

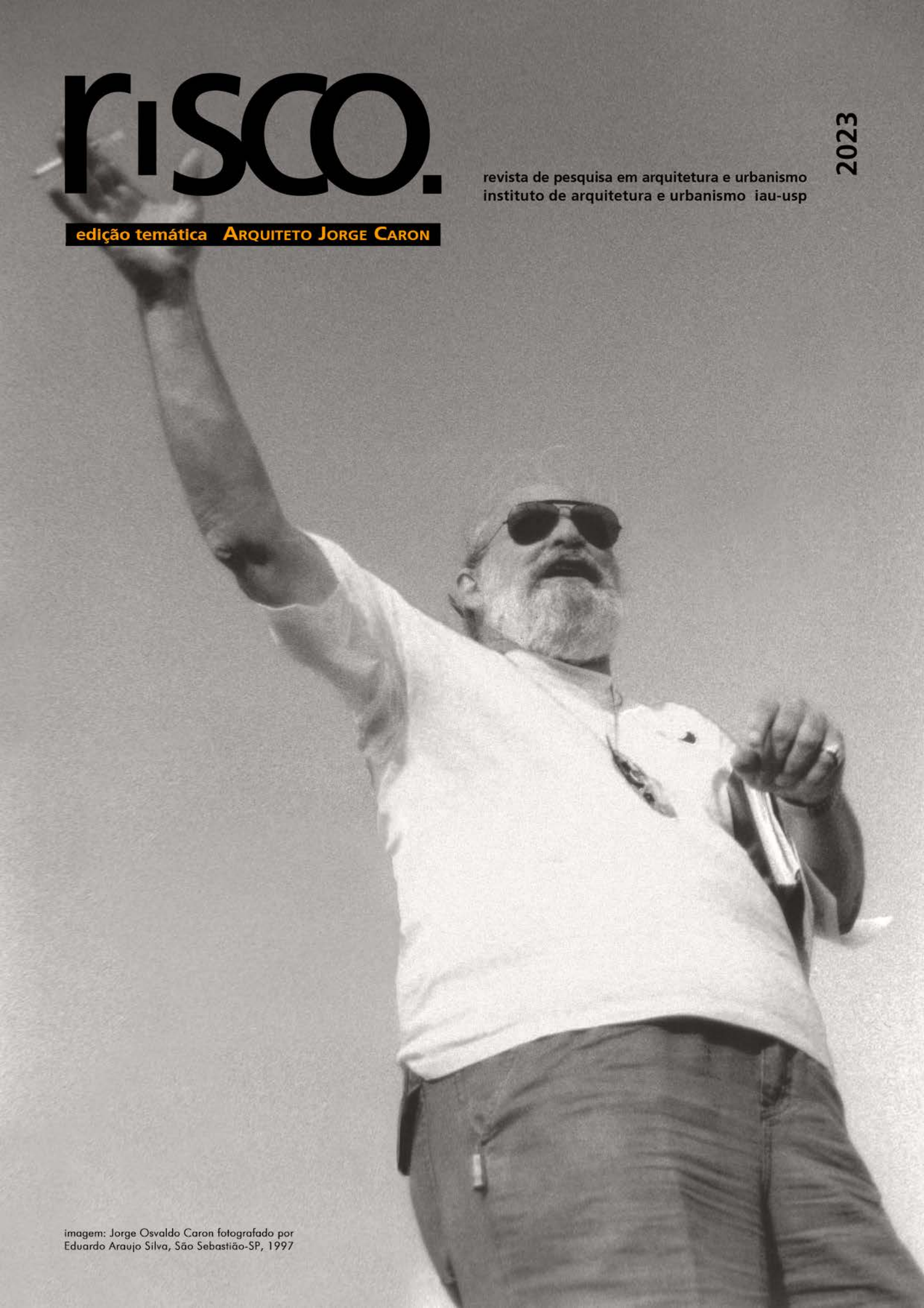
risco.

revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo
instituto de arquitetura e urbanismo iau-usp

2023

edição temática **ARQUITETO JORGE CARON**

imagem: Jorge Osvaldo Caron fotografado por
Eduardo Araújo Silva, São Sebastião-SP, 1997



Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo

Publicação Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP)

Volume_Ano v21_2023 - Edição Temática "Arquiteto Jorge Caron"

ISSN 1984-4506 (*on line*)

Periodicidade anual

Universidade de São Paulo Reitor: Prof. Titular Carlos Gilberto Carlotti Junior

Instituto de Arquitetura e Urbanismo Diretor: Prof. Associado Joubert José Lancha

Conselho Editorial Adauto Lúcio Cardoso (UFRJ,BR); Adrián Gorelik (UNQ,AR); Alberto Sato (UNAB,CL); Andrea Pane (UNINA,IT); Antonio Baptista Coelho (LNEC,PT); Arturo Almandoz (USB,VE); Aurelia Michel (Univ.Paris-Diderot,FR); Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno (USP,BR); Carlos Alberto Ferreira Martins (USP,BR); Carlos Antônio Leite Brandão (UFMG,BR); Carlos Roberto Monteiro de Andrade (USP,BR); Claudia Costa Cabral (UFRG,BR); Daniele Vitale (Politecnico di Milano,IT); Fernando Luiz Lara (UT,US); Georges Dantas (UFRN,BR); Irã Taborda Dudeque (UTFPr,BR); Jaelson Bitran Trindade (IPHAN,BR); João Masao Kamita (PUCRio,BR); Joubert José Lancha (USP,BR); Manoel R. Alves (USP,BR); Miguel Buzzar (USP,BR) - As atribuições deste Conselho referem-se à gestão e execução da linha editorial da revista, à definição de aportes e temas, ao estabelecimento das seções, a decisões sobre os artigos a serem publicados, à definição dos pareceristas, das obras a serem objeto de resenhas e dos autores destas.

Editores Científicos Eulalia Portela Negrelos, Jeferson Cristiano Tavares

Projeto Gráfico David Sperling, José Eduardo Zanardi | **Produção e Editoração Eletrônica** José Eduardo Zanardi | **Apoio Técnico** Centro de Produção Digital (CPDig-IAU USP)

Editores Associados desta Edição Temática Amanda Saba Ruggiero, Carlos R. Monteiro de Andrade

Assistente dos editores associados desta Edição Temática: Yasmin Natália Migliati

Projeto Gráfico desta Edição Temática O projeto gráfico (capa + páginas internas coloridas) foi elaborado e realizado especialmente para esta Edição Temática por José Eduardo Zanardi, com argumento de Amanda Saba Ruggiero e Carlos R. Monteiro de Andrade

Capa desta Edição Temática Jorge Osvaldo Caron fotografado por Eduardo Araujo Silva, São Sebastião-SP, 1997. Fonte: Acervo Jorge Caron.

Apoio A Revista Risco é apoiada pelo "Programa de Apoio às Publicações Científicas Periódicas da USP"

Bases Indexadas A Revista Risco encontra-se indexada na "Actualidad Iberoamericana", "ARLA - Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura", "BASE - Bielefeld Academic Search Engine", "DOAJ - Directory of Open Access Journals", "SJIF - Scientific Journal Impact Factor"; "Latindex - Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal", e "MIAR - Matriz de Información para el Análisis de Revistas".

Contato Instituto de Arquitetura e Urbanismo - IAU USP, Av. Trabalhador São-carlense n. 400, São Carlos SP, CEP 13566-590 - (16) 3373-9312 - risco@sc.usp.br

_editorial	1 Editorial Amanda Saba Ruggiero Carlos R. Monteiro de Andrade
Sessão 1	Acervo e cultura arquitetônica
_artigo	7 Jorge Caron e a cultura arquitetônica paulista Mônica Junqueira de Camargo
	23 Jorge O. Caron, um acervo e muitas histórias Amanda Saba Ruggiero, Yasmin Natália Migliati
_documento	44 Móveis com material não convencional Soluções do arquiteto Jorge Caron Jorge Osvaldo Caron
_depoimento	49 Depoimento de Sam Kornhauser
Sessão 2	Marcos na cidade de São Paulo
_artigo	56 Arquiteto Jorge Caron e a antena da TV Cultura Luis Espallargas Gimenez
	72 LendoProjetos Uma experimentação paradidática com Jorge O. Caron Roberto Rampazzo Gambarato
_documento	88 Torre da Cultura Fac símile da apostila "Lendoprojetos" (1995) Jorge Osvaldo Caron
	101 Monumento aos ex-combatentes local: Praça Carlos Gardel - Ibirapuera - São Paulo Jorge Osvaldo Caron
_janela	106 Antena Caron Visão serial Paulo von Poser

Sessão 3 **O ensino de arquitetura e seus espaços**

- _documento** 126
Notas para uma proposta de atelier
Jorge Osvaldo Caron
- _depoimento** 131
Caron e o ensino de arquitetura e urbanismo
A experiência do curso da Belas Artes
Eulalia Portela Negrelos
- 142
Caro Caron
Azael Rangel Camargo
- 147
Depoimento de Renata Bovo Peres
- 150
**"Fico triste por você, que prefere me seguir
ao invés de me acompanhar..."**
Caius Marcellus Cortese Franco
- 154
Carta ao Mestre Jorge O. Caron
Reinaldo Cônsoli
- 160
O despertar do arquiteto
Alberto Barbour
- 165
Depoimento de Marcos Sampaio
- _janela** 167
Espaços de ensino
Projetos de Jorge O. Caron
seleção de imagens e legendas: Amanda Saba Ruggiero
e Carlos R. Monteiro de Andrade

Sessão 4 **A casa é um protótipo**

- _documento** 173
Textos sobre projetos de residências
Publicados na revista Casa e Jardim
Jorge Osvaldo Caron
- _janela** 178
Projetos de residências de Jorge O. Caron
seleção de imagens e legendas: Amanda Saba Ruggiero
e Carlos R. Monteiro de Andrade

Sessão 5 **Em Cena: teatro e arquitetura**

_artigo 194
Simetrias transumantes
Arquitetura e teatro no pensamento de Jorge O. Caron
Paulo Roberto Masseran

_documento 206
O teatro romântico e sua arquitetura
Notas e um comentário
Jorge Osvaldo Caron

219
Teatro Kit
Elementos pré-projetados componíveis
Jorge Osvaldo Caron

_janela 228
Cenografias de Jorge O. Caron
seleção de imagens e legendas: Amanda Saba Ruggiero
e Carlos R. Monteiro de Andrade

Sessão 6 **Arquitetura e política**

_artigo 236
A vanguarda intelectual da atuação profissional
de Jorge O. Caron (1973 – 1984)
Taiana Car Vidotto, Ana Maria Góes Monteiro

_documento 252
Concurso é bom sim
Para toda e qualquer obra pública
Jorge Osvaldo Caron

255
A responsabilidade no quadro cultural
Jorge Osvaldo Caron

258
Carta de Jorge Osvaldo Caron ao prof.
Azael R. Camargo

Sessão 7 Resenhas

265

Resenha do livro *Joaquim Guedes de Mônica Junqueira de Camargo* (2000)

Paulo Yassuhide Fujioka

276

As catedrais de Rodrigo

Resenha do livro *Rodrigo Brotero Lefèvre e a vanguarda da arquitetura no Brasil*, de Miguel Antonio Buzzar (2019)

Francisco Sales Trajano Filho

283

Ensino de projeto na forma de livro

A publicação de *Marcos Acayaba* 14 anos depois

Paulo Yassuhide Fujioka

Sessão 8 Um poema de Caron

293

Prólogo

Jorge Osvaldo Caron

294

Agradecimentos

295

Créditos das capas das seções

editorial

“Arquitetura eu não sei o que é”

Amanda Saba Ruggiero

Carlos Roberto Monteiro de Andrade

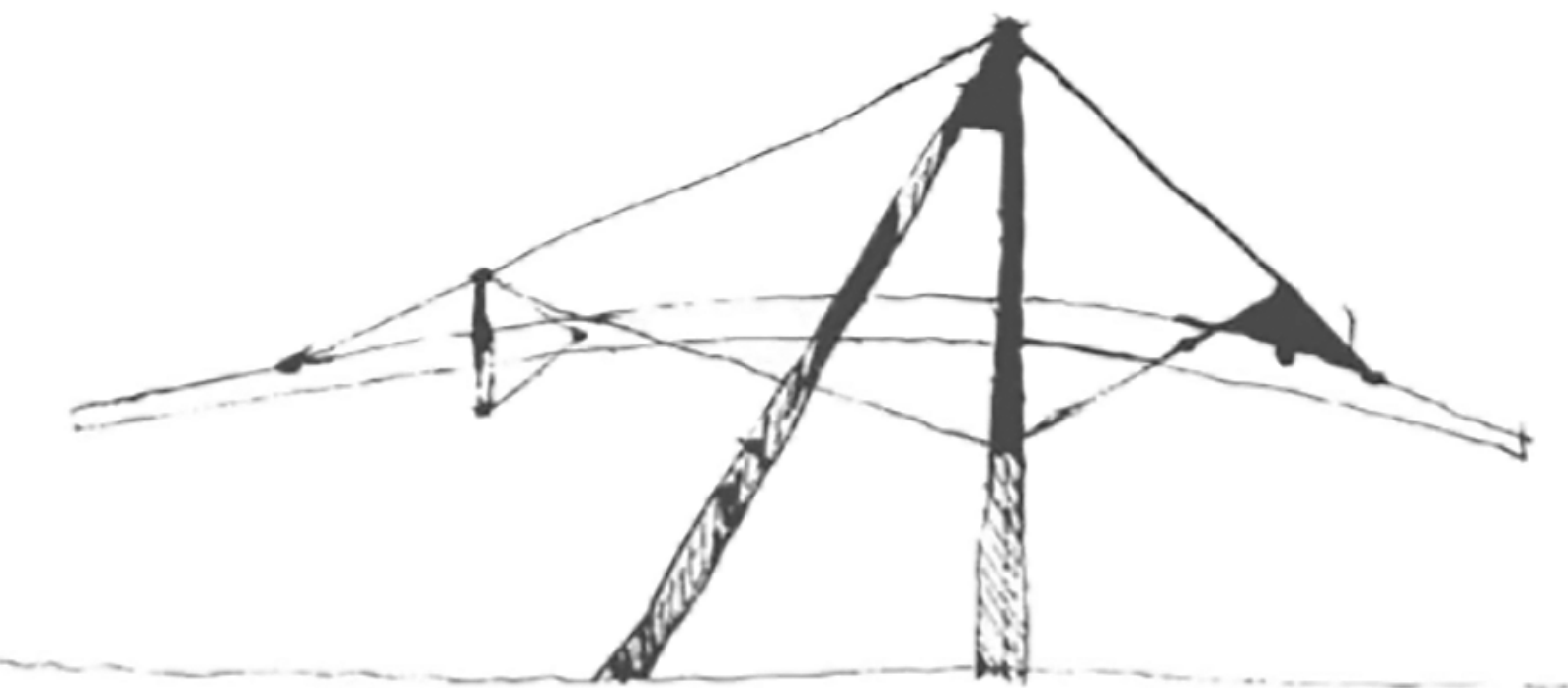


Figura da página anterior:

Croqui do portal de entrada do Campus da USP em São Carlos, autoria de Jorge Osvaldo Caron.

Um dos últimos números da revista “Acrópole”, de junho de 1971, foi dedicado ao Arquiteto Jorge Osvaldo Caron (1936-2000), então com apenas 35 anos. Jovem profissional, com seis anos de formado, mas cuja atuação já se destacava, como em sua participação no projeto para o Pavilhão do Brasil na Expo 70 em Osaka¹. Neste número da “Acrópole”, o “Prólogo” era um poema de Caron que começava com o título deste editorial – “Arquitetura eu não sei o que é.” – e que fecha este número temático da **Risco** também sobre o Arq. Jorge Caron.

Vale destacar esse reconhecimento precoce da arquitetura e design de Caron que, no entanto, não teve continuidade, mesmo ele tendo mantido atividades diversas no campo da arquitetura até seu falecimento. Naquele número da “Acrópole” que divulgava os primeiros projetos de Caron, já se anunciava que se tratava de um arquiteto integral, no sentido que Walter Gropius quis dar a esse termo, ao mesmo tempo que experimental em suas soluções construtivas e formas arquitetônicas a elas associadas – como se manifesta na ousada cobertura da Capela Paroquial cujo projeto a revista apresentou, e que irá culminar na Torre da TV Cultura na Cidade de São Paulo, projetada anos depois, hoje marco da paisagem urbana paulistana. Assim, indo do design de móveis, logomarcas e figurinos, à arquitetura cênica, passando por uma escultura urbana politicamente provocadora, como o “Monumento aos Ex-Combatentes”, em praça lindeira ao Círculo Militar em São Paulo, e também pelos projetos de casas deliciosas, ou então de espaços voltados ao ensino, como o campus da Unesp em Botucatu (SP), reforma de edifícios do campus da USP em São Carlos, bem como o projeto de seu portal de acesso, Caron sempre atuou de modo coral, e também pintou, quadros e aquarelas, como a série que ilustra este número da Revista **Risco**, bem como fazia poesia ao comentar seus projetos.

Nesta edição temática da **Risco** sobre o Arq. Caron procuramos traçar um quadro panorâmico de sua atuação profissional, que fizesse referência às múltiplas e diversas formas que sua criatividade artística e arquitetônica percorreu. Mas também buscamos trazer elementos para situar sua produção em relação à sua época, um período vibrante até o golpe militar de 64, e de autoritarismo, mas também resistência a ele com sua superação, o Movimento pelas Diretas e em 1988 a promulgação de uma nova Constituição, sempre em busca por novos caminhos até seu falecimento na entrada deste século. Por outro lado, incluímos diversos depoimentos sobre o Caron, de amig@s, alun@s, parceir@s. Falam de sua personalidade, de sua atuação, de suas contribuições, aspectos nem sempre contemplados em relatos de trajetórias profissionais.

¹ O principal autor do pavilhão foi o Arq. Paulo Mendes da Rocha, com a colaboração de Flávio Motta, Ruy Ohtake e Júlio Katinsky, além de Caron.

Importante mencionar a relevância do acervo do arquiteto, sua preservação e histórico integrado ao IAU USP desde a doação realizada em 2006. O acervo é formado por desenhos, fotografias, textos, cartas, documentos pessoais, memoriais, reunindo conjunto inédito de sua produção projetual, intelectual e criativa. Uma parte significativa deste material está disponível para consulta, em plataforma digital desenvolvida por meio de projeto de extensão universitária. Atualmente, sob a salvaguarda da biblioteca do IAU USP, o acervo Jorge Caron preserva um importante capítulo da história da arquitetura e do seu ensino, reúne material sobre iniciativas pioneiras em escolas de arquitetura, como o Curso de Arquitetura e Urbanismo da então Faculdade de Belas Artes de São Paulo e os seus laboratórios de ensino nos anos 1980, as propostas de ateliê integrado no atual IAU USP, bem como conjunto valioso de peças gráficas de cenografias, cenários, roteiros de filmes, projetos de arquitetura, planejamento urbano e mobiliário. Testemunho material, narra inúmeros fatos, entrelaçados históricos a serem iluminados por pesquisadores e interessados. Uma seleção desse conjunto está nesta edição temática, desenhos e aquarelas realizadas em técnica mista, ilustrando as aberturas de cada seção.

A retomada dos estudos e debates sobre a trajetória de Jorge Caron ocorreu por meio do Colóquio “Arquiteto Jorge Oswaldo Caron”, realizado de modo remoto pelo IAU USP em agosto de 2020 em plena pandemia. O evento reuniu ex-colegas, ex-alunas e ex-alunos, docentes, discentes e servidores do IAU, permitindo revigorar memórias, afinidades, laços e refletir sobre alguns momentos e aspectos da ampla trajetória profissional de Jorge Caron. Como resultado da efeméride, desenhou-se a proposta desta edição temática da Revista Risco, contando com a colaboração de participantes do evento, ampliando para colaboradores dedicados a resgatar memórias e sublinhar aspectos importantes da passagem do professor, colega e mestre por suas vidas. Os depoimentos, como são chamados nesta edição, compreendem reunião inédita de textos e manifestações que atestam a riqueza e a profundidade das relações humanas, sejam elas pela via da amizade, do trabalho ou do processo de ensino. Marcas profundas, palavras e momentos que se eternizam e aqui se revelam pela diversidade dos depoimentos.

A primeira seção nomeada **Acervo e cultura arquitetônica** procura contextualizar a obra do arquiteto por caminhos complementares, o artigo “Jorge Caron e a cultura arquitetônica paulista”, desenha o panorama da época e situa o trabalho individual do arquiteto no contexto em que foi produzido, cotejando os projetos com obras de seus contemporâneos. Outra abordagem está apoiada no testemunho material por meio do acervo pessoal do arquiteto, sua preservação e histórico estão documentados no artigo “Jorge O. Caron, um acervo e muitas histórias”, de modo a valorizar e reiterar a importância dos documentos, da pesquisa em fontes primárias, e ensejar o debate sobre instituições públicas e a salvaguarda dos acervos de arquitetura. A partir do “*Depoimento de Sam Kornhauser*”, foi possível perceber como Caron influenciou pessoas e construiu afetos, Sam era um estudante estrangeiro quando o conheceu, e conta de modo descontraído como o arquiteto passou pela sua vida, momentos que desenharam e construíram este universo que denominamos ambiente cultural. Por fim, o artigo “Móveis com material não convencional soluções do arquiteto Jorge Caron”, traz uma conversa direta de Caron com seu leitor, contando como pensava o mundo e o definia por um conjunto de princípios que norteavam seus desenhos, suas escolhas e o método de projetar.

A segunda seção **Marcos na cidade de São Paulo**, apresenta o memorial descritivo escrito por Jorge Caron para seu projeto “Memorial aos Ex-Combatentes”, construído na atual Praça Carlos Gardel, próxima ao Parque do Ibirapuera em São Paulo, o monumento homenageia os jovens que lutaram na segunda guerra mundial, a sutileza do texto de Caron emana sua crítica ao totalitarismo, defendendo os valores conquistados como a democracia e a liberdade. O segundo artigo “A torre da TV Cultura na Cidade de SP”, percorre um delicioso passeio histórico por torres de referência, para situar e analisar a torre da TV Cultura em SP, onde a estrutura também desafia e ativa a percepção urbanística e simbólica da cidade. “O ensaio visual sobre a Torre da TV Cultura” captura, por meio da percepção do artista, a presença visual e o valor simbólico que ela edifica naquele cenário urbano, a sensibilidade e a leveza da estrutura traduzida por meio de traços precisos e poéticos. Pelas lentes e palavras do autor, “A Torre da TV Cultura” traz a versão fac-símile da poesia em que apresenta a torre, como uma publicação didática, feita com os recursos e tecnologias da época disponível na universidade. Em seguida, o artigo “LENDOPROJETOS – Uma experimentação paradidática com Jorge Caron”, descreve um olhar em retrospectiva do ex-aluno e monitor, recuperando a concepção e a produção deste material didático, revelando a preocupação com o ensino de arquitetura e refletindo sobre o legado do mestre na formação dos arquitetos e urbanistas.

A terceira seção **O ensino de arquitetura e seus espaços**, ocupa-se de iluminar o legado de Caron como educador, empenhado com a criação de novos cursos, a formação de jovens e o projeto de espaços destinados ao ensino e aprendizagem. O texto “Notas para um projeto de atelier” abre o debate sobre os métodos de ensino e como Caron pensava a formação de modo transdisciplinar, incitando a necessidade de espaços horizontais de trocas e práticas. A experiência emblemática como estudante do curso de arquitetura e urbanismo da Faculdade de Belas Artes de São Paulo está documentada no artigo “Caron e o ensino de arquitetura e urbanismo: a experiência do curso da Belas Artes”, em que o pioneirismo dos espaços didáticos organizados em laboratórios de extensão universitária, ainda hoje é referência, bem como reverbera esta experiência em outros espaços de ensino, como o próprio IAU USP. O conjunto de depoimentos reunidos nesta edição visa rebater as múltiplas visadas sobre o arquiteto e reunir este acervo de memórias e lembranças que vagam ao se referir ao mestre e amigo. As trocas de amizade e incentivo profissional nos relatos dos colegas Azael Camargo, Marcos Sampaio e dos ex-alunos, marcam sua personalidade, assim como a força das suas ideias é parcialmente captada pelos depoimentos de Renata Bovo Perez, Caius Franco, Alberto Barbour e Reinaldo Cônsoli, que gentilmente se dispuseram a prestar esta homenagem. Por fim, uma referência sobre os projetos realizados para os espaços de ensino, como o Projeto do Campus da Faculdade de Ciências Médicas e Biológicas de Botucatu (atualmente unidade da UNESP-Botucatu) e as edificações e intervenções realizadas no Campus da USP de São Carlos.

A casa é um protótipo, título da quarta seção, é emprestado do artigo publicado na Revista Casa e Jardim em novembro de 1972 pelo arquiteto. Ao pensar a casa, Jorge Caron se nega a individualizar a coletividade da vida urbana e enfatiza a importância da cidade. A casa ocupa o lote e não é uma unidade. “É parte integrada no meio, paisagem. Um conjunto delas pode formar uma unidade: habitação. Portanto, podemos dizer que a casa não é um tipo. Uma casa é um protótipo”. A partir desta afirmativa, apresenta-se a seleção de três projetos residenciais construídos por

Jorge Caron no período que esteve envolvido com o planejamento do campus da atual UNESP, em Botucatu, nomeadas por residências Maffei, Valencio e Tadeu. Projetos que apresentam variadas soluções construtivas, materiais e implantação. Além disso, mais dois projetos residenciais - Paolone e Monte Verde -, localizados respectivamente em Campos de Jordão e Monte Verde em Minas Gerais. Ao lado das peças gráficas, fotografias e documentos das edificações, foram selecionados trechos de textos de Jorge Caron relativos a cada projeto.

A quinta seção **Em Cena Teatro e Arquitetura**, adentra o universo teatral ao qual Caron se dedicou desde jovem e procura apresentar um panorama de seus estudos teóricos e atividades práticas. O artigo *Simetrias transumantes. “Arquitetura e teatro no pensamento de Jorge O. Caron”*, traz a reflexão sobre o enfrentamento dos processos entre as artes, no qual o teatro e os seus espaços especulares são objetos de estudo, busca expor a construção do conhecimento sobre a intrínseca relação entre arquitetura e teatro, proposta pelo arquiteto em sua tese, sobressaindo o espaço cênico, a arquitetura e as formas da atuação polivalente do arquiteto. Com escopo similar, publicamos aqui seu artigo “O teatro romântico e sua arquitetura. Notas e um comentário”. Já seu texto, publicado na Revista PROJETO, sobre o “teatro kit”, ilustra como as reflexões teóricas são subsídios para o projeto e a criação do espaço teatral.

Na sexta seção – **Arquitetura e política** – tratamos dos vínculos e manifestações políticas que permearam a trajetória de Caron. Ainda que sua atuação política se manifeste talvez de modo mais consistente em seus projetos e propostas de ensino, ela também assumiu outras formas, institucionalizadas algumas, como na participação ativa em órgãos profissionais (IAB, SASP, CREA), clandestinas outras, que o levaram a ser identificado como “portador de uma cultura de esquerda que data dos bancos escolares”, conforme registra sua ficha junto ao então DEOPS e que mostramos aqui. O texto “A vanguarda intelectual da atuação profissional de Jorge O. Caron (1973 – 1984)” aborda aspectos dessa atuação de Caron, já um texto de sua autoria trata do tema dos concursos para obras públicas, onde se posiciona firme em defesa desse procedimento pouco usual em nosso país.

A sétima seção **Resenhas** traz referências que contribuem para o enriquecimento da historiografia da arquitetura moderna paulista, por meio das resenhas de publicações nacionais que estudam as trajetórias de arquitetos como Joaquim Guedes, Marcos Acayaba e Rodrigo Lefèvre, contemporâneos de Jorge Caron.

Esperamos que a leitura dos textos aqui publicados, escritos por Caron ou sobre ele e seus projetos, suas ideias e posições políticas, ao lado de desenhos, fotografias e algumas de suas obras que pudemos visitar, não apenas contribua para a historiografia da arquitetura moderna paulista, mas também seja apreciada como lembranças de um arquiteto-artista-professor, incitando a reflexão de leitoras, leitores e leitor@s no embalo da penúltima estrofe do seu poema que intitula este editorial e fecha esta edição, com a oitava seção **Um poema de Caron**.

*arquitetura eu não sei o que é
aliás, pouco me importa sabê-lo. Importante seria ter todos os
amigos comigo e assim tornar-me humano. tê-los a tal ponto de poder
cobri-los com a mão. e eu seria então, abrigado por todos eles.*

Seção 1

Acervo e cultura arquitetônica

talvez o gesto amplo de meu amigo paulinho mendes da rocha
talvez os dentes cerrados da alocução do artigas
talvez as luzes que surgem do olhar do niemeyer
talvez tudo isso. mas à minha volta encontro pouco disso, mas são
aglomerações com meta imprecisa, onde se pretende ao meio substituído
pela mensagem. à minha volta vejo a aglomeração do desencontro:
estradas rompendo entre favelas

...

Jorge Caron e a cultura arquitetônica paulista

Mônica Junqueira de Camargo*

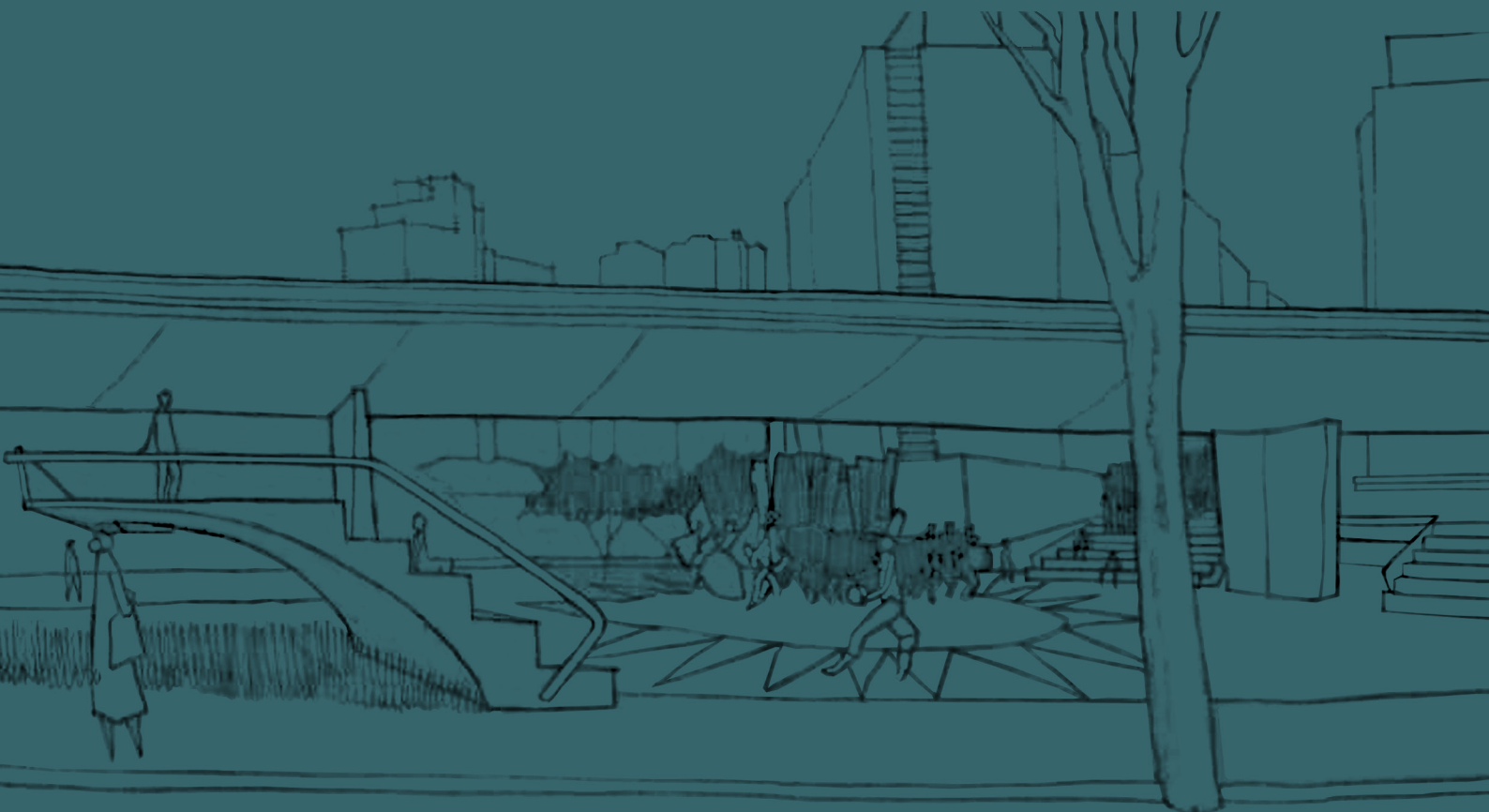


Figura da página anterior:

Croqui do projeto do Viaduto 9 de Julho, autoria de Jorge O. Caron. Fonte: Acervo Jorge Caron. (Imagem acrescentada pela Revista Risco ao presente artigo)

Resumo O percurso do arquiteto Jorge Osvaldo Caron, entre meados das décadas de 1960 e 1990, compartilhado entre projeto e docência, com incursões nas artes plásticas, cênicas, e no cinema, é obliterado pela historiografia da arquitetura moderna paulista. Suas obras e sua atividade docente em cinco diferentes instituições de ensino são contribuições importantes à cultura arquitetônica, a partir das quais e das suas relações com os seus contemporâneos é possível ampliar a compreensão sobre a arquitetura moderna. É o objetivo desta investigação cotejar a obra de Caron com o contexto em que foi realizada e com a obra de seus contemporâneos, proporcionando novas leituras sobre essa arquitetura.

Palavras-chave: arquiteto Jorge Caron, arquitetura moderna paulista, ensino de arquitetura.

Jorge Caron y la cultura arquitectónica de São Paulo

Resumen La trayectoria del arquitecto Jorge Osvaldo Caron, entre mediados de los años sesenta y noventa, compartida entre el diseño y la docencia, con incursiones en las artes visuales, escénicas y cinematográficas, es borrada por la historiografía de la arquitectura paulista moderna. Sus obras y su actividad docente en cinco instituciones educativas diferentes son contribuciones importantes a la cultura arquitectónica, desde la cual y desde sus relaciones con sus contemporáneos, es posible ampliar la comprensión de la arquitectura moderna. El objetivo de esta investigación es analizar la obra de Caron en el contexto en el que se desarrolló y sus relaciones con la obra de sus contemporáneos, aportando nuevas lecturas sobre esta arquitectura.

Palabras clave: Arquitecto Jorge Caron, arquitectura moderna en São Paulo, educación en arquitectura.

Jorge Caron and São Paulo's architectural culture

Abstract The trajectory of architect Jorge Osvaldo Caron, developed between the mid-1960s and 1990s, sharing design and teaching, with incursions in the visual, scenic, and cinema arts is obliterated by the historiography of modern São Paulo architecture. His works and his teaching activities in five different educational institutions are important contributions to architectural culture, from which and from his relations with his contemporaries, it is possible to broaden the understanding of modern architecture. The objective of this investigation is to analyse Caron's work in the context in which it was carried out and its relations with the work of his contemporaries, providing new readings about this architecture.

Keywords: Architect Jorge Caron, modern architecture in São Paulo, architecture education.

As reflexões e considerações, aqui lançadas, sobre a contribuição do arquiteto e educador Jorge Osvaldo Caron à cultura arquitetônica paulista, não puderam contar com a consulta às fontes primárias e com uma bibliografia mais ampla, devido ao isolamento imposto pela pandemia do Covid 19 ao longo de 2020 e 2021. As fontes disponíveis foram as virtuais, a biblioteca da própria autora e a dissertação de mestrado *Jorge Caron: uma trajetória*, de Amanda Saba Ruggiero a quem agradeço a gentileza de ter me disponibilizado o pdf. A dissertação desenvolvida sob a orientação do prof. Dr. Hugo Segawa, no programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de Paulo e apresentada em 2003, constitui a referência mais precisa sobre o trabalho desse arquiteto.

Um estudante determinado, uma reforma universitária, uma nova sede para a Faculdade

Jorge Osvaldo Caron viveu sua juventude em um período muito rico da cultura arquitetônica paulistana. Nascido em 1935, vivenciou, entre meados dos anos 1940 e 1950, acontecimentos decisivos para a inserção da cidade de São Paulo no cenário cultural do país.

O quadro econômico promissor, fruto do longo processo de superação da crise econômica provocada pela quebra da bolsa de Nova York, em 1929, associado à consolidação do parque industrial a partir da década de 1940 acelerou a metropolização, demandando uma grande renovação urbana baseada na verticalização das áreas centrais, na abertura de novos bairros industriais e residenciais, e na ocupação informal das áreas periféricas. O resultante impulso ao mercado da construção civil e a consagração mundial da arquitetura moderna carioca a partir da exposição *Brazil Builds* no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1943, favoreceram a emancipação dos dois cursos de arquitetura existentes na cidade de São Paulo, até então vinculados às escolas de engenharia. A Faculdade de Arquitetura Mackenzie em 1947 e Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 1948, aumentando significativamente o número de profissionais na cidade.

A inauguração, em 1951, da sede do Instituto dos Arquitetos do Brasil - IAB-SP proporcionou um ambiente de integração profissional e se tornou um ponto de referência de encontros e debates sobre arquitetura. A produção moderna paulista deixou de ser a somatória de obras isoladas, adquiriu a condição de movimento e passou a participar do debate cultural.

A chegada de muitos imigrantes decorrente dos efeitos da segunda guerra mundial, entre eles intelectuais, artistas e arquitetos, alguns inclusive estabelecendo-se

* Mônica Junqueira de Camargo é Arquiteta e Urbanista, Professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-7341-6352>>.

definitivamente na cidade, fortaleceu o cosmopolitismo característico da capital paulista e incrementou o ambiente artístico da cidade. Em um ano, instalaram-se no mesmo edifício à rua Sete de Abril, dois importantes museus: em 1947, o Museu de Arte de São Paulo – MASP, com projeto da arquiteta italiana recém-chegada Lina Bo Bardi; e em 1948, o Museu de Arte Moderna, com projeto do arquiteto João Vilanova Artigas. Essa rápida expansão de museus de arte na cidade criou a oportunidade para implantação da Bienal de Artes Plásticas, em 1951, realizada pela primeira vez no Pavilhão do Parque Trianon.

Nesse contexto, as comemorações do IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo, em 1954, foram uma apoteótica demonstração, não só do poder econômico do estado, mas da pretensão de tornar sua capital um centro cultural do país, até então sob a liderança do Rio de Janeiro, ainda capital federal. Para tanto foi criada uma autarquia com sede na cidade de São Paulo e escritórios em locais estratégicos como Nova York, Paris e Rio de Janeiro, presidida por Francisco Matarazzo Sobrinho, que acumulava a presidência do MAM e da Bienal de Artes. Além da exposição internacional da indústria foram planejadas exposições de arte; espetáculos de teatro; centenas de encontros científicos das mais diversas áreas; competições esportivas, cujo cenário principal foi o conjunto do Parque Ibirapuera, com projeto elaborado por Oscar Niemeyer e desenvolvido por uma grande equipe.

Aproveitando da sua presença na cidade, muitos empreendedores imobiliários o contrataram para projetar edifícios que se tornaram referenciais na região central da cidade: Copan, Galeria Califórnia, Edifícios Triângulo, Eiffel e Montreal, ajudando a disseminar a linguagem carioca no cenário paulistano. Nesses anos, Niemeyer estabeleceu um escritório em São Paulo, coordenado por Carlos Lemos. Mas, não só Niemeyer se seduziu pelas oportunidades paulistanas de trabalho, profissionais de outras partes do país, como Eduardo Corona, Abelardo de Souza, Hélio Duarte, e os estrangeiros Adof Franz Heep, Lina Bo Bardi, Giancarlo Piretti; Victor Reif; Lucjan Korngold; Bernard Rudofsky; Daniele Calabi e Jorge Zalsupin, arquitetos atuantes, que trouxeram cada qual sua bagagem de experiências, ampliando as referências, intensificando a troca de ideias.

A inauguração da II Bienal no pavilhão do Ibirapuera, em 1953, que se tornou sua sede definitiva, a mudança do MAM para a marquise no mesmo Parque e o projeto para a nova sede do MASP, de 1957, para o belvedere do Trianon ambos pela arquiteta Lina Bo Bardi ilustram a intensa dinâmica da cidade nesses anos. A performance de Flávio de Carvalho, em 1956, desfilando seu traje de verão masculino, constituído de saia, blusa e sandália, na movimentada Av. São João, revela o caráter experimental e provocativo das manifestações artísticas daquele momento em todas as áreas. Embalado pelo movimento da música popular brasileira, do cinema novo, do Teatro de Arena e Oficina, Jorge Caron entrou na Escola de Arte Dramática, imaginando trabalhar com o espaço cênico, mas, em alguns meses percebeu que a arquitetura se adequava mais às suas expectativas.

Entrou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP) em 1958, sediada na Vila Penteado, no bairro de Higienópolis, a menos de um quarteirão de distância da Faculdade de Arquitetura Mackenzie. Os dois únicos cursos de arquitetura na cidade, localizados próximo à sede do Instituto dos Arquitetos

do Brasil / IAB-SP, transformaram essa região em um rico ponto de encontro e de trocas de ideias para os arquitetos.

A Vila Penteado, primeiro exemplar Art Nouveau na cidade, foi projetada, em 1902, pelo arquiteto sueco radicado no Brasil, Carlos Ekman para residência da Família Álvares Penteado, ocupando toda a quadra delimitada pela rua Maranhão, Sabará, Itambé, com frente para a av. Higienópolis. Com a morte do patriarca Conde Armando Alvares Penteado, que deixou em testamento, a casa como invendável, os herdeiros dividiram o terreno em vários lotes e doaram a casa, que passou a ter frente para rua Maranhão, para a Universidade de São Paulo com a condição de ali ser instalado um curso de arte e uma biblioteca pública. Com a separação do curso de arquitetura da Escola Politécnica e a necessidade de uma sede própria, esse imóvel de diferenciada arquitetura se tornou uma excelente alternativa. A adaptação para acolher as disciplinas do curso exigiu a construção de um anexo, onde se instalaram os ateliês para as aulas de projeto, espaço determinante na formação dos arquitetos e na cultura arquitetônica paulista. Inicialmente com divisórias que estabeleciam os espaços de cada ano, com o passar do tempo foram retiradas pelos alunos para uma maior integração entre as turmas e mais oportunidade para o intercâmbio de ideias entre estudantes dos vários anos. Esse espaço se transformou, para além do ambiente de estudo, em um centro de convivência, onde os estudantes organizaram apresentações de teatro, música e exposições, como Artista de Domingo, onde exibiam seus trabalhos e dos docentes, sendo frequentado não só pela comunidade FAU, mas pelos amigos das artes.

Em meados dos anos 1950, houve a contratação de muitos professores mais jovens, com a clara estratégia de fortalecer a presença de arquitetos no quadro docente, até então com grande participação de engenheiros da Politécnica. A incorporação de outras áreas do conhecimento na formação dos arquitetos, como expressão artística, estética, história da arte, sociologia e a ampliação da abrangência do campo arquitetônico - do objeto à cidade – exigiu especialistas de diversas áreas e distintas competências. Foram contratados nesse período: Renina Katz (1956); Joaquim Guedes (1958), Carlos Millan (1959), Paulo Mendes da Rocha (1960), Miranda Magnoli (1960), Abrahão Sanovicz (1962) Pedro Paulo de Mello Saraiva (1962); Candido Malta Campos Filho (1962) e alguns colegas recém formados como: Sérgio Ferro (1962), Flávio Império (1962), Rodrigo Lefèvre(1962), João Carlos Cauduro (1963) e Ludovico Martino (1964).

Nesse ambiente integrado e de amplo debate entre o conhecimento dos mais experientes e a ousadia dos mais jovens que Caron se fez arquiteto. Sua irreverência às regras estabelecidas, seu engajamento político e suas habilidades artísticas permitiram um diálogo mais fácil com Artigas, Motta, Renina, Ferro, Império e Lefèvre. Com Flávio Império, alimentava uma amizade desde os tempos de colégio e não apenas o interesse pela cenografia, relação que vai se estender até a morte de Império em 1985.

Seu percurso estudantil foi muito particular, não linear e realizado com certa rebeldia, conforme lembrado por alguns colegas (RUGGIERO, 2006, p.27) como Azael Rangel de Camargo e Luis Carlos Chichierchio que, ao mesmo tempo, reconheciam sua contribuição ao ambiente estudantil. Com maturidade mais apurada e com experiência profissional, Caron entrou na FAU sabendo o que queria e direcionou o curso aos seus objetivos e interesses.

Extra-classe, a arquitetura vivia um momento privilegiado. O concurso para a nova capital, lançado em 1957, e a sua construção colocaram a arquitetura moderna no centro das atenções da imprensa e da sociedade. E no contexto local, dois eventos, interligados, estimulavam os arquitetos acadêmicos e projetistas: a reforma universitária e o Plano de Ação do Governo Carvalho Pinto (1959-1963) – PAGE, típica iniciativa do desenvolvimentismo em curso no Brasil e na América Latina.

Carvalho Pinto elegeu-se governador e apresentou um plano plurianual (Decreto n. 34.656, de 12 de fevereiro de 1959), com o objetivo de levar o progresso ao interior do Estado, equiparando-o, enquanto serviços e equipamentos sociais, às condições da região metropolitana. A partir do levantamento dos principais problemas realizado pelas Secretarias de Estado e pela Universidade de São Paulo, o PAGE foi elaborado com base nas ideias do movimento Economia e Humanismo, aqui difundidas pelo padre dominicano Louis Joseph Lebreton, criador do Movimento na França. Dos seus escritórios, Sociedade para Análise Gráfica e Mecanográfica Aplicada aos Complexos Sociais, se difundiram os fundamentos ideológicos da economia humanística que influenciaram muitos arquitetos e estudantes que lá trabalharam e depois se envolveram nesse Plano.

O PAGE foi estruturado em um Grupo de Planejamento, coordenado por Plínio de Arruda Sampaio, sendo três dos seus integrantes, professores da USP – Paulo Menezes Mendes da Rocha; Rui Leme e Antonio Delfim Neto; e uma Equipe Técnica, com três arquitetos entre seus membros: Celso Monteiro Lamparelli, Francisco Whitaker Ferreira e Domingos Theodoro de Azevedo Netto. Inspirado no Plano de Metas de Juscelino Kubitschek, que teve na construção de Brasília sua meta de maior visibilidade, o PAGE também depositou na arquitetura moderna a sua imagem de progresso.

Com especial atenção à melhoria das condições do homem, um dos princípios fundamentais da teoria de Lebreton, o PAGE contratou, além de obras de infraestrutura e sistema de esgoto, mais de mil projetos nas áreas de educação, cultura e pesquisa, saúde e assistência social, justiça e segurança, (PAGE, 1959, p.19) resultando no maior investimento em equipamentos públicos promovidos pelo Governo do Estado de São Paulo. As obras foram financiadas pelo Instituto de Previdência do Estado de São Paulo - IPESP, e os projetos contratados mediante um acordo firmado entre o PAGE e o IAB-SP, (CAMARGO, 2014) com decisiva participação de Vilanova Artigas, envolvendo mais de cento e cinquenta arquitetos. Alguns desses projetos introduziram grandes inovações quanto ao programa, à integração com a cidade, à sociabilidade, às técnicas construtivas, à solução estrutural, à estética e a sua relação com as artes plásticas, constituindo novos paradigmas à arquitetura, como o Ginásio de Itanhaém e de Guarulhos de Artigas e Cascaldi, os fóruns de Araras de Fábio Pentead, de Itapira de Joaquim Guedes, de Avaré de Paulo Mendes da Rocha. Obras que expressam os princípios da arquitetura moderna, conhecida como Escola Paulista: a crença ideológica de uma nova sociedade e do papel transformador da arquitetura; a ênfase na verdade construtiva e aspiração à industrialização e ao desenvolvimento técnico (BASTOS, 2003, p.6).

Esses anos de formação de Caron 1958 – 1965 constituíram um período decisivo para a consolidação da cultura arquitetônica paulista, cujas obras conseguiram amplo reconhecimento no panorama nacional, até então liderado pelas referências cariocas. O PAGE abriu rara oportunidade à arquitetura paulista que envolveu boa parte da

categoria profissional, entre os quais Abelardo de Souza e Maurício Tuck Schneider com quem Caron estagiou, estabelecendo com o último um forte vínculo de trabalho. Caron trabalhou com Schneider, ao longo dos anos 1960 e 1970, quando estavam sendo desenvolvidos alguns projetos para o PAGE - do Grupo Escolar do Engenheiro Coelho, em Arthur Nogueira; do Grupo Escolar de Taquarituba; Grupo Escolar de Vila Pae Cara, Vicente de Carvalho, Guarujá; do Colégio Estadual e Escola Normal de Mauá, além do edifício do Departamento de Virus e Genética para o Instituto Butantã.

Enquanto equipamento público, o maior investimento do PAGE foi na educação, escolas primárias, secundárias, técnicas profissionais, a construção do novo campus - a cidade universitária Armando Salles de Oliveira - para a Universidade de São Paulo, a criação de uma nova instituição - a Universidade Estadual de Campinas e de um órgão de apoio à pesquisa - a FAPESP.

O Campus da Universidade de São Paulo, que vinha se arrastando desde a década de 1940, com mais de dez planos concebidos e nenhum totalmente realizado, teve com o PAGE sua efetivação, fruto de um trabalho coletivo que deveria ser, segundo o arquiteto Paulo Camargo e Almeida, responsável pelo Fundo de Construção da Cidade Universitária Armando Salles de Oliveira - FCRCUASO, “a maior demonstração da cultura arquitetônica dos tempos atuais”. (América Magazine, 1962, s/p)

Caron, durante sua vida estudantil, acompanhou o polêmico debate sobre a mudança da Faculdade, de uma área privilegiada da cidade que proporcionava uma intensa convivência entre colegas, para a outra margem do rio Pinheiros, um local isolado da dinâmica urbana. A oportunidade de participar da discussão sobre a criação de uma nova estrutura pedagógica e de um novo espaço para abrigar o curso, que deveria atender às expectativas da reestruturação universitária, das propostas pedagógicas e do convívio estudantil, certamente deve ter deixado marcas na sua compreensão do campo disciplinar e do seu ensino.

Muitos dos projetos contratados para o novo campus se tornaram referências à cultura arquitetônica brasileira e para o próprio Caron, como o setor residencial de Eduardo Knesse de Mello; o Centro Esportivo - CEPE de Ícaro de Castro Mello; as Escolas de Minas e Petróleo, de Oswaldo Arthur Bratke; mesmo os não executados, como o Centro Cultural também de Bratke; o Centro de Convivência Social de Rino Levi; e os projetos para os edifícios do Setor das Humanas, algumas das propostas mais inovadoras. Talvez não por acaso, dado o papel preponderante de Artigas como articulador dessa parceria, os projetos desse setor foram desenvolvidos pelos arquitetos mais próximos do mestre: História e Geografia - Eduardo Corona; Letras - Carlos Millan; Sociologia, Antropologia, Economia Política e História das Doutrinas - Paulo Mendes da Rocha; Geologia, Paleontologia, Mineralogia e Petrologia - Pedro Paulo de Mello Saraiva; Matemática - Joaquim Guedes; Eletrotécnica - Fábio Penteado, e o da Faculdade de Arquitetura do próprio Artigas em parceria com Carlos Cascaldi. Desses, apenas os projetos da História e Geografia e da FAU foram construídos, a mudança de governo seguida da ditadura militar abortou boa parte dos projetos contratados pelo PAGE.

Em diálogo com os princípios brutalistas da arquitetura concebida nos limites da sua essência, esses projetos valeram-se do uso restrito de materiais, basicamente do concreto aparente, e da própria espacialidade como recurso. A valorização dos espaços

de convivência na organização do projeto garantiu às áreas coletivas um protagonismo, que ao se integrarem de modo fluido com todos os outros, geraram espaços de grande amplitude e impacto. Essa produção, que tem no edifício da FAUUSP sua melhor síntese, tornou-se um dos corolários da arquitetura paulista, com ampla repercussão no país afora, passando a ser identificada como Escola Paulista.

A experiência protagonizada pelos estudantes no ateliê da Vila Penteado - a remoção das divisórias que separavam os ateliês, teve forte repercussão na estrutura tanto pedagógica como espacial do novo curso de arquitetura. A Comissão Especial criada para a reestruturação da FAUUSP foi integrada pelos professores Carlos Millan, Giancarlo Gasperini, Jon Maitrejean e Roberto Cerqueira Cesar, cujo relatório redigido por Millan, em 1962, tinha o sugestivo título: *O ateliê na formação do arquiteto*. O estudo e análise das questões levantadas pela Comissão suscitaram as diretrizes para o novo curso. Estruturado em duas etapas, sendo que a primeira, prevista para os dois primeiros anos, era relativa ao aprendizado gráfico e plástico-construtivo, e a segunda, para os três anos seguintes, concentrava-se na mentalidade de construtor, na formação do arquiteto. O ateliê deveria ser o lugar central da formação do arquiteto, local de

estudo, de pesquisa e trabalho do planejamento do meio físico nas suas relações diretas com o homem, onde o aluno entrará em contato com os problemas vivos da Arquitetura e do Urbanismo, na forma mais próxima daquela em que os terá como profissional. (MILLAN, 1962)

O método proposto baseava-se em trabalhos horizontais realizados individualmente e trabalhos verticais realizados em equipes de 4 alunos um de cada ano (2º a 5º). Os alunos do 5º ano deveriam organizar e dirigir os trabalhos.

O projeto de Artigas e Cascaldi para a FAUUSP potencializou o desejo de integração, criando uma espacialidade inédita, cuja fluidez permite a comunicação horizontal e vertical sem barreiras, transformando as rampas de circulação e a grande praça central em espaços de convivência, entendidos como fundamentais para a troca de ideias e para a construção do conhecimento. O ateliê, conceitual e espacialmente, se converteu, para sucessivas gerações de arquitetos, em um paradigma para o ensino de arquitetura, cuja trajetória de Caron, que compartilhou, ao longo de sua atividade profissional, docência e projeto, evidencia esse legado.

Um profissional diversificado, as revisões e as experimentações da arquitetura moderna paulista

Enquanto sua formação se deu em um ambiente de muita liberdade e inovação, fruto das mudanças no ensino e na arquitetura, sua trajetória profissional se inicia nos desdobramentos do golpe militar de 1964 que mudou radicalmente a situação do país. A censura e a repressão cercearam a troca de ideias, levando à cassação e ao exílio de muitos colegas, e ao arrefecimento dos debates no âmbito acadêmico e do IAB. As manifestações culturais assumiram tom de contestação, com o movimento da contracultura, do Centro Popular de Cultura (CPC), da tropicália, das polêmicas apresentações do Teatro de Arena e Oficina, com intervenções policiais. E não só no Brasil, internacionalmente circulavam as derivas dos Situacionistas (1957); os movimentos dos Metabolistas japoneses (1960), a *Walking City* (1964) do grupo

inglês Archigram, os textos de Jacobs (1961); de Rossi (1966) e de Venturi (1966), e a revolução estudantil, com o ápice em maio de 1968, na França.

No contexto paulistano, o brutalismo assumiu o protagonismo, independente de escala, programa ou cliente – de escolas a museus, de residências burguesas a sedes corporativas. A mudança, em 1968, do curso de arquitetura da Vila Penteado para a cidade universitária, ocupando finalmente o prédio projetado por Artigas e Cascaldi e a inauguração do edifício do MASP no parque Trianon, de autoria de Lina Bo Bardi, cuja construção se arrastava desde 1957, deram visibilidade à arquitetura paulista caracterizada pelo partido arquitetônico definido pela solução estrutural em concreto aparente e pela valorização do espaço público.

A economia estatizante, centralizadora e concentradora de renda, praticada pelo governo militar fomentou a arquitetura com encomendas de centros cívicos e administrativos, centrais de energia elétrica e telefonia, estações, escolas, hospitais e alguns conjuntos habitacionais. Muitos planos de desenvolvimento integrado mobilizaram os escritórios de arquitetura, enquanto nas metrópoles os grandes investimentos foram nos sistemas viários, como a implantação do Metro e o complexo elevado de ligação leste-oeste, conhecido como Minhocão, na cidade de São Paulo e a forte expansão imobiliária deflagrada nesse período.

Sem descartar o acurado senso crítico, Caron participou desse processo, dialogando com os princípios herdados de seus mestres e propondo novos caminhos. O projeto para a Sinagoga à rua Newton Prado, desenvolvido com Schneider, tem no concreto aparente seu principal elemento plástico. Seu projeto para o Centro Paroquial Jardim Maracanã, de 1966, apresenta uma similaridade com o partido adotado por Carlos Millan no projeto para a Igreja de Nossa Senhora Aparecida em São Caetano do Sul, de 1959. A implantação buscando conformar a praça e a volumetria piramidal aproximam as duas propostas, apesar das distintas técnicas construtivas adotadas. Enquanto a de Millan reforça o uso do concreto aparente, a de Caron adotou a estrutura metálica, técnica pouco difundida no contexto paulistano, especialmente para essa tipologia. Até então eram poucas as referências de obras com uso, de forma mais evidente, da estrutura metálica. Dentre as quais se destacam os projetos da Garagem América de Rino Levi, de 1957, do Palácio do Comércio de Lucjan Korngold, de 1959 e do Edifício Wilton Paes de Almeida de Roger Zmekhol, de 1961, na área central de São Paulo.

A sua estreita relação com as artes plásticas e cênicas repercutiu em muitas das suas opções profissionais. Suas aquarelas foram expostas em muitos museus e trabalhou com o cenógrafo italiano Aldo Calvo entre 1960 e 1966, confrontando a sofisticada cenografia europeia com a rusticidade do teatro popular. Além do vínculo familiar, a confluência de várias artes (literatura, dança, música, teatro, figurino, design e arquitetura) característica do espaço cênico exerceu uma forte atração em Caron. Não por acaso, iniciou sua carreira docente, convidado a criar o curso experimental de espaço teatral e de iniciação à cenografia, na Universidade Federal do Pará, em Belém, em 1967. Paralelamente ao curso, Caron fez o restauro da fachada da Igreja de Santo Alexandre, cenografias e figurinos de espetáculos apresentados durante sua estadia na cidade.

Na volta para São Paulo, Caron teve a oportunidade de retomar a troca de ideias com alguns de seus ex-professores e colegas. Ao assumir a chefia de obras do CECAP – Casa, em 1968, Caron passou a acompanhar de perto o projeto do conjunto Zezinho Magalhães Prado ou Cecap – Cumbica, em Guarulhos, desenvolvido por uma grande equipe, que reuniu pela primeira vez em um projeto, os arquitetos Vilanova Artigas, coordenador do projeto, Paulo Mendes da Rocha e Fábio Penteadado. Esses três expoentes da Escola Paulista, embora muito próximos, nunca tinham compartilhado uma parceria em projeto, que contou ainda com a participação dos arquitetos Arnaldo Martino, Geraldo Puntoni, Giselda Visconti, Renato Nunes e Ruy Gama.

Esse conjunto, com a perspectiva de abrigar 55 mil habitantes, foi concebido como uma unidade de vizinhança, rebatizada por Artigas de freguesia, prevendo além das moradias, escola, comércio, posto de saúde, clube e serviços e como indutor de futuras ocupações. Foi feito um grande esforço de pesquisa das reais necessidades dos usuários e das possibilidades técnicas no sentido de baratear a construção, a partir da pré-fabricação. O projeto foi concebido a partir da racionalização construtiva, da padronização, da modulação e da industrialização de vários elementos, inclusive de mobiliário e eletrodomésticos, que acabou não se concretizando. Uma experiência que repercutiu na cultura arquitetônica paulista, com perceptíveis ressonâncias nas reflexões de Caron, seja no campo do ensino, seja no campo do projeto.

Mas, cabe lembrar que paralelamente estava em pauta um acirrado debate sobre a política de desenvolvimento nacional em vigor em contraposição ao desenvolvimento social defendido pelos arquitetos mais jovens, que questionavam o papel da arquitetura no processo de emancipação dos trabalhadores. Entre eles, Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio Império, este muito próximo a Caron. A crítica ao processo de modernização, via industrialização contestado por esse grupo, especialmente por Lefèvre que seguiu mais comprometido com a prática e docência da arquitetura, tendo sido um professor de grande influência (SEGAWA, 1997, p.156), formou uma geração de arquitetos que se dedicaram às assessorias técnicas às áreas de ocupação informal. Seu mestrado *Projeto de um acampamento de obra: uma utopia*, de 1981, defendia “uma pedagogia do trabalho participativo articulada a uma proposta de ação”, (BUZZAR, 2019, p.249), ideias essas que Caron compartilhava e constituíram a base para suas propostas pedagógicas implementadas posteriormente. Entretanto, na bibliografia disponível sobre Caron e sobre Lefèvre não há nenhuma menção sobre alguma relação entre eles.

Do trabalho compartilhado na Cecap, provavelmente, surgiu a oportunidade de integrar a equipe para o concurso do Pavilhão do Brasil para a Feira Internacional de Osaka, Japão, em 1970. Pela primeira vez, um pavilhão do Brasil em feiras internacionais teve um projeto paulista, e em uma condição paradoxal, pois a equipe vencedora do concurso, teve a coordenação de Paulo Mendes da Rocha, cassado da sua carreira docente, no ano anterior, pelo Ato Institucional – AI-5 do governo militar. Integraram a equipe os arquitetos Julio Katinsky, Ruy Ohtake e Jorge Caron, e os artistas Flávio Motta, Marcelo Nitsche e Carmela Gross. O projeto intensificou os princípios da arquitetura paulista que vinham sendo decantados por Artigas no debate com os jovens arquitetos afinados às suas ideias, especialmente Joaquim Guedes, Carlos Millan, Fábio Penteadado, Pedro Paulo de Mello Saraiva e o próprio Mendes da Rocha. O Pavilhão de Osaka com a grande laje de cobertura e iluminação zenital, apoiada

em quatro apoios, definindo um espaço livre, aberto, sem barreiras e sem portas, expressa, segundo BASTOS (2003, p.20)

o discurso ideológico próprio da arquitetura paulista, herdeira das formulações de Artigas: o despojamento e o grande vão simbólicos da integração social; virtuosismo no emprego da tecnologia, mostrando o compromisso da arquitetura com o desenvolvimento tecnológico e consequente emancipação tecnológica e cultural do país.

O Campus de Botucatu, da Unesp, um dos projetos mais longevos de Caron, do plano diretor de 1969 à consultoria no hospital das clínicas de 1986 a 1988, remete às referências que cruzaram seu percurso profissional. O modelo de implantação de ocupação extensiva, aos moldes da CUASO, a distribuição linear como o projeto de Le Corbusier para a Universidade do Brasil, a interligação por uma grande marquise como a proposta de Kneese de Mello para o CRUSP; os edifícios modulares, de baixo custo, como os desenvolvidos para os conjuntos da Cecap e a implantação valendo-se da topografia, como nos projetos residenciais de Joaquim Guedes e Carlos Millan. Caron fez, para esse campus, muitos projetos de distintas naturezas e escalas: plano diretor, biblioteca, agência bancária, laboratórios e consultoria que permitiram uma miríade de investigações em sintonia com a sua vida acadêmica.

Nos projetos residenciais, muitos realizados em Botucatu, estão presentes as mesmas preocupações da funcionalidade da planta e do melhor aproveitamento dos recursos disponíveis, valendo-se de suas experiências anteriores e das referências de mestres e colegas sem, contudo, limitar suas experimentações. É possível verificar a recorrente circulação integrada às áreas de convivência, especialmente dos projetos de Paulo Mendes da Rocha; a organização tripartite dos banheiros, tais como nos projetos de Oswaldo Arthur Bratke, Rino Levi e Carlos Millan; o mobiliário integrado à arquitetura – mesas e bancadas em concreto, como nas casas projetadas por Joaquim Guedes e Mendes da Rocha, a caixa d'água como volume independente e explorada na composição plástica tal como defendida por Vilanova Artigas.

Entre os projetos de arquitetura para programas e escalas diversas, como escolas, hospitais, residências, edifícios comerciais e de infraestrutura Caron interpôs projetos de cenografia para teatro, cinema, televisão e comerciais, tendo sido chefe do departamento de cenografia da Rádio e TV Bandeirantes, presidente da Associação Paulista de Realizadores de Cinema Super 8 - Ares e júri de Escola de Samba VAI-VAI.

Caron manteve ativa participação na política de classe, tanto no sindicato dos arquitetos de São Paulo – SASP como no IAB-SP, ocupando cargos nas respectivas diretorias, propondo seminários, debates, alimentando uma constante reflexão sobre a profissão, do ponto de vista da formação e da prática. O aumento de escolas de arquitetura no Brasil, a partir da década de 1970, suscitou intensos debates. Sua inquietação frente à realidade das periferias, levou-o a propor uma Cooperativa de Arquitetos para estabelecer um campo de trabalho de assessoria técnica aos problemas construtivos das moradias em situação precária. A ação junto às periferias assumiu, também, nos tempos da ditadura, um caráter de resistência ao regime vigente. Rodrigo Lefèvre, quando retomou a docência na FAU, em 1971, introduziu a visita às áreas de ocupação informal como subsídio à disciplina de projeto.

Pela sua atuação política na defesa da renovação do ensino de arquitetura, Caron foi convidado a participar não só da docência, como também da formulação de alguns cursos, circulando além da capital, em várias cidades do Estado: São José dos Campos, Santos, Franca e São Carlos, trazendo contribuições decisivas ao ensino da arquitetura.

A arquiteta Mayumi Souza Lima que vinha acumulando, desde sua passagem pela Universidade de Brasília, uma fundamentada crítica sobre o ensino de arquitetura no país foi uma parceira importante das suas experiências. Estiveram juntos em várias oportunidades de São José dos Campos a São Carlos. Entre 1975 e 1988, Caron esteve envolvido em duas instituições, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos (FAUS) e a Faculdade Escola de Belas Artes de São Paulo (FEBASP) cujas experiências avançaram e inovaram os programas existentes. Na FAUS, concentrou-se na revisão crítica ao Trabalho de Graduação Integrado (TGI), em especial a sua estrutura pedagógica baseada exclusivamente em poucas horas de atendimentos semanais que ainda seria desvirtuada para a redução de carga horária docente em escolas com contratos por hora/aula. Um trabalho de reflexão sobre a trajetória de formação do aluno deve envolver debates e trocas coletivas e não apenas a orientação de algumas horas por semana de um docente.

O trabalho final como síntese da formação universitária teve sua origem nos currículos escolares, em 1971, na FAUUSP com o professor Hélio Duarte, arquiteto e educador. Duarte dedicou-se tanto a projetos de edifícios escolares do ensino fundamental à universidade, como à educação da arquitetura. Trabalhou com Anísio Teixeira na implantação das Escolas Parque; foi responsável pelo Convênio Escolar da cidade de São Paulo entre 1948 e 1952, diretor do Escritório de Engenharia e Arquitetura da Cidade Universitária de São Paulo de 1955 a 1960 e contribuiu para os projetos dos campi de São Carlos, Florianópolis, São Bernardo e Fortaleza.

Duarte foi docente na FAU/USP de 1949 a 1987, portanto deve ter sido professor de Caron, e com ativa participação em todo processo pedagógico, da estruturação do curso, quando da emancipação da Politécnica à criação do curso de pós-graduação em arquitetura, o primeiro do país, na década de 1970. Como coordenador do 5º ano, Duarte implantou o Trabalho de Graduação Interdisciplinar (TGI), como síntese dos conhecimentos adquiridos durante o curso e uma reflexão crítica sobre o meio social e sua intervenção, que deveria ser desenvolvido individualmente sob a orientação de um professor. Da FAUUSP, o TGI emigrou para outros cursos de Arquitetura e para os demais cursos universitários, sendo, hoje, parte de praticamente todos os currículos das várias áreas do conhecimento, nomeados como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC).

Embora a estreita relação entre ensino e projeto perscrutada por Duarte ao longo de sua trajetória coincida com os objetivos de Caron, não há, nos seus depoimentos registrados no trabalho de Ruggiero (2006), qualquer menção a esse professor.

A integração que Caron defendia para o ensino da arquitetura se inicia na FEBASP e se efetiva, ainda que por pouco tempo, no curso de EESC-USP. De um primeiro contrato em 1975, para a uma proposta de curso, Caron esteve envolvido com a Escola de Belas Artes até 1984, até então sediada no edifício da Pinacoteca do Estado, no Jardim da Luz. O curso, concebido em parceria com Geraldo Vespaziano Puntoni e Paulo Bastos, foi estruturado a partir do currículo mínimo do Ministério da Educação e Saúde, e

complementado pelos laboratórios e pelas atividades extracurriculares, com o intuito de incorporar a vida cotidiana da cidade na formação estudantil. Nesse sentido, Caron alinhava-se às ideias deflagradas pelos manifestos de revisão da arquitetura moderna que circulavam no contexto paulistano, especialmente aquelas relativas à produção do espaço como resultado da parceria entre arquitetos e usuários, especialmente com os moradores das áreas de ocupação informal, designado como projeto participativo.

Embora a aproximação da formação estudantil ao campo profissional tenha sido, segundo o relatório redigido por Millan, em 1962, a base da reestruturação do curso da FAUUSP, com o ateliê como o lugar central da produção do conhecimento e com os laboratórios como apoio didático, a relação pretendida era de outra ordem que a pretendida por Caron. O objetivo do ateliê proposto para a FAUUSP era introduzir os alunos na dinâmica dos ateliês profissionais, com os desafios da viabilização dos projetos, seus aspectos construtivos e executivos. Até então, a insana realidade da periferia era abordada de forma crítica e não como campo de intervenção projetual, pois acreditava-se que deveria ser substituída por outra situação, nova, racionalizada segundo os padrões de moradia minimamente decente. A existência das favelas era a prova da incompetência do estado para o problema de moradia, e participar da sua reurbanização seria corroborar esse erro. Rodrigo Lefèvre na FAUUSP e Caron na FEBASP foram pioneiros na introdução da favela como realidade de projeto.

Os laboratórios, provavelmente inspirados nos programas da Bauhaus e Vkhutemas, deveriam romper as barreiras entre as questões teóricas e práticas, e abranger as múltiplas vertentes da formação do arquiteto como um profissional pleno. Aproximar os estudantes de realidades urbanas com complexidade distinta da metropolitana; prestar assessoria técnica às construções das periferias; resolver na prática os exercícios de cálculo estrutural e a experimentação dos materiais; desenvolver tecnologias factíveis à autoconstrução e promover o registro e o inventário documental da arquitetura. Nesses laboratórios, Caron compartilhou o trabalho com os colegas: Nabil Bonduki, Joan Villà, Yopanan C. P. Rebello, Maria Amélia D.F. D'Azevedo Leite, Maria Helena Flyn e Olair de Camillo que, encerrada essa experiência, difundiram essas ideias em outras instituições de ensino.

Esse intenso, ainda que breve, trabalho na FEBASP proporcionou vários desdobramentos na cultura arquitetônica paulista. Os escritórios de assessoria técnica para comunidades se difundiram como opção para alguns arquitetos que, a partir dos anos 1990, com a eleição da prefeita Luiza Erundina, do PT, passaram a dar consultoria aos órgãos da Prefeitura. Joàn Villa foi contratado para criar o laboratório da Habitação na Unicamp, difundindo a técnica construtiva inspirada na autoconstrução: painéis pré-montados de tijolos cerâmicos interligados por trilhos de concreto, tendo o terreno como próprio caneiro de obras. Um protótipo de habitação, a moradia dos estudantes e o antigo restaurante, hoje Centro Cultural da UNICAMP foram executados com essa técnica construtiva, que Villà incorporou em projetos particulares como sua casa na Praia do Félix e o conjunto habitacional da rua Grécia em Cotia.

Na sua última experiência como docente, a partir de 1987, no recém-criado curso de arquitetura da EESC/USP, Caron se dedicou à implementação do ateliê integrado, uma revisão crítica ao ateliê da FAUUSP, proposto três décadas antes. Entretanto sua inquietação estava mais nas mudanças de paradigmas da própria arquitetura do que

exatamente no ateliê. Na proposta de Caron, o ateliê deveria ser um lugar de processo de projeto, onde se reúnem todas as experiências de vida presentes na elaboração de um projeto e não apenas o local onde se projeta, e pelo relatório do Millan, o ateliê deveria ser igualmente o lugar do estudo, da pesquisa e do desenho. Mas sua crítica se faz pertinente quando lembra que na FAUUSP o ateliê era

onde se ensinava a fazer arquitetura, pelo método de exercícios dominado pela disciplina de projeto, cujas certezas eram inquestionáveis. (...) O muro de Berlim caiu, os trens do subúrbio ganharam status cultural. As certezas caíram, abrindo espaço para um mundo de incertezas, cujo valor só é negado por discursos totalitários. Não há um modelo a ensinar, mas um universo a investigar. Nosso ateliê seria o ateliê da incerteza científica, da investigação, do reconhecimento e da procura “ (CARON, 199-. Apud RUGGIERO, 2006, p.82-83)

A proposta de Caron não vigorou mais do que três anos, pela falta de empatia do corpo docente às suas ideias. Caron conseguiu trabalhar com os alunos nos bairros periféricos de São Carlos, encerrando com essa experiência suas especulações sobre o ensino de arquitetura, embora tenha continuado como docente nessa escola até seu falecimento.

Entre as artes plásticas, de um lado, e a tecnologia do outro, Caron perscrutou o amplo campo de conhecimento da arquitetura, experimentando, sem inibição, novas possibilidades. Nos projetos, além do empenho em fazer a arquitetura alcançar um público mais amplo e com difícil acesso a profissionais especializados, Caron manteve constante preocupação com as questões tecnológicas, do ponto de vista de custo, da racionalização do canteiro e do tempo de execução. Valeu-se de estrutura de concreto, de aço e mista, segundo as especificidades de cada situação, não se concentrando apenas no concreto aparente como muitos de sua geração, pelo contrário, aberto a experimentações.

O Teatro Kit é uma investigação de projeto. Trata-se de uma proposta para um conjunto de unidades articuladas, cuja composição permite abrigar espetáculos de pequeno e grande porte. A partir de dois grupos de componentes flexíveis, um para a produção cênica e outro para plateia, é possível compor palcos para diferentes demandas, do elisabetano ao de arena, e acomodar de 200 a 1.100 pessoas.

A estrutura metálica, que já havia experimentado na Igreja dos Apóstolos, de 1966, permaneceu sendo explorada na forma mista, como nos projetos para o campus de Botucatu, como solução estrutural única na sede Frame Cinevideo S/C Ltda, de 1988, atingindo o protagonismo na Torre da TV Cultura, inaugurada em 1992. Entre seus contemporâneos, a estrutura metálica foi sendo incorporada muito discretamente, a partir da década de 1980. No Centro Cultural São Paulo, de 1978, Eurico Prado Lopes e Luis Benedito Telles usaram a solução mista de concreto e estrutura metálica, já na estação Largo 13, de 1986, João Walter Toscano, reconhecido pela sua arquitetura de concreto aparente, enfrentou o desafio da estrutura metálica dada a imposição contratual. No âmbito das residências, Eduardo de Almeida e Arnaldo Martino foram os precursores na adesão a essa tecnologia, com a primeira casa publicada nos anos 1980. E coetânea a sua Torre de TV, a sede do Itaú Cultural de Ernest Mange, de 1992, se destaca na paisagem da av. Paulista.

A Torre da TV Cultura, sua obra de maior visibilidade, dada sua localização estratégica no entroncamento da Av. Dr. Arnaldo com a Av. Heitor Penteado, em das cotas mais altas do espigão que divide a paisagem da cidade, constitui um marco referencial tanto em uma escala mais próxima daqueles que circulam pela avenida como no panorama mais distante, pois pela sua escala se destaca na linha do horizonte. O desenho enfatizando a força ascendente e a engenhosidade da solução estrutural amenizando o impacto de sua dimensão, garantiram a leveza dessa torre de mais de 150m de altura, implantada em terreno exíguo sobre a linha de metro.

Essa obra localizada na continuidade da Av. Paulista, um privilegiado centro de convivência paulistano que integra um conjunto de ícones da produção arquitetônica do ecletismo à contemporaneidade, coloca Caron na sequência de alguns de seus professores e colegas e estabelece seu lugar na cultura arquitetônica paulistana. Quando construída, eram poucas as torres nessa avenida, hoje, mesmo disputando com uma panaceia de torres de telefonia que ali se instalaram, a torre de Caron, cuja presença se destaca ao mesmo tempo pelo caráter monumental e pela leveza formal continua como um marco nessa paisagem. Embora, presente no imaginário do paulistano, poucos sabem quem a criou. Uma reparação historiográfica que precisa ser feita.

Arquiteto pleno

A inspiração paterna de um profissional pleno (CARON, Apud RUGGIERO, 2006 p.24), entendido como aquele que articula prática e teoria, e participa de todo processo, parece ter sido um estímulo em seu percurso, com todos seus meandros. A arquitetura de Caron se funde entre docência e projeto, como docente incidiu na prática, como projetista teorizou suas decisões.

Segundo Caron, “o arquiteto é um homem da cultura de seu tempo. E da sua cidade, lugar de pensar” (Apud RUGGIERO, 2006, p. 7), sua presença nada discreta no contexto arquitetônico das décadas de 1960 a 1990 e sua imbricada relação com muitos profissionais trazem novas leituras da arquitetura desse período que aqui buscamos ter aberto alguns caminhos.

Seus projetos e sua atividade docente envolvendo experimentações decisivas ao ensino da arquitetura, seu envolvimento com as artes plásticas, a cenografia, o cinema, a fotografia e seu vínculo com cinco diferentes instituições de ensino na segunda metade do século 20, estabelecem relações com instituições, profissionais e obras trazendo elementos para uma necessária revisão da historiografia. Contraditoriamente, Caron tem pouco destaque nos panoramas da arquitetura moderna paulista, as breves citações são relativas a sua participação na equipe do pavilhão de Osaka.

Sua formação em um período de muita mudança na FAUUSP, tanto pedagógica como de espaço, e na conjuntura política do país com o golpe militar de 1964, colocou-o frente a um debate cultural inovador e polêmico, enfrentando, assimilando e avançando algumas questões. A estruturação de um campus universitário, de uma escola de arquitetura, enquanto espaço e estrutura pedagógica, os questionamentos entre o desenvolvimento nacional e social, foram alguns temas em discussão nesse momento, e que Caron enfrentou e avançou ao longo do seu percurso profissional.

O ateliê como espaço central da formação do arquiteto, os laboratórios como apoio didático associados às atividades de extensão, e o caráter do Trabalho de Graduação Integrado como elementos decisivos para a formação de um profissional comprometido com a arquitetura enquanto uma ação social.

No conjunto de sua obra prevalece certa contenção formal. Embora para cada projeto possa ter encontrado um estímulo distinto, a relação entre forma e viabilidade de execução, entre a funcionalidade e o custo, envolvendo o tempo de construção, parece ter sido a preocupação mais constante nas suas obras. Quando o concreto aparente era soberano nas especulações da arquitetura paulista, Caron experimentava estrutura metálica e usava alvenaria de tijolos. Trabalhou com mestres e colegas, em empresas públicas e privadas, e conseguiu manter sua autonomia.

Frente às experimentações formais decorrentes do processo de revisão da arquitetura moderna, deflagradas em vários pontos do país, especialmente pelos mineiros, Caron optou pelo enfrentamento da realidade, especialmente das áreas de ocupação informal, visando fortalecer a arquitetura como projeto social, no exercício de arquiteto pleno.

Referências bibliográficas

BUZZAR, Miguel Antonio. *Rodrigo Brotero Lefèvre e a vanguarda da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Pós-Brasília. Rumos da Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Perspectiva /Fapesp, 2003,

CAMARGO, M. J. . O Setor das Humanas como Patrimônio Arquitetônico e a História da Arquitetura Paulista. In: Jose Tavares Correia de Lira. (Org.). *Patrimônio Construído da USP: preservação, gestão e memória*. 1ed .São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014, v. 1, p. 200-219.

MILLAN, Carlos Barjas. *O ateliê na formação do Arquiteto*. São Paulo: FAUUSP, 1962.

CIDADE UNIVERSITÁRIA ARMANDO SALLES DE OLIVEIRA. *América Magazine*, São Paulo, 1962.

RUGGIERO, Amanda Saba. *Jorge Caron: uma trajetória*. São Carlos: EESC/USP, 2006.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil. 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1997.

Recebido [Ago. 02, 2021]

Aprovado [Set. 09, 2021]

Jorge O. Caron, um acervo e muitas histórias

Amanda Saba Ruggiero
Yasmin Natália Migliati *

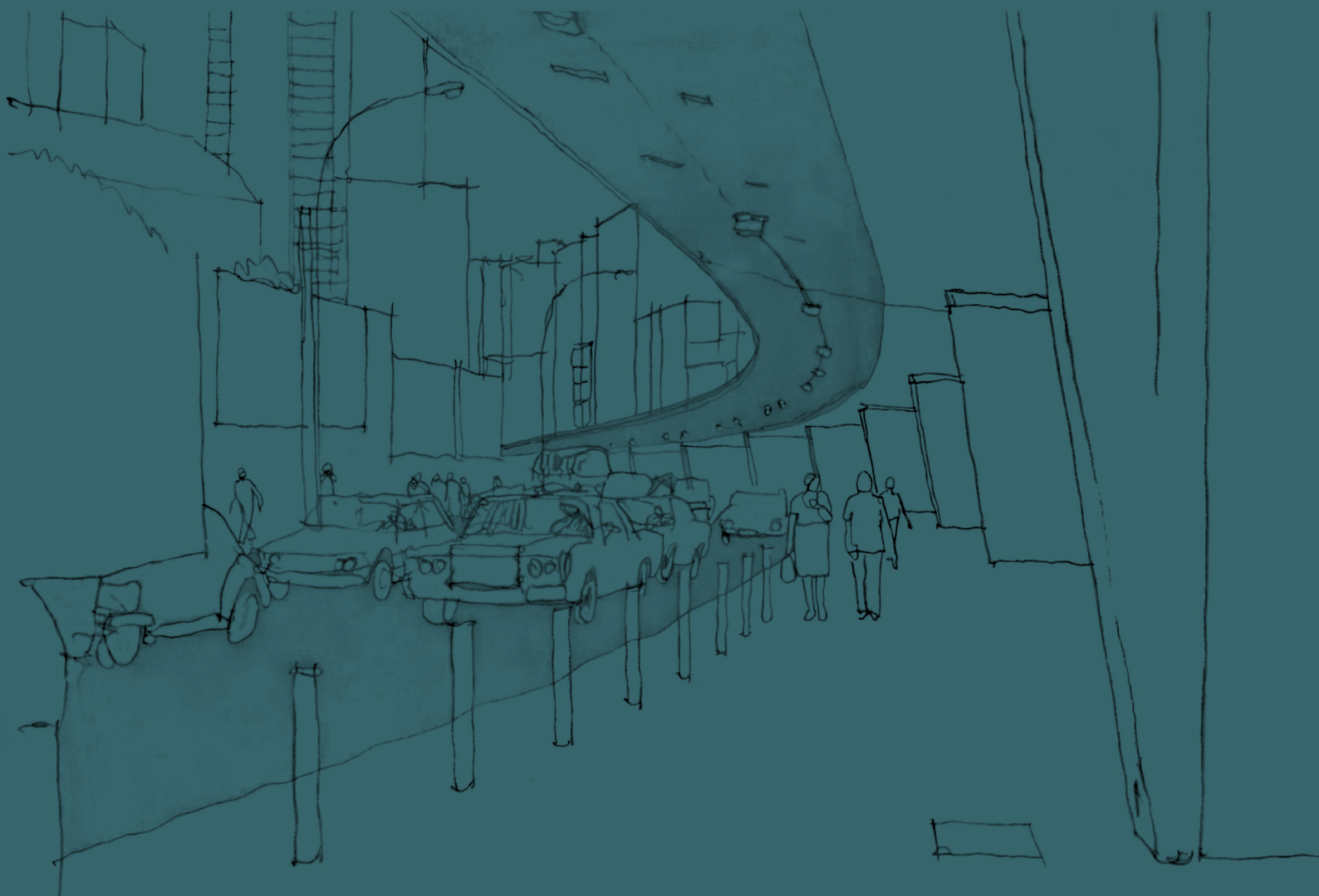


Figura da página anterior:

Croqui do projeto do Viaduto 9 de Julho, autoria de Jorge O. Caron. Fonte: Acervo Jorge Caron. (Imagem acrescentada ao presente artigo pelos editores desta edição temática)

Resumo O artigo conta a história do acervo Jorge Caron, desde a chegada na Biblioteca do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 2006, debatendo as dificuldades e desafios enfrentados para sua salvaguarda, manuseio e organização. Com objetivo de valorizar os acervos, bem como as pesquisas em fontes documentais primárias, pautou-se também o debate sobre o papel das universidades públicas na preservação e salvaguarda de acervos de arquitetos. As etapas de trabalho envolveram o levantamento, manuseio, sistematização e digitalização, para a criação de uma base de dados digital, inserindo outras variáveis como o uso dos meios digitais para sua difusão, o potencial desta natureza de acervos para fomentar novas pesquisas e revisões historiográficas, contemplando a produção de conhecimento, bem como a incorporação de novos acervos.

Palavras-chave: acervo de arquitetura, memória, preservação, trajetória profissional.

Jorge O. Caron, una colección y muchas historias

Resumen El artículo cuenta la historia de la colección Jorge Caron, desde su llegada a la Biblioteca del Instituto de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo en 2006, debatiendo las dificultades y desafíos enfrentados en su salvaguarda, manejo y organización. Con el objetivo de poner en valor las colecciones, así como la investigación de fuentes documentales primarias, también se abordó el debate sobre el papel de las universidades públicas en la conservación y salvaguarda de las colecciones de los arquitectos. Las etapas de trabajo involucraron levantamiento, manejo, sistematización y digitalización, para crear una base de datos digital, se incluyeron otras variables, como el uso de medios digitales para la difusión, el potencial de esta naturaleza de colecciones para incentivar nuevas investigaciones y revisiones historiográficas, contemplando la producción de conocimiento, así como la incorporación de nuevas colecciones.

Palabras clave: colección de arquitectura, memoria, preservación, trayectoria profesional.

Jorge O. Caron, a collection and many stories

Abstract The article tells the story of the Jorge Caron collection, since its arrival at the Library of the Institute of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo in 2006, debating the difficulties and challenges faced in its safeguarding, handling and organization. With the aim of valuing the collections, as well as research into primary documentary sources, the debate on the role of public universities in preserving and safeguarding architects' collections was also discussed. The work stages involved surveying, handling, systematization and digitization, to create a digital database. Thus, other variables were also included, such as the use of digital media for dissemination, the potential of this nature of collections to encourage new research and historiographical reviews, contemplating the production of knowledge, as well as the incorporation of new collections.

Keywords: architecture collection, memory, preservation, professional trajectory.

A chegada do acervo

A história do acervo de Jorge Caron teve início com a pesquisa de mestrado, Jorge Caron: uma trajetória, realizada entre 2002 e 2006 junto ao Programa de Pós Graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP), com financiamento da FAPESP¹. A dissertação fez o primeiro estudo sobre Jorge Caron, numa análise sistematizada dos seus trabalhos investigando também sua contribuição para o ensino de arquitetura e urbanismo. As referências sobre os feitos do arquiteto estavam dispersas no seu acervo, guardadas em memórias e algumas obras edificadas. Com o ânimo de organizar um percurso inédito, a dissertação procurou resgatar de modo integral este trajeto multidisciplinar, evitando recortes temporais e temáticos. Naquele momento, havia intenção da doação do acervo para o IAU-USP, mantido naquela ocasião sob a guarda de sua companheira Suely Russo Paes de Barros. Foi necessário obter dados básicos para auxílio na ordenação do acervo, e para isso, realizamos estágio no setor de projetos da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. O estágio contribuiu para orientar os procedimentos e principais aspectos necessários para recebimento, preservação, armazenamento, higienização, sistematização e catalogação dos documentos. Assim, foi possível produzir o primeiro inventário, cujo resultado desencadeou a doação do acervo, ocupando as dependências do antigo Centro de Documentação (CEDOC, atual Biblioteca IAU-USP) em outubro de 2005.

O acervo Jorge Caron é formado por textos, publicados e alguns inéditos, desenhos, memoriais, artigos, anotações, fotografias, cartazes e publicações. A sistematização do extenso material esbarrou em novas dificuldades de infraestrutura física e pessoal naquele momento. Ao longo dos anos seguintes, a biblioteca do IAU passou por reformas e recebeu um novo desenho interno, ganhando mobiliário e nova organização. O acervo Jorge Caron, neste período foi acondicionado em novas caixas, recebeu uma primeira higienização básica, e os desenhos em grandes formatos foram reorganizados em tubos de pvc. Esta etapa foi realizada pela servidora Cleverci Aparecida Malarman, que estudou fundamentos de arquivística e também se encarregou de atualizar a relação das caixas com a listagem de seu conteúdo.

Vale ressaltar que naquele momento poucas instituições da área de arquitetura e urbanismo no Brasil recebiam acervos de modo sistemático e os meios e tecnologias para difusão e digitalização eram de alto custo e de grande complexidade, tendo assim, o IAU USP comprometimento em assumir com responsabilidade a salvaguarda do extenso conjunto de documentos do Professor Jorge Caron.

* Amanda Saba Ruggiero é Arquiteta e Urbanista, Professora do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, ORCID <<https://orcid.org/0000-0001-8483-0359>>. Yasmin Natália Migliati é Arquiteta e Urbanista, graduada pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, ORCID <<https://orcid.org/0000-0003-1846-7832>>.



Figura 1: Abertura das caixas do arquivo. Fonte: Autoras, 2021.

Nota 1 da página anterior:

¹ RUGGIERO, Amanda Saba. *Jorge Caron: uma trajetória*. 2007. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2007. doi:10.11606/D.18.2007.tde-17072009-091313. Disponível em: <<http://repositorio.eesc.usp.br/handle/RIEESC/2462>>. Acesso em: 2023-03-12. Orientação do prof. Hugo Massaki Segawa.

² SEGAWA, Hugo. A fragilidade e o peso dos papéis. *Jornal da USP*, São Paulo, 17 set. 2020. WISNIK, Guilherme. Falta de estrutura no Brasil respalda decisão de Paulo Mendes da Rocha. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 set. 2020.

A retomada do acervo

No ano de 2020, durante a abertura das comemorações 10+35+50, no Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU-USP), celebrando os 10 anos como instituto, 35 anos do curso de graduação e 50 anos do programa de pós-graduação, foi realizado o colóquio em homenagem a Jorge Caron. Nele, ex-colegas, ex-alunos e docentes do IAU puderam relatar e refletir sobre a trajetória profissional e pessoal do arquiteto, urbanista e professor Jorge Caron.

A partir das homenagens prestadas, iniciou-se um processo de revisitar o acervo, doado anos atrás, e salvaguardado pela biblioteca do IAU. Um material rico em informações sobre o profissional multidisciplinar, até então, pouco divulgado e debatido. Essa retomada dos estudos sobre o acervo coincidiu também com um período de grande debate nacional acerca dos acervos de arquitetos brasileiros, como por exemplo a transferência para instituições internacionais dos acervos de Lucio Costa e Paulo Mendes da Rocha, dificultando o acesso aos historiadores e pesquisadores brasileiros².

Dessa forma, a pesquisa de extensão, intitulada *Planejamento, projeto, produção e montagem da Exposição: A trajetória de Jorge Osvaldo Caron*, financiada pelo PUB-USP, permitiu que o acervo fosse revisitado de modo sistemático, disponibilizando seu acesso. O objetivo foi promover a valorização do acervo pessoal do arquiteto, por meio de seu levantamento, manuseio e digitalização, para a criação de uma base de dados digital. Neste sentido, a pesquisa também incidiu sobre uma reflexão sobre o perfil multidisciplinar de Jorge Caron, iluminando períodos de sua carreira e contribuindo para a historiografia e sua revisão, a partir das obras que percorrem os mais diversos campos disciplinares como arquitetura, planejamento urbano, design, teatro, cinema e a educação, além de valorizar a memória do próprio Instituto, onde ele atuou como docente, nos últimos anos 13 anos de sua vida.

Inicialmente realizou-se o reconhecimento geral do acervo, organizado em 64 caixas, tamanho arquivo e 10 tubos de dimensões variadas (Figura 1). Por conta da sua carreira multidisciplinar, optou-se pelo manuseio ocorrer em etapas que representassem os campos disciplinares que Jorge Caron atuou durante sua carreira: Arquitetura e Urbanismo,

Cenografia Teatro e Cinema, Design, Ensino, Identidade Civil e Relações Pessoais. Dessa forma, o material poderia ser manuseado de maneira gradativa e controlada.

