partir das sensações, guiada por atitude meramente contemplativa. Por sua vez, a reflexividade é a atividade relacionada ao pensamento, aos processos mentais, à observação consciente.

mundo interior (do sujeito) e o mundo exterior (que o envolve), entre o subjetivo e o objetivo, e também entre o passado e o futuro, o que possibilita pensá-la a partir do momento presente. A paisagem é então percebida nas suas dimensões referencial e memorial, o que viabiliza a sua compreensão enquanto fenômeno aprendido pela experiência direta, ou seja, tal como vivido e vivenciado pelo sujeito (na forma como se lhe apresenta).

Diante de tais direcionamentos, faz-se necessário compreender o processo de instauração da paisagem a partir do sujeito cognoscente. Portanto, o artigo fundamenta-se nas contribuições teóricas de Georg Simmel, sobretudo em seu texto seminal *Filosofia da paisagem*. Também servem de fundamentação teórica ao artigo as reflexões contemporâneas sobre o assunto, nos trabalhos de Adriana Veríssimo Serrão, Augustin Berque e Michel Corajoud.

Para o entendimento da paisagem como gênese topológica e referencial, aporta-se na pesquisa histórica sobre a formação do lugar, de modo a compreender como essa paisagem se configura no momento de nascimento da cidade do Recife e como ela foi sendo “construída” imagetivamente como uma paisagem referencial para a cidade. Essa reflexão toma como base as contribuições de Jacques Le Goff e Pierre Nora, especificamente no que tange ao seu entendimento sobre a memória, história e identidade, o que permite lançar luz sobre alguns elementos iconográficos e dados bibliográficos coletados sobre a *Calçada do Mar*.

Pelo exposto, percebe-se que o presente texto parte de uma problematização que confere à *Calçada do Mar* a posição de paisagem-gênese. A investigação, além disso, situa-se no atual contexto de desenvolvimento urbano do Recife, especialmente pelo redesenho que suas bordas marítimas vêm sofrendo, em meio às pressões imobiliárias de ocupação verticalizada desses espaços.

Na sequência, a percepção do arrecife como elemento fundacional da cidade do Recife ganha destaque. Aqui, o desenvolvimento dessa urbe a partir dessa linha rochosa praial ganha uma abordagem de cunho histórico. Discute-se, desse modo, a relação entre natureza-sujeito e natureza-objeto, a fim de se refletir sobre como a *Calçada do Mar* se apresentou e se apresenta enquanto elemento natural determinante para proteção da cidade contra a arrebentação do mar, e como ela tem sido objetificada nos processos de apropriação e uso desse espaço. Por fim, aborda-se a *Calçada do Mar* pela condição de paisagem híbrida, entre *natura* e *cultura*, reveladora de atributos naturais e culturais indissociáveis, constituindo o significado sociocultural desse lócus urbano.

### A CALÇADA DO MAR

A linha de arrecifes do Recife, enquanto elemento geológico, foi batizada oficialmente como *Calçada do Mar* a partir de registro realizado pela Comissão Brasileira de Sítios Geológicos e Paleobiológicos do Brasil (SIGEP), realizada em 2013, sob a classificação de sítio sedimentológico, conforme Barreto et al. (2010) e Winge (2013).



Figura 1: Foto aérea do alinhamento de arrecifes em período de preamar, a partir da praia da Boa Viagem – Recife, PE. Ao fundo, a praia do Pina–(bairro de Brasília Teimosa). Foto: cortesia André Emery.

A *Calçada do Mar*, portanto, é um arrecife sedimentar de formação rochosa praial, constituído de areias e cascalhos cimentados por carbonato de cálcio (que formam a composição do arenito). Percorrendo uma linha que acompanha a costa da cidade do Recife de sul a norte (Figura 1) e que parte, especificamente, da praia de Boa Viagem, passando pela praia do Pina no bairro de Brasília Teimosa, e culmina no bairro do Recife (na altura da desembocadura dos rios Beberibe e Capibaribe), a *Calçada* está localizada entre as latitudes de 8°04' e 8°08'30" sul e as longitudes de 34°51'30" e 34°54'25', com cerca de 10 km (dez quilômetros) de extensão e largura variando entre 15 m (quinze metros) e 25 m (vinte e cinco metros). Vale mencionar ainda que, segundo Barreto (2010, p. 3), nesse lugar "encontram-se registrados [...] os aspectos da evolução geológica de formação das planícies holocênicas, incluindo a última transgressão e posterior regressão na costa pernambucana e brasileira".

É possível verificar que essa linha rochosa praial de arenito apresenta uma ruptura<sup>5</sup>, na altura da praia do Pina, que divide esse conjunto geológico em duas partes, uma de 6 km (seis quilômetros), da face norte do Pina ao bairro do Recife, e outra de 4 km (quatro quilômetros), da parte sul do Pina a Boa Viagem. A causa da ruptura é atribuída, em parte, a ações antrópicas do passado (BARRETO et al., 2010) que provavelmente remontam ao período de colonização

<sup>5</sup> Essa ruptura não é facilmente observável em função da dinâmica das marés, de cheias e vazantes. Mas um indício da falta de arenitos no trecho identificado pode ser notado pela existência de muro de contenção construído para conter o avanço do mar existente no trecho da praia do Pina, na orla do Bairro de Brasília Teimosa, justamente para suprir a proteção natural ali não mais existente.

<sup>6</sup> O nome Mauritiópolis (*Mauritsstad* em holandês) faz referência à cidade planejada e desenvolvida pelo Conde João Maurício de Nassau-Siegen, na então ilha de Antônio Vaz, no Recife, hoje bairros de Santo Antônio e São José, quando ele foi responsável pela administração desse território, no período de dominação neerlandesa no Brasil, entre 1630 e 1654.

portuguesa e holandesa, quando blocos de arenito dos arrecifes foram retirados para a construção de edificações na então vila de Olinda e, posteriormente, na Mauritiópolis<sup>6</sup> – Recife.

Vale ressaltar que, no âmbito da legislação municipal do Recife – Plano Diretor (Lei 17.511/08) a *Calçada do Mar* se encontra inserida na Zona de Ambiente Natural Orla – ZAN Orla, o que lhe confere proteção e legislação específica, assim como, no Sistema Municipal de Unidades Protegidas (Lei 18.014/14), como parte da orla marítima e de seus recifes costeiros, é um *ambiente natural* que lhe garante a denominação de "Unidade Protegida" regida, também, por esta lei específica.

Por outro lado, observa-se que há, ao lado dessa proteção legal, uma apropriação social do espaço, em consequência das vazantes que descobrem a estrutura geológica e permitem uma reconfiguração da praia e do uso da água nas localidades do Pina e de Boa Viagem. Nos períodos de baixa-mar, as estruturas geológicas descobertas funcionam como barreiras de proteção contra o avanço do mar, permitindo a formação de piscinas naturais bastante utilizadas pela população, que assim pode usufruir de banhos em águas amenas. Contudo, cabe aqui formular a seguinte pergunta: tal apropriação reconhece a importância signífica da *Calçada do Mar*, seu valor simbólico e cultural, além da função de proteção e lazer desfrutada pelos banhistas das piscinas de águas mornas e calmas, propícias ao relaxamento e à diversão?