A partir de uma ficha da biblioteca já existente, as caixas e tubos de cada etapa foram separados. O primeiro passo foi a abertura da pasta para a identificação do material ali presente, em seguida, uma etapa de quantificação e descrição desses materiais, a fim de incorporar informações complementares à listagem das caixas. Além disso, as informações técnicas de cada obra foram coletadas e sistematizadas durante o manuseio. Dentre os dados buscados, destacam-se o ano, o local, o proprietário, se existiam mais arquitetos ou engenheiros envolvidos no projeto, entre outras informações. Por fim, foi feita seleção e separação do material a ser digitalizado para, posteriormente, serem incorporados ao acervo digital do arquiteto. Para essa seleção dos arquivos digitalizados definiram-se alguns critérios como o tamanho da folha, visto que o scanner disponível permitiria a digitalização até o tamanho A3, estado de conservação, interesse histórico, documental e gráfico-visual. Ao final do manuseio do acervo físico, totalizou-se 164 obras das quais foram coletadas as informações e digitalizados os materiais selecionados, representativos da carreira profissional do arquiteto, que podem ser revisitados e analisados em função da conservação e da preservação do acervo.

Revisitando uma trajetória

Revisitar a trajetória do professor, arquiteto e urbanista Jorge Caron por meio dos seus arquivos, é reconstruir um léxico visual e documental de um período histórico, formado por grupo de arquitetos paulistas cuja orientação multidisciplinar, atuante no ensino, na produção arquitetônica, urbanística, social e política, pensava a profissão vinculada a uma função social, coletiva e democrática. Aliado a isso, tais ações engajaram-se em um ambiente cultural ativo, tanto nas organizações de classe profissional como em manifestações artísticas.

Jorge O. Caron (1935-2000) nasceu em Arica, no Chile, e foi registrado em Caseros, na Argentina, um ano depois, mudou-se ainda na infância com a sua família para a cidade de São Paulo³. Formou-se arquiteto e urbanista pela FAU-USP (1958-1965), preocupado em exercer ações comunitárias, atuando em resposta aos desafios de seu tempo, versátil, com desenvoltura entre o teatro, cinema, arquitetura, design e ensino, tornou-se um intelectual combativo e acadêmico crítico. Teve produção textual ampla e diversificada, ensaios, poemas, artigos acadêmicos e memoriais. A habilidade com desenhos foi reconhecida desde jovem, e muitas vezes era mencionado por sua destreza e domínio nessa atividade, produziu aquarelas e participou de exposições, escreveu e publicou seus projetos, produziu poemas, cenários para televisão, roteiros, desenhou palcos, edifícios de teatro, figurinos, identidade visual, etc. Atuou em planos diretores de cidades e campi universitários, em projetos de residências, empresas, escolas, igrejas, mobiliários e projetos cenotécnicos. Elaborou e coordenou o curso de arquitetura da Faculdade de Belas Artes (FEBASP), na Cidade de São Paulo, contemplando um inovador conjunto de laboratórios de extensão como parte constitutiva do currículo, vinculando a formação ao enfrentamento direto de questões sociais relativas ao planejamento urbano, ambiental, habitacional e social.

Ao se debruçar sobre o seu testemunho material, reafirma-se o valor do seu acervo pessoal, documentos e desenhos originais, conjuntos, fragmentos, traços, anotações, bilhetes, croquis, cartas e fotos, material cujo conjunto permite complementar, refazer, narrar e repensar sobre fatos e aspectos da história cultural do país. Viabilizar o acervo digital permitiria divulgar parte do extenso material, difundindo e facilitando seu acesso. Para

³ Informação confirmada por seu filho Eduardo Caron, durante o desenvolvimento da plataforma digital do Acervo Jorge Caron.

isso, acessar ferramentas e conhecimento sobre os processos de organização, catalogação e digitalização de documentos variados como: desenhos, plantas, fotografias e textos significativos e representativos de sua trajetória profissional, foi de grande importância. Nesse sentido, o apoio institucional e o suporte dado por outros centros de estudo, como citado a FAU-USP e neste momento, o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, foram de fundamental importância para validar e apoiar esta pesquisa.

O acervo e as suas etapas de manuseio

A partir das etapas programadas, realizou-se o levantamento de plantas arquitetônicas e fotografias dos projetos, cartas pessoais, contratos firmados e notas de despesas. Concomitantemente, algumas obras apresentam farto material e documentação, enquanto outras, possuem poucos documentos e informações. Os materiais disponíveis para cada uma das obras apresentavam características distintas, dependendo do campo disciplinar que estavam inseridos. O estado de conservação também variava dependendo do projeto em questão.

Durante o primeiro grupo analisado, nomeado, **Arquitetura e Urbanismo**, encontramos materiais de natureza técnica, como as plantas de estudo e plantas executivas dos projetos, fotografias e documentos de cunho administrativo, como contratos e notas fiscais. Apesar de se configurar como um grupo, as obras encontradas perpassam os mais distintos programas de necessidade e partido arquitetônico.

No acervo foi possível encontrar obras do início de sua carreira, de meados dos anos 1950, quando trabalhava em parceria com cenógrafo italiano Aldo Calvo⁴, e obras posteriores, em parceria com outros arquitetos, como Maurício Tuck Schneider⁵, que resultou na Sinagoga Newton Prado, localizada na rua Newton Prado, em São Paulo (Figura 2).

⁴ Aldo Calvo (1906-1991) nasceu na Itália, em San Remo, e atuou no Brasil como cenógrafo, figurinista e arquiteto.

⁵ Maurício Tuck Schneider (1929-2014), formou-se pelo Mackenzie e atuou durante a sua vida como arquiteto e urbanista.

Figura 2: Fotografia da construção da Sinagoga Newton Prado. Fonte: Acervo Jorge Caron (2021).



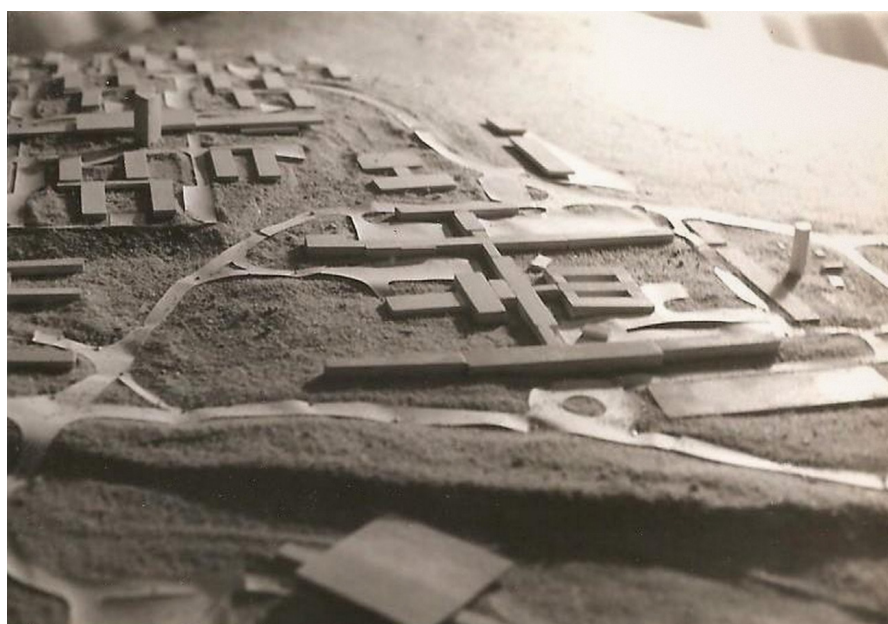
Os últimos projetos, em sua maioria localizados em São Carlos (SP), foram realizados quando Jorge Caron foi professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, atualmente IAU-USP, no final dos anos 1990.

Na cidade de Botucatu-SP, no ano de 1968, Caron tornou-se membro da equipe de Assessoria de Planejamento da Faculdade de Ciências Médicas e Biológicas, instituição recém-criada, localizada no interior de São Paulo. Sua fundação estava relacionada ao antigo hospital para tuberculosos, fundado alguns anos antes na cidade. Caron participou da realização do plano diretor do campus e da construção de alguns edifícios.

No acervo há documentos diversos como atas de reuniões, desenhos do plano diretor do campus, fotos do estudo de volumetria e plantas de edifícios, cuja autoria não pertence a Caron, contudo foram entregues à assessoria de planejamento para aprovação, e foram incorporados ao conjunto do acervo. Como exemplo, a figura 3 mostra o processo de desenvolvimento do plano diretor do campus, com um estudo de volumetria realizado em caixa de areia. Essa fotografia revela uma característica marcante da arquitetura de Caron, a sua preocupação com a inserção dos edifícios no terreno, implantando-os na paisagem de forma harmônica.

Ainda no campus da faculdade de Botucatu, por conta da demanda crescente, Caron também projetou uma série de edifícios, nos quais optou pelo aproveitamento de estruturas existentes, além de adequar um sistema de edifícios modulares de construção rápida, leve e de baixo custo. Posteriormente, por meio de concurso, o projeto para o bloco de biblioteca e auditório foi escolhido. Por fim, apenas o edifício da biblioteca foi construído e o auditório ficou registrado nos desenhos e plantas encontrados no acervo.

Figura 3: Fotografia da Maquete de Estudo Volumétrico da Faculdade de Ciências Médicas de Botucatu - SP. Fonte: Acervo Jorge Caron, (2021).



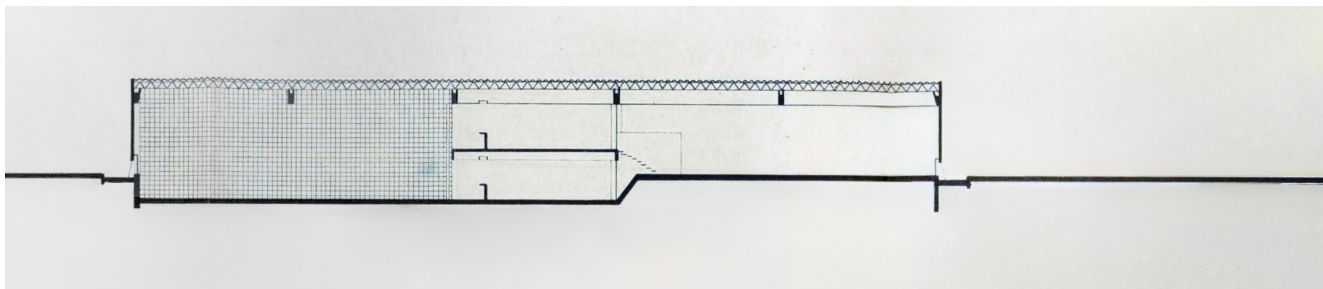


Figura 4: Corte Biblioteca da Faculdade de Ciências Médicas e Biológicas de Botucatu. Fonte: Acervo Jorge Caron, 2021.

Figura 5: Residência Maffei. Fonte: Acervo Jorge Caron, 2021.

Durante uma visita realizada a Botucatu, constatou-se algumas modificações realizadas na Biblioteca. O bloco foi pintado de amarelo, o pé direito duplo central, presente originalmente no projeto de Caron, possível de ser observado pelo corte (figura 4), onde ficavam localizadas as prateleiras com os livros, este foi fechado e as disposições da área destinada a estudos mudou de local, descaracterizando a volumetria e a espacialidade interna do edifício original.

Naquele período, anos 1970, Jorge Caron também projetou e construiu cinco residências, em sua maioria, contratadas por professores universitários recém-chegados à cidade. No conjunto das obras residenciais, uma característica marcante observada foi a inovação, em uma diversidade de soluções técnicas, sistemas construtivos variados, e materiais empregados pelo arquiteto. Dentre as inúmeras plantas, documentos e detalhamentos presentes no acervo, salienta-se a racionalidade das soluções, o apreço pelo desenho e a dedicação em cada projeto, definindo desde a estrutura até o mobiliário interno, as cores e o acabamento dos ambientes. Além disso, há também extenso material iconográfico, que registra desde o processo de construção no canteiro de obras até a sua finalização.

Dentre as casas deste conjunto, a Residência Maffei (figura 5) se destaca. Localizada em um terreno de esquina, a volumetria sobressalente de seus muros, materializada por meio de tijolos cerâmicos, chama a atenção, bem como suas vigas calhas em madeira, revestidas por zinco que se revelam ao observador externo da casa. Sua planta é estruturada a partir de um pátio interno central, que organiza e distribui os

cômodos da casa. Dentre os documentos encontrados no acervo, além das diversas plantas executivas, também foi possível encontrar fotos destinadas à publicação na Revista Acrópole (Nº 385). O arquivo também conta com outros registros iconográficos e negativos associados ao processo de construção da casa.

⁶ VIANA, Pedro. Residência Tadeu. Entrevista concedida a Amanda Saba Ruggiero e Yasmin Natália Migliati. Fevereiro de 2023.

Outra residência analisada pertence a Pedro Tadeu Vianna, professor da Faculdade de Ciências Médicas e Biológicas de Botucatu, ainda morador. Em entrevista⁶ relatou que recém chegado à cidade, procurou Jorge Caron para realizar o projeto de sua residência por conta de sua atuação dentro do campus da faculdade. Em determinado momento, Pedro Viana revelou que deu a opção ao arquiteto de escolher entre um lote em declive e um outro plano. Apesar das adversidades, Caron escolheu o terreno em declive, resultando em um projeto semi-enterrado, com a casa “esparramada”.

(...) Inicialmente nós tínhamos dois terrenos, um é esse que nós estamos, que é um terreno em declive, e outro que era absolutamente plano, quadradinho, com cerca de 800 metros, quarenta por vinte e poucos. Mostramos esse terreno para ele, ele era de esquina, esse nosso também é de esquina. Aí ele pegou e falou assim “Posso escolher?”, falei “Pode Caron”, aí ele falou “Poxa, meu sonho era fazer uma casa esparramada no declive. (VIANA, 2023)

Durante sua carreira profissional, Caron também realizou projetos para indústrias e empresas, principalmente no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, impulsionados pelo milagre econômico. Embora os embates políticos e ideológicos e toda violência do regime militar no poder, muitos projetos tanto públicos como privados, de infraestrutura, equipamentos e empresas foram desenvolvidos por arquitetos, em sua maioria, realizados em parcerias ou individualmente. Como exemplo, podemos citar o projeto da Empresa Viação São Luiz (1974-1975), localizada na cidade de São Paulo, na avenida Giovanni Gronchi 7080 (figura 6). O projeto contou com a construção das garagens para ônibus e oficinas de manutenção, construídas em estrutura pré-moldada,

Figura 6: Fotografia da fachada da Viação São Luiz. Fonte: Acervo Jorge Caron, (2021).



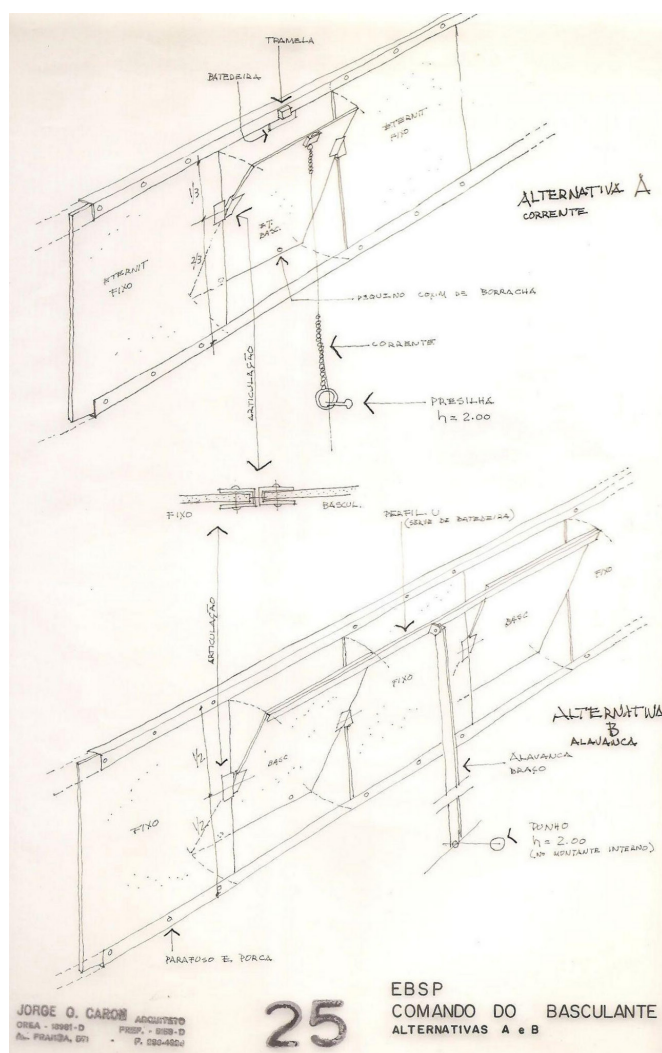


Figura 7: Detalhamento de janela. Fonte: Acervo Jorge Caron, (2021).

vencendo grandes vãos, que teve como objetivo otimizar os custos e o tempo de sua construção. O acervo possui uma série de fotografias da época da construção e do edifício pronto, além das plantas executivas e contratos.

Outro projeto de destaque, que representa a diversidade de soluções e programas presentes nesse grupo, foi a Escola Britânica de São Paulo (1977). Sob encomenda da Fundação Anglo Brasileira de Educação e Cultura de São Paulo, o projeto consistiu em uma ampliação da escola, por meio de um volume anexo com o ginásio, vestiários e salas de escoteiros. No acervo, há registros fotográficos do bloco, plantas executivas, desenhos de estudo e documentos. Na imagem abaixo (figura 7), o detalhamento pertencente ao estudo preliminar do projeto, mostra opções para o sistema de abertura de uma janela basculante.

No início dos anos 1990, Caron projetou a Torre da TV Cultura, localizada na cidade de São Paulo. Dentre os projetos relatados até o momento, a torre obteve maior notoriedade na sua carreira profissional, e mais uma vez, ressaltou a diversidade de desafios que o arquiteto enfrentou. Caracterizada por suas estruturas triangulares, ganhou destaque na paisagem paulistana. No acervo, há uma rica quantidade e diversidade de materiais

referentes à obra, desde documentos burocráticos, até as plantas e desenhos de estudo, projeto executivo, uma série de croquis mostrando-a de diversos pontos da cidade, incluindo fotografias que capturam os módulos da torre sendo içados por guindastes.

Por último, também encontramos as obras realizadas no município de São Carlos pertencentes ao seu último período como arquiteto, quando se mudou para o interior, para atuar como docente em dedicação integral na Escola de Engenharia de São Carlos, no Departamento de Arquitetura e Urbanismo. No acervo há uma variedade de projetos realizados para o campus de São Carlos, dentre eles, a construção do Ginásio de Esportes do campus, com a existência de pranchas detalhadas e registros de sua construção⁷.

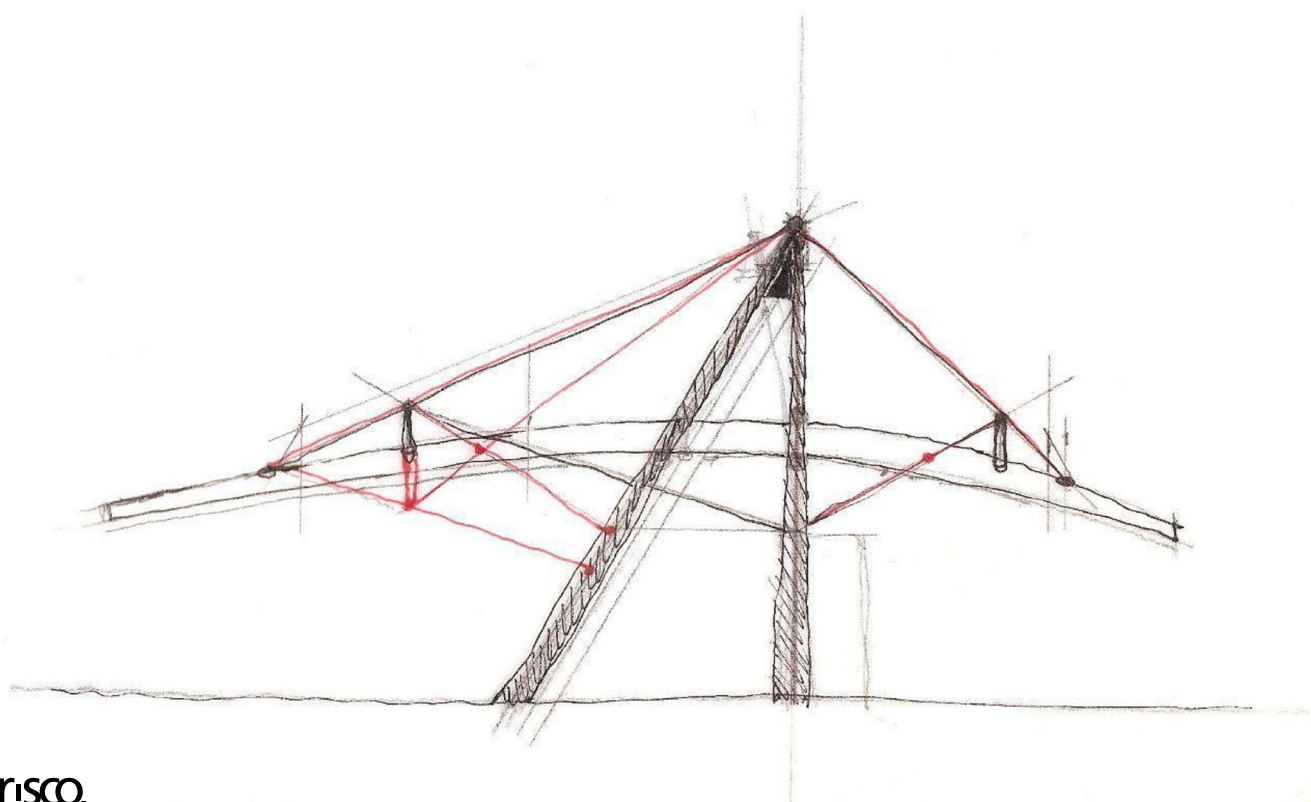
Também no acervo estão os desenhos referentes ao Portal de entrada do campus de São Carlos (figura 8), com croquis e pranchas executivas, até o projeto de paisagismo do edifício Bloco E-1 da Escola de Engenharia de São Carlos, com desenhos de estudo, e um projeto referente a um novo Plano de Mobilidade do Campus, feito por um grupo de trabalho coordenado por Jorge Caron. Nele, os principais objetivos eram a reestruturação das entradas de acordo com as mudanças no plano viário da cidade e readequação dos estacionamentos da universidade, com os estudos que mostram essa readequação.

Apesar de não citar todos os exemplares encontrados durante essa etapa de manuseio, a seleção permitiu um breve panorama dos projetos de Caron durante a sua atuação profissional, entre residências, planos diretores e galpões industriais, empregando as mais diversas soluções arquitetônicas e materiais, obras ainda pouco conhecidas e estudadas.

Outra categoria dentro do acervo foi nomeada: **Cenografia, Teatro e Cinema**. Dentro das atividades de desenho de cenários, para teatro e televisão, estão registrados uma diversidade de roteiros de filmes e curtas metragens, sejam de autoria de Caron ou em parcerias. Dentre as caixas manuseadas, os filmes foram os que apresentaram maior discrepância de informação. Em alguns havia pouco material disponível, tornando muitas vezes difícil a sistematização dos dados e a inserção em um período da produção do arquiteto.

⁷ Projeto presente na caixa 063 do acervo com prancha do projeto executivo, contendo corte e vistas (escala 1:100) e 10 fotos do seu período de construção.

Figura 8: Croqui Portal de Entrada Campus de São Carlos. Fonte: Acervo Jorge Caron, 2021.



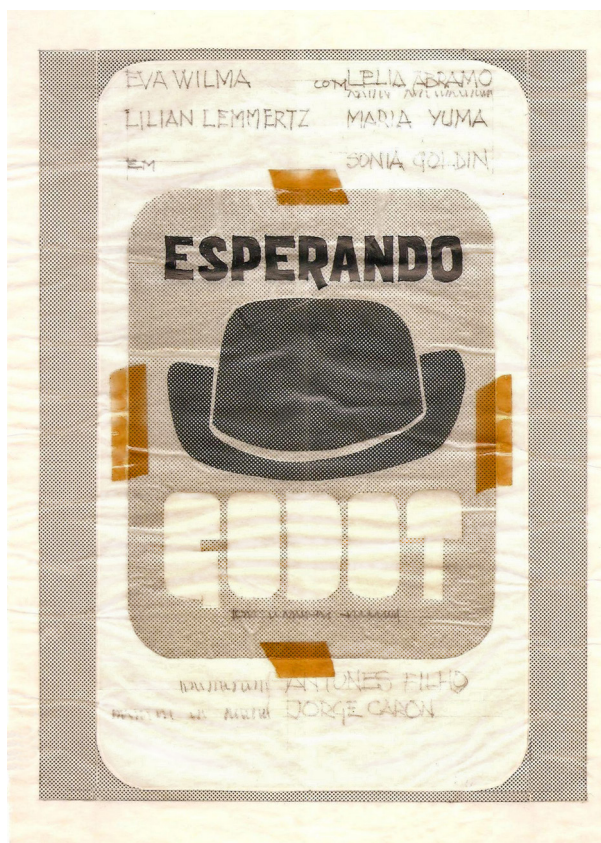


Figura 11: Estudo de Diagramação do cartaz da Peça “Esperando Godot” (1977). Fonte: Arquivo Jorge Caron, 2021.

como programador visual, além de cenógrafo e figurinista. Estão presentes no acervo diversos croquis referentes à cenografia e aos figurinos das personagens, além de estudos de diagramação feitos pelo arquiteto para a produção do folheto e do cartaz da peça (figura 11).

Na categoria nomeada **Design**, havia menor quantidade de documentos, consistindo um conjunto de projetos de móveis, uma série de desenhos relacionados a projetos de poltronas e luminárias, porém com poucas informações técnicas sobre o período de criação ou por quem foram encomendadas. Nele também se encontra o logotipo para a Escola de Engenharia de São Carlos, um desenho geometrizado da deusa Minerva.

No campo do **Ensino**, o acervo reúne documentação da sua extensa participação como educador. O seu papel como docente esteve de certa maneira relacionado com o seu engajamento político. Ao longo de sua graduação, Caron foi comprometido e envolvido com organizações estudantis e militantes do Partido Comunista. Durante a ditadura militar, em meados de 1970, foi preso para averiguação (figura 12). Após esse fato, acabou se afastando do envolvimento direto com partidos políticos e acabou concentrando as suas convicções e lutas no campo da representação de classe por meio do sindicato dos arquitetos e de seu papel como educador. No acervo, encontramos um conjunto de documentos, em sua maioria atas de reuniões, contratos ou textos produzidos por Caron durante o seu vínculo com as instituições, como o curso de arquitetura e urbanismo da Faculdade de Belas Artes, a Faculdade de arquitetura e urbanismo de Santos, e a EESC-USP.

Em 1967, Caron iniciou a sua jornada como docente, quando formulou o Curso Experimental de Espaço Teatral e o Curso Experimental de Iniciação à Cenografia, na Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará, em Belém. Neles, trabalhou na elaboração dos cursos e posteriormente como docente. Durante o seu período em Belém, também realizou o trabalho cenográfico de peças teatrais apresentadas pela universidade, como “Pedreira das Almas” de Jorge de Andrade e “A Mulher sem Pecado”, de Nelson Rodrigues. Em seu memorial de atividades, Caron revelou que foi o colega Flávio Império quem o convenceu a ir para Belém.

(...) Em seguida, (agradeço) a meu colega e amigo, Flávio Império, que me convenceu a ir para Belém do Pará, pegar um Ita ao contrário (“talvez eu volte pro ano, talvez eu fique por lá”. Caymmi). (...) Foi para mim, a primeira experiência institucional como professor em tempo integral. O significado da tarefa não me era obscuro. A própria formação profissional na FAUUSP, onde participei da reestruturação curricular de 1962, o convívio e o exemplo de meus mestres, referenciais e contra-referenciais, já me davam as balizas para o entendimento do que configurava uma atividade docente. (...) (CARON, p. 7, 1999)

Em 1975, Caron ingressou como professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos, onde permaneceu até 1988. Em 1978, tornou-se coordenador dos cursos de extensão universitária da faculdade. Nesse momento, Caron amadureceu algumas convicções acerca da formação do arquiteto e urbanista que carregou durante a

Figura 13: Recorte de jornal com entrevista de Jorge Caron. Fonte: Acervo Jorge Caron, 2021.



sua trajetória como docente, como por exemplo, a ideia do Trabalho de Graduação Integrado no último ano do curso de arquitetura.

Ainda em 1975, Caron também coordenou a comissão organizadora do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Belas Artes de São Paulo (FEBASP), no qual permaneceu como coordenador até 1984. Dentro da formulação do curso, propôs as atividades extracurriculares, um projeto inovador que envolvia tanto os alunos quanto os professores da instituição. Na FEBASP, Caron conseguiu unir professores, alunos em demandas diferentes em prol de um novo curso, inovador para o ensino na área.

Na década de 1980, Caron ingressou como Professor-Colaborador na Escola de Engenharia de São Carlos EESC-USP (1987). No curso de Arquitetura e Urbanismo, foi coordenador entre 1988 e 1991 e propôs diversas ideias que marcaram o curso, como os ateliês integrados e a ampliação da disciplina de paisagismo. Durante sua jornada como docente, pôde-se notar os valores defendidos por Caron e como eles se mantiveram ao longo dos anos. A participação ativa no planejamento dos cursos por onde passou, junto às entidades da categoria, pleiteando por reformas que acarretariam em uma nova maneira de ensinar, aproximando o aluno da atividade prática, princípio que defendeu ao longo de sua trajetória. No texto, publicado no Jornal do IAB, no qual apresentou o curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Belas Artes, Caron escreveu:

Nos Cursos a gente sente uma falta de formulação para entender certos problemas. A gente sempre encontra os currículos fechados. Isso porque os professores têm muito mais vínculo com o projeto do que com a obra. É que os currículos das escolas de arquitetura dão ênfase aos projetos e ignoram a própria pesquisa e canteiro. (LABORATÓRIO DE HABITAÇÃO, 1982)

Durante sua trajetória houve momentos em que esses ideais foram reivindicados, como na Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará, onde participou ativamente das peças teatrais realizadas pelo curso. Na Faculdade de Belas Artes, o Laboratório de Habitação (LAB/HAB) implementado em 1982 como parte das atividades extracurriculares do curso, prestava assessoria técnica habitacional com a inserção de atividades acadêmicas junto a comunidades da periferia. Dentre os professores envolvidos estavam Jorge Caron, Juan Villá, Ives de Freitas e Nabil Bonduki, Carlos Roberto Monteiro de Andrade, entre outros.

Sua carreira como docente foi sempre conjunta a sua trajetória como arquiteto e urbanista, enfatizada pela sua crença na importância do professor explorar a prática da arquitetura.

⁸ Nesta etapa em específico, muitos documentos não foram mencionados ou digitalizados, por se tratarem de temáticas da vida pessoal de Caron, e não de sua vida profissional. Durante a pesquisa, participamos de aulas ministradas pelo IEB (Instituto de Estudos Brasileiros), para seus bolsistas. Um dos temas tratados foi a ética envolvendo a divulgação de alguns documentos pessoais dos acervos.

O último grupo analisado e nomeado por Identidade Civil / Documentos Pessoais, identificou-se um conjunto de documentos, como por exemplo a sua carteira de filiação ao Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado de São Paulo. Além disso, uma versão de seu currículo, documentos administrativos do escritório de arquitetura, como notas de serviço e o caderno de empregados. Neste grupo, diversas cartas e algumas fotos compõem o conjunto. Neste âmbito, cabe salientar que as cartas endereçadas a Caron, por amigos e familiares, por motivos éticos, não foram agregadas à pesquisa, apenas as fotos foram utilizadas⁸.

A partir da conclusão do manuseio, quantificação, descrição e digitalização do acervo, evidenciou-se as diversas áreas em que Caron trabalhou e projetou, reafirmando o perfil do profissional completo, humanista, não somente preocupado em atuar como arquiteto, mas também ciente de seu papel político como educador e formador.

Do acervo físico ao digital

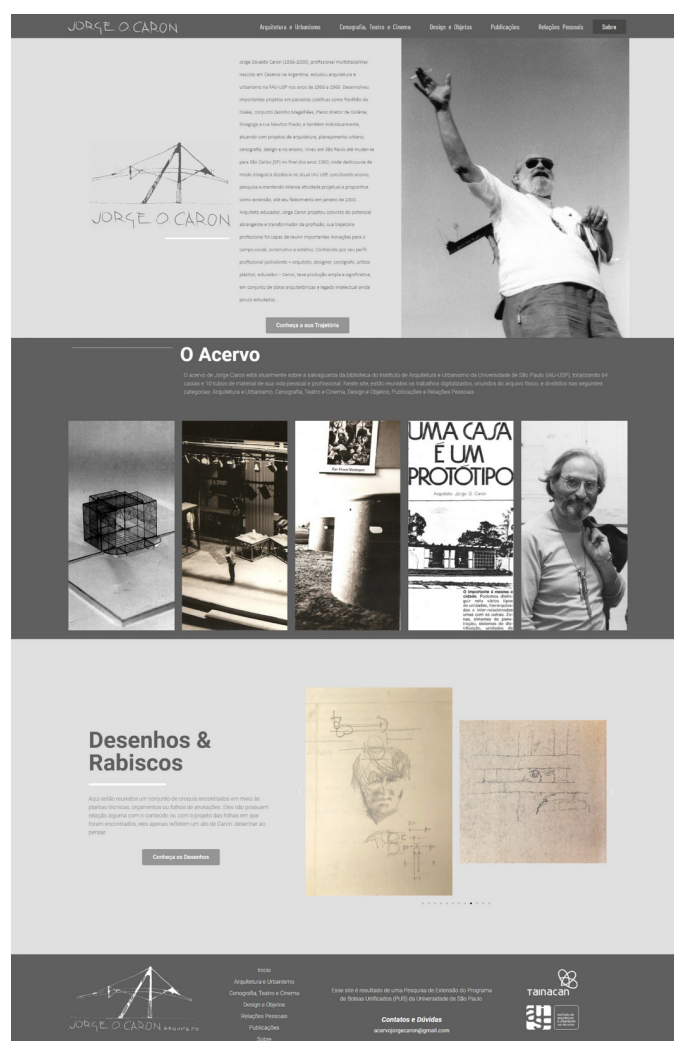
Por fim, o desdobramento da pesquisa sobre o acervo pessoal de Jorge Caron, permitiu a criação do seu acervo digital⁹. Uma seleção dos documentos e obras foram digitalizadas e disponibilizadas ao público, levando em consideração sua relevância e contexto. Para a montagem do acervo digital, foi utilizado como ferramenta o Tainacan¹⁰, um plugin para o WordPress, que permite ao usuário realizar a gestão e publicação de coleções e acervos digitais.

Além disso, a interface (figura 14) do acervo foi um ponto importante na sua construção. Buscou-se uma interface clara e limpa para garantir a evidência dos documentos e o acesso do acervo digital pelo público em geral. Também foram respeitadas as etapas de manuseio para a criação das coleções do acervo digital, dividido em Arquitetura e Urbanismo, Cenografia Teatro e Cinema, Design e Objetos, Publicações e Identidade

⁹ <https://www.iau.usp.br/jorge-caron/>

¹⁰ Tainacan é um plugin, fruto de uma parceria entre o Laboratório de Inteligência de Redes da Universidade de Brasília, a Universidade Federal de Goiás, o Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia e o Instituto Brasileiro de Museus, e tem por objetivo a promoção e o incentivo de uma política nacional para acervos digitais.

Figura 14: Página inicial do *website*. Fonte: Autoras, 2022.



Civil, assim, o visitante acessa o panorama dos diversos campos disciplinares da atuação de Jorge Caron.

Ao longo da pesquisa, em meio ao manuseio do acervo físico e a criação do acervo digital, suscitaram-se algumas reflexões entre esses dois procedimentos, o manuseio do acervo físico e o acesso ao acervo digitalizado. Vale ressaltar que não se trata do triunfo de um em detrimento de outro, mas sim, uma reflexão atual, sobre o debate entre o material e o virtual, enxergando as possibilidades de cada um.

Georges Didi-Huberman (2013) fez uma bela reflexão acerca da leitura da imagem, por meio de uma análise do afresco renascentista de Frade Angélico¹¹, localizado no convento de San Marco. Por estar localizada dentro da cela da clausura, ao lado de uma janela, a percepção do visitante com relação à pintura ocorre de modo gradativo.

¹¹ Didi-Huberman, Georges. *La dissemblance des figures selon Fra Angélico*, Paris, Flammarion, 1990 (reed. 1995, Col. Champs).

Pintado numa contraluz voluntária, o afresco de Angélico obscurece de certo modo a evidência de sua apreensão. Dá a vaga impressão de que não há grande coisa a ver. Quando o olho se habitua à luz do local, a impressão curiosamente vai se impondo ainda mais: o afresco só “se aclara”, para retornar ao branco da parede [...] Assim, ali onde a luz natural investiga o nosso olhar - e quase nos cegava -, é agora o branco, o branco pigmentado fundo, que vem nos possuir. (p.19)

Essa percepção gradual do observador com relação ao afresco de Angélico, pode ser posta paralelamente ao manuseio ocorrido no acervo físico. A abertura da caixa, a primeira identificação rápida do material ali presente, o folhear e o desdobrar dos papéis e a assimilação progressiva das informações que compõem aquela obra, materializadas naquele arquivo, permitem uma assimilação de distintas camadas e leituras presentes no arquivo, e que foram elencadas acima, como a série de desenhos e croquis, o seu processo de criação e como o arquiteto lida com a paisagem em seus projetos. Ou seja, um tempo que permite apreciação sensorial dos documentos.

Contudo, essa potencialidade sensorial e de múltiplas leituras encontradas no acervo físico é limitada no manuseio do acervo digital, uma vez que a ordem de leitura está dada ao observador, como por exemplo as obras catalogadas e divididas nas devidas coleções (Projeto de Arquitetura e Urbanismo, Projetos de Cenografia, Teatro e Cinema, Design Gráfico e de Objetos e Publicações). Tal sistematização e divisão tem, no caso desta pesquisa, a finalidade de garantir uma melhor utilização da interface e a disseminação dessa informação. Portanto, no ambiente virtual, as soluções estão estabelecidas para facilitar a busca do visitante na interface. Assim sendo, consideramos que a digitalização dos materiais do acervo não deve excluir o acesso aos documentos originais, ambos devem funcionar em conjunto como complementos.

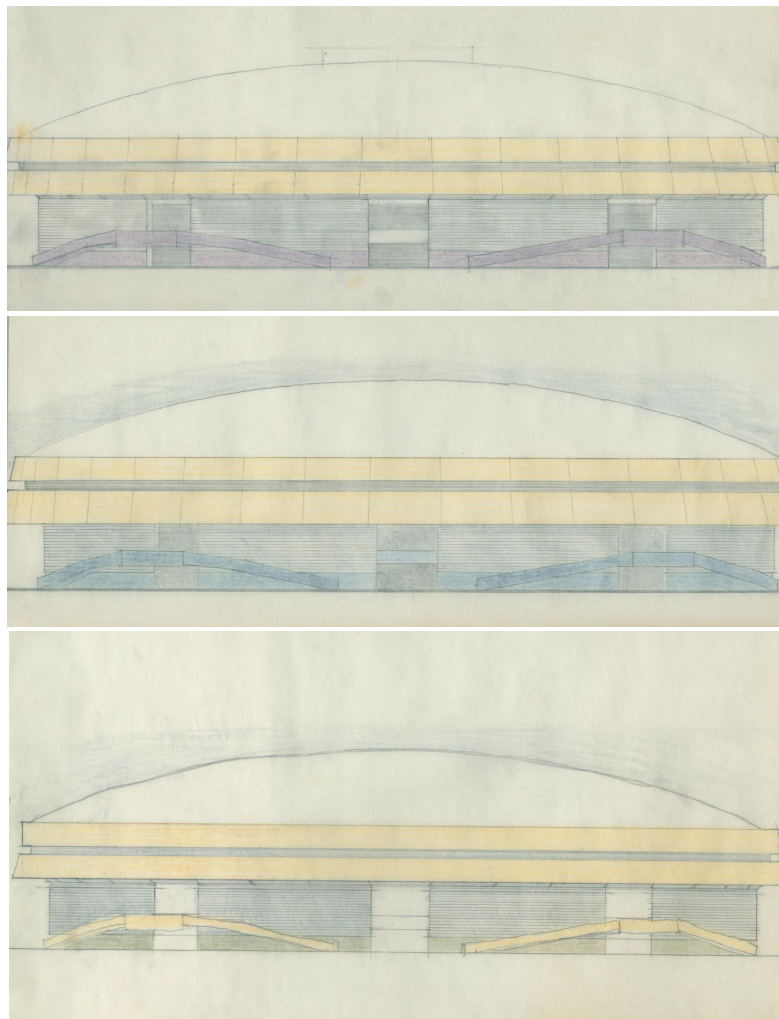
Além disso, o acervo digital também traz outras implicações. É inegável a capacidade de alcance que a internet tem nos dias de hoje, podendo fazer com que o acervo digital chegue a mais pessoas e públicos diferentes, se comparado ao acervo físico. Contudo, o usuário da internet é bombardeado todos os dias por milhares de imagens e informações. Dessa forma, um desafio se estabelece aqui, como garantir com que essas informações dos acervos digitais também não se percam na infinitude da internet?

Considerações

O contato com o acervo reiterou a importância da conservação, preservação e o acesso aos acervos de arquitetura e urbanismo, documentos originais, anotações, etc. Essa importância não se deve exclusivamente ao campo da preservação patrimonial arquitetônica, mas também, revela outras características, histórias, fatos e versões, diálogos, conflitos que permeiam a materialidade da história.

A consulta sobre o acervo permitiu analisar a extensa carreira e as realizações profissionais puderam ser estudadas, mas também, outros detalhes da sua atuação como arquiteto e urbanista. Primeiro evidenciou-se a importância do desenho em seu processo de criação e documentação. Em suas obras, o esboço era essencial no processo projetual, o meio de comunicar, sendo difícil manusear qualquer projeto no qual não existia um croqui inicial como forma de experimentação. Em seus desenhos, há uma concisão nos traços, como linguagem predominante, expressa por meio de poucas linhas, que evidenciam e transmite uma ideia, um princípio. Como exemplo, elegeu-se os croquis referentes ao Ginásio Municipal de Esporte Milton Olaio Filho (figura 15). Nele, foi possível observar as experimentações e estudos realizados, exclusivamente por meio dos desenhos, as cores das caixas de escada do ginásio, demonstrando a preocupação do arquiteto com as diversas escalas dentro do projeto.

Figura 15: Croqui de Estudo do Ginásio Milton Olaio Filho. Fonte: Acervo Jorge Caron, 2021.



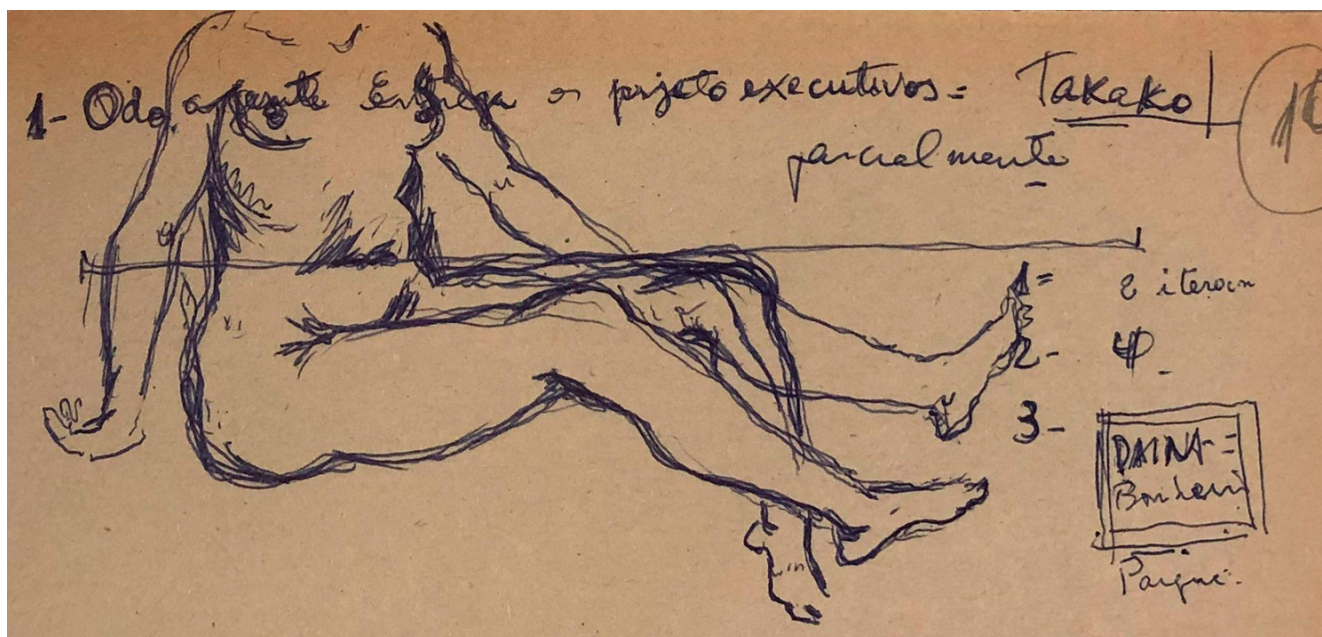


Figura 16: Croqui encontrado no Acervo. Fonte: Acervo Jorge Caron, 2021.

Além disso, apesar do acervo apresentar uma trajetória profissional, por muitas vezes, desmembrando a leitura dos documentos, foi possível observar traços da personalidade de Jorge Caron. Em meio aos documentos e plantas, ao lado de um papel, havia traços, uma série de croquis, desenhos, rabiscos e anotações, por vezes sem conexão com o conteúdo do papel em que foi encontrado, mas ilustrava um devaneio, um livre pensamento impresso com as mãos (figura 16). Essas anotações, encontradas ao longo da pesquisa, acarretaram na criação de uma coleção própria, presente no acervo digital nomeada croquis, desenhos e rabiscos.

Outra questão foi o seu olhar e postura como arquiteto sobre o desenho da paisagem. Em diversos projetos, percebe-se a volumetria construída em diálogo com a paisagem, por muitas vezes semi-enterrada, conversando com o entorno e tirando partido da topografia do terreno. Dentre as obras que observamos esse partido, destacam-se os edifícios modulares no campus da Faculdade de Ciências Médicas e Biológicas de Botucatu, no auditório da Engenharia Elétrica, no campus São Carlos da Universidade de São Paulo, onde especificamente Caron reutilizou a estrutura de uma antiga piscina para realizar o projeto de readaptação, a Residência Tadeu Viana, em Botucatu, cujo proprietário foi entrevistado durante a pesquisa, e ressaltou essa característica no projeto.

Vale ressaltar que os desdobramentos resultantes da pesquisa foram possíveis graças à preservação e salvaguarda do acervo pessoal em questão. A partir do acervo Jorge Caron, abre-se a possibilidade do IAU USP ampliar esforços para receber novos acervos de arquitetos, por meio de um projeto institucional, que demonstrou ser necessário, visto a dispersão de outros acervos para fora do país.

¹² Como se debateu nos artigos: Wisnik, Guilherme. Falta de estrutura no Brasil respalda decisão de Paulo Mendes da Rocha. Folha de S. Paulo, São Paulo, 26 set. 2020. Segawa, Hugo. *A fragilidade e o peso dos papéis*. Jornal da USP, São Paulo, 17 set. 2020. Lira, J.; Delecave, J.; Próspero, V.; Fiammenghi, J. *Acervos de arquitetura como espaço histórico de formação*. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, [S. l.], v. 29, p. 1-31, 2021. DOI: 10.1590/1982-02672021v29e53. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/181058>>. Acesso em: 10 maio 2022.

Assim, o trabalho reitera a importância da preservação dos acervos para a historiografia da arquitetura e do urbanismo nacional. Em um momento que assistimos a fuga de acervos de arquitetura para instituições fora do país, como de Paulo Mendes da Rocha e Lúcio Costa¹², torna-se ainda mais importante e urgente considerar a preservação, salvaguarda e divulgação dos acervos de arquitetura, tendo as instituições públicas como centros potenciais para salvaguarda dos importantes testemunhos da nossa cultura material.

Vale salientar ainda que, por mais que durante a pesquisa, as obras e a carreira do arquiteto e urbanista Jorge Caron, foram divididas nas etapas aqui apresentadas, ocorrem de maneira transversal na carreira do arquiteto, entre os diversos campos disciplinares que atuou, reiterando a característica de um profissional integral.

Por fim, o trabalho permitiu reviver a trajetória do arquiteto e professor de grande notoriedade dentro do Instituto de Arquitetura e Urbanismo e para a história da arquitetura, em especial no estado de São Paulo, além de contribuir para a divulgação de materiais e produções pouco conhecidas, que o caracterizam como um profissional versátil e multidisciplinar, em ações comprometidas com a função social do arquiteto.

Referências bibliográficas

- Anna, J. S; Campos, S. O; CALMON, M. A. M. *Diferenças e semelhanças entre arquivos e bibliotecas: o profissional da informação em evidência*. 2015.
- Beiguelman, Giselle. Reinventar a memória é preciso. In: Beiguelman, Giselle; MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: Editora Peirópolis Ltda., 2014. p. 12-33.
- Brito, G. F. de, E. A. Costa, e L. M. R. Velloso. *Digital Platform for Dissemination of the FAUUSP Architecture and Design Collections*. Brazilian Journal of Information Science: Research Trends, vol. 15, outubro de 2021, p. e02125, doi:10.36311/1981-1640.2021.v15.e02125.
- Costa, C. M. L.; FRAIZ, P. M. V. *Como Organizar Arquivos Pessoais: Manual*. São Paulo: Arquivo do Estado, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- Gonçalves, J. *Como Classificar e Ordenar Documentos de Arquivo*. São Paulo: Arquivo do Estado, 1998.
- Hunter, Sam. *The Museum of Modern Art, New York: the history and the collection*. New York, N.Y., H.N. Abrams in association with the Museum of Modern Art, New York, 1984.p.599
- Hanks, David A. *et al. Partners in Design Alfred H. Barr and Philip Johnson*. New York, N.Y., The Monacelli Press, 2015.p.232
- Lira, J.; Delecave, J.; Próspero, V.; Fiammenghi, J. *Acervos de arquitetura como espaço histórico de formação*. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, [S. l.], v. 29, p. 1-31, 2021. DOI: 10.1590/1982-02672021v29e53. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/181058>>. Acesso em: 10 maio. 2022.
- Rede de Acervos de Arquitetura e Urbanismo. [S. l.]. Disponível em <<https://www.iabsp.org.br/rede-de-acervos-de-arquitetura-e-urbanismo/>>. Acesso em: 17 maio 2022.
- Ribas, E. M, Escorel, L. Os arquivos pessoais de Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 76, p. 275-289, 2020.

Rocha, M. A. B. *A documentação Museológica no Núcleo de Estudos Açorianos: Análise de sistemas informacionais computadorizados*. 2019.

Ruggiero, A. S. *Jorge Caron: uma Trajetória*. 2006. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

Ruggiero, Amanda Saba; MIGLIATI, Yasmin Natália. *Trajetória de vida: uma investigação no arquivo pessoal do arquiteto Jorge Caron*. Paranoá, n. 32, p. 1-18, 2022.

Ruggiero, A. S.; MIGLIATI, Y. N. *Jorge Caron: Uma Análise no Acervo Pessoal do Arquiteto*. 8º Seminário DCOMOMO São Paulo, São Paulo, 24 ago. 2022.

Maffei, Francisco; MAFFEI, Verena. *Residência Maffei*. Entrevista concedida a Amanda Saba Ruggiero e Yasmin Natália Migliati. Fevereiro de 2023.

Muchacho, R. Museus virtuais: A importância da usabilidade na mediação entre o público e o objecto museológico. In: Livro de Actas do 4º Congresso SOPCOM. 2005. p. 1540-1547.

Marty, P.; Twidale, M. *Lost in gallery space: A conceptual framework for analyzing the usability flaws of museum Web sites*. First Monday, v. 9, n. 9, 6 Sep. 2004.

Rozestraten, Arthur Simões; ANDRADE, Beatriz Moraes de; FIGUEIREDO, Fernanda Gastal (org.). *Manual de Procedimentos Técnicos do Projeto Arquigrafia*. 2ª ed. São Paulo: FAUUSP, 2018.

Segawa, Hugo. *A fragilidade e o peso dos papéis*. Jornal da USP, São Paulo, 17 set. 2020.

Viana, Pedro. *Residência Tadeu*. Entrevista concedida a Amanda Saba Ruggiero e Yasmin Natália Migliati. Fevereiro de 2023.

Recebido [Mai. 18, 2023]

Aprovado [Set. 01, 2023]

Wisnik, Guilherme. *Falta de estrutura no Brasil respalda decisão de Paulo Mendes da Rocha*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 26 set. 2020.

Móveis com material não convencional

Soluções do arquiteto
Jorge Caron*

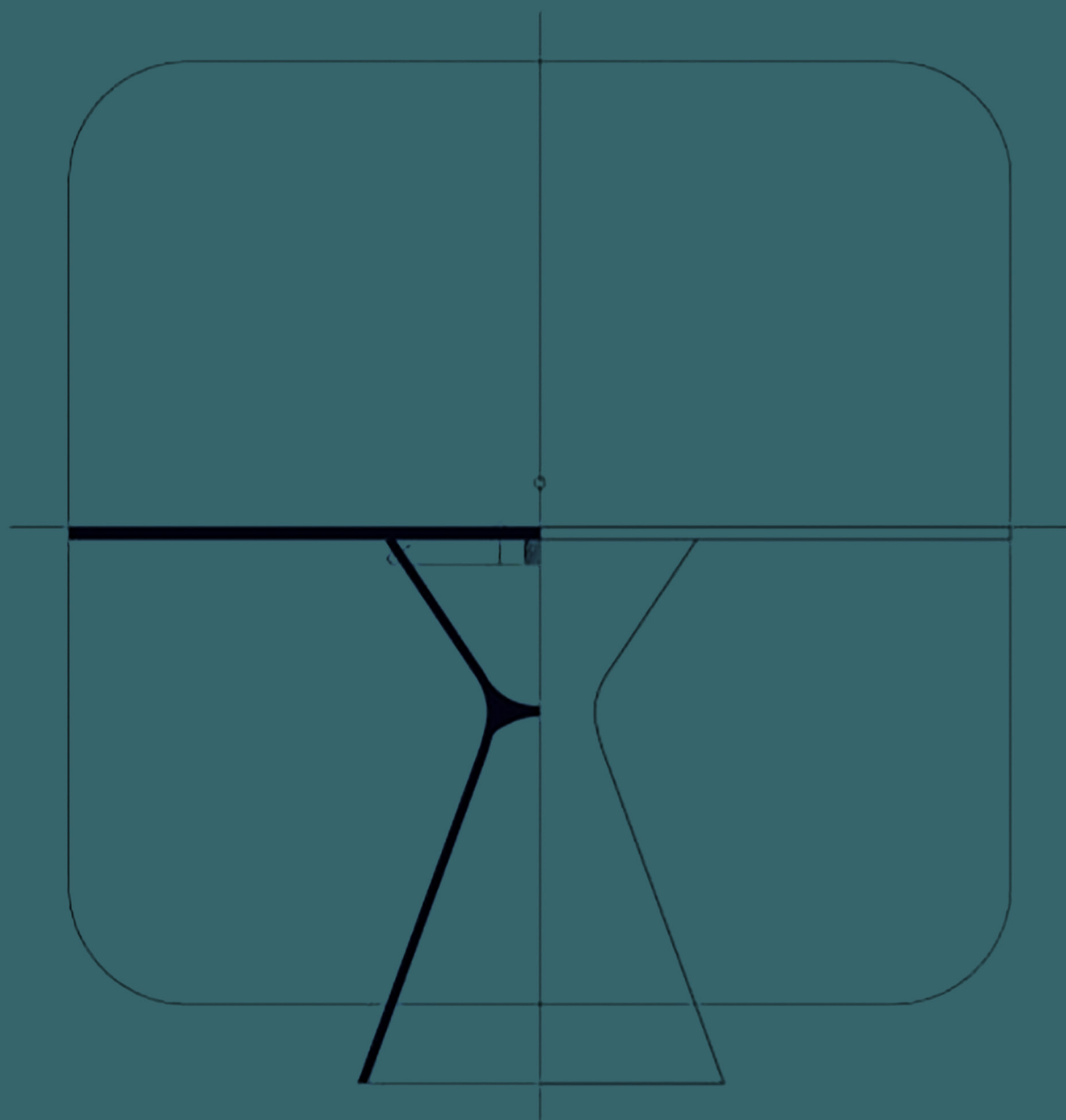


Figura da página anterior:

Corte de mesa - parte da série Móveis de Fibrocimento, autoria de Jorge O. Caron. Publicado na Revista Acrópole n.385, jun.1971 ano 33, p. 32. Fonte Acervo Jorge Caron. (Imagem acrescida pelos editores desta edição temática ao presente texto)

Tratava-se de fazer móveis para uma sala de jantar e banquetas para um estar. Mas, por peculiaridades minhas (formação, traumas infantis etc.), me é sempre difícil pensar alguma coisa individual. Tal como um móvel para uma sala. A tendência é pensar, automaticamente, em termos de protótipo, não de indivíduo. Protótipo implica numa perspectiva de produção, uma indústria à disposição com um plano de pesquisa. Projetar ao nível do protótipo é projetar ao nível de reprodução aos milhares, ao nível de rebatimento social, de elaboração industrial.

Mas não tinha à disposição uma organização nem máquinas, nem capitais suficientes para pesquisa. Enfrentava a alternativa de ter que enfrentar o problema dos móveis de maneira artesanal: abandonar o protótipo e resolver o indivíduo.

Recusei a alternativa. Como então resolver o aspecto industrial, se não contávamos com a possibilidade de elaborar peças novas experimentais? Usando peças que a indústria já produzisse. O problema se equaciona na procura de materiais e formas que, com um mínimo de mão-de-obra, se transformasse inesperadamente em uma peça nova. Um dado se impunha o custo baixo, necessário para a reprodução comercial.

Pusemos mão à obra. Foram passados em revista os materiais.

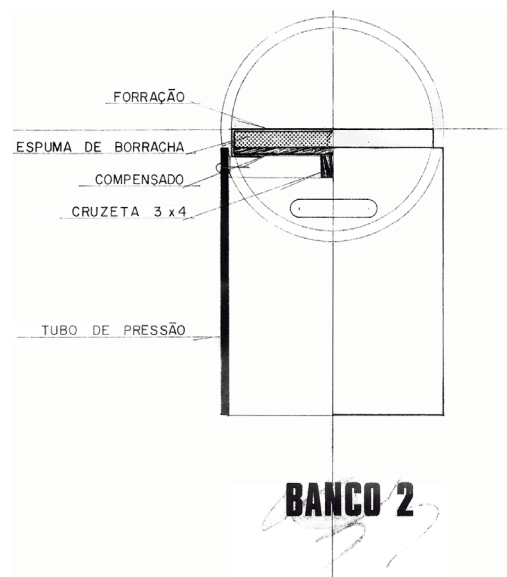
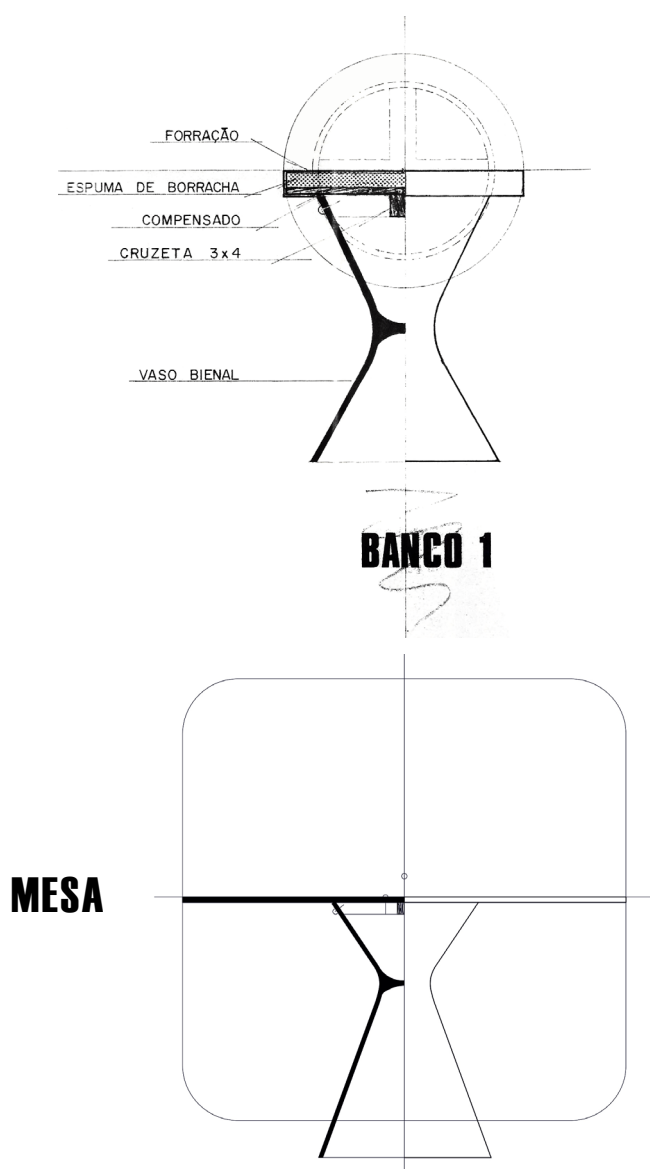
Madeira: artesanal, caríssima; a reprodução industrial no caso, não passa de um arremedo e não encontramos peças de madeira já produzidas industrialmente que permitissem uma aplicação imediata.

Plásticos: materiais os mais variados, todos maravilhosos, altamente versáteis, capazes de cobrir quaisquer problemas que se apresentassem. Mas apresentavam uma dificuldade para nosso trabalho: as peças novas requeriam moldes específicos e uma máquina industrial montada capaz de absorver as experiências. Por outro lado, a racionalidade do material faz com que a forma das peças já industrializadas sejam tão específicas que apresentam certa dificuldade em serem empregadas com outra finalidade. É o caso da luminária que fiz com um ralo sifonado de plástico (tigre), que funciona muito bem como luminária, mas não deixa de ser um ralo. Passamos, então, a outro material.

Metais: materiais que se prestariam perfeitamente a resolver o problema, o que não constitui novidade. Mas, como por sua natureza, os metais são produzidos em forma contínua, perfilada, logo vimos às voltas com canos, cantoneiras, chapas e serralheiros. Peso imenso, e preço por peso. E mão-de-obra artesanal. Poder-se-ia pensar em metal moldado, mas aí entra no caso dos plásticos e seus moldes. E, com certeza, os plásticos bem empregados levam alguma vantagem. Os metais não se equacionam dentro de

* Jorge Osvaldo Caron foi Arquiteto e Urbanista, Cenógrafo, Designer e Docente do atual Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Figura 2: Projeto de móveis.
Fonte: Acervo Jorge Caron.



nosso problema geral, se bem que não fossem desprezados para quaisquer detalhes que pudessem surgir (parafusos por exemplo).

Concreto: também não é novidade resolver mobiliário em concreto. Estamos mesmo desenvolvendo bancadas de laboratório pré-fabricadas em concreto e estamos obtendo ótimos resultados. Mas, ainda, tropeçamos nos problemas do artesanal, na medida em que nos faltava uma indústria de apoio. E, também, que as peças produzidas industrialmente são sempre blocos empilháveis de grande peso.

Passamos ainda pelo cristal, caríssimo. Pelas polpas prensadas, econômicas, mas com as características artesanais da madeira. Pelo papelão, não passamos a fundo, devido à dificuldade de ter acesso a processos industriais de dobradura, não podendo ser empregadas as formas existentes.

Mas, indo por aí, tropeçamos em um material humilde, sempre meio escondido por trás de forros ou enterrado na terra. Acostumado a ser brutalizado pelas intempéries, por águas servidas, por altas pressões. Pesado, mas sempre usado em casas finas. Altamente resistente quando prensado, quebradiço quando moldado, mas com as linhas de resistência perfeitamente estudadas. Devido à sua aplicação extensa, de baixo preço, e com formas amplas, lisas. O material: fibrocimento.

A própria humildade do material, próximo do concreto, e sua resistência a produtos químicos (nos esgotos) e água (nos telhados) convinha às tarefas a desempenhar: os pratos quentes sobre a mesa, o vinho derramado, os murros no acesso da discussão. Por outro lado, o material recebe pintura, podendo ter as cores mais variadas, cera que o protege e lhe confere brilho suave. Pode ser até metalizado a jato e polido.

Selecionamos entre os diversos materiais existentes os que mais se apropriavam às diferentes partes dos móveis, com o mínimo de mão-de-obra. Para o tampo da mesa, foi empregada chapa prensada nas dimensões de fabricação com os cantos apenas arredondados (cortados com lâminas de carborundum). O pé da mesa é parte do vaso tipo Bienal. A junção entre os dois é feita por uma cruzeta metálica à qual se parafusam ambas as peças. O pé da banquetta correspondente é também um trecho do vaso Bienal, ao qual foi adaptado o assento estofado pelo mesmo processo da cruzeta. A banquetta cilíndrica é um trecho de tubo de pressão, com assento estofado e cruzeta.

Como o pé da mesa e do banco correspondente foram feitos de material moldado, receberam como proteção uma guarnição de borracha macia (de porta de automóvel).

Os móveis em questão estão aí. Em uso há um ano e meio e resistindo aos embates de refeições, crianças e bate-papos. O custo é ínfimo em relação ao custo do mobiliário que conhecemos. Sei, e daí?

Dai são os protótipos, demais uma possibilidade de industrialização de mobiliário, com um material insólito e barato, sem ao menos alterar a linha de produção de uma indústria, o que não é pouco, sabendo que os modelos que podem ser obtidos não são somente estes, mas uma infinidade.

Depoimento

de Sam Kornhauser*

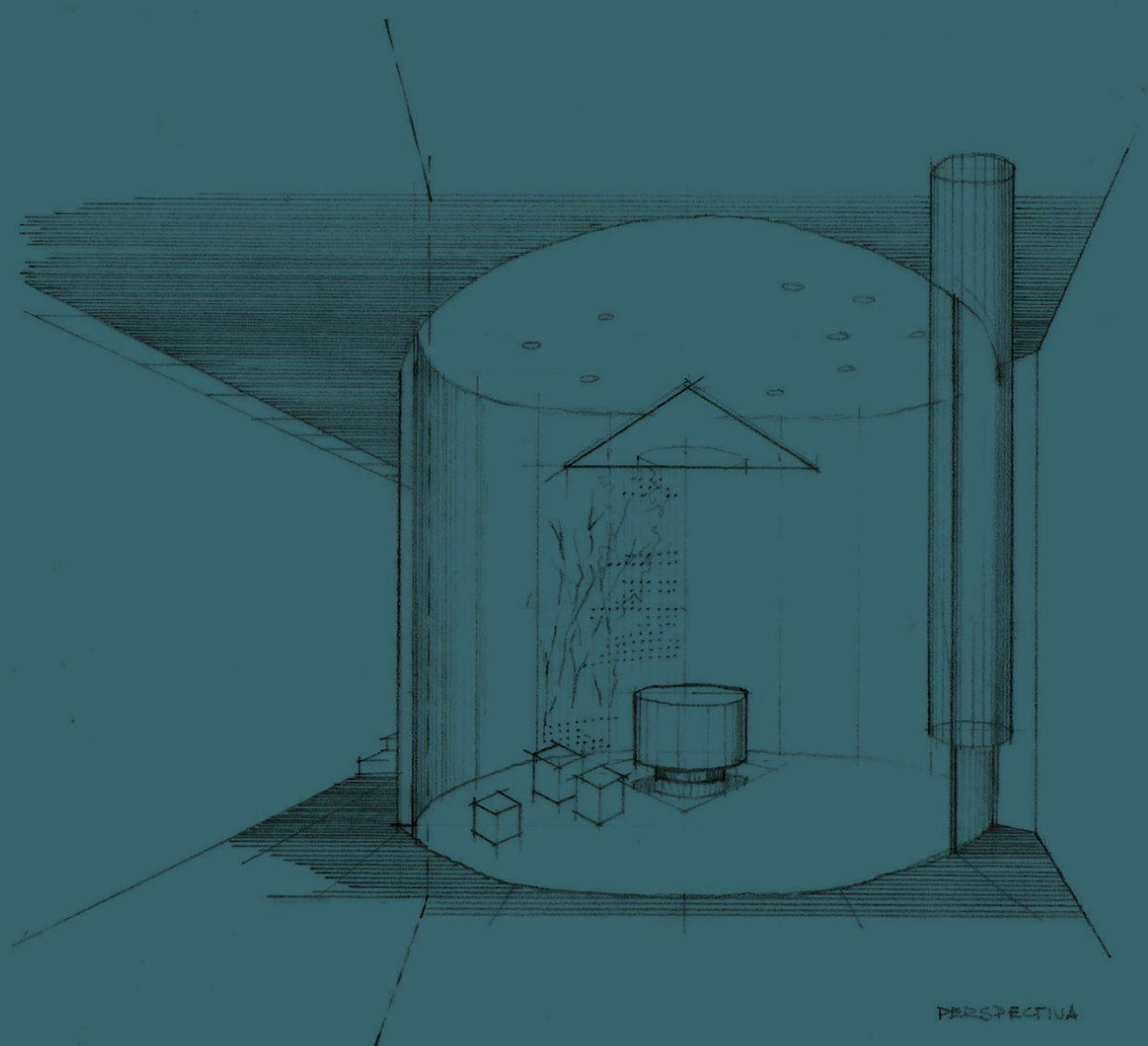


Figura da página anterior:

Projeto para capela do aeroporto de Congonhas, desenho de Jorge O. Caron. Fonte Acervo Jorge Caron. (Imagem acrescentada pelos editores desta edição temática ao presente texto)

The last time I saw Caron we went for dinner at a fast-food restaurant inside a deserted shopping mall outside of Sao Carlos. It was Sunday night; there was no other place to go. As we entered the mall our voices echoed off the hard surfaces. There were no other human bodies, except for a security guard, to absorb the sound of Caron saying with an ironic laugh, “Funny”. I had heard him use this word many times in the more than thirty years we knew each other. What he meant was, “what a strange situation!”. Here we were, in a place that embodied everything he spent a lifetime in architecture striving to change – *alienation, non-human scale, commercialization, authority* – sensing that we were about to have our last meal together. “Funny”.

We met in the office of Mauricio Tuck Schneider in the summer of 1966. I had just finished my first year of architecture school in the US and my uncle, who manufactured construction coatings and was Mauricio’s supplier, had arranged what today we would call an “internship” but was in fact, just a favor for a friend. Caron, a young architect who was the principal designer and spoke reasonable English, was put in charge of keeping me busy and out of trouble. However, he had a generosity of spirit which allowed him to ignore the fact that I knew nothing and couldn’t draw, *so he gave me an assignment that surprisingly predicted what my future professional life would become for the rest of my life.*

I had been drafting floor plans for a typical building in Sao Paulo at that time – a residential tower on top of a commercial base. He saw I was struggling with the ink pens, so he asked me to instead sketch some designs for a playground on the roof terrace. I spent the rest of the summer thinking about space from the point of view of a child and the experience of play even though I was barely past my own childhood and could only think in clichés. I did not know that within two years, during the political upheavals of the late ‘60s, I would join with fellow students to rebel against academic architecture to create a new path for myself – *designing learning and play places for children and leading communities in building them.* Many years later I realized that Caron’s genius as an educator was not in instruction; he did not teach me anything about architecture or drawing or design. His genius was in recognizing that I needed something else – friendship, cultural awareness, personal experience, and the joy of life.

He saw in me who I could become, not what I was, a formless 19-year-old with a naïve world view with a kindred sense of humor. He would take me out to eat with his artist friends and lovers and through food he introduced me to Brazilian culture. On my last day in the office, he and the other employees presented me with four records, a snapshot of the popular music of Brasil, which I still listen to today. MPB

* Sam Kornhauser: Bachelor of Architecture at City College of New York, Schoolworks Design Inc.

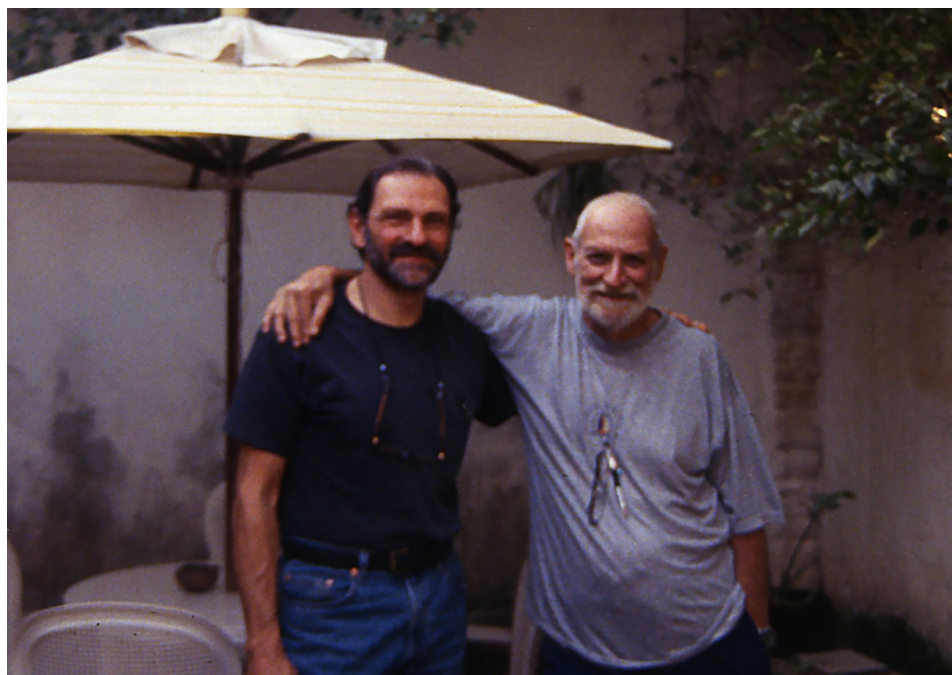


Figure 1: Sam Kornhauser (left) alongside Jorge Caron (right). Source: Sam Kornhauser.

Quatro, Elis e Jair, Zimbo Trio, Nara Leao. In the age of Spotify, the act of playing one of these LP's is a physical connection to those times and to him.

Every few years after that summer I would visit Sao Paulo to see my father and I would reconnect with Caron. One time I had just completed a 6-month trek from the top of South America, over the Andes, into the Amazon forest and through the Pantanal and at the end, when I reached Sao Paulo, he interrogated me for every detail over a large Chopp. I think he wanted to travel more than he had time for, and he took pleasure in my stories. He once took me to see his friend act in Chico Buarque's opera, *O Malandro* and then dropped me off at the airport. He opened the trunk of his car and handed me a cow skull as a traveling companion. The next time, I came back with a wife and baby son. Each visit marked the progress of our lives like entries in a diary.

He would take me on excursions to see his latest projects. He took me to Botucatu to see the medical school he designed when it was being built. I suggested that until a proper playground could be installed, maybe we could gather cardboard boxes from a factory, bring them to the courtyard of the children's clinic and just let them construct their own play space. The next day we did it. One trip to the construction site of a concrete church, we got stuck in a small hill town during a heavy flood and spent hours waiting for the rain to stop while eating and talking in a bar by the side of the road, as if it was a planned part of the itinerary.

In 1998, before our dinner in the shopping mall, I showed him a portfolio of the small, simple projects for children I had been doing over the years. I think he was truly surprised by the direction my life had taken, outside the boundaries of common

architectural practice but intimately involved with community people building things for their next generation and he was delighted. He said he wanted me to come back and make a presentation to the faculty and students at the university but there was no time. We said goodbye for the last time at a bus station in Sao Carlos. When I returned to Brazil a few years later for the funeral of my uncle, the one who had arranged for me to work in Mauricio's office, Caron was gone.

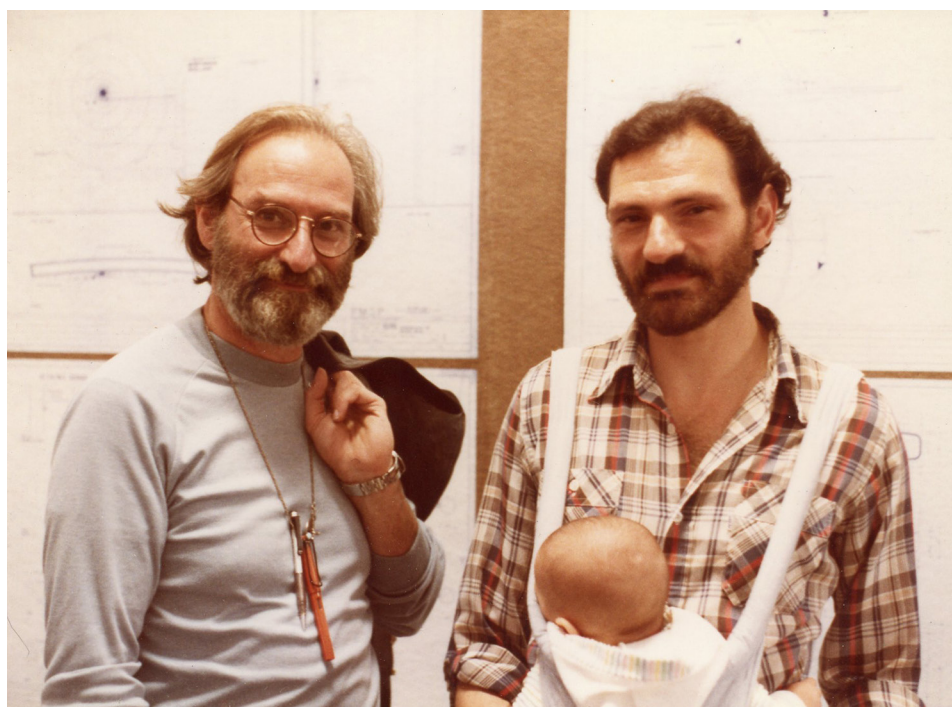
Caron was eleven years older than me when we met. And now, as I sit writing my memories of him, I realize that I am eleven years older than he was when he died. "Funny", I could hear him say. "So, I know a place that makes delicious moqueca..."

...

Tradução para o português do depoimento acima realizada por Amanda Saba Ruggiero

A última vez que vi Caron, fomos jantar a um restaurante de fast-food dentro de um centro comercial deserto nos arredores de São Carlos. Era domingo à noite; não havia outro lugar para ir. Quando entrámos no centro comercial, as nossas vozes ecoaram nas superfícies duras. Não havia outros corpos humanos, exceto um segurança, para absorver o som de Caron a dizer, com uma gargalhada irónica, "Engraçado". Já o tinha ouvido usar esta palavra muitas vezes nos mais de trinta anos em que nos

Figure 2: Sam Kornhauser (right) alongside Jorge Caron (left). Source: Sam Kornhauser.



conhecemos. O que ele queria dizer era: “Que situação estranha!”. Aqui estávamos nós, num lugar que personificava tudo o que ele passou uma vida inteira na arquitetura a tentar mudar - alienação, escala não humana, comercialização, autoridade - sentindo que estávamos prestes a ter a nossa última refeição juntos. “Engraçado”.

Conhecemo-nos no escritório de Maurício Tuck Schneider no verão de 1966. Eu tinha acabado de terminar o primeiro ano da faculdade de arquitetura nos Estados Unidos e meu tio, que fabricava revestimentos para construção e era fornecedor do Maurício, tinha arranjado o que hoje chamamos de “estágio”, mas que na verdade era apenas um favor para um amigo. Caron, um jovem arquiteto que era o principal projetista e falava um inglês razoável, foi encarregado de me manter ocupado e longe de problemas. No entanto, tinha uma generosidade de espírito que lhe permitia ignorar o facto de eu não saber nada e não saber desenhar, pelo que me deu um trabalho que surpreendentemente previa o que viria a ser a minha vida profissional para o resto da vida.

Na altura, eu estava a desenhar as plantas de um edifício típico de São Paulo - uma torre residencial em cima de uma base comercial. Ele viu que eu estava a ter dificuldades com as canetas de tinta, por isso pediu-me que desenhasse alguns projectos para um parque infantil no terraço do telhado. Passei o resto do verão a pensar no espaço do ponto de vista de uma criança e na experiência de brincar, apesar de já ter passado a minha própria infância e só conseguir pensar em clichés. Não sabia que, passados dois anos, durante as convulsões políticas do final dos anos 60, me juntaria a outros estudantes para me rebelar contra a arquitetura académica e criar um novo caminho para mim próprio - conceber locais de aprendizagem e de brincadeira para crianças e liderar comunidades na sua construção. Muitos anos mais tarde, apercebi-me de que o génio de Caron como educador não estava na instrução; ele não me ensinou nada sobre arquitetura, desenho ou design. O seu génio consistiu em reconhecer que eu precisava de algo mais - amizade, consciência cultural, experiência pessoal e alegria de viver.

Ele viu em mim o que eu poderia vir a ser, não o que eu era, um jovem de 19 anos sem forma, com uma visão ingénua do mundo e um sentido de humor afim. Levava-me a comer fora com os seus amigos artistas e amantes e, através da comida, apresentou-me à cultura brasileira. No meu último dia no escritório, ele e os outros funcionários presentearam-me com quatro discos, um retrato da música popular do Brasil, que ainda hoje ouço. MPB Quatro, Elis e Jair, Zimbo Trio, Nara Leão. Na era do Spotify, o ato de tocar um destes LP's é uma ligação física a esses tempos e a ele.

De tempos a tempos, depois desse verão, visitava São Paulo para ver o meu pai e reencontrava-me com Caron. Uma vez, eu tinha acabado de completar uma caminhada de 6 meses desde o topo da América do Sul, passando pelos Andes, pela floresta amazónica e pelo Pantanal e, no final, quando cheguei a São Paulo, ele interrogou-me sobre todos os pormenores com um grande Chopp. Acho que ele queria viajar mais do que tinha tempo para o fazer, e tinha prazer nas minhas histórias. Uma vez levou-me a ver o seu amigo atuar na ópera de Chico Buarque, O Malandro, e depois deixou-me no aeroporto. Abriu a mala do carro e entregou-me um crânio de vaca como companheiro de viagem. Na vez seguinte, regresssei com mulher e filho bebé. Cada visita marcava o progresso das nossas vidas como as entradas de um diário.

Ele me levava em excursões para ver seus últimos projetos. Levou-me a Botucatu para ver a escola de medicina que ele desenhou quando estava a ser construída. Sugeri que, enquanto não fosse possível instalar um parque infantil adequado, talvez pudéssemos recolher caixas de cartão de uma fábrica, levá-las para o pátio da clínica pediátrica e deixá-las construir o seu próprio espaço de recreio. No dia seguinte, fizemo-lo. Numa viagem ao local de construção de uma igreja de betão, ficámos presos numa pequena cidade de montanha durante uma forte inundação e passámos horas à espera que a chuva parasse enquanto comíamos e conversávamos num bar à beira da estrada, como se fosse uma parte planeada do itinerário.

Em 1998, antes do nosso jantar no centro comercial, mostrei-lhe um portfólio de pequenos e simples projectos para crianças que tinha vindo a realizar ao longo dos anos. Penso que ele ficou verdadeiramente surpreendido com o rumo que a minha vida tinha tomado, fora dos limites da prática comum da arquitetura, mas intimamente envolvido com pessoas da comunidade que construíam coisas para a sua próxima geração, e ficou encantado. Disse que queria que eu voltasse e fizesse uma apresentação aos professores e estudantes da universidade, mas não havia tempo. Despedimo-nos pela última vez numa estação de autocarros em São Carlos. Quando voltei ao Brasil, alguns anos depois, para o enterro do meu tio, que foi quem me arranhou o trabalho no escritório do Maurício, Caron já tinha ido embora.

O Caron era onze anos mais velho do que eu quando nos conhecemos. E agora, enquanto escrevo as minhas memórias dele, apercebo-me que sou onze anos mais velho do que ele quando morreu.

Recebido [Jan. 20, 2022]

Aprovado [Mar. 21, 2023]

“Engraçado”, ouvia-o dizer. “Então, eu conheço um sítio que faz uma moqueca deliciosa...”



Seção 2

Marcos na Cidade de São Paulo

As arquiteturas de nossas cidades são fragmentos relacionados no espaço e no tempo. Há fragmentos que polarizam, "arremoinham" conjuntos de outros: são marcos. Posso falar da torre da Cultura de São Paulo na forma de fragmentos, portanto. E procurar o redemoinho do qual ela é vórtice.

Arquiteto Jorge Caron e a Antena da TV Cultura

Luis Espallargas Gimenez*

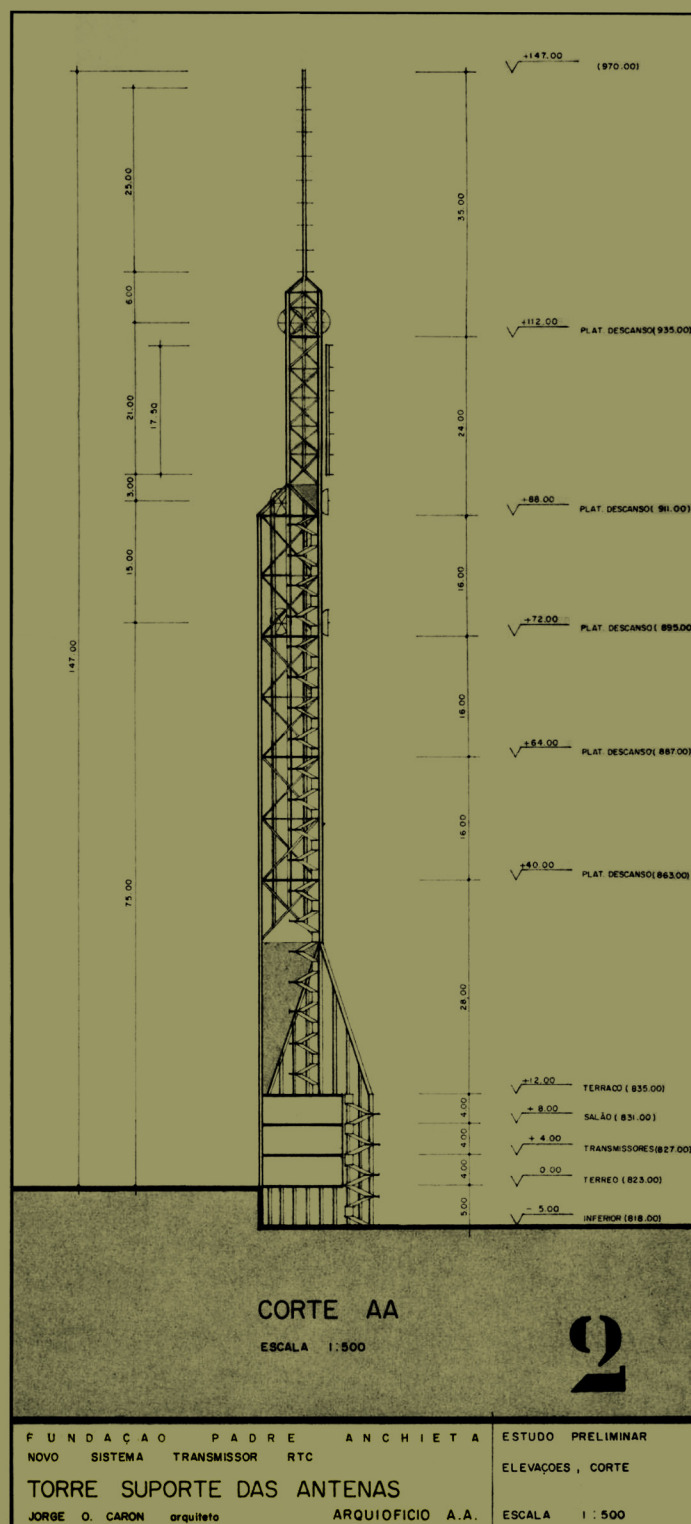


Figura da página anterior:

Estudo para Torre da TV Cultura
- SP, desenho de Jorge O. Caron.
Fonte: Acervo Jorge Caron.
(Imagem acrescentada pela
Revista Risco ao presente artigo)

Resumo Torres, como os obeliscos, destacam-se à distância, sinalizam lugares e orientam direções nas cidades, como o Barroco Romano, de maneira análoga aos dólmens que ordenam e qualificam âmbitos místicos e representativos. Sem cobrir ou proteger, são típicas da arquitetura dominante e reconhecida, são marcos do urbanismo formalista. Além disso, a torre corresponde a uma construção ousada, a um problema estrutural crítico, cuja apropriada complementaridade entre configuração e construção revela inteligência e imaginação das opções conceptivas, formais e estruturais. O arquiteto Jorge Caron não descuida os aspectos arquitetônicos, permanentes e históricos no projeto da antena de transmissão para a TV Cultura. Antecipa a presença da torre e propõe a geometria metálica que estabelece o sistema treliçado, redutivo e homogêneo, ou uniforme. O desenho da antena está vinculado à discussão de arquitetura no final do século XX.

Palavras-chave: Jorge Caron, antena TV Cultura, forma e estrutura.

Jorge Caron y la cultura arquitectónica de São Paulo

Resumen Las torres, a modo de obeliscos, se destacan a lo lejos, señalan lugares y orientan direcciones en las ciudades, como en el barroco romano, de forma análoga a los dólmens que ordenan y califican espacios místicos y representativos. Sin cubrir ni proteger, son propios de la arquitectura dominante y reconocida, son hitos del urbanismo formalista. Además, la torre corresponde a una construcción audaz, un problema estructural crítico, cuya adecuada complementariedad entre configuración y construcción revela inteligencia e imaginación en las opciones conceptuales, formales y estructurales. El arquitecto Jorge Carón no descuida aspectos arquitectónicos, permanentes e históricos en el diseño de la antena transmisora de TV Cultura. Anticipa la presencia de la torre y propone la geometría metálica que establece el sistema reticular, reductivo y homogéneo o uniforme. El diseño de la antena está vinculado a la discusión sobre arquitectura de finales del siglo XX.

Palabras clave: Jorge Carón, antena TV Cultura, forma y estructura.

Jorge Caron and São Paulo's architectural culture

Abstract Towers, like obelisks, stand out from a distance, signal places and guide directions in cities, like the Roman Baroque, in a way analogous to dolmens that order and qualify mystical and representative areas. Without covering or protecting, they are typical of the dominant and recognized architecture, they are landmarks of formalistic urbanism. Furthermore, the tower corresponds to a bold construction, to a critical structural problem, whose appropriate complementarity between configuration and construction reveals intelligence and imagination of conceptual, formal and structural options. Architect Jorge Caron does not neglect architectural, permanent and historical aspects in the design of the transmission antenna for TV Cultura. He anticipates the presence of the tower and proposes the metallic geometry that establishes the lattice system, reductive and homogeneous, or uniform. The design of the antenna is related to the discussion of architecture at the end of the 20th century.

Keywords: Jorge Caron, TV Culture antenna, form and structure.

— **A**o examinar o recinto, o santuário, o observatório e o cemitério do monumento pré-histórico Stonehenge, Inglaterra, Wiltshire, c. 3000 a.C., um dos mais famosos *landmarks*¹ do planeta, caracterizado pela presença de dólmens e *hanging stones*, *megálitos* pendurados ou suspensos e espaçados em círculos, tem-se a impressão que marcar, disciplinar o território e vigiar o firmamento antecederam ou, ao menos, se distinguem da necessidade de proteção e abrigo. É uma obra coletiva, cuja ordem, regularidade, simetria e precisão transcendem à condição de mera construção, para firmar-se como espaço sagrado e cósmico, uma instalação em que se presencia e se comemora conquistas humanas.

Colocar em pé ou verticalizar estruturas é afrontar a natureza, sua informalidade e repouso com monumentos dedicados ao rito, à reunião e à memória coletiva. Para indicar, demarcar, distinguir e ressaltar o espírito do lugar, o *genius loci*, um lugar único que insinua âmbitos especiais, sobrenaturais e surpreendentes, protegido por uma entidade misteriosa, invisível, mas imaginável. Locais concebidos como indicação e façanha, com a petulância humana que reclama posse e poder, a fim de confrontar sua ignorância e insignificância com o universo sublime para mitigar o sentimento de inferioridade frente à dimensão e descomunais forças da natureza.