Ainda que a resposta a essa pergunta seja negativa, estruturas geológicas como a *Calçada do Mar*, entretanto, são objeto de interesse de preservação previsto na Constituição Federal de 1988, que em seu artigo 205 coloca:

*Compete aos estados e aos municípios, em consonância com a União, nos termos da lei, proteger áreas de interesse cultural e ambiental, especialmente os arrecifes, os mananciais de interesse público e suas bacias, os locais de pouso, alimentação e/ou reprodução da fauna, bem como áreas de ocorrências de endemismos e raros bancos genéticos e as habitadas por organismos raros, vulneráveis, ameaçados ou em via de extinção.* (BRASIL, 1988, grifos nossos).

Em consonância com essa perspectiva, destacamos da Declaração Internacional de Direito à Memória da Terra<sup>7</sup> um de seus pressupostos: “*Nossa história e a história da Terra estão intimamente entrelaçadas. As origens de uma são as origens de outra. A história da Terra é nossa história, o futuro da Terra será nosso futuro*”.

Voltando à *Calçada do Mar*, pode-se dizer que a revelação de sua condição híbrida de natureza e cultura, ao lado de seu caráter genético de paisagem fundacional do Recife, além de evidenciar sua dimensão imanente e mais material, permite a elaboração de uma perspectiva mais rica e ampliada sobre esse elemento. Promove-se, dessa maneira, um olhar mais reflexivo sobre a cidade. Mais ou menos como um espelho é capaz de induzir certo estado de introspecção em quem o observa, também esse olhar mais amplo sobre os arrecifes convida à reflexão sobre seu sentido para uma cidade que, já em seu topônimo, o revela: Recife, que deriva de arrecife, é termo oriundo da palavra árabe *al-racif*, que significa calçada ou caminho do mar.

Como consequência disso, também os processos de construção urbanos, se não atentos a essa paisagem, podem comprometer sobremaneira o entendimento do Recife como cidade, que está intrinsecamente associada a uma estrutura geológica que, embora latente, parece se constituir numa paisagem imersa, metaforicamente falando.

## OS ARRECIFES COMO ELEMENTO FUNDACIONAL DA CIDADE DO RECIFE

Como ex-colônia portuguesa, a área onde hoje se encontra parte da cidade do Recife foi concebida para fins de exploração econômica, prevalecendo sempre uma visão extremamente utilitarista, extrativista e exploratória. Logo, o recife rochoso, desde os primeiros contatos com o colonizador, foi apropriado como matéria prima para construção de edifícios e outras estruturas e, principalmente, como ancoradouro natural e barreira para abrandar as águas revoltas, facilitando a navegação (SOUZA, 2002), como bem se pode observar em Barreto (2010) e na imagem produzida por August Stahl<sup>8</sup>.

Os arenitos de praia de Recife (PE) também têm importância histórica, pois permitiram o aporte dos portugueses na região na primeira metade do século XVI, funcionando como ancoradouros naturais e barreira de proteção; as embarcações, providas especialmente da Europa, ali desfrutavam de um fácil acesso que culminou com o estabelecimento do Porto de Recife. (BARRETO, 2010, p. 3)

<sup>7</sup> Declaração Internacional de Direito à Memória da Terra (Digne, 1991). Comunicações dos Serviços Geológicos de Portugal, 1991, p. 147-148. Tradução: Miguel M. Ramalho. Disponível em: <<http://www.progeo.pt/pdfs/direitos.pdf>>. Acesso em 10 dez. 2014. Esta Declaração foi realizada na cidade de Dignes-Bains, na França, de 11 a 13 de junho de 1991, no âmbito do 1º Simpósio Internacional sobre a Proteção do Patrimônio Geológico.

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2322>>. Acesso em: 14 jul. 2015.

O intenso fluxo de navios proporcionava o escoamento da cana-de-açúcar e do pau-brasil para os mercados europeus e resultou na consolidação de um ancoradouro e de um pequeno comércio de mascates próximo à zona portuária (SOUZA, 2002).

Nesse sentido, de uma forma geral, as referências históricas sobre o atual Porto do Recife traduzem uma visão utilitarista dos arenitos rochosos e a intenção de alavancar as atividades do porto a partir de informações sobre a existência de um local com condições de navegação e ancoragem próximo da cidade de Olinda. Isto fica bem claro com o texto do reverendo Baer transcrito por Mario Sette (1978, p. 31) e com a imagem de Diogo Campos Moreno, de 1616 (ver REIS, 2000):

*Ao sul de Olinda estende-se um banco de areia [...] contra o qual bate o mar; seguindo-se uma hora grande ou mais de caminho, pelo banco de areia, acha-se uma aldeia; [...] a um tiro de peça desta aldeia para o lado de Olinda está sôbre (sic) o mesmo banco um castelo ou forte [...] bem defronte do castelo do forte há um outro castelo que é uma torre octogonal; entre os dois castelos onde a água tem a largura de um tiro de canhão entram os navios [...] e carregam na aldeia situada no extremo de um dos bancos onde achavam-se muitos armazéns.*

<sup>9</sup> Disponível em: <[http://digitalizacao.fundaj.gov.br/fundaj2/modules/visualizador/i/ult\\_frame.php?cod=228](http://digitalizacao.fundaj.gov.br/fundaj2/modules/visualizador/i/ult_frame.php?cod=228)>. Acesso em: 14 jul. 2015.

No entanto, qual é o elemento fundacional da cidade do Recife? São os recifes rochosos ou é o porto? Pode-se entender que o elemento fundacional é o arenito rochoso ao qual se deu forma e uso de porto, devido à sua propensão a atracadouro natural. Assim, entende-se que o Recife sem a animação portuária não se constituiria como uma centralidade, rompendo o domínio de Olinda, a capital naquela época.

Portanto, historicamente, o porto alicerçado sobre os recifes rochosos se constituiu como uma centralidade e, conseqüentemente, passou a marcar o povo que ali se fixava, nascia e coexistia, construindo uma referência a partir dos arrecifes – um atracadouro natural: “[...] esses recifes inspiraram os nomes que a cidade do Recife teve ao longo do tempo, a saber: ‘Arrecifes dos Navios’, ‘Porto dos Arrecifes’, ‘Porto dos Navios’, ‘Ribeira Marinha dos Arrecifes’ e ‘Recife’ [...]” (BARRETO et al., 2010, p. 3).

Essa marca é construída a partir das atividades porto-mercantis<sup>9</sup> que induziam a uma interação com os arrecifes. Segundo Mario Sette (1978, p. 29), “as vagas golpeavam a murada dos arrecifes, cresciam num tapume de espumas, tombavam de supetão molhando as pedras plantadas por Deus para darem abrigo e nomear uma cidade”.

Há também contextualizações do mesmo elemento de forma mais poética, como faz Joaquim Nabuco citado por Mario Sette (1978, p. 63), “[...] o oceano vem se quebrar diante dela em um lençol de espumas por sobre o extenso recife que a guarda como trincheira, genuflexório imenso, onde o eterno aluidor de terras se ajoelhará ainda por séculos [...]”.

Nota-se que Joaquim Nabuco conferiu a um mero quebra-mar a função de guardar a cidade e acalmar o oceano. Conferiu-lhe também o efeito de formar lençóis de espuma. Diante disso, e utilizando-se de uma expressão de Simmel (2009, p.17), “[...] estamos perante a paisagem, natural ou artística, e o ato que para nós a suscita é, de forma imediata, contemplativo e afetivo, que só

na reflexão ulterior se cinde nestas particularidades”. Mas quando se deu a gênese da *Calçada do Mar* como paisagem? A teria inventado o próprio Joaquim Nabuco?

Segundo Cauquelin (2007), é impossível definir o começo (a gênese) de uma paisagem, uma vez que ela, como mescla de cultura e natureza, não permite a datação de um início, ainda que permita arbitrar o surgimento de uma noção de paisagem.

Por outro lado, o que se está a verificar é a permanência desse sentido de gênese, de fundação e de continuidade de uma cidade, impregnada nos arrecifes rochosos como objeto e sujeito de uma história. Isso reafirma assim não só o topônimo que nomeia a urbe em questão, mas também o entendimento da paisagem como produto e processo de construção humana: determinante em alguma medida, mas substancialmente determinada pelo homem.

Ou seja, as pedras que deram nome à cidade do Recife também possuem marcas identitárias que estabelecem o seu vínculo com o próprio passado e o próprio presente.

### A CALÇADA DO MAR: UMA PAISAGEM DE POROSIDADES

O presente artigo busca também explorar, ainda que de forma breve, um entendimento da noção de paisagem com base em certas concepções filosóficas, na perspectiva de revelar a *Calçada do Mar* – uma linha de arrecifes – enquanto forma de desvelar entendimentos de categorias do pensamento.

Nesse sentido, recorreremos à noção de paisagem formulada por Georg Simmel, em seu conhecido texto *Filosofia da paisagem*, publicado em 1913. Para Serrão (2011), Simmel é o primeiro a compreender a paisagem como uma categoria do pensamento, como objeto de conhecimento no campo da filosofia, dado o seu interesse especial na relação homem-natureza. Afinal, “*para Simmel, a paisagem é uma experiência do indivíduo moderno, ignorada nas épocas precedentes em que prevalecia um sentimento da Natureza*” (SERRÃO, 2011, p. 18; grifo no original).

Parece oportuno esse entendimento da noção de paisagem, principalmente ao tratar de um elemento eminentemente ‘da Natureza’. A linha rochosa praias com a qual nos defrontamos é dessa maneira vista, metafórica e também literalmente, como um limite entre o aquém e o além-mar – uma porção da natureza reconhecível em sua constituição natural e em sua significação cultural.

Não se quer com isso forçar uma culturalização da *natura* – criar uma segunda natureza que só possui existência na mente dos homens –, mas estabelecer os pontos de contato que esse elemento geográfico, na sua condição mesma de elemento natural, mantém com a ideia de criação cultural que é a cidade. Isso pelo menos desde o século XVII, já que esse elemento possibilitou efetivamente o estabelecimento de um porto e, daí, a fundação do Recife.

Compreende-se, a partir de Simmel, que “*a paisagem, [...], enquanto porção da natureza implica a percepção de um pequeno todo que é recortado da*



*totalidade natural [...]”* (SERRÃO, 2011, p. 16; grifo no original). Tal ato ou gesto de recorte é, pois, um processo eminentemente humano de apreensão do mundo. Dessa maneira, o extrato da Natureza – linha de arrecifes – passa a ser compreendido como elemento fundante de um segundo – a cidade –, de uma paisagem que possivelmente não estava dada, mas que se definiu e se tornou apreensível a partir de uma intenção e formulação do próprio sujeito, pois “*se os elementos estão aí, e são identificáveis um por um como os rios, montes, árvores, nuvens, casas..., vê-los enquanto paisagem implica precisamente a apreensão sinóptica de uma unidade que não está lá*” (SERRÃO, 2011, p. 16) – mas que é concebida por nós em nossas reflexões.

Seguindo essa linha de pensamento, o registro dessa linha de arrecifes realizado pelo naturalista Charles Darwin, quando de sua passagem pelo Recife no século XIX, merece atenção. Segundo Barreto et al. (2010, p. 2; grifo no original), “*Charles Darwin<sup>10</sup> em 1841 mencionou o recife da cidade de Recife, chamando-o ‘a remarkable bar of sandstone’ [um notável banco de arenito]*”, fixando em um desenho esse acidente geográfico, representado a partir de um corte transversal.

Será que no momento em que Darwin recorta a linha de rocha praial, ele não estaria, ainda que condicionado pelo aspecto puramente geológico, em função de sua preocupação de naturalista, configurando um “para-si”, ou seja, recortando esse elemento com uma unidade de compreensão?

Se aplicarmos essa pergunta ao contexto do século XVII, quando os colonizadores neerlandeses decidiram estabelecer naquela região o seu lócus de permanência, não seria possível supor que já se entrevia o desenho de um porto e de uma cidade antes mesmo de eles serem construídos? É assim que no poema de Carlos Pena Filho intitulado *O início* essa imagem nos vem à tona:

No ponto onde o mar se extingue  
e as areias se levantam  
cavaram seus alicerces  
na surda sombra da terra  
e levantaram seus muros  
do frio sono das pedras.  
Depois armaram seus flancos:  
trinta bandeiras azuis  
plantadas no litoral.  
Hoje, serena, flutua,  
metade roubada ao mar,  
metade à imaginação,  
pois é do sonho dos homens  
que uma cidade se inventa.<sup>11</sup>

Carlos Pena Filho (1999, p. 129)

Entende-se então que esse processo de apreensão da paisagem a partir de um excerto da natureza é capaz de constituir uma nova totalidade, uma nova unidade. Assim, a configuração de uma paisagem como imagem pode ser compreendida a partir de uma intenção marcada por um ato cognitivo do sujeito (o que Simmel chama de “*disposição anímica*” – *Stimmung*). Ao recortar da natureza um fragmento (apreendido e formado em unidade), o sujeito revela, como uma reabertura, uma paisagem (enquanto entidade autônoma diferenciada).

<sup>10</sup> “*In entering the harbour of Pernambuco, a vessel passes close round the point of a long reef, which, viewed at high water when the waves break heavily over it, would naturally be thought to be of coral-formation, but when beheld at low water it might be mistaken for an artificial breakwater, erected by cyclopean workmen. At low tide it shows itself as a smooth level-topped ridge, from thirty to sixty yards in width, with even sides, and extending in a perfectly straight line, for several miles, parallel to the shore. Off the town it includes a shallow lagoon or channel about half a mile in width, which further south decreases to scarcely more than a hundred yards. Close within the northern point ships lie moored alongside the reef to old guns let into it.*”  
In: Darwin, C. R. 1841. *On a remarkable bar of sandstone off Pernambuco, on the coast of Brazil*. The London, Edinburgh and Dublin Philosophical Magazine (Ser. 3) 19 (October): 257-260, 1 text figure.  
Disponível em: <[http://darwin-online.org.uk/converted/published/1841\\_pernambuco\\_F266.html](http://darwin-online.org.uk/converted/published/1841_pernambuco_F266.html)>.  
Acesso em: 10 dez. 2014.

<sup>11</sup> “O Início”, trecho do poema intitulado “Guia Prático da Cidade do Recife”.

Dessa forma, Simmel postula que *“a natureza, que no seu ser e no seu sentido profundos nada sabe da individualidade, graças ao olhar humano que a divide e das partes constitui unidades particulares, é reorganizada para ser a individualidade respectiva que apelidamos de paisagem”* (SIMMEL, 2009, p. 7).

Compreende-se, então, que é justamente por meio da relação entre um “eu que vê” e um “eu que sente” que o sujeito retira da unidade caótica do mundo um fragmento, reorganizando-a a partir de sua experiência e de seu sentimento. Ele é, portanto, capaz de constituir a nova unidade (uma nova totalidade) que é a paisagem, devido à sua *“[...] peculiar forma de apreender as coisas naturais, que, justamente enquanto forma, reside no espírito e não nas coisas; não é um dado em-sí, mas implica um para-sí”* (SERRÃO, 2011, p. 17).