Projetada e construída entre 1990 e 1992², começa a operar a segunda antena de transmissão da TV Cultura da Fundação Padre Anchieta, na cidade de São Paulo, na bifurcação da Avenida Heitor Penteado e Avenida Doutor Arnaldo em cota elevada para receber e emitir sinais, sobre o espigão e divisor de águas, acima das bacias do rio Pinheiros e rio Tietê. Intui-se que o terreno trapezoidal acolha triângulos e uma sucessão prismática e crescente, cujos poliedros giram em torno de um único eixo, no centro de todas as plantas em triângulo que projetam seus vértices na mediana da treliça³ maior e subsequente. Opção geométrica favorável ao equilíbrio de cargas, pois todos os baricentros coincidem com o eixo central e perpendicular do conjunto. No entanto, é uma decisão complexa em um projeto com treliças planas e espaciais em torre com seção variável, em que a rotação desalinha nós ou vértices, entre os três prismas estruturais e triangulares. A escolha dificulta detalhes, travamentos e entregas, assim como antecipa sua solução estrutural híbrida.

* Luis Espallargas Gimenez é Arquiteto e Urbanista, Professor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - IAU USP - e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Prebisteriana Mackenzie.

Como de costume, importa a visibilidade, o caráter estético e a imponência da antena em altura. Se uma antena é uma estrutura, seu desafio também ativa a percepção urbanística ou simbólica, condição que parece influenciar as decisões do autor do projeto, o arquiteto, designer, professor, cenógrafo e figurinista, Jorge Osvaldo Caron (1936-2000), quando considerados os aspectos fundamentais de quatro croquis elementares que prefiguram a *torre cristalina* na paisagem paulistana: a



Figura 1: Stonehenge, Inglaterra, Wiltshire, c. 3000 a.C. Fonte: foto - timeyres, CC BY-SA 2.0), acesso em <<https://pt.khanacademy.org/humanities/prehistoric-art/neolithicart/neolithic-sites/a/stonehenge>>.

Notas 1, 2 e 3 da página anterior:

¹ *Landmark*: objeto ou destaque em uma paisagem ou cidade fácil de ver e reconhecer à distância, especialmente aquele que permite estabelecer uma localização.

² Gerenciamento da obra: *Jaakko Poyry Engenharia*; cálculo estrutural: *Kelly Pittelko Engenheiros Consultores com Tedeschi*; *Fabricação e montagem metálica: Mectal*. Emprega o programa *D2000* no cálculo da estrutura metálica da torre.

³ O texto usa o termo *treliça* no sentido que a engenharia estrutural lhe confere. Entende um polígono de três lados como único e indeformável enquanto barras e nós são resistentes. Portanto, a triangulação estrutural, as treliças, a construção com triângulos formados por barras e vértices ... continua na página 62...

marcação vertical ao final do trecho retilíneo da Avenida Doutor Arnaldo, a vista na saída da ligação subterrânea da Avenida Rebouças, a presença na margem oposta do talvegue da Avenida Sumaré junto ao Santuário Nossa Senhora do Rosário de Fátima, além da longínqua visão, desde o Campus da USP. Todos os desenhos confirmam interesse pelo impacto, transformação, marcação e interesse causados por uma estrutura com 159 metros de altura.

Monumentalidade, destaque e aparência vertical são atributos que favorecem a analogia anistórica com a função comemorativa da Coluna de Trajano, de 112-114 d.C., cujos frisos helicoidais revelam em 155 cenas a vitória na guerra dos romanos contra os dácios, entre 101 e 105 d.C... Outro caso similar é o episódio das torres romanesco-góticas na Emília-Romana, exemplificado pela *Torre dos Asinelli* de 97,2 metros, em Bolonha, de 1109 a 1119, símbolo de poder e status do clã, com suficiente altura e casualidade para ser aproveitada como torre de transmissão da *Radiotelevisione Italiana Spa*, a RAI.

Os obeliscos fascinam tanto quanto as torres. Adquirem repercussão urbana, ajudam a direcionar e acolher romarias, cortejos e procissões em vias conectadas a praças e adros. Na Roma barroca, destacam sete basílicas católicas, marcam os espaços urbanos emblemáticos do plano urbanístico de 1586, concebido por Felice Peretti di Montalto (1521-90), o Papa Sixto V, entre 1585 e 1590, quem encarrega ao arquiteto Domenico Fontana (1543-1607) o traslado do *Obelisco Vaticano*, trazido do Egito por Calígula, para o centro da Praça de São Pedro. Essa tarefa faz engendrar a máquina destinada a erguer, tombar e deslocar o obelisco com 40 metros de altura desde o circo romano desativado e demolido para edificar a nova Basílica, até o cruzamento do eixo longitudinal com o transversal, no que Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) posiciona fontes e finca o compasso que formaliza a praça de 1675.

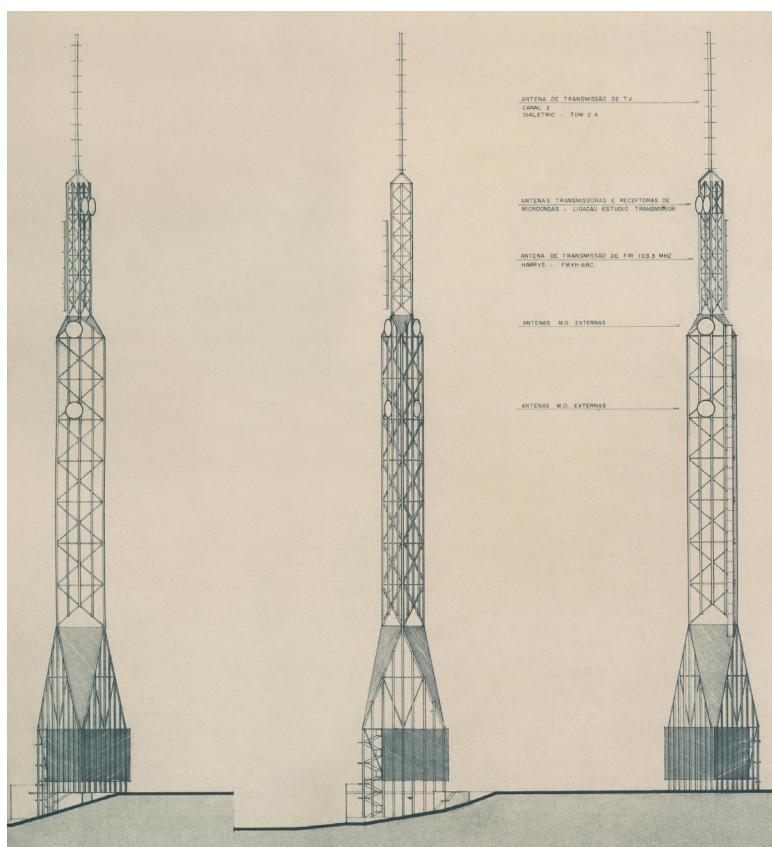


Figura 6: Projeto Torre TV Cultura - Fundação Anchieta, 1990-92, de Jorge Osvaldo Caron (1936-2000). Fonte: Acervo Jorge Caron.

Figura 7: Fotografia da Torre TV Cultura - Fundação Anchieta. Fonte: Luis Espallargas, 2022.



... continuação da nota 3:

chamados nós, constituem recurso estrutural muito eficiente para distribuir e dividir os esforços de tração e compressão em peças assim compostas. A dimensão dos triângulos, o número e a distância entre nós ao longo das peças determinam os esforços nas barras e sua necessária bitola ou perfil. Uma viga formada por triângulos é uma viga em treliças, ou apenas uma treliça, enquanto uma estrutura espacial formada por pirâmides ou tetraedros é uma treliça espacial ou tridimensional.

Figura 2: Torre de Babel, c. 1563, de Pieter Bruegel, o velho, (1525/30-1569), acervo Kunsthistorisches Museum Wien, tela 114,4 x 155,5 x 3,8 cm. Fonte: Site oficial do Museu <<https://www.khm.at/>>.

A primeira versão utópica retratada no quadro *Torre de Babel*, c. 1563, c. 1563, de Pieter Bruegel, o velho, (1525/30-1569), acervo *Kunsthistorisches Museum Wien*, representa uma construção espetacular que toca as nuvens, contudo não esconde o fracasso ao expor entranhas verossímeis e sempre inacabadas, pintura repleta de eventos que ilustram dispersão e desentendimento humano. Mito e utopia motivam e animam alcançar o céu para a libertação do sofrimento na Terra, para iludir com atrevimento e ampliar poder e domínio do soberano que, no primeiro plano, escuta explicações de seu arquiteto. Agora, o homem voa e vai ao espaço, no entanto, o encanto por edificações altíssimas segue inabalado.

Chama a atenção como na antiguidade a ideia de ascensão vertical se associa à figura, ao tipo *zigurate* quadrado ou circular, em que a helicóide produz um caminho por meio da redução da forma espiralada. Não é por acaso, pois se trata de uma oportuna configuração piramidal que define, a partir de uma simples regra, a construção, o caminho e o equilíbrio que levam às alturas. Esquema aderente a toda construção vertical que exija forma afunilada.

A Torre Eiffel concebida para a Exposição Universal de Paris, de 1887-89, reafirma o Positivismo francês e a Revolução Industrial como um objeto em sintonia com a razão engenhadora e a audácia técnica. Não obstante, a torre parisiense adquire importância pelo Idealismo, repercussão simbólica, modernizante e sublime da estrutura metálica divisada de todas partes. Destaca-se o interesse que um artefato dessa grandeza possa conquistar entre centenas de fantasias vernáculas ou temáticas para ganhar sobrevivência, depois do período expositivo de produtos industriais misturados com folclore e distração. Pode-se afirmar que sua existência não permanece como antiquado projeto em aço



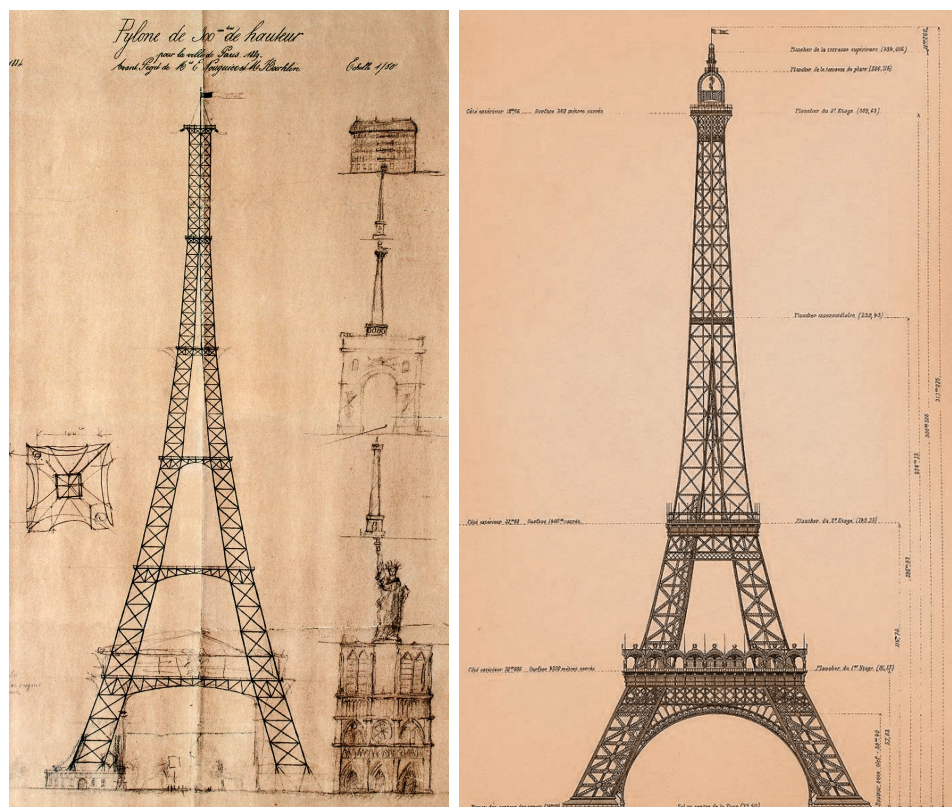


Figura 3: (esq.) Projeto original da Torre Eiffel, Paris, 1884 - Maurice Koechlin (1856-1946) e Émile Nougier (1840-97), engenheiros estruturais. Fonte: Site Wikipédia; (dir.) Elevação Torre Eiffel, Exposição Universal de 1889, Paris. Fonte: Site Pinterest.

limitado pela técnica metálica do século XIX, mas como marco urbano, atração turística e emblema parisiense.

O projeto original da Torre Eiffel, proposto em 1884 pelos engenheiros estruturais Maurice Koechlin (1856-1946) e Émile Nougier (1840-97) para o escritório de Gustave Eiffel (1832-1923) é síntese de engenharia e sistematicidade, sem transições, junta quatro pilares quadrados, oblíquos e convergentes que com inclinação variável se desenvolvem entre plataformas distribuídas em seis cotas com intervalo constante de 50 metros para atingir 300 metros de altura, para desafiar a marca de 1000 pés.

Ainda que o projeto racional forneça os princípios básicos para a torre executada, é compreensível que sofra adaptações artísticas com várias concessões ou correções visuais. Os quatro arcos aderidos e enfrentados na base apelam para o ecletismo românico e o decorativismo, induzem desavisados a admitir uma estrutura de quatro semicírculos como apoios da plataforma ou pedestal. No final, constrói-se a torre com três plataformas e um travamento camuflado. Na versão construída, substituí-se seis intervalos com 50 metros previstos no projeto inicial por cinco intervalos com aproximadamente 60 metros. A primeira plataforma está a 58 metros de altura, a segunda está a 116 metros, o travamento disfarçado está a 193 metros e a terceira, para culminar com pequena cúpula, encontra-se a 310 metros.

Planos horizontais e visíveis distanciados 1/5, 2/5 e 5/5 da altura da torre, exibem proporções verticais de 1/5 e 1/5 e 3/5 para distinguir as figuras da base e da torre,

do pódio e do fuste. Os pilares compostos por treliças adquirem forma curvada pela diferente obliquidade entre plataformas e, ao mesmo tempo, uma das barras diagonais de travamento da treliça é sempre horizontal para dar estabilidade visual ou uniformizar o aspecto estrutural. Sem excessivo protagonismo dado à estrutura vertical, os terraços salientes assumem o primeiro plano, são acentuados com aplicações, reforçam a presença da linha horizontal nas plataformas e marcam as proporções. Todos os elementos estruturais são compostos com as treliças afiladas do quarteto de pilares oblíquos com quatro lados numa torre quadrilátera com 125 metros de base quadrada para equilibrar o conjunto.

No caso das vanguardas históricas e soviéticas embaladas pelo espírito da Revolução Bolchevique, manifesta-se uma colagem, uma torre que dissecar e emenda uma imitação do *zigurate* com fragmentos da Torre Eiffel, sem esclarecer como se sustenta o Monumento à Terceira Internacional, projeto de 1919-20, por Vladimir Tatlin (1885-1953), um artista moderno que não demonstra a mesma vocação construtiva do velho Bruegel.

Uma figura de 400 metros de altura, composta por quatro imensos polígonos rotativos e habitáveis, explicita delírio e improvável execução. Tal proposta leva a pensar o moderno como um colosso utópico, inventivo e extravagante, porém insensato e propagandista. Para revelar apenas provocação da vanguarda artística que toma de

Figura 4: Monumento à Terceira Internacional, 1919-20 - Vladimir Tatlin (1885-1953). Fonte: Site Wikipédia.



empréstimo elementos da tradição e subverte-os para convertê-los em novidade e audácia. Para simbolizar o futuro revolucionado da nova sociedade, expõe e publica fotografias de uma maquete em provável escala 1:100. Insufla a arte soviética e a imaginação dos expectadores com recorrência a mitos e à superação da Cidade das Luzes.

Pouco prestigiosa, porém mais impressionante, também na União Soviética, em Moscou, alheia à superestimada arquitetura construtivista, se concebe e constrói o que pode considerar-se uma genuína torre de transmissão abstrata e moderna do século XX, caso seja levado em conta aspectos como forma, construção, estrutura, concisão e eficiência. Uma relação de peso e desempenho tão extraordinária que acanha a teoria DYNAMION, contração do conceito ***Dynamic Maximum Tension***, ou o máximo ganho e vantagem com o mínimo consumo energético, princípio de Buckminster Fuller (1895-1983) aplicado em seus protótipos habitacionais, em seu veículo experimental e, principalmente, na alegórica fotomontagem de uma improvável cúpula geodésica idealizada em 1960 para cobrir a ilha de Manhattan, em New York.

Figura 5: Torre Shukhov ou Torre Shabolovka de radiodifusão, Moscou, 1920-22 - Vladimir Shújov (1853-1939). Foto Natalia Melikova, 2014. Fonte: <theconstructivistproject.com>.

Com 160 metros de altura, a *Torre Shukhov* ou *Torre Shabolovka* de radiodifusão calculada e projetada por Vladimir Shújov (1853-1939) e construída entre os anos de 1920 e 1922, ainda funciona. Ela também assume a condição de máquina de sua própria construção, montada em esquema telescópico, sem andaimes nem guias,



⁴ *Diagrid*, acrônimo da expressão inglesa *diagonal grid*. Malha triangular e diagonal para estruturar superfícies. Os triângulos desse tipo de grelha propiciam grande desempenho e vantagem estrutural com consequente economia de peso e material. O ganho torna-se ainda mais efetivo quando somado à hipérbole. Exemplos são: o exoesqueleto plano e perpendicular da *Hearst Tower*, de 2006, na cidade de New York e o exoesqueleto hiperboloide da *Swiss Re Headquarters*, de 2004, em Londres, ambos os projetos do escritório Foster & Partners que costuma projetar estruturas com esse conceito. Também algumas obras do arquiteto Pedro Paulo de Melo Saraiva se enquadram nesse conceito estrutural. Houaiss: *Hipérbole* (geometria), a curva em que é constante a diferença das distâncias de cada um dos seus pontos a dois pontos fixos ou focos.

elevada pelo seu interior em seis anéis de seção cônica, estruturados por hiperboloides de revolução, com dupla curvatura em *diagrid*⁴. Pouco ou nada se fala, se sabe e se aprende da incrível torre, talvez por pertencer a outra noção estética, por ser demasiado sistemática e excessivamente moderna. Talvez, julgada inartística, enfadonha ou sem graça. Quem sabe essa apreciação deva-se a sua espontânea imaterialidade ou ao pânico causado com tanto sintetismo e diáfana concretude associada à ausência de episódios ou empenho artístico. Se a especulação sobre a antena russa faz sentido, aquilo que se costuma chamar moderno é muitas vezes um estilismo do século XX, submetido à mesma e tradicional exigência estética aplicável à arte convencional.

Para desenhar as torres de transmissão de dados, ocorre o bom hábito de observar, estudar e reproduzir a eficiência das irredutíveis torres das linhas de transmissão em alta tensão elétrica, ou das treliças metálicas nos linhões. O desenho de triângulos variados, que conformam grandes vazios a partir de perfis ligeiros com peso desprezível e grande economia de escala, também está presente em muitas torres para emissão de sinal por antena.

Mesmo se considerada a analogia no problema construtivo, as torres de transmissão em linha são sistemáticas, enquanto as antenas de emissão de sinal costumam ser singulares, únicas e originais com intenção de exaltar a história dos obeliscos e das colunas comemorativas. Um dos entendimentos reside na questão produtiva e reprodutiva, enquanto o outro se associa à tradicional e romântica arte da genialidade e embelezamento arquitetônico ou urbanístico.

Por exigência da prevalente reprodutibilidade não se considera que as torres dos linhões possam ser admiradas em sua absoluta irredutibilidade construtiva, economia e congruência da forma com a matéria, como também possam ser consideradas um artefato promotor de prazer estético e, portanto, dotadas de afinco artístico, que dispensam o conceito *Kunstwollen*, *intenção ou vontade de arte*, definido por Alois Riegl (1858-1905). Essa exigência que pretende originar a arte, convencionou o que a arte deve cumprir, o motivo pelo qual continua a ser produzida e validada como tal, mesmo quando se sabe que a arte moderna é aprazível pela pertinência configuradora que pode transparecer em qualquer lugar, objeto ou situação, mesmo que essa seja a sensação que integra o oportuno e o popular ao circuito da arte.

Parece sempre faltar a inteligência de um autêntico, mas sempre ausente, homem moderno, e sobrar conservadorismo de massificados defensores da novidade e superação, é provável, enredados no sentimento ou na emoção estética tradicional e empática. Dessa maneira, inspiração e originalidade atendem um desígnio e a história da arte incomum. Por isso, parece ser possível questionar o relativismo historicista que afirma mudar o rumo e o espírito artístico, sem mudar a intenção nem a meta artística, sem admitir outra expectativa artística e dissimular que a noção sentimental da arte, do gênio artístico e do exagero sempre crescente mostram uma vontade inflexível. Desconfia-se que esse deslumbramento artístico, o desejo de superação e o ato de surpreender, sejam permanentes e, portanto, sempre produzam uma arte afetada.

Também os *skyscrapers*, problemas da configuração e construção vertical, copiam e servem como modelo para composições em altura e configurações apontadas sobre bases quadriláteras e amplas. Servem como exemplo vários dos projetos submetidos ao Concurso para *Tribune Tower*, de 1922-23, em Chicago e, em especial, a proposta do

arquiteto Adolf Loos (1870-1933) que copia a coluna dórica. O historicismo revivalista colabora para que torres medievais e minaretes sirvam sempre como expressão, fenômeno que pode explicar, em parte, alguma semelhança entre as figuras da torre do *Palazzo Vecchio* em Florença e da *Torre Velasca* em Milão, de 1958, concebida pelo Studio BBPR dos arquitetos Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers.

Outras vezes, sugerem um processo formal de adelgaçamento crescente com subsequente construção e montagem. Basta citar o edifício *Empire State*, de 1930-31, em NYC, do escritório Shreve, Lamb & Hamon; as perspectivas de Frank Lloyd Wright (1867-1959) para o edifício *The Mile High Illinois*, de 1956; a *Sears Tower*, atual *Willis Tower*, em Chicago, de 1973, projetada pelo arquiteto Bruce J. Graham (1925-2010) e pelo calculista Fazlur Rahman Kahn (1929-82) para o escritório Skidmore, Owings & Merrill e o *Bank of China Tower*, em Hong Kong, de 1985-90, pelo arquiteto Ieoh Ming Pei (1917-2019)⁵.

O edifício *Empire State* é Art Deco, um tipo clássico e despido de ordens, com aspectos compositivos similares à torre Eiffel. Sua base alinhada nas calçadas sofre reduções de planta, área e transição nos pilares perimetrais que mantêm o perfeito equilíbrio distributivo de cargas. Já a *Sears Tower* emprega um esquema estrutural em conformidade para estreitar o perfil da torre. Baseado em uma grade estrutural de nove quadrados que, conforme são eliminados, aliviam o volume do arranha-céu sem transtornar a estrutura reticular. Logo, a forma e a constituição principal da edificação se mantêm integras e adquirem sentido formal a partir de operações estabelecidas pela própria sistemática configuradora, entretanto, com distribuição excêntrica de cargas.

O mesmo princípio é adotado no Banco da China, nesse caso, com triângulos e tetraedros. A planta sofre reduções em várias alturas ao eliminar cristais tetraédricos do térreo cúbico, as partes retiradas deixam tetraedros aparentes, porque constroem e constituem módulos tridimensionais e íntegros em concomitância formal e estrutural.

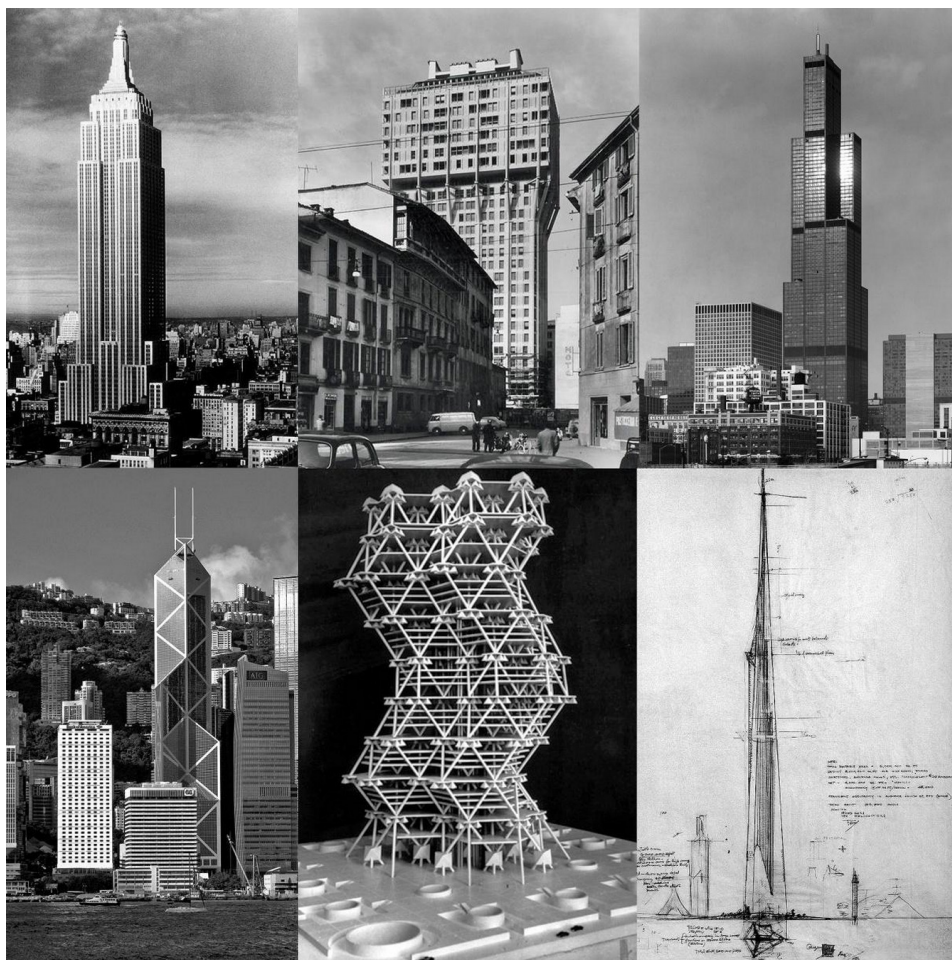
Dessa maneira, a *forma cristalina*⁶ do *Bank of China* é validada pela solução tridimensional com triângulos, tetraedros que sustentam com a geometria regular do cristal, como nas pedras de quartzo, a aparência e a estrutura. Já o edifício *City Tower* na Filadélfia (1952-57), dos arquitetos Louis Isadore Kahn (1929-82) e Anne Griswold Tyng (1920-2011), surpreende com suas lajes desaprumadas em formato de três hexágonos justapostos, sustentadas por tetraedros com nós solidários, pirâmides que definem planos inclinados nas fachadas e as aventuram em desequilíbrios verticais. Trata-se de exemplo em que o sistema estrutural, por consistente que seja, é inamistoso com o espaço e o uso, razão suficiente para desaconselhar sua construção.

Na Antena da TV Cultura, Jorge Caron parece optar por uma solução triangular semelhante a de I. M. Pei em Hong Kong. No entanto, sua operação é diversa, pois em sua antena os triângulos são rotacionados para diminuir medida e seção e, segundo o arquiteto, para *adquirir um formato telescópico em que o tubo menor se une ao tubo maior, até alcançar a antena*. Diferentemente, na torre de I. M. Pei há um desenho estrutural claro e os tetraedros têm sempre a mesma dimensão, os nós são sempre solidários, setores da planta são cancelados e a estrutura sistemática fica preservada.

⁵ Ao comentar a Torre com antena da TV Cultura em sua dissertação sobre Jorge Caron, Amanda Ruggerio cita Lopes (2006, p. 159) quem também adverte a similitude entre a forma cristalina e tetraédrica na Torre da TV Cultura de Jorge Caron e no Bank of China Tower de I. M. Pei.

⁶ Diz-se do grupo de cristais cujos eixos cristalográficos são iguais nas suas relações angulares gerais e constantes. O grupo se divide em sete classes: sistema cúbico, tetragonal, hexagonal, trigonal, ortorrômbico, monoclinico e triclínico.

Figura 5: Empire State Building, NYC, 1930-31 (Shreve, Lamb & Hamon) - Fonte: <<https://www.geographicguide.com/united-states/nyc/antique/empire-state/skyscraper.htm>>; Torre Velasca, Milão, 1958 (Studio BBPR, Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers) - Fonte: foto Paolo Monti <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo_Monti_-_Servizio_fotografico_-_BEIC_6366162.jpg>; Sears Tower, atual Willis Tower, Chicago, 1973 (Bruce J. Graham para SOM) - Fonte: <<https://www.archdaily.com/62410/ad-classics-willis-tower-sears-tower-skidmore-owings-merrell/5037e05b28ba0d599b00015c-ad-classics-willis-tower-sears-tower-skidmore-owings-merrell-photo>>; Bank of China Tower, Hong Kong, 1985-90 (leoh Ming Pei) - Fonte: <<https://www.britannica.com/topic/Bank-of-China-Tower>>; Maquete City Tower, Filadélfia, 1952-57 (Louis Isadore Kahn e Anne Griswold Tyng) - Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/387168899195372425/>>; Perspectiva The Mile High Illinois, 1956 (Frank Lloyd Wright) - Fonte: <<https://www.quora.com/What-is-stopping-us-from-constructing-a-mile-high-building>>.



No caso da antena no Sumaré há importante alteração estrutural no *formato telescópico*, o adotado pelo engenheiro Vladimir Shújov. A imagem de uma estrutura espacial com treliças, do telescópio, é o esboço antecipado dos contornos da antena cristalina e não define seu princípio estrutural, resolvido com estrutura reticulada e ortogonal, com pilares e vigas. A perpendicularidade não dá conta de triângulos e a avaliação estética da antena deve estar relacionada com o ambiente crítico e teórico com que se concebe arquitetura no final do século XX.

Costuma acontecer no campo da arquitetura a descontinuidade ou discrepância, a dualidade entre aparência e construção. Esta discussão é relevante, pois causa ambivalência quanto ao mérito estético de um artefato em que apresentação e constituição mostram desconformidade. Há dúvida, porque é admitido em arquitetura separar construção da apresentação, construção da arte, a costumeira distinção entre estrutura e forma aparente, entre circunstância sujeita a formalismo, ou adição prestigiosa sobre a constituição material da edificação, um apostrofo estilizado e superlativo com que se eleva a construção à condição de arquitetura, para alcançar arte em um sentido palpável.

Como no edifício *The Mile High Illinois* de Wright, de Wright, Caron parece combinar um pressuposto plástico com estrutura convencional e, nesse caso, inconforme para

lapidar a antena *cristalina*, talvez por alguma restrição nas rotinas do programa usado para o cálculo estrutural. A introdução de estrutura reticular e deformável gera uma quantidade obrigatória de contraventamentos triangulares e secundários que atuam em planos internos da torre, enquanto os pilares são interrompidos para transferir cargas entre planos, quando muda a seção da antena e há descontinuidade nas paredes. Isso ocorre quando treliças especiais fazem a transição e, então desenham os cristais. Como o giro das plantas triangulares faz com que as barras verticais não coincidam com os nós da estrutura, adota-se um engenhoso artifício estrutural por meio da combinação de ângulos retos e treliças.

Sem alterar a arquitetura singular da antena, manifestam-se, portanto, a combinação de dois tipos geométricos: um triangular e outro perpendicular ou ortogonal com feixes de pilares que marcam discreta verticalidade e horizontalidade, em oposição às pirâmides ou formas tetraédricas, cuja geometria, sem predominar, assume protagonismo visual.

A ideia convencional de arte convence que a circunstância prática dos objetos, sua função e sua realidade material, no caso da antena, sua condição construtiva e constitutiva, se manifestem e produzam uma adaptação para preservar o formato que deixa de ser forma ou congruência, para dicotomizar-se em aparência e estrutura.

É comum procurar e reconhecer o sucesso estético na vontade, em uma intenção conceitual e artística que descuida a verificação material, que confia na supremacia ou abundância tecnológica, supre com habilidades e se cerca com destaques distintivos da arte para torná-la singular e sobressalente, no limite para garantir a condição artística habitual. A ornamentação artística e a invenção de figuras provocativas são decisões que acrescentam ou confirmam interesse artístico à margem da construção e estrutura, condições materiais e práticas que, é desejável, alcancem ou confirmem a plena experiência estética: a conformidade.

Todavia, a finalidade associada e representada na configuração do artefato por intermédio dos esquemas distributivos ou na classificação do programa, estabelece interdependência entre função e forma. Essa relação se dá com a interpretação do uso em sistema distributivo abstrato e ordenador, vinculação admitida como arquitetura funcionalista, sem que a função determine a forma.

Ademais, a hipótese construtiva pode ser informada pela conformação oportuna, em que elementos constitutivos ordenados, estruturados e ritmados estabelecem concomitância construtiva e visual, portanto, estão unificados pela intuição estética de uma estrutura abstrata que também considera a construção material, coincidência que o costume e a imprecisão chamam de arquitetura racional, pois não resulta de determinismo material.

Se o determinismo material é ineficiente para definir a forma, então existe álibi para que a forma seja caprichosa. Contudo, sempre é possível argumentar e considerar uma vantagem quando a visualidade controla e enquadra a realidade material, com que se classifica, sustenta, ordena e dimensiona arquitetura, para que a surpresa estética seja completa e reconheça paridade entre substância e princípio formal, portanto a plena e coerente síntese arquitetônica.

⁷ *Desnaturalização e desumanização* são, respectivamente, termos de Piet Mondrian (1872-1944) em *O Neoplasticismo na pintura*, de 1917, e José Ortega y Gasset (1883-1955), em *La deshumanización del arte*, de 1925, quando os autores se referem à superação da figura e cor natural e à irrelevância do sentimento humano na existência da arte moderna.

Pode-se afirmar que sempre prevalece uma noção estética como parâmetro artístico, como também se alternam diferentes reflexos estéticos provocados por diferentes faculdades humanas que fornecem, ao menos, duas noções estéticas para a arquitetura. De um lado, a estética abstrata e sistemática da forma moderna, do outro, a estética convencional, singular, episódica, subjetiva e explicada pela teoria *Einfühlung*, de 1891, por Theodor Lipps (1851-1914). Na primeira, o prazer estético comparece ao identificar inteligência e imaginação na configuração universal que resume e aprova, na forma, a função e a construção por intermédio da sensação visual e espontânea da faculdade do juízo e, na segunda, a representação ou projeção que vê a arte como ação original, saliente, alheia e aposta ao uso e à construção, com a mediação, inclinação e experiência do artista e do observador. A primeira, como desnaturalização e desumanização⁷ da arte dispensada do realismo e tornada realidade em si, a segunda, como insistência na representação, na aparência, na emoção e na submissão da arte à cultura.

Friedrich Nietzsche (1844-1900) adverte em *O nascimento da tragédia*, de 1872, no teatro grego, na poética da empatia, a dicotomia artística com diversa intenção, consequentes e diversos prazeres estéticos atribuídos a deuses mitológicos e antagonicos. Dionísio é inebriante, hedonista, instintivo e exaltado, enquanto Apolo é iluminado, cognoscível, epicurista e prudente. Como recomenda o século XIX, Nietzsche compartilha com a maioria a exuberância da arte para afirmar e elevar o homem. Quando jovem, exalta Wilhelm Richard Wagner (1813-83) e suas óperas intensificadas pela conjunção *Gesamtkunstwerk* ou *obra de arte total*. A emoção apoteótica é diferente da sensação de unidade, completude e essencialidade na arte..

O questionamento e superação da rigorosa estética moderna é um fenômeno antigo e evidente, que pode ser observado na construção de Brasília, especialmente nas colunas plásticas, porém arbitrárias e decorativas do Palácio da Alvorada (1957-58), concebidas por Oscar Niemeyer (1907-2012). Nesse caso, o arquiteto mais parece reivindicar o direito artístico subjetivo e genial, portanto, o retorno à tradição artística assentada e convencional, contrária à uniformidade e universalidade moderna, até porque não mais reconhece a arquitetura moderna filtrada pela estética moderna, por preferir uma figura inesperada, um corpo sensual ou a naturalidade da montanha, a oferta impressionante e digna da inspiração ilimitada.

Se for possível indagar o significado da diferença entre pilares de fachada e pilares internos dos palácios, já que respondem à mesma tarefa, é possível especular que a aparência ou a fachada seja o motivo que leva à distinção. Pode-se concluir que mesmo apesar do ciclo moderno, da arte sensível que tenta extinguir a arte tradicional, se continua a produzir fachadas estimulantes. Nesse sentido, é improvável que se tenha abandonado a noção estética ou a ideia convencional sobre o papel da arte preservado pela tradição histórica e pela historiografia. É provável que sempre tenha prevalecido a noção de estilo, de estilo moderno sugerido na superfície do objeto, expediente que desvincula constituição e aparência na edificação.

Isso não é diferente em São Paulo, mesmo com a duvidosa correção de rumo moderno, reintrodução da ética exigida pelo Brutalismo em arquitetura, posto que a arte não tem obrigação de ser honesta ou verdadeira. Em um caso similar aos palácios brasilienses, o edifício da FAUUSP (1961-69), projetado por João Vilanova Artigas (1915-85) e Carlos Casaldi (1918-2010), nem mesmo a justificativa racional dada à figura complexa do

pilar de fachada pode iludir um capricho formal ou legalizar o evento pela adesão a uma forma lapidada e prismática compatível com esforços estruturais nos pilares perimetrais. Argumento que não impede desconsiderar uma intenção expressiva e representativa da arte.

Da última década do século XX, inúmeros projetos, assim como o da antena, estão, como não poderia ser diferente, imersos em dúvidas e discussão promovidas por um remoinho de teorias e histórias; pela autoridade da academia sobre uma prática profissional desnordeada por tendências, estilismos, modas e realismos artísticos; por historicismo e relativismo historiográfico; por regionalismo e escolas; pela autonomia do sujeito fenomenológico; pelo sincretismo e banalização cultural; por insuportável pressão e desorientação artística.

Não se deve pensar que o século XX seja moderno, muito menos supor que a arquitetura moderna surja do ecletismo e termine em pós-modernismo, que apenas interrompa fenômenos sociais e culturais de padrão equiparável e descontinuado pela sensibilidade extravagante, quase sempre incompreendida e pouco inspirada. No âmbito brasileiro, muitos edifícios brasilienses e brutalistas questionam e enfrentam a arquitetura moderna, em muitos aspectos explicitam antimodernismo, resgatam a genialidade, o pluralismo estilístico e incentivam o individualismo pós-modernista, a combinação tóxica de teorias rasas e teorismo incessante que estimula pensar fachadas com caráter, como temas representativos, enquanto considera a estrutura como simples questão ineludível. Expressá-la é musculá-la, exagerá-la, exteriorizá-la. Os materiais não mais adquirem valor na forma e relação com os demais, nos detalhes, relações e entregas, mas na inútil noção de materialidade e nas peles anódinas.

Projeto de Lúcio Costa (1902-98) e do engenheiro Paulo Rodrigo Fragoso (1904-1991), a torre metálica de transmissão de TV em Brasília (1965-67), montada sobre potente plataforma de concreto, calculada por Joaquim Maria Moreira Cardozo (1897-1978), tem três paredes metálicas oblíquas e expõe a realidade construtiva da treliça com belo desenho em todos os planos. Com formato único e afunilado, culmina em sua antena aprumada na elegante estrutura, simples e suficiente para enfrentar as duas torres opostas do Congresso Nacional e traçar o eixo monumental, a indicação física das linhas originais concebidas pelas duas perpendiculares definidoras de Brasília.

Trata-se de ordem e equilíbrio implícitos, fundamentais e próprios da noção de construir, de afirmações constatáveis desde os primórdios e perseguidas desde sempre pelos grandes construtores, é o impulso que motiva os croquis com que Caron quer dar sentido e presença a sua antena.

No entanto, apenas 45 anos depois, a antena de TV que constrói a capital é obsoletada e substituída por outra estrutura de concreto com projeto insólito, de 2009-12, autoria do escritório de Oscar Niemeyer, para abrigar nova e coletiva tecnologia digital de emissão de sinais. É melancólico o descarte da antena original e assustam as premissas controversas do projeto para uma nova antena com conseqüentes e previsíveis patologias construtivas.

É inevitável que obras de arquitetura pertençam a seu tempo. Em todo caso, os critérios de época são estimulados por consensos de seus arquitetos e teóricos.

Referências bibliográficas

BARROS, Denise de. *Luz, tempo, espaço: a percepção e a manifestação do fenômeno poético visual na imanência do objeto*. 2015. 329 p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Arte, Campinas, São Paulo.

CARON, Jorge Oswaldo. A Torre da TV Cultura. *Revista Projeto*, São Paulo, n. 151, Abr. 1992.

CARON, Jorge Oswaldo. Torre da TV Cultura: um prisma rígido. *Revista AU*, São Paulo, n.38, out/nov., 1991.

CARON, Jorge Oswaldo. *O território do espelho: a arquitetura e o espetáculo teatral*. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994. Disponível em: <<http://www.bv.fapesp.br/pt/pesquisador/90253/jorge-osvaldo-caron/>>. Acesso em: 20/09/2014.

RUGGIERO, Amanda Saba. *Jorge Caron: uma trajetória*. Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18142/tde-17072009-091313/pt-br.php>>.

Recebido [Jul. 10, 2022]

Aprovado [Out. 21, 2022]

Lendoprojetos

Uma experimentação
paradidática com
Jorge O. Caron

Roberto Rampazzo Gambarato*

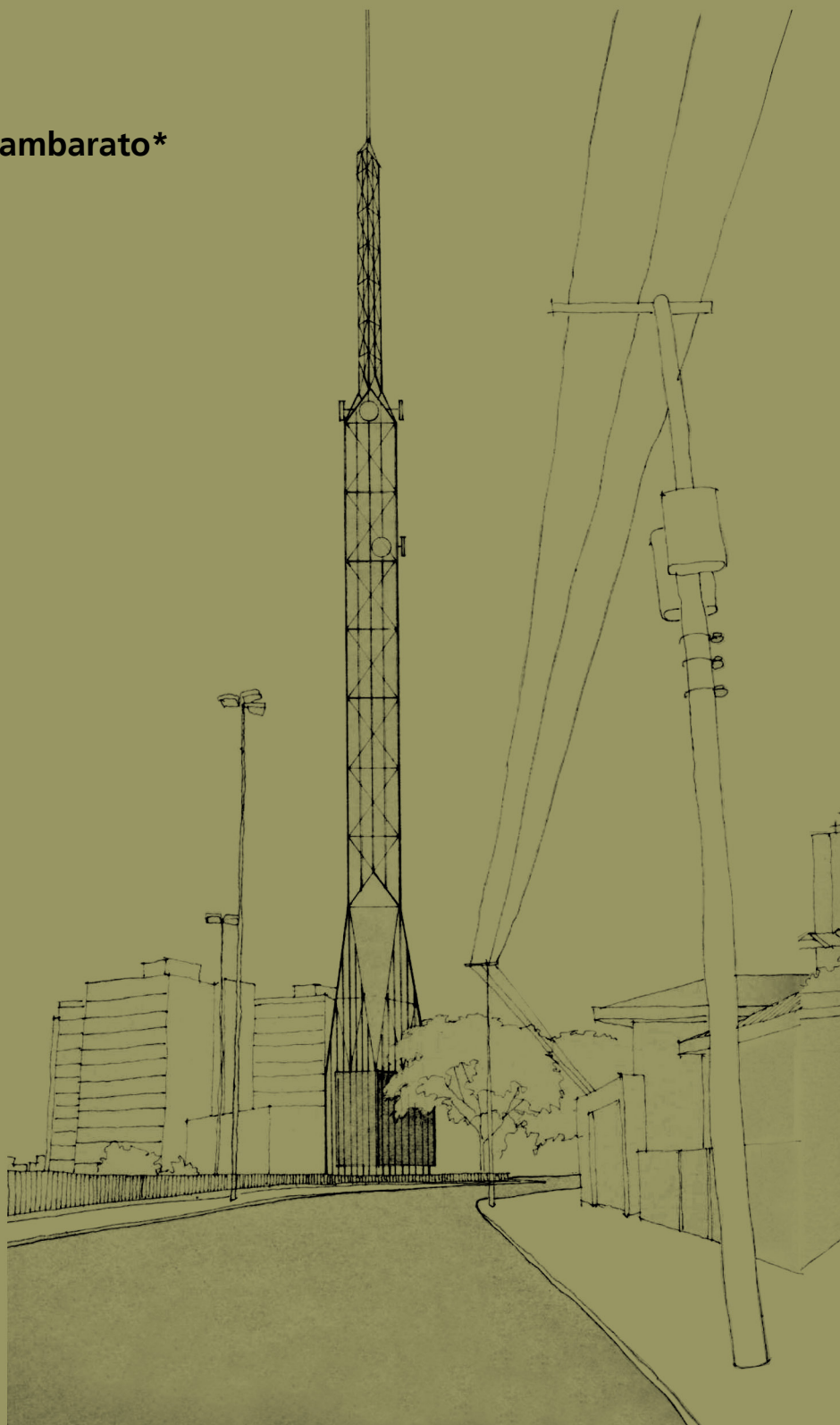


Figura da página anterior:

Arquitetura Torre da TV Cultura
- SP, desenho de Jorge O. Caron.
Fonte: Acervo Jorge Caron. (Imagem acrescentada pela Revista Risco ao presente artigo)

Resumo *Jorge O. Caron – lendoprojetos* (1995) é uma apostila paradidática desenvolvida a partir da transcrição de aulas e acrescida de textos do professor Caron. Foi produto de meu trabalho de monitoria junto às disciplinas práticas de atelier por ele ministradas no primeiro semestre de 1994. Seu processo de concepção e produção é o objeto deste relato contextualizado, ainda, a um período seminal de consolidação do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos (atual IAU-USP). A partir da editoração não publicada do original da apostila, um excerto fac-similar do texto sobre a Torre da TV Cultura apresenta-se, agora, nesta edição especial da Revista Risco dedicada ao mestre. Concomitantemente, derivamos desta experiência reflexões e interpretações acerca de seu conteúdo específico, bem como, do legado de Caron em nossa formação como arquitetos e urbanistas.

Palavras-chave: leitura de projetos, arquiteto Jorge Caron, *homo-ludens*, movimento.

***Leyendoprojetos* - un experimento paradidático con Jorge O. Caron**

Resumen *Jorge O. Caron – leyendoproyectos* (1995) es un libro de texto desarrollado a partir de la transcripción de clases y otros escritos del profesor Caron. El trabajo que se presenta a continuación, es producto de mi actuación como monitor de enseñanza en las disciplinas prácticas del taller dado por él en el primer semestre de 1994. Su proceso de concepción y producción es objeto de este artículo contextualizado, aún, a un período inicial de consolidación del pregrado en Arquitectura y Urbanismo de la Escuela de Ingeniería de São Carlos (actualmente IAU-USP). De la edición inédita del original del cuadernillo, ahora se presenta en este número especial de la Revista Risco dedicado al maestro, un extracto facsímil del texto sobre la Torre de la TV Cultura. Concomitantemente, derivamos de esta experiencia reflexiones e interpretaciones sobre su contenido específico, así como del legado de Caron en nuestra formación como arquitectos y urbanistas.

Palabras clave: lectura de proyectos, arquitecto Jorge Caron, *homo-ludens*, movimiento.

***Readingprojects* - a paradidactic experiment with Jorge O. Caron**

Abstract *Jorge O. Caron – readingprojects* (1995) is a textbook developed from the transcript of classes and added texts by Professor Caron. It was the product of my work as student monitor within the studio classes taught by him in the first semester of 1994. It's process of conception and production is the object of this report also contextualized to a seminal period of consolidation of the undergraduate course in Architecture and Urbanism of the School of Engineering of São Carlos (currently IAU-USP). From the unpublished edition of the original paperback, a fac-similar excerpt from the text about the TV Cultura's Tower is now presented in this special issue of Revista Risco dedicated to the master. Ultimately, we derive from this experience reflections and interpretations about its specific content, as well as Caron's legacy in our training as architects and urban planners.

Keywords: reading projects, architect Jorge Caron, *homo-ludens*, movement.

Contextualização

No período de concepção e produção da apostila *lendo projetos*, do professor Jorge O. Caron, estávamos no limiar da primeira década de existência do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo em São Carlos. Momento este em que a quinta turma (a de 1989), na qual ingressei, havia se graduado e da qual Caron fora paraninfo. Compúnhamos o fechamento de um primeiro ciclo de turmas. Fomos os estudantes que veriam, ao primeiro ano de seu ingresso, o advento da primeira turma (a de 1985) passando pelo ano final de sua formação ministrado pela primeira vez em São Carlos.

Por outro lado, já vislumbrávamos o início de um segundo ciclo após a chegada de novos professores, da saída de outros e da ocorrência de sucessivas reestruturações. Algumas em função da proposta frustrada de Caron em implementar no curso sua concepção de “Atelier Integrado”. Não cabe aqui detalhar, mas a proposta era imbuída de um forte espírito interdisciplinar dedicado ao desenvolvimento dos Exercícios de Projeto. O período marcou uma ebulição de potencialidades que todo começo enseja. Junto a isso, inseríamos-nos no contexto de uma transição entre a matriz gráfica analógica e a incipiente era digital. O Departamento de Arquitetura, dentro da Escola de Engenharia de São Carlos, caminhava para uma sonhada autonomia, acompanhada de sua transferência de espaço físico para uma nova sede igualmente sonhada, a qual veio se concretizar, tão somente, no ciclo seguinte.

Ao trabalhar como monitor nas disciplinas do professor enquanto decorria o semestre final da minha graduação, levei-lhe a questão da apostila como possibilidade de enfatizar análises de projeto em aula e registrá-la com meu auxílio.

O trabalho em si consistiria na transcrição das gravações em áudio durante suas explicações, bem como da editoração da apostila para municiar futuras reedições das mesmas disciplinas dentre outras potencialidades. Em aula, os alunos seriam estimulados a desenvolver suas próprias análises crítico/reflexivas como forma de instrumentalizar suas percepções para observação de sítio e suas argumentações propositivas no decorrer do exercício principal de projeto. Mantinha-se, portanto, a atividade fim como inteiramente projetual e não como produção de texto.

Prevíamos inicialmente abranger, ao menos, 4 projetos analisados em 3 aulas de turmas distintas, de 3º e 4º anos e unificá-los na apostila. Contudo, no decorrer do processo, perdemos muitos trechos de gravações pela precariedade de recursos de que dispúnhamos; além de que o quarto projeto fora descartado para não comprometer o tempo de desenvolvimento dos trabalhos em aula. A saber: O *Cemitério de Iguallada* do arquiteto Enric Miralles.

* Roberto Rampazzo Gambarato é Arquiteto e Urbanista, Arquiteto autônomo, ORCID <<https://orcid.org/0009-0008-6975-8238>>.

Conseguimos transcrever apenas uma aula na íntegra correspondente ao 1º texto da apostila: *O Museu do Mar* de Hiroshi Naito. O segundo texto é resultado de gravações muito ruins, que levaram Caron a reeditá-la recuperando esse mesmo processo oral. Gravou sozinho falando ao microfone de seu gravador portátil e depois o redigiu, método este habitualmente adotado por ele quando da produção de seus textos. Este segundo texto analisa em paralelo duas experiências distintas em teatros itinerantes, intitulado *O Desenho do Diálogo*: uma análise do Teatro del Mondo de Aldo Rossi e do Teatro Kara-za de Tadao Ando. No entanto, sentíamos falta de mais conteúdo em função da ausência do material previsto.

Diante da demora que implicaria uma reinvestida na produção de novos textos (foi um período concomitante à conclusão de sua tese de doutorado e conclusão de meu trabalho de graduação), cogitamos a inclusão na apostila de seu projeto da Torre da TV Cultura. Fora aceito, porém, não sem antes haver uma certa reticência por parte do próprio Caron, ponderando se seria pertinente ou não se valer de um objeto fora do contexto original planejado para as disciplinas, sendo ainda de sua própria autoria. Contudo, avaliou que seria uma oportunidade de revisitar o texto original escrito para uma publicação na revista Projeto (CARON, 1992) quando da inauguração da obra da Torre. Conforme descrito por Caron (1995), a edição deste texto não respeitara sua estruturação propositalmente fragmentária, a qual, em forma de aforismos e reflexões dialógicas derivadas dos mesmos encontra-se, em *lendoprojetos*, fielmente editada e acrescida segundo a concepção integral de Caron. Foi, por fim, despretensiosamente, um dos significativos méritos desta nossa empreitada. E sua reedição facsimilar disponibiliza-se agora nesta edição especial da Revista Risco dedicada ao mestre.

Finalizada apenas em março de 1995, a intenção era de que fosse publicada pela gráfica da Escola com apoio do CETEPE. Tradicionalmente, era habitual o uso desta via de edição de apostilas por diversos professores de toda a Escola. Contudo eram produzidas de forma rudimentar. Com a maior profusão de recursos gráficos digitais desta primeira metade da década de 1990, vislumbrava-se a requalificação dessas publicações para atingir um novo patamar de edição.

Foi criado nesta época o Conselho Editorial do curso junto aos Serviços Gráficos da Escola com participação rotativa de professores e uma representação dos alunos, conselho este do qual Caron fizera parte. Ensejávamos, dentro deste “espírito novo”, criar um material, ao âmbito da graduação, que fosse representativo daquilo que ali se promovia e se produzia.

Uma influência particularmente determinante para o surgimento da ideia da apostila foi dada pelo livreto *Aulas* (1992) de Roti Nielba Turim, um trabalho de transcrição de uma série de aulas ministradas pela professora Roti em 1989, gravadas por Tereza Matsumoto, da Secretaria de Educação de Curitiba, realizado pelo colega Fábio Duarte (com capa do também aluno Dorival Rossi) e impresso pelo Serviço Gráfico da EESC-USP. Mais tarde, viria a se tornar a base do livro *Aulas – Introdução ao Estudo das Linguagens* (TURIN, 2007).

Infelizmente, por alguns impeditivos da ocasião, *lendoprojetos* não chegou a ser publicada. Estava além das possibilidades técnicas e/ou financeiras disponíveis à época. Sabíamos tratar-se de um documento relevante e era sensível a satisfação de Caron em tê-la realizado. Por isso, empenhou-se ainda em viabilizar a publicação, incluindo hipóteses fora dos meios intrínsecos à Escola.

Contudo, apesar de “engavetada” por tanto tempo, vem hoje ressurgir, por meio da Revista Risco e da aquisição do acervo de Caron pelo IAU-USP, como mais um registro da influência deste grande mestre em nossa formação, bem como de sua notável fluência interpretativa, reflexiva e autorreflexiva acerca da produção contemporânea e universal da Arquitetura.

Título

Por meio de uma montagem utilizando desenhos e fotos de cada projeto, buscávamos evidenciar, desde a capa, algumas analogias formais entre as obras analisadas. Porém, o espírito desta nossa abordagem seria, concomitantemente, indicado por outro componente visual associado ao título. Ao ser escrito com fonte (*Dauphin*) em estilo cursivo-italico e com a letra inicial minúscula: **lendoprojetos**, remetemo-nos aqui a uma letra escrita à bico de pena como que retirada de uma carta antiga – uma paleografia estilizada. No estudo de paleografia, existe um ramo exclusivamente dedicado à junção de palavras, o que, por sua vez, representa também uma aproximação entre a oralidade e a escrita. O neologismo do título é, desta forma, um indicativo de fluidez, de movimento e de ato contínuo infindável no labor do arquiteto e também da intenção original de registrar/transcrever em texto certa espontaneidade da fala – algo que lembrasse a simultaneidade espaço-temporal da fala naturalmente destituída pela escrita.

Dedicatória

Além de constar a colaboração da professora Akemi Ino e do professor João Xavier, Caron dedica especialmente este trabalho à professora Mayumi, sua colega de sala de aula recém falecida no ano de 1994.

Mayumi Watanabe Souza Lima foi outra grande professora e arquiteta que muito contribuiu para o engrandecimento do curso desde seus tenros primórdios. Dotada de grande experiência e sabedoria oriental, era provedora de um certo caráter equilibradamente “humano”, o qual reverberava em sua didática e contagiava alunos e colegas.

Não deixa de ser muito simbólica a deferência em função da presença significativa de orientalismo na apostila especificamente e no universo caroniano como um todo. Universo este, amplamente apresentado em todo seu espectro por Amanda Ruggiero (2016) em *Retratos e memórias do arquiteto Jorge O. Caron*.

Prólogo

Uma sucinta aula à parte.

Caron nomeia seu prefácio de prólogo. Prefere a nomenclatura oriunda da dramaturgia, os diálogos com o Teatro e com o Cinema estão habitualmente nas entrelinhas, quando não explicitamente citados.

A metalinguagem é uma das ferramentas usadas por ele para envolver o leitor convidando-o a atuar junto. Enfatiza, astutamente, sua própria atitude decifradora como leitor da linguagem não verbal da arquitetura, seu meta-texto, colocando-nos, desde já, em cena, como ao apagar das luzes e ao abrir das cortinas...

Provocar no aluno uma sensibilização perceptiva parece-me ser uma das grandes lições do mestre.

“Reconhecer materiais, temperaturas, brilhos, estruturas. Penetrar as aberturas, abraçar os desníveis com a vista. Se fosse o caso sentar no chão da imagem desenhada, no oitavo degrau da escada. Vê-la construir-se ou construída”. (CARON, 1995, p.02)

Depois acrescenta, de forma progressiva, outros fatores propostos de forma igualmente convidativa, imaginativa e lúdica: “questionar o autor dessa arquitetura, [...]. Visitar seu tempo, [...]. Mesmo perguntar-se a certa altura: o que tem a ver a cara do arquiteto com o espaço que ele criou?” (Caron, 1995, p.02).

Caron sempre tinha na ponta da língua a célebre frase do educador Edouard Claparède (1873- 1940), também imortalizada por Julio Cortázar (1914-1984) em sua última entrevista ao jornal Clarín: “Ninguém é mais sério do que um menino quando está brincando” (CORTAZAR, 1983 apud SOUZA, [2022]).

Cabe aqui um parêntesis, pois tenho em mente uma aproximação de Caron às premissas do historiador e filósofo holandês Johan Huizinga (1872-1945).

Caron havia nos apresentado a obra *Homo Ludens* (Huizinga, 2000) como bibliografia de apoio à disciplina de Projeto em nosso 6º semestre, cuja temática era um Centro Desportivo. Nesta obra, o autor trata do “jogo” como elemento essencial da cultura e defende a inclusão, senão a prevalência, desta terminologia dentre as de Homo Faber (fabrico de objetos) e Homo Sapiens (raciocínio) ao designar a fundamental importância dos processos lúdicos para o desenvolvimento da cultura tanto quanto para o estabelecimento da civilização.

O termo “jogo”, contudo, é em português sempre uma tradução precária do conceito mais amplo de “lúdico” como uma totalidade – “uma unidade terminológica” – nas palavras do tradutor João Paulo Monteiro (apud HUIZINGA, 2000, p.03 n. 01), abarcando, tanto os sentidos principais de jogar e de brincar, quanto outras nuances específicas conforme longa análise etimológica e linguística apresentada nesta obra. Considerando a palavra inglesa *play*, por exemplo (também presente no título das conferências internacionais de Huizinga em 1933, prévias à 1ª edição de *Homo Ludens* de 1938: *The Play Element of Culture*) temos que ela designa (entre outros significados e sentidos) a atuação do ator numa peça teatral. Falamos aqui daquele momento mágico e envolvente de suspensão da realidade objetiva, sobre o qual Caron tanto se debruçou, ademais, estruturando a invisibilidade arquitetônica que permite tal suspensão.

Podemos, ainda, identificar vários aspectos da função lúdica apontados por Huizinga (2000), os quais se aplicariam ao procedimento de Caron e em sua maneira de interpretar a Arquitetura, como por exemplo: **a)** sua função significante, a de conferir sentido a uma ação que transcende as necessidades imediatas da vida; ou ainda, de prover uma integração de sentidos por meio de determinada expressividade; **b)** sua intensidade, ao provocar tensão, emoções, envolvimento, exercendo um poder de fascinação; **c)** sua ritualidade, como um *dromenon*, algo feito para exprimir uma ação dramática; **d)** sua instigação decifratória, algo provocativa ou desafiadora, que coloca o “jogo” em movimento; e **e)** sua primordialidade poética. Identificando nesta a essência da função lúdica presente “sobretudo nas culturas arcaicas, desempenhando uma função vital

que é social e litúrgica ao mesmo tempo” (Huizinga, 2000, p. 134), Huizinga a situa no cerne da atividade lúdica por excelência. Rejeita uma acepção da poética limitada a uma função apenas estética. Ou seja, restabelece seu lugar, não como algo que surge como refinamento de um desenvolvimento cultural, mas como condição primeva e genuína deste desenvolvimento por meio da qual se alcança uma fonte geradora e/ou agregadora de sentido. Assim, Huizinga responde à questão colocada por Caron: “de que forma problemas objetivos se transferem a uma poética” (CARON, 1995 p. 04), evidenciando a necessária inversão dos fatores para uma plena compreensão.

Corroborando a visão de Huizinga em sua experiência lúdica, o ato de leitura, para Caron, é “como ato criativo, algo que nos modifica à medida que acontece” (Caron, 1995, p.04). Estabelece-se como jogo de recriação sobre os indícios “sherloquianamente” identificados no material de referência, galgando assim, interativamente, um “ir além” das próprias intenções criadoras dos respectivos autores. É o ato de adentrar numa experiência imaginária, o “trazer a obra para si”, no bom sentido: apropriar-se. Torná-la algo própria, “expropriada”, como diz, ironicamente: “Sendo tarefa permanente, toda ocasião é boa, como para o ladrão” (Caron, 1995, p.04).

Talvez, a arte da leitura que Caron nos ensina, seja a de como fazê-la nascer do que é mais próprio ao leitor: seu ponto de vista único – sua genuinidade. A qual surge de um olhar que, de um lado perscruta, vê e apreende, e, de outro, projeta-se de dentro para fora, estabelecendo aí um jogo dialógico, por meio do qual se lê arquitetura como poesia.

3 atos

Interpreto os textos de *lendoprojetos* como 3 atos de leitura projetual. Eles determinam tramas distintas de uma só urdidura, a qual se estabelece transversalmente aos textos em si. Caron permite-nos perceber essa tecitura à semelhança de *leitmotifs* que hora subjazem numa pauta implícita, hora materializam-se, evidenciam-se em recorrências temáticas em meio às semelhanças e dissemelhanças entre as obras.

Representam, em síntese, uma aproximação ao universo projetual de Caron, como por exemplo: **a)** a familiaridade com a integração estrutural entre uma gama múltipla de materiais e suas respectivas “linguagens arquitetônicas”; **b)** a efemeridade e a memória (ou a dialética entre permanência e impermanência) na relação da arquitetura com o teatro; **c)** o raciocínio de montagem; **d)** a produção da arquitetura como cidade e sua ambientação em paisagens geográficas e culturais.

A partir dessa temática, procurarei, pela brevidade, me ater a dois aspectos de sua transversalidade: **1)** o espaço-temporal, cuja síntese são movimentos; e **2)** sua relativa correspondência conceitual na imagética de Caron. Aspectos estes, que, sem a dinâmica subjacente da função lúdica, talvez permanecessem dissociados.

Assim dizia Caron:

– “O arquiteto realiza em toda sua vida um único Projeto”.

Podemos, assim, dizer que os objetos analisados aqui são, de fato, “a sua cara”.

Primeiro ato

De início, estamos nos domínios da água; da mater-matéria por excelência; da polaridade yin do Tao; e, espacialmente, da horizontalidade.

O Museu do Mar é um museu de história natural da antiga aldeia de pescadores localizada na baía da cidade de Toba no Japão. O projeto é de 1988, concluído em 1992, mesmo ano de inauguração da Torre de Caron.

Num texto sugestivamente intitulado *Return to Forever* (Naito, 1994), o próprio autor do projeto busca exprimir sua ação projetiva como exploração do valor arquitetônico de um “space designing” dentro de um “time designing”. Conceito este proposto como um “sistema invisível” de “embate” com o tempo histórico. A temática museográfica do projeto é específica sendo, também inerente a isto, o equacionamento de uma determinada relação com o tempo e com o lugar. Coloca-se assim, numa tensão entre “continuidade e extinção” das relações espaciais, vivenciais e construtivas desta cultura local. Sua atitude poética vem, contudo, imbuída de uma aposta na reinterpretação dessas relações em tecnologias industrializadas: concreto pré-fabricado, madeira laminada e componentes metálicos, além de uma forte presença da pedra natural, da água e do vidro. Toda essa diversidade estrutural e matéria é também evidenciada como relação espaço-temporal entre passado, presente e futuro:

“I wish to seek a possibility and hope that, within this passage of time, architecture, going hand in hand with the uninterrupted lives of people, can still maintain its beauty.

I try to consider that the act of designing is the program for placing the materials such as wood, metal, and concrete, in the time between the creation of architecture and its extinction.” (Naito, 1994, p.109)

Contudo, Caron também destaca a relação desta arquitetura com a paisagem. O acesso ao museu se dá pela estrada vinda da serra. Seu primeiro avistamento permite confrontar, desde uma cota alta na paisagem, o jogo dos telhados do conjunto ante o mar ao fundo. Todos os telhados são cobertos com uma telha que reporta ao tipo tradicional *hon-gawara* (“telha verdadeira”, de acordo com Morse, 1990 p.100), que tem formato ondulante com um canal longo emendado a uma capa estreita e protuberante na junção entre 2 peças. Lembra uma onda com sua quebração. Nos pavilhões de exposição, a cumeeira é substituída por uma crista de telhado em forma de prisma triangular de vidro, a qual remete às antigas cristas de telhado de colmo (palha), os quais possuíam nas extremidades as janelas triangulares de ventilação para saída da fumaça das casas. Essas coberturas antigas, quer fossem de colmo ou de telha, eram altamente inflamáveis e, ainda de acordo com Morse, frequentemente possuíam desenhos decorativos representando a água ao longo da crista ou mesmo o ideograma que significa água:

“E este costume, segundo me informaram, originou-se na superstição de que o caráter significativo de água dava proteção contra o fogo”. (Morse, 1990, p.97)

“Um dos assuntos preferidos nesses desenhos é o das ondas fortes e espumantes”. (Morse, 1990, p. 96)

A crista de telhado em Naito passa a assumir a função de um lanternim prismático de iluminação zenital. E lembremos aqui desta mesma predileção pelo prisma zenital contínuo que Caron utiliza como um grande elemento axial de articulação dos espaços em seu projeto dos estúdios *Frame* (CARON; SABBAG, 1990).

Porém, como bem decifrado por Caron, simbolicamente a crista faz as vezes de uma quilha de barco pois, internamente, toda a estrutura em arco da cobertura até o chão representa uma ossatura de barco invertida cuja quilha é a própria cumeeira do telhado. A representação tipológica da antiga crista transmuta-se em vidro qual prisma refratário que dá cor a esta interioridade ancestral. Luz triangular: simbologia do elemento fogo. Simultaneamente, e ao inverso, a quilha é colocada na linha da água. Dentro desta complexidade do elemento vítreo – matéria em estado híbrido entre o líquido e o sólido – intrinsecamente dependente do fogo em sua formação, representa, desde o avistamento ao longe, a quebração da espumante água do mar:

“Esse conjunto de referências, quase que estamos relendo no projeto de Naito. Ele não é mimético, não está copiando, nem imitando o Mar, mas está trabalhando uma série de linguagens arquitetônicas que nos levam a entender a questão do Mar no projeto.

Assim, esses elementos sólidos, mas como que transparentes, aparecendo, somente duas, três vezes, notem que são uma série de linhas numa direção que, de repente, geram uma outra que se desvia. Há uma intencionalidade muito grande nesse desenho, ele consegue a cada visão de uma série sucessiva de linhas (paralelizadas), uma que escapa, dando exatamente uma impressão de onda do mar”. (Caron, 1995, p. 05)

Neste sentido “não mimético” conforme acepção dada por Caron, o posicionamento relativo das linhas de cumeeira permite um efeito de paralaxe a partir do ponto de vista em movimento pela estrada. Estamos aqui não limitados por uma qualidade exclusivamente formal alusiva ao telhado tradicional que traz a representação da água no perfil da telha, mas diante de uma complexidade maior de desenho que tira partido da qualidade material dos elementos e de sua disposição no espaço. Parafraseando Argan quando polemiza a temática do tipo em

arquitetura, temos que: “se de algum modo o conceito de tipologia pode ser reconduzido ao de tectônica” (Argan, 2001 p. 69), é possível ser este, em alguma medida, aplicável à relação entre inventividade e continuidade histórica em Naito.

“Conclui-se, portanto, reconhecendo a fundamental unidade ou continuidade, no processo ideativo, do momento da tipologia e do momento da invenção, este último sendo apenas o momento da resposta às exigências da situação histórica atual, através da crítica e da superação das soluções passadas, sedimentadas e sintetizadas na esquematicidade do tipo.” (Argan, 2002, p. 70)

“Esse tipo de invenção é justamente o ofício misterioso do arquiteto. Porque um lugar é diferente do outro, porque um ambiente nos envolve em figuras poéticas distintas das de outro ambiente? Observando com emoção vemos que esse lugar nos fala de outro aspecto do Mar”. (CARON, 1995, p.13)

É neste texto que Caron melhor nos instiga à sensibilização de se produzir determinada expressividade agregando múltiplos sentidos e múltiplas funções a um só elemento, bem como à de relacionar entre si uma gama de elementos estruturalmente muito distintos.

Esse jogo complexo de equilíbrio dinâmico, muito atado à experiência sensorial e sua presentificação na memória remete-nos, literariamente, à descrição repleta de nuances, contraposições e movimentos feita pela escritora, dramaturga e cineasta Marguerite Duras:

“Sobre as ripas da ponte, sobre os adros do barco, sobre o mar, com o percurso do sol no céu e com o barco, se esboça, se esboça e se destrói, com a mesma lentidão, uma escritura, ilegível e dilacerante de sombras, de arestas, de traços de luz entrecortada e refratada nos ângulos, nos triângulos de uma geometria fugaz, que se escoia ao sabor das sombras das vagas do mar. Para em seguida, mais uma vez, incansavelmente, continuar a existir”. (DURAS, 1991, p. 218- 219 apud GUATARRI, 1992, p. 10)

Segundo ato

Entre o domínio da horizontalidade que dialoga com a paisagem natural e o da verticalidade monumental que dialoga com a topografia e o ritmo da metrópole caótica no terceiro ato, passamos pela transição fluida dos teatros itinerantes de Aldo Rossi e Tadao Ando neste segundo. Semelhantemente prismáticos em sua essência geométrica, divergem, por um lado, em sua forma de relação contextual com o lugar e convergem, por outro, no sentido de estabelecerem diálogos com suas tradições culturais, bem como enfatizarem a grande temática de Caron: a “simetria” entre arquitetura e teatro na articulação entre suas temporalidades próprias.

“No contato cultural entre teatro e arquitetura não há uma contaminação, nem esta se teatraliza, nem aquele se adere ao tempo da recorrência. Há, no entanto, uma articulação em que ambos respondem, desde seu ambiente, às questões colocadas pelo outro. [...] A arquitetura em seus próprios termos vai perseguir a eventualidade fugaz do teatro. Este, por sua vez, vai incorporar sua permanência como quem a desfaz.” (CARON, 1995, p. 16)

O teatro de Rossi é flutuante, realizado para a Bienal de Veneza em 1980, guardando relação com a itinerância circense das feiras da tradição seiscentista e representando uma dinâmica de recomposição mnemônica da própria paisagem citadina barroca. Por meio da representação de uma memória recomposta metonimicamente em seu corpo quase cênico, vai simultaneamente fragmentando e desfragmentando a cidade enquanto deambula por seu entorno. Esta deambulação, contudo, é contínua. Aparece e desaparece entremeio a cenários urbanos, porém se dá por seu rastro flutuante.

Este é o ponto em que se contrapõe fundamentalmente ao teatro de Ando. O Kara-za “atendia o programa de um grupo de vanguarda liderado por Kara Jurô” (Caron, 1995 p. 23), inspirado na essência do Kabuki. “Terminou estabelecendo um conceito diferente de mobilidade” (CARON, 1995, p. 23), sua concepção não era de mobilidade contínua como a do Teatro del Mondo, nem mesmo de desmontagem e remontagem com traslado ao modelo circense.

“O emprego de ferramentas tecnológicas avançadas criou um novo conceito para a fundamental itinerância do teatro: o modem e o fax. Sendo realizado com estruturas locadas, ele passa a não ser mais transportável. Ele é desmontado, devolvido e reconstruído em outra locação com os mesmos materiais. Quem viaja é o projeto enquanto desenho e indicações, não o volume físico. Tal como no teatro, no ponto mais profundo da simetria, quem se desloca é a ideia, a coisa imaginada.” (CARON, 1995 p.25)

Tadao Ando também explora referências da arquitetura tradicional japonesa por meio de uma representação prismática e de abstração geométrica como em Rossi e nas cores emblemáticas do Kabuki: o vermelho e o preto. O acesso ao interior se dá por uma passarela curva que leva ao alto da arquibancada. À imagem das antigas pontes tradicionais, sua estrutura de andaime metálico faz as vezes da técnica do bambu (*takeyari*). O volume do teatro é escalonado “telescopicamente” (mesma descrição associada à concepção estrutural da Torre); já sua base (primeiro estágio do volume que abriga a platéia) tem suas faces inclinadas por fora. Assim como na obra de Naito de forma mais literal, “Isso também se refere à tradição dos castelos, que se formam sobre uma base de pedra acima da qual você tem uma construção levíssima de madeira” (CARON, 1995, p. 07).

Uma certa dialética na direção vertical entre embasamento e ascensão será uma das tônicas de Caron no texto da Torre. Observamos neste segundo ato, não apenas, uma transição simples entre horizontalidade e verticalidade, mas a percepção de movimentos horizontais e verticais envolvendo a compreensão espaço-temporal da arquitetura. A aparição/desaparição telescópica e vertical do Kara-za contrapõe-se ao deslocamento hídrico e horizontal do Teatro del Mondo.

Ao apontar em determinada direção (tanto metafórica, quanto dimensionalmente falando), o olhar de Caron nunca deixa de dirigir-se dinamicamente, integrando sentidos opostos. Assim, é também percebida por ele uma transição volumétrica de rebatimento e contraposição passando pelo eixo vertical do Teatro del Mondo:

“Tudo nele é impermanência e movimento ao mesmo tempo que é estabilidade e continuidade. Internamente, a transformação do quadrado em octógono, como passagem para o círculo (que vai ser externamente representado pela esfera) é uma relação entre o que é estável e o que desliza, entre o particular e o universal, entre o periférico e o centro. Esse centro, que se visualiza internamente no vértice da pirâmide, se rebate na arena central como uma nova estabilidade.” (Caron, 1995 p. 19)

Terceiro ato

Vejo este último Ato como ápice de um caminho que buscamos aqui retrazar. Ou, ainda, como síntese de um raciocínio que opera dialogicamente em bases de múltiplos espelhamentos e se recupera imagetivamente na figura do cristal prismático, conforme apontado por Caron na genealogia de seu Projeto. Ao contrário de uma rigidez totêmica, utiliza poeticamente esta figura como forma de reinterpretar a dinâmica de constituição da paisagem urbana de São Paulo:

“Tenho uma visão de cristais grandes e pequenos muito recentes, que recobrem a paisagem ondulada. Minha referência são as marginais nos vales, a velocidade. São os centros múltiplos e o casario fazendo um desenho de cubinhos na topografia. [...]”

A cidade mudou diante de meus olhos. De uma paisagem de edifícios-marcos passou para outra de massas cristalinas que arrancam do chão cobrindo a topografia de encostas e vales. [...]

Minha referência na arquitetura é a mudança. É a ordem que expressa essas transformações.” (CARON, 1995, p. 33)

Caron faz aqui um chamamento à ordem, porém associando à imagem do cristal um princípio de organicidade, cuja ênfase é o dinamismo e não a rigidez. Literariamente, a precisão desta imagem poética é bem explicada por Ítalo Calvino (1993) no capítulo intitulado Exatidão em suas Seis Propostas para o Próximo Milênio, a qual podemos transpor adequadamente ao nosso caso:

“É nesse quadro que se inscreve a revalorização dos processos lógico- geométrico- metafísicos que se impôs nas artes figurativas dos primeiros decênios do século, antes de atingir a literatura: o cristal poderia servir de emblema a uma constelação de poetas e escritores muito diversos entre si como Paul Valéry na França, Wallace Stevens nos Estados Unidos, Gottfried Benn na Alemanha, Fernando Pessoa em Portugal, Ramón Gomez de La Serna na Espanha, Massimo Bontempelli na Itália, Jorge Luís Borges na Argentina.

O cristal, com seu facetado preciso e sua capacidade de refratar a luz, é o modelo de perfeição que sempre tive por emblema, e essa predileção se torna ainda mais significativa quando se sabe que certas propriedades da formação e do crescimento dos cristais se assemelham às dos seres biológicos mais elementares, constituindo quase uma ponte entre o mundo mineral e a matéria viva.” (CALVINO, 1993, p. 84)

À semelhança de Calvino, poderíamos fazer figurar a persona de Caron num hall emblemático de arquitetos “cristalográficos”. Mas, para além desta interpretação metafórica, a vivacidade poético-tectônica da Torre se estabelece pelo dinamismo espaço-temporal de sua relação concreta com a cidade.

“Isso nos leva à definição daquilo que se poderia chamar de imaginabilidade: a característica, num objeto físico, que lhe confere uma alta probabilidade de evocar uma imagem forte em qualquer observador dado. [...] Também poderíamos chamá-la de legibilidade ou, talvez, de visibilidade num sentido mais profundo, em que os objetos não são apenas passíveis de serem vistos, mas também nítida e intensamente presentes aos sentidos.” (LYNCH, 1997, p. 11)

Em conformidade com as conceituações de Kevin Lynch (1997) em A Imagem da Cidade corroboradas por Caron (1995), nós e os objetos urbanos estamos sempre em determinada relação com a torre a partir de sua condição de marco. Desde muito perto ela se assume robusta e achatada pela perspectiva; já de longe, torna-se mais esguia e parametriza a escala dos edifícios e a topologia urbana. E sua “legibilidade” de instrumento de aferição dessa dinâmica é também realçada pela diferença de aspecto de seu perfil conforme o lado de que a observemos.

“A Torre da Cultura de São Paulo tira de seu desenho de triângulos inscritos uma multiplicidade de simetrias. O deslocamento do observador arma imagens que se articulam, desarticulam, se renovam e reproduzem. A cidade está em movimento, assim

resulta a imagem da torre em movimento. O observador altera a forma com seu corpo". (CARON, 1995, p. 32)

Alterna-se, então, de uma condição de ver **o** movimento, como no caso do Teatro del Mondo, para outra de ver **em** movimento. Caron valia-se muito de sua visão cinematográfica, tanto para pensar a concepção do projeto quanto como instrumento de leitura e descrição de "cenários" e espacialidades. Podemos sentir isso em várias passagens de *lendo projetos*, porém aqui ele a explicita:

"Torres são o discurso da verticalidade. [...] Perspectivamente, forçam nosso olhar na procura de um ponto de fuga nas nuvens. [...] Subimos nós acompanhando a imagem.

Subimos, também, pela torre. Ao galgar descortinamos perspectivas infrequentes no labiríntico desenho dos chãos urbanos. A visão, então, desce, desmistificando o labirinto. [...]

Olhar para o alto, olhar para baixo. Para o ponto de fuga no zênite, contrário à naturalidade do olhar horizontal, para a visão plongée, curiosa, bisbilhoteira do labirinto. (CARON, 1995, p. 29)

Plongée significa "megulho", enquadramento de um plano da câmera em movimento de cima para baixo. *Contra-plongée*, de baixo para cima. Já na horizontal, como num *travelling* cinematográfico, Caron também procurou retratar a movimentação urbana do observador em algumas ilustrações que produziu. Desenhou à mão com traços rápidos sobre fotografias tiradas por ele do ponto de vista do automóvel em vários pontos da cidade.

Essa mesma ideia foi explorada pelo cineasta japonês Heinosuke Gosho no filme *De Onde se Avistam as Chaminés* (1953). Tive oportunidade de assisti-lo em película, ainda em São Carlos, numa mostra do Cineclube do CAASO (Centro Acadêmico Armando Sales de Oliveira) exibido no antigo prédio do Instituto de Física. O filme pauta sua narrativa em função da diferença de visão dos personagens a partir de diversos deslocamentos entre setores da cidade, dos quais se observam 4 torres próximas entre si de chaminés fabris. De cada ângulo as chaminés parecem não serem mais 4, vão estranhamente diminuindo de quantidade conforme o seu alinhamento na paralaxe, o que cria a graça do enredo com os personagens.

"As torres da minha infância eram as gigantescas chaminés fabris com seus penachos de poluição incipiente e sua cuidadosa alvenaria de tijolos. Cresci vendo subir as torres de transmissão de energia e estender-se as grandes avenidas. [...]

A cidade tornou-se veloz. O que era povo virou massa, hoje são povos. O que era marco fundiu-se em aglomerados verticalizantes." (Caron, 1995 p. 33)

Uma clássica dinâmica

Podemos, por fim, identificar nas observações carregadas de dialogismos e dialéticas espaço- temporais de Caron, um questionamento remissivo a uma noção clássica de dimensionalidade dinâmica.

O *Cânone* de Polyclito "codificou a representação do movimento por séculos adiante" (Tzonis, 1999 p.224). Contudo, para além do campo da estatuária grega de onde provém

o cânone e a noção de equilíbrio dinâmico para a representação do “aspecto vivo” da imagem, a noção de beleza clássica se calca numa relação de proporcionalidade que não pode ser reduzida a padrões estáticos de referência (D’AGOSTINO, 1995). Bem aprendemos com este outro saudoso professor da “velha guarda” de São Carlos, Mário Henrique Simão D’Agostino, o Maique, que vem daí a importância da noção relacional de *paralaxe* e de *contraposição* para a concepção arquitetônica. Isto tanto na relação entre seus componentes volumétricos (intercolúnio e corpo principal por exemplo) como dos edifícios entre si a partir de um observador em movimento. O que, em termos de linguagem arquitetônica e de sua representação, se dá também para Vitruvius:

*“O entendimento entre Música e Arquitetura, no qual se assenta o **De Arquitetura**, não se faz de imediato, e ainda menos o de nela arraigar a reflexão antiga sobre a “matemática das formas visuais”. Para a compreensão deste parentesco entre as artes, manifesto ao espírito antigo, cumpre restabelecer a concretude própria da ‘grafia’ (graph) clássica, na qual espaço, tempo e movimento são realidades indissociáveis no domínio da percepção formal. (D’AGOSTINO, 1995, p.24)*

Ainda de acordo com D’Agostino, a própria noção clássica de dimensão, presente tanto em Platão quanto em Aristóteles, caracteriza-se por 3 pares dimensionais vinculados à referência de um corpo sensorial, quais sejam: ALTO x BAIXO; FRENTE x TRÁS; DIREITA x ESQUERDA. Portanto trata-se de dimensionalidades relacionais e dinâmicas, pois “para nós, de fato, elas não são sempre a mesma coisa, mas mudam de posição conforme nos movemos” (ARISTÓTELES, apud D’AGOSTINO, 1995, p.35, nota 29). A dimensionalidade clássica de “um espaço aporético (...) um espaço móvel” (DETENNE, apud D’AGOSTINO, 1995, p. 31) contrapõe-se à noção dissociada entre espaço e movimento que se estabelecerá definitivamente apenas no Renascimento com a unificação métrica do espaço e com o cartesianismo. Francastel (1982) também expõe que o problema fundamental das dimensões do espaço colocado por Descartes em suas *Regulae ad directionem ingenii* provém de uma grande unificação dimensional, na qual todas se equivalem indistintamente à noção unívoca de “comprimento”. Absoluta, mensurável, numérica. Portanto dissociada de qualquer necessidade corporal, sensorial ou subjetiva.

De fato, a certa altura, Caron reafirma:

“A Torre da Cultura de São Paulo busca a linguagem dos cristais. Clara, transparente e reflexiva. Algo que cresce, se articula e associa. Permanentemente desigual, talvez incerta. Não Descartes, mas Hegel. E Heisenberg. Metódica, no entanto tensionada.” (CARON, 1995, p. 35)

Epílogo inexistente

Mais ao final do texto, Caron aborda a importância da iluminação dentro do ideário comunicativo simbólico e concreto desta arquitetura. A visão apoteótica da torre se dá somente à noite.

Ali a imagética orgânico-cristalográfica de Caron se plenifica e **acontece** reiteradamente assumindo a dinâmica própria de um espetáculo. Um evento. Segundo Caron: um “rito” (Caron, 1995, p. 38).

A luz artificial solidifica e materializa o prisma que, diurnamente, é vazado em sua ossatura exposta. A imagem diurna da Torre é seu “negativo” dialético, como a estrutura rendada em pedra dos vitrais das antigas catedrais - uma miríade de aço e fragmentos de céu aceso durante o dia. Miríade vibrante também vivificada pela paralaxe entre suas faces prismáticas.

A imagem luminosa da Torre foi usada em diversas ocasiões como emblema da emissora ao longo do tempo em sua programação. De outro lado, a captação em tempo real de uma imagem da cidade direcionada à Avenida Paulista a partir da ponta da Torre é veiculada diariamente como pano de fundo no cenário do principal produto jornalístico da emissora: O Jornal da Cultura. O “muezzin cyborg” de Caron (1995, p. 38), sai então do plano conceitual e passa a exercer concretamente sua visão do alto sobre a cidade.

Telematicamente, assumimos agora um novo ponto de vista, um aspecto da visão antes somente imaginada por Caron.

A Torre mutante apresenta-se como uma espécie de estela cibernética – tão instigadora e misteriosa quanto assertiva – reafirma-se sobre toda a complexidade que interrogava desde sua concepção.

A seu modo (extensivo à toda sua atuação como arquiteto e professor), Caron parece ter respondido a uma indagação de seu antigo mestre Vilanova Artigas (1915-1985), com quem também atuou profissionalmente. Direcionada primordialmente aos alunos ingressantes da FAU-USP e parodiando o grande lexicógrafo da língua portuguesa Padre Rafael Bluteau (1638-1734), Artigas assim registra em seu antológico ensaio *O Desenho*:

“Que catedrais tendes no pensamento? Aqui aprendereis a construí-las duas vezes: aprendereis da nova técnica e ajudareis na criação de novos símbolos. Uma síntese que só ela é criação. A ‘obra do homem com sua longa vida histórica é uma obra de arte’.” (ARTIGAS, 1995, p. 81)

Para além da Torre, a genuína Catedral de Caron é sua Escola.

Fim

Vimos das reinvenções de referência vernacular e da horizontalidade dos prismas dançantes do Museu do Mar, passando pela mobilidade literal do Teatro del Mondo, pela aparição/desaparição do zigurat Kara-za, até chegarmos à tensionada perenidade vertical e monumental da Torre da Cultura. Procurei aqui alinhar alguns aspectos essenciais entre os referidos eixos espaço-temporais e imagético-conceituais, como parte dos fios condutores de uma certa unidade em *lendo projetos*. A que se efetiva a partir de um vínculo entre senso e sensibilidade muito presente na dinâmica essência do pensamento de Caron; a qual, para mim, é “seriamente” lúdica.

Da consequente inserção da Torre na apostila, resultou uma importante complementaridade em relação a nossa intencionalidade inicial. Representa, do ponto de vista do estudante, a aplicabilidade do exercício de leitura em sua própria produção – finalidade última deste paradidatismo.

Referências bibliográficas

- ARGAN, G. C. *Projeto e Destino*, São Paulo: Atica, 2001.
- ARTIGAS, J. B. V. *Caminhos da Arquitetura*, São Paulo: Cosac Naif, 1995.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CARON, J. O. *lendoprojetos*, São Carlos: EESC-USP, 1995.
- _____, J. O. A Torre da TV Cultura, *Projeto*, São Paulo, n.151, p. 58-59, 1992.
- _____, J. O.; SABBAG, H. Y. Frame: Caixa de Imagens, *A.U.*, São Paulo, n. 32, p. 76-81, 1990.
- D'AGOSTINO, M. H. S. *Geometrias Simbólicas: espaço, cultura e tradição clássica*. 1995. Tese de Doutorado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.
- ESPECULAR. In: *Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa*. 5 ed. São Paulo. Positivo Soluções Didáticas LTDA. 2010. Disponível em: <<https://editorapositivoaurelio.page.link/?apn=br.com.editorapositivo.aurelio&ibi=https://editorapositivoaurelio.page.link&link=https://editorapositivoaurelio.page.link%2Fentry%2F56688>>. Acesso em 20 de junho de 2022.
- FRANCASTEL, P. *A Realidade Figurativa*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. HUIZINGA, J. *Homo Ludens*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- LINCH, K. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MORSE, E. S. *Lares Japoneses Seus Jardins e Arredores*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1990. NAITO, H. Return to Forever, *Japan Architect*, Tokyo, n....-2, p. 108-110, 1994.
- RUGGIERO, A. Retratos e memórias do arquiteto Jorge Caron, *Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo* (on line), São Carlos, n.22 2|2015, p. 08-21, 2016.
- SOUZA, W. at al. *Julio Cortázar: Brasil Escola*. [2022]. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/literatura/julio-cortazar.htm>. Acesso em 25 de maio de 2022. TURIN, R. N. *Aulas: Introdução ao estudo das linguagens*. São Paulo: Anablume, 2007.
- TZONIS, A. *Santiago Calatrava: The Poetics of Movement*. Londres: Thames & Hudson, 1999.

Filmografia de referência

Recebido [Set. 26, 2022]

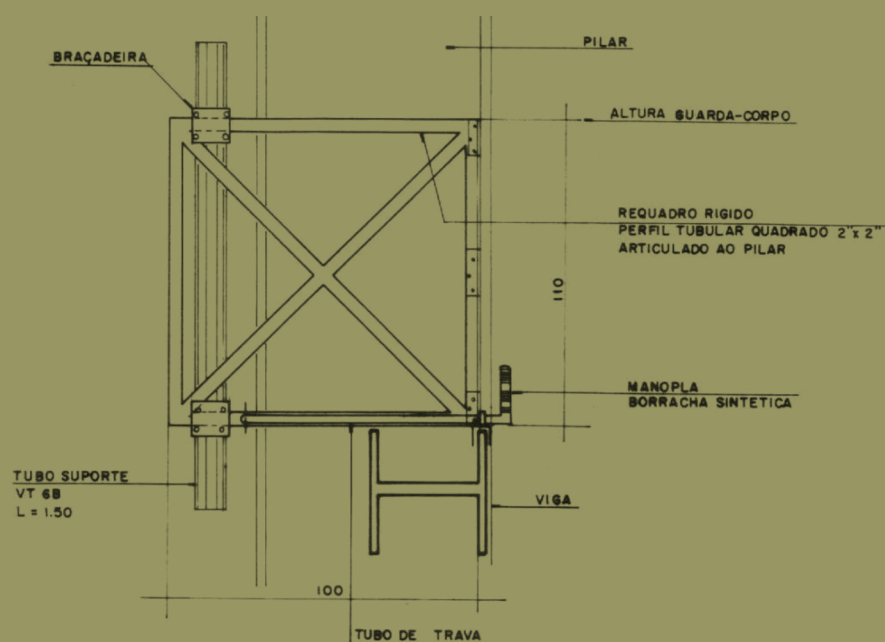
Aprovado [Nov. 10, 2022]

DE Onde Se Avistam as Chaminés. Direção: Heinosuke Gosho. Produtor: Yoshishige Uchiyama. Tokyo: Shintocho, 1953. Película.

Torre da Cultura

Fac símile da apostila "Lendoprojetos" (1995)*

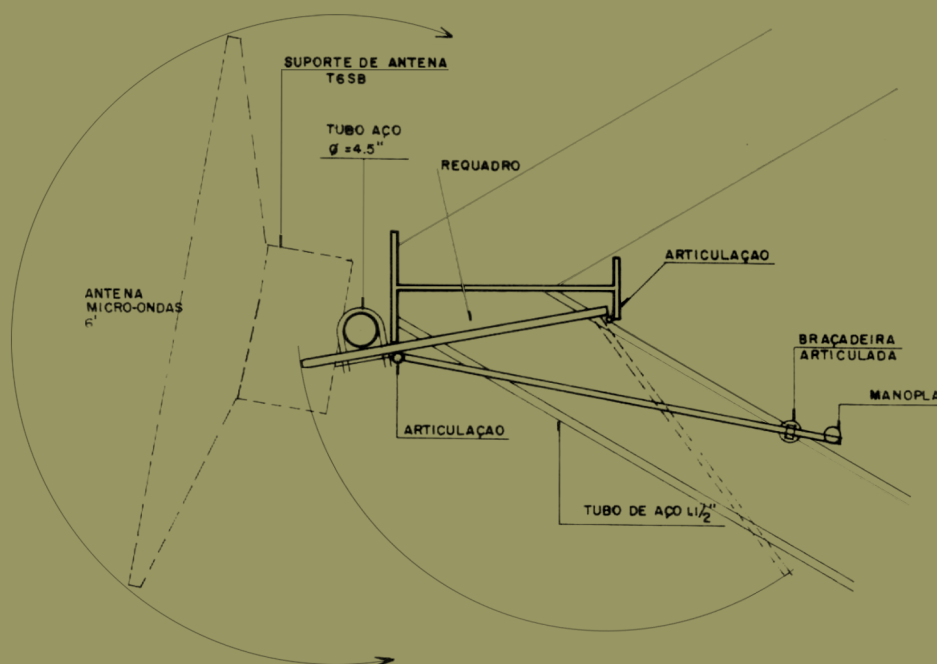
Jorge Osvaldo Caron**



*Texto foi originalmente publicado na apostila "Lendoprojetos", CETEPE e Serviço Gráfico da EESC USP, 1995.