Essa perspectiva destaca a noção de que esse lugar do Recife, formado de pedra e água, revela-se enquanto paisagem, pois há muito tempo a linha rochosa praial, mesmo que se apresente hoje como um simples elemento natural presente na linha do horizonte da cidade, abrangeu um “para-sí” no seu processo de constituição. Contudo, cabe ainda a pergunta: e o que tal elemento representa na atualidade? Embora inquirir as pessoas de hoje sobre a sua percepção acerca da *Calçada do Mar* extrapole o propósito deste artigo, essa questão, longe de ser simplesmente desconsiderada, vem a servir como elemento indutor em nossa discussão – com base na compreensão da história de construção da cidade e da observação do uso no espaço recortado a priori como paisagem.

Para tanto, outra questão deve ser levantada: como se pode apreender a *Calçada do Mar* enquanto paisagem? Para refletir sobre essa pergunta, vale a pena recorrer às noções do arquiteto Michel Corajoud, especialmente ao seu conceito de porosidade: *“Numa paisagem, a unidade das partes, a sua forma, vale menos que o seu extravasamento; não existem contornos francos, cada superfície treme e organiza-se de tal maneira que se abre essencialmente para o exterior”* (CORAJOUD, 2011, p. 216).

Sobre isso, Serrão entende que *“cada paisagem tende, devido a esta porosidade das suas ‘fronteiras’, a extravasar os seus limites físicos, a abrir-se para o exterior e, inclusive, a fundir-se com os elementos intersticiais das paisagens contíguas [...]”* (SERRÃO, 2011, p. 214).

Essa porosidade implica o estabelecimento de relações entre o elemento em si – o objeto *Calçada do Mar* – e o seu entorno, o que fundamenta a compreensão de que *“a paisagem é o lugar do relacional onde todos os locais só são compreensíveis por referência a um conjunto que se integra, por sua vez, num conjunto mais vasto”* (CORAJOUD, 2011, p. 217).

Abrimos aqui um espaço para afirmar que a metáfora da porosidade da paisagem também pode ser compreendida de um ponto de vista mais concreto e literal no que se refere ao elemento geográfico deste estudo. Isso significa que a condição de porosidade se manifesta de fato no elemento rochoso de composição sedimentar – o arenito. Logo, a permeabilidade de sua constituição material garante o estabelecimento de relações de troca contínuas com o meio onde se encontra, sendo constantemente impregnado por esse mesmo meio<sup>12</sup>.

Por meio da imagem acima formada chegamos à noção de paisagem como mediação, formulada por Berque, que pode bem explicar essa capacidade

<sup>12</sup> A porosidade é uma característica do arenito perceptível a olho nu, sendo a rocha de fácil identificação nas construções do século XVII no Recife. Embora tenha sido utilizado como elemento construtivo de pilares de sustentação de muitas dessas construções, apresenta-se ao mesmo tempo como elemento frágil ao simples toque das mãos, em razão de sua alta porosidade, desfazendo-se com certa facilidade, virando novamente areia e cascalho de mar.

relacional da paisagem como “[...] interações dinâmicas que constituem os meios (milieux) de implantação das comunidades” (SERRÃO, 2011, p. 21). Para Berque “o meio é uma entidade relacional, construída por mediações diversas que se estabelecem entre seus constituintes, tanto os subjetivos como os objetivos. A paisagem é uma entre elas” (BERQUE, 2012, p. 41).

Observa-se então que a *Calçada do Mar*, já desde sua composição material – rocha sedimentar arenítica – apresenta como característica fundamental a condição de ser permeável, porosa. E essa condição se faz presente na sua relação com o homem. Senão vejamos: essa linha de rocha praial, localizada na costa do Recife, foi compreendida como um porto natural. A partir dessa percepção, o significado desse elemento natural teria sido transposto e ampliado: de mero acidente geográfico a uma paisagem referencial de uma cultura nascente. Por outro lado, essa imagem não estava dada na natureza, mas foi criada pelo homem a partir de uma necessidade típica do processo de ocupação. Isso certamente o capacitou a enxergar, em meio a um contexto aparentemente inóspito para a fundação de uma cidade, um local que serviria de abrigo a pessoas e que viabilizaria seu desenvolvimento, protegido da força agressiva com a qual a natureza se manifesta (a força do mar).

Parece então que se vivifica ainda mais a noção da paisagem como meio, oferecida por Berque: “A mediança anima a paisagem. Pode-se, nesse sentido, considerá-la como um equivalente do que os chineses chamaram de ‘intenção’ (yi) da paisagem ou a ‘propensão’ (shi) das coisas” (BERQUE, 2012, p. 41).

Esse entendimento revela, a princípio, que o banco de arenito aqui considerado pode ser apreendido enquanto paisagem, tanto devido à intenção de que ele constituísse um porto, quanto pelo fato de que a partir dele se fundou uma cidade, como lócus de permanência de uma comunidade.

Somado ao entendimento anterior, o filósofo italiano Rosario Assunto compreende a paisagem como unidade sintética e espaço de existência, na qual “[...] a temporalidade é um elemento essencial para a definição da paisagem”, considerando que “[...] um espaço sem tempo nunca será uma paisagem” (SERRÃO, 2011, p. 27).

Além disso, associado a essa abordagem, Corajoud defende que “com efeito, na própria carne da paisagem imprime-se e perduram todos os estigmas do passado. A paisagem é uma memória e eu posso interrogá-la” (CORAJOURD, 2011, p. 217).

Se a *Calçada do Mar* se apresenta como lugar de memória, ou seja, compreende a existência de uma temporalidade – que é simultaneamente passado, presente e futuro nela mesma –, e se é possível “interrogá-la” com a finalidade de inquirir a respeito de sua constituição no tempo e no espaço, concluímos que se trata, aqui, de uma paisagem (a *Calçada do Mar*) com espaço e tempo legíveis.

Assim, o homem, como ser temporal e espacial, é capaz de apreender a *Calçada do Mar* como uma referência para si mesmo, dado que as condições para tanto ainda estão materialmente presentes e são potencialmente sensíveis. Na *Calçada*, podemos encontrar os nexos subjetivos e objetivos que interconectam os tempos passado, presente e futuro – expressos, por sua vez, na porosidade de sua carne geológica.

## A CALÇADA DO MAR ENQUANTO PAISAGEM REFERENCIAL DO RECIFE

O quê, nessa paisagem, permitiria que o homem se reconhecesse, a partir dessa formação rochosa onde quebram as ondas do mar? Que atributos seriam esses? Para Le Goff, a “[...] *memória é o elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva [...]*”, e ainda afirma que a busca pela identidade “[...] *é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje [...]*” (LE GOFF, 1992, p. 476).

Memória e identidade estão intrinsecamente ligadas. Possuem, porém, domínios temporais diferentes: “*a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro*” (LE GOFF, 1992, p. 477). A memória nutre a identidade, servindo diretamente ao homem contemporâneo que através dela se perpetua no futuro.

A paisagem referencial teria então a capacidade de envolver sujeito e meio através de seu extravasamento, fazendo com que a memória produzida ao longo de um processo que envolve marcos e acontecimentos permaneça – a paisagem é, enfim, um lugar de memória. Pierre Nora mostra que os lugares de memória têm uma razão fundamental de ser, que é “[...] *parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial, [...] prender o máximo de sentido num mínimo de sinais [...]*” (NORA, 1981, p. 22).

Entretanto, o “*parar o tempo*” acima referido não deve ser tomado literalmente. Não só porque se trata de algo impossível e indesejável – sobretudo quando se trata de um elemento de origem natural –, mas também porque os arrecifes estiveram e estão constantemente sob a ação degenerativa e modificadora da própria natureza criadora. Não bastasse, a paisagem também sofreu uma série de intervenções realizadas pelo espírito utilitarista do homem do século XVII, que enxergou na formação rochosa as condições para o estabelecimento de um porto. É o que assinala Nora ao descrever de forma apaixonante sobre o grande valor dos lugares de memória: eles “*vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações*” (NORA, 1981, p. 22).

A metamorfose deixa marcas, e a cada transformação da *Calçada do Mar* mais uma linha é escrita em sua superfície rochosa, todas elas contando um pouco da história do Recife. É uma paisagem que passa por toda uma trajetória de ressignificações, e que expressa uma cultura que teve naquele lugar o seu nascedouro, proveniente no início das atividades porto-mercantis. Atualmente, diferentes formas de apropriação desse lugar convivem entre si. Além disso, não há propriamente uma unicidade na constelação de signos que podem ser associados aos arrecifes, trata-se, antes, de uma paisagem de porosidades. Como, então, essa paisagem ainda resiste, continuando a nos remeter à gênese da cidade do Recife?

Ao longo dessa extensa linha rochosa, diferentes contatos com o continente podem ser identificados, como nos mostra Barreto et al. (2010, p. 5): “*cada*

praia [Pina, incluindo a localidade Brasília Teimosa e Boa Viagem] apresenta padrões socioculturais de ocupação próprios. A região do corpo ao norte (centro do Recife) [aqui considerado Pina / Brasília Teimosa] é ocupada por uma forte associação de pescadores, que vive da comercialização e culinária de pescado, sendo hoje considerado um ponto turístico cultural relevante. Na praia de Boa Viagem, ao sul, concentram-se numerosos hotéis e edifícios residenciais”. Os perfis econômicos dessas duas formas de ocupação são como que extremos opostos, o que se reflete na própria forma da cidade. Brasília Teimosa (Figura 2) é fruto de uma ocupação que se iniciou em 1947 e é hoje classificada como uma Zona Especial de Interesse Social (ZEIS), segundo a Lei de Uso e Ocupação do Solo do Recife. Já o bairro de Boa Viagem (Figura 3) possui grandes torres de alto valor imobiliário e padrão de construção.

Próximo ao Bairro do Recife (Figura 4), verificamos outro tipo de contato com os arrecifes – é o lugar onde o uso portuário se intensificou, o trecho mais “urbanizado” da *Calçada do Mar*. Os usuários dessa área geralmente são turistas que realizam a travessia de barco entre o Marco Zero, no bairro do Recife, e o Parque das Esculturas Francisco Brennand (Figura 5), construído sobre os arrecifes. Nesse espaço é possível perceber um notável culto ao antigo e à história, ainda que esculturas do artista confirmem um “ar” algo surrealista à paisagem – no contraste com arranha-céus ao longe, situados em Boa Viagem.

Esses três trechos (Bairro do Recife, Pina / Brasília Teimosa e Boa Viagem) são habitados e utilizados por grupos que em princípio possuem interesses e práticas sociais distintas (Figuras 6 e 7). Eles não podem, por isso, ser vistos como semelhantes, nem como setores da sociedade que dialogam entre si, ainda que estabeleçam com o mesmo objeto uma relação de referência cultural para a qual não são neutros os sentimentos subjetivos de cada um.

*Nesta paisagem, em que coexistem muitas histórias diferentes, vivemos e movemo-nos como actores num cenário, ao mesmo tempo que somos também espectadores. Vamos aparecendo em cada acto, atravessando uma praça ou conversando com amigos; mas ao observarmos à nossa volta, sabemos que também somos uma paisagem: reconhecemos o significado dos nossos actos e daquilo que fazemos. Por tudo isto, podemos dizer que a paisagem é a interface entre fazermos e vermos o que fazemos; é o território tal e qual o percebemos e, desta forma, inclui todas as nossas acções a par com as da natureza. (NÓS SOMOS..., 2012, p. 16).*

Se, como está posto no trecho acima do documento *Nós somos a paisagem*, os indivíduos produzem a paisagem ao mesmo tempo em que nela se percebem, como se daria a construção da identidade coletiva de uma cidade como Recife? Talvez através da percepção coletiva, ou seja: “[...] quando contemplamos um panorama especialmente espetacular estamos conscientes de que não somos só nós que percebemos essa beleza, mas que essa sensação é compartilhada por muitas mais pessoas [...]” (NÓS SOMOS..., 2012, p.16).

A chave da percepção coletiva da *Calçada do Mar* está no componente imagético do caráter fundacional da cidade, em uma paisagem-gênese que possibilita o olhar reflexivo sobre o Recife. A necessidade desse reconhecimento se apresenta de forma emergencial. Isso porque se os processos contemporâneos de redesenho de parte da borda marítima da



Figura 2: Vista de Brasília Teimosa a partir dos arrecifes.  
Foto: Fábio Cavalcanti (dez/2014).



Figura 3: Vista de Boa Viagem a partir dos arrecifes.  
Foto: Fábio Cavalcanti (dez/2014).



Figura 4: *Calçada do Mar* urbanizada.  
Foto: Fábio Cavalcanti (dez/2014).



Figura 5: Parque de Esculturas Francisco Brennand.  
Foto: Flora Oliveira (maio/2014).



Figura 6: Arrecifes em seu estado natural.  
Foto: Fábio Cavalcanti (dez/2014).



Figura 7: Usos na Praia do Pina.  
Foto: Fábio Cavalcanti (dez/2014).

cidade não estiverem atentos a essa paisagem de grande importância sociocultural, eles tenderão a desconstruir a memória e a identidade da “Cidade dos Arrecifes”.

## REFLEXÕES FINAIS

A *Calçada do Mar* foi apresentada, ao longo dessa investigação, a partir de diferentes perspectivas que se complementaram na tarefa de construir uma narrativa da paisagem. Aspectos relacionados ao tempo e ao espaço foram responsáveis, no presente estudo, pela unificação das diversas interpretações ou representações da *Calçada*, devido à diversidade de elementos e atributos que influem na sua percepção fenomênica.

Dentre os aspectos considerados, no que tange à variável tempo, a história da formação da cidade nos traz claros indicativos de que os arrecifes se oferecem ao entendimento como uma paisagem-gênese, pois trazem consigo a ideia de mito fundacional do Recife. Tal aspecto histórico nos remete ao século XVII, quando as primeiras atividades sociais em comunidade começaram a se desenvolver nas vilas de Olinda e Recife. Por outro lado, é importante não desconsiderar que, em certa medida, os mesmos arrecifes também foram incorporados pela historiografia oficial e descritos em função de seus próprios critérios narrativos. Para esta, o processo de desenvolvimento da cidade-porto é

relatado com foco nas atividades produtivas sobre o istmo – na porção continental que ligava essas duas cidades –, sem a indicação, muitas vezes, de que os arrecifes tiveram um peso importante no contexto de implantação e formação da cidade.

No que tange à variável espaço, os arrecifes costumam ser diretamente relacionados ao uso portuário, devido à condição natural que a geomorfologia local apresentava e ainda apresenta: um atracadouro natural de embarcações. Tal condição une esse acidente geográfico ao homem de ontem e de hoje, considerando que a identidade de porto subsiste no mesmo espaço, abrigada pela linha rochosa praial de sempre.