**Jorge Osvaldo Caron foi Arquiteto e Urbanista, Cenógrafo, Designer e Docente do atual Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Figura: Detalhamento Arquitetura - Suporte articulado para antenas ww6 - Torre da TV Cultura - SP, desenho de Jorge O. Caron. Fonte: Acervo Jorge Caron. (Imagem acrescentada pelos editores desta edição temática ao presente texto)



INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por base o texto de minha autoria publicado na Revista Projeto nº 151, de abril de 1992, cujo título, não publicado era "Fragmentos sobre a Torre da Cultura". Outro defeito dessa publicação, em artigo de duas páginas enfocando a Torre de Transmissão da TV Cultura de São Paulo, foi que esse todo, que aparece de forma contínua, se estruturava em fragmentos, tal como curtos pensamentos ou aforismos, e a maneira como foi publicado prejudicou seu significado. Enfim, acontecimento extremamente frequente nas publicações da imprensa dita especializada em arquitetura.

O presente texto retoma o antigo em sua forma descontínua, colocando-o em destaque e, sobre cada tema proposto, tecendo reflexões. Foi respeitada a ordem em que os pequenos trechos aparecem no artigo publicado.

A Torre da Cultura foi um projeto desenvolvido durante o ano de 1990, e construído no ano seguinte, sendo inaugurada no início de 1992.

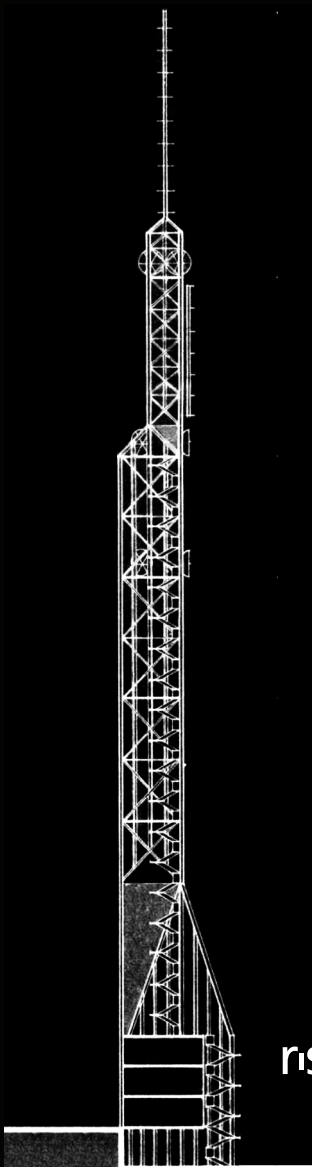
As arquiteturas de nossas cidades são fragmentos relacionados no espaço e no tempo. Há fragmentos que polarizam, "arremoi-nham" conjuntos de outros: são marcos. Posso falar da torre da Cultura de São Paulo na forma de fragmentos, portanto. E procurar o redemoinho do qual ela é vórtice.

A cidade de São Paulo se apresenta ao leitor contemporâneo como um tecido fragmentário. Território descontínuo costurado por funções infra estruturais, por relações de trabalho, não exatamente um bricolage senão pelo esforço social e político que mantém a coesão de suas contradições. A leitura de seu aspecto físico, geográfico, nos fala de sucessão de vales interrompidos por longos espigões, e todo o conjunto encaixado entre serras que o separam do hinterland e despenhadeiros que o afastam do mar. Paisagem bela aos olhos dos viajantes do século XIX, quando a cidade mal extravasava o triângulo, sendo necessário, hoje, ser viajante para descobrir a sucessão de paisagens que se articulam no amplo território urbano.

Ler a cidade é lê-la por zonas. Geograficamente, tituladas por orientações cardeais: a Norte, a Leste, a Sul combinando opulência e miséria, a Oeste, apontando para o interior. Administrativamente, um mosaico de regionais e distritos que mal evidenciam uma costura política. A cultura desenha outro arabesco, tributário de distintos perfis. Étnicos, às vezes, como memória dos grupos que a fizeram crescer. Os modos de um bairro separando-se do bairro adjacente, ou, mesmo dentro do próprio bairro. Os lapeanos "de cima" e os lapeanos "de baixo". Distinções de vizinhanças, às vezes diminutas, em torno de uma praça.

Ler a cidade de São Paulo como obra de arte é ler o mosaico, ver a tectônica das partes, viajar por seus limites, percorrer o tempo de suas transformações. "Es una característica del producto artístico comportarse como una fuente de significados diversos, no sólo en el plano de la transformación de su uso a lo largo del tiempo, sino en la disponibilidad orientada con sentido, a modo de estratos de significados, incluso contradictorios. (...) La forma arquitectónica de un fenómeno, es por una parte, la manera como las partes y los estratos están dispuestos en el objeto, pero también el poder de comunicación de aquélla disposición." (Gregotti, El Territorio de la Arquitectura)

E, ainda assim, ler também os traços de ligação, os elementos que fazem atinar com uma unidade intrinsecamente contraditória. Um caráter que ao mudar guarda traços, um traço que estabelece um sentido. Um projeto que orienta uma ação ou uma paisagem, um pensamento, uma marca. "The world of men, of thoughts, of things, shall be mine. Firmly I believe that if I can but interpret it, that world is filled with evidence. (...) I shall question it, I shall examine and cross-examine, I shall finally interpret." (Sullivan, The Autobiography of an Idea). Um monumento, enfim.



Parafraseando Aldo Rossi, uma torre é, antes de mais nada, um monumento na cidade (ele o diz a respeito de teatro). O objetivo pragmático, distribuir água ou energia, concentrar negócios, informar as horas ou binbalhar sinos, não consegue explicar porque as fazemos assim, de tal maneira ou qual desenho. É o espírito de marco, de referência cultural e histórica que as estabelece.

Não há buscas possíveis em um monumento, numa aproximação primeira. Nele não são evidentes as marcas de uma estrutura funcional, nem as do murmúrio de uma linguagem urbana sistematizada. Ele é marca. Em um primeiro instante é um monólogo, ele fala de si, consigo "Hay dos grandes sistemas, el que considera la ciudad como el producto de los sistemas funcionales generadores de su arquitectura, y por onde, del espacio urbano, y el que la considera como una estructura espacial." (Rossi, La Arquitectura de la Ciudad). O monumento pertence ao segundo sistema. É em si um fato urbano. É necessário, portanto, um segundo momento. Em que a cidade o assume em sua solidão, o adota, reconhecendo, aos poucos, nele, a imagem de sua complexidade cultural. É o início de um longo diálogo da cidade consigo mesma, agora incluindo o monumento que veio, o que a cultura reconhece, trazer uma nova fala de uma língua antiga. A fala do mito e de seu desenho.

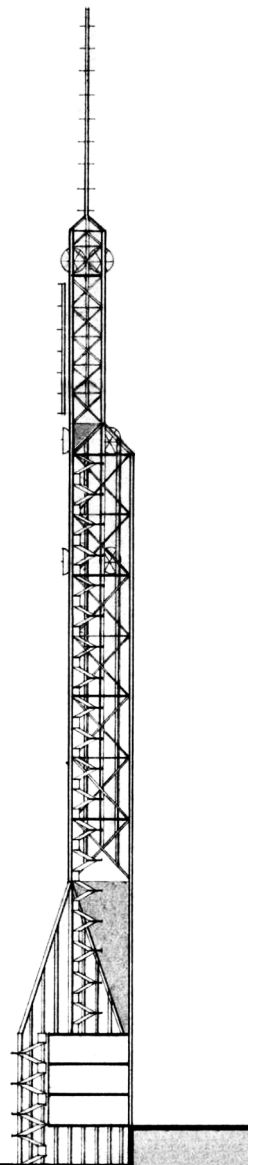
Se no primeiro momento ele aparece como um fragmento entre os fragmentos, no segundo estabelece um traço galvânico, unificador do mosaico. A cidade o entende como marco ao mesmo tempo que ele lhe reafirma o caráter fragmentário.

As torres sobem. Sobem? Nosso olhar sobe com elas, perfurando nuvens. São referências para o olhar que se eleva ao território da liberdade dos pássaros. Do alto da torre o olhar mergulha no vertigo: o solo familiar e distante ameaça nossa fragilidade. Na vertical a torre é ambígua: Eros e Tanatos.

Torres são o discurso da verticalidade. É essa sua natureza na linguagem do desenho da cidade. Referências a prumo. Imóveis, apenas se aliviam diante dos desafios das intempéries. Perspectivamente, forçam nosso olhar na procura de um ponto de fuga nas nuvens. A vista se eleva além do ponto de naturalidade, levantamos a cabeça, o corpo se apruma. Subimos nós, acompanhando a imagem.

Subimos, também, pela torre. Ao galgar descortinamos perspectivas infrequentes no labiríntico desenho dos chãos urbanos. A visão, então, desce, desmistificando o labirinto. Como na escada de Jacó, subir é conhecer. O aprendizado do escalar nos leva a redescobrimientos que só falam da cidade.

Do alto, o mosaico contraditório, parece unificar-se, como se o desvendássemos. Olhar para o alto, olhar para baixo. Para o ponto de fuga no zênite, contrário à naturalidade do olhar horizontal, para a visão plongée, curiosa, bisbilhoteira do labirinto.

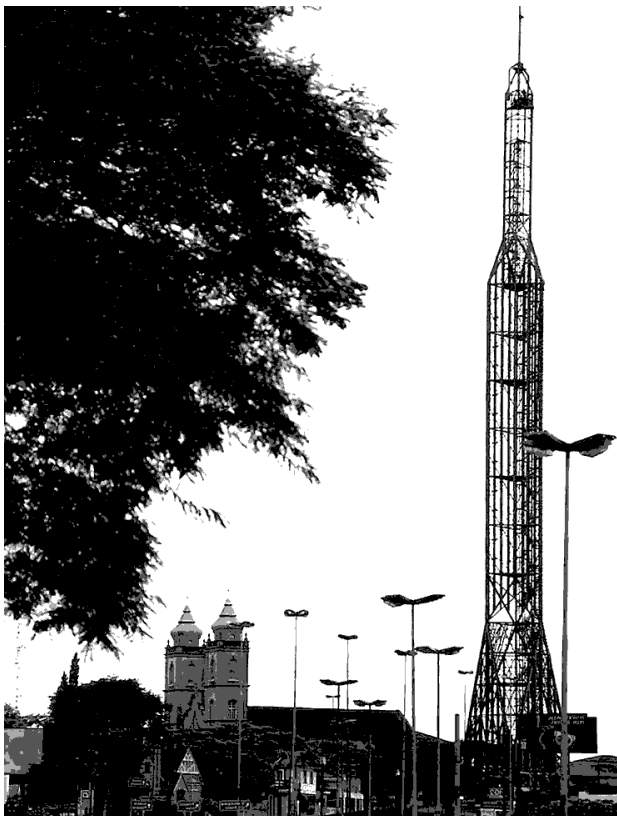


A sinuosidade horizontal da paisagem lê a torre como um hífen em pé, barra de compasso. Na visão horizontal a torre é um marco, traço de estabelecimento.

Nosso olhar horizontal estabelece a paisagem. O tampo da mesa, o peitoril da janela, a serra distante, o perfil nebuloso do mar. Ou o áspero denteado do desenho dos edifícios, cristalinos. Ao subirmos, o horizonte nos acompanha, quando nos deslocamos, se afasta. Nunca nos abandona, somos seus prisioneiros.

A verticalidade nos redime e nos liberta ao seccionar a permanência do horizonte. "El ambiente circunstante es el proyecto de los esfuerzos de la imaginación y de la memoria colectiva que se explican y realizan através de las obras que el sujeto construye en cuanto se enfrenta con el modo y, por tanto, con la sociedad." (Gregotti, *ibid*)

A horizontalidade é a razão de ser das pontes, que contestam a verticalidade dos despenhadeiros e são irmãs da horizontalidade das margens, no entanto, sublimes em seu voo. "There, again, it hang in air-beautiful in power. The sweep of the chains so lovely, the roadway barely touching the banks. And to think it was made by men!" (Sullivan, *ibid*). As torres, também feitas por homens, falam outro idioma. Libertárias, abandonam o chão e rasgam a prisão do horizonte. Trágicas, apunhalam o solo de que se desprendem, simbólicas, marcam o tempo da efeméride. Na estrutura espacial da cidade, estabelecem ritmos.



Lembro "San Gimignano, delle belle torri". Ao virar a curva da estrada, correndo por um vale plantado de papoulas floridas, entre duas elevações, um pouco a cavaleiro da paisagem, lá estão elas as belas torres.

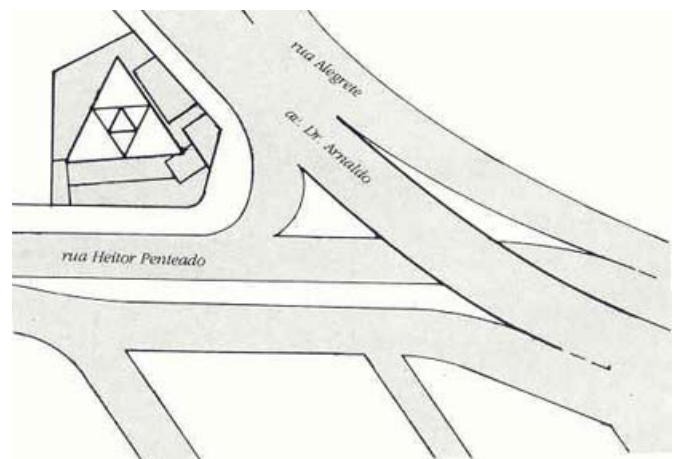
Entra-se na praça cercada pelos prismas de pedra desde cujos topos pássaros negros desenhavam revoadas no céu diáfano da Umbria. Por que estão lá? "Perchè piace a noi", a comunidade de famílias de San Gimignano. Cada uma tem a sua, pilares sustentando o céu, habitadas por mitos e corvos. Marca na paisagem da região, desenho da cidade em extensões que balizam as estrelas: monumentos.

Teriam sido iniciadas por um problema de segurança, talvez. Instrumento de controle do vale invadível. Ou posto de observação da produção agrícola. Teriam sido usadas como masmorras ou alcovas de donzelas protegidas, Bibliotecas, talvez, espaços de silêncio e reflexão. A importância dessa poética é antropológica. Na realidade urbana são belos prismas quadrangulares de pedra pardo-siena. Na paisagem do campo (hoje de papoulas), uma imagem de verticalidade em pilares desiguais. No desenho do espaço da praça, gigantescos totens que dominam o frescor horizontal da loggia.

Belas torres, que cada "família" cuidou de fazer a sua. Já não mais importam, individualmente, as razões antropológicas de mitos e funções, as razões políticas de poder e estado, as razões estéticas de sítio, distribuição e forma, mas seu conjunto, internamente contraditório. Importa a imagem urbana que, do deleite da fruição estética, nos leva a uma viagem reflexiva por todas as poéticas, até de forma incerta. "Talvez dicha incertidumbre de destinación aumente el hechizo del monumento y lo sumerja en una ambigüedad rica en estratificaciones significantes." (Gregotti, *ibid*)

Ser de uma cidade é refletir-se em seus marcos, pertencer a seu desenho. "El tiempo es un barrio", afirma o poeta portenho Julio Cesar Silvain:

Descubri tu pulso aquella tarde
cuando la avenida 9 de Julio agrandó tu cielo
y el obelisco te clavó definitivamente en tu sitio.



Uma torre está na escala da cidade. Não só na escala do desenho de sua paisagem, mas também, na escala de sua cultura. A arquitetura fala de si. Seu discurso não interpreta, afirma. Não faz mímese, estabelece. Mas sua linguagem se articula no sotaque da voz cultural da cidade. Essa melodia é pátria urbana, se Fernando Pessoa me permite.

O arquiteto é um homem da cultura de seu tempo. E de sua cidade, lugar de pensar. Sullivan é Chicago que cresce e se renova em um quadro de democracia romântica. Le Corbusier é a Paris cartesiana, iluminada pela indústria e pela guerra. No pós-guerra, no lirismo das promessas de paz, ele expressa Ronchamps.

Cada cidade, por sua vez, estabelece no quadro amplo da cultura de uma nação uma forma própria de expressar-se. Reconhecemos a origem pelo canto de fala e pela estrutura de expressão. E o arquiteto se expressa nesse sotaque urbano, por mais universais e abstratos que sejam seus meios, sensível, ainda, às sutis mudanças desse sotaque. A imagem arquitetural do Rio não é a de São Paulo. O desenho atual da cidade de São Paulo é distinto do mesmo na década de sessenta.

É complexa a estrutura dessa expressão do arquiteto. Vitruvio, em seu Livro Primeiro, afirma que o arquiteto deve dominar tanto a coisa significada quanto a significante, e, para tanto "Debe, pues,(...) ser instruido en Aritmética y versado en Historia, haber oído con aprovechamiento a los filósofos". Sullivan, da abrangência de uma visão democrática, afirma que "The mass imagination of the multitudes is thus seen to be the prime impelling and sustaining power in the origins and growth of the civilizations." E complementa, de forma schopenhaueriana, "This one word, Choice, stands for the sole and single power, it is the name of the mystery that lies behind the veil of all human appearances." (Sullivan, *ibid*) Rossi se aproxima ao afirmar que "Aquí el problema político es entendido como un problema de elección por la cual la ciudad se realiza a sí misma a través de una idea propia de la ciudad. E, concluyendo, "Me siento inclinado a creer que la ciencia urbana, (...) puede constituir un capítulo de la historia de la cultura, y por su carácter total, sin duda, uno de los capítulos principales." (Rossi, *ibid*) Gregotti acaba encontrando o mesmo sendeiro: "La función operante del operar (artístico) no se agota en el conocimiento creador de lo ya sido, sino que es siempre(...) voluntad de controlar de alguna manera el propio destino y ordenar la confusa contrariedad de la realidad." (Gregotti, *ibid*) O arquiteto, imerso no quadro cultural, não é, portanto, um intérprete do status quo de um tempo e um lugar, mas o instrumento de avanço dessa cultura. De qualquer forma, a arquitetura como ato artístico é um ato transgressor, entendendo-se, como Susan Sontag, a transgressão como a expressão de um passo de um momento cultural para outro.

São Paulo nasce na mão de soldados da igreja e ásperos bucaneiros que encontram na serra seu esconderijo. Desenha na história um duro destino de arrancar riqueza da extensa serra, agreste, pouco hospitaleira. Destino de pioneiro sem trajeto axial. Mas obsessivo no traçar a direção da utopia. Cruel, se necessário. Ter no em sua poética. São Paulo não é simétrica. Evolui articulando barões do café, capitães de indústria e anarco-sindicalistas. Polariza a mão-de-obra brasileira enriquecendo seu acento cultural. Se procurássemos uma simetria não a encontraríamos no axial, planar. Seria mais rica, instável, dionisíaca. Não estaria repousando na ordem, mas no equilíbrio mutante da desordem.

É uma das naturezas de São Paulo apagar seus traços. Durante três séculos os paulistas evitaram deixar documentos iconográficos, como tentando impedir a identificação de uma fisionomia. Os piratas do Tietê ou de outras águas mostram-se avessos ao retrato de frente e perfil. A partir das lutas republicanas, a tendência positivista procurou, com afinco, construir uma tradição paulista, talvez, porque perdida para as serranias barrocas dos Gerais.

Ao mesmo tempo reconstrói a cidade sobre a demolição de si própria, como demonstra Benedito L. de Toledo, contradizendo e afirmando, ao mesmo tempo que "Con el tiempo, la ciudad crece sobre sí misma, adquiere conciencia y memoria de sí misma." (Rossi, *ibid*) Sua expansão, apoiada em maciços aportes de mão de obra migrante, cria novos acentos culturais que, se por um lado intervêm na linguagem em curso, por outro se apropriam de processos tecnológicos da indústria, e, ao mesmo tempo, os simplificam e empobrecem, criando uma estética periférica.

Nessa paisagem expandida, a linguagem urbana vai se articular por marcos, e estes, necessariamente, trabalharão no discurso dessa contemporaneidade linguística. Parques, o caminho para o mar, a Avenida Paulista, a universidade, os hospitais e os estádios passam a estabelecer os marcos distintivos.

E os marcos estarão sempre percorrendo sobre uma memória construída por quotidianos sucessivos.

A torre da Cultura de São Paulo tira de seu desenho de triângulos inscritos numa multiplicidade de simetrias. O deslocamento de observador arma imagens que se articulam, desarticulam, se renovam e reproduzem. A cidade está em movimento, assim resulta a imagem da torre em movimento. O observador altera a forma com seu corpo.

A Torre da Cultura busca seu desenho em dois níveis expressivos. A expressão da resistência e a expressão do equilíbrio dinâmico. Sua expressão resistente advém de sua forma telescópica, de seu desenho tubular, aparentado aos tall buildings, enquanto conceito estrutural. A imagem de um tubo que se funde em outro menor, e, ainda em outro até alcançar a antena com seu desenho eriçado de braços, presidiu a ideia da torre desde o início. A noção de uma simetria rica, cambiante, baseada no prisma de seção triangular era a outra componente básica de seu desenho.

Tenho certeza que sobre estas bases o projeto encontrava sua estrutura, já se delineava. A fusão dos tubos já implicava em passagens geométricas entre os tramos. A proporção prismática entre eles exigia um rigor harmônico, uma ordem. Essa busca chegou aos triângulos equiláteros inscritos quase como uma decorrência. O centro da face de um prisma gerando a aresta do seguinte, assim garantindo a simetria dinâmica, a inscrição de um triângulo no outro afirmando o equilíbrio resistente e estabelecendo uma proporção de um para dois, sobre a qual eram trabalhadas todas as variantes.

Ao mesmo tempo que esta vertente de dados formais enriquecia a ideia básica, o desenho ia sendo implantado, criticamente, sobre a paisagem, buscando a característica de monumento sobre as imagens dos eixos, dos asfaltos, das vistas próximas e distantes, das paisagens imediatas com suas árvores e calçadas. Enfim, buscando a correspondência de seu desenho e o da cidade, em permanente movimento.

O arquiteto, nesse momento, observava sua imaginação, como flâneur. Ao mesmo tempo, leitor e poeta. Como leitor, ser social, consciente do lugar e do tempo da cultura que o abriga. Como poeta, instrumento dessa mesma cultura, a partir de seu repertório de conhecimento. "Concibo la arquitectura en un sentido positivo, como una creacion inseparable de la vida civil y de la sociedad en la que se manifiesta, ella es, por su naturaleza, colectiva." (Rossi, *ibid*)

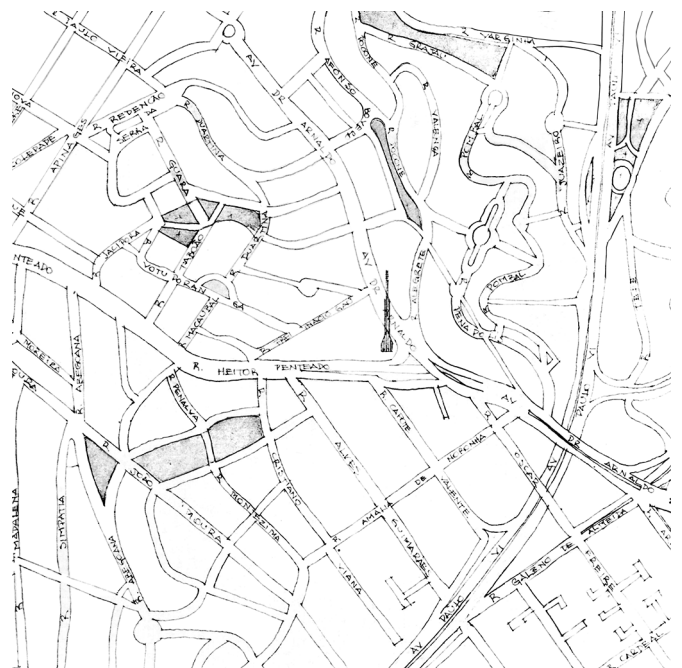
A torre resulta em um diálogo tensionado entre o discurso da resistência e a poética do monumento. "(...) the science of engineering is a science of reaction, while the science of architectural design - where such a science to be presupposed must be a science of action." (Sullivan, *ibid*.)

A torre é o desenho de um sistema. Entre um plano de difusão de micro-ondas e uma topografia dinamizada por vias, vidas, distâncias e intempéries, ela é uma agulha de aço que contribui na costura. Eficiente, clara, mutável, entra no desenho do sistema cultural.

A Torre é um dos componentes visuais de um sistema invisível de produção de imagens. As contradições que envolvem o meio tecnológico das micro-ondas produzem em nossos sentidos a noção de um ambiente de mágica. "The protean world of electrocommunications no longer allows for a single identifiable source of understanding." (Bertomen, Transmission Tower). A produção dos estúdios, codificada, é difundida pela antena que coroa a torre na forma de um disco horizontal, expansivo, carregado de imagens e sons que são absorvidos pelos monitores familiares de TV. A torre perfura o centro desse disco, pivô de imagens que trafegam à velocidade da luz. É o pilar que sustenta esse teto giratório e circulante.

Esse sistema, mesmo cotidiano, não é visível. Não tem a imagem de uma rede aérea de distribuição de força, nem a lógica palpável da distribuição de água. Nem é avaliável como um sistema de transporte. Pertence a um mundo que deixou outro mundo para trás. Penetrou em um estado cultural para alterá-lo, alterando-lhe a imagem. Podendo, no entanto, nesse passo gigantesco, não destruir o estado anterior, reafirmando-o como memória e base desse salto. "(...) as ancients, we move on, unchanged from the children that we were - leaving our thoughts and deeds as a beaten trail behind us." (Sullivan, *ibid*.)

A Torre da Cultura busca ser a marca na paisagem dessa viagem cultural.

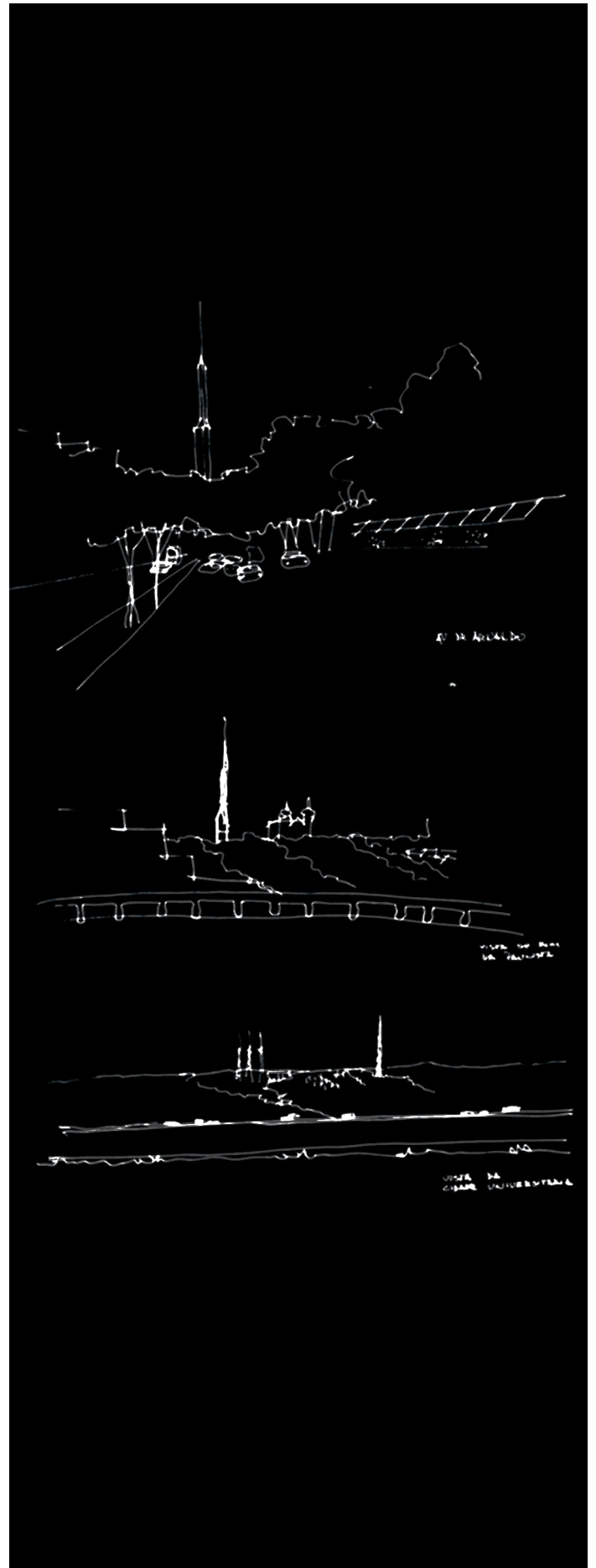


Quando saio de minha casa não tenho uma igreja do século 12 do outro lado da rua. Tenho uma visão de cristais grandes e pequenos, muito recentes, que recobrem a paisagem ondulada. Minha referência são as marginais nos vales, a velocidade. São os centros múltiplos e o casario fazendo um desenho de cubinhos na topografia. Não é das pequenas praças próximas, mas dos grandes parques distantes entre si. Uma referência de horizontes serrados fazendo moldura a uma cidade recente e trabalhadora.

Minha referência é a mudança. A cidade mudou diante de meus olhos. De uma paisagem de edifícios-marcos passou para outra de massas cristalinas que arrancam do chão cobrindo a topografia de encostas e vales. Onde o tráfego fluía mornamente por vias modestas, hoje se movem autopistas revestidas de lata colorida. As torres de minha infância eram as gigantescas chaminés fabris com seus penachos de poluição incipiente e sua cuidadosa alvenaria de tijolos. Cresci vendo subir as torres de transmissão de energia e estender-se as grandes avenidas. A Paulista elevou-se diante de mim, espatifando casarões de luxo, invocando o salto tecnológico necessário à instalação de um novo empresário.

A cidade tornou-se veloz. O que era povo virou massa, hoje são povos. O que era marco fundiu-se em aglomerados verticalizantes. Onde a terra era de ninguém, tomou-se de alguém ou do Estado, aparecendo vias e cercas. Sem abandonar seu caráter, a cidade mudou de forma.

Minha referência na arquitetura é a mudança. E a ordem que expressa essas transformações. "El sentido de la arquitectura está vinculado cada vez más intrínsecamente a la capacidad de comprender y solidificar el significado del cambio." (Gregotti, *ibid*)



A belíssima torre de Paris é uma ogiva multiplamente invertida. Transgressora, não só por isso, mas por apontar para um universo cultural do século 20, desde o século 19. Mas em sua estabilidade cartesiana, infinitamente igual a si mesma, fala de uma ordem. Nova, invertida, mas ordem.

Eiffel tem nos olhos a ogiva. O arco botante que mergulha para o solo, sempre comprimido. No monumento a Paris subverte a figura, invertendo-a. A ogiva sai do solo e sobe, assintótica à vertical. E em aço, renda de uma nova indústria, contestando a renda de pedra da Sainte Chapelle.

É uma nova ordem que se expressa, elevando Paris muito acima dos tetos do quinto andar e das agulhas das igrejas.

A topologia de base quadrada que ordena a torre, com os quadrados afunilando-se, concêntricos, estabelece uma simetria axial, rigorosa. Os monumentais arcos inclinados da base opõem-se à gravidade, fazendo com que a torre arranque do solo pelas quatro arestas ogivais que vão fundir-se no coroamento, muito acima do horizonte de colinas. De qualquer direção a imagem do monumento mantém a simetria. Imagem de uma nova proposta elaborada sobre um antigo conhecimento, imagem de uma ordem. Ao mesmo tempo, permanência e renovação.

A torre é veloz, estacionada no espigão central.

A torre da Cultura de São Paulo busca a linguagem dos cristais. Clara, transparente e reflexiva. Algo que cresce, se articula e associa. Perma-nentemente desigual, talvez incerta. Não Descartes, mas Hegel. E Heisenberg. Metódica, no entanto tensionada.

São Paulo tem muitos tetos, alguns invisíveis. Não só aquele construído pelos discos expansivos das telecomunicações, mas também outro formado por camadas de avenidas e trevos de tráfego aéreo. O solo, por sua vez, incorpora uma nova topografia formada pelas massas de cristais edificados cujas coberturas estabelecem um novo solo. As torres de transmissão se desenvolvem no espaço urbano confinado entre o solo e esses tetos invisíveis.

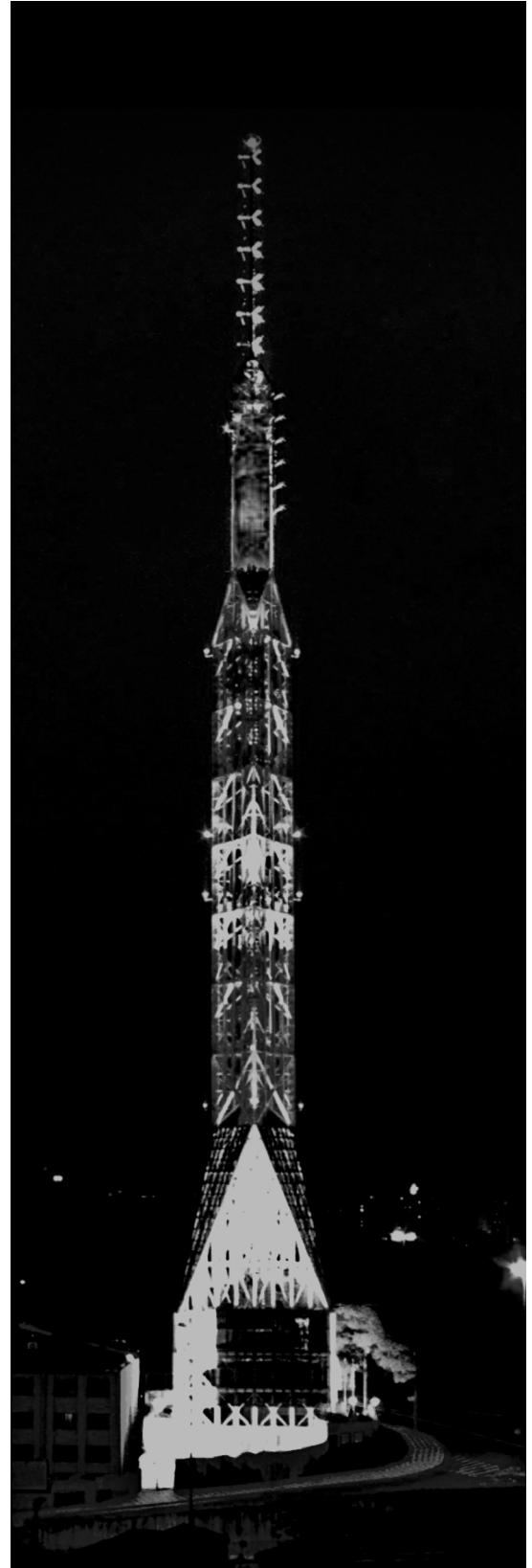
Além dessa obediência, respondem com rigor a noções de resistência dinâmica, comportando-se como imensas vigas em balanço que avançam penetrando o ar em movimento. Ainda, respondem à tarefa de manter o dispositivo emissor, as antenas, no ponto extremo situado justo abaixo do complexo de vias aéreas. Estes parâmetros começam a conformar um desenho tipológico. Mas um desenho que pertence ao campo dos engenhos, na língua da engenharia.

A arquitetura envolve estas condicionantes em outro jogo de parâmetros, que emergem da cultura que caracteriza a cidade. E este conjunto complexo que cria uma tipologia, que "(...) es la idea de un elemento que tiene un papel propio en la constitución de la forma, y que es una constante. (...) Es lógico, por lo tanto, que el concepto de tipo se constituya como fundamento de la arquitectura y vaya repitiéndose tanto en la práctica cuanto en los tratados." (Rossi, ibid) No entanto, o tipo tem uma forma de vida, do nascimento à morte. O arquétipo cultural dá origem ao protótipo embrionário de um tipo que envelhecerá como estereótipo. O caminho de volta se dá como uma evolução formal quando se renova o protótipo ou de forma revolucionária quando se atinge o arquétipo. No primeiro caso falamos da possibilidade de um avanço cultural, no segundo, de uma reestruturação civilizatória. "Es posible concebir una noción de tipo en función de una estructura orientada y de un campo de posibilidades, una noción que mantenga unidas en el tipo las cualidades de instrumento operativo y de selección significativa." (Gregotti, ibid)

A Torre da Cultura integra as condicionantes do dispositivo à reflexão urbana. Contraditoriamente busca espelhar a cidade ao mesmo tempo que a pensa. E a pensa na forma de comunicação. Busca refletir com sua transparência a cidade cambiante e a cultura em mutação com sua perspectiva móvel. E é essa reflexão que instaura o monumento.

Aqui encontramos a incerteza de ambiguidade. As torres respondem a arquétipos estruturais da humanidade. Mas uma torre de transmissão não é um obelisco. Ela se insere no discurso das comunicações, cujo âmbito se ampliou até atingir o campo civilizatório, alterando-o. A aldeia global de McLuhan não é mais uma premonição, mas uma nova realidade. As torres de transmissão intervêm tão só no protótipo ou afetam o conceito arquetípico de "torre"? Ou o arquétipo está no "monumento", capaz de atravessar eras, enquanto conceito? O grau desta incerteza talvez encontre forma na expressão de Bertomen

que, no âmbito das telecomunicações, não é mais possível identificar uma forma única de entendimento.



Suas raízes envolvem o metrô de São Paulo, partindo de profundezas inferiores aos trilhos. Arranca do solo como um feixe triangular de aço que gira sobre si mesmo desenhando o vórtice invertido. Em seu ventre metálico guarda equipamentos transmissores de última geração, sua cabeça emite ondas métricas sobre o território da cidade. Nasce do asfalto, na alça de um rico desenho viário, no eixo de duas avenidas que se cruzam em altíssimo desnível e é vizinha de uma igreja. Convive como uma irmã mais jovem, no conjunto de torres suporte para antenas, guardando sua individualidade.

A arquitetura não elabora seu discurso estético somente articulado a necessidades socialmente expressas, mas também, e necessariamente, a uma lógica construtiva. Lógica que se monta a partir de patamares econômicos e tecnológicos, referidos a seu tempo, seu lugar e intervenientes no quadro cultural. A ideia do objeto arquitetônico, tem base nesses patamares, a partir dos quais dá o passo que avança dentro de um significado social, tecnológico e estético. Como obra de arte é um passo distintivo de transgressão. A arquitetura pensada como construção é um compromisso com os avanços tecnológicos de seu tempo, com a forma de edificar a cidade. E, ao mesmo tempo, o tensionamento desse compromisso, questionando o nível dos patamares, levando ao limite o esforço da mudança desses níveis. É onde a visão da arquitetura como coisa construída pertence ao mesmo campo de invenção da coisa estética. Em arquitetura o pensamento da forma é inseparável do pensamento de como fazer, o ato criador estabelece na imagem a forma e seu modo edificante como uma unidade.

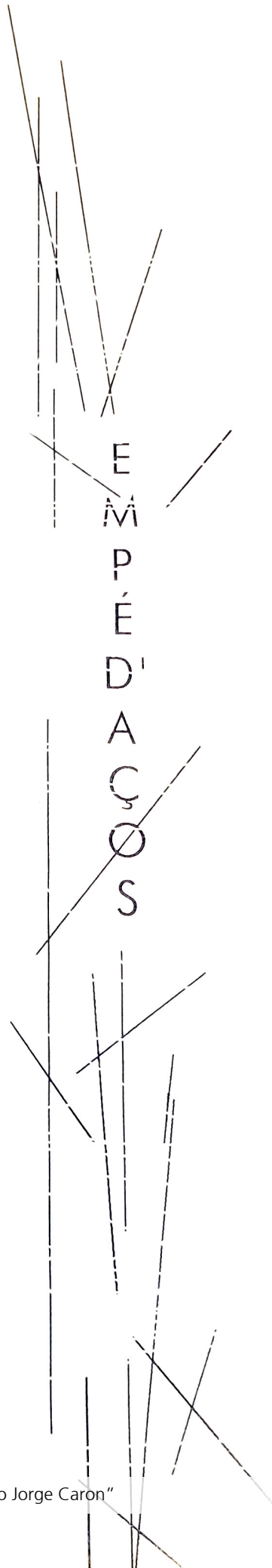
A Torre da Cultura se insere em programas sociais tais como ampliação do sinal emitido, posição geográfica capaz de alcançar a parte mais carente do município de São Paulo, anteriormente sombreada e impedida de captar a programação educativa da emissora. Além disso, comprometida com programas de transporte coletivo, tanto de superfície quanto subterrâneos e aéreos, com vias arteriais da cidade, e com uma malha de comunicações eletrônicas. Muitos destes programas sociais envolvem avanços tecnológicos, em constante mudança, que favorecem a superação de carências sociais, sejam elas inerentes ao funcionamento urbano, mas necessariamente inseridas no quadro cultural. Como o transporte de massa, por exemplo.

No caso, o programa social, como em qualquer caso, se encontra aderido a um programa físico, seja ele com características naturais, natureza do solo, subsolo e paisagem, seja com características das intervenções urbanas, redes de toda natureza, de carregamento e deslocamento, de habitação e serviços. A Torre está contida entre uma linha de Metrô (que coincide com seu eixo) e o plano de avenidas aéreas tributárias de Congonhas. Apoia-se sobre um dos solos mais resistentes da região, o taguá do espigão da Paulista, e domina uma paisagem que abarca o município em toda sua extensão, decorrentemente sujeita a ventos de alta velocidade.

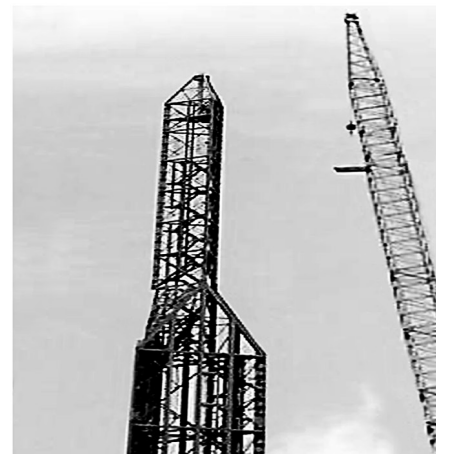
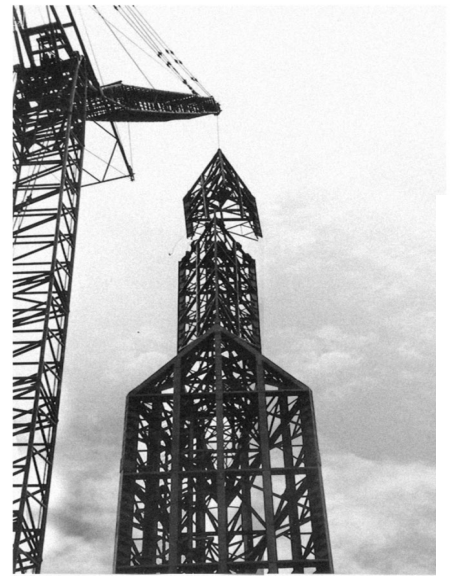
Na paisagem imediata, ocupa a confluência de duas arteriais que irrigam o tráfego do oeste da cidade.

Como criação arquitetônica, o modo construtivo da Torre responde e avança a complexidade das condições programáticas. A partir do subsolo, os gigantescos estacões que abraçam o túnel do metrô, alcançam a transição em que se apoia a torre tubular. Esta arranca da cota inferior, tributária da paisagem da avenida que mergulha em desnível, abrigando em seu primeiro estágio triangular o equipamento de alta sofisticação que processa o sinal. Nesse momento se inicia o aço, transparente, vitrine tecnológica. O invólucro de vidro escuro desse estágio condiciona o equipamento sem deixar de evidenciar seus nervos estruturais. Primeira decisão: o equipamento abrigado no corpo da torre e não em edifício anexo, como usual e já classicamente. Decisão concomitante, tão inicial quanto a anterior: O aço pensado como um desenho vertical, em oposição ao horizonte, e não assintótico, associando as ortogonais por uma curva. Resultado da decisão: o cuidado arquitetônico com a dimensão dos perfis, resistentes e expressivos, o desenho cuidadoso da aresta do primeiro estágio, a preocupação com a estrutura que suporta os vidros de transição na rotação dos estágios. Ainda, a busca de um desenho construtivo das escadas, determinante da noção de verticalidade, o desenho preocupante do engaste do tubo da antena. A pesquisa entre tintas, à procura da que fosse capaz de proteger na atmosfera poluída a sobrevivência do monumento. A luz cênica, qualidade das fontes, sua cor, intensidade, eficiência dos dispositivos, elemento fundamental a sua expressão noturna.

A forma de pensar a construção da torre está intimamente fundida a concepção estética, tanto quanto à solução programática. Entendo seu ato de criação como o tráfego, arte, entre esses três polos, operados pelo projeto, peça explicativa destinada a comunicação do fazer.



EMPÉDIAÇOS



Do alto da Giralda, o muezzin voltado ao levante apregoa sua prece. Do alto da torre da Cultura de São Paulo, um muezzin cyborg difunde seu discurso de imagens alcançando 20 milhões de cidadãos.

Em 20 anos, novas tecnologias tornarão obsoletas antenas e discursos polêmicos sobre torres centrais e irradiações doentias. O que será das torres das antenas?

Uma torre é, antes de tudo, o lugar de um rito. "Puesto que el rito es el elemento permanente y conservador del mito, lo es también el monumento que, desde el momento mismo que atestigua el mito, hace posible sus formas rituales." (Rossi, ibid). Do minarete, o muezzin, em vários momentos preestabelecidos, relembra aos fieis o pensamento mítico de Alá. Como o livro de horas cujos cânticos são anunciados desde a sineira do convento. O mito que exige a torre como lugar é o do Verbo, origem da natureza que passa a ter existência enquanto objeto do conhecimento. Anteriormente ela só preexiste como caos. O arquétipo imagético da comunicação do conhecimento é a torre.

A imagem arquetípica de conhecimento crescente reside no ato de subir. Imagem que se encontra na bíblica escada de Jacó, em direção a verdade mítica de um deus. À desmemória, oblivion, apagamento, se chega através de uma lagoa imóvel, ou descendo às profundezas ígneas subterrâneas. Babel, como lugar do entendimento dos povos integração de suas línguas e modos de pensar, só podia ser figurada como torre, e lugar de habitar. Proto universidade. Mas o arquétipo da integração do conhecimento criou outro, o do desentendimento humano e da subida inacabável. O menhir, marca de um lugar protegido de sismos, estabelece um primeiro traço do conhecimento da natureza, sinal de memória de uma realidade aprendida. Sua materialidade vertical cria, assim, o sítio de formas rituais da memória. O menhir é, como monólito, a imagem de uma comunicação cujo mistério se estende por séculos e civilizações.

Babel, menhir, minarete, são formas monumentais de uma única ideia, a difusão de um conhecimento. As sofisticadas torres de difusão eletrônica de nosso tempo se inserem no mesmo ideário. E incorporam elementos distintivos de sua forma ritual. São identificáveis pelo seu conteúdo de conhecimento: a torre da Globo não é a da Record e ambas não se confundem com a mensagem da Cultura. Acendem-se periodicamente marcando a passagem do tempo tanto quanto a sineira marca as horas do livro. Mantém, permanentemente, um sinal luminoso em ritmo de caixa-preta, aparentado às piras dos faróis marinhos, sinal de orientação, de terra conhecida. Difundem o Verbo na forma de imagem-som na escala do povo-público que o venera, e é oprimido pelo estreito elenco de verdades a que cada ideário se limita.

Se as torres são o testemunho mítico do Verbo, são, como no dizer de Rossi, monumentos urbanos. É como foi ideada a Torre da Cultura, na escala de São Paulo.

O avanço da ciência e da tecnologia aplicada é tão inexorável quanto o crescimento das carências humanas. Hoje podemos vislumbrar um momento, não muito distante, em que os dispositivos difusores, tais como os conhecemos hoje, antenas, se tornarão obsoletos. Satélites e redes de cabos de simples instalação tomarão seu lugar. O conjunto de andaimes que hoje suportam antenas, perderão seu significado pragmático junto com sua aura ritualística. Irão passando a sucatas ruínas de alto custo de desmontagem. Sucatas ameaçadoras, mal equilibradas em tetos de edifícios.

O frade franciscano do Sumaré vê a Torre da Cultura como um grande círio para a Virgem de Fátima. Dentro de quarenta anos ele será todo seu. Essa é uma possibilidade para a manutenção do sentido ritual que preservará o monumento. Outras residem na hipótese que a cidade estabeleça razões para preservar sua memória como monumento. De qualquer forma, possibilidades conjecturais no mistério cultural do devir.

POST SCRIPTUM

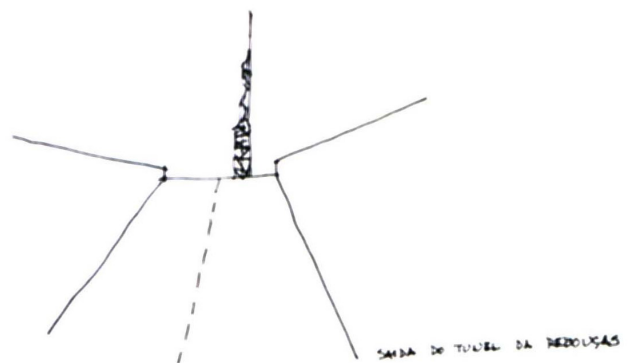
Os fragmentos que gravitam neste texto pedem mais um post-scriptum do que uma conclusão. De alguma forma, cada um deles é conclusivo, como aforismos, e seu conjunto, uma constelação aberta à inclusão de outros fragmentos. Talvez devam ser entendidos como devaneios de um arquiteto que fez uma torre, já com cabelos brancos, e hoje se abriga em um desvão da Universidade. De resto, os cabelos escuros talvez não sejam de grande valia ao ofício da arquitetura.

Falou-se nesses devaneios fragmentários, de mitos e culturas, de monumentos. Da natureza e razões dos monumentos, míticos e conhecidos. Da cidade como arquitetura, tanto em seu significado quanto como coisa construída. Falou-se em memórias de viagens e na história da cidade de São Paulo. O arquiteto procurou mostrar suas referências vivências, poéticas, portanto, dentro de uma visão comparativa com outros quadros referenciais.

O trabalho cercou-se de livros, poucos. Nunca são necessários muitos, já que as citações são seletivas e traidoras. O que interessa é a escolha que traça um balizamento, pessoal. Vitruvius aparece como o tratadista construtor, no entanto, basilamente envolvido com a significação das formas. Rossi e Gregotti entram como pensadores da arquitetura em um momento em que a cidade deixa de ser pensada tão somente como resultado de normas e legislações, mas se retoma sua forma e sua estrutura espacial. Nesse quadro aparece Quaroni, com seu didatismo. Três autores da década de setenta, mas que apontam um caminho divergente do pensamento funcional modernista. À vetustez de ensaios com uma década e meia de idade, incorporou-se o recente ensaio, do ano passado, de Michelle Bertomen sobre torres de transmissão, subtítulo "A study of the Language of Form", que muito contribuiu ao sentido mítico das torres.

Poetas não poderiam faltar ao elenco bibliográfico. Neste campo entra Sullivan, o democrata de Chicago, e sua autobiografia em terceira pessoa, arquiteto na escala de Walt Whitman. Invocamos também Silvain, obscuro poeta portenho, mas de extrema sensibilidade para o cotidiano urbano.

Espero que este pós-texto, sirva, de alguma forma à costura dos devaneios que se desarticulam neste ensaio.



Monumento aos ex-combatentes*

local: Praça Carlos Gardel**
Ibirapuera - São Paulo

Jorge Osvaldo Caron***

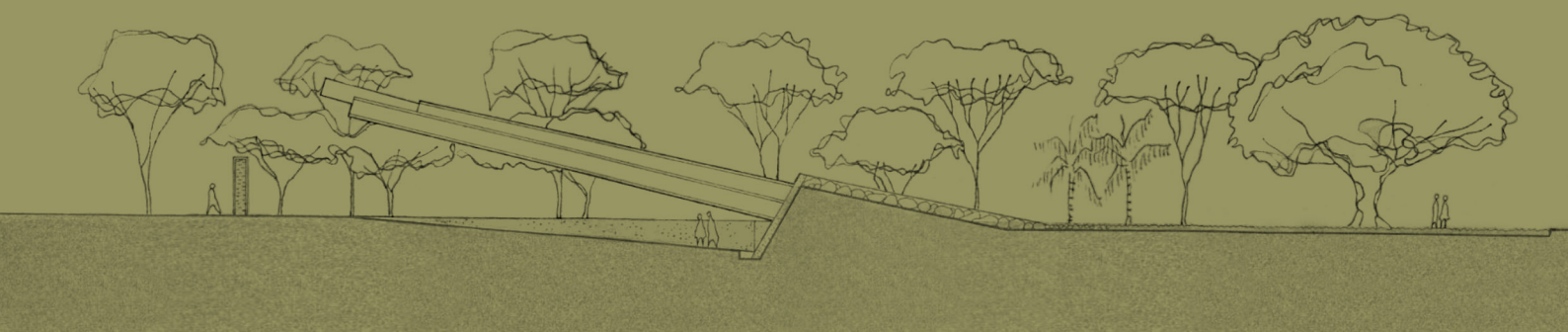


Figura da página anterior:

Corte - projeto do Monumento aos Ex-Combatentes - Praça Carlos Gardel - SP, desenho de Jorge O. Caron. Fonte: Acervo Jorge Caron. (Imagem acrescentada pelos editores desta edição temática ao presente texto)

Memorial

O Monumento aos Ex-Combatentes vem para tornar sempre presente a memória daqueles jovens brasileiros que, em circunstâncias adversas de nossa história, defenderam pelas armas a democracia, a liberdade e a soberania dos povos do mundo.

A maior imagem desse ímpeto de coragem e confiança em um mundo livre e democrático é, com certeza, a dos pracinhas e seus jovens oficiais que na Segunda Guerra mundial, quando o mundo, a ocidente e oriente, estava prestes a ser subjugado por um totalitarismo vestido pelo uniforme de diversos nacional-socialistas e sua carga de opressões raciais e econômicas. Nesse momento, esses jovens brasileiros, praças, oficiais e suboficiais, já afeitos a tarefa da construção de uma nação brasileira, juntaram-se a outros jovens oriundos de outros países, aliados no mesmo combate, e a resistência clandestina dos países subjugados, todos sob a bandeira de luta pela democracia.

Tiveram que adequar-se a novos métodos de combate, a outros equipamentos, a outros climas. Tiveram a seu cargo romper as linhas de defesa das forças nazistas que erigiam de metralhadoras os passos dos Apeninos. Tiveram que galgar as encostas da doce paisagem da Toscana, naquele momento demolida pelos obuses de artilharia, para abrir as passagens de acesso ao vale do Pó. Para abrir as possibilidades de um mundo democrático.

Avançaram na chuva, lama, neve, sangue. A cada momento de angústia de não mais voltar a querência, a cidade onde ficaram seus laços, aquela praia ou serra, cafezal ou coqueiral. A cada momento a presença da negra artilharia na linha gótica.

Depois, o vale do Pó, a vitória em nome da democracia, a volta em braços da exaltação. Per aspera ad astra.

É a este espírito de desprendimento, a esta possibilidade de jovens entrarem na luta por um projeto, a essa coragem de perseguir a vitória, mesmo à custa de lápides e desilusões, é que este monumento deve se erguer.

Um monumento é símbolo. Sua linguagem deve trabalhar metáforas compreensíveis para o povo que o escolhe, respeita e ama. Esta linguagem deve ser simples, clara e forte. Deve falar daquilo que comemora, que são coisas da memória e coisas de sempre. Deve, também, falar do tempo em que foi feito e entregue a vida da cidade. Um monumento deve falar de uma história para o presente e para sempre.

*O projeto do monumento foi um convite do presidente da seção paulista da Associação dos Ex-Combatentes, Cel. Ref. Ex. Jairo Junqueira da Silva, ao arquiteto Caron. Trecho do convite: "Contando com a contribuição de V.Sa. e seu alto espírito patriótico para perpetuar em praça pública o fato histórico que foi a participação dos brasileiros na luta contra o nazi-fascismo, em defesa da democracia" (Nota dos editores).

** A localização original do monumento seria a Praça Eisenhower, entre as ruas Curitiba e Carlos Gardel. (nota dos editores)

***Jorge Osvaldo Caron foi Arquiteto e Urbanista, Cenógrafo, Designer e Docente do atual Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

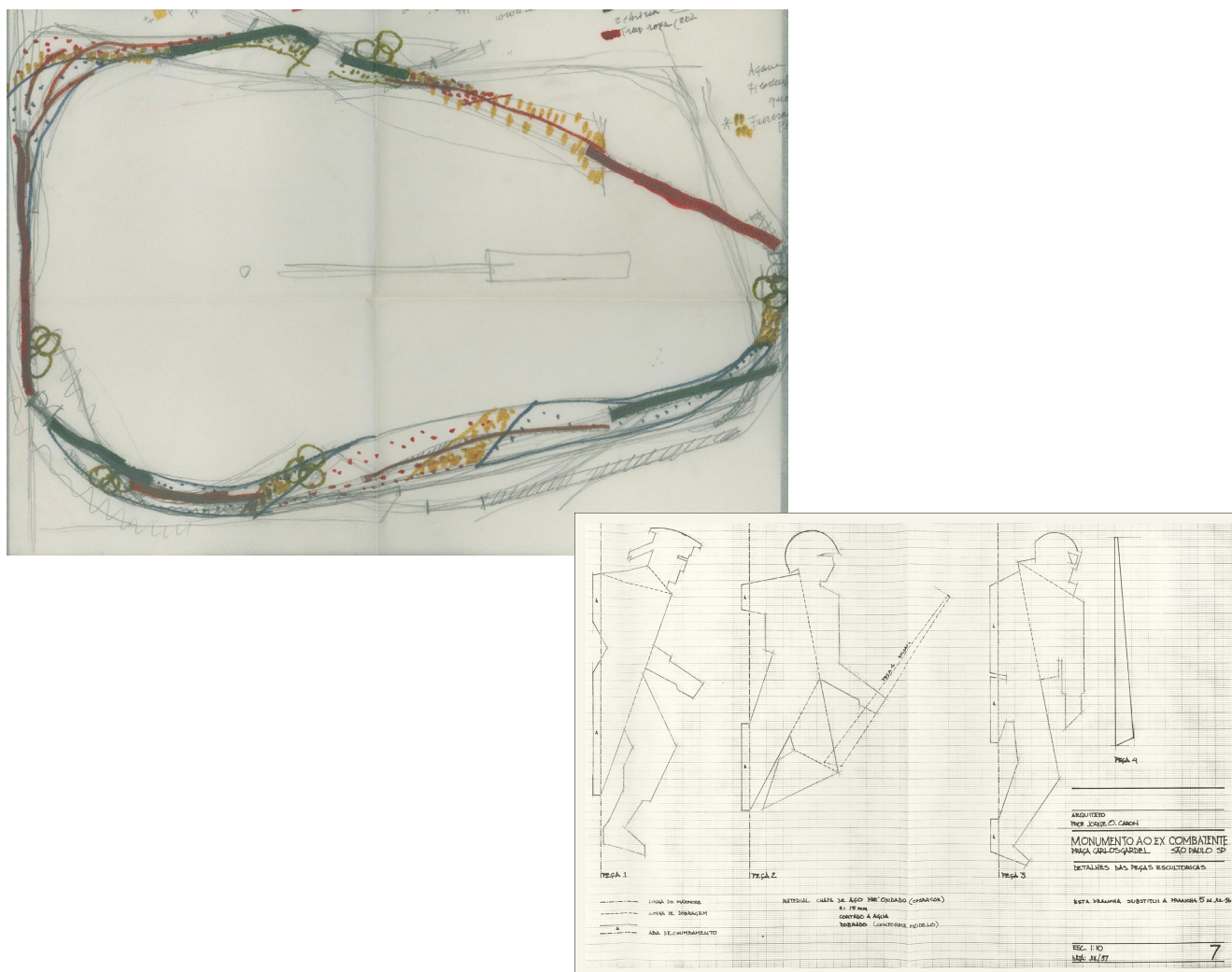


Figura 1: Planta / Croqui do paisagismo do entorno da escultura;. Detalhes das peças escultóricas.
Fonte: Acervo Jorge Caron.

Leituras

O monumento aos Ex-Combatentes representa um caminho. Um longo caminho que cruza a praça através das árvores, em toda sua extensão. É longo porque cruza a praça toda e é longo porque é árduo.

O caminho tem um obstáculo. De um lado do obstáculo fica um trecho do caminho que é formado por pedras. Inicialmente, saibros, seixos. À medida que o caminho avança as pedras se tornam calhaus, matacões, rochas subindo uma ladeira. É o caminho da aspereza, da angústia. O caminho da guerra.

No topo da ladeira, uma linha. É o símbolo da Linha Gótica¹. É o ponto crucial do obstáculo, onde o caminho parece não ter continuidade, interromper-se. O desafio.

Do outro lado do obstáculo nasce um caminho branco que acende para a cidade a partir de uma parede de concreto. Dessa parede, um conjunto de três elementos solitários se projetam para cima, elevando-se. Para a vitória, para a cidade. Desde aquela trincheira do passado para o futuro.

¹ Linha de defesa nazi-fascista erguida pelo exército alemão na Segunda Guerra Mundial, no norte da Itália, com 280 km de extensão. (nota dos editores)

Um pouco mais adiante, isolado no caminho branco, um cilindro, também branco, traz em sua superfície gravado os nomes de todos aqueles que, neste lugar, são lembrados para sempre. E a esperança que jamais outro nome venha a ser inscrito nele, exceto o daqueles que combateram pela paz.

O conjunto de todo o caminho e do elemento escultórico é reto, com uma direção dominante. É a determinação no sentido de um projeto. Ideal. Essa linha passa entre as árvores, força entre a singeleza, como uma relação harmônica entre as determinações humanas e as ações naturais. Muitos são os elementos de leitura do conjunto. A trincheira, a arma. As três armas. A guerra atravessando a paisagem. A limpeza do branco, a glória. A leveza. O voo, cujo limite são os astros. A luz. A força, o aço, a blindagem. O nome de cada uma, o conjunto, a solidariedade. Muitas leituras, um só significado.

Figura 2: Fotografias do monumento realizadas em maio de 2006 por Amanda S. Ruggiero.



Figura 3: Fotografias do monumento realizadas em Abril de 2022 por Carlos R. Monteiro de Andrade.*

* Observe-se as modificações feitas em fevereiro de 2022, como os pequenos vasos decorativos com palmeiras anãs sob as vigas metálicas, o canteiro lateral com grama, e o pedestal em frente as pedras arredondadas, cuja placa tem inscrito o lema da Força Expedicionária Brasileira - "Liberdade e Democracia. A cobra fumou". (nota dos editores)



Antena Caron

Visão serial*

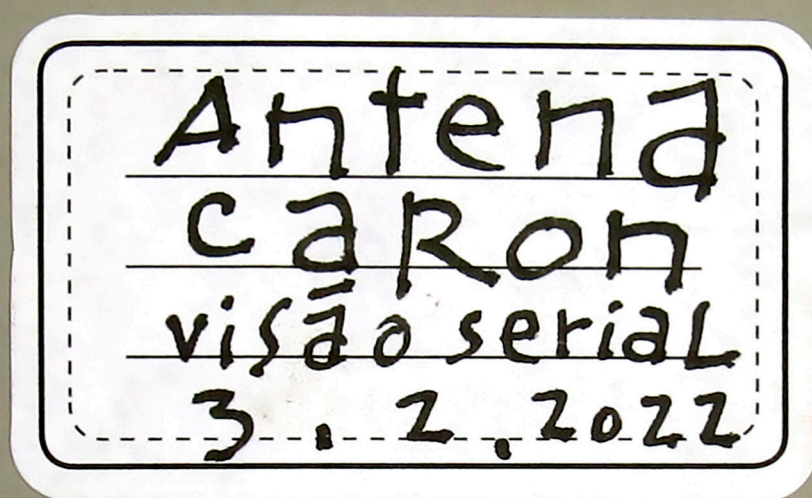
Paulo von Poser**



* Conjunto de desenhos feitos pelo autor para esta edição temática.

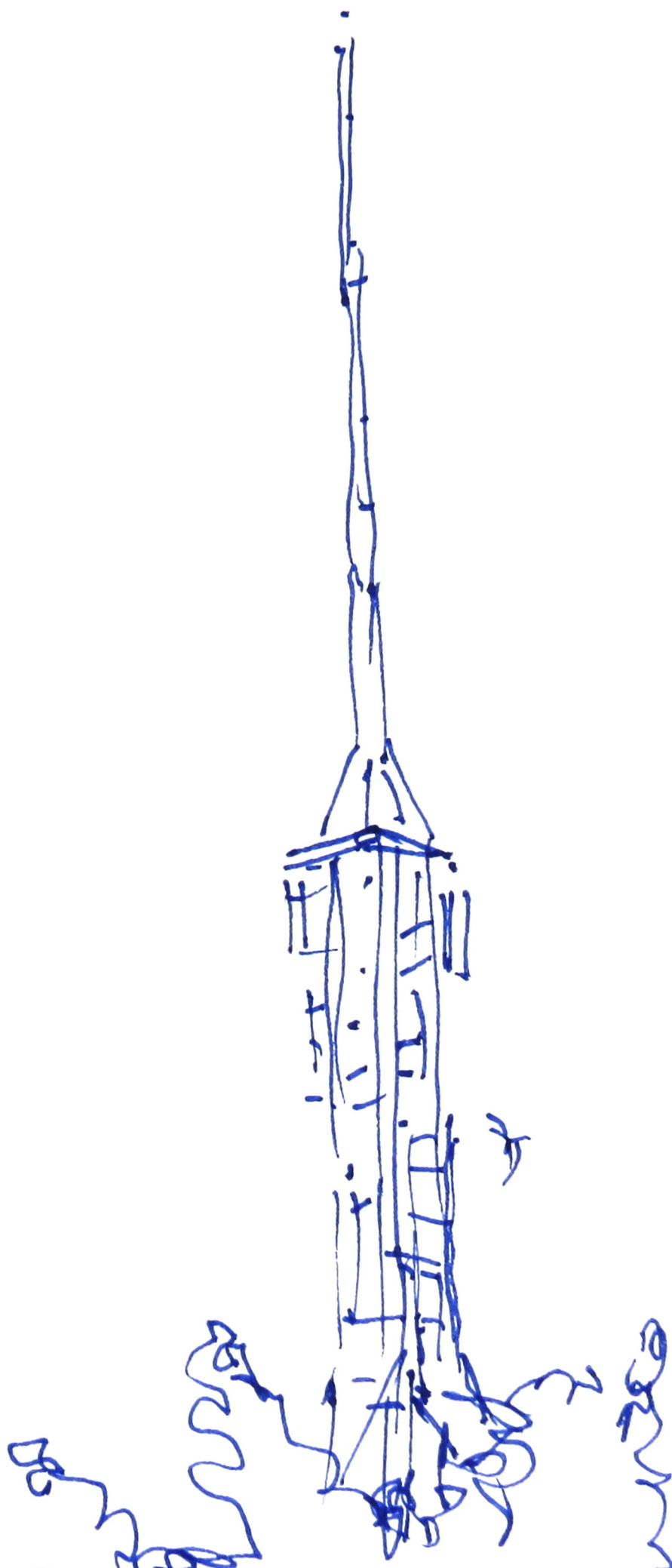
** Paulo von Poser é Arquiteto e Urbanista, Artista Plástico, Professor na Escola da Cidade.

Figura: Estudo para Torre da TV Cultura - SP, autoria de Jorge O. Caron. Fonte: Acervo Jorge Caron. (Imagem acrescentada pelos editores desta edição temática)





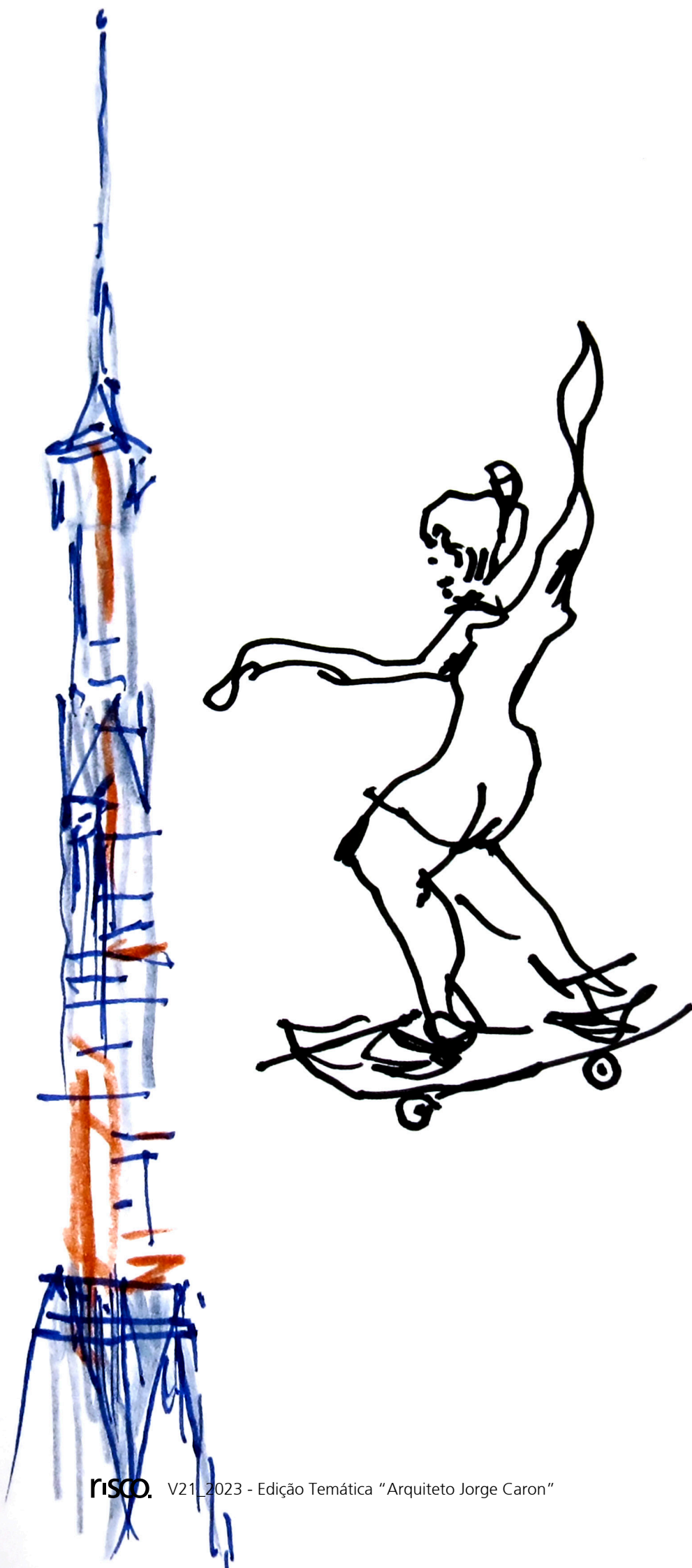






PARQUE
ZILDA

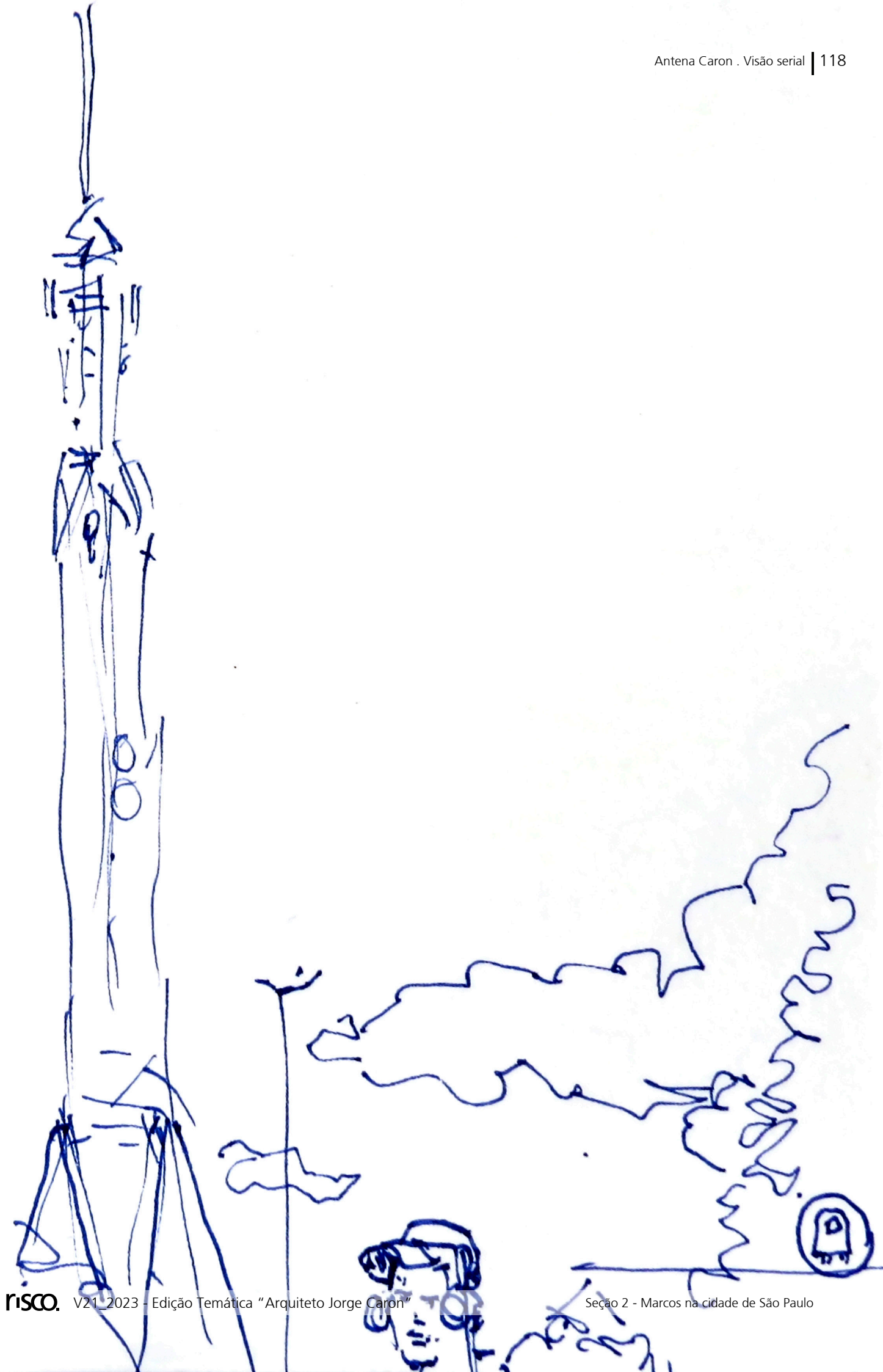












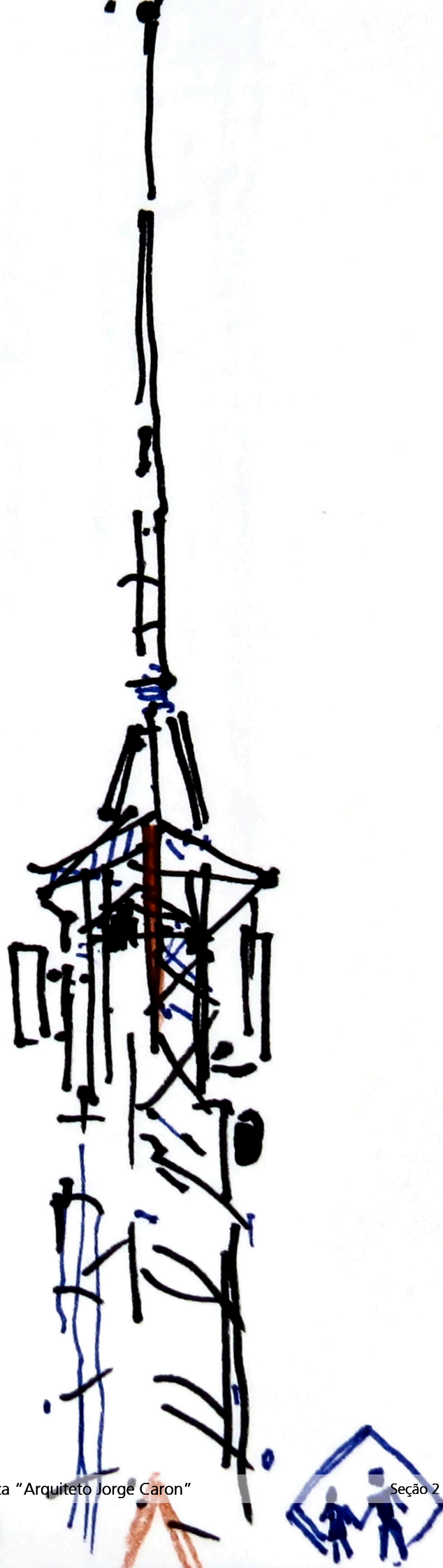


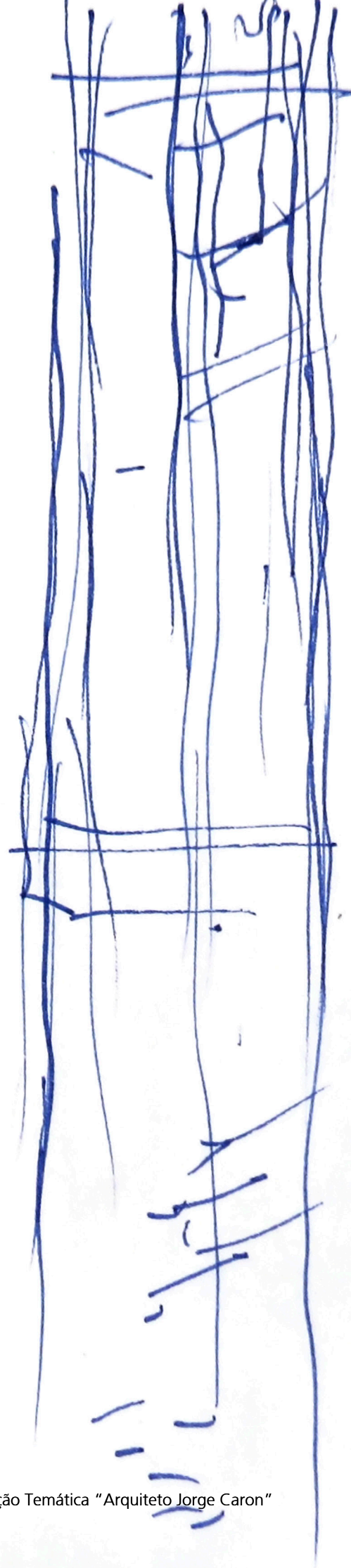


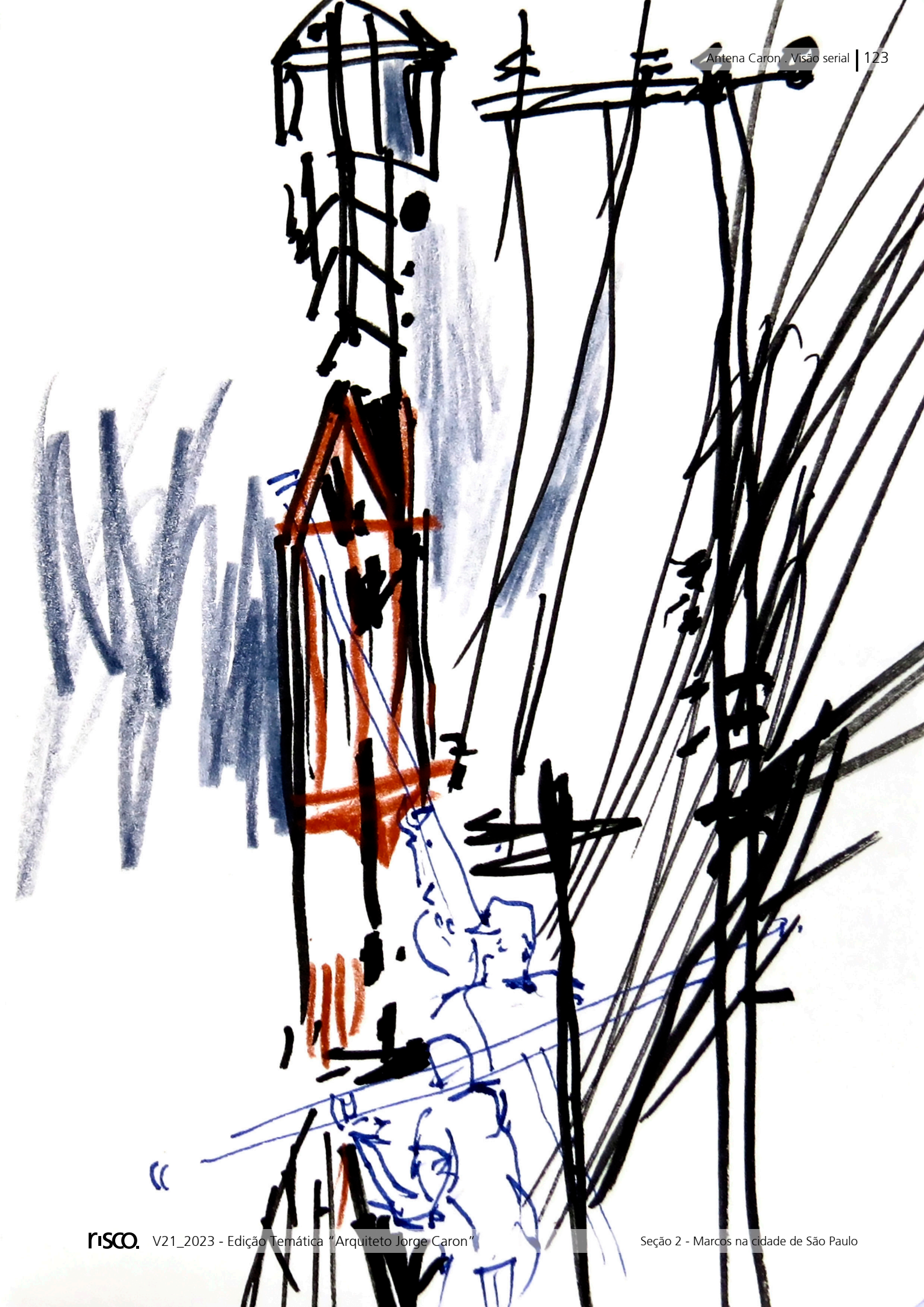
Pinheiros
Lapa

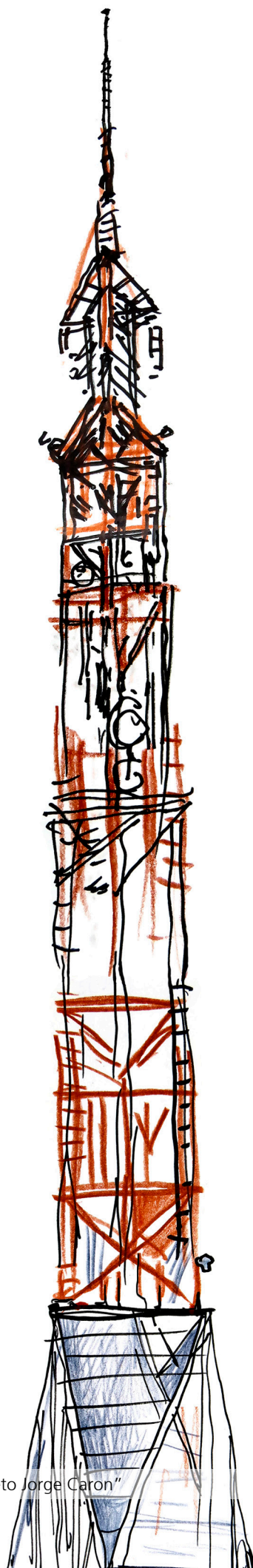


Sumaré









Seção 3

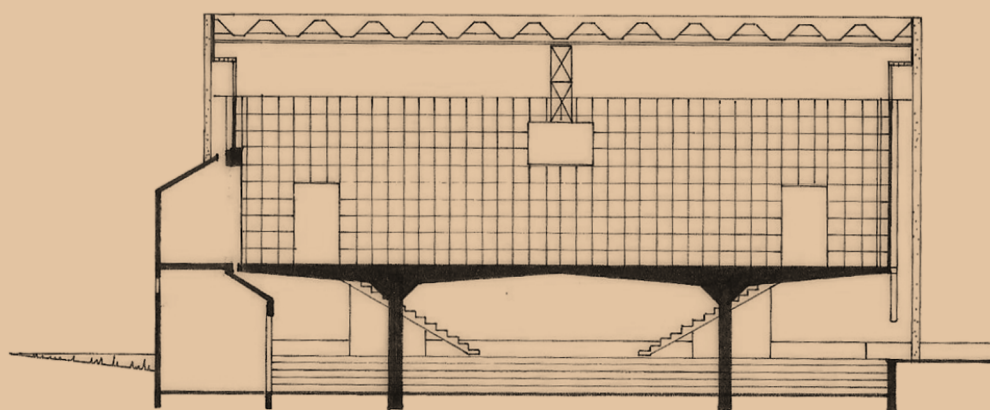
O ensino de arquitetura e seus espaços

(...)

É da natureza de uma Escola o re-criar-se. Uma escola nova não é senão mais um elemento na estrutura histórica do ensino-aprendizado. O que é manter intactos os parâmetros que alinham a vida de uma Escola. A permanente procura, a contínua investigação. O fazer cotidiano, a constante avaliação dos erros e acertos. A construção de um caminho que se faz ao andar. Achar, propor.

Notas para uma proposta de atelier

Jorge Osvaldo Caron*



0 1 2 5 10

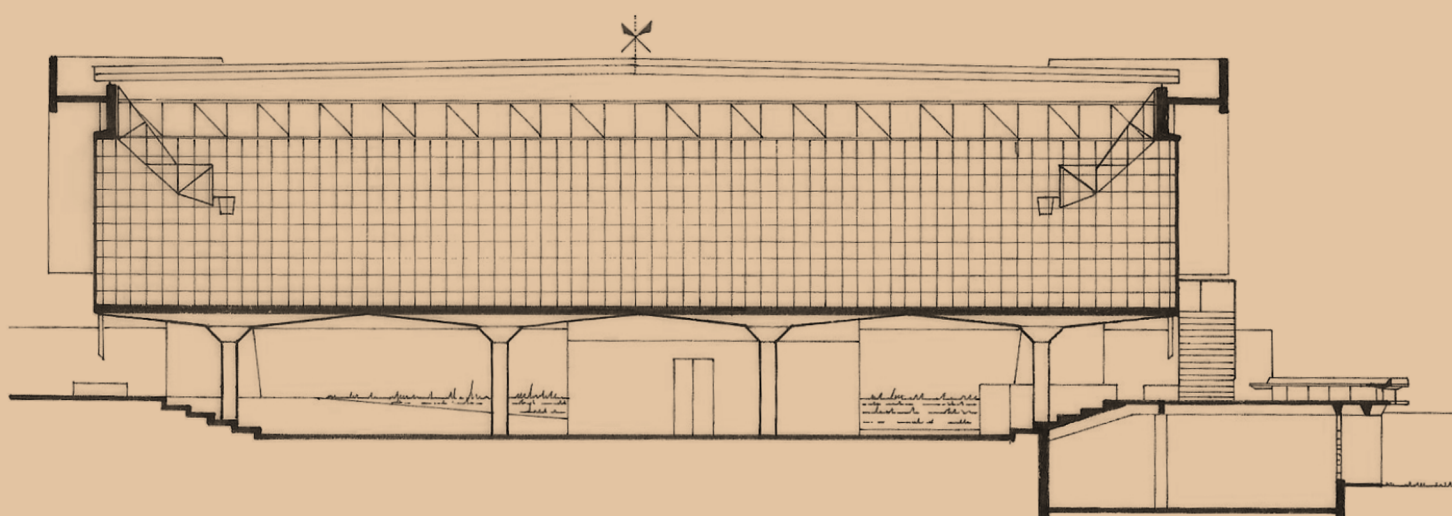


Figura da página anterior:

Corte - projeto de arquitetura do Ginásio da Escola Britânica em São Paulo - SP, autoria de Jorge O. Caron.. Fonte: Acervo Jorge Caron. (Imagem acrescentada pelos editores desta edição temática ao presente texto)

Introdução

Como este conjunto de observações se destina à discussão de um programa de Atelier, entendo que não cabe aqui uma análise histórica dos grandes momentos do ensino de arquitetura.

Nem das questões conjunturais que, neste momento, informam a estrutura de um processo de formação de arquitetos, ou da crise que o afeta.

Mas, mesmo partindo para uma abordagem direta da questão Atelier, não estaremos desligados dos debates e proposições que tantos encontros e simpósios de escolas de arquitetura produziram ao longo destes anos. A experiência e bibliografia geradas em 77 pela ABEA e FAUUSP, em 81 pela Escuelita, pelo encontro de Goiânia em 80 e o de Santos em 88, pelo encontro das UFRGS em 85, pela CLEFA, principalmente em 82, são básicos para esta discussão.

E, ainda, dentro da posição adotada por nosso curso de formar “um arquiteto que se apropria dos meios técnicos que informam a produção da arquitetura”, vemos que não nos afastamos da proposição do arquiteto Justo Sonsona ao procurar uma formação para uma arquitetura que possa ter suas bases no conhecimento de toda a experiência construída”. Proposta que era o embasamento da Escuelita, uma das mais ricas experiências de Atelier do início desta década.

Origem

Desde o início de nossas recentes escolas de arquitetura, o termo Atelier tem sido empregado como lugar-sítio, topos—onde se produzem os projetos. A origem, calcada no termo francês “atelier”, ficaria melhor explicitada se procurássemos seu correspondente em espanhol, “taller”, ou em inglês, “workshop”. Estes termos denotam mais o conceito de “oficina de projetos”, que, talvez, não tenha sido empregado para poder separar a atividade “superior” da projeção da prática aparentemente “trabalhadora” implícita na conotação da palavra “oficina”.

Mas, de qualquer forma, o termo francês “atelier” corresponde ao português “oficina”, significando o lugar onde se desenvolve um ofício e onde o trabalho comanda o produto final. Work in progress.

Em nosso caso particular, o ofício é o de arquiteto, o trabalho é o de projeção e seu produto final é arquitetura.

O Atelier, mais do que um lugar onde se projeta, é um processo de trabalho de projeto.

*Jorge Osvaldo Caron foi Arquiteto e Urbanista, Cenógrafo, Designer e Docente do atual Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Como tal tem uma natureza e uma dinâmica próprias que decorrem do trabalho que comanda o processo. Podemos anotar algumas características básicas:

- no Atelier, além do aporte de conhecimentos organizados, informáveis por disciplinas, se manifestam os conhecimentos adquiridos extra-escola, as experiências vivenciais familiares e urbanas, sociais e poéticas;
- a atividade do Atelier comandada por um projeto envolve todas as instrumentações que se encaminham à consecução desse projeto. Em outras palavras, instrumentações que incidem na apropriação do ofício de projetar arquitetura;
- o “dono” do Atelier é um projeto, portanto, todas as disciplinas entram como tributárias desse projeto, contribuindo para sua proposta, desenvolvimento e avaliação;
- ocorre que o Atelier tem o caráter de uma disciplina teórico-prática (mesmo que isto não corresponda à nossa estrutura curricular) absolutamente multidisciplinar.

Seria longa e exaustiva esta listagem de pontos que explicitam a natureza do Atelier, a própria discussão poderá enriquecê-la e torná-la precisa. Mas há questões negativas que deveriam ser arroladas:

- na tradição Beaux Arts o “Atelier”, patrocinado por um arquiteto eminente (Atelier Perret, por exemplo), era uma oficina de “copiar” projetos. Atelier-tradição, de estilo. Não é este nosso modelo;
- já se passou por ateliers cuja natureza era o simulacro de um “escritório de projetos”, como aproximação um tanto caricatural de uma conjuntura profissional. Tampouco é este nosso modelo.

Sendo uma escola, lugar de aprender a pensar arquitetura, o Atelier é sua síntese. Lugar de pensar, elaborar, produzir o projeto. Segundo Rodrigo Lefreve:

- “... o ensino no Atelier não pode ser feito tomando-se o ‘fazer um projeto’ como simples aplicação de conhecimentos e conceitos elaborados ou assumidos anteriormente. Cada vez mais precisamos tomar o ‘fazer um projeto’ como parte do desenvolvimento do conhecimento, como instrumento desse desenvolvimento.” (atelier no 1º Ano, FAUUSP, 1978).

Organização

“Uma edificação não pode ser limitada a uma função única, porque qualquer edificação é um cenário onde se desenvolve a vida humana, e a vida humana é heteromorfa. (...)”

“Um objeto não está ligado inevitavelmente a uma função única; de fato, existem raríssimos objetos que não cumprem uma série de funções ao mesmo tempo.” (Jan Mukarovsky – Structure, Sign and Functions)

A idéia da polifuncionalidade do espaço que se vivencia, arquitetura, tem no Atelier, como reflexo caleidoscópico, a interação do espaço de reflexão intra-escola e do espaço de vivência extra-escola. E, em segunda reflexão, no espaço-escola, a polidisciplinaridade, tanto quanto é polifuncional a vida lá fora.

Entendo que esta idéia de polidisciplinaridade preside a organização do Atelier. Não como uma forma mecânica e linear de integração, mas de uma interação real, que reúne conhecimentos e instrumentações no objetivo da elaboração de um projeto.

Enfim, que as decisões ao nível do *start*, desenvolvimento e alterações de percurso, conclusões e avaliações estejam no plano pluridisciplinar. Na prática, o Atelier se rege por um Conselho das disciplinas que dele participam. Fica evidente, neste ponto, a importância assumida pela Coordenação de Atelier.

O coordenador de Atelier é a instância mais próxima de provisão e inter-costura do Atelier. O Conselho se reúne nas questões básicas e amplas: temática, organização interna, avaliação, alterações. O coordenador organiza a continuidade, os entrecosques da prática quotidiana. A figura do nosso coordenador de ano passa a ser substituída pela de coordenador de Atelier.

Propõe-se para o Atelier uma estrutura programática anual, com promoção no mesmo período (ver adiante – AVALIAÇÃO), procurando, assim, criar um ritmo mais consequente no trajeto de um estudante através do curso.

É importante notar que, ao mesmo tempo que mantém uma interrelação com as disciplinas do período, o Atelier tem uma organização própria, baseada em seu programa de trabalho. Como já foi visto, não é correto imaginar o Atelier, de tarde, ser a aplicação prática das disciplinas da manhã. Isto é, que o Atelier não reflete, necessariamente, as questões organizadas e restritivas veiculadas no núcleo das disciplinas, colocando questões próprias.

“... a atividade de teoria deve ter um caráter investigativo, estando sempre voltada para um repertório amplo, que não vise aplicação imediata, quanto para investigação de soluções afins ao trabalho realizado em Atelier.” (Edson MAHFUZ, in I Encontro Nacional de Ensino de Projeto Arquitetônico, UFRGS, 1985)

Acredito que os professores sintam que, neste tipo de organização, posturas e programas tenham que readaptar-se, mas isto já era previsto no relatório da UNESCO de 1970, no Encontro de Especialistas em Ensino de Arquitetura (Zurich):

“... haverá uma tendência crescente de trabalho comum entre professores e estudantes no sentido de exploração de novos campos. Embora isto represente uma maior mudança da proposição dos professores, existem grandes vantagens educacionais nesta situação. “Os estudantes, realizando estudos multidisciplinares, estarão em contínua relação com outras disciplinas, cedo ultrapassarão seus professores se os mesmos não se habilitarem ou se dispuserem a rever seus processos de ensino.”

O sabor algo radical da proposição da UNESCO fica creditado ao momento histórico em que se deu, mas o espírito geral se mantém, vinte anos depois. De resto, entende-se que em uma Escola de Arquitetura todos os professores ensinam Arquitetura.

Temática

O congresso da ABEd de 1976 propõe, no capítulo sobre Ensino de Projeto:

“4. Esta interação não será feita tendo a cadeira de Projeto como espinha dorsal do ensino e, sim, através do Tema/Pesquisa onde todas as áreas do conhecimento atuariam conjuntamente.”

Esta idéia é fundamental para a estruturação de cada Atelier. O tema como proposição de trabalho é a linha de comando do Atelier em cada ano.

Dentro das questões gerais que o curso organiza para cada ano, o tema e seu programa são definidos pelo Conselho do Atelier do ano em questão.

O caráter da temática deveria ser amplo e preciso. Preciso, enquanto enfoca a responsabilidade, crescente período a período, do estudante sobre o objeto de seu trabalho. Amplo, abrindo para a riqueza de investigação que o processo deve abarcar. Em outras palavras, o projetar, no Atelier, é um modo de investigação, e a temática deve refletir isso.

Avaliação

Propõe-se um Atelier de periodicidade anual, se bem que esta primeira experiência esteja restrita ao segundo semestre do ano.

A avaliação, para tanto, tem que ser permanente e ter pontos precisos de consideração do processo do Atelier como um todo e de cada estudante em particular. A finalidade da avaliação será de orientar, de forma contínua, o trajeto do aprendizado ao longo do ano.

Não vejo um choque entre o Atelier anual e as disciplinas semestrais, desde que os percalços do primeiro semestre sejam recuperados no segundo, e, ainda criar a possibilidade de recuperação nas férias de verão. Isto aliado a um sistema compreensível de pré-requisitos, baseado em dois conceitos simples:

- As disciplinas do ano são co-requisitos do Atelier;
- O Atelier é pré-requisito das disciplinas do ano seguinte.

O que se procura é corrigir a trajetória errática de certos currículos individuais onde, sem projetos adiantados, alguém possa desconhecer questões primárias de história ou estrutura.

A promoção do Atelier é atribuição do Conselho que, como banca integrada por todas as disciplinas, analisa caso a caso, e avalia a promoção.

Conclusão

Acredito que esta proposta visa construir arquitetos, como homem do projeto que apropria em seu ato toda sua conjuntura artística e científica, poética e tecnológica, elaborando no presente questões que vêm a ser edificáveis.

Caron e o ensino de arquitetura e urbanismo:

a experiência do curso da Belas Artes

depoimento de
Eulalia Portela Negrelos*



Figura da página anterior:

Croquis de figurino da peça “O auto da rainha Ginga”, Conjunto Folclórico Malungo, 1969, autoria de Jorge O. Caron. Fonte: Acervo Jorge Caron. (Imagem acrescentada pelos editores desta edição temática ao presente texto)

Todos os meus estudos formais eu realizei durante a ditadura militar e esta é uma condição marcante para este depoimento. Entrei no pré-primário em 1968, no Instituto Independente, escola particular do Brás e ali, no ano seguinte, iniciei o curso primário na Escola Estadual Padre Anchieta. Em um novo bairro de imigrantes, a Mooca, finalizei o primário na Escola Municipal Major Silvio Fleming e cursei o ginásio na Escola Estadual Clemente Quaglio. Eram os anos de 1970 a 1976, tenebrosos, e tudo é muito vivo em minha memória, e agora muito mais evidente, passados os anos e com a consciência crítica forjada ao longo de décadas de militância e estudos.

Em 1977 começam os anos de colegial na Escola Estadual M.M.D.C. na Mooca; foram anos incríveis, de inflexão intelectual e de compreensão dos processos históricos e sua complexidade. Isso devido a uma extraordinária professora de história, Julia Alves, com quem aprendi a pensar politicamente, a compreender que não há texto fechado em história, que tudo pode ser questionado. Devo a ela toda a gana de estudar história e também a orientação pedagógica e de vida para estudar arquitetura e urbanismo, pois me dizia que eu me formasse em uma carreira que me permitisse atuar na sociedade. Com Julia, de 1977 a 1979, anos considerados como de “abertura política”, fizemos eventos com cartazes pela anistia e compreendemos que algo estava mudando, ainda que “gradualmente”.

Professores sempre fizeram a diferença na minha vida. Aprendi isso logo cedo. E muito estimulada a cursar a faculdade, depois de uma Fuvest que me cortou por 2 pontos naquele 1979, passei no processo seletivo da Faculdade de Belas Artes de São Paulo, com seu curso de arquitetura e urbanismo recém-aberto, em julho de 1979, quando ingressou a primeira turma, com um corpo docente que ainda não conhecia e que mudaria para sempre a minha vida. Matriculei-me no início de 1980, conformando a segunda turma, e a cada novo professor que entrava em sala de aula eu perdia o fôlego com tantas novidades, posturas novas, novas formas de falar, novas formas de pensar, novos instrumentos didáticos.

O que aprendi na Belas Artes sobre a vida, a política, a sociedade, os edifícios, o espaço, marcou toda a minha existência dali em diante. E mais, confirmou minha convicção da diferença que faz um professor; como dizia Mayumi Souza Lima, uma das professoras de Métodos e Técnicas de Pesquisa, essa diferença se reflete em nosso currículo, construído pelo corpo docente.

Ali tive a oportunidade de trabalhar no Laboratório de Habitação da Belas Artes (LAB-HAB), a partir de agosto de 1982 e até o final do curso em dezembro de 1984, com os movimentos de moradia da zona sul (Cidade Dutra e Grajaú) e da zona leste

* Eulalia Portela Negrelos é Arquiteta e Urbanista, Professora do Instituto de arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, ORCID <<https://orcid.org/0000-0003-4093-9082>>.

(Movimento de Defesa do Favelado), no mesmo período. E foi no MDF (Movimento de Defesa do Favelado) que atuei na Favela Saquarema, lindeira à Favela da Vila Prudente, mas que ocupava um terreno pequeno, de esquina, de propriedade privada com cerca de 100 famílias em barracos muito adensados, onde desenvolvi o TGI, com um conjunto de professores no que se chamou “9.º semestre”, realizando um estudo – que era preliminar – para a remodelação da favela.

Agradeço a todos os professores e professoras que me brindaram, cada um, com uma experiência na construção da minha carreira, que começou como professora no MOBRAL (Movimento Brasileiro de Alfabetização), em 1981, onde trabalhei até junho de 1982, saindo para atuar no LAB-HAB e, também para o estágio junto à SEMPLA (Secretaria de Planejamento da Prefeitura de São Paulo), onde aprendi muito até dezembro de 1984. Antes, havia realizado algumas monitorias que me ajudavam a pagar a pesada mensalidade de uma nova escola bem na Estação da Luz, com localização privilegiada.

Neste depoimento, registrando a memória do corpo docente como um todo na nossa formação – de um grupo de estudantes em sua maioria engajado, militante, inquieto, hoje reunido através das redes sociais “Belas Artes Sala 12” – faço o relevo na figura de Jorge Osvaldo Caron, nosso farol político, profissional, cultural e artístico, cuja contribuição para o curso da Belas Artes foi central e decisiva em todos os momentos de construção coletiva dessa experiência. Em minha trajetória profissional Caron tem um significado vinculado ao cotidiano da escola, da nossa ligação intensa entre estudantes e docentes e, particularmente, no apelido com o qual a mim se dirigia - “*doutora*”-, augurando alegremente, com sua risada inconfundível, meu futuro profissional.

Muitas das memórias aqui presentes e das emoções sentidas ao longo do curso e da gratidão especial a Caron são registros de nossa participação no Colóquio Arquiteto Jorge Osvaldo Caron, realizado no IAU-USP em agosto de 2020 e registrado na Edição Temática sobre ele na Revista Risco. Aqui registramos alguns elementos da atuação docente de Caron junto com a trajetória de um curso, de uma escola e a minha própria, chegando nas possíveis reverberações no IAU.

A Belas Artes com Caron

O curso de arquitetura e urbanismo da Belas Artes se desenvolvia através de uma ação privada, organizada pela Mantenedora Família Gomes Cardim, que desde a década de 1940 mantinha a Escola de Belas Artes no edifício da Pinacoteca, projetado pelo Escritório Ramos de Azevedo para abrigar o Liceu de Artes e Ofícios.

Desde 1971, “A Escola de Belas Artes de São Paulo torna-se Faculdade de Belas Artes de São Paulo, permanecendo no prédio. São concluídas algumas etapas da reforma, como a escada de acesso à Pinacoteca pela Avenida Tiradentes e a outra lateral, além da finalização do teatro de arena.”¹ A Pinacoteca do Estado de São Paulo ficara, ao instalar-se o curso de arquitetura e urbanismo, restrita ao 1.º andar e seu acervo técnico depositado no subsolo. Algumas das grandes salas do segundo pavimento onde funcionava a Faculdade, que hoje todos fruem em suas exposições, com 8 metros de pé direito, foram divididas com mezaninos, buscando a cruel adaptação de um prédio ainda não tombado para outras demandas didáticas.

¹ Disponível em <<https://pinacoteca.org.br/a-pina/cronologia/>>.

2 Idem.

³ Disponível em <<http://www.metro.sp.gov.br/cultura/arte-metro/livro-digital/arquivos/assets/downloads/publication.pdf>>.

A Faculdade de Belas Artes (FEBASP) mantinha o curso de Educação Artística e outros afins e em 1977 deu-se início ao curso livre de desenho com modelo vivo, semanal, dirigido por Gregório Gruber Correia², aulas que ocorriam no primeiro andar, em um espaço que nos permitia assistir, desde o 2.º, às aulas indiretamente, da grande abertura da sala 12, nosso grande atelier. Gregório Gruber, filho de Mário Gruber, que ingressou na Escola de Belas Artes em 1948, me proporcionou uma experiência viva de produção artística na grande plataforma central da estação da Sé do metrô, que eu frequentava no trajeto entre casa e escola. O grande painel de 4,5 X 11, “Como Sempre Esteve, o Amanhã Está em Nossas Mãos”, (1979-1987)³ foi se materializando cotidianamente com o trabalho do artista que eu assistia furtivamente no meu percurso na grande estação.

Na Belas Artes pudemos acompanhar o grande interesse de Caron por novos cursos de arquitetura e urbanismo e usufruir da sua enorme contribuição para o desenvolvimento no curso da Belas Artes, onde atuou como educador e arquiteto, constituindo-se um personagem de relevância para a nossa formação. Contribuição central de Caron era a ideia de construção coletiva do curso, um objetivo permanente assumido firmemente entre estudantes e professores; essa ideia de trabalho coletivo me marcou profundamente e adquiriu importância em nossa trajetória profissional e acadêmica com forte ligação com o período de formação na Belas Artes.

Como coordenador, Caron exercia presença firme e segura; seu humor ferino era um mecanismo importante para marcar e dar mais vitalidade a muitos momentos de doçura, em uma etapa política dura da nossa história - o último período da ditadura – em que Caron seguia atuando em outras escolas.

É memorável sua enorme capacidade de ouvir; ouvir-nos era importante, ainda que sua escuta fosse seguida de uma bela “bronca”, que vinha carregada de alegria de saber, vontade de conhecer, instigando-nos para ampliar o pensamento e nunca nos apegarmos. Quando a poeira da bronca abaixava havia oportunidades em que Caron, para nos provocar como arquitetos e urbanistas em formação, desenhava - muito (!) - com um impressionante domínio e com lições para enfrentar o “medo de desenhar”. Para os que não dominavam as técnicas de desenho da arquitetura e do urbanismo Caron sempre exercia estímulo, ao mesmo tempo orientando para que nunca apagássemos um desenho, que desenhássemos novamente para que o processo ficasse registrado. Suas aulas e o convívio com ele em todos os espaços coletivos da troca acadêmica, política e humana, eram sempre uma lição de projeto.

Em minha formação Caron atuou na disciplina de Desenho do Objeto, sempre insistindo que as disciplinas não se transformassem em “gavetas”, mas estratégias curriculares de amplo espectro. Nessa disciplina, suas aulas eram de história, de arte, de cultura, de poesia, de sociedade, de teoria, relacionando permanentemente todos os campos do conhecimento.

Vale registrar que em 1979, quando se instala o curso de arquitetura e urbanismo da Belas Artes, os programas para projeto em diferentes escalas estavam muito vinculados a equipamentos públicos, alguns deles já antigos, como os equipamentos escolares e de saúde, por exemplo, e alguns relativamente “novos” para o Brasil (como as estações de metrô, com o primeiro trecho da linha norte-sul em São Paulo inaugurado em 1974) e alguns novos programas para antigos usos, com novas propostas (novos

espaços para templos religiosos, novos tipos de escola, novos espaços livres públicos). Uma experiência pessoal marcante foi a inauguração da estação da Sé, onde estive em fevereiro de 1978, em uma praça cheia de tapumes de uma obra ainda a completar.... Minha primeira experiência num ato massivo....

Em um dos semestres de Desenho do Objeto, Caron nos trouxe o desafio do desenho de um mobiliário para telefone público e, com sua cultura ampla e muito jeito para o discurso surpreendente, Caron foi analisando o tão conhecido “orelhão” como objeto kitsch. Naquele momento esse mobiliário era um item programático para o espaço público e Caron nos abria o raciocínio para remontagens da cultura artística e arquitetônica.

As orientações de percurso internas nas estações de metrô – pictogramas e famílias de orientação no espaço público – foram igualmente temas das aulas de Mensagem de Renina Katz junto com Ubirajara Ribeiro; igualmente os aeroportos, com o exemplo de Guarulhos, nosso contemporâneo, inaugurado em 1985, em cuja equipe de projeto participou Bergamin nosso professor de Projeto.

Uma das iniciativas de buscar novos percursos de ensino da arquitetura e do urbanismo foi a criação do LAB-HAB – Laboratório de Habitação -, que Caron apoiou integralmente, de forma permanente e constante, o que foi decisivo para a manutenção do laboratório. Minha atuação, desde o segundo semestre de 1982 e até o final de minha graduação, em 1984, me permitiu atuar em projetos de extensão em habitação e equipamentos comunitários no Grajaú, zona sul de São Paulo, de forma participativa junto com moradores atuantes em associações de moradores da Cidade Dutra. O LAB-HAB teve várias formações de estudantes monitores e de docentes coordenadores desde sua criação em 1981; nas figuras 1 a 5 estão reunidos professores e estudantes de vários períodos de monitoria.

Figura 1: Caron, figura central ao lado dos professores Joan Villá e Olair de Camillo, Yves de Freitas e Nabil Bonduki, junto a vários estudantes do LAB-HAB (entre outros Dagoberto, Caropreso, Nelci, Milton, Martha, Rodrigo, Eulalia, Lília, Marilita, Sergio, Patrícia, Marcio, Durville, Maurício), Fonte: Belas Artes Sala 12 <<https://www.facebook.com/groups/131938233491968>>.





Figura 2: Além de Bonduki, Villá e Freitas, está Antonio Carlos Sant'Anna. Outros estudantes: Renato, Reginaldo, Beto, Sueli, Mário, Márcia, Eduardo, Ana, Wladimir, Malu. Fonte: Belas Artes Sala 12 <<https://www.facebook.com/groups/131938233491968>>.

Figura 3: Reunião de trabalho de planejamento do LAB-HAB. Fonte: Belas Artes Sala 12 <<https://www.facebook.com/groups/131938233491968>>.

Figura 4: Parte da equipe do LAB-HAB com Villá, Bonduki e Santanna. Fonte: Belas Artes Sala 12 <<https://www.facebook.com/groups/131938233491968>>.



Figura 5: Bonduki em reunião de projeto com estudantes Mari-lita e Caropreso. Fonte: Arquivo pessoal.

A década de 1980 inicia, junto com o curso, com ocupações de áreas particulares promovidas pelo movimento de moradia, como a fazenda Itupu, em 1981; nesses eventos vários colegas arquitetos e urbanistas, docentes no Curso da Belas Artes, atuaram já como assessoria técnica – indicando a ampliação desse caminho de atuação profissional que o LAB-HAB trilhou heroicamente. A década – e nós estudantes mobilizados na BA – teve sua inflexão com o movimento das Diretas Já, em 1984 – frustrado com o resultado da votação no Congresso Nacional em que as abstenções de deputados em grande número levou à rejeição da emenda constitucional Dante de Oliveira, o que ocasionou a eleição indireta em colégio eleitoral de Tancredo Neves e José Sarney.

As migrações internas no Brasil, intensas na virada dos anos 1970 para os 1980 - e assim seguindo pela década dos 1980 -, tinham na Estação da Luz um lugar de chegada e permanência quase indigente – que nós chegamos a estudar com Raquel Rolnik na disciplina EPB – Estudo de Problemas Brasileiros, também ministrada por Alfredo Paesani.

Outros laboratórios de extensão que Caron contribuiu para estruturar foram o Laboratório Projeto Interior, coordenado por Malu Refinetti; o Centro de Documentação – CEDOC, coordenado por Maria Helena Flynn; e o de Fotografia, com objetivo de formação e de apoio a trabalhos internos, com aprendizado em revelação e aplicação nos trabalhos do curso.

A construção coletiva de um curso, promovida por Caron e conectada com as transformações necessárias no ensino e no Brasil, foi uma força do curso presente em todos nós, trabalhando temas sociais candentes nos laboratórios e nas disciplinas: habitação e assistência técnica; planejamento nos municípios não metropolitanos; documentação e exposições; patrimônio.

O tema do patrimônio teve importante experiência apoiada por Caron com a formação do Movimento SOS Memória, por estudantes do Curso, particularmente Arnaldo Mello, Cristina Guerra, Eduardo Aquino e por mim.

Aracy Amaral, diretora da Pinacoteca entre 1975 e 1979, quando foi substituída por Fábio Magalhães, havia proposto o tombamento do edifício em 1977. O Movimento SOS Memória logrou o apoio de Magalhães, que encaminhou o pleito de tombamento ao CONDEPHAAT, aprovado em 1982, interrompendo a intensa descaracterização do edifício iniciada pela mantenedora. Em 1983, “Maria Cecília França Lourenço, historiadora de arte, é nomeada diretora da Pinacoteca. Permanecendo até 1988 no cargo, desencadearia uma intensa campanha em prol da ocupação total do prédio pela Pinacoteca.”⁴ Em 1989 “a Faculdade de Belas Artes de São Paulo sai do edifício que compartilhava a Pinacoteca, desde 1946, para sede própria na Vila Mariana.”⁵

⁴Disponível em <<https://pinacoteca.org.br/a-pina/cronologia/>>.

⁵Idem.

A luta pela abertura política nos unia, ao mesmo tempo da luta por cursos de arquitetura e urbanismo de nova concepção, lembrando sempre o caso do curso de São José dos Campos (extinto pela ditadura), em que vários professores da Belas Artes atuaram, como Caron, Mayumi Souza Lima e Carlos Roberto Monteiro de Andrade (Mancha), sendo Yves de Freitas estudante nessa escola, com ressonância na constituição do corpo docente arregimentado por Caron para a Belas Artes, nos objetivos e nas dimensões de ensino e formação.

As disciplinas eram espaços didáticos amalgamados pelo esforço de integração permanente dos saberes; vale registrar neste depoimento as disciplinas e alguns de seus docentes para compreender melhor a figura de Caron e a convergência de profissionais para a atuação docente.

Figura 6: Desenho de Arnaldo Melo, participante do grupo SOS Memória, como marca da atuação do Curso junto ao tombamento do prédio da Belas Artes. Fonte: Belas Artes Sala 12 <<https://www.facebook.com/groups/131938233491968>>.



Plástica (7 semestres) – Caron, Ciça, Tomio, Ecio, Elvira, Vespasiano Puntoni.
 Projeto Arquitetônico – Edificação – (10 semestres) – Joan Villá, Jacó, Cristina de Castro Mello, Luiz Chichierchio, Rogério, Eurico Prado Lopes, Mauro Bondi, Marco Tabet, Walter Maffei, Farah, Antonio Carlos Sant’Anna, Henri Michel.
 Projeto Arquitetônico – Urbanismo (10 semestres) – Márcia Lucia Guilherme, Welker, Gilberto Rizzi, José Prado, Regina Meyer, Bona de Villa, Nelson Trezza, Pascoal Guglielmi, Malu Refinetti, Vera Ilce.
 Física (3 semestres) – Luiz Chichierchio e Conrado Silva de Marco
 Estudos Sociais – Sociologia e Economia Política (6 semestres) – Sonia Nahas, Vera Silva Telles, Elizabeth, Wolf
 Evolução e Organização Profissional (2 semestres) – Alfredo Paesani, Ives de Freitas, Rodrigo Lefevre]
 MTP – Métodos e Técnicas de Pesquisa (para arquitetos) (5 semestres) – Raquel Rolnik, Nabil Bonduki, Mayumi Souza Lima, Carlos Roberto Monteiro de Andrade (Mancha).
 EPB – Estudo de Problemas Brasileiros (2 semestres) – Alfredo Paesani e Raquel Rolnik
 Desenho e outros meios de expressão – Projeto da Imagem (Mensagem) (7 semestres) – Renina Katz, Vera Ilce, Ubirajara Ribeiro, Haron Cohen, Marcelo Nietche, Luiz Augusto Contier, Paulo von Poser, Flávio Império
 Geometria Descritiva (1 semestre) – Semi Amar
 Topografia e Cartografia (1 semestre) – Ettore Bottura
 Cálculo Diferencial e Integral (1 semestre) – Meire
 Estatística (1 semestre) – Meire
 MTC – Materiais e Técnicas de Construção (2 semestres) – Olair de Camillo
 Instalações e Equipamentos (5 semestres) – Sergio Malacrida
 Teoria da Arquitetura (5 semestres) – Jonas Tadeu Malaco, Anne Marie Summer, Carlos Roberto Monteiro de Andrade (Mancha), Waleska Peres Pinto.
 Arquitetura Brasileira (7 semestres) – Silvia Fycher, Maria Helena Flynn
 Estética e História das Artes e da Arquitetura (3 semestres) – Marco Antonio Tabet e Jonas Tadeu Malaco.
 Resistência dos Materiais (1 semestre) – Yopanan Rabelo e Maria Amélia Devite (Mel)
 Estabilidade das Construções (1 semestre) – Yopanan e Mel
 Higiene e Saneamento (3 semestres) – Chichierchio e Manuel Francisco Navarro Moreno
 Sistemas Estruturais (6 semestres) – Yopanan, Mel, Antonio Domingos Bataglia e João Marcos de Almeida Lopes, Vitor Zenon Lotufo.

Durante o Colóquio Caron, no IAU-USP em agosto de 2020, na apresentação de Monica Junqueira sobre a formação de Caron na FAU na Vila Penteado entre 1958 e 1965 estão referências de docentes da Belas Artes e, posteriormente, do IAU, o que o torna ainda mais emblemático da atuação de articulação de um coletivo de professores comprometidos com um novo ensino de arquitetura e urbanismo.

Dos professores da Belas Artes, os que conviveram com Caron no curso de Arquitetura e Urbanismo - Departamento da EESC-USP, São Carlos, foram: Mayumi, João Marcos, Nabil, Mancha e Chichierchio; destacamos que Bataglia já atuava no Departamento em São Carlos antes da criação do Curso da Belas Artes.

É de ressaltar a estratégia didático-pedagógica para Projeto Arquitetônico nas duas grandes dimensões – edifício e cidade – desenvolvidos cada uma em 10 semestres, com estratégias próprias, paralelas, mas integradoras. No campo disciplinar do Urbanismo,

podemos viver a clivagem entre projeto urbano e plano abstrato e teórico que foi se ampliando ao longo dos anos 1980, fragmentação conceitual que ainda se observa no campo disciplinar.

Aprendíamos o centro metodológico do Urbanismo e a importância da abordagem interescolar – a disciplina não tinha uma evolução do pequeno ao grande – e se realizava o início do corpo da crítica à prática do planejamento na ditadura através dos PDDI (Planos Diretores de Desenvolvimento Integrado disseminados pelo SEFHAU/BNH), bem como aos conjuntos habitacionais (intensamente disseminados através das companhias de habitação vinculadas ao BNH, lembrando aqui que no estado de São Paulo foram criadas 7 COHABs no período da vigência do Banco, ativas até hoje), buscando-se alternativas para ambas as dimensões de atuação urbanística.

O final da ditadura, o último governo militar, foi, assim, coincidente com a vida do curso, ocorrido de 1979 a 1986, numa muito limitada e controlada “abertura política”. No momento de criação de novos partidos políticos, tem destaque o Partido dos Trabalhadores, que teve uma importância muito grande na atuação do movimento estudantil, do qual muitos dos estudantes do Curso da Belas Artes fizemos parte.

E foi também em 1986 que culmina a crise da Belas Artes, com longa greve iniciada em 1985 (tendo colado grau em março de 1985, eu já estava a caminho da pós-graduação em Madri), que finaliza dramaticamente em 1986 com a demissão de todos os professores e com alguns colegas estudantes terminando seus cursos em outras faculdades. O Curso de Arquitetura e Urbanismo da Belas Artes, como o conhecemos, extingue-se com esse desfecho num momento político e econômico muito complexo; finaliza, assim, uma experiência rica e auspiciosa num momento de redemocratização e de participação social. Justo nesse momento, não havia muitas oportunidades de trabalho para os recém-formados, em meio à década perdida dos 1980, a partir da decadência da burguesia industrial paulista, num período de declínio do desenvolvimentismo, cujas características vimos estudando em nossas pesquisas com a revisita da historiografia sobre a ditadura militar, que podem ser compreendidas com as pressões do capitalismo, que já se mostravam ativas contra a intervenção estatal na economia e pelas privatizações que, ao final da década dos 1980, se fortaleceriam no modelo neoliberal.

O Curso de Arquitetura e Urbanismo da Belas Artes acabou, assim, com o total desmonte de sua estrutura a partir da recusa da mantenedora em atender as propostas de um legítimo movimento de docentes e estudantes em prol da garantia de justos direitos trabalhistas e de condições de ensino. Aquela Belas Artes “nunca mais” se concretizou em qualquer outro curso, acompanhando a todos nós a memória e a certeza da possibilidade de um curso com aquela qualidade de ensino, aprendizagem e formação humanista (ver Figura 7).

A memória da vida extraordinária de Jorge Osvaldo Caron (1936-2000) nos guia na reflexão permanente e na crença em trabalhos construídos coletivamente, com a emoção guardada em eventos como o da formatura da primeira turma de arquitetos e urbanistas da Belas Artes e com a doce memória de sua gargalhada pelos corredores do IAU. Gratidão, Caron!

Recebido [Mes. dia, ano]

Aprovado [Mes. dia, ano]



Figura 7: Assembleia na Belas Artes, ateliê sala 12. Fonte: Belas Artes Sala 12 <<https://www.facebook.com/groups/131938233491968>>.

Figura 8: Caron na formatura da primeira turma. Março de 1980. Fonte: Belas Artes Sala 12 <<https://www.facebook.com/groups/131938233491968>>.

Caro Caron

depoimento de
Azael Rangel Camargo*



Figura da página anterior:

Cenografia de autoria de Jorge O. Caron para a peça “A sétima Morada”, Célia Helena Produções Artísticas, 1975. Fonte: Acervo Jorge Caron. (Imagem acrescentada pelos editores desta edição temática ao presente texto)

1. No ano de 2020 iniciamos a comemoração de várias efemérides do IAU, ligadas a sua criação e a dos vários cursos e das estruturas de suporte

Eventos dos quais participei desde seu início. Desde 1968 como aluno da EESC - proposta de criação de um Instituto de Arquitetura e Ciências Humanas, até a criação do IAU em 2010 então como professor e pesquisador voluntário. Encerrando todas minhas atividades no IAU em 2014. Nesses 46 anos conheci e interagi com muitas profissionais e pessoas notáveis dentre elas o Arquiteto Caron Jorge O. Caron.

Este conhecimento ocorreu em um momento delicado para a vida do SAP durante o segundo ano de implantação do Curso de Arquitetura. Houve uma forte pressão para a contratação de Arquitetos experientes. Isto foi feito através de convites e contratação como prof. Colaborador, sem passar pelos processos de seleção para a carreira docente como estava sendo feita.

2. Nossa interação se deu em três situações ou momentos bem distintos:

2.1. Situação institucional

Na direção do SAP ao formarmos um trio que conduziu o SAP nos anos de 1987 a 1990, composto pelo prof Eugenio Foresti - Chefe do SAP, pelo prof. Caron como Coordenador da Graduação e por mim, prof. Azael como Coordenador da Pós-Graduação. Momento do SAP onde se completou a implantação do Curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo e se iniciou a Reestruturação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo.

2.2. Situação de vida ou vivência acadêmica

Convivência cotidiana não só na trabalho na Universidade como no cotidiano da vida pessoal, ao morarmos juntos, de 1990 ao ano de 1994. Período em que elaboramos nossas teses de doutorado e vivenciamos discussões infundáveis sobre os mais diferentes temas.

2.3. Situação de gestão de parte da sua herança acadêmica

Quando do seu falecimento seus orientandos, seus pareceres da Fapesp e proposta de curso de Design ficaram em suspenso, e alguns professores dividiram entre si tais atividades, dentre elas fiquei responsável por algumas.

* Azael Rangel Camargo é Engenheiro Civil, Professor aposentado do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Assim, desenvolvendo:

3. Momento institucional

Em 1986 fui designado pelo conselho do SAP para fazer o convite oficial ao Arq. Caron. Este convite foi feito em sua casa-escritório em São Paulo, onde passamos toda uma “soirée”, onde conheci um personagem inteligente, bem informado, arguto e sedutor. Fiquei muito bem impressionado e imaginei um bom e competente colega de trabalho.

Nos anos seguintes esta primeira impressão foi reafirmando, e nossas relações de trabalho se consolidaram ao acompanhar de muito perto a sua coordenação da Graduação.

Em alguns momentos interagimos e colaboramos criativamente :

- Na montagem de disciplinas, como a de Matemática, nas de Filosofia e Metodologia da Ciência, na Estrutura do TGI;
- na concepção da Pesquisa na Graduação (iniciação científica);
- na montagem de algumas infraestruturas como a de fotografia e do uso do Laboratório MidImagem na Graduação.

O Caron conseguiu me convencer a propor e ministrar duas disciplinas novas: Metodologia da Ciência - aspectos teóricos e conceituais da pesquisa científica, e uma que chamamos de Pré TGI, onde criamos um espaço híbrido para se pesquisar concreta e experimentalmente questões ligadas a Arquitetura, e simultaneamente produzir um dossier com os elementos que seriam utilizados nos projetos de TGI. Foi uma feliz criação/inação do nosso TGI que ficou com 3 etapas, e que perdura até os dias atuais.

Em 1990 publicamos dois relatórios de nossas atividades de coordenação da Graduação e Pós-Graduação, deixando assim a memória da nossa colaboração, que em minha opinião foi muito profícua.

Em síntese, a contribuição do prof. Caron neste momento foi decisiva para o sucesso da implantação do curso e deixou as marcas de sua concepção e vivência de Ensino da Arquitetura e da própria Arquitetura.

Nosso curso carrega entre outros o DNA do Caron com certeza!

Aqui encerro minha apreciação sobre a contribuição do Prof. Caron para o curso pois, após este período, eu só acompanhei a distância o seu trabalho.

4. Momento de vivência acadêmica

Nossa vivência durante os anos que moramos juntos foi plena de discussões e debates que levaram a prazerosos intercâmbios intelectuais, onde aprendi a admirar a mente culta e multifacetada, curiosa e criativa. Focávamos nos temas agregados:

- Renascimento francês do século XII. A construção das catedrais e das universidades. Abelardo e o estudo da lógica. A Obra Cisterciense com suas abadias, obras espirituais artesanais e agrícolas - ferramentas e viticultura. São Bernardo e as Cruzadas Albigenses e Mouras. O Gótico e o Românico. As línguas na França da época <Langue d'Oc e Langue d'Euil>. As Luzes e as Horas Solares. Caron me ajuda a digerir quatro anos de Paris e França.
- Os Espaços Arquitetônicos e os Espaços do Espetáculo. Teatro como concretude enquanto edifício que abriga o Espetáculo como imaginário - virtualidade mental. Arquitetura e Cenografia. Arq. Caron desenvolve tese de doutorado sobre o tema e eu funciono como um *sparing* de suas idéias e redações.
- A Construção da Paisagem. Natureza e Ação do Homem. O Jardim Japonês. Tema da predileção do Caron. Jardins que consegui visitar em 2019 em viagem ao Japão.
- Navegação e Urbanização na Bacia Tietê Paraná. Abertura Latino Americana para a Pesquisa no SAP. Arquitetura das Missões Jesuíticas. As rotas indígenas da América. Os Bandeirantes na América Latina. Os falares mamelucos - Nheengatu linguagem dos paulistas. Os ciclos econômicos paulistas. Onde orientamos alguns alunos em TGI e em dissertações e teses.
- Design e sua importância para o desenvolvimento econômico e social. Design como projeto rumo a um instituto pleno no Campus - Arquitetura, Urbanismo, Meio Ambiente e Design. Design como atividade articuladora de ações dos diferentes institutos da EESC.

Lembramos que o prof. Caron propõe e apresenta um projeto para criação de um Curso de Design. Proposta que retomei e reformulei em 2002/2003 a pedido do Conselho do SAP.

- Gestão da herança acadêmica do prof. Caron.

A partir de 2000, após o falecimento do Prof. Caron, assumi por solicitação do conselho do SAP algumas atividades inconclusas:

- Contatos e orientação de dissertações de seus alunos. Dentre elas destaco duas: uma sobre os Nós e as Cadeias de Markov na Arquitetura, e outra sobre Cenografia Urbana.
- Assumi pareceres da Fapesp, onde destaco a excelente pesquisa de doutorado sobre Arquitetura e Semiologia que acompanhei e que recomendei a publicação, e que resultou em excelente livro.
- Assumi a coordenação dos trabalhos de Re-Proposição do Curso de Design. Neste trabalho retomamos a proposta de curso do Caron, fundindo-a com a nova visão do Design Interativo, oriundo das inovações Informáticas e Telemáticas incorporadas nos novos objetos sociais e culturais.
- Destacamos nesta incorporação os Ateliers Verticais (todos os anos) e Horizontais (por ano) tão caros ao Prof Caron, que objetivava a prática projetual dos alunos em integração coletiva.

- Aqui concluo o depoimento público que gostaria de dar sobre a importância da ação do Arquiteto Professor Dr. Jorge Osvaldo Caron.

Muito poderia dizer sobre nossas interações cotidianas mas, infelizmente estas são memórias pessoais, particulares. Sobre essas direi apenas que fui muito grato ao que aprendi, ao suporte emocional em momentos delicados, e em co-participar da alegria de viver e da capacidade de criar e trabalhar sempre do Caron.

Boas Lembranças! meu Caro Caron.

Do Amigo e Colega Azael - Agosto de 2020

Depoimento

de Renata Bovo Peres*



Figura da página anterior:

Cenografia de autoria de Jorge O. Caron para a peça “A sétima Morada”, Célia Helena Produções Artísticas, 1975. Fonte: Acervo Jorge Caron. (Imagem acrescentada pelos editores desta edição temática ao presente texto)

Existem pessoas, que passam pela nossa vida, e que representam mudanças. Caron foi, para mim, uma delas.

Desde criança sempre gostei de estar perto da natureza, de espaços verdes, de água, de mato. Porém, nascida em São Paulo, capital, a natureza representava o outro lado, as férias na fazenda, a fuga do concreto.

Quando entrei no curso de arquitetura e urbanismo, dimensões relativas ao meio ambiente me pareciam um pouco distantes daquilo que refletíamos sobre lugares, cidades e sociedade.

A mudança de chave foi em 1998. Na disciplina Projeto Paisagístico. Caron estava sentado, fumando, e nos questionou sobre o que entendíamos por paisagem. Nunca havia pensado nessa palavra, de modo a refletir sobre o que ela representava para mim.

Após um certo momento, Caron se levantou, chegou até a lousa e fez um lindo desenho, traçou um fio de horizonte com pessoas, rios, plantas e outros elementos. E nos disse: “paisagem é algo que interagimos o tempo todo e que transformamos culturalmente”. Logo em seguida, completou a ideia com um pensamento de quem dizia admirar muito, Aziz Ab’Sáber: “paisagem é algo que herdamos”.

O modo como Caron nos inspirava nas aulas e refletia sobre meio, sobre cultura, sobre valores, sobre sistemas, fez nascer tantos sentidos em mim, algo tão maior sobre as relações entre humanidade e natureza e sobre propósitos.

Nos anos que se passaram, uma respeitosa amizade permaneceu, por conta de atividades com o grupo de teatro e com ações que desenvolvemos, também com outros professores, em regiões vulneráveis da cidade de São Carlos. Essas ações trouxeram para minha vida, a dimensão política do arquiteto e urbanista.

Um dia após a sua morte, um sonho: estávamos eu e ele, conversando, felizes.

Mais de 20 anos se passaram e meus caminhos foram sendo delineados como um rio, cheio de meandros. Aquilo que despertou em mim como aluna, foi ampliando-se em novos conhecimentos multidisciplinares e se transformando em atuação profissional.

* Renata Bovo Peres é Arquiteta e Urbanista, Professora do Departamento de Ciências Ambientais da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-5455-6667>>.

Me tornei professora universitária na Universidade Federal de São Carlos, no curso de graduação em gestão ambiental e no programa de pós-graduação em gestão da paisagem.

Meses atrás recebi de uma aluna um e-mail com o título “agradecimento”, dizendo: “professora, estou escrevendo esse e-mail para te agradecer por tudo que você me ensinou... consegui essa vaga graças aos seus ensinamentos... muito obrigada por contribuir com a minha trajetória”.

E aqui, neste relato, te agradeço, também, Caron, pelo sentido que deu à minha vida.

Renata Bovo Peres, setembro 2022.

**"Fico triste por você,
que prefere me
seguir ao invés de
me acompanhar..."**

**depoimento de
Caius Marcellus Cortese Franco***

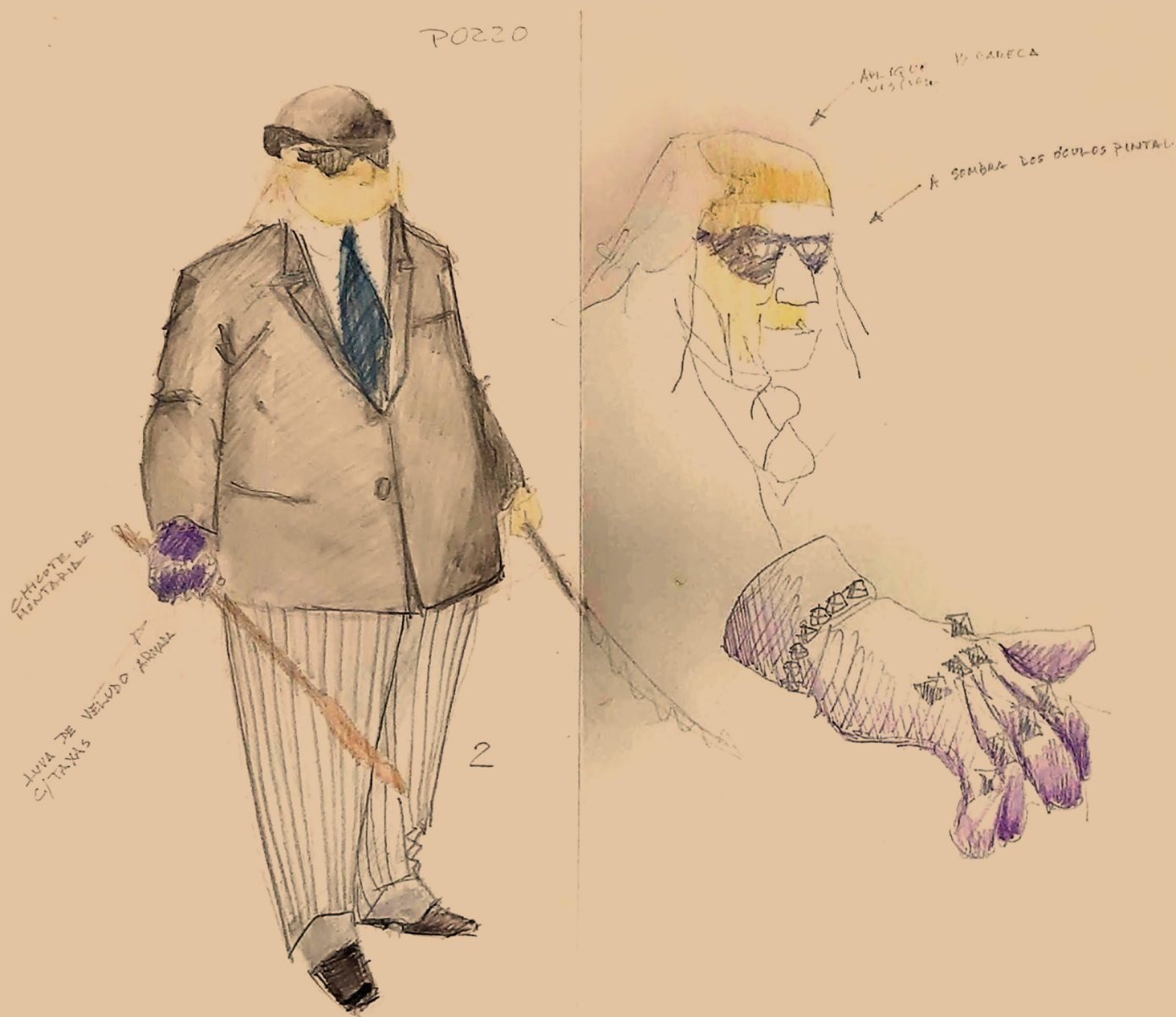


Figura da página anterior:

Croquis de figurino de autoria de Jorge O. Caron para a peça "Esperando Godot", Direção Antunes Filho, 1977. Fonte: Acervo Jorge Caron. (Imagem acrescentada pelos editores desta edição temática ao presente texto)

■ ■ ■ porque quando você chega em uma esquina eu já estou em outra. Assim definiu Caron a sua proposta para a vida num texto muito bonito publicado na revista Projeto. É necessário compreender a profundidade dessa questão para entender a dinâmica de sua atuação. Ele não ia parar a caminhada, mas tinha a generosidade de nos convidar pra ir com ele nesse peripato. Ele era o cara que andava interligando as caixinhas estanques do conhecimento e nos convidava pra fazer essa trajetória com ele. Atitude política de espírito democrático.

Com uma presença ímpar, ele era daqueles que preenchia os lugares onde estava. Uma figura com características tão marcantes que inspirou a produção de diversas caricaturas feitas por seus alunos e amigos durante toda sua vida e que ele fazia questão de colecionar dizendo que não eram uma forma de escárnio. Eram a comprovação de que você era uma pessoa de personalidade marcante, distinta, que importava aos outros. Quem não conheceu o riso de dentes serrados quando ele se deliciava internamente com algo que desvendou? Olhava nos nossos olhos pra ver se a gente estava nessa com ele. Os olhos iluminados diante da percepção daquilo que era pra ele, um momento mágico, talvez muito mais do que pra nós. Era ele democratizando o conhecimento, a beleza das coisas.

Se tivesse que definir minha convivência com o Caron diria que a palavra é generosidade. Ele queria compartilhar o maravilhamento com a vida. Conhecimento guardado na gaveta não serve pra nada, reiterava. Todo encontro com o Caron logo se transformava num passeio de observação das coisas todas que nos cercam e a maneira como elas estão interligadas e quão fantástico era isso. Na maior parte das vezes ele estava comunicando essa percepção tentando convidar a audiência a participar desse processo. Provocava você para que emitisse uma opinião. Estava esperando a reverberação da troca, da nossa contribuição no processo, na construção do nosso contrato social, através dessa participação pessoal onde você é o seu representante.

Era corriqueiro ver uma pequena fila na porta da sua sala, com a fauna mais diversa de interesses aguardando uma orientação nas pesquisas que desenvolvíamos juntos. Ali pude entender essa essência do Caron, uma abordagem da capacidade de ver o que é comum à tudo, aprender o processo de perceber. Então ele conversava com a mesma desenvoltura com o primeiro que veio falar de mecatrônica, com o segundo que veio falar de botânica e paisagismo e o outro que veio falar do teatro, do espetáculo, e eu que estudava o design automobilístico num projeto conjunto com a engenharia mecânica. Tudo era de interesse dele, enquanto exercício de percepção, de compreensão e transformação do mundo.

* Caius Marcellus Cortese Franco é Arquiteto e Urbanista.

Nesse exercício de tecer costuras horizontais entre coisas aparentemente afastadas fui aprender com ele a existência do projeto do projeto. Sem que eu tivesse a clareza, naquele momento ele nos explicava um dos princípios norteadores da minha caminhada, a interdependência. Esse é um fator essencial que aplicado ao ato de projetar, se traduzia na necessidade de conhecer os processos envolvidos na viabilização do objeto a ser construído e hoje vejo como isso se estende à vida. No campo pragmático gerava perguntas tais: como isso funciona ? O que tem que ter ali pra que isso se conecte com aquilo ? Como tudo isso vai chegar no local dessa construção ? Como você faz pra pintar essa torre enorme sem pintar toda a frota de carros e as casas que estão lá embaixo ? Vai parar a cidade pra fazer isso ? (no fim se ouvia aquele riso característico já descrito aqui)

Uma vez me falou em nossa reunião semanal durante o desenvolvimento do projeto de iniciação científica, que eu era muito sucinto nas minhas colocações e que eu fazia isso porque achava que todo mundo sabia do que eu estava falando. Era necessário que eu desenvolvesse o assunto para situar as pessoas antes de apresentar a minha tese. A convivência com ele era assim, sempre alertando para o que podia ser incorporado, lapidado, desenvolvido, amadurecido.

Com isso incorporado na minha vida devo ressaltar que esse depoimento não fala sobre o Caron. Fala mais da minha relação com ele e como eu o via e nesse sentido fui muito privilegiado. Tive a sorte de ir morar numa república de veteranos quando me mudei para São Carlos no segundo ano de faculdade. Lá tive contato com o Roberto Gambaratto que já estava pra terminar o curso e numa conversa sobre as disciplinas daquele meu ano ele falou: Você tem a sorte de ter essa disciplina com o Caron, nem sempre ela é oferecida por ele. Você vai perceber que o Caron é muito peculiar e se você se aproximar dele terá muitas oportunidades de aprender coisas fantásticas, mas ele tem um humor bastante ácido e é muito crítico, vai falar coisas que se você levar para o lado pessoal vai se sentir agredido, mas não se trata de você. Se conseguir entender isso, se perceber que ele tá falando com a intenção de te provocar, de quebrar a tua armadura, vai crescer muito.

Caron montava o espetáculo do ensino construindo o cenário do encontro. Sempre consciente do que a oportunidade poderia lhe oferecer, ao chegar no local, criava a situação toda em torno de si fazendo de palco uma cadeira, uma mureta um pouco mais alta que seu entorno, um biombo atrás da mesa onde se colocava como o senhor feudal japonês, pronto pra debater o assunto com os súditos. Quem teve aula com ele sabe que essa montagem de cenário era pura inspiração Shakespeariana. Inúmeras vezes ele nos contou sobre essa capacidade de deixar a criação do cenário na mente da plateia a partir de indícios e indicações do autor. Nesse momento Caron era ator e cenógrafo ao mesmo tempo e principalmente, diretor oculto desse espetáculo do ensino, direcionando a cena para onde queria chegar, se valendo das contribuições interativas da plateia.

Como todo aquele repleto de humanidade ele era contraditório. Por vezes criava uma balburdia entorno de algo que queria dar relevância, notoriedade. Durante uma palestra do Abrahão Sanovicz, que foi seu veterano na faculdade, começou a contra-argumentar sobre o que era exposto, e interrompido por Sanovicz que dirigia a atenção à ele, teve que ouvir: "Para Caron, não começa, não faça isso (então olhando pra nós), ele sempre

foi assim... mas é um bom menino". Caron silenciou com um sorriso de contentamento no canto da boca, daqueles que expõe uma memória afetiva do passado distante e se dirigiu ao grupo em que eu me encontrava logo atrás dele: "O que vou falar ? Ele foi meu veterano... me conhece". Esse contraditório, essa desordem ordenada que ele promovia, nunca foi empecilho para admirar a sua ação, seja no campo pessoal ou no profissional, embora essas duas dimensões se misturassem por vezes. Na vida pessoal ele se mantinha professor pronto a dar aula sobre o assunto observado de modo que não havia uma fronteira muito clara entre o Caron de casa e o da sala de aula. Sinto que quando em casa ele era um tutor mais paciente, mais carinhoso. Havia convidado você para estar nos seus domínios. Já na faculdade ele estava representando cem por cento dentro do espetáculo do ensino. Essa continuidade da essência professor em diversos ambientes é característica daqueles que tem por natureza querer explicar as coisas, mostrar o que está eclipsado, contar pra todo mundo o que está vendo, tecer relações interligando coisas que ninguém se preocupa em notar.

Acredito que com sua partida, muitos vazios de diferentes significados foram deixados na vida de quem conviveu e gostava dele e sobretudo se importava muito com ele.

Que falta faz Caron. Ele não era apenas necessário, era imprescindível. Com ele a caminhada não era apenas funcional, era sempre um passeio de maravilhamento, um olhar de admiração para a vida... mesmo para aqueles que apenas o seguiram ao invés de acompanhá-lo.

Esse relato foi incapaz de dar conta da dimensão que teve em minha vida esse breve encontro com ele. Vejo que continuo sucinto demais. Quem sabe um dia consigo amadurecer essa herança que me deixou, meu caro amigo e mestre Caron...

Carta ao Mestre Jorge O. Caron

Barcelona, 12 de
junho de 2022

depoimento de
Reinaldo Cònsoli*



Figura da página anterior:
Croquis de figurino da peça
“Esperando Godot”, Direção
Antunes Filho, 1977, autoria de
Jorge O. Caron. Fonte: Acervo
Jorge Caron. (Imagem acrescen-
tada pelos editores desta edi-
ção temática ao presente texto)

— Querido Caron,

Espero que estas palavras te encontrem e que você esteja bem. Já faz muito tempo que não nos vemos, desde 1999! Naquela época eu já tinha terminado a graduação e fazia poucos meses que estava morando em São Paulo. Me lembro de que fui te visitar no hospital da Cidade Universitária assim que fiquei sabendo que você estava hospitalizado. Nesta ocasião até fomos dar um passeio pelo corredor e pela saída de emergência do edifício, onde você me filou o último cigarro escondido dos enfermeiros, apesar de ser algo proibido. Assim como nesta frase de efeito que você me repetiu várias vezes e que eu nunca me esqueci, sinto que realmente “somos ignorantes da nossa própria história” e naquele tempo eu jamais podia imaginar que aquele seria nosso último encontro e da saudade que você deixaria em muitos de nós.

Você sabe que até hoje eu tenho estas conversas mentais contigo porque a tua forma aguçada e provocativa de ver e pensar o mundo nunca nos deixou indiferentes. Sempre que a vida me põe diante de um ponto decisivo você continua sendo uma orientação, um ponto de referência e me pergunto: O que o Caron pensaria sobre isso? Como o faria? Acabaríamos com uma bronca, um estímulo motivador ou alguma surpresa “caroniana” totalmente inesperada? Tem assuntos sobre os quais eu já nem te falo mais porque sei que você não tem outra posição, como por exemplo, eu não ter voltado ao Brasil para morar e atuar profissionalmente depois do mestrado, mas sobre isso já te expliquei minhas razões pessoais e ainda sinto que os caminhos estão abertos.

Desta vez te escrevo uma carta porque desta forma outras pessoas poderão ler e conhecer um pouco mais sobre você nesta edição especial que a Revista Risco dedica à tua memória. Uma homenagem mais que merecida e diante da qual espero contribuir satisfatoriamente. Também espero que você e os leitores entendam que tudo o que comento aqui faz parte das minhas memórias, que muito tempo já passou e que é difícil ser exato nestas circunstâncias, o que sempre nos pode levar a algum tipo de recriação do passado. Desde 2020 que o IAU-USP (Instituto de Arquitetura e Urbanismo) está organizando atividades e eventos com o objetivo de resgatar e registrar a memória do nosso curso, desde a época do SAP-USP (Departamento de Arquitetura e Planejamento), quando ainda éramos um departamento da EESC-USP (Escola de Engenharia de São Carlos). Numa destas atividades alguns ex-alunos fomos convidados para fazer depoimentos sobre nossa trajetória profissional e estudantil, em muitos destes depoimentos você aparece como o personagem marcante que foi na formação de todos nós que tivemos a sorte de te conhecer. Outro evento emocionante foi o Colóquio Jorge Osvaldo Caron, onde vários profissionais fizeram um resgate amplo e instigante sobre esta tua atuação “multi profissional”, do explorador das relações

* Reinaldo Consoli é Arquiteto e Urbanista.

entre distintas linguagens, da tua importância como docente na formação de várias gerações de Arquitetos, além de destacar o grande ser humano Caron.

Tantas vezes discutimos contigo a importância da Memória para a viabilidade de um futuro embasado em um projeto, na leitura e transformação do passado e do presente. Agora escrevo estas linhas na esperança de poder contribuir com meu caquinho neste mosaico que coletivamente vamos construindo sobre você e as questões que atravessam a nossa história. Bendito Maldito Caron! Eu sei que você deve estar rindo sozinho, como costumava fazer quando eu me enrolava no que queria dizer, mas aqui nós rimos juntos porque esta tua risada “a La Muttley” é uma recordação engraçada demais. Shishishi, shishishishi...

Depois de tanto tempo e tantos alunos, talvez você nem saiba ou não se lembre, mas eu comecei o curso de Arquitetura em São Carlos em 1992, com apenas 17 anos de idade e vindo diretamente do que você já chamava de zona metropolitana de Ribeirão Preto, especificamente da pequena Pitangueiras. Cheguei totalmente infantil e despreparado, mas este curso que vocês prepararam cuidadosamente para a gente, com seus êxitos e imperfeições, foi como entrar num portal dimensional para descobrir novas realidades. A formação em Arquitetura mudou nosso olhar para sempre, abriu portas e janelas, microscópios e telescópios para o infinito que é o Conhecimento. Durante o curso a nossa entrega era total, tudo girava e se organizava pela Arquitetura. As condições de uma escola pequena, numa cidade relativamente pequena, propiciava a imersão. Aquilo foi um ato de fé, num clima de sedução pelas Arquiteturas e pelas Culturas. Este processo me obrigou a me descobrir e a me inventar, foi duro, mas também foi bonito demais.

Naqueles primeiros anos também tive a sorte de encontrar outros grandes professores como a Mayume, a Rotí, o Agnaldo, a Cibeles, o Mancha, o Nabil, o Tramontano, o Carlos e tantos outros que pouco a pouco foram me ajudando a dar forma a este novo Arquiteto. Agradeço que eles tenham me preparado para, entre muitas outras coisas, te encontrar mais tarde já um pouquinho mais formado. Nesta época os únicos contatos que tive contigo foram nas reuniões da Sequência de Linguagem, onde fui representante dos alunos durante meu segundo ano e você era um dos docentes da equipe. De fato, eu só fui ter aulas contigo a partir do terceiro ano, mas de uma forma ou de outra, todos conhecíamos através dos alunos veteranos a fama do Caron. O duro, o provocador, o irônico, mas para a maioria, um grande e fantástico professor.

Apesar das conquistas do início do curso, lá pelo terceiro ano, tal e como já havíamos sido avisados de que era muito comum ocorrer, o êxtase que caracterizou os primeiros anos havia passado. Por um lado eu estava contente porque sentia que estava aprendendo a organizar o pensamento, a falar com mais clareza, a escrever e desenhar com intenção, a projetar, a trabalhar em grupo, a somar com as ideias dos companheiros (o que é muito difícil nos primeiros anos), mas por outro lado eu sentia que começava a faltar motivação para a continuidade deste processo. Nesta época eu já estava metido de cabeça no grupo de teatro do campus (Grupo de Teatro Experimental Evoé!). De alguma forma o Teatro até competia com a Arquitetura aqui dentro. Numa sexta-feira à tarde eu estava meio perdido pelo departamento de Arquitetura e te encontrei. Você me perguntou o que eu estava fazendo ali e me

chamou pra conversar. Foi quando te contei um pouco sobre a confusão na qual eu me encontrava. Acredito que naquele dia começamos uma relação de mestre e aprendiz num outro nível, o que mudou o meu entendimento e me gerou o estímulo que faltava, a vontade de pensar e relacionar as duas linguagens e muitas outras. Esta foi a primeira de uma série de longas e saborosas conversas sobre Teatro, Arquitetura, Política, Cotidiano, Culturas, qualquer coisa, tudo era motivo para aprender. As interfaces ganharam protagonismo e no meio da confusão você e “O Território do Espelho” me salvaram.

Uma das sessões mais geniais que ainda guardo na memória foi uma aula tua sobre o mundo dos sentidos na disciplina Desenho do Objeto. Neste dia você falou muito, como sempre, e num dado momento nos contou o que até hoje não sei se é verdade ou fantasia tua, que o aparato visual das moscas só é capaz de perceber a luz refletida pelo açúcar, logo nos convidou a imaginar como as moscas enxergavam os nossos lábios iluminados e voadores no meio da sala escura. As gargalhadas e o fascínio dominaram o ambiente, mas o mais importante é que fomos capazes de perceber que nossa relação com o mundo está pautada por nossas capacidades perceptivas, condicionadas também pela fisiologia dos nossos corpos. Outros momentos incríveis aconteceram na tua casa, onde vários alunos frequentávamos para as sessões de atendimento e ter estas conversas tão transformadoras. Me lembro de encontrar várias vezes com a sempre tão gentil Suelí, me lembro de ver por primeira vez muitos objetos de design que só havia visto em livros (aquele telefone vermelho, cadeiras famosas, luminárias espetaculares, etc.), me lembro de livros que nunca tinha visto. O mais importante é que nestas conversas sempre havia sentimentos, nem sempre bons, como quando eu estava lendo “Em busca de um Teatro Pobre” e um dia cheguei te contando que havia falecido Jerzy Grotowski. Você me olhou fixo e me disse que era assim mesmo, “as pessoas morrem”. Foi duro escutar esta verdade, mas até ali, naquele olhar fixo, havia sentimento. O que considero fundamental num processo de aprendizagem.

Destas conversas acabamos formando o que foi meu TGI – “A Terceira Margem do Rio - Arquitetura do Teatro Itinerante na Hidrovia Tietê-Paraná”. Acredito que este projeto foi uma forma de juntar vários interesses teus e meus, o que nos permitiu trabalhar nas fronteiras entre Teatro, Arquitetura, Desenho industrial, Paisagem, Urbanismo (já que as margens destes rios ainda não estavam urbanizadas). Foi muito bonito e gratificante desenvolver este trabalho e ter a sorte de ser orientado por você. Eu sentia que você acreditava em mim mais do que eu mesmo o fazia. Talvez isso explique o fato de você se emocionar e chorar no dia da apresentação do TGI, ou talvez existam razões mais pessoais que você não chegou a me contar, às vezes volto a me perguntar por aquele dia. Enfim, no final ganhamos até uma menção honrosa no Prêmio Paviflex.

Naquela época muitos alunos mais novos que eu estavam começando a se dedicar à pesquisa porque se estavam formando os grupos de investigação do Departamento. Não tínhamos muitos professores doutores até então, muitos estavam fazendo ou terminando seus doutorados, como você. Quando eu senti que já se aproximava o fim do curso e eu não tinha feito uma iniciação científica eu te disse que eu também queria ter esta experiência, além de que nos faltavam muitas informações para desenvolver o projeto do TGI. Foi quando decidimos transformá-lo também num projeto de pesquisa via FAPESP – “Arquitetura do Teatro Itinerante na Hidrovia Tietê-

Paraná – subsídios para projetos”. Terminar o curso desta maneira foi realmente um desafio e um presente, até tive que atrasar um pouco a apresentação do TGI para poder terminar a apresentação da FAPESP com a dedicação merecida. E valeu a pena!

A parte mais bacana da investigação foram as duas viagens pela Hidrovia Tietê-Paraná. Da primeira vez, estimulado por você, eu fui com a “mochila nas costas e a coragem no bolso”. Através da tua carta de indicação eu consegui chegar numa empresa privada em Pederneiras e pedir para viajar numa embarcação até Pereira Barreto. Foram quatro dias inesquecíveis com a tripulação navegando pelo Rio Tietê, no interior de São Paulo. Da segunda vez eu fui de carro, observando assim a hidrovia a partir das margens, passando por várias cidades, mas tomando como objeto de estudo apenas quatro municípios. Me lembro bem de Barra Bonita, Presidente Prudente, Presidente Venceslau e cheguei até Rosana (na divisa entre Mato Grosso do Sul, Paraná e São Paulo). Ali visitei também um acampamento do MST pela primeira vez. Quando lá cheguei o primeiro que fiz foi ligar a cobrar na tua casa, desde um orelhão e com a sensação de vencer o desafio e também te devolver um pouco desta motivação. Nossa relação nem sempre foi fácil, quem conviveu sabe que você era brilhante, mas também muito duro às vezes. Tivemos vários choques, mas aprendi tanto e em tantos sentidos que só posso agradecer a honra de ter compartilhado aquele tempo contigo. Posteriormente também editamos o vídeo sobre estas viagens, quando você me pediu para por a música chamada “Cuitelinho” na trilha sonora. Por algum tempo eu pensei que era por isso que você havia chorado no dia da banca. Esta música às vezes me enche os olhos de água. Deste trabalho acredito que ainda existem registros na FAPESP e no antigo CEDOC.

Depois de formado, no começo de 1999, decidi ir morar em São Paulo com o objetivo de fazer o curso do Serroni no Espaço Cenográfico, seguindo os passos de outros ex-alunos e ainda contando com tua orientação quando me tirou da cabeça a ideia de tentar um mestrado diretamente. Você dizia que eu precisava “pisar no inferno”, referindo-se ao mercado de trabalho, e eu fui. A partir de então nosso contato foi diminuindo pela distância e pelas circunstâncias pessoais de ambos. Quando você se foi nós ainda tínhamos muitas coisas por fazer e que ficaram no meio do caminho. Tínhamos combinado com o pessoal do Espaço Cenográfico que a maquete do TGI seria exposta na Quadrienal de Praga daquele ano, o que ao final não rolou e eu nunca entendi bem o porquê. Também tínhamos o objetivo de apresentar o projeto ao SESC, mas o teu estado de saúde piorou e eu não soube fazê-lo sozinho. Sinto que te devo desculpas por não ter tido condições de levar o projeto adiante, mas a tua ausência também me tirou do eixo.

Aqui na terra a vida continua complicada, apesar de ser também bonita em muitos aspectos. Em linhas gerais eu te diria que seguimos “Esperando Godot” e muitas coisas seguiram o triste rumo que já observávamos no final do século passado: grande parte da Arquitetura continua sequestrada pelos mercados, a “ditadura capitalista” se consolidou efetivamente e, a pesar de se falar muito de sustentabilidade, o planeta se deteriora de forma assustadoramente rápida. É verdade que avançamos muito em temas de igualdade e respeito à diversidade, mas ainda falta muito por fazer e a reação da parte mais conservadora da humanidade tem sido potente e dificultado muito o avanço. Agora temos umas tecnologias que em teoria democratizaram a

informação, mas o resultado não tem sido o esperado já que grande parte das pessoas se guia por notícias sem fundamentos ou que não têm nenhum compromisso com a verdade. Seria incrível se todo mundo tivesse feito ao menos uma iniciação científica e consequentemente cuidasse melhor das fontes consultadas. Eu acredito que você se assustaria e ficaria furioso com muitos dos debates que ocorrem atualmente nas redes sociais. Tem até gente pedindo a volta das ditaduras, entre outras barbaridades, mas isto já seria tema para uma próxima carta. De momento eu quero te contar que estamos bem, seguimos lutando como podemos e sinto que tua contribuição na formação de muitos de nós continua reverberando por melhoras na qualidade de vida neste planeta. Espero que proximamente possamos voltar a avançar no caminho em que estávamos seguindo na primeira década dos anos 2000. Te escrever estas palavras me faz sentir o quanto você continua vivo dentro de muitos de nós. Obrigado por tudo e por tanto! Te deixo abaixo a letra desta canção que sempre vai me lembrar você.

Cuitelinho

Cheguei na beira do porto
Onde as onda se espalham
As garça dá meia volta
E senta na beira da praia
E o cuitelinho não gosta
Que o botão de rosa caia, ai, ai

Ai quando eu vim
Da minha terra
Despedi da parentália
Eu entrei no Mato Grosso
Dei em terras paraguaias
Lá tinha revolução
Enfrentei fortes batáia, ai, ai

A tua saudade corta
Como aço de naváia
O coração fica aflito
Bate uma, e a outra faia
E os zóio se enche d'água
Que até a vista se atrapáia, ai ai

Eu vou pegar seu retratinho e colocar numa medalha
Com seu vestidinho branco
E um laço de cambraia
Coloca-la no meu peito
Onde o coração trabalha ai ai

(Paulo Vanzolini e Antônio Carlos Xandó)

Um forte abraço,
Do teu aprendiz e amigo,
Reinaldo Cõnsoli

O despertar do arquiteto

depoimento de
Alberto Barbour*



Figura da página anterior:

Croquis de figurino da peça "Esperando Godot", Direção Antunes Filho, 1977, autoria de Jorge O. Caron. Fonte: Acervo Jorge Caron. (Imagem acrescentada pelos editores desta edição temática ao presente texto)

Se vocês estão lendo este texto, é porque a generosidade e paciência dos editores suplantou os seguidos atrasos a que este foi submetido. Foi muito difícil encontrar a abordagem correta para falar desta figura enigmática e multifacetada chamada Jorge Caron.

Por uma enorme gentileza do destino, tive uma convivência intensa com ele, de 1997 a 1999, como aluno e como aprendiz desta "profissão de velho", como ele gostava de repetir. Por um grande privilégio, ele foi com a minha cara de imediato, por razões que jamais terei a pretensão de descobrir. Eu era um aluno no máximo mediano, e com bastante dúvidas se chegaria ao final da graduação. Não sei, de fato, o que ele viu em mim. A proximidade que me foi permitida, entretanto, tornou-se com o tempo uma revelação, uma admiração e reverência profunda a um jeito de ler o mundo – e a arquitetura contida nele.

Através da prática projetual em conjunto, revelou-se um dinâmica onde a leitura do contexto suplantava em muito ação projetual – esta sendo uma rajada fulminante de ideias e soluções em sessões muito breves, no que ele gostava de chamar de "estado alterado de consciência" – para depois voltar a se desdobrar em camadas de soluções técnicas (mas sempre poéticas). Ali entendi que multifacetado não era propriamente o Caron, mas sim sua abordagem, sua forma de ler o mundo a partir de ângulos diversos e surpreendentes, pontos de vista de quem sabia escolher a melhor pedra para apreciar a paisagem.

Ao contrário de sua famosa *boutade*, Caron sabia muito bem o que era arquitetura, e sabia melhor ainda como transmitir a essência dessa pensamento-método-visão de mundo.

Minha trajetória na vida entre pranchetas - por incríveis coincidências, se assim quiserem entender - nunca se afastou do universo mental e espiritual daquele breve momento da minha vida onde tivemos nossas trocas quase diárias. Personagens da sua trajetória se cruzaram com a minha, temas projetuais reverberam até hoje conversas de décadas atrás.

Sim, eu sou essa pessoa que até hoje se pergunta, diante de impasses de projetos, o que o Caron faria. Não tenho a pretensão de emular respostas à altura, mas a simples magia de evocar o velho mestre em minha memória ativa um modo de pensar arquitetura que joga uma luz diferente no mundo. Acho que essa era a ideia dele, e provavelmente o dos nossos pacientes editores aqui, ao convocar um não acadêmico para assumir esse pequeno Risco: evocar a memória, uma memória, que venha a se juntar a outras para formar novamente a multifacetada – talvez nem sempre coerente, mas repetidamente brilhante – de Jorge Caron.

* Alberto Barbour é Arquiteto e Urbanista, Arquiteto na empresa de arquitetura Studio Barbour.

Assim como em sua tese de doutorado, em que pediu licença para escrever um capítulo todo em primeira pessoa, por contar sua experiência de um teatro projetado e nunca terminado (outra experiência/coincidência que nos une) reitero aqui o pedido de licença com a certeza de que minha contribuição é justa em medida do que eu puder refletir, da minha pedra, a luz do farol que me acertou continuamente no fim dos anos noventa.

“Façam isso... Botem uma cadeira em qualquer esquina – digamos a daquela catedral horrorosa. Sem sair dela, vocês têm de aprender a ler a cidade inteira. O que são aqueles fios todos? Para que servem? Esses postes, todas essas tampas na calçada. O que mais determina a paisagem? Escolhi um lugar com árvores menos mixurucas, para facilitar. É o seguinte: ou o arquiteto sabe ler a cidade inteira sentado em uma esquina, ou ele não serve para nada.”

Escolhi este, dentre inúmeros aforismos proferidos em sala de aula, porque ele reaviva valores sem os quais qualquer memória do Caron seria mais que inexata, superficial.

O primeiro destes valores, a leitura de projetos como a ferramenta suprema do arquiteto. Se não é possível escrever sem antes saber ler, a linguagem da arquitetura se revela desafiadora porque demanda uma interpretação direta, não mediada, entre o protagonista e palco da narrativa. Ou bem enxergamos as intenções emprenhadas em planos, materiais, e caminhos, diante de nossos olhos, ou não há Virgílio que nos guie no mundo das pranchetas – correndo o risco de ampliar no mundo o inferno que Marco Polo tentava desviar, nas andanças imaginárias de Ítalo Calvino.

Sua paixão pela leitura dos artefatos arquitetônicos que deixamos pelo mundo em qualquer época ou contexto, e apresentadas em rudimentos de croquis ou em experiência direta, refletia sua obsessão de criar em seus discípulos um domínio dessa língua estranha, para que pudessem também escrevê-los, dotados de poesia e sentido.

Sua implicância com a forma que a história da arquitetura se apresentava no curso não era exatamente um segredo, e alinhava-se a este temor, de que, apresentada massivamente antes do domínio básico da nova linguagem, embotasse nos jovens arquitetos um temor de encontrar a própria voz, e consequentemente, a própria vez.

A frase-aula, que guardarei com nitidez na memória para sempre, revela também a predominância que a paisagem tinha em sua mente, em relação à arquitetura, sendo esta antes de tudo e inescapavelmente, um *posicionamento* diante daquela.

Aqui entra a capacidade de ler o mundo – a topografia, o clima, os acidentes geográficos e a forma como a cultura se assentam sobre cada um destes territórios. Em sua famosa aula sobre o Museu do Mar, no Japão, praticamente não existe fronteira entre o compasso que lê a paisagem e a arquitetura que se assenta nela, ou dito de outra forma, não há leitura possível de arquitetura sem a contraparte paisagística. Seu amor pela arquitetura japonesa vem em grande parte dessa simbiose única que ali se estabelece, o que me faz pensar em ainda outra aula.

“Vocês veem esta ponte de concreto e pensam, que bonita. Eu vejo uma catástrofe. Vejam agora as fôrmas de madeira que levam à construção dessa ponte. Percebem que precisaram construir uma ponte linda, com todos esses encaixes que lembram um palácio japonês, e depois a destruíram a marretadas, para que essa coisa bestial pudesse nascer? Eu falei dos japoneses, agora vejam essa imagem. Uma pedra, precisamente colocada sobre um córrego, de forma que a água continua correndo por uma saliência enquanto as pessoas passam por cima. (silêncio) A pedra já é a ponte.”

Aqui entram em cena outras duas dimensões sem as quais estas memórias não se fechariam. A abordagem japonesa da arquitetura, e a sua leitura da evolução tecnológica – sempre, é claro, conforme a nossa interação.

Caron sabia que a industrialização acelerada dos elementos construtivos, que ainda era incipiente naqueles anos noventa, perto do que viria a se tornar – aumentava, cada vez mais, o desafio dos arquitetos em materializar uma intenção poética. Em um aparente paradoxo, devorava inovações, sempre a procura de materiais e tecnologias que viabilizassem soluções de maior potencia poética. O que via acontecer porém, e o irritava, era um deslizamento confortável do mercado em soluções prontas, e pior, retirando dos novos profissionais a responsabilidade de desenhar, com intenção, cada elemento. Entre o garfo e a cidade, tinha uma janela – e ela já estava “pronta”.

Em um dos projetos que atuamos juntos, quando professores e alunos tiveram a oportunidade de propor soluções melhores para os não muito ambiciosos prédios que os campi do interior abrigavam – um programa chamado Pró-Salas, capitaneado então pelo professor Manoel Rodrigues Alves – nos deparamos com uma situação inusitada, em que uma possível solução seria criar, para um auditório, um caixilho acústico deslizante. Sugerir sem convicção nenhuma, já na expectativa de algum sarcasmo como resposta. A resposta foi um enigmático “vamos dar um pulo em casa”. Lá, pousou à mesa um enorme livro sobre o Palacio Katsura, que ele mesmo folheava com uma solenidade que implicava ao convidado que uma distância segura era recomendada. “Aqui. É isso aqui que você quer fazer. Esses painéis. Os japoneses conseguiram fazer há 300 anos, mas agora...” Ele já sabia que não faríamos (como de fato, não conseguimos) mas a simples possibilidade de re-desenhar um caixilho centenário era suficiente para nos deslocarmos pela cidade, e ilustrar essa sua visão sobre tecnologia, o suposto paradoxo de alguém que se empolgava com novas ligas metálicas e com detalhamentos medievais *ao mesmo tempo*.

O exemplo do nosso malfadado caixilho não é aleatório aqui, ele ilustra esta perspectiva que demorei para capturar: o papel das novas tecnologias, em seu ponto de vista era justamente o de viabilizar que recuperássemos, quando pertinente, a essência das soluções que se provaram universais ao longo do tempo. Não há forma de se preservar uma cultura que não seja reinseri-la no presente, e não há forma de projetar o presente sem fazer uso da tecnologia disponível. Na corda bamba deste canion, cabia ainda o olhar carinhoso para a cultura.

Quanto ao seu amor pela arquitetura japonesa, é melhor beber direto da fonte como no já citado texto-aula sobre o Museu do mar, ou na sua tese sobre o teatro desmontável de Tadao Ando. Não era bem o “minimalismo” japonês que o movia, mas uma espécie de “essencialismo”. Talvez a barreira da linguagem tenha feito da

arquitetura japonesa seu desafio particular, leitura espacial pura, e o rigor projetual ali encontrado, da decantação de intenções até seus elementos mais fundamentais, gerava encantamento que ele aproveitava qualquer ocasião para reproduzir.

“O asfalto é uma cola muito dura”, puxou certa vez a conversa, enquanto viajávamos entre São Carlos e Ribeirão Preto, a quase duzentos por hora, debaixo de chuva – o que para ele (e para mim) era o correto e trivial. “É para ser elástico mesmo, mas não para enrugur desse jeito. Isso aí é cola derretida, e ninguém consegue resolver. Exceto o Japão”. E dali emendou uma explicação que envolvia rochas vulcânicas, o clima particular das ilhas, e a famosa e infinitesimal paciência da indústria japonesa na busca da perfeição.

Assim era no fim dos anos noventa, para quem teve o privilégio de estar no lugar certo, na hora certa. Enquanto arquitetura seguia sendo uma língua estrangeira entre os alunos, tínhamos aulas semanais de japonês em braile. Como escreveriam esses futuros arquitetos era sua principal preocupação, e ao redor disso girava seu ofício de professor. Naquele universo das Letras Arquitetônicas, sua preocupação sempre esteve sobre o sentido do que ainda seria dito.

Se hoje consigo dizer algo nessa linguagem estranha, foi graças a ele. Caron sabia que era preciso despertar arquitetos dentro das pessoas, e isso ele fez com maestria, até o ultimo segundo. A cento noventa por hora, na chuva.

PS: A descrição do arquiteto brilhante ficara, como deve, para os colegas mais aptos. Mas aproveito para encerrar com ao menos uma nota sobre o ser humano extraordinário e generoso que foi o meu velho mestre.

Estávamos sentados no atelier, em uma manhã qualquer, conversando sobre algum projeto, quando entra o professor Azael Camargo, bastante contrariado: “Barbour! Só você não entregou seu relatório de pré-TGI! Não quer virar arquiteto não?!”

Caron levanta os olhos do papel, e por cima dos óculos, responde calmamente: “Azael...nosso amigo aqui *já* é arquiteto.”

Eu, que estava gaguejando alguma coisa em resposta parei, é só escutei um “Que elogio hein Barbour? Veja se entrega isso hoje!”, e foi embora. Caron só riu entre dentes, como sempre, e me disse “Vai lá resolver isso. Depois continuamos.” Era dezembro de 1999. Não nos encontraríamos de novo.

Posso dizer que após vinte anos de uma trajetória profissional muito feliz, toda vez que qualquer reconhecimento cruza nosso caminho, eu me lembro desse dia. Porque esta segue sendo a maior condecoração possível, e fonte inesgotável de energia para seguir a jornada.

Depoimento de Marcos Sampaio*



Figura da página anterior:

Croquis de figurino e cenografia, de autoria de Jorge O. Caron, da peça Macbeth (Cia. Paulo Autran, 1970). Fonte: Acervo Jorge Caron. (Imagem acrescentada pelos editores desta edição temática ao presente texto)

A questão da paisagem! **

Durante o tempo que fui colega de Caron como professor no curso de arquitetura de São Carlos (de 1990 à 1996), discutimos várias vezes sobre o assunto, dentro e fora dos cursos, diante de trabalhos de alunos, ou, talvez pelo fato que também morava na cidade, nas nossas longas conversas nos corredores vazios dos últimos dias da semana.

Lembro-me de sua exasperação face ao que ele chamava de « paisagismo do lápis-de-cor », quando os alunos decoravam com algumas corzinhas as áreas vazias entre as construções projetadas.

Lembro também de sua exaltação (e nesses momentos podia-se perceber um ligeiro sotaque castelhano fortuito) quando ele abordava a natureza e o mundo vegetal como o caos. Para ele, o mais interessante era de penetrar no mundo vegetal como se penetra no caos, um caos organizado, mais próximo da visão clássica e não das noções românticas que herdamos. Um caos que não se opõem à organização do raciocínio projetual mas faz parte dele. Ideia com a qual eu concordava plenamente, pois isso correspondia às minhas idéias sobre a criação artística (tentei mostrar isso aos alunos do meu curso de pós-graduação através da pintura e da música na história das artes).

A partir destas conversas, tentamos esboçar um programa de curso de paisagismo na graduação, chegamos a procurar os colegas do curso de botânica da Ciências Biológicas da UFSCar, etc. Mas com a minha ausência para o pós-doutorado e a minha vinda definitiva para a França em 1996, não tive mais notícias destes projetos pedagógicos.

Agora, depois de 24 anos e algumas formações necessárias em ecologia, botânica e paisagismo, dedico-me muito à questão da paisagem, enquanto objeto de leitura, como projeto de espaços naturais, urbanos ou ainda projetos de intervenção artística.

E a voz do Caron ressoa ainda nos meus ouvidos dizendo gentilmente bravo aos seus alunos : « não, esta cor não é uma planta, as plantas têm cores, mas elas têm também nomes, elas são vivas, elas participam de um sistema, elas serão os futuros habitantes dos seus espaços não construídos... »

* Marcos Sampaio é Master - Artes e Cultura pela Universidade Panthéon-Sorbonne Paris 1 França; Atividade liberal de projetos em Arte, Paisagem e Cultura - Bureau d'études Art, paysage et culture; Atualmente aposentado.

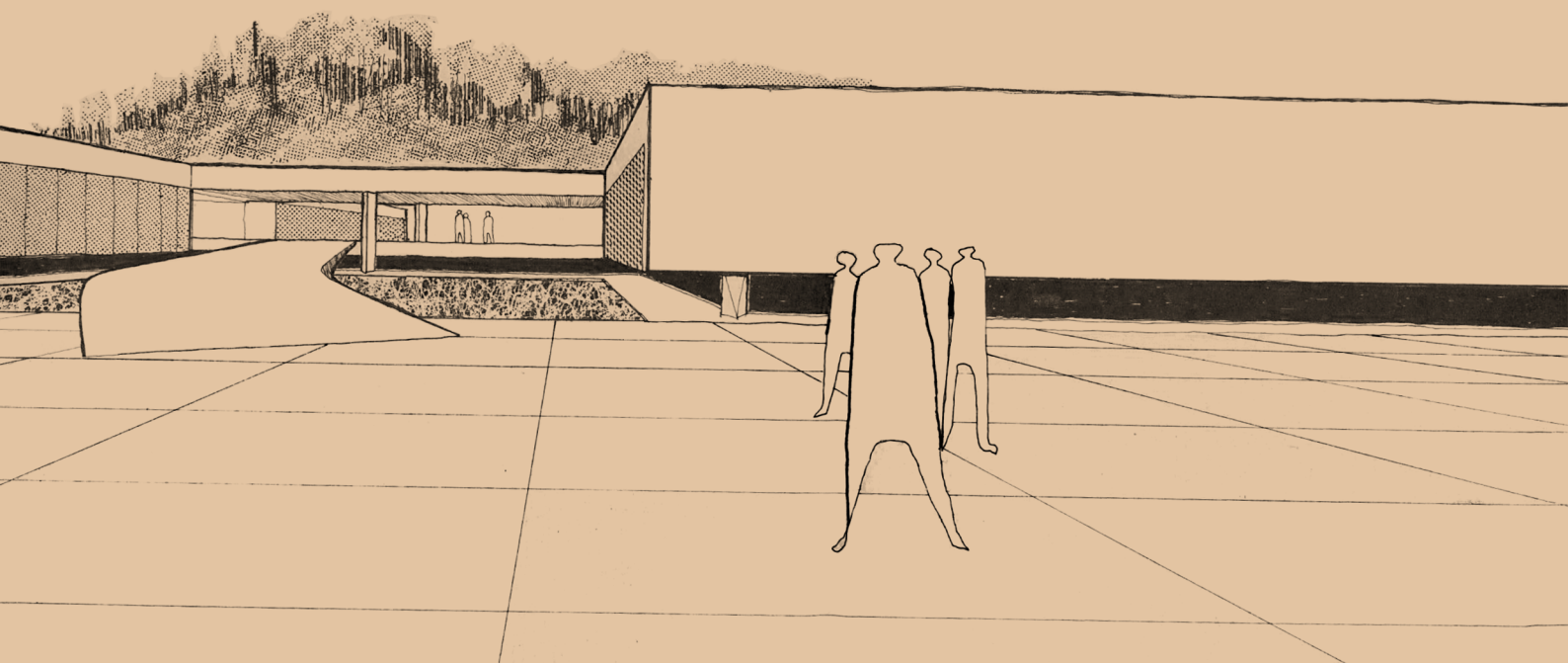
** Este texto foi enviado pelo Prof. Marcos Sampaio na ocasião do Colóquio Jorge Osvaldo Caron (2020), e ressalta seu desejo de revelar um aspecto importante do raciocínio de Jorge Caron enquanto arquiteto e professor: a questão da paisagem. (nota dos editores)

Espaços de ensino

Projetos de Jorge O. Caron*

seleção de imagens e legendas:

**Amanda Saba Ruggiero e
Carlos R. M. de Andrade**



* Jorge Osvaldo Caron foi Arquiteto e Urbanista, Cenógrafo, Designer e Docente do atual Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Figura: Biblioteca Rubião Junior, campus da Unesp de Botucatu, desenho em perspectiva de autoria de Jorge O. Caron. Fonte: Acervo Jorge Caron.

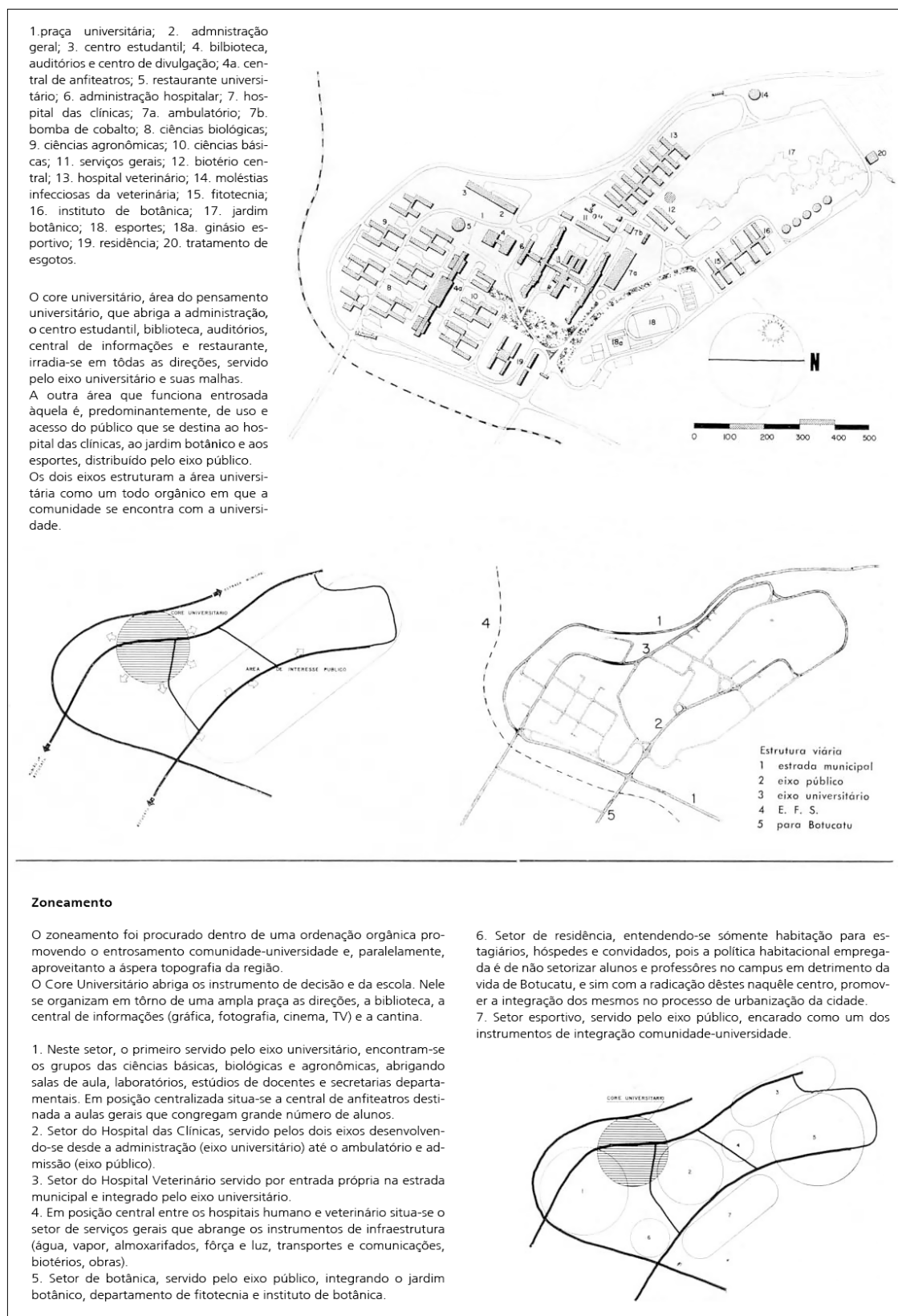


Figura 1: Plano Diretor da Faculdade de Ciências Médicas e Biológicas (FCMBB) de Botucatu-SP. Fonte: Acervo Jorge Caron.