O estabelecimento dessa relação entre o elemento natural e o homem, entre objeto e sujeito no espaço-tempo, confunde os arrecifes com a própria constituição do que veio a ser a cidade do Recife; confusão esta não destituída de sentido, uma vez que, nesse processo, tal elemento geográfico, para além de servir de inspiração no processo de definição do topônimo, é capaz de suscitar uma totalidade compreensiva do que essencialmente constitui essa urbe.

Dessa maneira, partindo de uma realidade espaço-temporal, chegamos à revelação de uma paisagem formada a partir de uma operação cognitiva do sujeito: uma paisagem feita de porosidades, permeável, na qual transitam múltiplas sensações. Paisagem essa que extravasa e supera o seu limite físico e material, existindo através da subjetividade e coexistindo, provavelmente, em uma dimensão intersubjetiva.

Com base nesse raciocínio, conclui-se que a *Calçada do Mar*, em sua dimensão material, estrutura-se sobre um lugar de memória. Lugar que conforma uma imagem retroagida no tempo – não como relíquia, mas como elemento ativo que rearticula a história das pessoas com o espaço, conferindo sentido a seu presente.

Assim, o homem de hoje, como ser temporal e espacial, é capaz de compreender a *Calçada do Mar* como uma paisagem autorreferencial, porque as condições para isso ainda estão vívidas e vigentes. É possível encontrar tanto no objeto como no sujeito os nexos que remontam ao seu passado e o situam no presente, instigando-o a refletir sobre a “natureza” dessa paisagem enquanto um “para-si”. A função de lazer e o uso contemplativo dos arrecifes potencializam, ainda, essa percepção, ao viabilizar os banhos em águas amenas, nos períodos de baixa-mar, e a formação das piscinas naturalmente conformadas. Objeto e sujeito, então, nesse caso, são *corpus* interdependentes dados à porosidade, deixando-se impregnar mutuamente, bastando para isso uma sensível abertura do olhar.

Portanto, em pleno acordo com o pressuposto levantado no início deste artigo, consideramos que a *Calçada do Mar* traz, de forma latente e não explícita, uma significação ampliada, que ultrapassa a dimensão da geografia física e se expressa na condição de uma paisagem com enorme relevância sociocultural – verdadeiramente referencial para a cidade do Recife.

Por fim, ressaltamos que as inquietações aqui apresentadas resultaram em uma análise teórica sobre um objeto empírico. A partir daí será possível gerar

novos aprofundamentos, especialmente os que contemplam as formas de percepção e apropriação das pessoas, como sujeitos cognitivos, dessa linha rochosa praial. A fundamentação teórica derivada da filosofia da paisagem nas suas relações com a historiografia do lugar e com a observação dos usos do espaço na atualidade permitiu entrever que há uma necessidade de promover mais abordagens compreensivas para a cidade do Recife, a partir das paisagens que a identificam. Sem dúvida, a *Calçada do Mar* traz potencialmente toda a significância que sustenta as representações socioculturais dessa paisagem. Uma cidade-porto margeada por uma “calçada” merece toda a atenção de nosso olhar, que deve sempre respeitar o deleite de quem verdadeiramente passeia, na perspectiva de um reencontro com essa cidade.

## REFERÊNCIAS

- BARRETO, A. M. F. et al. Arrecifes, a Calçada do Mar de Recife, PE: importante registro holocênico de nível relativo do mar acima do atual. *Sítios Geológicos e Paleontológicos do Brasil*, v. III, p. 251-262, 2010. Disponível em: <<http://sigep.cprm.gov.br/sitio040/sitio040.pdf>>. Acesso em: 12 mai. 2015.
- BARRETO, A. M. F. et al. Arrecifes, a Calçada do Mar de Recife, PE: importante registro holocênico de nível relativo do mar acima do atual. In: WINGE, M. et al. (Ed.). *Sítios Geológicos e Paleontológicos do Brasil*. Brasília: CPRM, 2013. 332 p.
- BERQUE, Augustin. Paisagem, meio, história. In: BARTALINI, Vladimir. *Cinco propostas para uma teoria da paisagem*. Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2012, p. 31-42.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007. 196p.
- BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Disponível em: <[www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicaoconsolidado.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaoconsolidado.htm)>. Acesso em: 14 jul. 2015.
- CORAJOU, Michel. A paisagem é o lugar onde o céu e a terra se tocam. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Filosofia da paisagem: uma ontologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011. p. 215-227.
- EMBREE, Lester. *Análise Reflexiva* [E-book]. Bucharest: Zetta Books, 2011.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992. 553p.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. In: *Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em história*, São Paulo, PUC-SP, p. 7-28, 1981. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>>. Acesso em: 14 jul. 2015.
- PENA FILHO, Carlos. Livro Geral Poemas. In: LEÃO, Tânia Carneiro (Org.). *Guia prático da Cidade do Recife*. Recife: Graf. e Edit. Linceu, 1999.
- NÓS SOMOS A PAISAGEM: como interpretar a Convenção Europeia da Paisagem. Florence: Giunti Progetti Educativi, 2012. 37p.
- RECIFE. Lei n. 17.511, de 29 de dezembro de 2012. *Promove a revisão do Plano Diretor do Município do Recife*. Recife, 2008. Disponível em: <<https://www.legisweb.com.br/legislacao/?id=177629>>. Acesso em: 14 jul. 2015.
- RECIFE. Lei n. 18.014, de 09 de maio de 2014. *Institui o Sistema Municipal de Unidades Protegidas (SMPU Recife) e dá outras providências*. Recife, 2008. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a1/pe/tr/recife/lei-ordinaria/2014/1801/18014/lei-ordinaria-n-18014-2014-institui-o-sistema-municipal-de-unidades-protegidas-smup-recife-e-da-outras-providencias>>. Acesso em: 14 jul. 2015.
- REIS, Nestor Goulart. *Imagens de vilas e cidades do Brasil colonial*. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000. 411 p.
- SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Filosofia da paisagem: uma ontologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011. 502 p.



SETTE, Mário. *Arruar: história pitoresca do Recife antigo* (Coleção Pernambucana), v. XII. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, Secretaria Estadual da Cultura, 1978. 368 p.

SIMMEL, George. *Filosofia da paisagem*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009. 18 p.

SOUZA, Maria Ângela de Almeida. *Posturas do Recife Imperial*. 2002, 266 p. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, PE, 2002.

WINGE, M. et al. (Ed.). *Sítios Geológicos e Paleontológicos do Brasil*. v. III. Brasília: CPRM, 2013. p. 252-262.

### **Nota dos Autores**

Financiamento da pesquisa: CNPq

### **Nota do Editor**

Data de submissão: 11/04/2016

Aprovação: 03/05/2017

Revisão: Igor Bandim (Editora da Universidade Federal de Pernambuco)

---

### **Fábio Christiano Cavalcanti Gonçalves**

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife, PE.

CV: <http://lattes.cnpq.br/2099527475718318>

### **Flora Oliveira de Souza Cardoso**

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife, PE.

CV: <http://lattes.cnpq.br/6985985149585165>

[flordeoliveira@gmail.com](mailto:flordeoliveira@gmail.com)

### **Leonardo Brasil Mendes**

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife, PE.

CV: <http://lattes.cnpq.br/2570261353572394>

[lbrasilmendes@yahoo.com.br](mailto:lbrasilmendes@yahoo.com.br)

### **Ana Rita Sá Carneiro**

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife, PE.