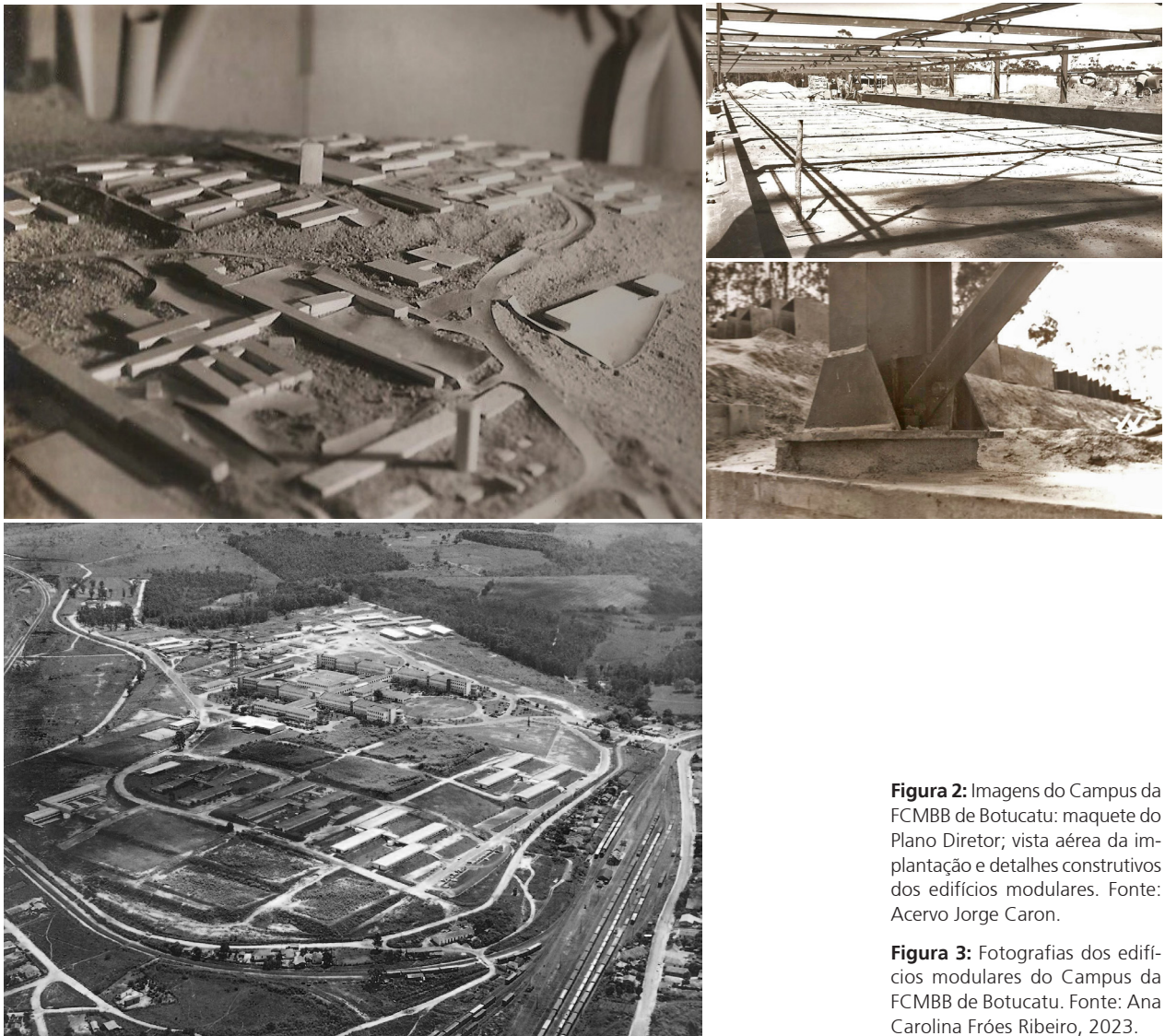


Figura 2: Imagens do Campus da FCMBB de Botucatu: maquete do Plano Diretor; vista aérea da implantação e detalhes construtivos dos edifícios modulares. Fonte: Acervo Jorge Caron.

Figura 3: Fotografias dos edifícios modulares do Campus da FCMBB de Botucatu. Fonte: Ana Carolina Fróes Ribeiro, 2023.





Figura 3: Portal de Entrada do Campus USP São Carlos - SP.
Fonte: Fotografia de Ana Carolina Frões Ribeiro, 2021.

Figura 4: Croqui do portal de entrada USP Campus São Carlos, autoria de Jorge Osvaldo Caron.
Fonte: Acervo Jorge Caron.

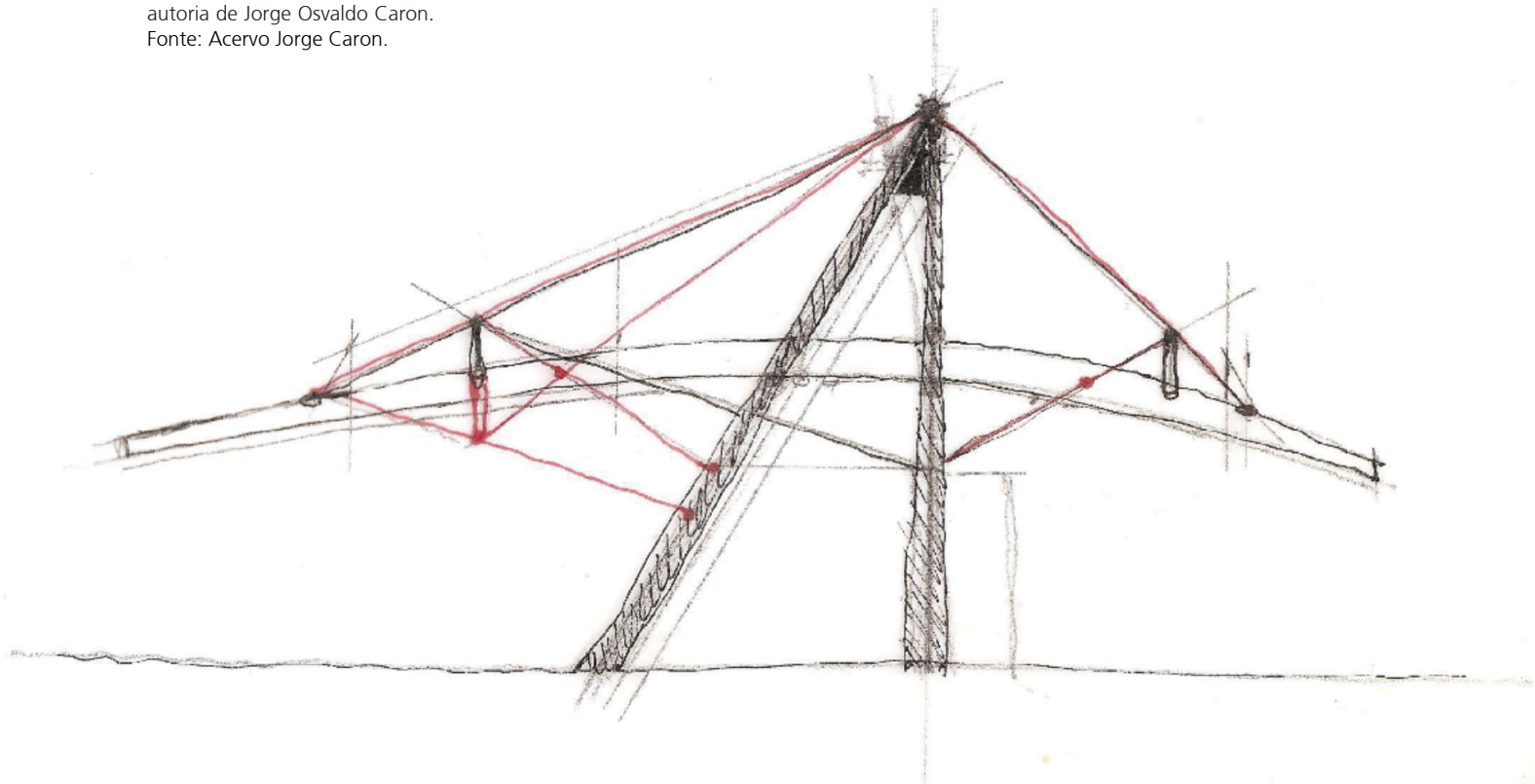




Figura 5: Reformas e requalificação de edifícios: Exterior do anfiteatro Jorge Caron; Interior do anfiteatro Jorge Caron; Edifício do antigo Matadouro; Anfiteatro do Departamento da Engenharia Elétrica da EESC USP. Fonte: Fotografias de Ana Carolina Frões Ribeiro, 2021.



Seção 4

A casa é um protótipo

O lote não é uma unidade. Contrário a qualquer aparência, a cidade não é divisível em lotes. Estes são apenas uma fração de unidade. Esta visão nos coloca o problema casa. Casa, aquilo que é ocupado no lote, também não é unidade. É parte integrada no meio, paisagem. Um conjunto delas pode formar uma unidade: habitação. Portanto, podemos dizer que a casa não é um tipo. Uma casa é um protótipo. Não é possível emoldurar uma visão de cidade dentro dos limites do lote. A visão do arquiteto estende o protótipo a um número de terminável, formando uma unidade que engloba cultura, lazer, trabalho, inter-relação humana, enfim. A repetição e articulação de sub-unidades (prototípicas) forma uma unidade urbana.

Textos sobre projetos de residências

Publicados na revista
Casa e Jardim

Jorge Osvaldo Caron*

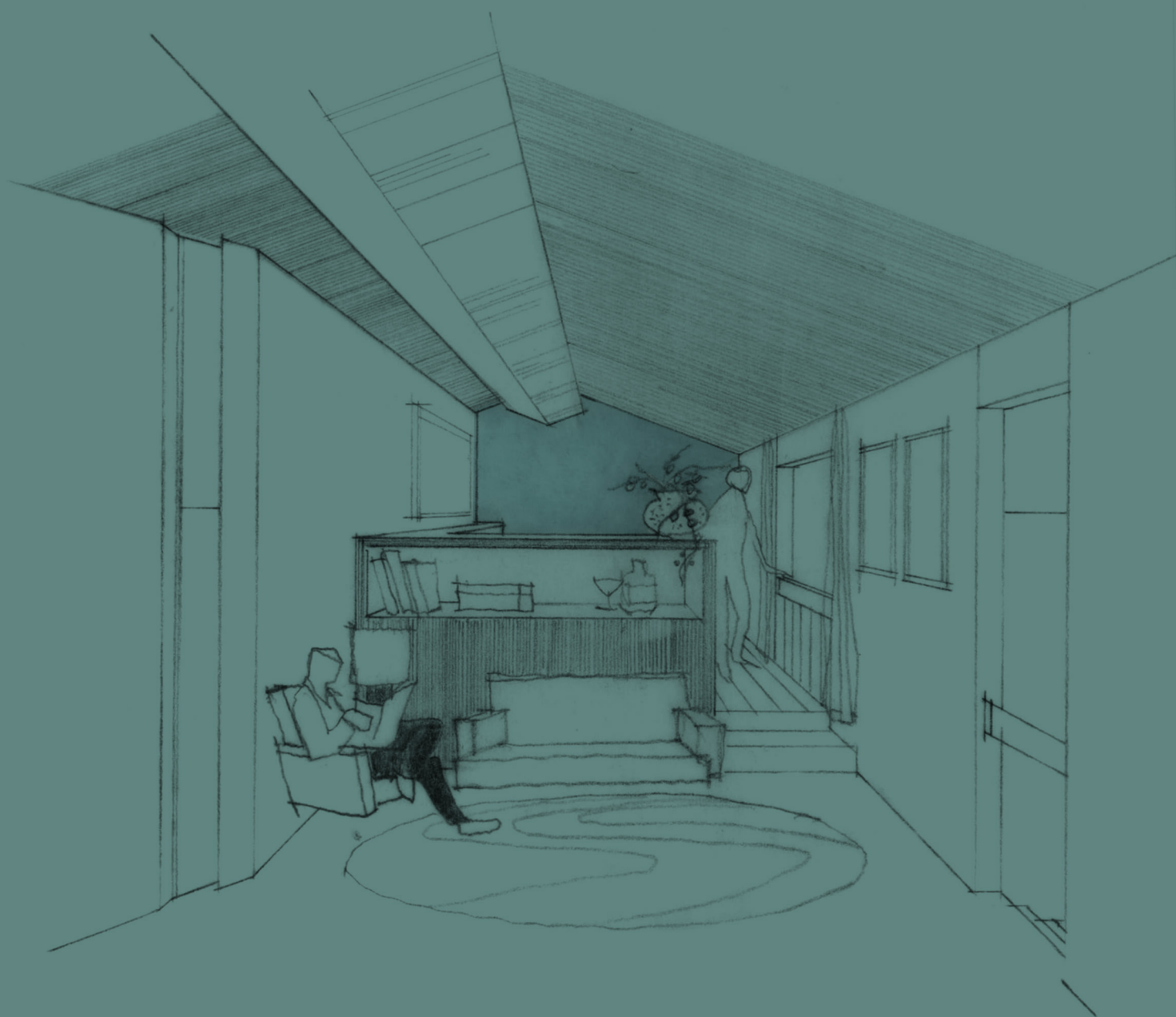


Figura da página anterior:

Croquis interno do projeto da residência Rui de Souza, autoria de Jorge O. Caron. Fonte: Acervo Jorge Caron. (Imagem acrescentada pelos editores desta edição temática ao presente texto)

Falando em velhice

Casa e Jardim, vol.197, p.106,
Editorial, junho 1971

“Olha aquela casa velha”. Por que você disse “casa velha”? Talvez porque ela tenha envelhecido. Pode estar com esclerose nos encanamentos, artrite nas dobradiças, um pouco descadeirada. Um caso clínico, enfim. Um transplante de tubos galvanizados, uma revisão nas esquadrias, um pouco de ortopedia no madeiramento e, finalmente, um novo vestido de pinturas lhe restauram a integridade.

Talvez você queira dizer que ela está gagá. Aí o caso é mais grave. Será que uma cirurgia plástica profunda resolveria?

“Olha aquela velha senhora.”

Há muitas maneiras de ser velha. Em um extremo, temos o rosto velho que a idade revestiu de dignidade. Dela nos observa o olhar jovem e inteligente dela vem a compreensão e o conselho.

Nela as rugas não falam de alegria como na outra. Em cada vinco se sente uma recusa.

Vai daí que ela cai na mão do cirurgião. A plástica lhe faz sumir as várias cicatrizes alisando os rictus. No outro caso nada é necessário. A própria presença já cria um estado de beleza. As casas são assim, também. Elas são criadas em uma época e para essa época. No entanto algumas atravessam séculos com um sorriso nas janelas. Outras esclerosam logo. Há as que envelhecem com dignidade, sempre recebendo bem os que a ela se dirigem. Outras, sem essa abertura, se demodam, se acabam em pardieiro.

A casa sempre reflete os sistemas de pensamento da época em que surge. Ou ainda, pode refletir uma posição polêmica para sua época. Uma casa pode ser autoritária, rígida, ascética, com pretensões à moralidade. Essa envelhece logo.

O sistema político- econômico de uma época desenvolve uma linguagem arquitetônica que o afirma. Se os parâmetros dêse pensamento foram rígidos e agastados das liberdades fundamentais, a linguagem artística que ele promove, rígida e limitada, tende a obsolescer junto com ele. Historicamente rápido.

Mas uma casa pode ter amplitude, informalidade, adaptabilidade. Pode surgir em épocas de grande progresso na história de um povo ou como documento polêmico em

*Jorge Osvaldo Caron foi Arquiteto e Urbanista, Cenógrafo, Designer e Docente do atual Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

outra. É sempre um ato brilhante. Esta casa ampla e compreensiva é sempre habitável. A outra, não. Está sempre levantando obstáculos a quem a ocupa. À primeira basta um pouco de carinho e alguma atualização técnica para promover a alegria de habitar.

A segunda resiste a tudo. Para esta sempre surge a hipótese do velho remédio: reforma. A primeira é uma casa idosa. A segunda é uma casa velha, candidata à cirurgia plástica. Aí é que entra a questão. Por que reforma? Esta tem as maiores probabilidades de transformar a casa em uma velha ridícula. Poderíamos pensar em reforma quando o objeto desta tem valor museológico. E, se estamos tratando com um monumento histórico, decidamos primeiro se o seu valor é integral ou particularmente paisagístico. Neste segundo caso podemos alterar tudo por dentro para enfrentar situações mais atuais, mantendo somente intocado o aspecto exterior. Mas isto não é uma reforma: é a demolição do interior que não se ajusta às novas atividades. O primeiro caso é objeto de restauração e nunca de reforma.

E quando não é monumento histórico? O caso não é reforma naquilo que obsoleceu. É demolição. E dar a volta por cima. Com a maior sinceridade e não usando a expressão reforma para efetuar uma demolição disfarçada e retendo da construção original um par de limitações.

Radical? Somente do ponto de vista de um capricho particular que pretende transformar uma coroa cansada em uma “strip-teaser”. No demais, o avanço tecnológico, que imprime à nossa arquitetura cada vez mais abertura e elasticidade, no esforço de resolver humanamente nossas cidades, se encarrega de afirmar a tese da demolição (ao mesmo tempo em que promove a ampliação). Caminhamos para resolver grandes problemas de habitação, cultura e vivência onde o tom da reforma soa falso.

Sou mesmo pela eutanásia das casas corocas e por dar prêmios às avós brilhantes. E se eu não fosse, o progresso social me demoliria.

Olha, fica entendido que não sou contra a máquina

Casa e Jardim, [S. l.],
v. 192, p. 98, jan. 1971

Olha, fica entendido que não sou contra a máquina. Nem poderia ser: a urbanização do homem caminha com seu nível de tecnologia. Tecnocrata? Também não. Imagine você o sujeito pondo uma pedra em pé: menhir. São muitos. Enquanto a levantam, desenvolvem toda uma tese científica e tecnológica. A pedra vai subindo, eles não a deixam cair, polígono de força. A pedra adota várias posições intermediárias, continuo know-how. O fecho cultural que encerra tudo é o querer levanta-la quando estava deitada: projeto.

Do homem-máquina levantando pedra à máquina-máquina alterando qualquer energia vai apenas um deslizar de séculos. Só. O homem-projeto é o mesmo, mais um horizonte de conhecimento que ele amplia constantemente. O homem-projeto é gente, seu destino é o conhecimento crescente e o trabalho que lhe cria a liberdade.

De roda em roda e de alavanca, foi alterando canalizando, escravizando as formas de energia que encontrou por aí.

Tudo isto por quê? Porque vi um projeto. Ou melhor: fotografias de seu modelo (ver é muito perigoso). Era uma casa. Forma de morar, querida para os anos porvir. (feita para uma exposição na Itália, design para habitação.) intenção: por o equipamento tecnológico de hoje a serviço do homo moratorius (espécie que deve ser diferente, visto que a maioria da humanidade faz seu habitat sobre a miséria). Resultado: a grande cama quadrada (o sonho vitoriano), onde quatro podem competir as labutas do descanso, com painel central de instrumentos, botões, indicadores etc. computador de sonhos. Sobre a cama, em lugar de espelho, algo giratório, a semelhança de um pesadelo sintético, fornece televisão, livros, ar condicionado, cine ma cochon e as cantigas que mamãe cantava. Se dúvida a cama vibra e geme para fornecer uma ampla solidão.

A cozinha segue o mesmo caminho: um astronáutico painel semicircular, onde caprichosos manômetros, reguladores switches e relés estão destinados a recolher informação, salivar e expelir macarronadas cromadas ao molho de transistor. Com uma ficha furada programa-se o jantar de toda a estação, desde que se tenha o cuidado de programar os amigos.

Não me acuse de cínico. Nem que eu esteja querendo reavivar o Arts & Grafts dormindo em rede e comendo os quitutes da tia escrava. Recuso a pichar meu tom resulta da comunicação recebida. A máquina é um elemento muito sério dentro do universo cultural. Mas ela estava destinada a alterar a energia em benefício da vivencia minha e tua. Do nosso conhecimento em progresso. Mas não alterar-nos para um mundo de máquinas felizes. Elas não podem sê-lo, nem infelizes. Elas não podem sê-lo, nem infelizes. O que ela faz, e aí eu a quero, é criar-me um mundo onde eu comparto da liberdade e do conhecimento nosso. Em enorme propagações concêntricas com tantos e tantos centros.

O que eu recuso à máquina é meu diálogo humano com ela.

Não tenciono acariciá-la, dedicar-lhe um poema, beijar-lhe um botão, nem que tal me proporcione um frisson de 30 volts. Não amo a máquina, eu a faço. Portanto, não estou interessado em compartilhar Paco Rabane para que ela possa conviver comigo. Convívio, meu é com gente a máquina s...ciosa e de ausente presente me serve. Não tenho ser... gente: tenho máquina.

Portanto, não quero povoar meu mundo de máquinas vampirescas, hollywoodianas, com umbigo e desejos frustrados ... afetividade. Formariam o terrível pesadelo de não encontrar mais meu amigos, fantasiado de máquina e escondidos entre elas. E no fim iria para a casa com uma máquina que diz que me entende.

Não me entende. Quem entende sou eu. A máquina eu conheço porque a faço. Gente eu amo. Da máquina me sirvo. E amo você.

Uma casa é um protótipo

Casa e Jardim, [S. l.], v. 214,
p. 22 - 25, nov. 1972

O importante é mesmo a cidade. Podemos distinguir nela vários tipos de unidades, hierarquizadas e inter-relacionadas umas com as outras. Zonas, sistemas de penetração, sistemas de distribuição, unidades de freguesia, etc.

O lote não é uma unidade. Contrário a qualquer aparência, a cidade não é divisível em lotes. Estes são apenas uma fração de unidade. Esta visão nos coloca o problema casa. Casa, aquilo que é ocupado no lote, também não é unidade. É parte integrada no meio, paisagem. Um conjunto delas pode formar uma unidade: habitação. Portanto, podemos dizer que a casa não é um tipo.

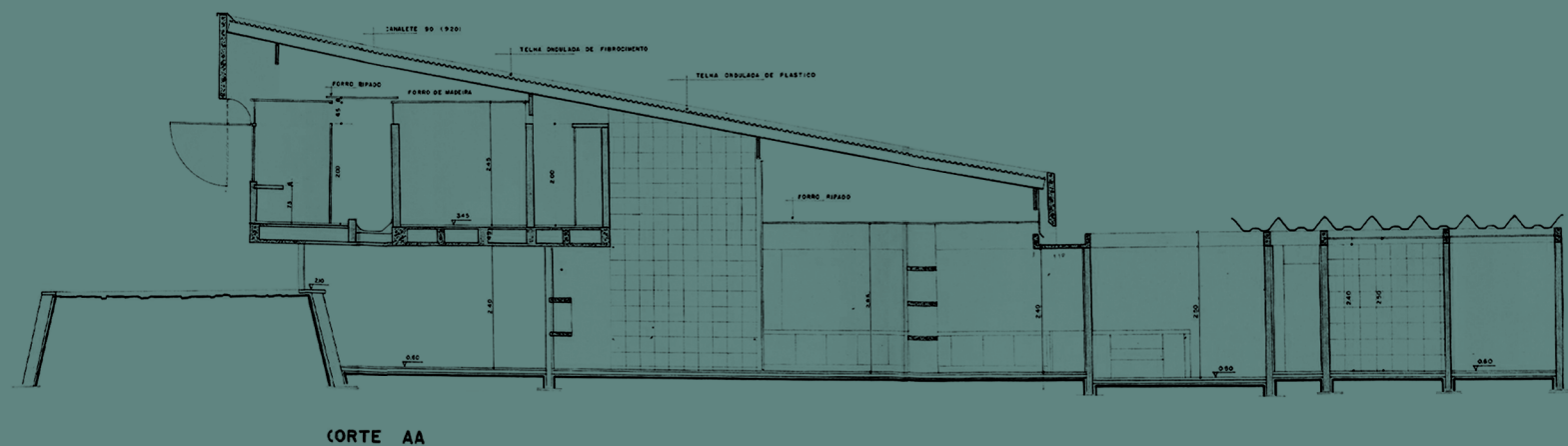
Uma casa é um protótipo. Não é possível emoldurar uma visão de cidade dentro dos limites do lote. A visão do arquiteto estende o protótipo a um número determinável, formando uma unidade que engloba cultura, lazer, trabalho, inter-relação humana, enfim. A repetição e articulação de sub-unidades (prototípicas) forma uma unidade urbana.

Esta casa é um protótipo de moradia para unidade urbana de baixa densidade. Este é o critério segundo o qual deve ser observada e criticada. Sua repetição, articulando jardins internos, a continuidade de coberturas e possível organização dos serviços gerais comuns. O único critério para observar uma casa do ponto de vista da cidade ou a casa segundo o que a cidade deveria.

Projetos de residências de Jorge O. Caron*

seleção de imagens e legendas:

**Amanda Saba Ruggiero e
Carlos R. M. de Andrade**



* Jorge Osvaldo Caron foi Arquiteto e Urbanista, Cenógrafo, Designer e Docente do atual Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Figura: Corte longitudinal da residência Valencio em Botucatu - SP, autoria de Jorge O. Caron. Fonte: Acervo Jorge Caron.

Residência MAFFEI

Proprietário: Francisco Humberto Maffei
Botucatu - SP, 1970

- 1 Entrada
- 2 Hall
- 3 Sanitários
- 4 Estar
- 5 Estúdio
- 6 Jantar
- 7 Dormitórios
- 8 Vestir
- 9 Cozinha
- 10 Área de serviço
- 11 Garagem
- 12 Varanda

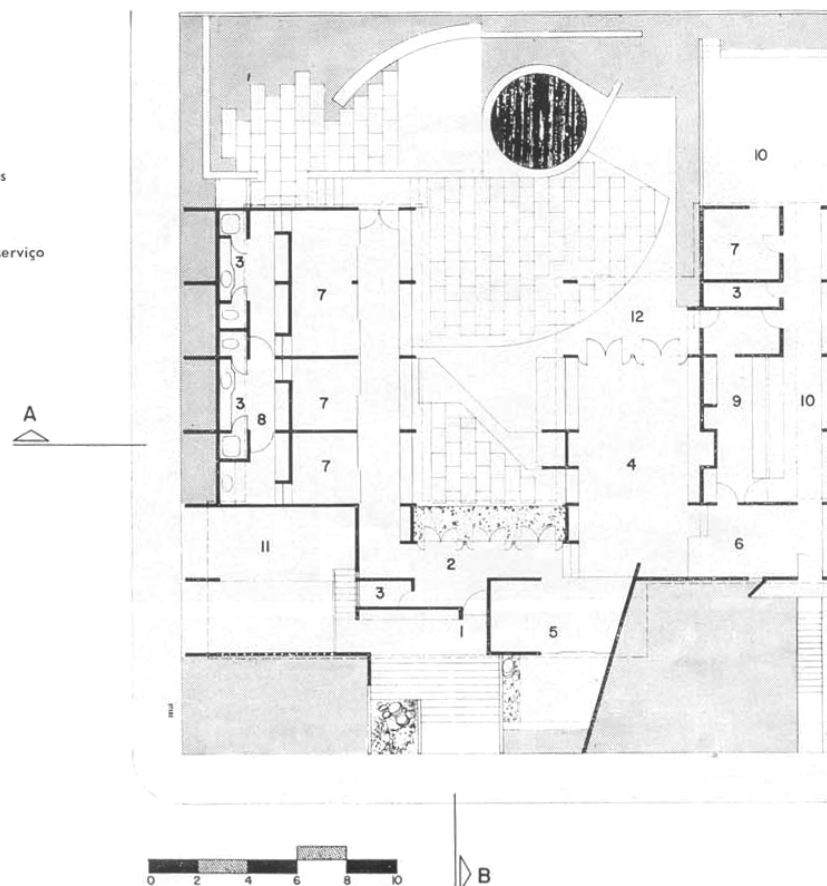


Figura 1: Planta baixa da residência Maffei. Fonte: Acervo Jorge Caron.

Figura 2: (esq.) Foto do pátio interno, 2022 (autoria de Ana Carolina Fróes Ribeiro); (dir.) foto do pátio interno da casa recém construída, 1970. Fonte: Acervo Jorge Caron.



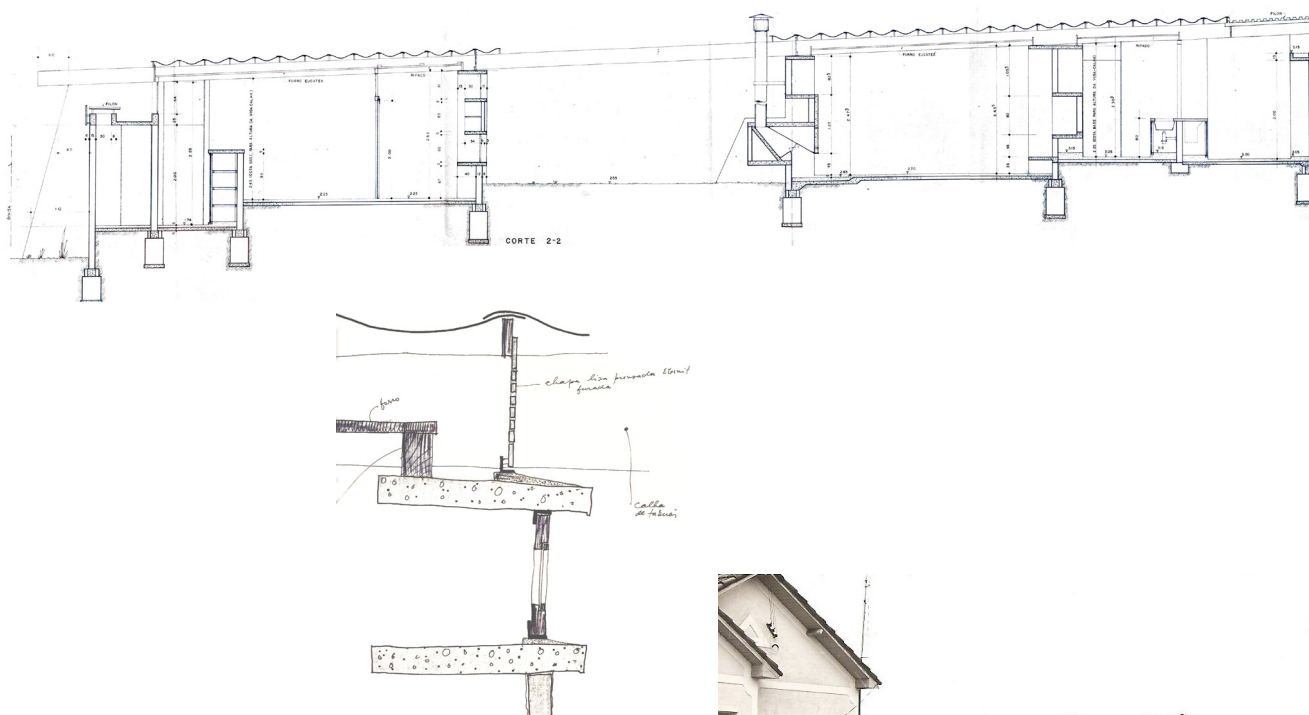


Figura 3: Corte da residência - evidencia o desnível e acomodação da casa ao terreno; detalhe construtivo da cobertura. Fonte: Acervo Jorge Caron.

Figura 4: Fotos da residência recém construída: vista dos fundos, fachada frontal e fachada lateral - evidencia-se o desenho cuidadoso das fachadas que mediam a relação com a rua. Fonte: Acervo Jorge Caron.





Figura 5: Residência Maffei - fotos do interior da casa com vistas do pátio interno, e fotos das fachadas. Nota-se a preservação quase completa, com mínimas alterações ao longo dos 50 anos de sua existência. Fonte: Ana Carolina Fróes Ribeiro, 2022-3.

Residência VALENCIO

Proprietário: Dr. Valencio J. M. Campos

Botucatu - SP, 1972

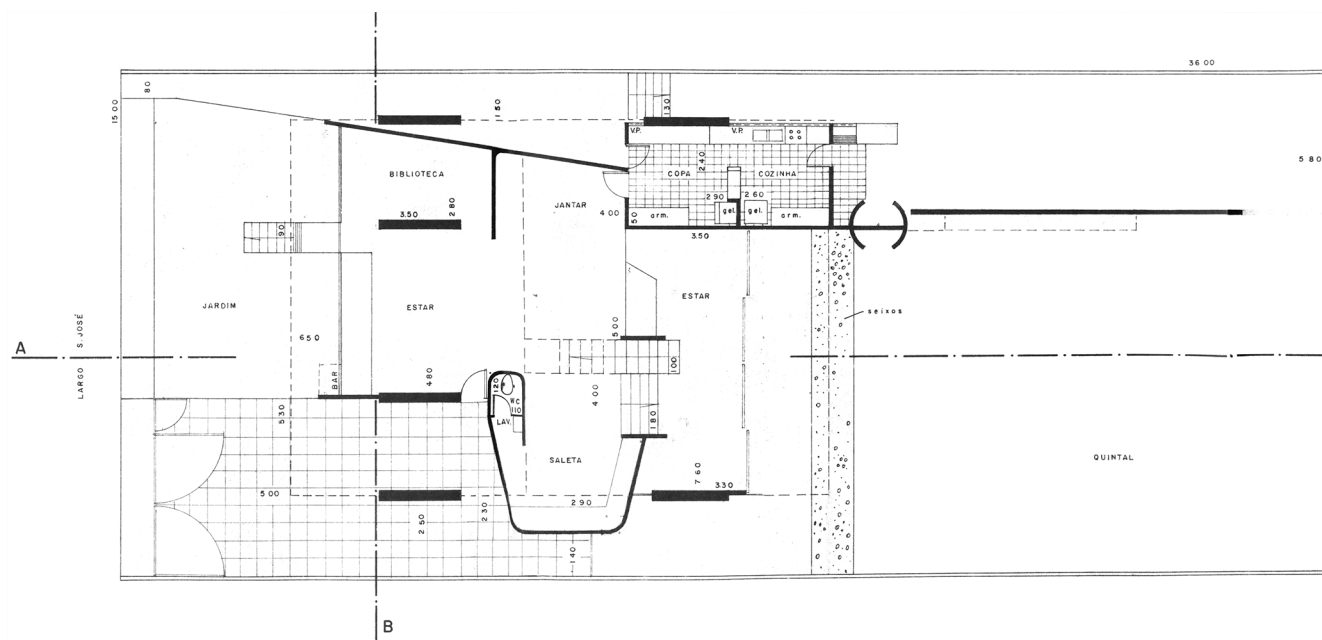


Figura 6: Planta baixa pavimento térreo. Fonte: Acervo Jorge Caron.

Figura 7: Foto da sala de entrada com janela que enquadra a vista para a praça. Fonte: Ana Carolina Fróes Ribeiro, 2022.



Figura 8: Fotos da residência em construção, com vista para o largo São José e a capela São José. Fonte: Acervo Jorge Caron.

Figura 9: Desenho do corte e da fachada. Fonte: Acervo Jorge Caron.

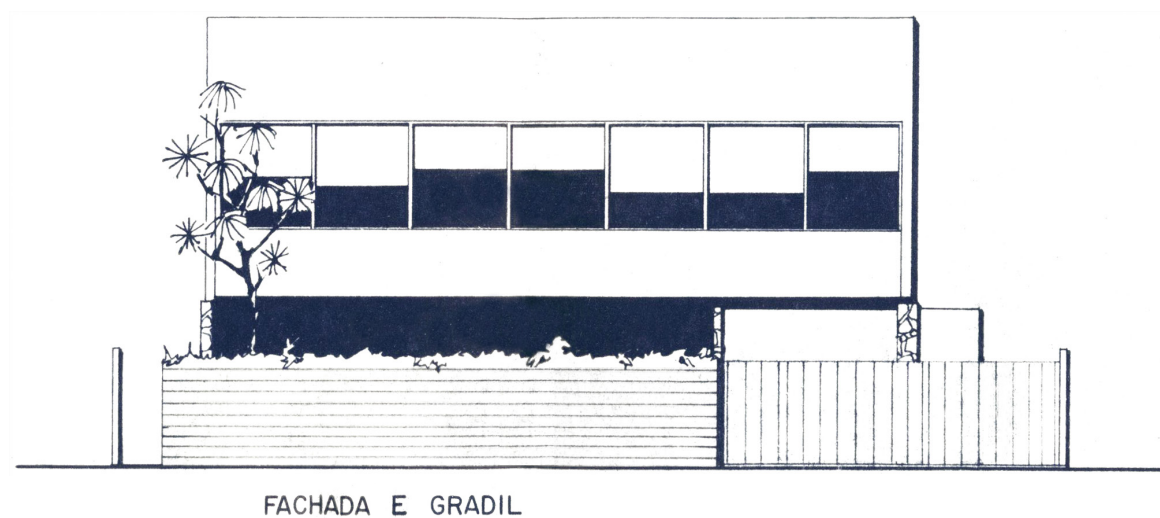
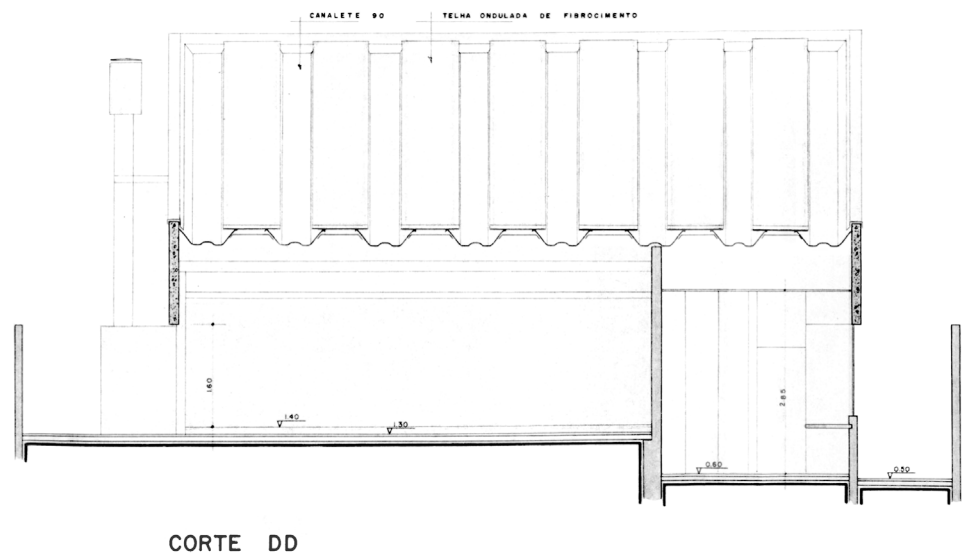




Figura 10: Foto da fachada com o gradil original ainda preservado (autoria de Amanda Saba Ruggiero, 2006). Fonte: Acervo Jorge Caron.

Figura 11: Fotos do interior da casa - sala de jantar, escada interna e sala de estar; fotos do exterior e vista dos fundos; nota-se que a residência está completamente preservada, sem modificações do projeto original. Fonte: Ana Carolina Fróes Ribeiro, 2023.



Residência TADEU

Proprietário: Pedro Tadeu Galvão Viana

Botucatu - SP, 1972

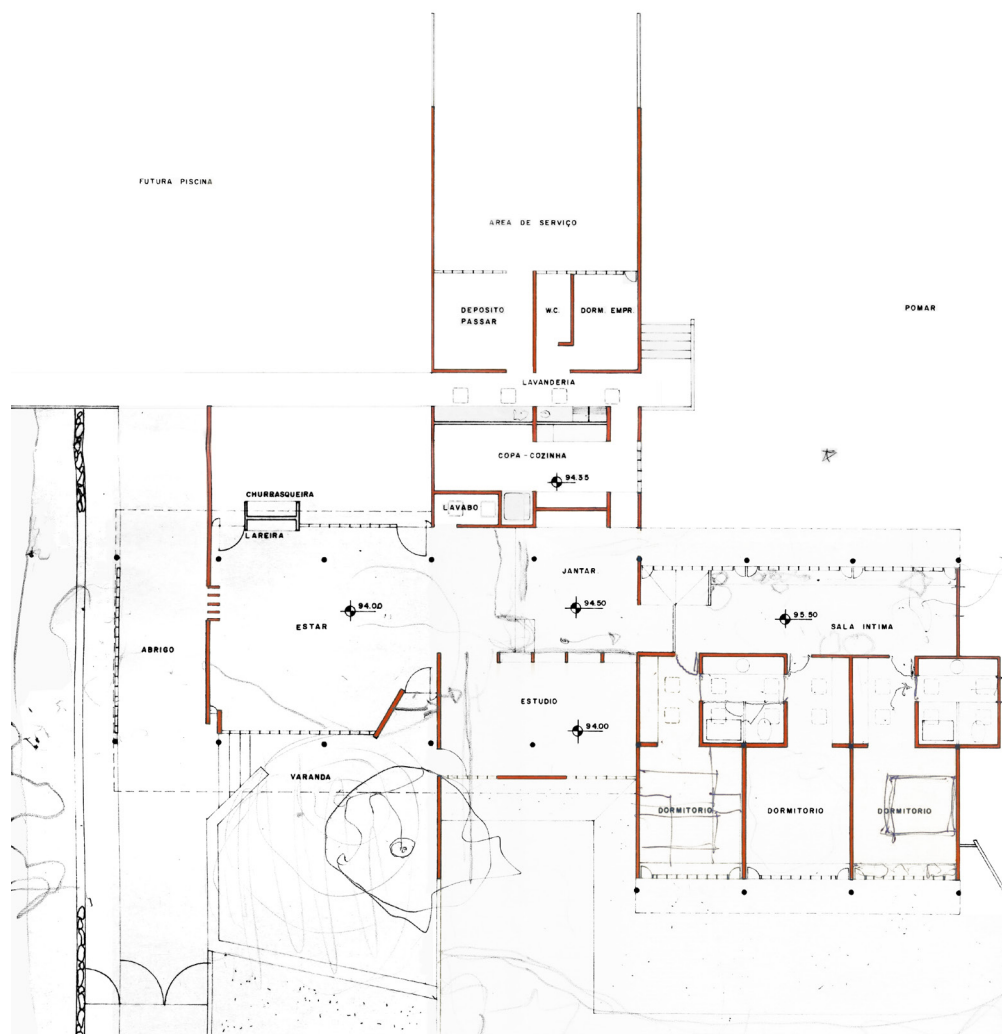


Figura 12: Planta baixa - Residência Tadeu. Fonte: Acervo Jorge Caron.

Figura 13: Foto da sala de entrada. Fonte: Ana Carolina Fróes Ribeiro, 2023.



R. SEBASTIÃO PINTO DA CONCEIÇÃO

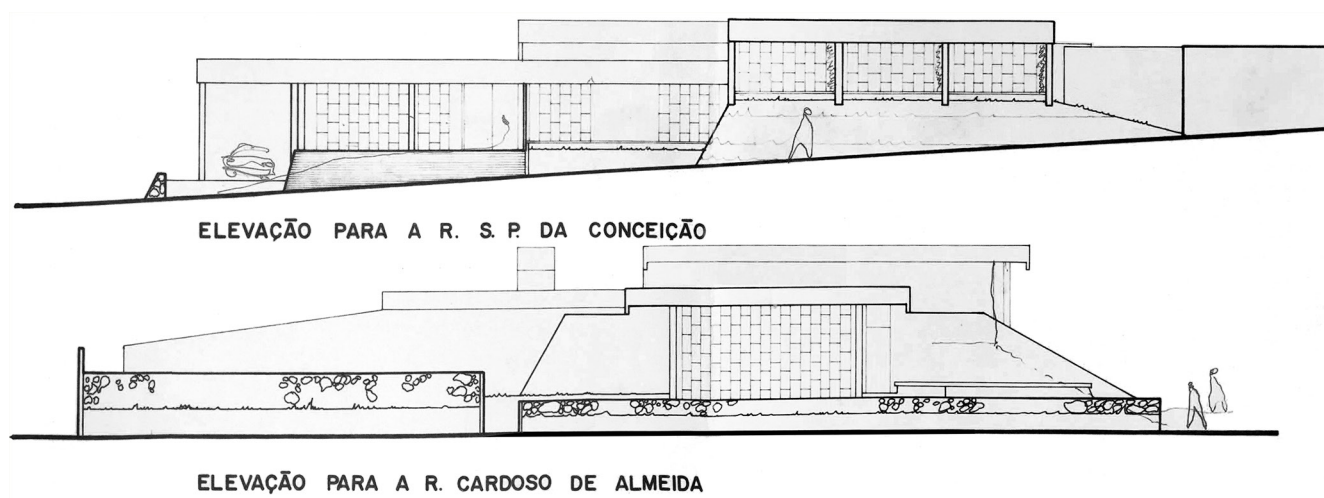


Figura 14: Desenhos de elevação e fotografias internas e externas da residência recém construída.
Fonte: Acervo Jorge Caron.

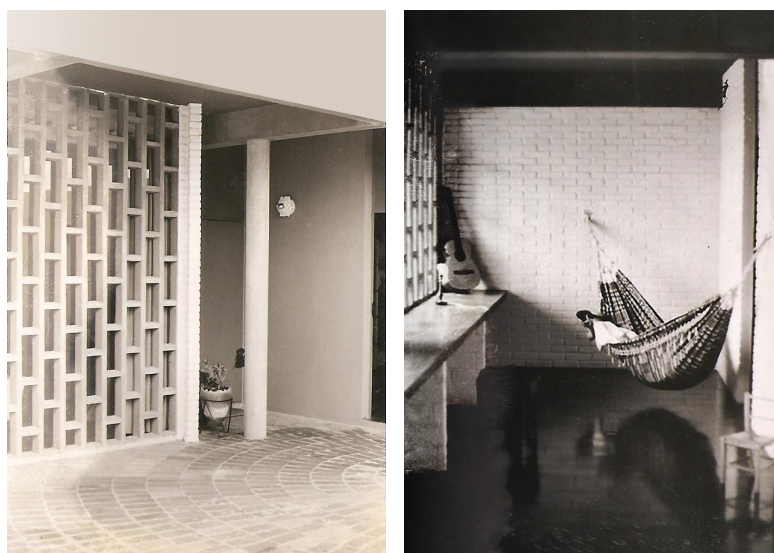
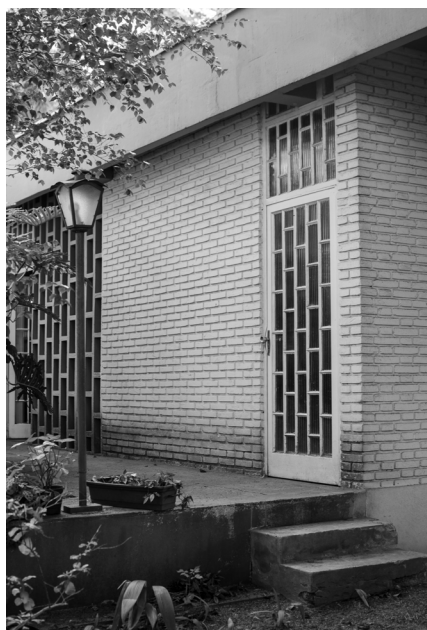


Figura 15: Fotografias da entrada, área de lazer, fachadas e interior da residência. Fonte: Ana Carolina Frões Ribeiro, 2023.



Residência PAOLONE

Proprietária: Emelinda da Silva Paolone
Campos do Jordão - SP, 1979

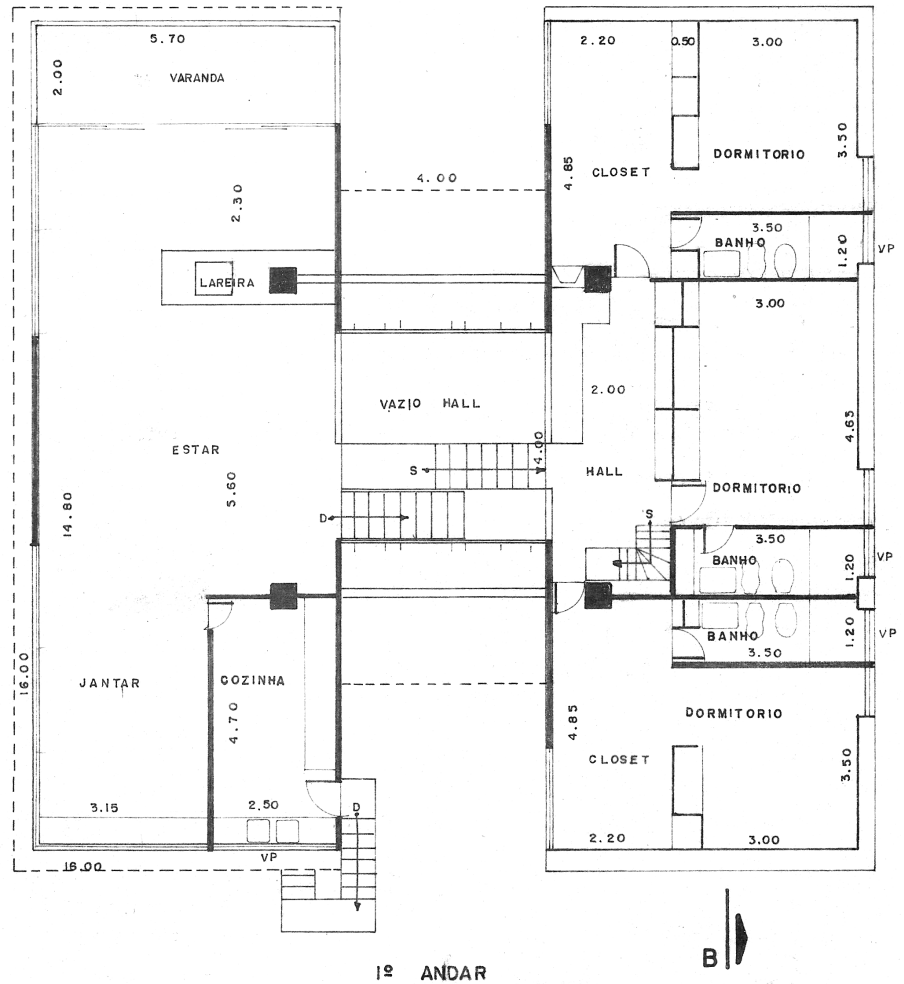


Figura 16: Planta baixa e fotografia interna da residência Paolone.
Fonte: Acervo Jorge Caron.



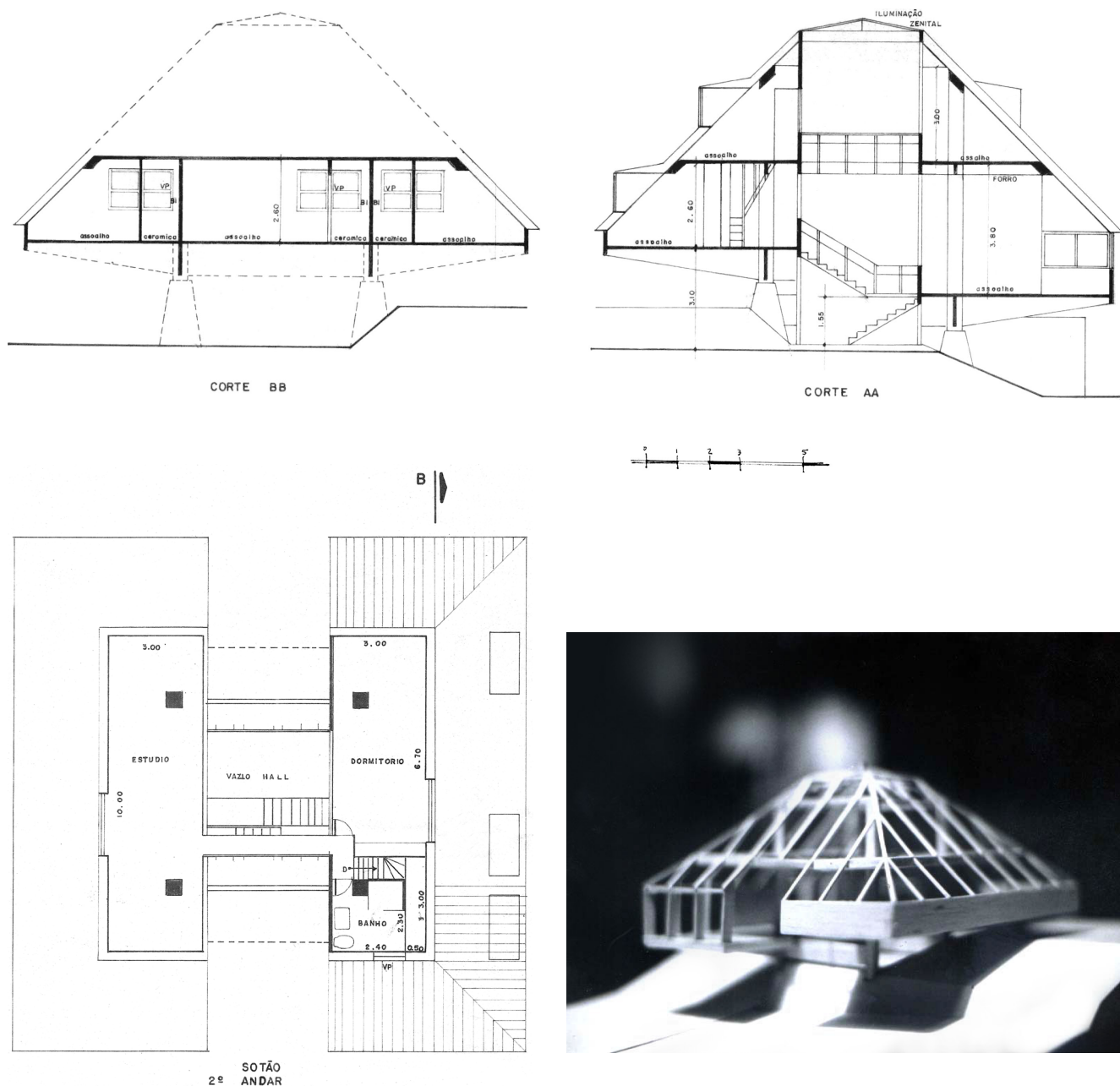


Figura 17: Desenhos dos cortes, planta baixa do pavimento superior e foto da maquete de estudo.
Fonte: Acervo Jorge Caron.

Figura 18: Fotografia interna da cobertura central; foto do interior com Jorge Caron fotografando a obra.
Fonte: Acervo Jorge Caron.





Figura 19: Fotografia da residência após sua construção, e desenho do proprietário em um cartão de agradecimento para o arquiteto Jorge Caron. Fonte: Acervo Jorge Caron.



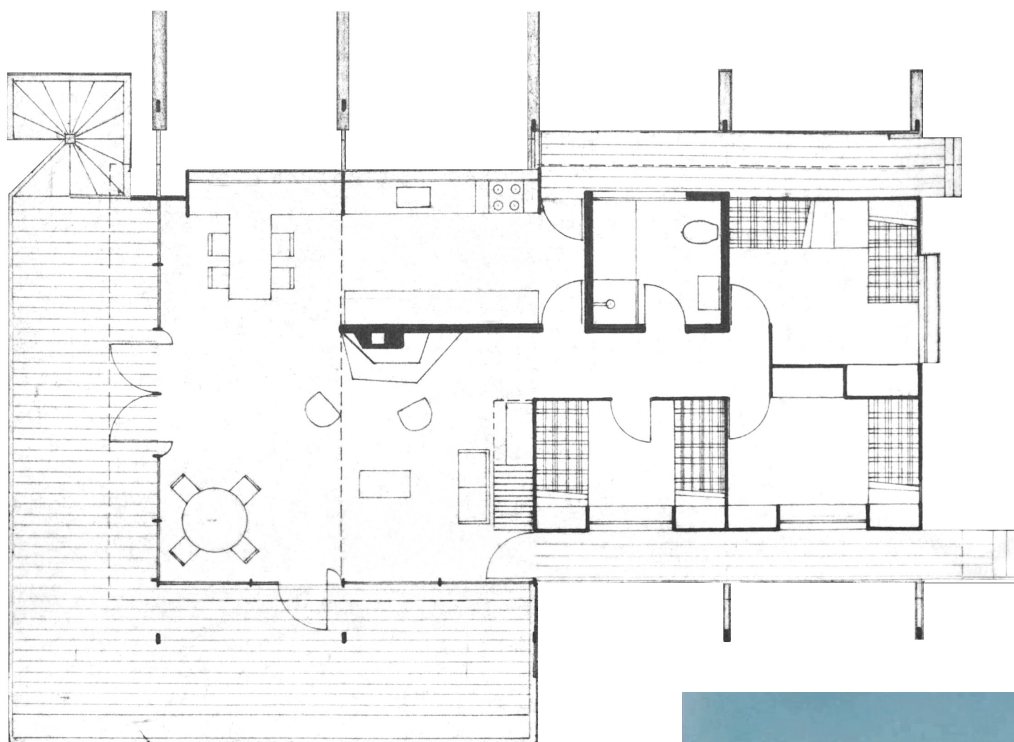
Figura 20: Fotografia da residência. Fonte: Google Street View, 2023.



Residência MONTE VERDE

Proprietária: Anita Leone

Monte Verde - MG, 1968



PLANTA DO TERREO



Figura 21: Planta baixa do térreo e fotografia da residência recém construída. Fonte: Acervo Jorge Caron.

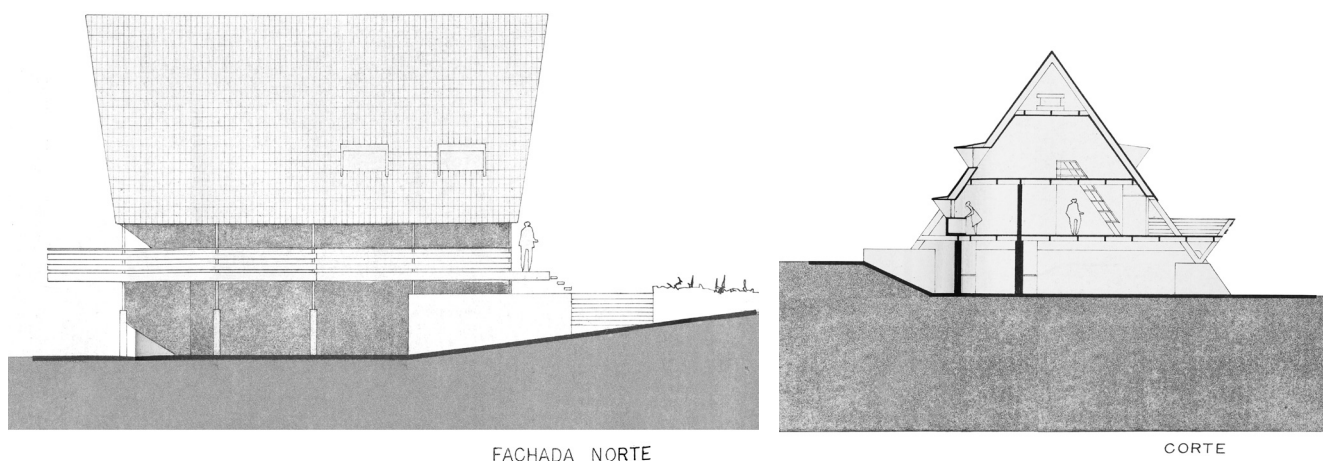
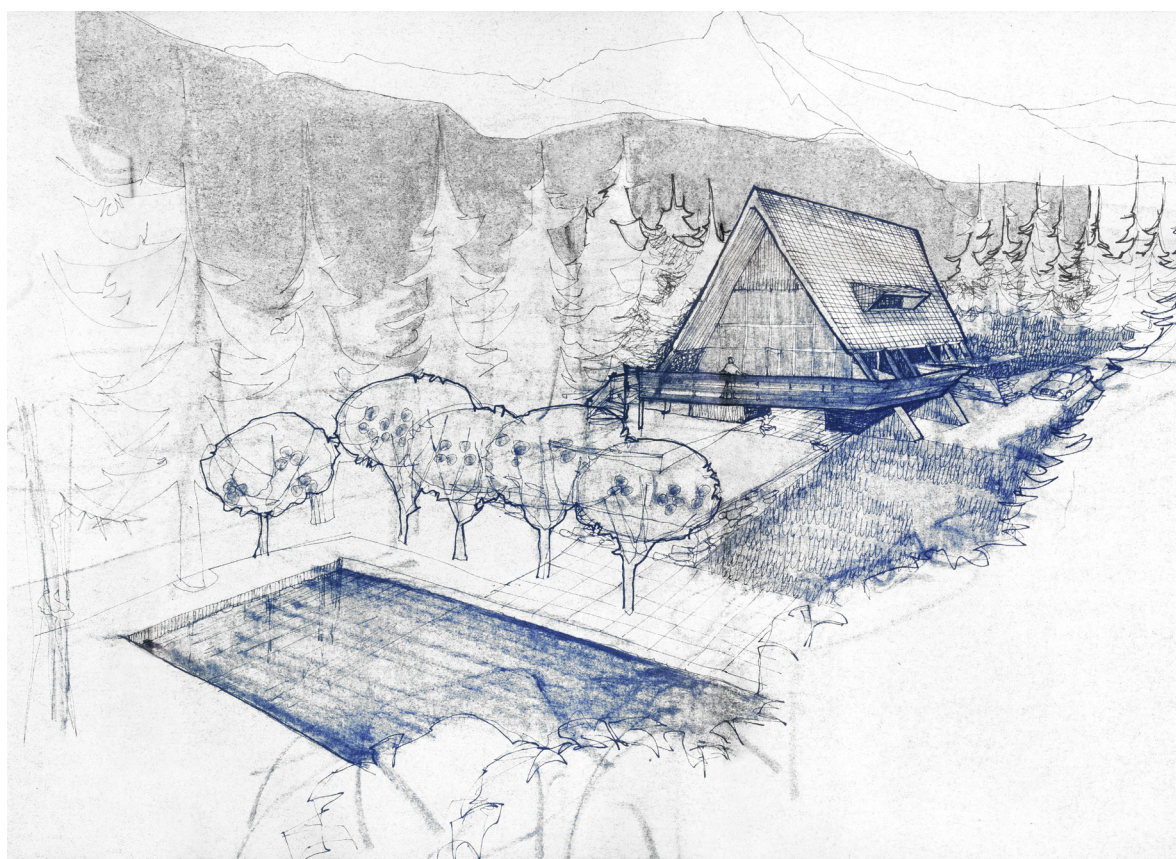
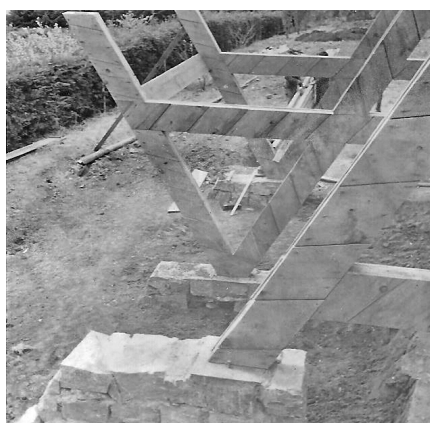


Figura 22: Desenho do corte e fachada da residência, e fotografia do detalhe construtivo da fundação e pilar. Fonte: Acervo Jorge Caron.

Figura 23: Desenho de autoria de Jorge O. Caron - perspectiva da casa e entorno. Fonte: Acervo Jorge Caron.





Seção 5

Em Cena: teatro e arquitetura

(...)

Não há mensagem, não há drama. No palco está tudo. Não se tem que aprender a ler os subtextos com inteligência. Tem-se que aprender a escutar e sentir o que acontece em cena, para começar a perceber o grande vazio da desesperança.

Vazio que pode conter em si mesmo, no extremo dessa grande opressão, o germe mais puro do sentido da liberdade e da grande esperança.

Simetrias transumantes

Arquitetura e teatro
no pensamento de
Jorge O. Caron

Paulo Roberto Masseran*

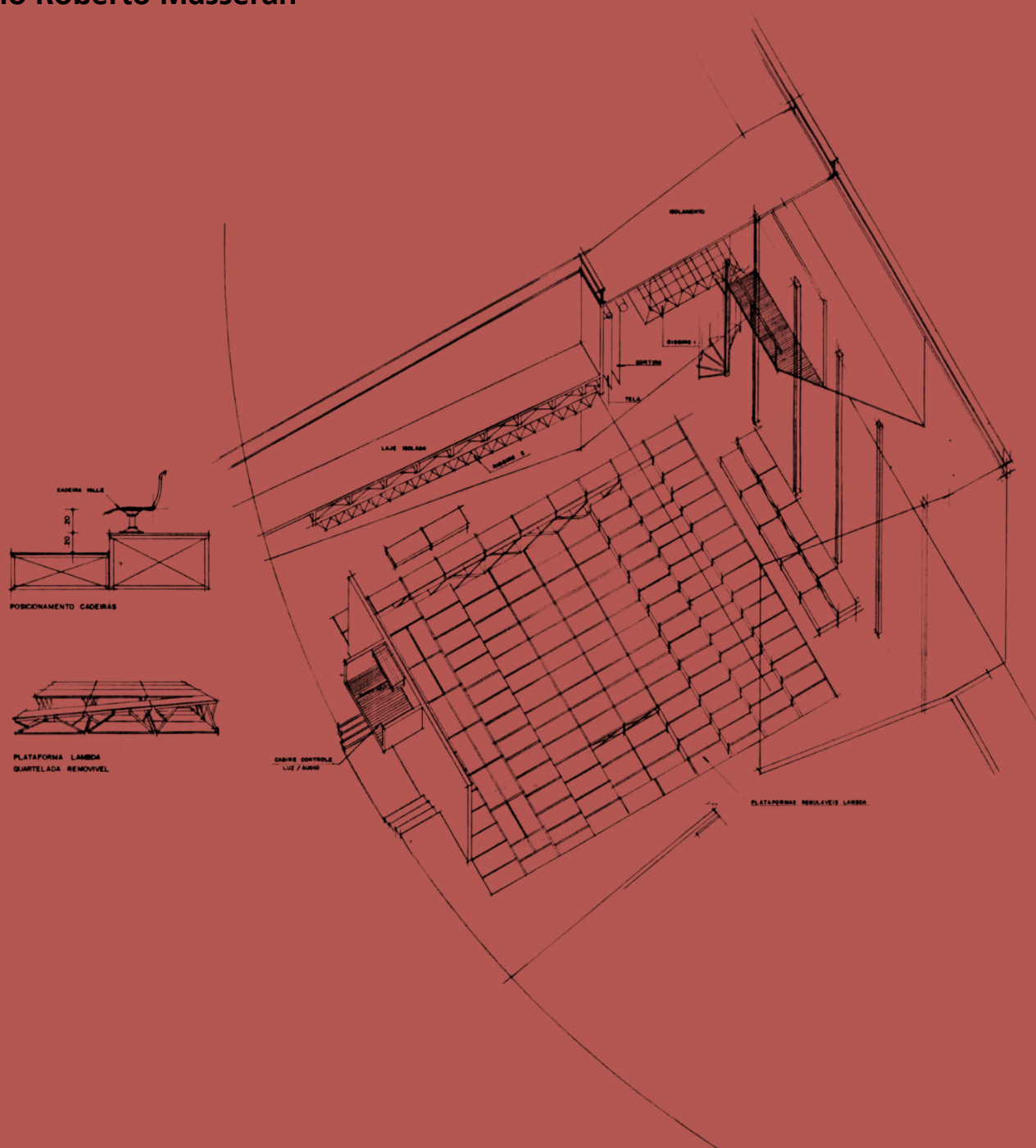


Figura da página anterior: Projeto do Teatro Conchita de Moraes, desenho de autoria de Jorge O. Caron. Fonte: Acervo Jorge Caron. (Imagem acrescentada pela Revista Risco ao presente artigo)

Resumo O artigo aborda a tese de Caron, “O território do espelho” elaborada como uma ampla reflexão sobre o espetáculo teatral e todos os atores e instâncias envolvidas neste procedimento criativo. Quando ele a denomina como a relação entre “a arquitetura e o espetáculo teatral”, também cria ali um grande espelhamento. Enfrenta, assim, o desvelamento dos territórios especulares do teatro, espelhos e simetrias advindas das relações entre a sociedade e as artes, ao analisar a trama de suas fundamentações teóricas. Neste sentido o artigo desfia os principais pontos dessa tecitura na constituição do conhecimento sobre a relação intrínseca entre arquitetura e teatro. Nessas reflexões sobressaem suas concepções sobre o espaço cênico, a arquitetura e as formas da atuação polivalente do arquiteto, bem como a representação de simetrias transumantes nas relações entre ser e parecer.

Palavras-chave: teatro, arquitetura teatral, teatro e sociedade.

Simetrías trashumantes . Arquitectura y teatro en el pensamiento de Jorge O. Caron

Resumen El artículo aborda la tesis de Caron, “El territorio del espejo”, elaborada como una amplia reflexión sobre el espectáculo teatral y todos los actores e instancias involucradas en este procedimiento creativo. Cuando lo llama la relación entre “arquitectura y espectáculo teatral”, también crea allí un gran reflejo. Se enfrenta así al desvelamiento de los territorios especulares del teatro, los espejos y las simetrías que surgen de las relaciones entre la sociedad y las artes, analizando la trama de sus fundamentos teóricos. En este sentido, el artículo esboza los puntos principales de este tejido en la constitución del conocimiento sobre la relación intrínseca entre arquitectura y teatro. En estas reflexiones destacan sus concepciones sobre el espacio escénico, la arquitectura y las formas de actuación polivalente del arquitecto, así como la representación de simetrías trashumantes en las relaciones entre ser y aparecer.

Palabras clave: teatro, arquitectura teatral, teatro y sociedad.

Transhumant symmetries . Architecture and theater in the thoughts of Jorge O. Caron

Abstract The article addresses Caron’s thesis, “The territory of the mirror”, elaborated as a broad reflection on the theatrical spectacle and all the actors and instances involved in this creative procedure. When he calls it the relationship between “architecture and theatrical spectacle”, it also creates a great mirroring there. He thus faces the unveiling of the theater’s specular territories, mirrors and symmetries arising from the relationships between society and the arts, when analyzing the plot of its theoretical foundations. In this sense, the article outlines the main points of this fabric in the constitution of knowledge about the intrinsic relationship between architecture and theater. In these reflections, his conceptions about scenic space, architecture and the forms of the architect’s multipurpose performance stand out, as well as the representation of transhumant symmetries in the relationships between being and appearing.

Keywords: theater; theatrical architecture; theater and society.

“A torre da Cultura de São Paulo tira de seu desenho de triângulos inscritos uma multiplicidade de simetrias. O deslocamento do observador arma imagens que se articulam, desarticulam, se renovam e reproduzem. A cidade está em movimento, assim resulta a imagem da torre, um movimento. O observador altera a forma com seu corpo.” (CARON, 1993, 184)

Assim Jorge Osvaldo Caron conclui a prédica sobre a Torre da TV Cultura, em São Paulo, de sua autoria, realçando o caráter especular da arquitetura na cidade – a reflexão das pessoas sobre as pessoas, uns sobre os outros, pelos outros, no outro – puro movimento, elemento cardinal e fundante para o Caron. Este texto, neste contexto de rememoração, celebração afinada do indivíduo, de uma pessoa afiada e perspicaz no seu olhar, de um amigo, sobretudo, assume o caráter de um depoimento.

Este relato se debruça sobre a dissecação de um período bastante rico de sua produção acadêmica e científica: concluía sua Tese, na FAU-USP, em 1994, e iniciava uma efetiva atuação junto ao Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP. Seu primeiro orientando era um rapaz imberbe e curioso que se atreveu a estudar a arquitetura teatral, como o mestre. Falávamos de teatro, o tempo todo – de arquitetura e teatro sendo mais exato; debatíamos longamente sobre a essencialidade do espaço teatral, de suas origens, dos usos temporais, das transformações, da efemeridade e da permanência da ação dramática e da arquitetura. Eu, como noviço no assunto, ávido por construir compreensões razoáveis; ele, o especialista que, mesmo diante de um extenso e profundo repertório cognitivo, ainda se questionava, e ouvia atento, e se dispunha franco. Escrevo então, sobre o teatro e a constituição do entendimento sobre sua espacialidade, por Caron, em sua Tese e na prosa sossegada.

A Tese de Caron é uma leitura fundamental para quem é teatrista, como dizia ele. Aos que trabalham com o teatro, no teatro, do teatro; aos que se dedicam à construção do espetáculo, da cena. E também aos estudiosos do teatro, e para arquitetos e artistas de maneira geral, a todos que se dedicam às artes, pois quando ele a denomina como a relação entre “a arquitetura e o espetáculo teatral”, também cria ali um grande espelhamento. A Tese, de fato, enfrenta o desvelamento dos territórios especulares do teatro, ou seja, os espelhos e as simetrias todas advindas desses processos de relacionamentos entre as artes, onde foi tecendo, ao longo desse processo de elaboração reflexiva bastante rica, do qual participei, uma teia de fundamentações teóricas. Neste artigo me dedicarei a expor os principais pontos desse processo de construção do conhecimento sobre a relação intrínseca entre arquitetura e teatro, em sentido lato, proposto por Caron. Nessas reflexões sobressaem suas concepções sobre o espaço cênico, a arquitetura e as formas da atuação polivalente do arquiteto.

O primeiro fundamento que Caron tece sobre a relação entre a arquitetura e a esfera teatral é que o teatro – enquanto atividade, enquanto ação, e enquanto produção e produto cultural – prescinde da arquitetura, ou seja, não é preciso existir um espaço próprio do teatro enquanto equipamento edificado, uma referência material ou urbana edilícia, um templo das artes ou espaço mítico para a sua efetiva realização. O teatro é ação dramática sobre o espaço, é uma atividade humana de caráter social e ritual cujas bases

* Paulo Roberto Masseran é Arquiteto e Urbanista, Professor da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - FAAC-UNESP, ORCID <<https://orcid.org/0000-0001-7947-7925>>.

não se fundamentam na corporeidade física do espaço edifício, do lugar. Ao contrário, a atividade representacional do teatro subverte a ideia de *locus*, cria e transforma uma espacialidade própria, imaginada – engendra a ilusão de uma realidade inventada.

Comparativamente, se referida a outras atividades humanas que implicam na espacialidade enquanto fundamento, como a religião, onde o templo corporifica a ideia da própria instituição, na forma de uma assembleia, abrigada e protegida por um continente edificado que a sustém, o teatro desintegra-se na efemeridade do tempo, e na subversão do espaço. O teatro não é edifício, é pura ação no tempo e no espaço.

Historicamente, este caráter foi forjado por inúmeras situações contextuais, políticas e sociais, onde o teatro em sua corporeidade abstém-se à concretude da arquitetura, do edifício, que não o sustém, mas por outro lado, o que necessita de estruturas concretas de auto representação é o poder em suas várias instâncias, seja o poder político, o econômico, o religioso, ou esse amálgama imbricado de relações de poderes. Nesse sentido, foi a necessidade de controle do teatro pelos poderes instituídos que corroborou com o cerceamento da ação dramática, demasiadamente libertária, em edificações construídas para conter em si, tais manifestações. Dessa forma, o poder urdiu espaços de auto representação de sua grandiloquência no teatro, apropriando-se do efeito espetacular da encenação sobre o público e na constituição da ideia cogente de um espaço próprio indispensável para o transcurso da ação dramática, controlada e também especular dessa distinção, com a edificação dos primeiros teatros públicos de caráter privado entre os séculos XVI e XVII.

Caron buscou na história do teatro as evidências que denunciavam a independência entre o teatro e o edifício – constituído como uma tipologia funcional própria. Um dos primeiros indícios dessa relação é o *Ikria*, um espaço livre na *polis* grega, de uso múltiplo e que, nos dias de festividades, era utilizado para as representações de teatro, como um ritual de sociabilidade. Esta praça acolheu por longos períodos a atividade teatral – trágica, cômica e ritualística – até ser absorvida pela arquitetura no período helenístico, ou seja, quando se edificaram os grandes teatros gregos tal e qual os conhecemos hoje, como uma forma de institucionalização do ritual, oficialização e controle de uma atividade eminentemente popular, sendo o Epidauro o edifício remanescente mais representativo deste processo de assimilação e controle (Figura 1).

Figura 1: Teatro de Epidauro, na Grécia. Remanescente dos primeiros grandes anfiteatros gregos. Fonte: Acervo do autor.



As grandes obras do teatro clássico grego remanescentes advêm desse período pré-edifício e quando os poderes instituídos pretenderam representar-se, hierárquica e monumentalmente, pela arquitetura dos grandes teatros, a atividade dramática arrefeceu, declinou. O teatro tornou-se compulsório para os habitantes da *polis* e os espaços deveriam abrigar toda essa população local – uma imposição autoritária de fundamentação política, a qual vigorou durante todo o transcurso de dominação cultural do período clássico greco-romano. Os grandes anfiteatros gregos e os monumentais teatros romanos rerepresentavam os poderes, em sua constituição de autoridade e dominação.

Outro período histórico alçado por Caron, como exemplo da independência entre o espetáculo e a arquitetura, foi o teatro praticado durante a Idade Média. A formação de inúmeras trupes de comediantes, mambembes, transumantes, marginalizados, comparados às classes sociais mendicantes, mas que percorriam os burgos, feudos e cidades apresentando-se em feiras e festividades religiosas, notadamente em espaços públicos, onde armavam seu palco. A ação dramática, frequentemente a comédia, realizava-se diretamente no contato com o público diversificado das cidades em festa. As trupes viviam do seu ofício recebendo o óbolo pelas representações. O teatro enquanto ofício e enquanto prática artística era intermediado pela cidade, constituindo o seu espaço próprio de ação, mantendo-se em relação direta com o público.

A praça pública era o espaço citadino, por excelência, que acolhia as representações dramáticas, a ação representacional do teatro praticado pelas trupes de artistas, livres e desconectados dos lugares que percorriam – transumantes – capazes desse modo, de expor os problemas locais por meio da ironia, da sátira e do escárnio, sempre ávidos ao gosto popular, sempre aturdidos aos ouvidos das elites. Há pouca iconografia remanescente dessa forma de representação teatral e, uma delas, expressa de forma clara a dinâmica dos espetáculos teatrais no medievo: a do Cancioneiro de Zeghere van Male, manuscrito de 1542 pertencente à Biblioteca Municipal de Cambrai, em França. Neste desenho aquarelado é possível reconhecer os elementos característicos dessa forma de representação: o tablado de madeira, elevado sobre esteios de barris, o cortinado que esconde as coxias e emoldura o espaço da ação dramática, os elementos praticáveis de cena, os candeeiros de iluminação, os atores e ajudantes da trupe. Ao fundo vê-se a cidade, próxima, indicando a localização de um descampado junto às franjas limítrofes da aglomeração urbana onde armou-se o tablado. Vê-se também o público de composição social diversa, reconhecível pelas vestes, desde aldeões a burgueses, e os tipos humanos característicos de uma população de pequena cidade, estreitamente ligada ao campo (Figura 2). A encenação representa o ambiente doméstico com tipos urbanos e as relações que se estabelecem entre a cena e a realidade implicam numa construção simetricamente auto representacional – uma simetria transumante.

Quando a burguesia renascentista – classe social emergente – assumiu o poder político e econômico percebeu no teatro, em sua espetacularidade, em sua capacidade de envolvimento e encantamento, como forma e meio sedutor de difusão de pensamentos, ela tornou-se o mecenas da atividade teatral, construiu salas especiais, espaços fechados e privados, dentro de seus palacetes ou agremiações de seu círculo social cerrado, de onde passam a subsidiar e a controlar a ação artística conforme suas próprias aspirações. O teatro adquiriu o caráter de celebridade arquitetônica, no contexto urbano, como elemento de distinção social, intelectual e econômica de



Figura 2: Desenho aquarelado apresentando uma representação teatral do início do século XVI, na Bélgica. Fonte: CAMBRAI. BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE. *Chansonnier de Zeghere van Male*. Recueil de Chants Religieux et Profanes. Contratenor. Bruges, 1542 (manuscrito), P.53.

seus protetores. Tendo então, o espaço edificado para o espetáculo, suas origens na incorporação dos grupos itinerantes de artistas, pela burguesia renascentista, a seu próprio meio e modo de vida, ou seja, quando coloca as atividades artísticas sob sua tutela, e para seu deleite, o teatro edificado surgiu, desde o início, sob o estigma da predominância de um contexto social sobre um meio artístico.

Por outro lado, se a representação teatral prescindia de um espaço edificado, ao passar para a tutela do novo Estado burguês, adquiriu uma forma caracterizada por uma espetacularidade na encenação; o teatro passou a ser considerado como um espetáculo, não apenas uma representação dramática, ou uma interpretação artística, mas uma encenação aparatosa, ritualizada. A materialização de um espaço espetacular se denominou teatro público, quando franqueado à frequência burguesa por meio do pagamento de ingressos; e teatro de corte, ou real, quando reservado ao rei e à Corte, acessível somente por convite. O desenvolvimento da ópera como forma barroca, reforçou o condicionante visual do espetáculo, acrescido ainda, da dança e da música, cantada e instrumental, que assumiu, a partir de então, um papel fundante no gênero operístico. Disso decorreu uma exigência cada vez maior de eficiência cenográfica e um suporte técnico apto a esta forma de encenação. Ou seja, instaurou-se um predomínio da autonomia arquitetônica da sala e da eficiência do palco acima do espetáculo. E ainda, uma fragmentação entre ambos os espaços: “o ambiente ocioso da sala e o ambiente fabril da cena, rigidamente separados pelo diafragma da boca” (CARON, 1996, p.181).

Assim, entre meados do século XVI e princípios do século XVII, testemunha-se a construção dos primeiros edifícios para teatro da Era Moderna. Na Península

Itália constroem-se teatros de simulação clássica baseados nos estudos recentes de arquitetos sobre as ruínas remanescentes das cidades provenientes do Império Romano: o Teatro Olímpico em Vicenza, de Palladio e Scamozzi, o Teatro all'Antica em Sabbioneta, de Scamozzi (Figura 3), e o Teatro Farnese em Parma, de Aleotti. Concomitantemente, desenvolvem-se diversificadas tipologias teatrais na Inglaterra, com os teatros elisabetanos, em França, com os teatros apropriados dos salões de *Jeu de Paume*, e na Península Ibérica, com os corrales ou pátios de comédia. Em Veneza desenvolvem-se os primeiros teatros públicos, quando se institui a ideia de pagamento do ingresso para presenciar ao espetáculo, tornando o teatro em empreendimento para a manutenção das companhias dramáticas (lírico-musicais) e visando a auferir lucros para seus promotores e proprietários.

Essa relação de imbricada dominância entre os poderes constituídos e a atividade teatral mantém-se até hoje, mesmo apresentando períodos de desvios e rupturas, fomentados pelos movimentos vanguardistas e de contracultura, entre os meados do século XIX e primeiras décadas do século XX. De qualquer modo, a primeira ideia que nos vem à cabeça ao ouvir a palavra teatro configura-se na forma de algum edifício, o Teatro (em forma de nomenclatura), o que mostra quão arraigada está a concepção da espacialidade arquitetural do teatro.

Figura 3: Teatro all'Antica em Sabbioneta, de Vincenzo Scamozzi, concluído em 1590 como teatro da Corte do Duque Vespasiano Gonzaga. Fonte: foto disponível em <https://img.archiexpo.it/images_ae/projects/images-g/teatro-all-antica-sabbioneta-mn-52824-12577069.jpg>, alterada pelo autor.

Contudo, em essência e nas suas origens, a atividade teatral enquanto ofício e a ação dramática enquanto espetáculo, independem da existência de um espaço próprio per si, uma exclusividade edilícia, um artefato arquitetural de uso exclusivo e específico a tal finalidade. O teatro fundamentalmente apropria-se do espaço, gera sua própria ilusão de espacialidade e se adere a qualquer lugar existente, e o transforma. Esta é a primeira reflexão aprofundada dos estudos empreendidos por Caron, como fundamento de seu entendimento sobre a relação simétrica entre o teatro e a arquitetura.



A segunda reflexão tramada por Caron, em sua Tese, refere-se detidamente sobre os paralelos, ou às simetrias presentes na ação dramática e no ofício teatral: nas relações entre o teatro e a arquitetura, o teatro e a sociedade, e o teatro e o tempo.

O teatro, apesar de sua independência em relação ao edifício – invólucro continente do espetáculo – desenvolve-se no espaço e cria sua própria espacialidade ilusória, corpórea. Esta condição existencial coloca o teatro em imbricado nexos com a arquitetura. Contudo, tanto o teatro quanto a arquitetura constituem-se em campos distintos, em alguns momentos distantes, outros muito próximos. Ambos os ofícios estão estreitamente relacionados e constituem um primeiro paralelo. Pauta-se pelo entendimento de que ambas, em seus próprios campos de atuação, têm seus próprios procedimentos metodológicos e elaborativos, diretamente relacionados entre si – teatro e arquitetura são linguagens que se estruturam e se realizam conforme narrativas, tecidas e organizadas de modo a comunicar pensamentos e conhecimentos. Teatro e arquitetura sendo linguagens implicam em ação no tempo, transcorrem e percorrem o tempo da vida – fluem e desenrolam-se. Contudo, e apesar de o teatro conter o espaço e estar contido pela arquitetura, é somente quando a arquitetura fenece que o teatro aparece, vem à luz, corporifica-se. Há uma simetria da ausência que engendra tal relação de reciprocidade.

De outro modo, a relação de frontalidade especular entre a narrativa dramática e a sociedade constitui o segundo paralelo, descaradamente simétrico, identificado por Caron – o ato teatral reapresenta a sociedade a si própria, tal e qual um espelho. Ele parte da consideração, e corroborada pela própria constatação, de que há uma condição de existência, tanto quanto é uma exigência, para que possamos falar em espetáculo artístico, da constância de dois grupos humanos, distintos: um grupo que representa e interpreta uma obra de arte, outro grupo que presencia, que aprecia, que observa, que assiste a esta representação; se falta um dos dois grupos, não há espetáculo; se inexistente a obra de arte a ser interpretada, também não há evento artístico. Temos então, três elementos componentes para uma realização teatral: a obra artística a ser interpretada, o grupo de intérpretes, e o grupo de assistentes. Há, então, um ato de comunicação: há o emissor, há o receptor, e há a mensagem; esta é a obra de arte a ser interpretada; o emissor os intérpretes, e o receptor a assistência. Porém, a transmissão da mensagem nem sempre ocorre da maneira unilateral, como pode aparentar quando exposta dessa forma. Existe uma relação de troca de mensagens, entre um e outro grupo, nem sempre direta, mas sempre recíproca. Nesta bilateralidade e reciprocidade entre assistentes e intérpretes, é que se fundamenta o espaço para o espetáculo, seja ele edificado ou não.

Da situação bilateral entre assistentes e intérpretes, deriva uma dissociação do espaço edificado para teatro, entre duas partes distintas: uma plateia e um palco. A primeira se caracteriza pela expressão de um determinado contexto social, suas aspirações, suas anomalias, sua ética, a disposição hierárquica das classes e das figuras, a hegemonia arquitetônica do espaço; a segunda, por sua vez, se caracteriza pela exclusão social dos operários da cena, dos artistas, daqueles que nunca vão invadir o campo alheio, mas que sempre estarão presentes, visíveis, por meio de uma abertura no salão burguês, a chamada boca de cena; esta constitui o limite

de um espaço social frente a um espaço operacional, a linha divisória entre os dois polos de uma relação extremamente complexa. Visto desta maneira, pode-se condicionar a esse fato, uma caracterização formal da sala em ferradura do teatro à italiana, estabelecida e consolidada até o século XIX, onde dificilmente a burguesia afronta a cena, isto é, não se posiciona frontalmente ao palco, preferindo aquela contradição angular dos camarotes, dispostos concentricamente ao redor da sala de espetáculos, mas com as divisórias, entre um e outro camarote, voltadas ao palco; ela se volta sobre si mesma. E de outro lado, a fábrica de ilusões, o espaço operacional, carregado de múltiplos equipamentos, responsáveis pela realização de uma encenação artística, pela maquinaria necessária à movimentação de cenários – a vedação do contato visual direto entre o espaço social da diversão e o espaço cênico, operacional, simplesmente um local de trabalho e produção cênica.

Além da relação bilateral verificada no espaço edificado para teatro, identifica-se outro nível de relações – entre o edifício e a cidade. O teatro como espaço edificado se estabeleceu atrelado a uma burguesia que tinha como característica a urbanidade. O edifício nasceu, assim, como um fenômeno urbano, citadino. Porém, antes de o teatro se constituir edifício, havia outra forma de relacionamento com o espaço urbano. Visto que as representações teatrais, por grupos itinerantes, se realizavam em praças ou largos da cidade medieval, este espaço apresentava comumente, um pátio livre de forma irregular, delimitado por uma série de construções, com dois, três ou quatro pavimentos, unidas umas às outras, e com acessos, janelas e balcões voltados para o pátio. Num dos cantos ou laterais deste pátio era armado um tablado para as representações. O público alojava-se tanto no pátio como nos balcões e janelas dos edifícios lindeiros. Algumas vezes o pátio era coberto com toldos para proteção contra o sol, ou ventos e chuvas, como nos *corrales* espanhóis ou nos pátios portugueses. Sabe-se também que os edifícios urbanos de moradia, com mais de um pavimento, eram ocupados, hierarquicamente, conforme a proximidade com o nível térreo, isto é, os níveis superiores eram “menos nobres” em relação aos níveis inferiores, tendo a preferência o primeiro pavimento logo acima do nível térreo. Logicamente, aos assistentes localizados nos balcões era atribuída alguma espécie de privilégio e hierarquia; neste caso, a relação ocorria entre o tablado de representações e seu involutório urbano. Não se deseja com isso afirmar que a origem da sala de espetáculos dos primeiros teatros públicos construídos na Itália, com níveis de camarotes sobrepostos distribuídos hierarquicamente, resida nesta forma de representação teatral que se utilizava do espaço urbano, mas é inegável a existência de semelhanças entre ambas as formas (Figura 4). De qualquer maneira, é possível que o teatro, ao se constituir edifício, tenha pendido a uma forma arquitetônica calcada em usos correntes e impregnados numa tradição popular, confirmando desse modo, as estreitas ligações existentes entre o ofício da representação teatral e o contexto urbano.

Quando o teatro tornou-se edifício, deixou a praça pública para se constituir espaço edificado – objeto arquitetural, uma das peças de uma trama urbana, assumiu uma nova forma de relacionamento com a cidade. O edifício ganhou expressividade, feição própria, até adquirir o *status* de monumento urbano, no século XIX; tal característica denota sua importância referencial para a cidade, verificada principalmente a partir do período de grandes transformações urbanas ocorridas neste século, na Europa. Tornou-se o Teatro monumento, com “t” maiúsculo e essa proporção de simetria vigorou por muitos anos.

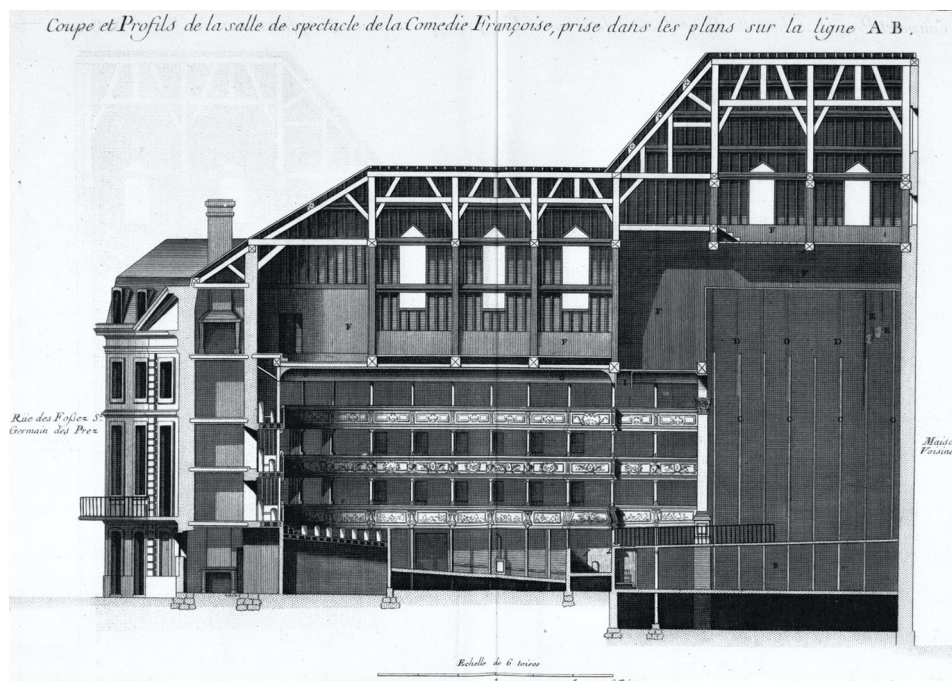


Figura 4: Corte longitudinal do Théâtre de la Rue Fosses Saint-Germain de Pres, em Paris, inaugurado em 1689. Fonte: BLONDEL, Jacques-François. *Architecture Française*. Tomo II. Paris: Chez Charles-Antoine Jombert, 1752, p.36.

A terceira simetria se anuncia na aproximação entre as temporalidades do teatro e da vida. O teatro é uma ação no presente, corpórea e sensorial; não recorrente, transcorre como o tempo da vida, sem volta, sem retornos possíveis. O espetáculo é único, irrecorrível, não se repete, não se reproduz; transcorre no tempo, sem volta, mas ainda assim, tem a capacidade de o transformar, na narrativa. O tempo no teatro é uma abstração, um constructo capaz de entremear o presente ao passado e ao futuro, tornando o teatro uma trama de tempos e espaços – uma urdidura, que refaz a própria noção do tempo.

Sendo tempo inventado e tempo corrido, espaço imaginado e espaço ocupado, o teatro fascinava Caron, justamente no ponto em que o ofício teatral instava e cogitava o urdimento arquitetural. A conclusão de sua Tese se materializa no projeto de reforma de um teatro existente em Santo André, no ABC Paulista, reduto operário da Grande São Paulo (Figura 5). Citava este projeto como uma simples exigência cumprida para a linha de pesquisa em Projeto, da FAUUSP, mas essa simplicidade da solução arquitetônica armada sobre o edifício existente assinala o entendimento das questões pungentes ao teatro contemporâneo, e indica um caminho.

O continente monumental ao qual o teatro se ergueu no século XIX foi assimilado pela técnica e pelo aporte racionalista do Modernismo do século XX. Ao mesmo tempo em que os arquitetos, difusores da razão, buscavam soluções operacionais para o teatro, investigações tipológicas, especulações formais, delírios da técnica, onde a arquitetura procurava dominar o espetáculo pela maquinaria e pela forma, materializada na concepção do teatro wagneriano, da cena frontal e da plateia única; em direção oposta, a dramaturgia e os encenadores ansiavam a libertação do espaço teatral.

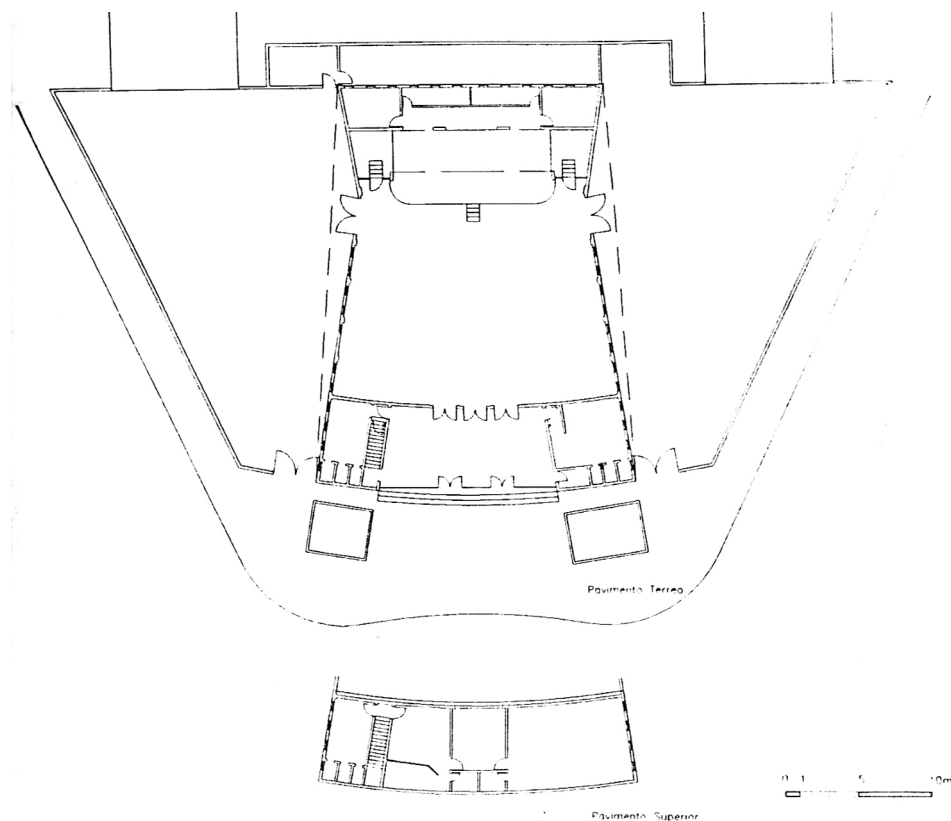


Figura 5: Planta do Teatro Conchita de Moraes, em Santo André, como se encontrava antes da reforma. Fonte: CARON, Jorge Osvaldo. O território do espelho: a arquitetura e o espetáculo teatral. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1994, p.218.

Buscavam a explosão da boca de cena, dos limites patentes entre a encenação e o público, instigavam a experimentação de formas diversas de representação, voltavam-se às ruas, às praças, ao refugio das cidades, dos espaços preteridos e obsoletos pela sociedade de consumo, seguiam enfim, por caminhos divergentes aos trilhados pela arquitetura e pelos arquitetos.

Caron partiu da franca compreensão desse processo para traçar uma simples ideia de transformar um edifício planejado para a encenação teatral, conforme os moldes da dominação da arquitetura sobre a cena, para imaginar um teatro livre, ou libertário, onde a arquitetura o auxiliava neste clamor de esmaecimento dos limites, de frouxidão de autoridade, de um espetáculo dialético. Sua concepção é de um teatro que permite múltiplas configurações formais, por meio de recursos técnicos de fácil implantação, da utilização de praticáveis e da liberação dos pisos e paredes. O invólucro arquitetural tornou-se uma caixa modelável conforme os requisitos do encenador e do espetáculo – teatro abrigo e suporte (Figura 6).

Realizava assim, um teatro possível, onde a arquitetura transcendia sua condição de domínio e assumia uma personagem na trama, nem protagonista, nem subsidiária – tornava-se também urdidura, como o teatro.

Este depoimento livre não é um resumo da Tese de Caron; seu trabalho de investigação, das bases conceituais e filosóficas sobre os ofícios, teatral e arquitetural, é muito mais profundo e minucioso, cuidadoso com a escrita, com os conceitos e em sua explicação

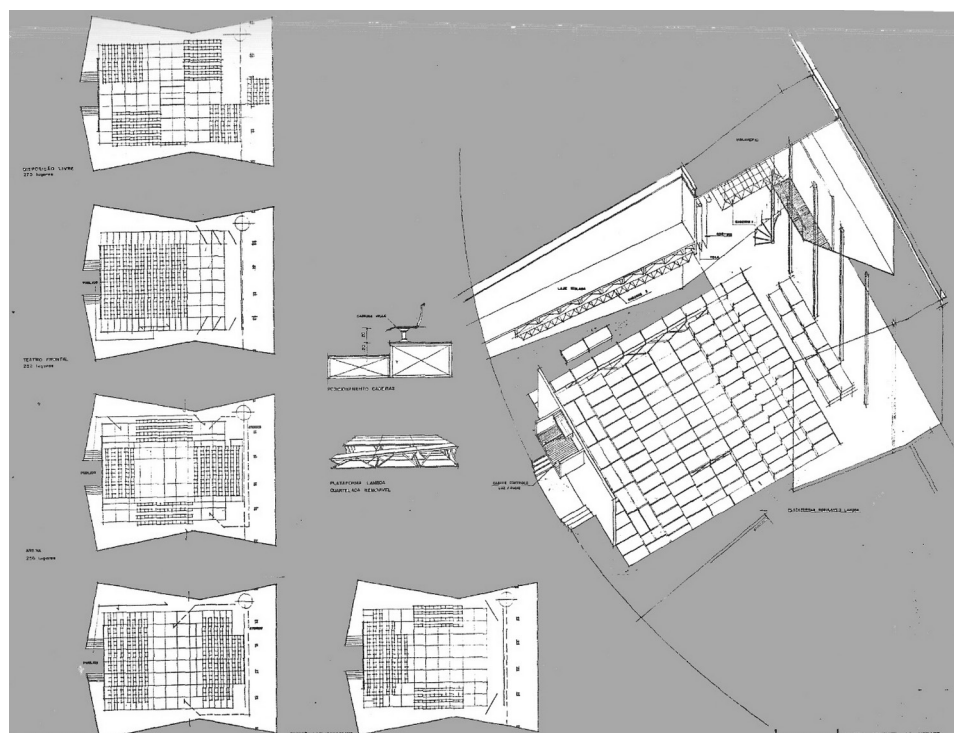


Figura 6: Plantas do Teatro Conchita de Moraes, em Santo André, conforme a proposta de reforma elaborada por Jorge O. Caron. Espaço suporte. Fonte: CARON, Jorge Osvaldo. O território do espelho: a arquitetura e o espetáculo teatral. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1994, p.228.

contextual. Parte do que aqui relatei foi o resultado de nossas longas conversas, papos dilatados, sem tempo, sem limites, e muitas reflexões que me instigaram e auxiliaram a continuar na investigação asseverada sobre os nexos e as dissensões entre a arquitetura e o teatro.

Referências bibliográficas

CARON, Jorge Osvaldo. *O território do espelho: a arquitetura e o espetáculo teatral*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1994.

BLONDEL, Jacques-François. *Architecture Française*. Tomo II. Paris: Chez Charles-Antoine Jombert, 1752.

CAMBRAI. BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE. *Chansonnier de Zeghere van Male*. Recueil de Chants Religieux et Profanes. Contratenor. Bruges, 1542 (manuscrito).

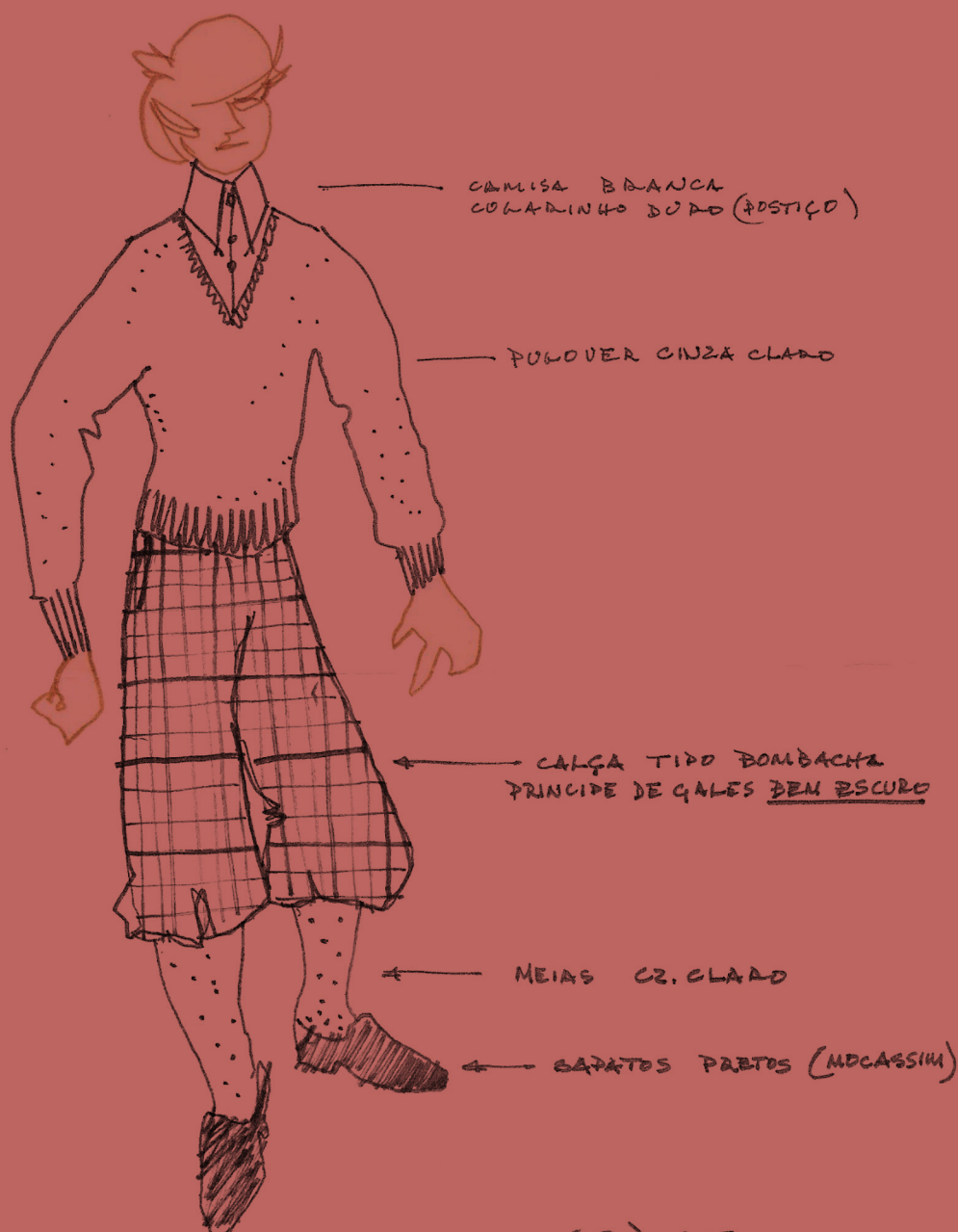
Recebido [Jan. 17, 2022]

Aprovado [Mar. 20, 2022]

O teatro romântico e sua arquitetura

Notas e um comentário*

Jorge Osvaldo Caron**



GODOT
MENSAGEIRO
(3)

Figura da página anterior:

Desenho de figurino, de autoria de Jorge O. Caron, para a peça “Esperando Godot” (Direção de Antunes Filho, 1977). Fonte Acervo Jorge Caron. (Imagem acrescentada pelos editores desta edição temática ao presente texto)

Introdução

A observação do teatro romântico se impõe como fundamental ao estudo das propostas de espetáculo teatral de nosso tempo. Certamente as reformulações dramatúrgicas do século XIX atravessam quase inteiramente o século XX. Mesmo as ondas naturalistas, épicas, didáticas, as rupturas criadas pelo teatro do encenador e pela explosão do espaço cênico não tiveram a intenção, nem mesmo o poder de retornar às ordens do teatro clássico. A revolução romântica criara já um outro público, um conceito de teatralidade, um trajeto sem retorno.

A riqueza, portanto, do tema teatral do romantismo, impõe-me três análises das quais, no caso, a terceira é cerne de minha questão, a arquitetura desse drama.

Principalmente analisarei o ponto de inflexão entre o pensamento do drama romântico e o período clássico do século XVIII, tendo como problemática explícita a ruptura com as Três unidades aristotélicas. Esta é a questão definitivamente transformadora, no sentido de rito de passagem de um pensamento a outro, e, talvez, a conquista a não ser mais negada, constituindo-se como herança dramatúrgica legada ao século XX.

Em segundo lugar deve ser analisada a própria proposta dramatúrgica romântica, suas linhas ordenadoras, se assim se possa dizer de uma postura globalizante. Enfim, ao romper com uma estrutura de princípios, a nova proposta se alinha por outros, sem deixar seu campo abandonado à incongruência: destruída a verossimilhança e restaurada a teatralidade, princípios românticos passam a balizar a cena.

Finalmente, e como questão determinante neste trabalho, impõe-se a análise dos espaços edificados, destinados à produção cênica que a proposta romântica dispunha. Quais que o movimento propõe e lega ao progresso do espetáculo. Neste momento é de vital importância que sejam observados os avanços técnicos que a teatralidade apropriou, os que ela propõe e os que ignora. E como isto contribui ao estabelecimento da dramaturgia romântica.

Devo notar, neste momento, a ambigüidade, talvez ubiqüidade, do termo “teatro” em nossa língua. Tanto se refere à dramaturgia, quanto à produção do espetáculo, confundindo-se com o próprio conceito de espetáculo. Ainda para maior confusão, usa-se ao referir-se ao edifício que abriga espetáculos.

E mais, quem sabe por pobreza lingüística, se adere a conceitos militares (teatro de batalha), urbanísticos (teatralidade urbana), conceitos que, a mim, repugnam. Espero neste trabalho conseguir separar conceitualmente o âmbito de significados ao empregar o diabólico vocábulo.

* Ensaio originalmente publicado em: Cadernos Representação e Linguagem (RL4) Arquitetura e Representação - Dois Ensaio, EESC USP, março de 1995. Fonte das imagens: GAULME, Jacques. *Architectures scénographiques et Décors de théâtre*. Maquard, Paris, 1985.

** Jorge Osvaldo Caron foi Arquiteto e Urbanista, Cenógrafo, Designer e Docente do atual Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

A transgressão

Em termos de dramaturgia a ruptura romântica com o classicismo do século XVIII se estabelece sobre a negativa das três unidades aristotélicas. Essas três unidades da Poética se apoiam no tempo, no lugar e na ação. Unidade de tempo postulando que ação cênica, se não se travar no tempo real, não pode exceder o período de um dia. Unidade de lugar definindo-o como único e fixo para o total do espetáculo. Unidade de ação com o sentido único da expressão narrativa, mantendo a pureza e unicidade da tragédia enquanto tal, e o mesmo da comédia. Dois sistemas distintos, duas máscaras. O conjunto desta ordenação implica na anulação da narrativa, eliminando antecedentes e consequentes de um conflito, os primeiros trazidos à compreensão do público por informações aderentes no texto e os segundos eliminados no “pathos” de uma catarse moral. Eliminada a narrativa, não subsiste o conflito senão no interior do herói, cuja tensão telúrica, abismal, constitui o espetáculo trágico na busca do estado de terror e piedade. Estes sendo os elementos formadores da catarse do público.

Enfim, em termos narrativos, o sistema clássico não conta nada, tão somente o resultado heróico do conflito. E, sendo unitária a ação “o herói trágico pode tudo, exceto deixar de o ser equiparando-se aos outros homens.”¹ Ai de mim! é seu bordão. Dentro desse ambiente racionalista, destruída a narrativa, internalizado o conflito na tensão do herói, o “racconto” não existe admitindo-se que a estória seja conhecida pelo público, já que é um mito, sendo o espetáculo (momento de encontro do público com a ação) um rito com objetivo moral consubstanciado pela catarse.

A negação das três unidades representa assumir outra esfera de desafios. Negar a unicidade de lugar, tempo e ação, implica em assumir a narrativa, estabelecer um herói novo, como reflexo do público, que já não é alvo de uma catarse coletiva, mas em um nível dialético, se indigna, se lamenta, se vê ridicularizado, se torna consciente.

É a ruptura com verossimilhança aristotélica, estruturada no racionalismo de sua ordenação. “Tentaram basear suas leis na verossimilhança, e é justamente ela que exclui do drama a natureza; até mesmo sem falar do tempo do espaço, etc.; que diabo de verossimilhança há em uma sala dividida em duas partes onde uma está ocupada por 2000 pessoas supostamente invisíveis àqueles que estão sobre o palco?”²

Na frase acima resumem-se dois conceitos: veja-se por um lado, a verossimilhança aristotélica colocando a narrativa dramática e estabelecendo a teatralidade, por outro. É necessário contar histórias, valorizar o enredo, e, ao mesmo tempo, valorizar o princípio da teatralidade. A ordenação da Poética cedendo lugar ao drama romântico.

“O caráter do drama é o real; o real resulta da combinação natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama como se cruzam na vida e na criação. Porque a poesia verdadeira, a poesia completa está na harmonia dos contrários. (...) Tudo o que existe na natureza existe na arte.” Vitor Hugo resume o ideário romântico em seu “Prefácio” do Cromwell dentro de uma visão dialética “como nunca o Teatro. Clássico, com seus compartimentos estanques, pôde fazê-lo”³

Agora, supor que o drama romântico seja uma simples contestação do sistema de unidades clássicas, seria uma visão formal. Uma postura reformista que não levaria além do drama burguês de Diderot. O caráter transgressor nasce de razões históricas.

¹ Almeida Prado, D. “O Teatro Romântico: a Explosão de 1830” in Ginsburg J. - O Romantismo. Perspectiva, São Paulo, 1985.

² Puschkin, A.S. “Prefácio a Boris Godunov”. Revista USP nº 11, 1991, pp 126/8.

³ A. Prado, D. op. cit.

⁴ A. Prado, D. op. cit.

Novamente Hugo: “A cauda do sec. XVIII arrasta-se ainda sobre o sec. XIX; mas não seremos nós, jovens que vimos Bonaparte, que a iremos carregar.”⁴ Nesta frase, um mundo em transformações sucessivas se reflete.

⁵ Büchner, “A morte de Danton”.

A burguesia revolucionária aliada aos “sans culottes” leva a aristocracia à guilhotina diante da ideia totalizante de um mundo igual, fraterno e livre. Democrático, em suma. No mesmo cesto rodam as escolas da elite, o nome dos meses, a cabeça de Danton que, de carrasco, passa a herói romântico: “Querem minha cabeça. Por mim... Estou farto dessas tribulações todas. Podem pegá-la, que me importa? saberei morrer corajosamente, é mais fácil que viver”⁵. Sua morte deixa em pé o racionalismo de Robespierre, e a traição da burguesia hegemônica desarmando o povo. Fica em pé a tragédia reformista, o drama burguês, e os cânones classicistas de Luis David. Em nome da Revolução, Napoleão instaura a monarquia e exporta o movimento abrindo um império.

⁶ Rosenfeld, A. “Nietzsche e o irracionalismo”, in Revista USP, no 11, 1991, p. 7.

Quem viu Bonaparte, imperador e deportado, a Restauração sob o estabelecimento da burguesia, tinha que apagar o rabo do “ancien régime” setecentista. E os cânones classicistas sobre os quais se apoiavam o capital vitorioso. O individualismo racionalista clássico da Iluminação servia à burguesia ascendente. Um novo individualismo se contrapõe a “o individualismo da Ilustração, que afirma (em tese) o valor absoluto da razão, idêntica em todos os homens (...), o individualismo de Sturm und Drang e dos românticos que salienta o valor da singularidade e unicidade de todo indivíduo.”⁶

Desta forma, sim, podemos afirmar que a transgressão romântica, rompendo os cânones da Poética, é um passo sem retorno no pensamento da dramaturgia moderna.

A proposta

O teatro romântico se coloca o problema de contar, dramaticamente, uma estória. Não valorizando o conflito pontual, preestabelecido pelo mito, mas o enredo, o fluxo narrativo. A questão do “racconto”, por sua vez, passa a ser balizada pelas linhas mestras do ideário romântico: o estado de contradição entre o sublime e o grotesco, dialeticamente relacionados; o nacionalismo com suas bases históricas de cidadania; o individualismo gerador de um novo herói, abatido pela organização social; o papel da mulher na construção de um universo dominado pelo sentimento; a paixão pascaliana sobrepondo-se à razão cartesiana.

Tal reestruturação do pensamento teve que buscar novas temáticas, distintas dos mitos arquetípicos, que envolvessem o homem real, contraditório, e sua relação com a natureza. Essas temáticas vêm a ser encontradas no passado próximo, no homem documental, histórico, na paisagem conhecida. Não, com certeza, dentro de uma visão naturalista, de referências precisas, mas em um quadro idealizado, orientado pelo sentimento, brumoso. Talvez, na desconstrução do mito, criando outro, o do herói romântico.

O campo básico da temática aparece, no início, no período medieval, alargando-se mais tarde pelos personagens renascentistas, chegando ao comentário da própria Revolução Francesa. Se no período medieval o herói se insere no panorama dos

primórdios do pensamento de nação (o “Ivanhoe” de Scott), introduz, por outro lado, a questão do saber popular, presente na formação cultural de uma burguesia artesã. Em contraposição e enfrentamento com o saber acadêmico e os poderes feudais.

Outras razões aproximam o romantismo da referência medieval. No desmonte do teatro de convenção, clássico, descobre o teatro barroco, livre de ordens e unidades, e ainda mal liberto de suas origens medievais. Diante do fato de que o teatro enquanto atividade se profissionaliza na Idade Média e que, seja na sua versão laica, seja na religiosa, se encaminha a um diálogo direto com o público popular, o teatro barroco, recém saído das ruas para o abrigo do mecenato, mantém o sabor e a estrutura da coisa popular. Não há as unidades da Poética para ele, sendo Aristóteles, ainda, uma propriedade do saber acadêmico. O romantismo se apropria da liberdade cênica do teatro barroco, que se permite trafegar por torres, florestas e salões, empregando o tempo ao ritmo da narrativa. Apropria-se de seu personagem (construção “personificada”, mascarada) ambíguo, trágico e humorista, sofredor e sarcástico, em estado de permanente procura de novas definições. Hamlet, Sigismundo, Shakespeare (principalmente) e Calderón, servindo de matéria referencial ao novo teatro libertário.

Isto quanto à estrutura, à carpintaria dramática. Quanto ao panteísmo pessimista da tragédia barroca, também. Nela “o homem e prisioneiro do pecado geral do mundo; toda a Natureza está destinada à morte, motivo preferido da poesia barroca; a própria história humana é o caminho da paixão da humanidade.”⁷

Mas não quanto ao objetivo da narração. Carpeaux afirma que a apoteose do teatro barroco é a morte centrada no indivíduo do monarca que a vence ou é vencido. Já no romantismo é a apoteose do indivíduo isolado na “ordem vigente”. Do cidadão contra o monarca restaurado.

O romantismo empresta do barroco a ênfase narrativa, a ambiguidade entre o naturalismo e o sobrenatural, a incerteza do “Theatrum Mundi”, política. Mas cria um novo herói.

O herói romântico não é a vítima clássica do destino. Ele é a vítima de um mundo absurdo, irracional e convencional. É um marginal à sociedade, bandido, poeta, revolucionário. Cavaleiro andante do sentimento enfrentando os moinhos do capital. Sua permanência no mundo é impossível: é um herói em fuga, carregando suas incertezas (c.f. Lorenzaccio, Danton).

A mulher como personagem eterno, e catalisadora do sentimento. Como heroína é oprimida pela estrutura social, encontrando saída pelo adultério, pela crueldade e pela morte. Não é mais a vítima de deuses obscuros, distantes, mas do marido a seu lado, arauto da convenção. Ambos, herói e heroína, são presas do desânimo do século, o Weltschmerz que se resume na frase de Danton: “a vida não merece o esforço que se faz para conservá-la.”

Politicamente, o herói é nacional. A noção clara do caminho político, inexorável, na direção das unificações nacionais, fazem do personagem uma figura da cidadania. Mesmo que às avessas: assassino, corrompido, suicida. Um anti-herói, tanto quanto as monarquias européias do século XIX são o anti-clímax da Revolução.

⁷ Carpeaux, O.M. “Teatro e Estado Barroco”, in Estudos Avançados nº 4/10, USP, set./dez. 1990, pp 18.

Os espaços construídos

São as dramaturgias que propõem um novo espaço cênico e não o contrário. O edifício que abriga a realização de espetáculos é, no dizer de Rossi, um monumento urbano. Nem sempre de forma direta, já que é frequente o emprego de edifícios reciclados para tal atividade, eventualmente monumentalizados por uma cultura de valorização histórica.

A contradição básica do edifício-teatro, é que em seu interior, em sua caixa preta, abriga a produção de um espaço que não é de natureza arquitetônica, mas cênica, sendo esse espaço, do espetáculo, interativo e imaginário. Com exigências condicionantes de natureza física: nele deve ser visto o que se deseja que seja visto e ouvido o que se deseja que se ouça. Esse “desideratum” e o programa que a dramaturgia impõe ao edifício-teatro. A questão do espaço do espetáculo é dela, daí em diante, não mais da arquitetura. Apagada a luz da sala e de serviço evapora o espaço da arquitetura e surge o espaço do espetáculo, inconstante e intangível. Somente inteligível.

A proposta dramática romântica, revolucionária, exigiria, naturalmente, seu espaço. “Les dramaturgies non aristo- teliciennes font jouer un rôle plus important, q’elles conçoivent differemment. Il n’est plus seulement un cadre. (...) Cet état de fait doit trouver son expression dans l’architecture scénique.”⁸

⁸ Brecht, B. *Ecrits sur le Théâtre*, L’Arche, Paris, 1972.

A proposta cênica do classicismo impõe um espaço fixo convencional, cravado no tempo e no caráter da ação. Isto é, a unidade do espetáculo clássico é a própria peça. O barroco, por sua vez, herdeiro do teatro medieval, rompe o espaço e o tempo em favor de uma estrutura narrativa, articulando cenas que, em sequência, montam o enredo. Neste caso, a unidade dramática é a cena.

O romantismo, referido à liberdade da cena barroca, herdou como instrumento um teatro frontal apropriado à música cantada, na forma de espetáculo operístico. Uma máquina pesada. Por um lado, liberto da opressão do lugar e do tempo. Por outro, limitado por um instrumento lento para as mudanças cênicas. Diante da contradição, a dramaturgia romântica coloca uma proposta cênica em que a unidade é o ato (e os “quadros”), onde a “cena” se configura pela mudança de personagens no mesmo espaço cenográfico.

Mesmo que o romantismo herdasse do período do teatro burguês um instrumento acústico mal destinado a mudanças radicais do espaço cênico, sua dramaturgia não cessa de buscar uma flexibilidade cênica maior que favorece uma dinâmica narrativa ágil.

No entanto, deve-se observar que a dramaturgia romântica não colidiu com o teatro frontal e sua sala dividida em dois (c.f. Puschkin). A ruptura espacial do espetáculo é fenômeno posterior ao segundo após a guerra do século XX.

Neste ponto, é necessário dar alguns traços genealógicos do edifício cênico. Consideremos o ponto de partida no Renascimento, já que ao chamado teatro antigo (Epidauro, etc.) cabe a dúvida se corresponde ao que chamamos de teatro (e não é este o lugar desta discussão) e que a encenação medieval prescindia de uma

edificação mantendo com o público uma relação de rua. É a meados do século XVI que os comediantes são proscritos, reduzidos à condição de delinqüentes, devendo sobreviver sob a égide de um mecenas. O sistema do mecenato passa a prover um edifício ao comediante expulso da praça, ao menos, um lugar apropriado.

Este lugar, ainda mantendo traços do teatro medieval, pouco solicita da mudança cenográfica, constituindo-se, no entanto, em um dispositivo cênico exigente. O edifício cênico barroco, mesmo enquanto dispositivo, adotou diversas expressões dentro dos contextos culturais em que se desenvolve. No âmbito deste trabalho basta observar seus paradigmas.

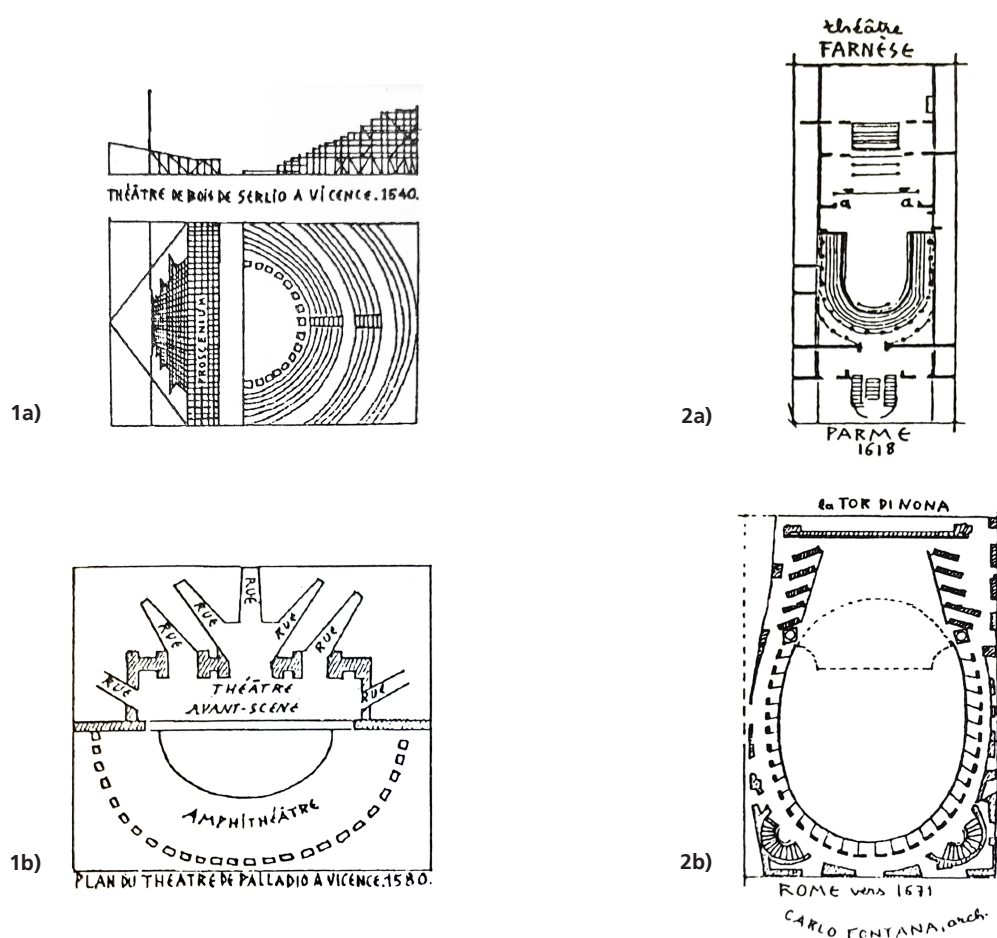
Na Itália (Vicenza, fins do século XVI), o teatro Olímpico de Palladio reproduz para o espetáculo da Comedia Dell'Arte a visão urbana na perspectiva renascentista (figura 1b), rigorosa e apontando para um pensamento cenográfico.

Na França, o salão da aristocracia se equipa com plataforma e arquibancadas deixando o centro como espaço cênico, plano. Forma embrionária do que viria a chamar-se teatro em ferradura, ocupando com o público o centro plano, a platéia. O teatro Farnèse (figura 2a) é um exemplo avançado do teatro-salão, no início do século XVIII.

O paradigma dramatúrgico do romantismo, o drama elisabetano, produz na Inglaterra um espaço diferenciado que, no entanto não viria a ser aproveitado pelo movimento romântico.

Figura 1: a) Teatro de madeira, de Serlio, em Vicenza, 1540; **b)** Teatro Olímpico de Palladio, 1580. Fonte: Cadernos Representação e Linguagem (RL4) Arquitetura e Representação - Dois Ensaio, EESC USP, março de 1995.

Figura 2: a) Teatro Farnèse em Parma, 1618; **b)** Teatro La Tor di Nona em Roma, c. 1671. Fonte: Cadernos Representação e Linguagem (RL4) Arquitetura e Representação - Dois Ensaio, EESC USP, março de 1995.



Um lugar cênico de grande prosccênio, envolto por três ordens de público, praticamente uma arena (figura 3). Claramente um espaço que prescinde de cenografia, onde a componente visual do espetáculo se prendia mais ao colorido das roupagens cênicas, e onde a mudança de lugares se estabelecia por vagas indicações.

A forma elisabetana pouco evolui fora de um contexto cultural anglo-saxônico. O próprio Shakespeare utiliza em um período mais tardio um pequeno teatro frontal, o Black Friars.

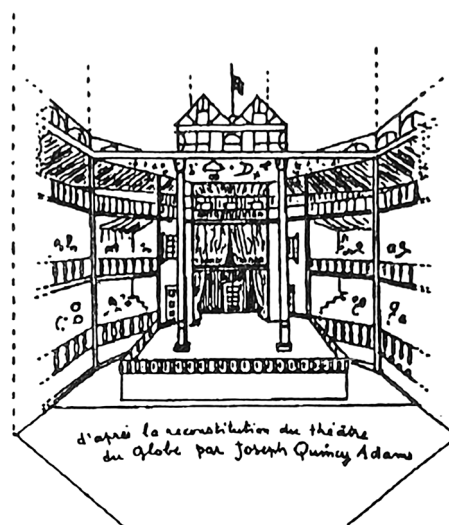
Já o teatro-salão, incorporando a ideia de perspectiva renascentista, evolui para o teatro ferradura, frontal, com ordens laterais envolvendo a platéia, tudo ocupado por público, ficando a caixa perspectiva para a ação cênica. Um exemplo primitivo dessa arquitetura é o teatro da Tor Di Nona (Roma, século XVII) de Carlo Fontana (figura 2b) onde é notável a abertura para a nova tipologia.

Este teatro frontal, fechado, se revela um instrumento acústico de alta sensibilidade, evoluindo para uma sala voltada à música e ao espetáculo melodramático (ópera). A par da sofisticação das condições acústicas, a mecânica da caixa cênica se aprimora permitindo manobras mais elaboradas. Mesmo que a dramaturgia do século XVIII não exigisse grandes mudanças cenográficas, as apoteoses, os “deus ex machina”, estavam incorporados à linguagem clássica.

Exemplos avançados dessa tipologia são os teatros de Bordeaux, de Victor Louis (figura 4) e o Scala de Milão, de Piermarini (figura 5) ambos da década de setenta do século XVIII, enfim, contemporâneos do Sturm und Drang, do Werther e dos Salteadores.

A dramaturgia romântica nasce, portanto, tendo à disposição um instrumento cênico frontal desenvolvido para o melodrama e para o teatro clássico. Uma sala disposta

Figura 3: Exemplos de teatros elisabetanos. Fonte: Cadernos Representação e Linguagem (RL4) Arquitetura e Representação - Dois Ensaios, EESC USP, março de 1995.



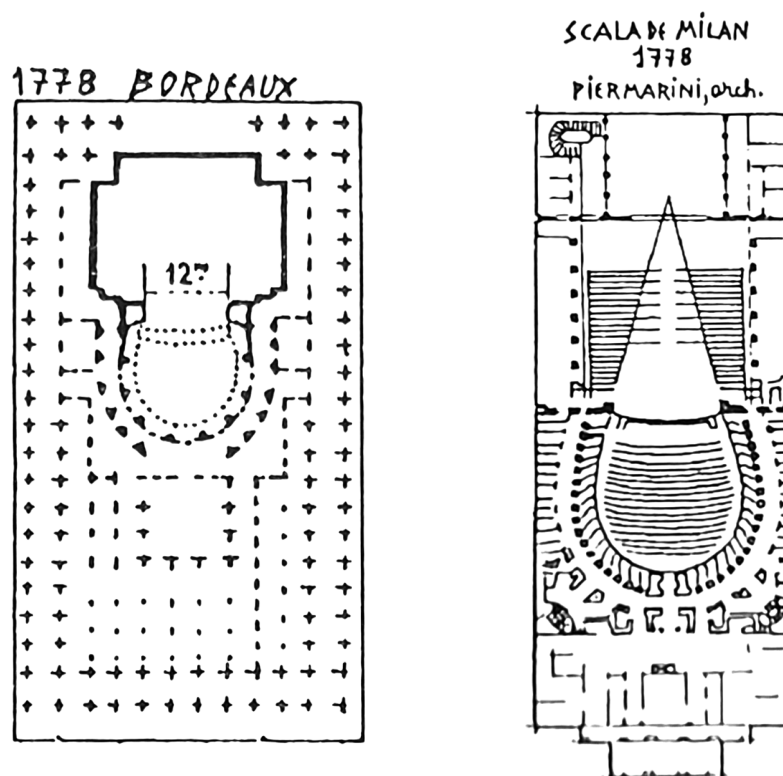


Figura 4 (esquerda): Teatro de Bordeaux, 1778. Fonte: Cadernos Representação e Linguagem (RL4) Arquitetura e Representação - Dois Ensaios, EESC USP, março de 1995.

Figura 5 (direita): Teatro Scala de Milão, 1778. Fonte: Cadernos Representação e Linguagem (RL4) Arquitetura e Representação - Dois Ensaios, EESC USP, março de 1995.

em ordens arquitetônicas, socialmente divididas em torno de uma platéia, separada da caixa de surpresas por boca, cortina e reguladores.

As exigências que a nova dramaturgia impõem ao edifício-instrumento revelam duas tendências: uma tendendo à maior flexibilidade do instrumento de apoio, a outra em busca de um espaço para o espetáculo mais no rumo da sensibilidade.

A primeira impõe ao edifício exigências de avanço tecnológico. Não podemos esquecer que Schiller e Goethe tiveram suas encenações à luz de velas e tochas. Já Vitor Hugo, em *Hernani*, dispunha de iluminação a gás. A luz elétrica alcançou. Verdi e Wagner. A mecânica cênica teve que tornar-se mais ágil para acompanhar as exigências de uma dramaturgia com inúmeras mudanças cenográficas. O Lorenzaccio de Musset apresenta trinta e oito mudanças cênicas, o que exigiria uma admirável “souplesse” do aparato de cenotecnia. O trabalho com luz era incipiente apesar dos desenvolvimentos ópticos de Fresnel, não esquecendo que Lorenzaccio dispunha tão só de luz de gás.

Esta tendência romântica não questiona o paradigma básico do Scala, arquitetura frontal em ferradura, mas exige dele um avanço tecnológico que o adeque à sua proposta dramatúrgica. Na linha desse pensamento poderíamos chegar aos Broadway Shows, musicais que exigem da máquina cênica a mais alta eficiência ilusionista.

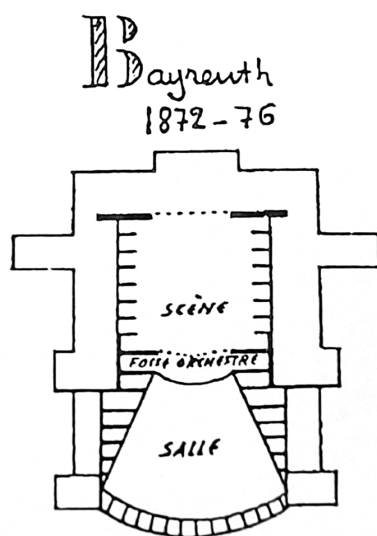
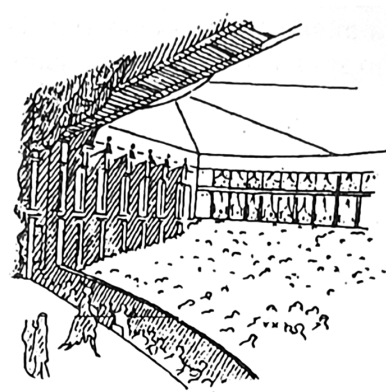
A outra tendência, sem abandonar qualquer princípio da dramaturgia romântica, vai se aprofundar na relação do espetáculo, na interação público-cena criando um

espaço não físico. Encontra seu paradigma, tardiamente, no “abismo de sensações” de Wagner, consubstanciado na Ópera de Bayreuth (figura 6). Agora a tipologia, mesmo não questionando a frontalidade, é reformulada. Abol o teatro-ferradura e instaura a assistência inclinada, eliminadas as “ordens”. Escamoteia a quebra evitando qualquer obstáculo entre a assistência e cena; a sala interpenetra o palco, praticamente abolindo a boca de cena. Procura integrar o palco e os espectadores no intuito de favorecer a criação conjunta do espetáculo em uma tensão de sensações.

Tardia para o movimento romântico (em 72, quando se a época de Balzac e Maupassant, Beaudelaire já havia morrido), cumpre, no entanto, o ideário romântico, na visão de totalidade, integração dos antagonísticos, até de tornar-se, mais tarde, a tipologia democrática da platéia.

A Ópera de Bayreuth ramifica uma encruzilhada no caminho do edifício do teatro moderno. Em um braço o teatro da ilusão tecnológica, oriundo do paradigma Scala. No outro o lugar da interação, questionador de seu próprio espaço, lugar do espetáculo não apenas ilusório: imaginário.

Figura 6: Ópera de Bayreuth.
Fonte: Cadernos Representação e Linguagem (RL4) Arquitetura e Representação - Dois Ensaio, EESC USP, março de 1995.



Cronologia

- 1760 Goldoni - Os Camponeses
- 1761 Diderot - O Pai de Família
- 1762 Gozzi - Turandot
- 1765 Philidor - Tom Jones
- 1767 Lessing - Minna von Barnhelm
Glück - Alceste
- 1769 Ducis - Hamlet
- 1771 Goldoni - O Ríspido Benfazejo
- 1772 Ducis - Romeu e Julieta
- 1773 Goethe - Götz von Berlichingen
Lenz - Preceptor
Ela se rebaixa para triunfar
- 1774 Goethe - Werter
Piermarini- O Scala (Milão)
- 1775 Beaumarchais - O Barbeiro de Sevilha
Alfieri - Cleópatra
- 1776 Lenz - Os Soldados
- 1777 Sheridan - A Escola de Escândalos
- 1778 García de la Huerta - Raquel
Ledoux - Besançon
Victor Louis - Teatro de Bordeaux
- 1779 Goethe - Ifigênia em Táuride
Lessig - Nathan, o Sábio
- 1780 Goethe -Torquato Tasso
- 1781 Schiller - Os Salteadores
- 1782 - Alfieri - Saul
- 1783 - Ducis - O Rei Lear
Schiller - A Conspiração de Fiesco em Gênova
- 1784 Ducis - Macbeth
- 1784 Beaumarchais - As Bodas de Fígaro
- 1785 Schiller - "O Teatro como Instituição Moral"
- 1787 Goethe - Egmont
Schiller - D. Carlos
- 1789 Kotzebue - Misanthropia e Arrependimento
A. Chenier - Carlos IX
- 1790 Goethe - Fausto
Mozart- Così Fan Tutte
- 1792 *Revolução Francesa
Schiller - "Da Arte Trágica"
A. Chenier - Caio Graco
Cimarosa - O Casamento Secreto
- 1795 *Diretório
- 1796 *Napoleão
- 1797 Goethe - Herman e Dorotéia
Kotzebue -O Asno
- 1798 Schiller - O Campo de Wallenstein
- 1799 Schiller - Wallenstein I e II
- 1800 Weber - A Moça da Floresta
- 1801 Schiller - Maria Stuart
A Donzela de Orleans
- 1802 Kleist - A Bilha Partida
Kotzebue - A Aldeia Alemã
Weber - Peter Schmoll e seus Vizinhos
Cherubini - Anacreonte
- 1804 Schiller - Guilherme Tell
Lesueur Os Bardos
- 1805 Schiller - Demétrio
Chalgrin/Raymond - Arco do Triunfo de L'ETOILE
- 1806 Goethe Fausto (fragmentos)
Ledoux - As Esferas
- 1808 Goethe Fausto (completo)
- 1808 Kleist Pentésiléia
- 1810 Kleist - Catarina de Heilbron
- 1814 Pixéré court - O Cachorro de Montargis
Pellico Francesca da Rimini
- 1816 Rossini - O Barbeiro de Sevilha e Tancredi
- 1817 ILUMINAÇÃO A GÁS NO DRURY LANE
Byron - Manfredo
Rossini - Cinderela
La Gazza Ladra
Schinkel - Catedral de Colônia
- 1818 Schinkel - Schauspielhaus (Berlim)
Grillparzer - Safo
Rossini - Moisés no Egito
- 1819 FRESNEL - LUZ (os difusores)
- 1820 Manzoni - "Teoria do Drama Romântico"
Grillparzer - O Tosão de Ouro

- 1821 Kleist A Batalha de Fehrbellin
Weber O Franco Atirador
- 1822 Iluminação a gás na antiga Ópera de Paris
- 1824 Meyerbeer - Il Crociato in Egitto
- 1825 Pushkin - Boris Godunov
- 1826 Weber Oberon
- 1827 V. Hugo - Cromwell
- 1828 Rossini - O Conde de Ory
- 1829 A. Dumas - Henry III
Gartner - Igreja de Ludwig
- 1830 Puchkin - O Conviva de Pedra
Griboiedov - A Desgraça de ter Espírito
Musset - A Noite em Veneza
V. Hugo - Hernani
- 1831 V. Hugo- Marion Delorme
Meyerbeer - Roberto, o Diabo
Herold - Zampa
Bellini- Norma
- 1832 V. Hugo - Lucrécia Borgia
Goethe - Fausto II
- 1834 Musset Lorenzaccio
- 1835 Büchner - A Morte de Danton
Vigny - Chatterton
Bellini - Os Puritanos
Donizetti - Lucrecia di Lammermoor
- 1836 Büchner - Woyzek
Gogol - O Inspetor Geral
Meyerbeer - Os Huguenotes
- 1837 Browning - Strafford
- 1838 V. Hugo - Ruy Blas
Berlioz - Benvenuto Cellini
Semper - Opernhaus (Dresden)
- 1839 Berlioz - Romeu e Julieta
- 1840 Donizetti - A Favorita
- 1841 Hebbel - Judith
Wagner - O Navio Fantasma (mus.)
- 1842 Martins Pena - O Juiz de Paz na Roça;
A Família; A Festa na Roça
Gogol - O Capote
Wagner - Rienzi
Verdi - O Nabuco
- 1843 V. Hugo - Les Burgraves
Wagner - O Navio Fantasma (lir)
Donizetti - D. Pasquale
- 1844 Zorilla - D. Juan Tenorio
Merimée - Carmen
Verdi - Hernani
- 1845 Wagner - Tannhäuser
- 1846 Berlioz a Danação de Fausto
- 1847 Martins Pena - Quem Casa quer Casa
Gonçalves Dias - Leonor de Mendonça
Verdi - Macbeth
Iluminação elétrica na antiga Ópera de Paris
- 1849 Meyerbeer - O Profeta
- 1850 Wagner - Lohengrin
Mérimée - A Carroça do Santo Sacramento
- 1851 Labiche - O Chapéu de Palha da Itália
Balzac - O Intrigante
Verdi - Rigoletto
- 1852 Dumas - A Dama das Camélias
Verdi - Il Trovatore
- 1853 Martins Pena - O Noviço
Verdi - La Traviata
- 1854 Wagner - O Ouro do Reno
Gounod - A Monja Sangnária
- 1855 Verdi - As Vésperas Sicilianas
- 1856 Wagner - As Valquírias
- 1857 Alencar - O Demônio Familiar
- 1858 Macedo - O Primo da Califórnia
Offenbach - Orfeu no Inferno
Wagner - Siegfried
- 1859 Gounod - Fausto
Verdi - Ballo di Maschera
Wagner - Tristão e Isolda
- 1860 Garnier- Construção da nova Ópera de Paris
- 1872 Wagner e Semper - Bayreuth

Bibliografia

- ALMEIDA PRADO, Décio. O Teatro Romântico: a Explosão de 1830. In *O Romantismo Guinsburg*, J. org. Perspectiva, São Paulo, 1985.
- BRECHT, B. *Ecrits sur le Théâtre* CARPEAUX, O. M. L'Arche, Paris, 1972.
- História da Literatura Ocidental O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 1966. Teatro e Estado do Barroco. In *Estudos Avançados* 4/10, set./dez. 1990, pp. 7-36, USP, São Paulo
- DORT, B. *Theatres*. Ed. du Seuil, Paris, 1986.
- FRANCO Jr., H. Meu, teu, nosso: reflexões sobre o conceito de cultura popular. In *Revista USP* n. 11 set./nov. 1991, pp. 18-25, USP, São Paulo.
- GAULME, J. *Architectures scénographiques et Décors de théâtre*. Maquard, Paris, 1985.
- GUINSBURG, J. *O Romantismo*. Perspectiva, São Paulo, 1985.
- PUSCHKIN, A. S. Esboço de um prefácio a Boris Godunof. In *Revista USP* n. 11 set./nov. 1991, pp. 126-8, USP, São Paulo.
- ROSENFELD, A. Nietzsche e o Irracionalismo. In *Revista USP* n. 11 set./nov. 1991, pp. 6-17, USP, São Paulo.

Teatro Kit

Elementos pré-projetados componíveis*

Jorge Osvaldo Caron**

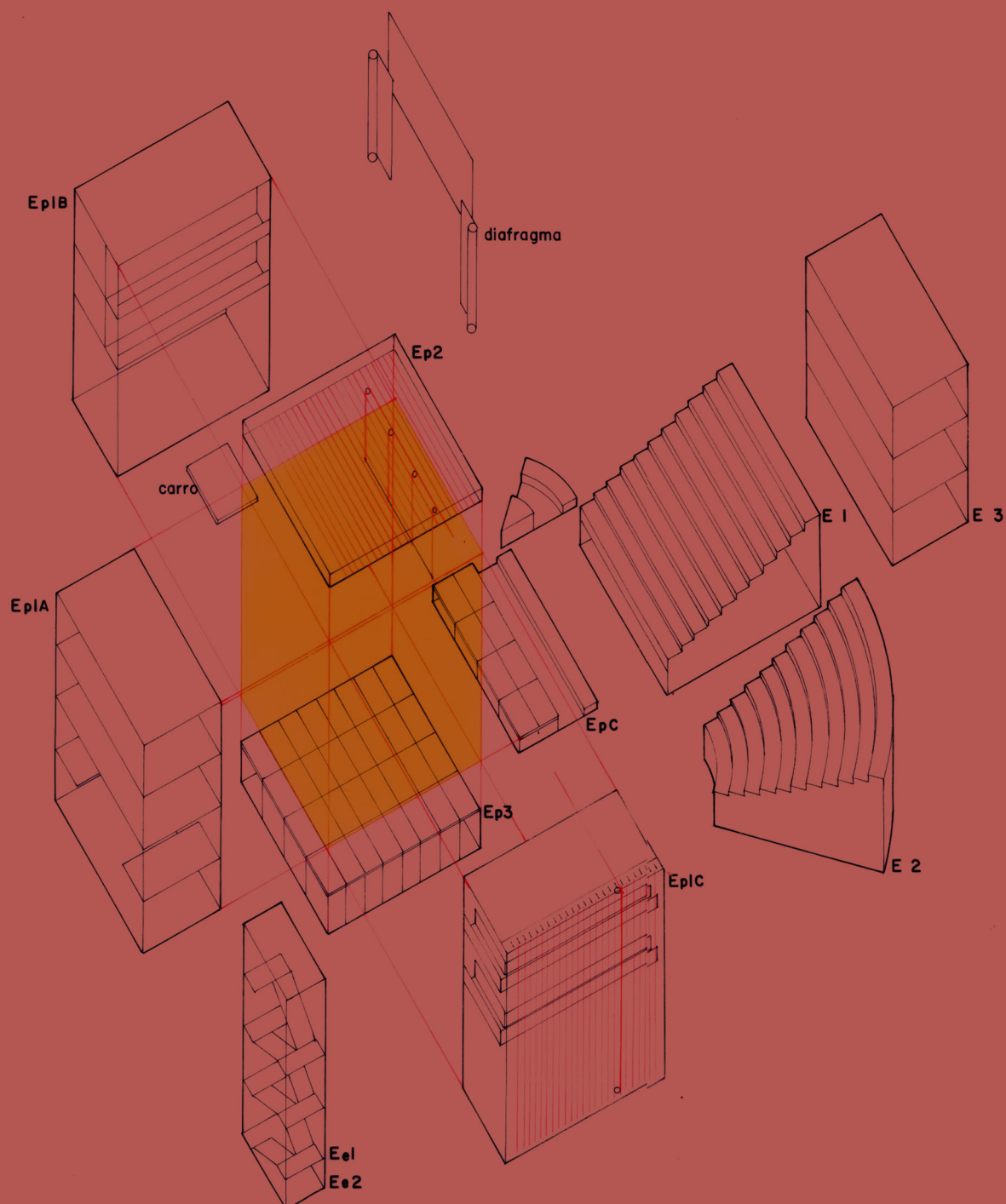


Figura da página anterior:
Projeto "Teatro Kit", desenho de autoria de Jorge O. Caron. Fonte: Acervo Jorge Caron. (Imagem acrescentada pelos editores desta edição temática ao presente texto)

Este estudo não encaminha um projeto de arquitetura de um edifício para teatro, mas um projeto de arquitetura cênica. É um estudo de um sistema de elementos capaz de abrigar o equipamento e recursos necessários, desde uma pequena a uma grande sala. Um set de unidades articuladas forma uma máquina básica de produção cênica, um parâmetro básico - ou o metaprojeto do edifício.

Este estudo não encaminha um projeto de arquitetura do teatro como edifício, mas um projeto de arquitetura cênica. Ou seja, configura o estudo de um sistema de elementos capaz de abrigar o equipamento necessário aos recursos solicitados por uma sala cênica de pequeno até grande público. É o plano de necessidades organizado em um set de unidades articuladas formando a máquina básica de produção cênica. A nível do projeto arquitetônico, este set representa o parâmetro básico. Ou O meta projeto do edifício.

A pensar em elementos teatrais estamos estabelecendo um conjunto de funções separáveis e articuladas capazes de dar corpo a um espaço cênico. A economia de escala se daria não pelo estoque "de prateleira" (como se usa na linguagem industrial), mas com grandes elementos pré-projetados garantindo o padrão mínimo adequado a cada função, passíveis de fabricação imediata.

A ideia de sistema implica a articulação prevista entre todos os componentes em padrões flexíveis, podendo resultar em um grande número de configurações, tanto do palco, na produção do espetáculo, como na relação palco-plateia, estabelecendo um espaço teatral.

Os elementos de palco (Ep) configuram um grande vazio equipado do espaço cênico. Os Ep 1 são blocos de estrutura metálica abrigando serviços e controles, formando as coxias. Especificamente, o Ep1c destina-se às galerias de carregamento e manobra e ao sistema de contrapesos. O Ep 2, sofito, contém o sistema de suspensão de luzes, cenários e elementos cênicos, e forma a estrutura de amarração dos EP1. O Ep3 é um conjunto de subpalco e palco - dividido em quarteladas - com estrutura metálica desmontável, podendo ser mecanizada. Este conjunto básico é complementado por set de estrutura auxiliares, como proscênios, circulações verticais, diafragma e carros de movimentação de cenários.

* Texto publicado originalmente na revista Projeto n. 100, junho de 1987.

** Jorge Osvaldo Caron foi Arquiteto e Urbanista, Cenógrafo, Designer e Docente do atual Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Os componentes Ea correspondem ao público. O Ea1, plateia reta com capacidade para 200 lugares e diafragma de visibilidade apropriado, e o Ea2, setor de plateia curvada para 140 lugares, podem se compor, criando uma grande variedade de plateias, ambos permitem o uso de sua parte inferior para diversas funções destinadas ao público. O Ea3, É um bloco com previsão para projeções e controles de luz e áudio, podendo ainda abrigar serviços administrativos e de conforto.

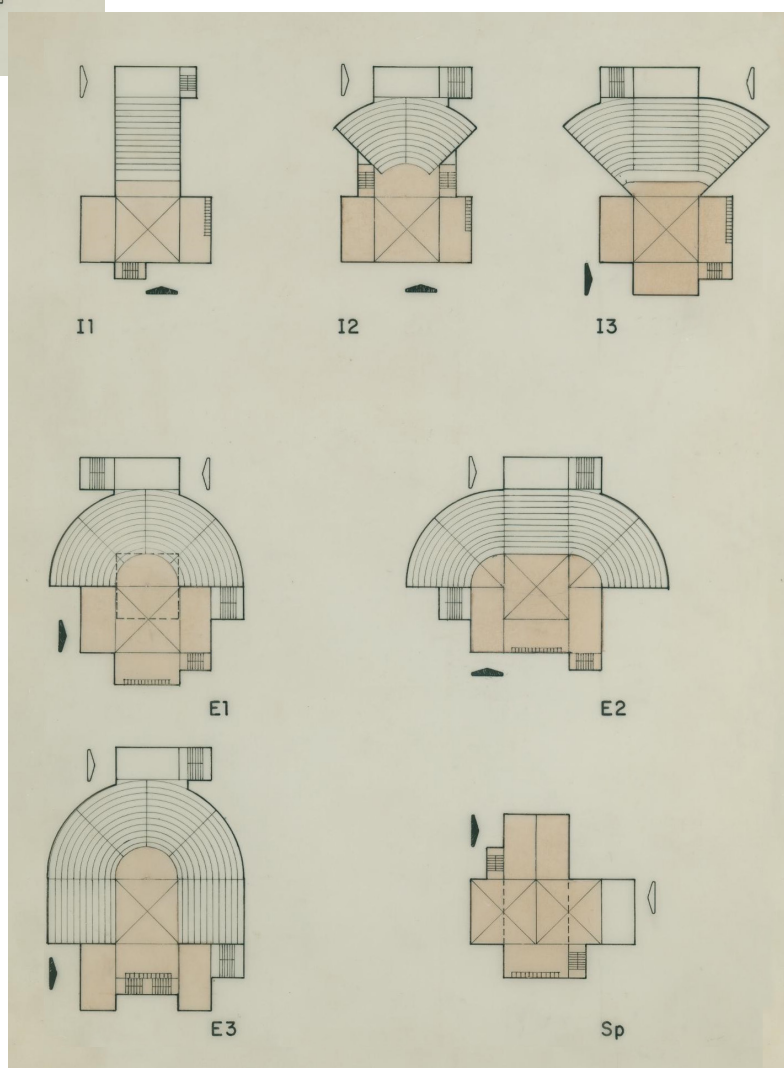
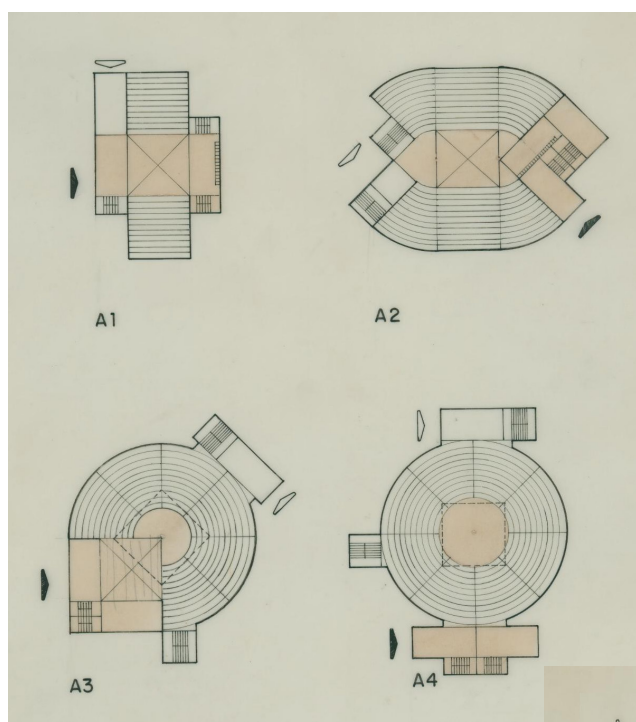


Figura 1: Teatro Kit - configurações de elementos. Fonte: Acervo Jorge Caron.

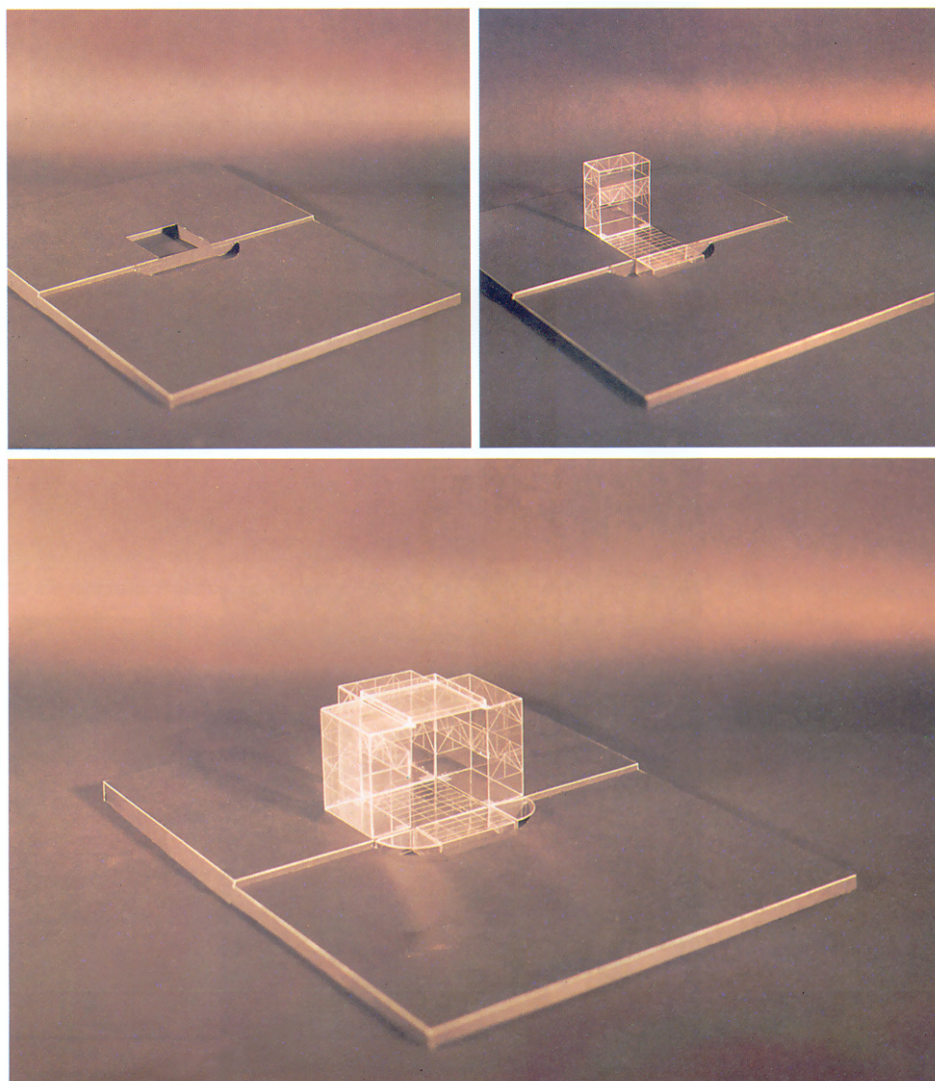


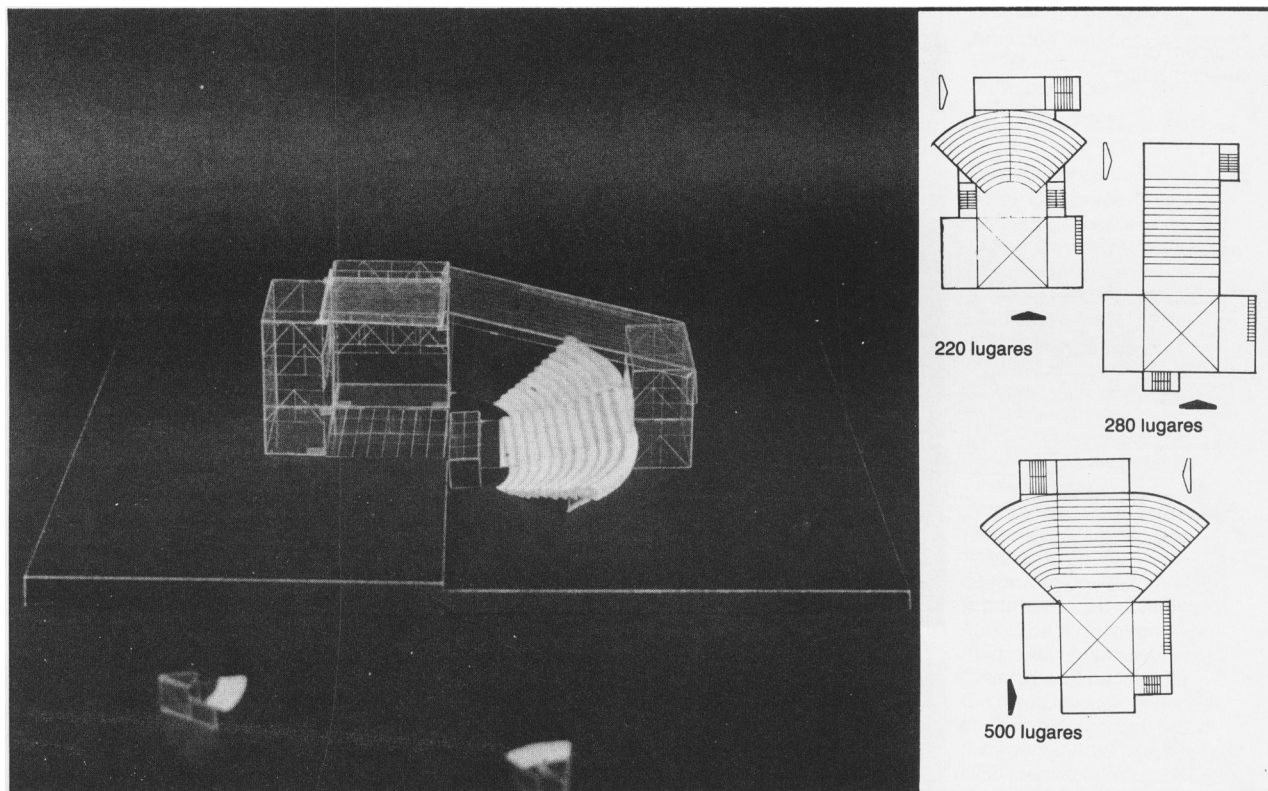
Figura 2: Teatro kit - montagem.
Fonte: Acervo Jorge Caron.

Possibilidades de configuração

Estudou-se o caráter componível desse sistema de elementos no sentido de estabelecer um grande número de configurações teatrais, desde plateia as mínimas de 200 espectadores até públicos de 1100 pessoas.

Quantas formas de relação palco-plateia, o sistema permite configurar diversos modos cênicos. Os teatros italianos - ou teatros-caixa - apresentam a forma mais convencional, com resposta cultural mais imediata, já que nossas produções teatrais são mais frequentemente destinadas a esse tipo de teatro. Os teatros de grande prosaênio - ou elizabetanos - tem forma que implica uma cenografia recuada, com o jogo cênico avançado dentro do público. Os teatro de arena - com o jogo cênico no interior do público - possuem forma culturalmente associada a um teatro jovem avançado. As salas polivalentes - teatros experimentais para públicos pequenos - permitem as mais diversas configurações de palco-plateia no interior da sala. Consiste em um tipo de teatro complementar, frequentemente associado a uma sala convencional.

teatro italiano



teatro elisabetano

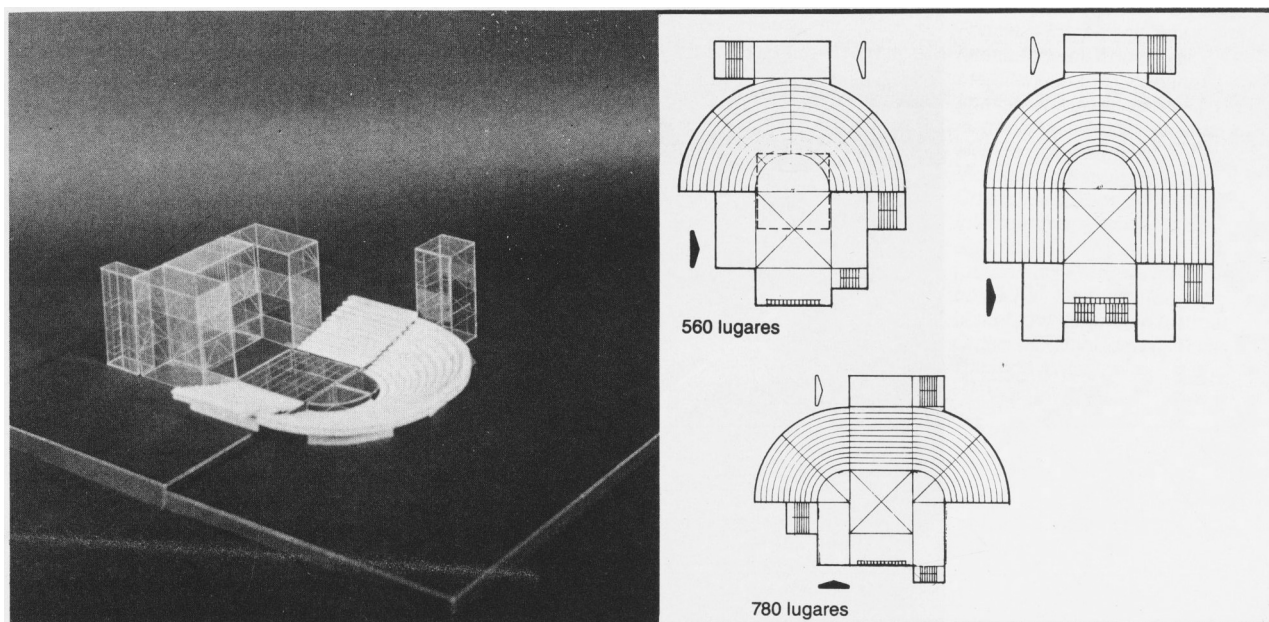
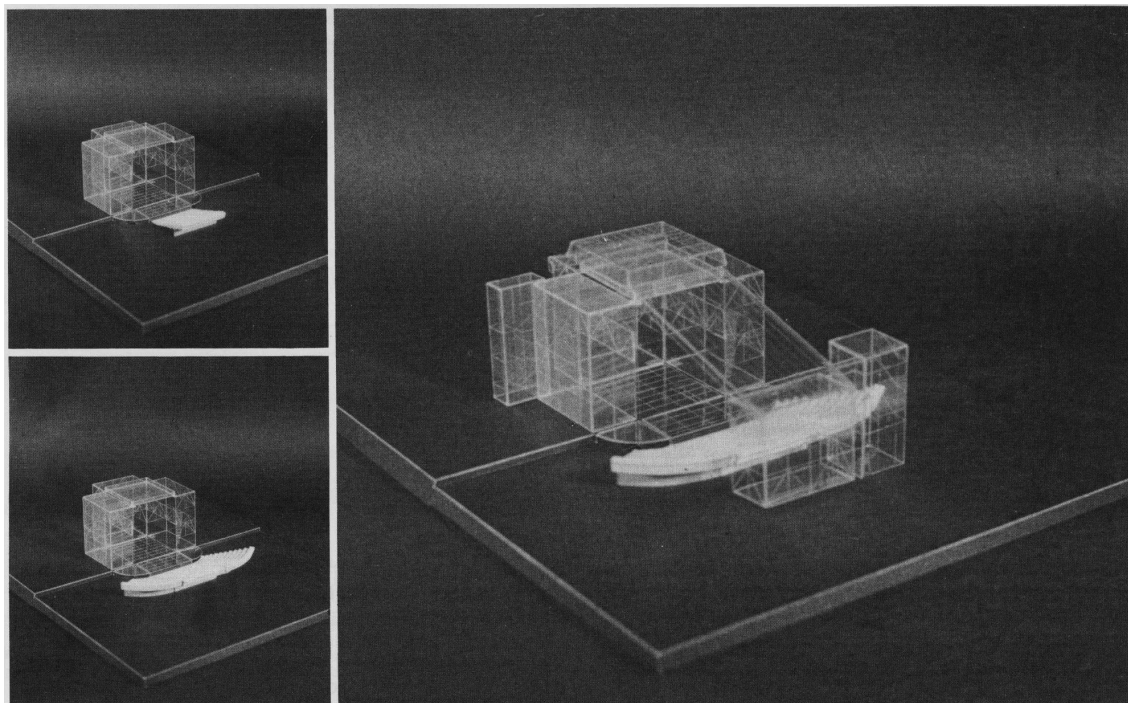


Figura 3: Montagem Teatro kit
- teatro italiano e teatro elisabetano. Fonte: Acervo Jorge Caron.

montagem dos elementos - platéia



teatro de arena

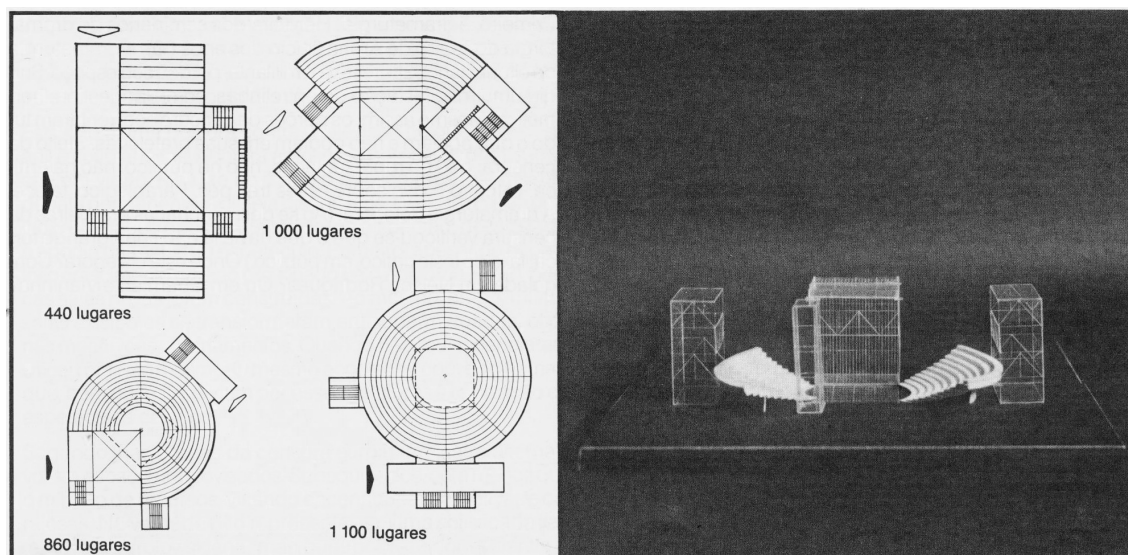


Figura 4: Montagem Teatro kit -
platéia e teatro de arena. Fonte:
Acervo Jorge Caron.

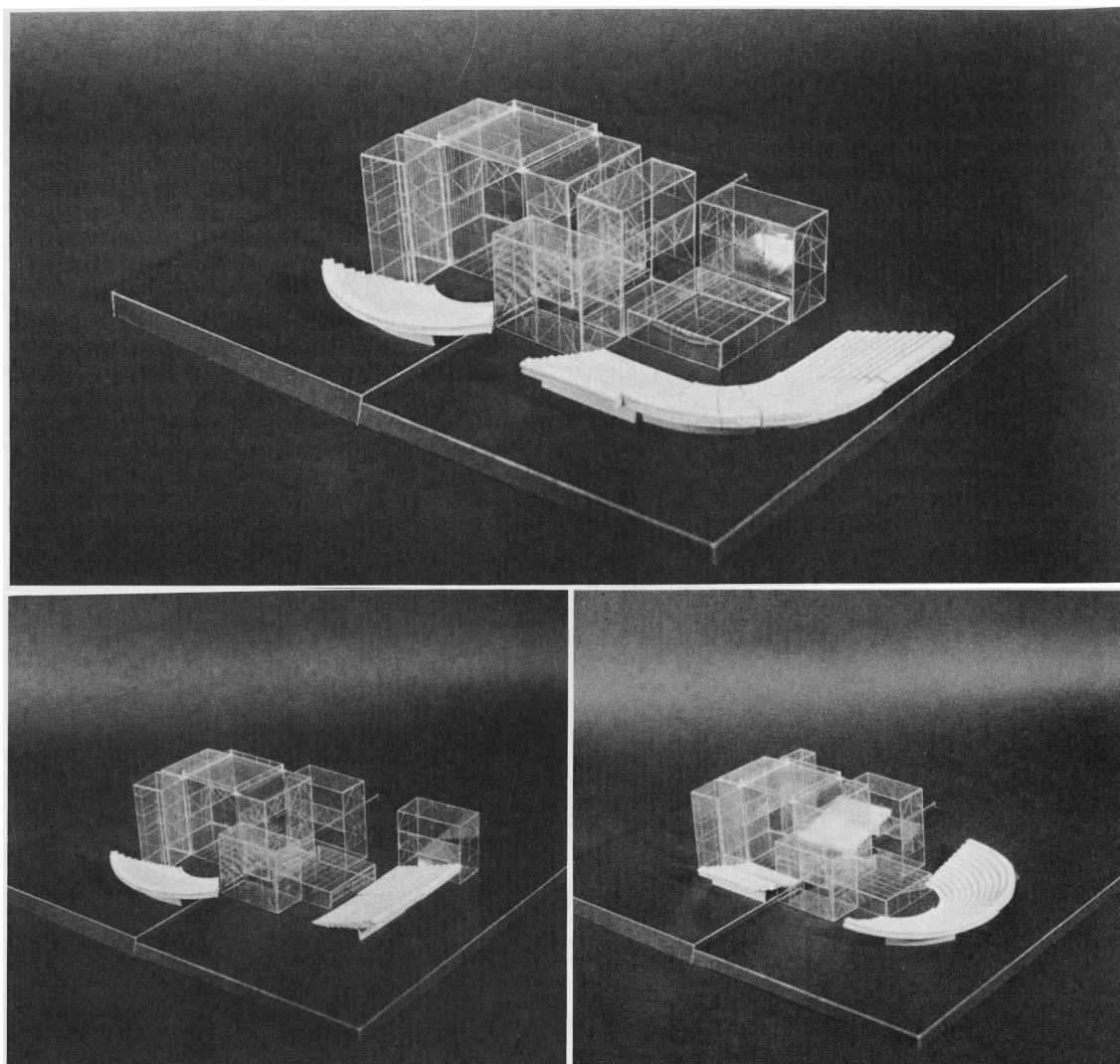


Figura 5: Teatro Kit - variações de palco. Fonte: Acervo Jorge Caron.

O espaço do teatro no Brasil, de 1964 para cá

Nestes momentos em que atualmente nós cruzamos, a cada passo temos que nos reportar - ao menos revisar - ao momento passado, dessa noturna ditadura do *aggiornamento*.

No caso do teatro, então, vejamos. Podemos destacar dois períodos: 1964 a 13 de novembro de 1968 e daí até o fim do AI-5. No primeiro momento o teatro oferece um espaço de resistência. Herdeiro de experiências renovadoras do Arena e do Oficina, abre uma trincheira de manifestação contra a quartelada de Abril.

(Quartelada, bonita palavra: em linguagem cênica, significa aqueles elementos desmontáveis do piso do palco. Abrir uma trincheira no palco é desmontar as quarteladas.)

Como trincheiras de manifestação, usando como munição uma dramaturgia de circunstância, não só atacou como serviu de alvo às investidas da extrema direita e sofreu as primeiras baixas. Lembremos Roda Viva. Lembremos Heleny Guariba.

Nesse momento, os teatros não eram em grande número. Mas uma dramaturgia de circunstância empregava espaços cênicos de circunstância, a década de 60 empregava (não só no Brasil, mas como no mundo) todos os cantos da cidade como espaços, explícitos ou não, em nome de uma constatação ampla e restrita. Era a rua, o parque, a escadaria pública, a casa velha, o pátio da fábrica, o teatrão transformado, a tenda do circo, o caminhão. Entre nós, essa postura abrigava o teatro de resistência. E, se as casas não eram muitas, ia-se muito ao teatro, onde quer que acontecesse.

No momento seguinte, caiu a noite do AI-5. Censura absoluta. “Proibição de reunião e associação, censura da correspondência, da imprensa e das telecomunicações públicas” (AI-5 , art. 9º.). “Proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política” (AI-5 , art. 5º, item III.). “Proibição de frequentar determinados lugares” (AI-5 , art. 5º, item IV, alínea b). Neste ato se instaura a tragédia.

Primeiro, a dramaturgia. herdeira do seminário dramaturgia do Teatro de Arena (início dos anos 60), a dramaturgia de circunstância, agressiva e militante, perdeu seu espaço. Surgiu uma manifestação de entrelinhas, semi clandestina, hermética. Mesmo assim, os porões da censura acorrentaram tudo o que podia e não podia em suas prateleiras. Efeito da censura: não há representação, não há público, não há crítica. O teatro é vivo sobre esses três pés. Paraplégico, falece. A dramaturgia deteriora. (Ao se desmanchar as prateleiras da censura verificou-se que o que havia lá não tinha grande força: falta do teste crítico, em público.) Onde está ela agora? Congelada em Nelson Rodrigues? Ou em Guarnieri e Vianinha? E por que falar da dramaturgia? Porque ela corresponde a um espaço físico. Físico. Ao teatro não aristotélico de Shakespeare, o Globe Theater. Molière tem que sair do canto do salão para a Comédie Française. A Commedia dell’Arte precisa o teatro urbano de Palladio. À dramaturgia brasileira, um teatro brasileiro. Ou latino-americano, ou, ou.

O plano de censura e de “ proibição de reunião” teve outros instrumentos. Reforçou a televisão, instrumentos pasteurizados, já que ela atomiza a plateia (“Uma poltrona em cada lar”) e a plateia pulverizada não debate nem critica. Só se detecta pelas pesquisas de opinião: plateia como figura estética.

Esta não é uma postura contra a televisão no que ela tem ágil e cotidiana, nem contra as infinitas possibilidades da criação em vídeo. Mas, se no teatro público presente cria um debate permanente, a plateia dispersa da TV é observada pelo vídeo. Situação oposta. Efeitos dessa dispersão: decadência e agonia das salas de espetáculo. Primeiro, apesar do espanto crescente urbano provocado pelo aggiornamento, poucas salas novas foram construídas. Ao mesmo tempo, muitas salas existentes se transformaram em supermercado, oficinas mecânicas, apartamentos. Quando não “se” incendiaram e ficou por isso mesmo. O mesmo aconteceu no cinemas, que, bem ou mal, serviam por esses interiores a realização de espetáculos cênicos.

Segundo, nas pregas da censura surgiu um teatro alternativo, em espaços improvisados. Subequipados, com menos que o mínimo de recurso, visando encenações alternativas e

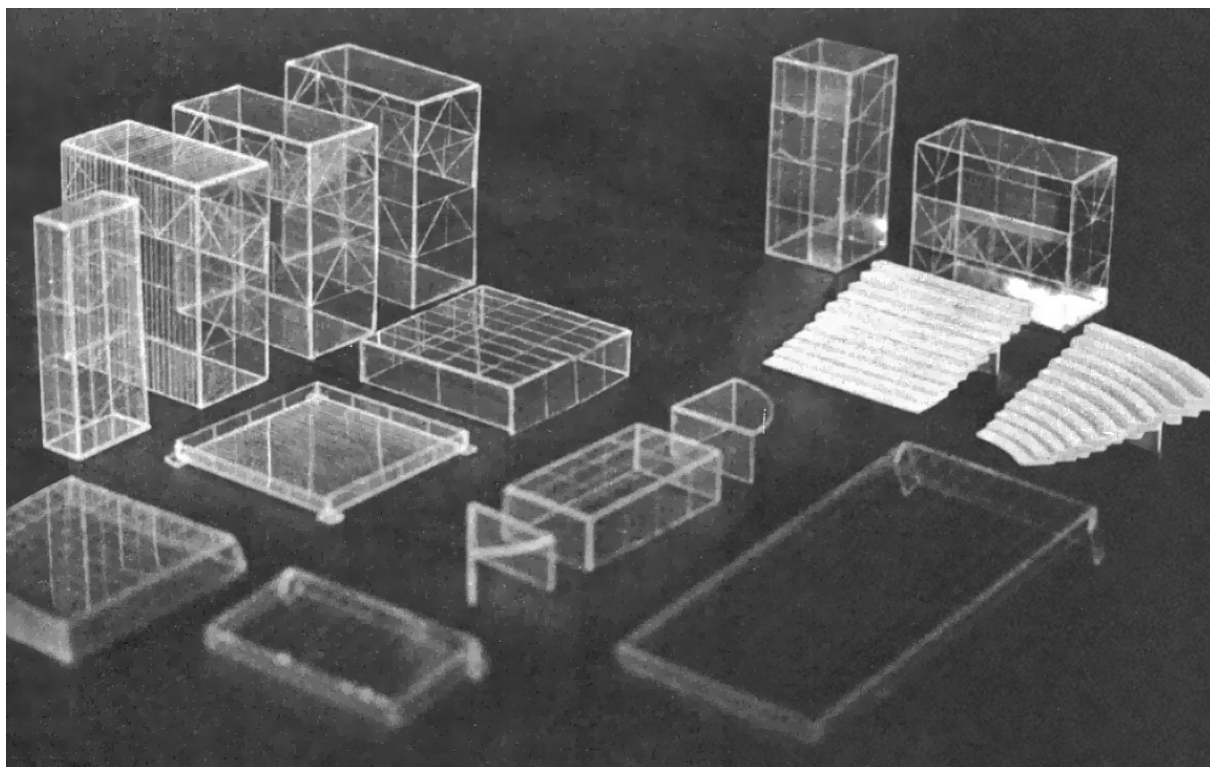


Figura 6: Teatro Kit - Elementos componentes desmontados..
Fonte: Acervo Jorge Caron.

corajosas, na verdade não representavam uma sofisticada “arte povera” grotowskiana, mas pura pobreza com valentia.

Ao se acenderem as luzes sobre o fim do sombrio ato 5, em uma nova cruzada à terra prometida, olhou-se em volta e faltava tudo. Textos, público, salas. as antigas aldeias tinham se transformado em cidades médias, as cidades grandes em megalópoles. O Brasil estava organizado, eletrificado, asfaltado. Com telefones e TV. Os camponeses eram trabalhadores urbanos, a agricultura, uma fábrica. E as cidades tinham teatros, lugares de manifestação livre, e representação? Não. O espaço físico apropriado à coisa cênica mal existe.

Mas, se o espaço físico representa em si uma dramaturgia, não sabemos quais os programas que orientam a nossa, hoje. De modo que juntamos a carência cultural do espaço a incógnita programática que deveria orientar a produção do mesmo. O que será que teremos? O teatro-caixa à italiana, tipo quarta parede? O teatro renascentista de grande proscênio, onde a imaginação do público completa o espaço cênico? As arenas de pequeno público, tidas como democráticas nos anos 50? O teatro-festa para plateias de milhares, como no pós-guerra europeu? O teatro supermáquina de ópera ou musical da Broadway? Um teatro múltiplo e de amplos recursos terciomundista? Teatros experimentais polivalentes?

A incógnita é benéfica e excitante: talvez precisemos de tudo isso. A livre manifestação Exige uma multiplicidade de espaços e uma variedade de equipamentos. Se o país se atualizou ao nível da produção industrial, temos que canalizar essa riqueza para a manifestação cultural. Sob as formas mais variadas.

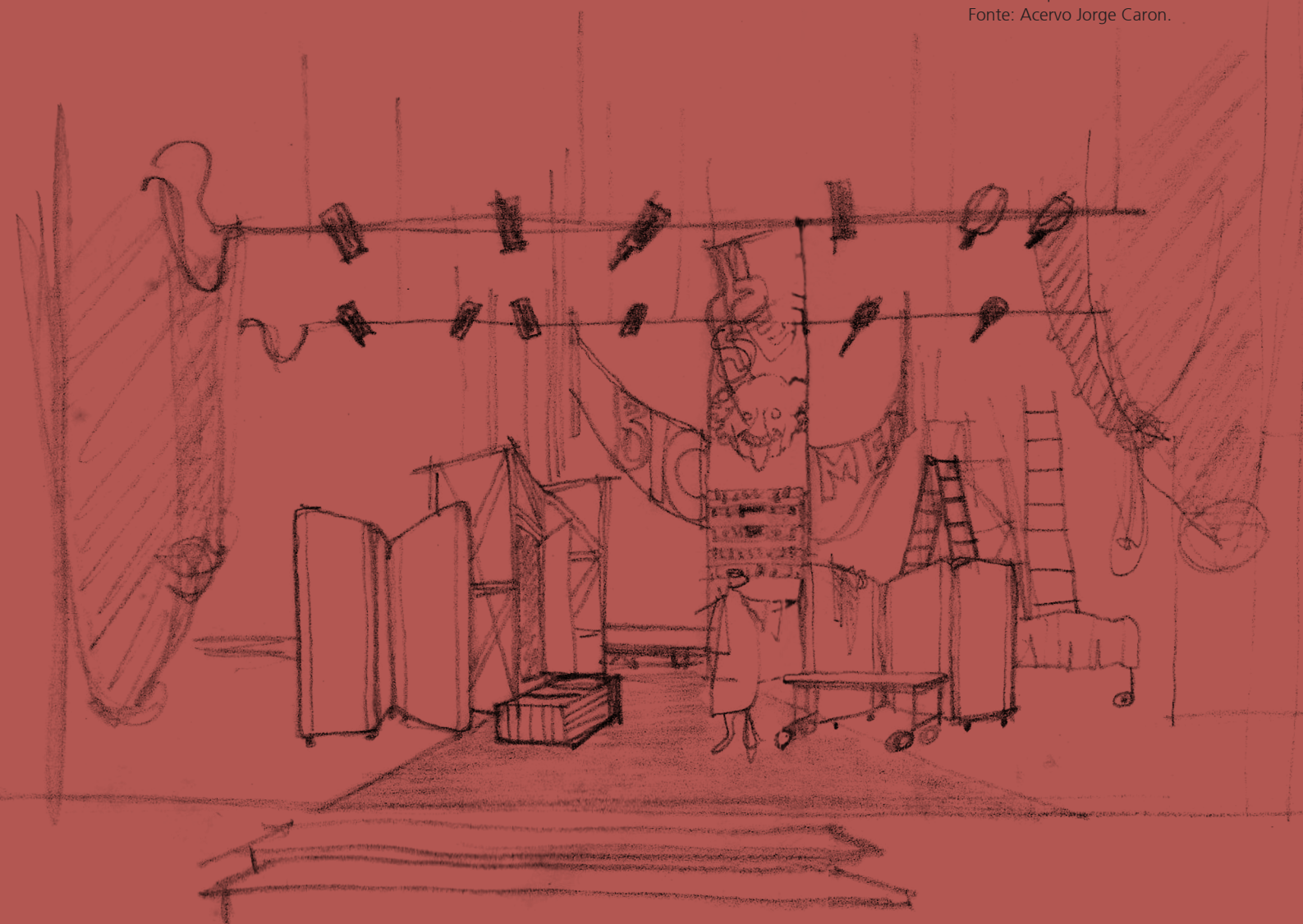
Cenografias de Jorge O. Caron*

seleção de imagens e legendas:

**Amanda Saba Ruggiero e
Carlos R. Monteiro de Andrade**

* Jorge Osvaldo Caron foi Arquiteto e Urbanista, Cenógrafo, Designer e Docente do atual Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Figura: Desenho de autoria de Jorge O. Caron para cenografia da peça *Auto da Rainha Ginga* (Direção e roteiro Chico de Assis, Teatro São Pedro- II, 1969) - Festival de Dança baseado em temas escolhidos por Mário de Andrade. Fonte: Acervo Jorge Caron.