CV: <http://lattes.cnpq.br/9554652433700829>

[anaritacarneiro@hotmail.com](mailto:anaritacarneiro@hotmail.com)

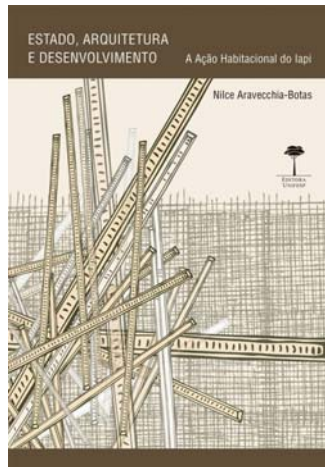
### **Lúcia Maria de Siqueira Cavalcanti Veras**

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife, PE.

CV: <http://lattes.cnpq.br/9146853256447280>

[luciamveras@yahoo.com.br](mailto:luciamveras@yahoo.com.br)

# 4 | *Re*SENHAS



ESTADO, ARQUITETURA E  
DESENVOLVIMENTO.  
A AÇÃO HABITACIONAL DO IAPI

ARAVECCHIA-BOTAS, NILCE. SÃO  
PAULO: EDITORA UNIFESP, 2016. 264P.

Anahi Ballent

*ESTADO, ARQUITETURA E DESENVOLVIMENTO: A  
AÇÃO HABITACIONAL DO IAPI, UNA RESEÑA.*

Esta obra, que toma como objeto de estudio la acción habitacional del IAPI 1940 y 1950, centrales en el período inicial de intervención estatal en la producción de vivienda social en Brasil, se inscribe dentro de un conjunto mayor de investigaciones, que encuentra en Nabil Bonduki su principal referencia. En efecto, Bonduki dirigió esta tesis de doctorado que fue defendida en 2011 y mereció ser considerada como la mejor tesis de la *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo* de la *Universidade de São Paulo* en ese año (ARAVECCHIA-BOTAS, 2011). Transformada en libro, el orientador de la tesis se encarga de presentarla y recordar su gestación en el Prefacio. El libro es demostrativo, una vez más, de la inmensa productividad del trabajo colectivo iniciado bajo la dirección de Bonduki dentro del proyecto *Pioneros da Habitação Social no Brasil (1930.1964)*, desarrollado desde mediados de los años 1990 y en cuya coordinación de han destacado, entre otros, Ana Paula Koury y Maria Ruth Amaral de Sampaio. Otro libro editado, la tesis de Flávia Brito Do Nascimento, *Blocos de Memórias: Habitação Social, Arquitetura Moderna e Patrimônio Cultural* (EDUSP) (NASCIMENTO, 2017), informa también sobre el crecimiento y la consolidación de un conjunto de investigaciones sólidas y sistemáticas en el tema de la vivienda social desarrolladas en direcciones convergentes.

Dentro de este marco, el trabajo de Nilce Aravecchia-Botas tiene características propias. Ante todo, observamos que aunque proviene del campo de la historia de la arquitectura, permite afirmar, siguiendo a Carlos A. Ferreira Martins en la columna-solapa del libro, que “*como todo trabajo intelectual poderoso, puede ser leído de distintas formas*”. En efecto, el libro constituye un aporte a varias historias: la historia de la vivienda social en Brasil, de la arquitectura moderna, del Estado y del aparato estatal, de la arquitectura y la ingeniería como disciplinas técnicas y como profesiones. Cada uno de estos campos tiene su propio espacio de discusión y sus preguntas específicas, que el libro retoma y desarrolla. Sin embargo, su principal interés se sitúa en los cruces entre estas

DOI: [HTTP://DX.DOI.ORG/10.11606/ISSN.2317-2762.v24i43p162-165](http://dx.doi.org/10.11606/ISSN.2317-2762.v24i43p162-165)

historias, y construye su centro alrededor del vínculo a que hace referencia el título (Estado, arquitectura y desarrollo), en un período de intensa modernización económica, social y cultural de toda América Latina. Una recorrida por el índice del libro muestra este carácter multidisciplinar de la investigación que este libro complejo expone.

El primer capítulo enfrenta la política y la construcción de políticas públicas. *Transformações Políticas: A Previdência Social como Arena de Interesses* presenta una historia político-estatal y socioeconómica del período de estudio, cuyos rasgos salientes fueron la industrialización y la urbanización. Tales procesos de modernización, como es sabido, se basaron en las transformaciones producidas a partir de 1930 y los nuevos roles que el gobierno de Getulio Vargas asignó al Estado, consolidados en el *Estado Novo*. En tal marco y a partir de la creación del Ministerio de Trabajo, Industria y Comercio, a partir de 1933 se formaron los Institutos de Jubilaciones y Pensiones que se transformarían en los órganos de provisión de vivienda social más importantes del país al aplicar los nuevos fondos de la seguridad social en inversiones inmobiliarias, más precisamente habitacionales. La construcción de una nueva burocracia estatal, en la cual los ingenieros resultaron más representativos que los letrados, proceso relevante desde el punto de vista operativo pero también simbólico, es otro de los aspectos destacados del análisis de este capítulo.

<sup>1</sup> Páginas 18 y 19 (Traducción propia).

El segundo aborda la institución objeto de estudio y el lugar ocupado por su equipo técnico. *O IAPI no Estado e para O Estado: A Eficiência da Gerência Técnica em Meio às Opções Políticas*, indaga en esta entidad pública que no solo se destacó por la cantidad de viviendas producidas (35 unidades construidas), “*sino también por ser el órgano que más avanzó en la elaboración de una estrategia para enfrentar la producción en masa de viviendas con procesos constructivos racionalizados.*”<sup>1</sup> La entidad creada en 1937 es analizada desde una doble mirada política y técnica (entendiendo por técnicas la arquitectura y el urbanismo): la autora considera que el IAPI habla tanto del nuevo rol político de la vivienda, sobre todo la destinada a trabajadores industriales dentro de un nuevo marco de protección del trabajo, como también de los estrictos propósitos de inversión y rentabilidad de los fondos que guiaban su acción. En ese mismo registro político-técnico se inscribe la consideración de la nueva entidad dentro de los procesos y discursos de racionalización estatal que innegablemente recorren el período. Tales procesos fueron intensos y marcaron el aparato estatal nacional, pese a lo cual, como bien complejiza el texto, resultaron al mismo tiempo incompletos, ya que el tradicional uso de los cargos públicos al servicio del clientelismo político convivió con los nuevos procesos de racionalización administrativa y valoración meritocrática.

El tercer capítulo indaga en las relaciones entre actores técnicos del IAPI (ingenieros y arquitectos proyectistas y directores de obra de los conjuntos), en relación con los actores intelectuales y burocráticos (ingenieros directivos de la entidad): *Profissão, Teoria e Prática: Os Engenheiros e os Arquitetos do IAPI*. Para analizar el rol de los arquitectos, parte de la base de que entre política y técnica no existe una mera equivalencia, o una relación de dependencia de la segunda con respecto a la primera, sino que se trata de una “convergencia ideológica”, que solo puede ser comprendida si se analiza la historia de los campos técnicos de la arquitectura y del urbanismo previa a su articulación con la política. Sobre todo en los inicios de su acción, el IAPI convocaba a

arquitectos renovadores, que entraban en sintonía con las nuevas políticas públicas, con la burocracia modernizadora y racionalizadora de la entidad y los requerimientos económicos y urbanísticos de sus inversiones inmobiliarias. Sobre esas bases en los años 1940 se fue constituyendo el cuerpo técnico de la entidad. El análisis destaca la figura del arquitecto Carlos Frederico Ferreira, que puede pensarse como un puente entre los profesionales contratados inicialmente y los técnicos incorporados posteriormente a la estructura burocrática.

El cuarto capítulo analiza la producción: *Na Convergência de Ideias e de Condições Materiais: A Produção Habitacional do Iapi*. En este caso, la autora desarrolla un análisis específicamente arquitectónico que presenta la magnitud y la complejidad de la obra de la entidad a lo largo del período estudiado. Dentro de un análisis sistemático y detallado, el texto dedica un espacio especial al caso de Realengo, inaugurado en 1943, como conjunto habitacional modelo que contenía el primer edificio de habitación colectiva producida por el Estado. Tipologías, aspectos urbanísticos, equipamiento, usos, aspectos simbólicos, pero también “ingeniería social” ensayada a través de la vivienda, son algunos de los temas que aborda el estudio de estas intervenciones que consideraron a la vivienda como servicio social. Un punto en el que la autora hace especial énfasis en su examen es el de la innovación tecnológica, que junto a la racionalización de la construcción tenían como objetivo construir de la mayor cantidad de viviendas en el menor tiempo posible: De esta forma completa la aproximación a la actitud experimental que animaba las obras del Iapi, actitud inspirada por los técnicos que a él se vincularon. La entidad promotora era al mismo tiempo un estímulo y un freno al experimentalismo de los técnicos: por un lado les impulsaba a aprovechar al máximo los recursos disponibles, pero por otro lado les demandaba un uso rentable de los mismos. De allí resulta el poderoso atractivo de esta arquitectura tan experimental como realista.

La arquitectura moderna, se suele decir en términos generales, fue una arquitectura de vivienda. En otras palabras, encontró en la vivienda masiva un núcleo ideológico y estético a partir del cual refundar la teoría y las prácticas de la disciplina. Ahora bien, si seguimos las historias canónicas de la arquitectura moderna en Brasil (por ejemplo, la de Yves Bruand (2014), *Arquitetura Contemporânea no Brasil*), ella parece haber recorrido un camino distinto, encontrando sobre todo en la arquitectura pública su motor de auto-transformación. Esta idea es discutida de manera explícita por la autora a partir de la producción habitacional y de los técnicos que ella estudia. En efecto, el libro muestra con creces el peso que adquirió la utopía de la “vivienda para todos”, encarnación del sentido social de la arquitectura, para la constitución y consolidación de la arquitectura moderna en Brasil. Esa preocupación por el sentido social de la arquitectura sin duda se articuló con otras, como la búsqueda de la identidad nacional, pero el hecho de desarrollar esos debates a partir de la vivienda masiva sesgó tanto preocupaciones como resultados de una parte importante de los arquitectos renovadores. En efecto, un perfil como el de Carlos Frederico Ferreira emerge en el libro como una suerte de complemento de la figura señera de Lucio Costa: compartían el campo de la renovación de la arquitectura, aunque desde lugares distintos.

Del mismo modo, la producción de vivienda nos obliga a registrar la elección de referencias internacionales diferentes de la francesa corbusierana que asociamos a la historia de la arquitectura moderna brasileña. Se trata de las investigaciones tipológicas de los CIAM sobre vivienda mínima, llevadas adelante

por la vanguardia alemana en los años 1920, que convivían en las obras del lapi con aplicaciones alemanas de las teorías de la ciudad jardín combinadas con una renovación de la arquitectura doméstica tradicional, como se observa en el caso de la obra de Heinrich Tessenow. Algo semejante puede afirmarse de la búsqueda de innovación tecnológica donde la referencia estadounidense operaba de manera directa, aunque se la adaptara a las preocupaciones locales.

Otro aspecto en el cual la autora introduce el campo que estudia en el panorama de la arquitectura moderna brasileña, es su carácter operativo. En otras palabras, la obra del lapi no fue solo expresión o imagen de la modernización del país en el período de estudio, sino que fue un instrumento efectivo de su concreción. El libro muestra a la arquitectura moderna en acción y participando de proyectos políticos, económicos o sociales: construyendo ciudad, garantizando nuevos derechos sociales, apoyando el proyecto de industrialización nacional, etc. Esta arquitectura fue “moderna” por su rol político, económico o social antes que por sus principios estéticos.

Posiblemente estas discusiones sobre las características de la arquitectura moderna en Brasil configuren el horizonte abarcador que orientó la mirada de la autora. Sin embargo, con sutileza y precisión, la obra encara muchos otros debates, por ejemplo, sobre el Estado durante el varguismo, sobre las relaciones entre técnica y política, sobre la conformación de las profesiones de arquitectos e ingenieros en Brasil, por citar algunos ejemplos. Una obra sólida y rigurosa en su trabajo de investigación y muy bien documentada en cuanto a su objeto de estudio, pero también ambiciosa en el acertado abordaje de preguntas y preocupaciones que lo trascienden.

## REFERENCIAS

ARAVECCHIA-BOTAS, Nilce. *Estado, arquitetura e desenvolvimento. A ação habitacional do lapi*. São Paulo: Editora UNIFESP, 2016. 264p.

ARAVECCHIA-BOTAS, Nilce. *Entre o progresso técnico e a ordem política: arquitetura e urbanismo na produção habitacional do IAPI*. 2011. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. 5 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

NASCIMENTO, Flávia Brito do. *Blocos de Memórias: Habitação Social, Arquitetura Moderna e Patrimônio Cultural*. São Paulo: EDUSP, 2017.

---

### Anahi Ballent

Centro de Historia Intelectual (CHI), Instituto de Estudios sobre la Ciencia y la Tecnología (IESCT), Universidad Nacional de Quilmes (UNQ) / CONICET, Buenos Aires, Argentina.  
anahi.ballent@gmail.com

## Secretaria de Pós-Graduação FAUUSP

Cilda Gonçalves de Oliveira  
Cristina Maria Arguejo Lafasse  
Diná Vasconcellos Leone  
Elias da Silva Fontes  
Isaide Francolino dos Reis  
Ivani Sokoloff  
Lúcia Aparecida Nepomuceno  
Robson Alves de Amorim

## Seção Técnica de Produção Editorial

Coordenação Didática  
*Profa. Dra. Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli*  
Supervisão Geral  
*André Luis Ferreira*  
Supervisão de Projeto Gráfico  
*José Tadeu de Azevedo Maia*  
Supervisão de Produção Gráfica  
*Roseli Aparecida Alves Duarte*  
Diagramação  
*José Tadeu de Azevedo Maia*  
Impressão (capa)  
Canon ImagePRESS 1135+  
*Sidney Lanzarotto* (serigrafia)  
Impressão Digital (miolo)  
Canon (ImagePRESS 1135+ / ADV C5051)  
*Francisco Paulo da Silva*  
*Eliane Aparecida Pontes*  
Acabamento  
*Eduardo Antonio Cardoso*  
*Mário Duarte da Silva*  
*Roseli Aparecida Alves Duarte*  
*Valdinei Antonio Conceição*  
Secretária  
*Eliane de Fátima Fermoselle Previde*

Composição, fotolito e impressão offset e digital  
Laboratório de Programação Gráfica da  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da  
Universidade de São Paulo  
Papel  
Miolo - Papel Chambril 90 g/m<sup>2</sup>  
Capa - Cartolina F CARD Ouro (FEDRIGONI) 240 g/m<sup>2</sup>  
Tiragem  
500 exemplares  
Data  
agosto 2017