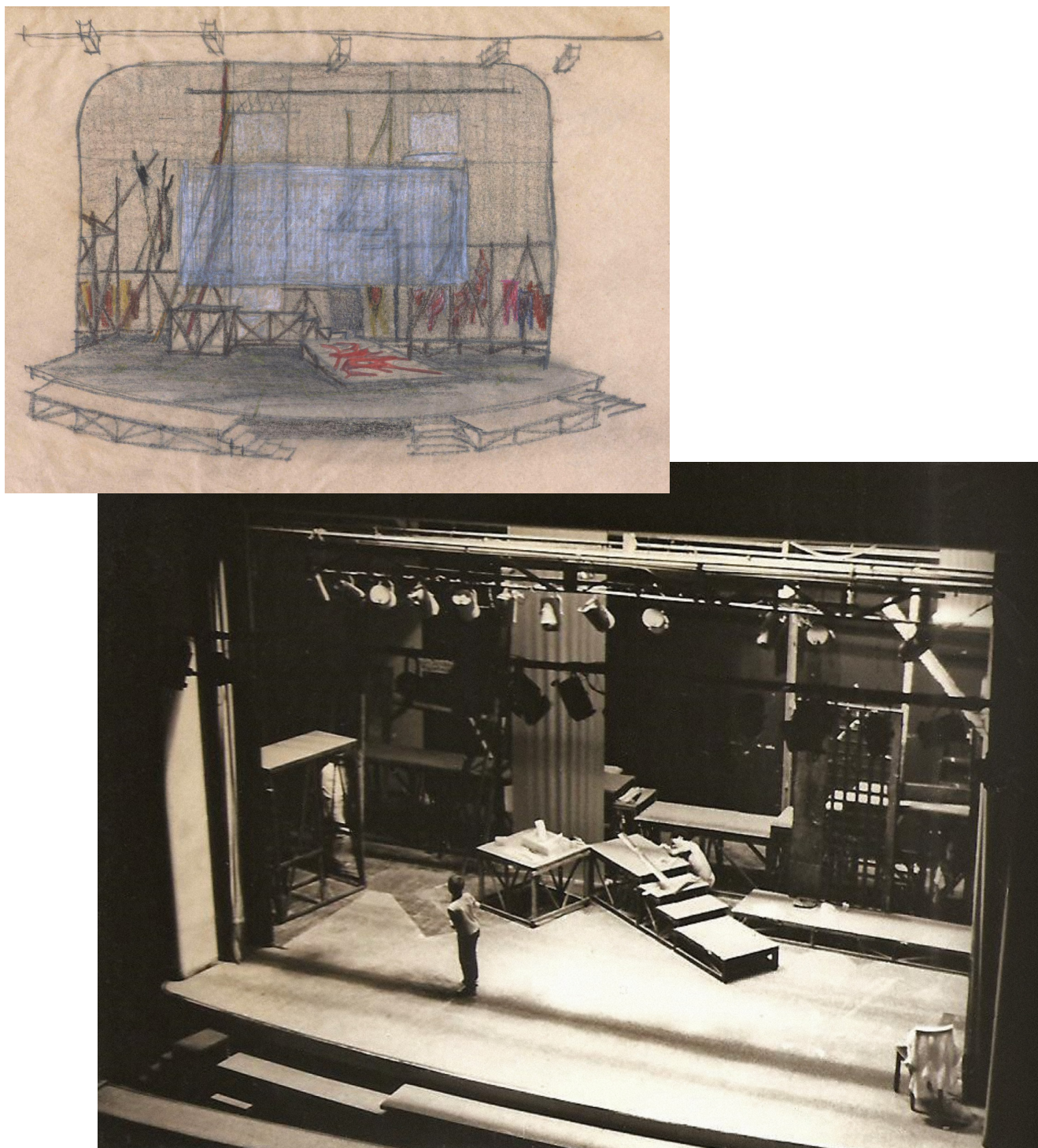
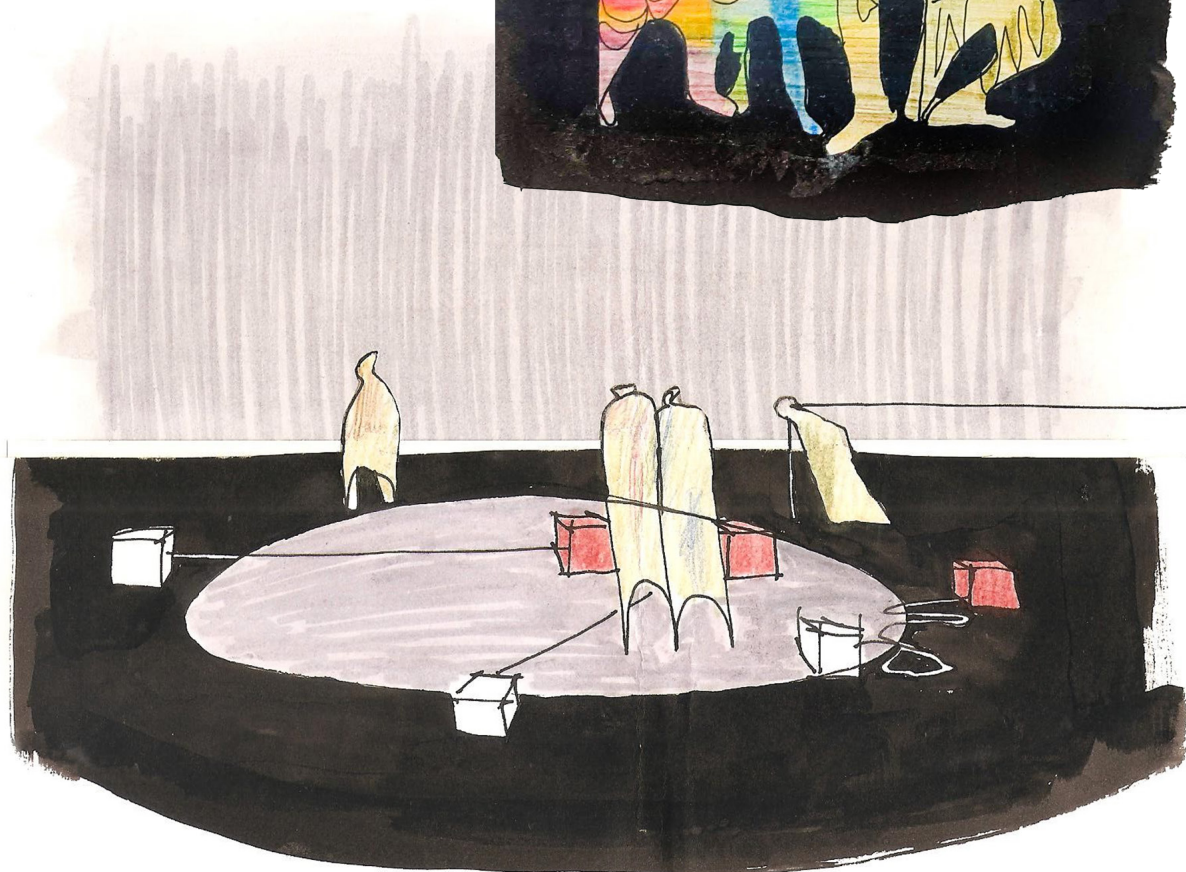


Figura 1: Desenho e fotografia do cenário da peça Macbeth (Direção de Fauzi Arap, Cia Paulo Autran, 1970). Fonte: Acervo Jorge Caron.



Figura 2: Desenhos para cenografia da peça *Esperando Godot* (Direção de Antunes Filho, 1977).
Fonte: Acervo Jorge Caron.



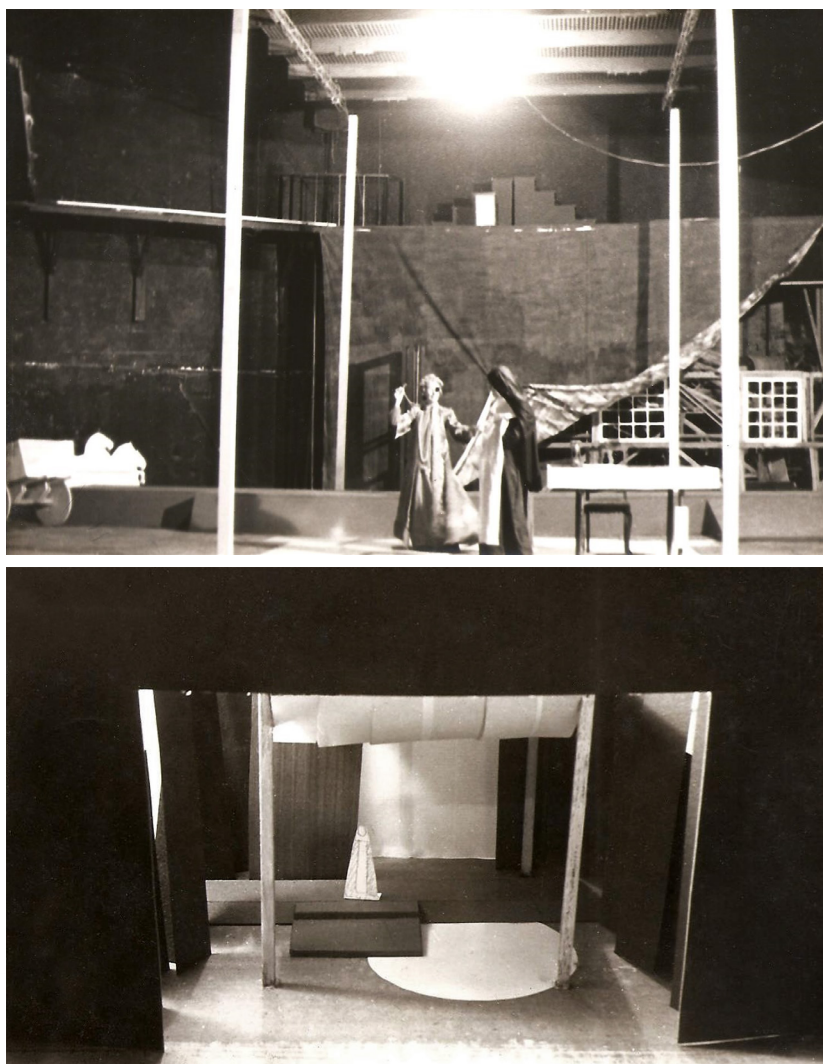


Figura 3: Fotografia, maquete e desenho da cenografia da peça A Sétima Morada (Direção de José Rubens Siqueira, Célia Helena Produções Artísticas, 1975). Fonte: Acervo Jorge Caron.

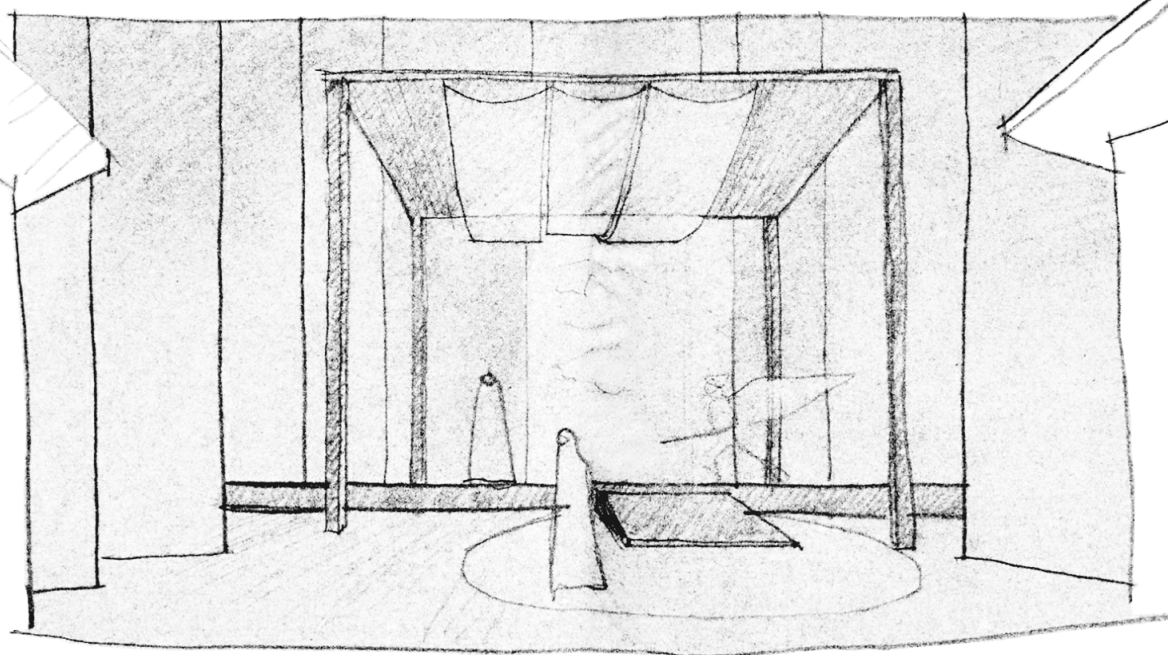




Figura 4: Desenho de figurino e fotografias da peça Auto da Rainha Ginga (Direção e roteiro Chico de Assis, Teatro São Pedro- II, 1969) - Festival de Dança baseado em temas escolhidos por Mário de Andrade. Fonte: Acervo Jorge Caron.



Figura 5: Fotos da peça A mulher sem pecado, de Nelson Rodrigues. Cenário e Figurino de Jorge Caron realizado na Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará, 1967. Fonte: Acervo Jorge Caron.



Seção 6

Arquitetura
e política

CARON JORGE OSWALDO

filho de Manoel Louis Eduard Caron e de Herma Lopez natural de Caseros- Buenos Aires- Argentina, nascido em 15.04.1936

Em 24.08.70 foi detido e legitimado pelo DOI/CODI.--. Detido para averiguações.

Documento na pasta do Min. do Exército - Pasta 8 - Doc. 37

Em 05.09.77, através do PB 4719/740/SSP/SNI, solicitou informações do nominado constando: Atualmente é diretor da firma JORGE CARON ARQUITETOS ASSOCIADOS/C LTDA Segundo registro de 06.06.68, foi indiciado em IPM em 64 para apurar as atividades subversivas da Fac. de Arquitetura e Urbanismo na USP. - O referido inquerito foi transformado no proc. 736/65 da 18ª V.Criminal e arquivada.--. Segundo registro em 08.12.70, foi preso pelo DOI ~~segua~~

pelo DOI.--. Homiziou CARLOS LAMARCA (CID), em sua residência, logo após a fuga deste do 4º RI.--. Segundo registro de 22.12.70, é possuidor de uma cultura de esquerda que data dos bancos escolares, integrou em 1957, uma base comunista(UJC) que foi dissolvida no ano seguinte; participou de uma passeata de solidariedade a CUBA; Quando estudante, participou de manifestações estudantis, / fez panfletagens, pichações e participou de reuniões de caráter político.--. Foi convocado para prestar declarações como testemunha sobre o centro de Estudos Sociais, onde fez curso.--. Conheceu SERGIO FERRO PEREIRA, CARLOS HENRIQUE HECK, JULIO BARONI e RODRIGO BROTERO LEFREVE.

Em 15.05.78 foi citado nas declarações de BENEDITA SAVI, amante de CARLOS FIGUEIREDO SÁ, que declarou ter conhecido o nominado através do casal TABACNIK

Figura: Ficha de Jorge Osvaldo Caron junto ao DEOPS - Departamento Estadual de Ordem Política e Social. Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

A vanguarda intelectual da atuação profissional de Jorge O. Caron (1973 – 1984)

Ana Maria Reis de Góes Monteiro
Taiana Car Vidotto *

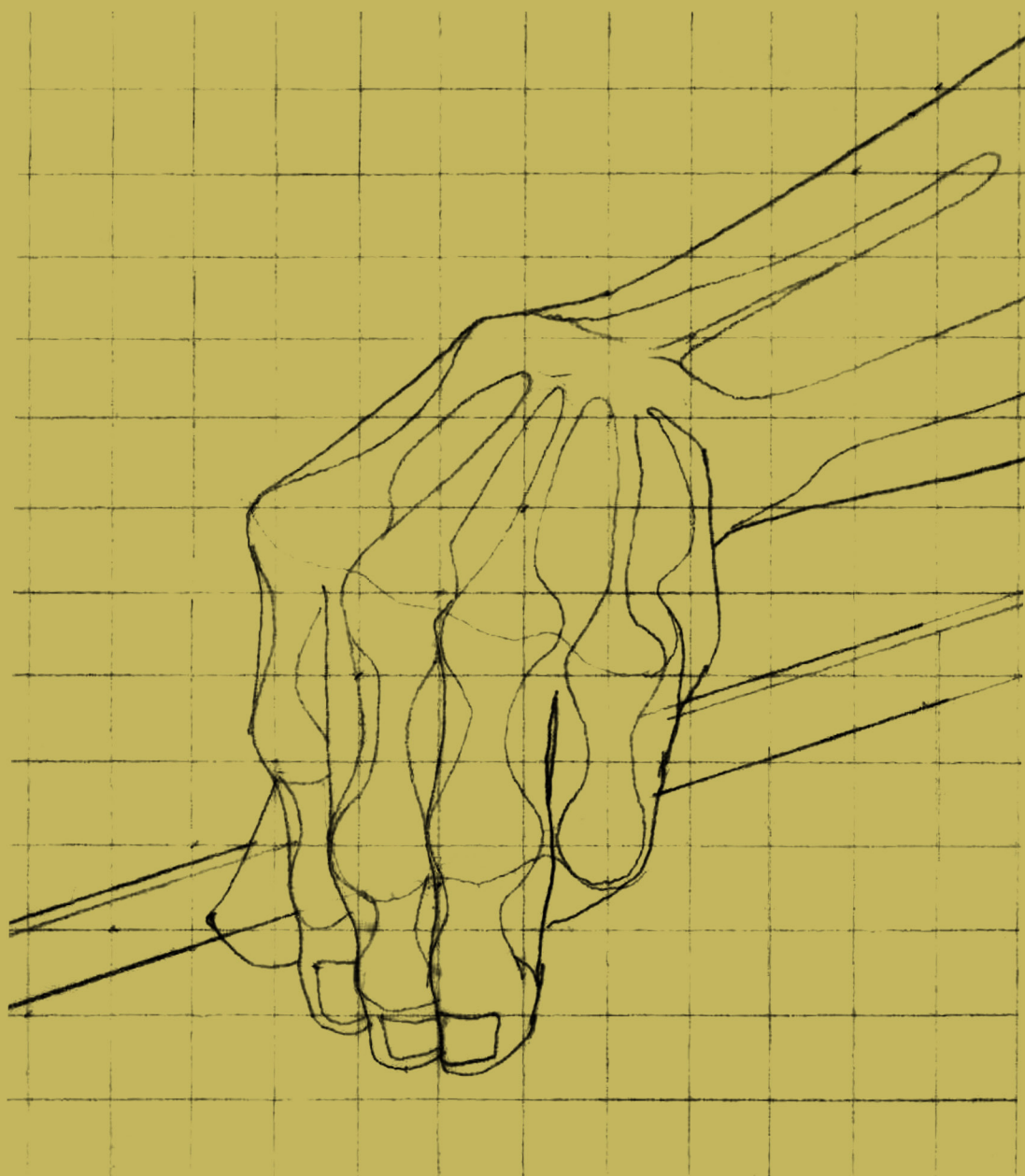


Figura da página anterior:

Desenho de Jorge O. Caron da série “Mãos e Pés”.
 Fonte: Acervo Jorge Caron.
 (Imagem acrescentada pela Revista Risco ao presente artigo)

Resumo Em sua trajetória, Jorge Osvaldo Caron (1936 – 2000) vivenciou a intrínseca relação entre o ensino, como professor de escolas de arquitetura, e a profissão, como arquiteto atuante nas instituições profissionais. Nesse sentido, objetiva-se apresentar seu percurso considerando a defesa da profissão, sua atuação no ensino e nas instituições profissionais entre 1973, quando inicia sua atuação no Sindicato de Arquitetos do Estado de São Paulo – SASP, até 1984, quando deixa o curso da Fundação Educacional Belas Artes de São Paulo - FEBASP. Este período considera a expansão das escolas de arquitetura durante o Regime Militar e a atuação conjunta das instituições profissionais, durante o qual Caron foi um dos agentes em meio ao debate intenso sobre as relações entre o ensino e a profissão.

Palavras-chave: ensino de arquitetura e urbanismo, atuação profissional, arquitetura e urbanismo.

La vanguardia intelectual de la actuación profesional de Jorge O. Caron (1973 – 1984)

Resumen En su carrera, Jorge Osvaldo Caron (1936 - 2000) experimentó la relación intrínseca entre la docencia, como profesor en las escuelas de arquitectura, y la profesión, como arquitecto activo en las instituciones profesionales. En este sentido, objetiva presentar su trayectoria por el directo de la profesión, enseñanza y instituciones profesionales entre 1973, cuando inició su trabajo en el Sindicato de Arquitectos del Estado de São Paulo - SASP, hasta 1984, cuando dejó el curso en la Fundación Educacional Belas Artes de São Paulo - FEBASP. Este período contempla una expansión de las escuelas de arquitectura durante el Régimen Militar y una acción conjunta de instituciones profesionales, durante la cual Caron fue uno de los agentes en medio de un intenso debate sobre la relación entre la docencia y la profesión.

Palabras clave: enseñanza de arquitectura y urbanismo, actuación profesional, arquitectura y urbanismo.

The professional intellectual leading of Jorge O. Caron (1973 – 1984)

Abstract Throughout his lifetime, Jorge Osvaldo Caron (1936 - 2000) experienced the intrinsic connection between teaching at schools of architecture and as an active architect in professional institutions. In this sense, this article aims to present Caron's path fighting for the professional rights, architectural teaching and institutions which represented the architect and urban planning between 1973, when he started his work in the São Paulo State Architects Union - SASP, until 1984, when he left the course at Fundação Educacional Belas Artes de São Paulo - FEBASP. This period considers the expansion of architecture schools during the Military Regime and the joint action of professional institutions, in which Caron was one of the agents participating from an intense debate on the relationship between teaching and the profession.

Keywords: teaching of architecture and urban planning, profession, architecture and urban planning.

Durante o período de conformação da profissão do arquiteto no Brasil, marcado pelo estabelecimento de núcleos estaduais do Instituto de Arquitetos (IAB) no país e da sua proximidade com Faculdades locais, a relação entre o ensino e a profissão se deu de forma indissociável. No Estado de São Paulo, o núcleo local do IAB (IAB/SP) iniciou seus trabalhos em 1943, atuando em conjunto com as instituições de ensino que formavam engenheiros arquitetos (Mackenzie e a Escola Politécnica da Universidade de São Paulo). A primeira conquista conjunta dos professores, diretores e profissionais paulistanos foi o início da autonomia a partir na criação das Faculdades de Arquitetura do Mackenzie (1947) e de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAUUSP (1948). No entanto, seu currículo baseava-se no da Faculdade Nacional de Arquitetura e entendiam que tal modelo imposto não contemplava a formação desejada (FNA, 1945).

Desse modo, o IAB/SP e a FAUUSP estreitaram suas relações para conformar um novo currículo para a formação dos arquitetos paulistanos, visando sua atuação como arquitetos e urbanistas. Para tal, entre os anos de 1948 e 1962 uma série de discussões se deram nos ambientes profissional e institucional. Entre tantos agentes que participaram desses eventos que culminaram na Reforma de 1962 estava Jorge Osvaldo Caron. Caron havia ingressado no curso de Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP em 1958 e o concluiu em 1965 (Ruggiero, 2006). Em seu período na graduação, Caron vivenciou os debates acerca do ensino e logo tornou-se professor nas escolas de arquitetura. A convivência de Caron com mestres como João Batista Vilanova Artigas e outros arquitetos que atuavam no ensino e nas instituições profissionais certamente o inspirou (RUGGIERO, 2005). Em um primeiro momento Caron, colaborou com curso de Cenografia da Universidade Federal do Pará (1967) e depois, de volta ao Estado de São Paulo, retomou¹ sua atuação como professor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São José dos Campos. Na sequência, lecionou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos (FAUS), entre os anos de 1975 e 1988; e, posteriormente, foi um dos responsáveis pela criação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Belas Artes (FEBASP), dando início a sua organização em 1975 e deixando a instituição em 1984.

Entre os anos de 1973 e 1978, Caron esteve vinculado ao recém-criado Sindicato de Arquitetos do Estado de São Paulo (SASP), onde foi responsável pelo Convênio Cultural e colaborou como membro da Cooperativa de Arquitetos da Região Metropolitana de São Paulo. Enquanto a iniciativa do Convênio, desenvolvida em parceria com o IAB/SP pensava na formação dos arquitetos de modo contínuo, preparando-os para o mercado de trabalho, a Cooperativa foi uma iniciativa exclusiva do SASP levando a prestação de serviço dos arquitetos para a periferia. Na década de 1970, o Sindicato

* Ana Maria Reis de Goes Monteiro é Arquiteta e Urbanista, Professora da Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo da Unicamp, ORCID <<https://orcid.org/0000-0001-7345-9558>>. Taiana Car Vidotto é Arquiteta e Urbanista, Professora do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo - Centro Universitário Facens, ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-7498-3789>>.

Nota 1 da página anterior:

¹ Segundo Ruggiero (2006), entre os anos 1960 e 1970, Caron atuou em projetos como a organização de exposições no Museu do Folclore em 1968 e 1970; o projeto do Conjunto Zezinho Magalhães, com Guarulhos, junto de João Batista Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Fábio Penteado; atuou na equipe de Paulo Mendes da Rocha no Pavilhão Oficial do Brasil na Expo 70, em Osaka e no concurso para o Centre Pompidou, em Paris. Somado aos projetos arquitetônicos, Caron também atuou como cenógrafo de peças de teatro e na televisão.

² Conforme apontado por Barros (2013) é possível ver reflexos da atuação de Caron nas outras instituições que implantaram Laboratórios de Habitação.

defendia a atuação profissional do arquiteto próximo ao IAB/SP e às novas escolas de arquitetura que foram criadas no período do Regime Militar (1964-1985). Além de apoiar um ensino que preparasse os alunos para atuar para toda a sociedade, Caron defendia que mais oportunidades de trabalho deviam ser concedidas aos arquitetos e urbanistas por meio de concursos públicos, evidenciando sua luta pelo campo profissional (RUGGIERO, 2015),

Nos anos 1980, Caron atuou em uma Comissão que estudava a revisão do Currículo Mínimo do curso de Arquitetura, vigente desde 1969. O convite para compor a comissão, organizada pela Associação Brasileira de Escolas de Arquitetura – ABEA, demonstrava o reconhecimento da atuação do arquiteto como professor e coordenador. Nessa posição, durante sua permanência como professor e coordenador no curso de arquitetura da FEBASP implantou o Laboratório de Habitação que inspirou a criação de outros Laboratórios nas escolas existentes no período, levando novas tendências ao ensino e a formação profissional (BARROS, 2013)².

Compreendendo o percurso profissional de Jorge Osvaldo Caron como exemplo no qual foi intrínseca a sua relação entre as demandas do ensino e da profissão, objetiva-se apresentar sua trajetória como professor e como arquiteto representante de sua categoria, considerando a defesa da profissão, sua atuação no ensino e nas instituições profissionais. A análise se deu no período de atuação do arquiteto no SASP (1973) até a o encerramento da sua gestão no curso de arquitetura da FESBASP (1984). Estes anos se apresentam como relevantes, pois consideram um momento de expansão dos cursos de Arquitetura e Urbanismo no Estado de São Paulo, incentivada pelo Regime Militar. Além disso, novas instituições que representavam a profissão foram criadas e atuaram conjuntamente – o SASP, em 1971, e a ABEA, em 1973, conformando um debate ainda mais intenso sobre as relações entre o ensino e a profissão. Ao seguir sua trajetória, como indicado por Bruno Latour (2012) em sua Teoria Ator-Rede, Caron se apresenta como um dos principais atores deste período, articulando questões que se colocavam na formação dos arquitetos e em sua prática profissional, consolidando-se como um intelectual de vanguarda em seu tempo. Seu papel foi relevante na renovação de ideias, costumes e tendências da profissão visando a formação do arquiteto que compreendia as áreas vulneráveis como seu campo de trabalho, incluindo tais territórios na formação de futuros arquitetos.

Para tal, este artigo está baseado em fontes documentais consultadas no Centro de Documentação de Jorge Caron no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP), bem como outras publicações. A pesquisa documental se deu a partir da consulta do acervo do arquiteto considerando seus escritos sobre o ensino e a profissão. Posteriormente, foi realizada a busca por outras fontes como periódicos e revistas nas quais o arquiteto publicou, bem como anais dos eventos nos quais participou.

Sobre os documentos consultados, adotou-se a leitura traçada por Le Goff (2013), abordando os materiais como documentos-monumentos. Segundo o autor, mais do que o conteúdo apresentado pelos documentos somado ao seu tratamento seriado, deve-se enxergá-los como uma “uma escolha efetuada”, sobre uma seleção do que, Caron, pretendia preservar, e não como o retrato do todo presente no período. No entanto, não cremos no esgotamento das narrativas possíveis criadas através desde

³Além de realizar uma biografia de Caron, as autoras relatam na publicação como o arquivo do arquiteto está organizado e o projeto recente de sua digitalização (RUGGIERO; MIGLIATI, 2022).

olhar sobre os documentos, reforçando que esta pesquisa não considera todo o acervo do arquiteto, mas sim um fragmento. Deve-se considerar que os trabalhos de Ruggiero (2006; 2015) e de Ruggiero e Migliati (2022) cumprem um papel de apresentar a biografia do arquiteto e o seu arquivo quanto a sua organização e acervo disponíveis. Ruggiero e Migliati (2022)³ atestaram que o arquivo do arquiteto apresenta uma série de documentos (pranchas, desenhos, croquis, objetos e textos) entre os quais pode-se comprovar seu perfil “polivalente”. Segundo as autoras, os documentos encontrados colocam Caron como membro de:

“... uma proeminente geração de arquitetos paulistas de orientação multidisciplinar, politicamente engajada, atuante no ensino e na produção arquitetônica, participou do ambiente político e cultural ativo, tanto nas organizações de classe profissional como em manifestações culturais e artísticas, posicionando o arquiteto como protagonista de uma função social coletiva e democrática” (RUGGIERO; MIGLIATI, 2022, p. 3).

Assim, identifica-se na trajetória de Jorge Osvaldo Caron, desde os primeiros anos de sua atuação um cuidado com a profissão e a formação, a compreensão do “arquiteto completo” (RUGGIERO, 2006), presente nas ações que vinculavam a função social da profissão, considerando sua contribuição em meio às instituições profissionais junto às discussões sobre os temas relativos à formação.

A exemplo disso estavam as questões que se apresentavam em seus textos quanto a organização do mercado de trabalho, a participação dos arquitetos em concursos de projeto, bem como a aproximação da formação dos alunos dos cursos de graduação segundo demandas reais da sociedade. Este artigo está dividido em duas sessões – a atuação de Caron junto aos cursos de arquitetura e sua trajetória no SASP, nas quais se destacam a renovação de ideias, costumes e tendências da profissão quanto a atuação nas cooperativas considerando áreas vulneráveis que impactam até os dias atuais.

A atuação de Jorge Caron junto aos cursos de Arquitetura e Urbanismo

Em meados dos anos 1950, a FAUUSP havia recém-conquistado uma etapa importante para sua autonomia com relação à Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, com a aprovação de seu Regulamento em 1955. Como resultado da autonomia conquistada, em 1957 foi realizado o Seminário de Ensino e uma comissão formada por João Batista Vilanova Artigas, Rino Levi, Hélio Duarte e Abelardo de Souza tomaram a frente a proposição de mudanças no ensino da escola. No ano seguinte, em 1958, Jorge Caron iniciou sua formação na FAUUSP.

Durante seus anos de graduação, foram realizados os debates para a Reforma de 1962. O Centro de Pesquisas e Estudos Urbanísticos (CPEU)⁴ foi criado e novos professores foram contratados, renovando o corpo docente que ainda contava com a presença de diversos professores da Escola Politécnica. Além disso, o Grêmio da FAUUSP – GFAU, teve uma atuação presente junto ao IAB/SP e à diretoria da Faculdade, publicando no ano de ingresso de Caron o documento “Da profissão de arquiteto no Brasil”, no qual expunham o necessário reconhecimento do arquiteto pela sociedade. Neste documento, já se defendia a função de urbanista como exclusiva aos arquitetos.

⁴Em 1965, Caron foi membro da Diretoria do CPEU (RUGGIERO, 2006).

As ações das quais participaram alunos, junto com professores e diretores da FAUUSP, culminaram na realização de três Encontros de Diretores, Professores e Alunos das Escolas de Arquitetura e Urbanismo, realizados nos anos de 1960, 1961 e 1962, o último deles realizado em São Paulo (VIDOTTO, 2014).

Não se pode atestar a participação de Caron nestes eventos, mas nas buscas ao seu arquivo, foi possível reconhecer seu interesse pelo ensino de Arquitetura e Urbanismo, bem como pela formação. Pode-se inferir que o ambiente profícuo onde estudou teve impacto no seu posicionamento diante das questões relativas a estes temas. Ainda que não haja registros sobre todos as escolas pelas quais passou nas caixas que foram consultadas⁵, nas buscas realizadas, identificou-se a presença de uma série de currículos de cursos de Arquitetura e Urbanismo em seu arquivo. Em alguns deles, Caron havia atuado como docente e em outros não, o que nos leva a crer que era de interesse referencial seu arquivamento.

Entre eles estava na Caixa nº 11 os currículos dos cursos de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Mogi das Cruzes, autorizado em 1973; o Modelo de Implantação do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, datado de 1974; o Catálogo do Curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília, de 1971. Nos quais ele havia atuado como docente estavam o Regimento da FAU Santos, com anotações a mão datadas de 1975.

O curso da FAU Santos havia sido criado em 1970 e Caron iniciou suas atividades como professor no ano de publicação do regulamento. Segundo Fortis (2004) a estrutura da escola era formada pelos departamentos de Projeto, Ciências Históricas e Tecnologia. Além disso, a FAU Santos tinha como proposta a criação de alguns órgãos de apoio ao ensino – os Centros de Assessoramento, Pesquisa e Documentação de Arquitetura e Urbanismo – que seriam coordenados pelo Diretor da Faculdade e pelo coordenador do curso. Seu objetivo era de integrar os departamentos, promovendo relações horizontais e verticais nas disciplinas. Contudo, segundo Fortis (2004) ele nunca chegou a cumprir esse papel.

Interessa-nos destacar que o exemplar arquivado no acervo de Caron do Regulamento da Instituição, com algumas anotações a mão, era uma cópia do regulamento pertencente à Geraldo Vespaziano Puntoni, devido ao seu nome anotado na primeira página. Ambos lecionavam na FAU Santos⁶ e no mesmo período trabalhavam juntos na elaboração do curso de arquitetura da FEBASP.

Observando os apontamentos feitos na documentação, provavelmente por Caron, à lápis, o primeiro deles destacou a finalidade da faculdade – “ministrar ensino, pesquisa e treinamento profissional, integradamente no campo da Arquitetura e Urbanismo” através dos cursos de graduação, pós-graduação, difusão e extensão cultural”. Além disso a FAU Santos visava “manter intercâmbio com instituições similares, científicas e culturais, nacionais, estrangeiras e internacionais”, bem como “prestar colaboração e assistência técnica ao campo do conhecimento da Arquitetura e do Urbanismo” tanto aos integrantes da sociedade quanto por meio de convênios junto aos órgãos públicos e privados (FAUS, 1975a, p.01). Também foi destacado o artigo 3º do regulamento que definia que a instituição “reger-se-á pelos princípios de liberdade de investigação, de ensino e de expressão, manter-se á fiel aos requisitos de método científico e estará

⁵ Em visita ao CEDOC no ano de 2017 foram consultadas as caixas 11, 25, 53 e 54.

⁶ Em entrevista a Beck (2017), Puntoni comentou que havia lecionado em Santos após pedir demissão do FECE, sem citar a Faculdade.

sempre aberta, com objetivo de estudo e pesquisa, a todas as correntes de pensamento científico e cultural” (FAUS, 1975a, p.01).

Na sequência do Regulamento, não se encontram mais apontamentos, tanto nas sessões que definem os departamentos, o currículo, os centros de pesquisa, quanto no estabelecimento da diretoria, dos conselhos e das atribuições do corpo docente e discente. Entretanto, em um outro documento referente à FAUS, intitulado “Comissão de Redação Final do Regimento Interno da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos”, encontram-se novas anotações. Novamente, não podemos afirmar pela documentação que Caron fez parte da comissão de redação do regimento de modo oficial, pois formalmente este se apresenta assinado e rubricado pelos responsáveis pelos departamentos⁷. Contudo, por se tratar de um Regulamento que seria aprovado pela comunidade acadêmica do qual ele fazia parte, provavelmente suas anotações foram sugestões discutidas. Entre seus apontamentos o que se destacou foram algumas exclamações junto às disciplinas propostas na revisão do regulamento chamadas de “Graduação Interdepartamental”, presentes nos três Departamentos de Ciências Históricas, Projeto e Tecnologia. Caron também apontava a necessidade de definir no regulamento o que era departamento para a faculdade (FAUS, 1975b). Outro aspecto notável das anotações se deu junto a disciplina de Topografia, no qual Caron sugeriu “Cartografia”, provavelmente como um complemento ao nome da disciplina, entendendo a necessidade de pensar a expressão por mapas.

Apontamentos se fazem presentes como exclamação e interrogação junto à definição do Conselho Departamental, mas destaca-se um acréscimo no trecho em que o Regulamento estabelece o Plenário e as discussões que poderiam se convocadas pelos docentes ou discentes com 48 horas de antecedência para a discussão de diferentes temas. A anotação a mão estava no artigo 2º que definia o plenário como deliberativo quando houvesse decisão do Conselho Departamental. Para Caron, neste quesito deveria ser acrescentado que o caráter deliberativo só incidiria quanto respeitada a “proporcionalidade legal entre corpo docente e discente” (FAUS, 1975b, p.10).

Na sequência, no que se apresentava como requisitos para a diretoria, o artigo 21º definia que a diretoria técnica e administrativa da FAUS seria exercida por um diretor “obrigatoriamente professor arquiteto da FAUS”. Para Caron, o texto deveria considerar o termo “professor e arquiteto titular da FAUS”, garantindo um profissional que possuísse maior vínculo com a instituição (FAUS, 1975b, p.10). Outro aspecto que Caron frisou em suas anotações foi a relação da FAUS com a sua mantenedora, a Sociedade Visconde de São Leopoldo, acrescentando-a na hierarquia do organograma funcional da instituição.

Conforme apontado, no mesmo ano de elaboração do Regimento da FAU Santos, Caron foi convidado para a criação do curso da Belas Artes, apoiada pelo IAB/SP. Na ocasião, foi organizada uma comissão, composta pelos arquitetos Paulo de Mello Bastos, Jorge Caron e Geraldo Vespaziano Puntoni, que entregaram ao Sindicato a proposta de estrutura do curso “juntamente com um pedido para que a entidade se pronunciasse sobre a oportunidade de ser implantado mais um curso de arquitetura e urbanismo em São Paulo”⁸. Sobre a viabilidade de um novo curso de arquitetura na cidade de São Paulo⁹, Caron comentou:

⁷ Eram eles: Lúcio Gomes Machado (Departamento de Ciências Históricas), Maurício Nogueira Lima (Departamento de Projeto), Yopanan Rebello (Departamento de Tecnologia), Henrique Noé de Almeida (Administração) e Lúcio Leal (Discente) (FAUS, 1975b, p.01).

⁸ Curso de arquitetura e urbanismo da FEBASP só depende do CFE. Arquiteto no 34, São Paulo, (Ano III, no 34 – ???), p.06.

⁹ Naquele momento, entendia-se que era possível criar um terceiro curso de arquitetura na cidade, somando-os ao da Mackenzie e da FAUUSP já que a maioria dos cursos criados na década de 1970 estavam ao redor da metrópole paulista, nas cidades do interior do Estado. Mesmo reconhecendo o “problema do mercado de trabalho” entendia que essa questão devia ser enfrentada pelas instituições (VIDOTTO, 2020)

“Convoquei, no sindicato, uma reunião de todos que estivessem dispostos a trabalhar no curso de Belas Artes. Levei um susto, entupiu o elevador, o corredor (...) Jovens recém-formados, jovens que ainda não tinham se formado, valia tudo. Comecei a falar sobre o curso que se pretendia fazer, alguns colegas já estavam mais próximos e começamos a montar as ideias, naquele momento sobre o curso que se iria fazer e edificamos assim a grande plêiade de gente que havia a disposição” (PINTO, 1989, pp. 204-205)

Desse modo, após sua aprovação, o curso da FEBASP foi instalado no edifício da Pinacoteca, à Avenida Tiradentes. Para Caron, na ocasião, o MEC não estava preocupado com o perfil do profissional a ser formado e sim em saber “se seriam ministradas todas as disciplinas que o currículo mínimo determina, carga horária, recursos financeiros e a saúde financeira da instituição” (PINTO, 1989, p.152). Junto à documentação do MEC se incluía uma carta do IAB “afirmando que o mercado ainda está absorvendo profissionais” (PINTO, 1989, p.153).

Segundo Rosa (2004) o projeto pedagógico inicial, concebido por Jorge Caron, tinha como objetivo formular um curso “com forte formação artística aliada à tecnologia” (ROSA, 2004, p.45). As áreas de conhecimento (ou departamentos) definidas no projeto pedagógico eram Projeto, Urbanismo, Teoria, Artes, Tecnologia e Atividades Práticas. Em 1979, o total de carga horária do curso elaborado era de 4.530 horas.

Uma das principais estratégias de ensino que foram implantadas na Belas Artes foi o Laboratório de Habitação – LAB-HAB (1982). Debatido em uma das mesas do XI Congresso Brasileiro de Arquitetos (CBA), com o texto “Formação Profissional do Arquiteto”, o LAB-HAB afirmava seu objetivo em prestar assistência técnica à habitação por meio da inserção de uma instituição acadêmica na periferia da cidade. Os professores que organizaram a iniciativa, entre os quais estava Jorge Caron¹⁰, acreditavam que a escola deveria oferecer uma estrutura de produção de conhecimento que permitisse o contato “com problemas concretos da população de baixa renda que, tradicionalmente, não é atendida pelo trabalho profissional dos arquitetos” (IAB, 1982). A experiência do LAB-HAB foi vanguardista para o período e até os dias atuais é lembrada como uma experiência eficaz de ensino e extensão. Ainda que na FAU Santos havia a proposta para um Centro de apoio ao ensino, que não teve sua finalidade cumprida, na FEBASP houve a efetividade da proposta.

Além deste laboratório, Ruggiero (2006) destacou uma série de outras iniciativas extracurriculares que foram propostas no curso da FEBASP, nas caixas consultadas pela autora no CEDOC de Caron, uma documentação detalhada apresentava o “Projeto Interior”¹¹, o qual tratava de um estágio para os alunos conhecerem a realidade urbana a partir de organizações que atuassem neste setor. Foi proposto também o “Laboratório de Estruturas”¹², por meio do qual os alunos poderiam desenvolver pesquisas e estudos sobre sistemas estruturais, considerando a fabricação de protótipos. Somaram-se aos Laboratórios propostos o Centro de Documentação¹³ e o Canteiro Experimental para a prática de atividades do campo da construção civil.

Um aspecto relevante quanto a relação de Caron com as instituições que representavam o ensino e a profissão foi a acolhida, no início da década de 1980, da ABEA. Antes sediada em um anexo do Edifício da FAU Maranhão, a Associação passou a ter

¹⁰ Além de Caron eram membros Joan Villa, Yves de Freitas e Nabil Bonduki. Tanto Caron quanto Villá participaram da Cooperativa de Arquitetos da Região Metropolitana do Estado de São Paulo, que será apresentada na sessão seguinte e foi precursora da atuação do arquiteto na periferia (IAB, 1982).

¹¹ Coordenado por Maria Lúcia Guilherme (RUGGIERO, 2006).

¹² Sob o cuidado de Yopanan Rebello e Maria Amélia D’Azevedo Leite (RUGGIERO, 2006).

¹³ Proposto por Maria Helena Flynn (RUGGIERO, 2006).

sua sede no edifício da Belas Artes, na Praça da Luz. No Boletim nº 11, a diretoria agradeceu à direção da Faculdade de Belas Artes, em nome do coordenador do curso de Arquitetura, Jorge Caron, por ceder o espaço para a Associação (ABEA, 1980).

Neste mesmo período que a ABEA mudou para o endereço da FEBASB, Jorge Caron foi convidado para compor uma comissão¹⁴ que visava discutir a reformulação do Currículo Mínimo de 1969. Os responsáveis elaboraram um texto, cuja entrada foi dada no Conselho Federal de Educação em 15 de fevereiro de 1981. As principais demandas eram a valorização de um debate pela conformação de um novo ensino de arquitetura, a necessidade de se retomar a importância da função social do Currículo. Os autores do parecer (que não foi encontrado nas fontes consultadas) lembravam o que fora afirmado com a carta de Ouro Preto – que um novo currículo Mínimo era uma tarefa necessária, mas não garantia em si mesmo a melhoria do ensino (PROJETO, n 34, 1981).

Em meio aos primeiros anos do curso da FEBASP, Caron seguia atuando na FAU Santos. No entanto, em 1982 a Faculdade passou por um período de crise administrativa e o SASP, no papel de seu presidente, José Carlos Ribeiro de Almeida foi chamado a intervir. Um novo diretor havia tomado posse na faculdade, o Prof. Noêmio, e demitiu 17 professores, sem uma justificativa clara (FORTIS, 2004). Como reação a atitude da sociedade mantenedora da FAUS, que estabelecia novas regras para o curso de Arquitetura, como o horário de fechamento do edifício¹⁵, os alunos se colocaram em greve até que os professores demitidos pudessem retornar.

Mesmo com a intervenção do SASP, órgão no qual Caron atuava:

“Essa greve teve a duração de aproximadamente 100 (cem) dias, nos quais os professores e os alunos não abandonaram o ambiente da faculdade, substituindo as aulas por constantes reuniões, cujo ponto principal era o retorno dos 18 (dezoito) professores, com discussão, também, de assuntos relativos às melhorias e modificações acadêmicas, à política pedagógica da Faculdade e as relações entre a Faculdade e a Direção das Faculdades Católicas de Santos” (FORTIS, 2004, p.28).

Como resultado, foram readmitidos os professores e relocado no lugar da Direção o Prof. Oswaldo Correia Gonçalves para completar o biênio 1982/1983. Dois anos depois da crise na FAU Santos, em 1984, se deu uma crise no ensino da FEBASP, quando Jorge Caron deixou a direção da escola¹⁶ (PROJETO, nº 67, 1984).

Segundo Rosa (2004), desde a época do reconhecimento do curso, em 1983, havia uma polêmica em meio ao corpo docente e discente. Os professores requeriam melhores salários enquanto os alunos protestavam o preço das mensalidades. Deve-se considerar também o convívio nesse período com os movimentos da Diretas-Já – os alunos eram convocados pelos professores, como Joan Villa, para participaram dos protestos e passeatas.

Em 1984, houve uma greve na escola com a duração de um ano e a consequente demissão de todo o corpo docente¹⁷. Em meio a continuidade do conflito, deu-se a busca por novos professores. Em 1985, Caron demitiu-se da diretoria da FEBASP enfrentando uma série de reivindicações como maiores salários, mais recursos para os

¹⁴ Além de Caron, formavam a comissão Candi Hirano, Edgar Graeff, Fernando Rabelo e os estudantes Nilton Vasconcelos, Carlos Dias Comas e Demerval Monteiro (PROJETO, n 34, 1981).

¹⁵ “Alunos e professores da FAUS mobilizados contra medidas da mantenedora” (PROJETO, nº 42, 1982a)

¹⁶ “Caron deixa a Coordenação do CAU FEBASP (Projeto nº 67, 1984, p.12)

¹⁷ Com exceção de Nelson Milani e Sérgio Malacrida (ROSA, 2004).

¹⁸A partir de 1987 novos professores foram recontratados e uma nova mudança se deu na escola com o despejo do edifício da Pinacoteca, em 1989 (ROSA, 2004).

Laboratórios e outras questões de política interna. Com a nomeação de um interventor e o agravamento da crise, uma greve paralisou¹⁸ a escola que, por sua vez, demitiu todos os professores e encerrou as atividades de Laboratório de Habitação.

Após esse período na Belas Artes, Caron ainda se dedicou alguns anos à FAU Santos, até ser aprovado, em 1987, como professor para o Curso de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos, onde iniciou uma nova etapa docente. Conforme Ruggiero (2006), na nova escola Caron propôs o “Atelier Integrado”, levando seu entendimento integrador do ensino à nova escola.

Sua atuação nas instituições profissionais

Jorge Caron participou ativamente do SASP desde o período de sua criação. Em um primeiro momento, o arquiteto esteve à frente da direção do Convênio Cultural. Posteriormente, foi delegado suplente na diretoria do biênio de 1978-1979, tempo em que foi um dos colaboradores da Cooperativa dos Arquitetos da Região Metropolitana do Estado de SP.

Quanto ao Convênio Cultural, em carta datada de 1978, Caron afirmou que sua criação foi uma iniciativa da gestão de Alfredo Paesani no SASP, que defendia que o Sindicato deveria manter uma atividade cultural própria. Em 1973, Caron foi convidado a coordenar essas atividades. A criação do Convênio com o IAB se deu posteriormente, a partir de dois argumentos: a possibilidade do uso do mezanino da sede do IAB para os eventos do SASP e a reunião das atividades culturais de ambos os órgãos de classe em vista de demonstrar “uma unidade de atuação” (CARON, 1978a). Desse modo, surgiu o Convênio IAB/SASP, com objetivo de “promover atividades baseadas em um plano didático de desenvolvimento cultural originado em uma iniciativa do Sindicato”. Seu estabelecimento visava promover a instrumentação dos arquitetos em relação ao mercado de trabalho; servir de base para integração de colegas e promover, em função da atividade didática, a inter-relação entre arquitetos e outras categorias profissionais (CARON, 1974).

Entre as atividades, o convênio promoveu cursos livres de curta duração, seminários, mesas redondas e conferências. O primeiro curso realizado, de Paisagismo, incluindo a associação com o Instituto de Engenharia, com a Prodesan – empresa de Santos – onde foi feito o curso de Paisagismo e Fernando Chacel (CARON, 1978a). Nos anos seguintes, o convênio teve, em 1974, a coordenação pelo Sindicato de Caron e pelo IAB de Helene Afanasieff; em 1975, seguiu com a coordenação do SASP por Caron e de Christina de Castro Mello pelo IAB.

O Convênio prosperou ao longo dos primeiros anos, realizando um ciclo de debates com urbanistas em colaboração com a FAUUSP, e sob o patrocínio das empresas Empresa Paulista de Planejamento Metropolitano (EMPLASA), Empresa Municipal de Urbanização (EMURB), METRO e Coordenadoria de Gestão de Pessoas (COGEP), na FAU Maranhão. Contudo, mesmo com o crescimento numérico das atividades do Convênio, segundo Caron (1978a), começou-se a perder o reatamento político e a integração dos arquitetos em decorrência dos trabalhos. Em 1976, a diretoria cultural do IAB começou a questionar sua validade, especialmente quando Júlio Katinsky assumiu o Convênio por parte da Instituição. Segundo Katinsky, as temáticas propostas pelo

Sindicato não eram adequadas. Após discussões relatadas nas atas das instituições, o convênio foi encerrado (SASP, Livro de Atas, 1977).

Houve uma série de debates até esta atitude ser tomada, contudo “em diversas reuniões, até exaustivas, apesar de terem sido apresentadas inúmeras propostas de programação, não foi possível chegar a um consenso, mesmo quando os coordenadores procuravam sinceramente um acordo” (CARON, 1978a). Assim, Caron promoveu pelo Sindicato o seminário “Relações de Trabalho na Profissão de Arquiteto” que teve como fruto a formulação de uma nova Diretoria para o SASP. Um dos aspectos destacados por Caron (1978a) foi a autossuficiência do Convênio, que possuía um fundo próprio para recebimento e promoção das atividades.

Foi encontrada no CEDOC de Jorge Caron uma publicação elaborada pelo arquiteto, sem data, com uma folha que indicava no cabeçalho o nome do Sindicato dos Arquitetos um texto chamado “Plano para o estabelecimento de um Programa de Ensino”. Neste documento, Caron apresentava como preocupação do Sindicato a proteção e incremento da posição profissional do arquiteto e propunha a organização de um Programa de Ensino pelo Sindicato dos Arquitetos no Estado de São Paulo. Assim, o Programa proposto por Caron era “destinado à elevação do nível dos associados do Sindicato” com cursos de extensão cultural e complementação de sua formação universitária.

O Plano de Ensino previa que tais cursos poderiam ser feitos por profissionais de outras categorias, que se relacionassem de alguma forma com a arquitetura. Seriam programados os seguintes temas: o exercício profissional (para arquitetos, sobre aspectos legais da profissão, ministrado por um bacharel em Direito); projeto e obra (destinado a arquitetos e mestres de obra, para discussão da interação entre projeto e obra¹⁹; planejamento de escritórios de arquitetura²⁰ (destinado a arquitetos e secretárias executivas, para tratar conceitos de planejamento e organização de escritórios, relacionamento funcional do pessoal de serviços em um escritório, questões de arquivo e secretaria); estruturas²¹ (destinado a arquitetos, tratara da conceituação dos aspectos estruturais dos projetos e do projeto de estruturas); estruturas espaciais (para arquitetos, com processos de cálculo estrutural e novas formas e suas implicações no projeto²²); fiscalização e controle tecnológico (para arquitetos e mestres de obra, tratando da responsabilidade envolvida na execução de obras, além de meios de controle da qualidade de materiais e serviços²³); desenvolvimento de obras (para arquitetos e mestres de obra, trataria da organização do canteiro e sua racionalização); especificações, orçamentos e controle de custos (para arquitetos, tratando das questões financeiras e econômicas em projetos e obras) (CARON, 197?-).

O arquiteto apontou alguns pontos fundamentais para o desenvolvimento das atividades culturais: elas deveriam estar estruturadas anualmente em torno de um tema de destaque da profissão. Esse grande tema deveria ser subdividido em uma linha que propiciasse debate e polêmica, enquanto o outro teria papel informativa. Outro ponto destacado por Caron (1978) tratava dos debates sobre especialização da profissão e sua negação – defendida pelas entidades de classe que não almejavam a subdivisão das atividades profissionais. Além disso, para o arquiteto todas as atividades culturais deveriam ter um rebatimento na política da categoria, originando a formação de grupos de trabalho; seriam convidados diversos profissionais e estudantes para participarem da plateia e enriquecer os debates; as atividades deveriam ser autossuficientes

¹⁹Com arquiteto Antônio Sergio Bergamin (CARON, 197?-).

²⁰Com arquiteta Mayumi Watanabe Souza Lima (CARON, 197?-).

²¹Com o engenheiro Mario Franco (CARON, 197?-).

²²Pelo engenheiro Jorge Kurken Kirkdjian (CARON, 197?-).

²³Seria convidado a ministrar o engenheiro Falcão Bauer (CARON, 197?-).

economicamente e, para tal, a presença do fundo era fundamental; era necessário que além do coordenador uma equipe que trabalhasse junta para promover o material gráfico das atividades, os contatos, e outros detalhes técnicos da realização do evento. Por fim, Caron acreditava que a diversificação era parte fundamental do convênio, que não poderia se resumir a cursos, mas deveria também envolver encontros, seminários, mesas redondas e palestras (CARON, 1978).

Como um resumo do histórico do Convênio IAB/SASP Caron (197) destacou o ano de 1975 como ano de atividades mais intensas, e o encerramento do Convênio em 1977²⁴. Após o rompimento do convênio e como consequência das discussões, o SASP acreditava que o tema central para o ano de 1978 seria a preparação da categoria para enfrentar novas formas de organização do trabalho – incluindo a cooperativa de serviços (CARON, 1978).

Sob o ponto de vista do Sindicato, era seu papel “consolidar o grupo profissional garantindo sua atuação plena dentro do mercado de trabalho” e “abrir esse mercado para novas perspectivas de atuação”. Dessa forma, a atividade cultural seria responsável por aprofundar e atualizar os instrumentos de trabalho profissional o que acarretou algumas atitudes por parte do Sindicato de afastar os conceitos de extensão universitária e distinguir-se de “após a graduação” ao invés de “pós-graduação”. O intuito dos cursos não era interferir nos processos de formação universitária, mas estabelecer comunicação com o profissional de nível universitário.

Além do Convênio Cultural, Caron também registrou em seu acervo uma proposta de Convênio entre o IAB/SP, o SASP e a Conesp – Companhia de Construções Escolares do Estado de São Paulo. Os documentos encontrados no arquivo tratam de algumas atas de reunião, datadas de 1978, cujos representantes do IAB (Sérgio Pillegi), do SASP (Idal Feferbaum) e do Conesp (João Honório de Mello Filho) discutiam a prestação de serviços pelos arquitetos, o cadastramento de profissionais, tanto para projeto quanto de acompanhamento de obras (CARON, 1978b). Como documentos junto as cartas, estavam anexados uma proposta de tabela de honorários, bem como a lista de documentos que deveriam ser entregues em cada uma das etapas de projeto – especificando números de pranchas a serem entregues.

Simultaneamente ao período de encerramento do Convênio Cultural com o IAB/SP, Caron se envolveu com um outro projeto do SASP, a organização de uma Cooperativa de Arquitetos, que se apresentava como uma nova forma de trabalho para os jovens profissionais. A iniciativa permitia, ao olhar de Alfredo Paesani, seu criador, um novo mercado de trabalho disponível aos jovens arquitetos. Ao mesmo tempo, aproximava os arquitetos de clientes que careciam do auxílio de um profissional em regiões onde a autoconstrução predominava (PAESANI, 1977).

Para colocar em prática a iniciativa, foi convocada uma reunião com os interessados, cujo documento se encontra no arquivo de Jorge Caron. Nessa convocação, datada de 20 de outubro de 1978, assinada pelo presidente do Sindicato, Jon Adoni Vergareche Maitrejean e pelo Coordenador do Grupo de Trabalho da Cooperativa Alfredo Paesani, constava que a cooperativa tratava de uma nova forma de organização do trabalho profissional²⁵. Junto a ele, uma anotação a mão, provavelmente do próprio Caron, que dizia: “Interessado em participar de novas formas de organização do trabalho dentro da profissão”.

²⁴ O IAB/SP apoiou desde o início a criação do SASP. Nos primeiros anos de seu estabelecimento, as duas instituições atuaram conjuntamente promovendo uma série de eventos e divulgando os valores da profissão. Contudo, ao final da década de 1970 uma série de acontecimentos levaram a um distanciamento progressivo entre as instituições. O SASP seguiu em busca do estabelecimento de uma identidade própria e da defesa do arquiteto assalariado (VIDOTTO, 2020).

²⁵ Cedoc Jorge Caron, caixa n. 25.

Caron se manteve atuante nesta modalidade criada pelo SASP, que não era uma modalidade filantrópica de prestação de serviços. Entendia-se que valores deveriam ser cobrados mediante o volume do trabalho, considerando esta uma real possibilidade de remuneração para novos profissionais.

Em 1979, foi criado um Escritório Piloto, verificando a viabilidade da organização do trabalho como prática profissional. Entre os associados à iniciativa, houve uma reunião no qual apresentaram²⁶ questões em debate segundo os grupos de trabalho de mercado e estatuto. Caron²⁷ era o responsável pelo grupo que estruturaria o Estatuto da Cooperativa e apontava suas preocupações considerando “o que faria a cooperativa”; “quem era por definição o cooperado”; “qual a área de atuação”; “qual o nome”. Como respostas, o arquiteto trazia como proposta que o objetivo da cooperativa era prestar serviços de projeto e assessoria de construção; o cooperado precisava ser habilitado pelo Conselho Regional de Engenharia e Agronomia – Crea para exercer atividade de arquiteto/urbanista e a área de atuação era a região metropolitana de São Paulo. Como discussões, o grupo do estatuto colocou as seguintes perguntas: a cooperativa era de arquitetos ou de arquitetura? Como área de atuação o grupo ainda questionava se era interessante ocupar-se de uma pequena área para não interferir no poder Municipal ou uma grande área para atuar em todos os lugares. Também se colocava como dúvida o atendimento à grandes áreas com grandes problemas, elencando como opção a definição do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária – Incra; de área de atuação.

O grupo responsável pelo estabelecimento da Cooperativa refletia sobre sua organização, mas também se preocupava com o processo de trabalho adotado. Questionavam-se sobre os limites da sua atuação sob o ponto de vista da aprovação dos projetos nos órgãos legais e quanto a linguagem com a qual seriam apresentados os projetos para os clientes. Somavam a estas preocupações o fato de mais de um arquiteto cooperado acompanhar o desenvolvimento dos projetos, permitindo que as informações não se perdessem e que a finalidade de solução do projeto fosse cumprida com qualidade. Outro aspecto que se apresentava como relevante para os organizadores era a reflexão, a cada projeto, sobre o uso adequado de materiais e métodos construtivos, de modo a implantar soluções satisfatórias²⁸.

Em artigos publicados em revistas à época, Caron manifestava sua preocupação com os rumos da profissão – o aumento progressivo de profissionais formados em contraposição à diminuição das vagas. Para o arquiteto, isto se dava em razão do modelo econômico adotado, inclusive no ensino de arquitetura. Afinal, o modelo vigente seguia sendo o do Currículo Mínimo fruto do acordo MEC/USAID. Contudo, os profissionais locais seguiam se esforçando por desenvolver uma tecnologia local, “com novas práticas e modelos para abandonar aqueles que foram impostos” (PROJETO, no 24, outubro/novembro de 1980b, pp.10-11).

Após representar o SASP por tantos anos, Caron foi eleito como diretor junta à Federação Nacional de Arquitetos (FNA), com Alfredo Paesani, Clóvis Ilgenfritz da Silva, José Maria Conde Drumond, Antônio Claudio Moreira e Moreira, Olair de Camillo; Suplentes – Rita Vaz Artigas e Edith Gonçalves; Conselho Fiscal – Eduardo Kneese de Melo, Jon Maitrejean, Helene Afanasieff, Suplentes Alfred Cervení, Ersto Barbucian, Durval Gomes (IAB, Circular do Departamento de SP, abril, 1980, p.06).

²⁶O manuscrito dessa ata foi encontrado no Cedoc Jorge Caron, caixa n. 25.

²⁷Além de Jorge Caron, eram cooperados os arquitetos: Alberto Victorio da Costa, Alexandre Faragó Jr., Alfred J. J. Cervený, Anelis Napoleão Campos, Angela Maria Calabria, Carlos Antunes, Carlos Raulino Cancian Neves, Claudia Bromberg Richter, José Fernandes Teixeira Filho, Juan Villa Martinez, Liris Padovan Monteiro, Marcia Simão Macul, Marcia Guedes Pantaleão, Marta Junqueira da Silva, Myrian Barrientos de S. Pinto, Nelly Herzman, Nilson Del Vecchio Faim, Patricia Nascimento, Pedro Francisco Tisovec, Regina de Campos Balieiro Devescovi, Ronel Ferraci, Sergio Baiget, Teresa de Jesus Pires Urbiet, Vivian Hedeager e Walter Gonçalves Jr. (Cedoc Jorge Caron, Caixa n.25).

²⁸Sindicato dos Arquitetos de São Paulo. Dossiê da Cooperativa de Arquitetos, novembro de 1978/ fevereiro de 1980. Arquivo Sasp.

Considerações Finais

Estes anos da trajetória de Jorge Osvaldo Caron evidenciam a intrínseca relação que o arquiteto vivenciava entre as questões relativas à formação e suas condições de atuação profissional. Ao seguir seu percurso, nota-se que Caron foi um dos importantes agentes do período, articulando-se com outros colegas em uma rede que transitava entre os cursos de Arquitetura e Urbanismo e as instituições. Pode-se afirmar que ele estava na vanguarda dos pensamentos relativos à formação do arquiteto pois, ao vivenciar as demandas da formação e da atuação profissional do arquiteto assalariado no SASP propôs o novo curso da Belas Artes diferentes abordagens para a formação dos novos arquitetos. Um dos exemplos foi, após sua participação como arquiteto na Cooperativa, de implantar o projeto do LAB-HAB na Belas Artes, aproximando seus alunos da realidade pluralista do campo de atuação do arquiteto.

Certamente as reflexões provocadas ao arquiteto desde o ambiente de sua formação permitiram que uma prática propositiva e questionadora fosse constante em sua trajetória de vanguarda, contribuindo com a renovação de ideias para a atuação profissional e o ensino de arquitetura. A extensa experiência no ensino como professor em diversas instituições, coordenador e fundador do curso de Arquitetura da FEBASP presaram pela defesa de um ensino autônomo, onde havia representatividade docente e discente. Isto se evidencia ao considerarmos os conflitos experimentados nas escolas durante a Ditadura Militar e a luta pela autonomia de alunos e professores diante da proposição de atividades que aproximavam a formação de casos reais.

Por sua vez, como profissional, Caron demonstrava seu apreço pelas questões de divulgação da profissão e das suas diferentes possibilidades de prestação de serviço à população – desde os convênios com o poder público até as cooperativas. A defesa da profissão com a proposição de formas de remuneração também fez parte das suas reflexões. Além disso, Caron via a necessidade de uma formação continuada da profissão, como vimos em seu Plano proposto para atividades de ensino. Naquele momento deve-se considerar que ser parte ativa de uma instituição profissional era corriqueiro aos arquitetos, mas nota-se uma proximidade maior de Caron do SASP, em detrimento de sua seleção por participar do IAB/SP. Nesse sentido, observa-se seu interesse por estar próximo da instituição que prioritariamente defendia a profissão no contexto dos arquitetos assalariados.

Não se pretende esgotar todas as experiências de Caron no período definido por este artigo. Muitos outros pontos de vista sobre sua atuação profissional e seu papel relevante em meio às escolas de arquitetura podem ser acrescentados. Que possamos, por meio do engajamento demonstrado por Caron neste período, refletir sobre a nossa atuação em meio a esta relação que segue intrínseca entre o ensino e a atuação profissional.

Referências bibliográficas

ABEA. *Boletim nº 11*. Associação Brasileira de Escolas de Arquitetura, 1980, 06p.

Barros, Mariana Cicuto. Assessorias técnicas no processo autogestionário - possibilidades de atuação. *Risco Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo* (Online), (17), 81-92. 2013. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v0i17p81-92>

- BECK, Sebastian Friedrich. *São Paulo. Uma linha do tempo através do arquiteto Geraldo Vespaziano Puntoni*. 2017. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- CARON, Jorge O. *Plano para o estabelecimento de um Programa de Ensino* (19-?) CEDOC Jorge Caron. Caixa no 54. Consultado no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Carlos, em 17 de junho de 2016.
- CARON, Jorge O. *Convênio IAB/SASP – Anexo 01* (1974). CEDOC Jorge Caron. Caixa no 54. Consultado no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Carlos, em 17 de junho de 2016.
- CARON, Jorge O. *Carta – Convênio IAB/SASP* (1978a). CEDOC Jorge Caron. Caixa no 54. Consultado no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Carlos, em 17 de junho de 2016.
- CARON, Jorge O. *Convênio Conesp – IAB/SP – SASP* (1978b). CEDOC Jorge Caron. Caixa no 25. Consultado no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Carlos, em 17 de junho de 2016.
- CEDOC Jorge Caron, *Caixa no 25*. Consultado em 21 de Junho de 2017.
- FACULDADE NACIONAL DE ARQUITETURA - FNA. *Regimento*. Rio de Janeiro. 1945. 40p.
- FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DE SANTOS - FAUS. *Regimento Interno*. 1975a. CEDOC Jorge Caron, Caixa no 11. Consultado em 21 de Junho de 2017.
- _____. *Comissão de Redação Final do Regimento Interno da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos*. 1975b. CEDOC Jorge Caron, Caixa no 11. Consultado em 21 de Junho de 2017.
- FORTIS, Sergio Novita. *A formação do arquiteto na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UNISANTOS – Universidade Católica de Santos – trajetória, organização curricular e condições de funcionamento no período de 1970 a 2003*. Dissertação de Mestrado em Educação. Universidade Católica de Santos, Santos: 2004. 103p.
- INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL/SÃO PAULO. *Circular do Departamento de SP*, abril, 1980, 6p.
- _____. *Caixa n. 124 – Reunião dos Núcleos GT 3_ensino e universidades*, 1980. Consultado em janeiro de 2015.
- _____. *Programa – XI Congresso Brasileiro de Arquitetos – Bahia 82*, 1982.
- JORNAL ARQUITETO. “Curso de arquitetura e urbanismo da FEBASP só depende do CFE”. São Paulo: no 34, p.06.
- LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Edufba, 2012.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 7a edição. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013. 499p.
- PAESANI, Alfredo. *Cooperativa de Arquitetos como nova forma de organização de trabalho: Bairro popular como ampliação do mercado para o arquiteto*, Campinas, 1977. Caixa 003. Consultado em 21 de Janeiro de 2015.
- PINTO, Gelson Almeida. *A prática do projeto no ensino de arquitetura: investigação sobre algumas experiências – São Paulo – 1958/1985*. Volume 01. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – São Carlos, 1989. 216p.
- REVISTA PROJETO. “Emprego e desemprego”. *Revista Projeto*, São Paulo: no 24, out./nov. 1980, pp.10-11.
- _____. “Proposta para reformulação do Currículo Mínimo do Curso de Arquitetura e Urbanismo”. São Paulo: no 34, out. 1981, p.74.

- REVISTA PROJETO. "As propostas finais do VII Encontro nacional sobre a Formação do Arquiteto". São Paulo: no 37, fev. 1982a, p. 13.
- _____. "SASP lança campanha estadual contra o desemprego". São Paulo: no 37, fev. 1982b, p.07.
- _____. "Caron deixa a Coordenação do CAU FEBASP". São Paulo: no 67, set. 1984, p.12)
- ROSA, Tatiana Schilaro Santa. *Memória Histórica do Curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo*. Iniciação Científica. Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. São Paulo: 2004. 2020p.
- RUGGIERO, Amanda Saba. *Um estudo sobre o mestre Artigas e o aprendiz Jorge Caron*. ANAIS... Seminário Docomomo Brasil, 2005, Niterói. Disponível em: <<https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2016/01/Amanda-Saba-Ruggiero.pdf>>.
- RUGGIERO, Amanda Saba. *Jorge Caron: uma trajetória*. 2006. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- Ruggiero, Amanda Saba. Retratos e memórias do arquiteto Jorge O. Caron. *Risco Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo (Online)*, (22), 6-21. 2015. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v0i22p6-21>
- RUGGIERO, Amanda Saba; MIGLIATI, Yasmin Natália. Trajetória de vida: uma investigação no arquivo pessoal do arquiteto Jorge Caron. *Revista Paranoá*. n.32, jan/jun 2022. DOI 10.18830/issn.1679-0944.n32.2022.23
- SINDICATO DOS ARQUITETOS DE SÃO PAULO. *Livro de Atas*: 03 de maio de 1976 a 28 de Março de 1978. Arquivo SASP. Consultado em junho de 2016.
- SINDICATO DOS ARQUITETOS DE SÃO PAULO. *Dossiê da Cooperativa de Arquitetos*: Novembro de 1978 – Fevereiro de 1980. Arquivo SASP. Consultado em junho de 2016.
- VIDOTTO, Taiana Car. *A indissociável relação entre o ensino e a profissão na constituição do arquiteto e urbanista moderno no Estado de São Paulo: 1948 - 1962*. 2014. 260p. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo, Unicamp, Campinas, 2014.
- VIDOTTO, Taiana Car. *O papel das instituições representativas dos arquitetos no Estado de São Paulo durante o Regime Militar (1964-1985)*. 2020. (291 p.) Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo, Campinas, SP.

Recebido [Jun. 30, 2021]

Aprovado [Jun. 20, 2023]

Concurso é bom sim

Para toda e
qualquer obra
pública*

Jorge Osvaldo Caron**



Figura da página anterior:

Desenho de Jorge O. Caron da série “Mãos e Pés”. Fonte: Acervo Jorge Caron. (Imagem acrescentada pelos editores desta edição temática ao presente texto)

Por quê concurso?

A primeira resposta, a mais imediata, é que o concurso traz a possibilidade de um projeto ao alcance do corpo de arquitetos como um todo. Sem diferença de postura, geração, escola. Permite o aflorar e o reconhecimento público de valores, talentos. A resposta é inegavelmente verdadeira, mas insuficiente.

Poderia complementar com o seguinte: o concurso de projeto torna a sociedade - como um todo - responsável pela obra que vai ser executada. Pela escolha, claro, mesmo que embaraçosa.

Analizando apenas essas duas respostas fica evidente, em primeiro lugar, a necessidade de que os concursos estejam ao alcance de todos os arquitetos. Segundo, que o projeto e obra, como cara e coroa, são faces de um mesmo fenômeno. Terceiro, que esse fenômeno é de responsabilidade social. Como corolário, decorre que esta responsabilidade social é cultural, política e econômica, não nesta ordem nem em qualquer outra, senão de forma ingrata.

Vamos por partes, então. Iniciando pelo primeiro ponto: nem sempre os concursos estavam ao alcance dos profissionais. Em um primeiro estágio, primitivo, a posição corporativa do grupo incipiente de arquitetos fez promover concursos estilo movimento. Resultado: pela exiguidade de ocasiões, das ideias às peças gráficas, tudo era contagiado pela monumentalidade. Neste primeiro momento, o concurso atingiu a maioria dos arquitetos, que eram poucos. Em um estágio mais avançado, a corporação já estratificada, com cânones. Pronto: o concurso já elitizou. Seja pelo valor econômico da produção, já que as peças gráficas teriam que ser elaboradíssimas, apresentações milionárias apoiadas em altíssimo número de horas profissionais.

Inverter esse processo, des-elitizar o concurso é, portanto, generalizar a temática e tornar menos onerosa a participação dos arquitetos. Em países em que todas as obras públicas são objetos de concurso de projetos, em dez anos um profissional costuma ter participado em algo como quarenta concursos. E vencido alguns, é claro. Da forma como se fazem os concursos em nosso país, é impossível manter essa média.

Pulando para o segundo ponto, mas sem querer me estender, reconheço que, socialmente, projeto e obra são indissolúveis. Fenômeno complexo, de elaboração coletiva onde o arquiteto é participante legítimo. O exercício do projeto desvinculado pertence ao campo teórico, se desenvolve na área acadêmica. Mas isto nos leva ao terceiro ponto.

* Texto publicado originalmente na Revista Sasp, São Paulo, v. 90, 1988.

** Jorge Osvaldo Caron foi Arquiteto e Urbanista, Cenógrafo, Designer e Docente do atual Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

A sociedade tem aspirações e carências. É de sua responsabilidade suprir as últimas cumprindo as primeiras. Para isto, ela deve usar todos os seus instrumentos, desde o governo que escolhe ao poder de seus setores. Em termos nossos: ao realizar uma obra, cobrindo uma necessidade, cabe às forças sociais cumprir as suas aspirações culturais. Para mim, isto leva a que não só todas as obras públicas devam ser objeto de concurso. A guarda da cultura não está a cargo de qualquer corporação auto-eleita para tal, mas dos cidadãos. O profissional é, antes de tudo, um cidadão e como tal é que caminha as aspirações de seu povo. E como intérprete, o arquiteto não é exclusivo tradutor dos valores culturais. Basta olhar em volta para não sentir-se só.

Há um ponto que fica flutuando. O Estado, mesmo representativo e escolhido, coloca-se, frequentemente, na posição de produtor de projetos de arquitetura. Em nome da economia no nível da obra, propõe uma produção interna serializada de projetos. Duas falácias. Primeira: a obra vai sempre custar o valor de mercado, e as máquinas burocráticas destinadas a projetar superam o custo real dos projetos. Segunda: ao Estado cabem os projetos sociais e econômicos conforme aos programas políticos que o sustentam. Os projetos de normatização, o planejamento, a gerência. Cabe ao Estado promover a indústria dos insumos para a construção e não a industrialização dos projetos. Cabe ao Estado o projeto cultural como um todo e não o de arquitetura em particular.

Em resumo, entendo que todas as obras públicas devam ser objeto de concurso ao alcance de todos os arquitetos, sujeitos ao veredito dos cidadãos envolvidos. Há muito mais a se dizer sobre concursos. Mas aqui já se tem um número de contradições enorme que nos cabe resolver.

A responsabilidade no quadro cultural*

Jorge Osvaldo Caron**



Figura da página anterior:

Desenho de memória do arquiteto e urbanista Alberto Barbour - lembrança do Caron trabalhando no escritório da casa da rua 9 de julho em São Carlos. Fonte: Acervo Jorge Caron. (Imagem acrescentada pelos editores desta edição temática ao presente texto)

O quadro cultural, seja de um momento, seja de um período, é o espelhamento, extremamente polido, da história desse tempo e lugar. Um economista ou um cirurgião poderão dizer que a história se espelha na análise econômica ou no avanço tecnológico, o que na metáfora dos reflexos nos leva a considerar a cultura como uma dessas bolas espelhadas, que, em permanente giro, vão estrelando o ambiente.

A inserção de um indivíduo ou organização nessa metáfora-bola passa a ser função de sua qualidade reflexiva. Mais brilhante ou mais opaca, mais ampla, ou até inexistente, como uma pequena cárie negra na esfera giratória. O que a figura indica é o caráter coletivo das contribuições pontuais organizadas nesse globo que gira e gira. Acompanhando a metáfora, devemos observar o giro da bola nesses 20 anos e a qualidade do fragmento espelhado que corresponde ao Sasp.

A mudança histórica em que o sindicato se forma e cresce corresponde a um período de extrema urbanização do país, comandada de forma absolutista e autoritária. Se bem que o autoritarismo seja um dos caracteres mais determinantes de nossa história, onde os momentos de livre expressão são passageiros, esse particular período se pautou pelas práticas mais cruéis de repressão e censura na consecução de seu objetivo de modernização urbanizante.

De qualquer forma, muito ajudou para o conjunto dos arquitetos. De segmento discreto, detentor de um saber particularizado, amplia-se ao nível de categoria capaz de trabalhar de forma interdisciplinar e assalariada. De grupo inserido socialmente na contribuição pontual de produtos estéticos-tecnológicos à participação no esforço de urbanização dentro de um quadro hierarquizado e normatizante.

Muda, em decorrência da possibilidade de organizar-se de forma autônoma, espontânea e corporativa, escorada em uma área do saber, para a necessidade de organizar-se como categoria, inter-relacionada e participante, baseada exatamente na conjunção de seu saber. Podemos dizer que nesse momento se delineia um “novo realismo” profissional. Afirimo que o termo “novo” costuma trair certas conotações desagradáveis: Estado Novo, Nova Política Econômica, etc.

Se, enquanto organização corporativa, os arquitetos atuaram, na projeção cultural da corporação e no intercâmbio com as artes e as ciências, ao estabelecer-se como organização de categoria altera-se o quadro da inserção cultural. A urbanização acelerada e massificada do ensino perversamente orientada em um país de doutores altera profundamente o panorama da cultura. Onde antes se colocava um programa de mão única, do grupo de arquitetos para fora, baseados em seu saber iniciático,

* Texto publicado originalmente na Revista Arquiteto, edição especial em comemoração aos 20 anos de fundação do SASP - Sindicato dos Arquitetos no Estado de São Paulo, 1991.

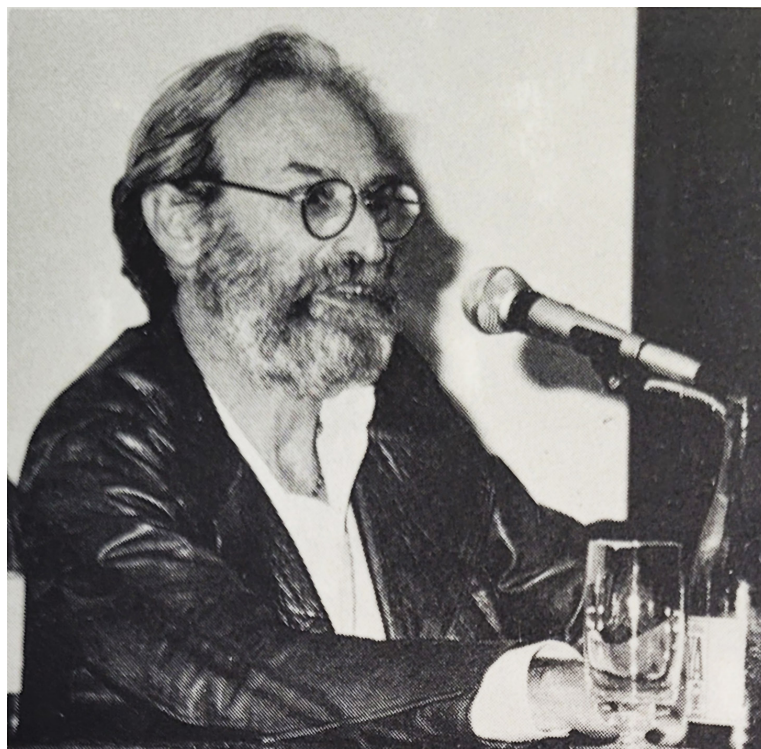
** Jorge Osvaldo Caron foi Arquiteto e Urbanista, Cenógrafo, Designer e Docente do atual Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

agora se impunha outro, de mão dupla, interdisciplinar e participativo, sem abandono de seu conhecimento específico. Colocava-se a questão da reciclagem, da atualização e do aprofundamento para a categoria. O histórico convênio cultural entre IAB e Sasp, nos anos 70, reflete com clareza essa necessidade de envolvimento da categoria em aprimoramentos interdisciplinares e de novas práticas profissionais.

Articulada a esta, a urbanização modernizante (“reflexo”, segundo teses da época) abre outra linha de desafios culturais. Num primeiro instante, a corporação reivindica para o arquiteto o signo do planejador e, a partir dessa posição, orienta o quadro de formação profissional. Mas, em pouco tempo, o cotidiano demonstra que, nesse campo de natureza absolutamente interdisciplinar, o arquiteto contribui na equipe a partir de seu saber sócio-estético-técnico sobre o espaço. Ou seja, a partir de um centralismo cultural arquitetônico, o “novo realismo” apontava para uma arquitetura participante. O Sasp, nesse patamar, procura inserir-se no quadro cambiante através da Cooperativa de Arquitetos, que se tornou força para uma atuação renovada capaz de levar às escolas de arquitetos propostas participantes nos diversos laboratórios de habitação instalados na década de 80.

A responsabilidade do Sasp, ao inserir-se nesse discurso crítico renovado do panorama cultural, cresce, envolvendo o emprego de instrumentos apropriados a essa inserção. Dessa forma, a organização de concursos de arquitetura pelo sindicato aponta na direção de manter as perspectivas polêmicas da expressão arquitetônica. E esta liberdade é o escopo da democracia, que na metáfora inicial é o centro do globo refletor.

Figura: Jorge O. Caron. Fonte: autoria de Ludmila Ferolla, Revista Arquiteto, edição especial em comemoração aos 20 anos de fundação do SASP - Sindicato dos Arquitetos no Estado de São Paulo, 1991.



Carta* de Jorge O. Caron ao prof. Azael R. Camargo

Jorge Osvaldo Caron**



* Fac-símile da carta original de 12 de outubro de 1997.

** Jorge Osvaldo Caron foi Arquiteto e Urbanista, Cenógrafo, Designer e Docente do atual Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Figura: Rosto de Jorge Caron - desenho do arquiteto e urbanista Alberto Barbour. Fonte: Alberto Barbour. (Imagem acrescentada pelos editores desta edição temática ao presente texto)

São Carlos, 12/10/97

Caro Aza:

Os domingos são bons para escrever cartas. Principalmente para quem não é epistolar, como eu. Ou, um epistolar muito eventual, idem. Mas, já que de há muito não jogamos conversa fora, resolvi jogar texto fora. Sorry por escolher você, mas com a certeza da ressonância. Lá vai.

Os físicos nos dizem alguma coisa sobre aquilo que chamamos de fenômenos.

Nos dizem, por exemplo, que os fenômenos são estruturas em permanente movimento, e que estão sempre se aproximando ou se afastando de um ponto de equilíbrio. Também dizem que há algo ligado a esse ponto de equilíbrio que se chama atrator. Esse atrator seria até capaz de, idealmente, imobilizar o fenômeno no tal ponto de equilíbrio, mas que isso não é possível porque senão o fenômeno deixaria de ser uma estrutura em movimento e não seria um fenômeno. Ou seja, não seria mais nada. Ou, pelo menos, nada que pudéssermos entender.

Sobre esse ponto, o do entender, os físicos também nos dizem alguma coisa. Por exemplo, que os fenômenos são estruturas possíveis dentro de nossos meios de entendimento, o que nos faz ser parte integrante dessa mesma estrutura. Dito de outra forma, pode haver estruturas no exterior de nosso entendimento, que não nos contêm na medida que não temos meios de flagrar nossa participação nessas estruturas. O que poderíamos fazer são apenas projeções no quadro desenhado por nossos meios de entendimento. Voltarei a isto adiante.

Os físicos também nos dizem algumas coisas sobre esse ponto "ideal" do equilíbrio. Por exemplo, nos dizem que só nas proximidades do atrator, ou seja, do ponto de equilíbrio, pode se falar em evolução. Aproximar-se dele seria uma evolução positiva, que se transformaria em negativa à medida que a estrutura-fenômeno se afastasse dele. Tudo isso desde que se tratasse do entorno próximo.

Mas os físicos vão mais longe (e longe é isso mesmo: algo que não é o "aqui" do equilíbrio). Eles nos falam desses fenômenos quando estão em regiões distantes do equilíbrio, e nos dizem que nessas regiões não falamos mais em evolução mas em transformação. A coisa aconteceria como se nessas regiões distantes essas estruturas, ou parte delas, sujeitas a outras condicionantes, encontrassem um novo atrator e se transformassem em novos fenômenos. Em busca de um novo ponto de equilíbrio. E tudo começaria de novo: a rota para o equilíbrio, a passagem pelo atrator, o distanciamento dele, o esfacelamento à nova distância, o retorno de parte da estrutura à região do equilíbrio e a transformação de outra parte em busca de novos atratores.

Os físicos nos descrevem, por outro lado, o caos de uma forma curiosa. Dizem que, não importando quão próximos estejam dois pontos, se suas trajetórias de desenvolvimento forem divergentes, está configurado um ambiente de caos. Ou seja, que a energia gasta em divergir será consumida num distanciamento entrópico. Não que isto não seja reversível, mas que a energia gasta em reverter divergência em convergência é tão grande quanto a que foi necessária para estabelecer o caos.

Os físicos falam por metáforas? Com certeza, sim. Primeiramente, porque falam. Porque buscam nos fazer entender suas observações através de linguagens a nosso alcance. Provavelmente, os físicos tem por objetivo único descrever as estruturas-fenômenos com meios que tornem essas descrições coletivas. Se esses meios estão configurados no ambiente das linguagens, essas são, efetivamente, descrições metafóricas.

Aplicando uma lógica algo linear, cartesiana talvez, se pertencemos ao mundo dessas linguagens e a esse mundo físico (que, de fato, seriam um só), podemos nos perguntar se tais metáforas poderiam ter uma abrangência e aplicabilidade sobre o mundo em que vivemos. Aposto que sim, dado que nossos modelos de entendimento nos envolvem *no* (e não *pelo*) fenômeno que descrevemos.

Os símbolos que envolvemos aí acima são os de equilíbrio e atrator, evolução e transformação, caos e entropia. Creio que, por esforço de exercício, poderia tentar aplicá-los aos entornos visíveis aos quais *we belong*.

Vejamos como se aplicam dentro de uma visão ambiental. Para os ambientalistas, o atrator é a sobrevivência dos seres vivos, estes, intrinsecamente ligados ao mundo (seria mineral?) não-vivo no qual residem. Na fase de evolução positiva, esse conjunto de sobreviventes se dirige ao que se chamaria de um equilíbrio ecológico. Sabem eles que na fase subsequente, tais sobreviventes se afastam do equilíbrio e que em posições distantes (lá onde é o reino das catástrofes, figura matemática de sobreposição e retorno) parte deles se dirigem a novos atratores (ou pontos de equilíbrio ecológico distinto) enquanto que parte oscila de volta à ecologia anterior, buscando repetir o período em forma inversa. Aqui se fala de sobrevivência e mutação de espécies.

O que nos escapa, às vezes, é a rapidez com que certos ciclos se repetem, determinando certa ordem de estabilidades, e a mesma rapidez com que mutações nos falam de outras estabilidades. Apenas conseguimos vislumbrar os impactos causados por catástrofes e, mesmo assim, vislumbrá-los em relação a referências anteriores. Mas a alteração de trajetórias em direção a um novo atrator será sempre para nós uma surpresa estatística, destinada a integrar o quadro de referências. Análise de impactos não pode ser futurologia, matéria suspeitosa.

Os ambientalistas sabem, também, que os interesses econômicos, industriais e comerciais, porquanto extremamente próximos do meio bio-mineral (do qual emergem), desenham uma trajetória divergente do idílico jardim das delícias (veja-se Bosch), e em sua diversidade, que

historicamente cria o comércio, estabelecem, ainda, uma multiplicidade de divergências. Assim, estaria instalado um estado de caos sobre o meio ambiente.

Reversível? Sim. Mediante o esforço, energia consumida, de organizações que, sabedoras que a região em discussão está distante do equilíbrio, propõem atratores diferenciados, que visando a sobrevivência envolvem a biodiversidade e a sustentabilidade.

Mas em nossas mentes afeitas ao desenvolvimento econômico, essas falas se referem às plantinhas e aos bichinhos, e nunca à dignidade característica do bioma que contém a humanidade. Talvez pudéssemos falar de outro ambiente.

O ambiente SAP¹, por exemplo.

Surge de dois atratores combinados, há muito tempo. Um dos atratores era ensino de questões humanísticas a engenheiros em formação, aí incluído arquitetura e planejamento (denominação que estava incluída na origem). O outro era pesquisa na área tecnológica da construção, principalmente préfabricada, mas que produzia um braço em ensino de pós graduação, fazendo com que girasse em conjunto com o outro atrator e se contaminasse das questões de planejamento. Ou seja um núcleo duplo, complexo.

O equilíbrio desta estrutura devia ser afetada, como o foi, com o passar do tempo, por uma das tantas crises no campo de formação de arquitetos, com novas propostas na área desse ensino, etc.. O distanciamento do objetivo original levou o fenômeno a dirigir-se a novo atrator, mesmo que parte da estrutura mantivesse seu ciclo em torno da base (ensino de graduação de engenheiros, pesquisa em sistemas construtivos e planejamento, ensino de pós graduação nestas áreas) garantindo o que Boas chama de tradição do conhecimento. O novo atrator passou a ser o ensino de graduação de arquitetos.

Aqui temos que perceber o que eu chamei acima de velocidade de transformação dos fenômenos, a rapidez com que essa dinâmica de ciclos em torno de um equilíbrio e busca de novos equilíbrios se dá. Algo como se o magma uspiiano que contém o ambiente que descrevemos estabelecesse algoritmos que imprimissem uma aceleração caleidoscópica nele.

O novo objetivo atrator era a formação de arquitetos, um curso novo, seu ponto de equilíbrio a manifestação de uma escola de arquitetura (quicá com E). O ambiente envolvente qualificava a primeira proposição de objetivos que articulava o ensino de arquitetura à particularidade tecnológica que caracterizava esse ambiente. De fato, essa proposição durou pouco.

Outro aspecto da combinação entre ambiente e atrator se refere à composição de um corpo docente dito pouco qualificado dentro dos parâmetros uspiianos (leia-se titulação). A

¹ Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos - Universidade de São Paulo.

vizinhança destes "perigos" produziu dois efeitos, talvez contraditórios. Um, foi a criação de um escudo, o mais impenetrável possível, que protegesse a trajetória do novo fenômeno em direção a seu *goal*. O outro foi uma aceleração em direção à titulação em cumprimento ao algoritmo ambiental. O primeiro, a rota do isolamento; o outro, a da integração. Divergentes.

O atrator arquitetura-tecnologia, em relação ao curso durou pouco mais do que o tempo da proposição do mesmo. Logo mudou a rota para arquitetura e urbanismo, mais condizente com outras estruturas envolventes que incluíam a da legislação. Um aspecto não compareceu nesse novo atrator, o da extensão, que poderia parecer legítimo de uma estrutura de baixa titulação porém com experiência profissional. Talvez porque este último dado não fosse tão significativo. Ou se colocasse sob suspeita. Outra hipótese poderia ser porque se estava prefigurando outra mudança de rota.

Efetivamente, em pouco tempo, o bastante para configurar um ciclo completo de cinco anos, apresentou-se como objetivo principal a pós graduação. supondo que a graduação estivesse no seu ponto de equilíbrio, e o departamento distante dele. É provável que estivesse, mesmo que o equilíbrio fosse crítico. Mas isso significaria somente que a partir disso o curso passaria a distanciar-se desse equilíbrio. Aconteceu.

Por outro lado, a ênfase na pós graduação passava e se traduzia em um primeiro momento pelo aspecto de aceleração das titulações, para, em um segundo momento, apontar para a diversificação das linhas de pesquisa. Em sua evolução positiva em torno do ponto de equilíbrio houve um eficaz aumento de titulações. As linhas de pesquisa se diversificaram ao redor de dois troncos, tecnologia e historia/teoria da arquitetura. A passagem pelo equador do ciclo mereceu avaliação *summa cum laude* das estruturas contábeis que realizam essas avaliações. O que significa um impulso considerável para a continuação da trajetória, que, se bem conduzido e administrado empurrará a pós graduação ao degrau de doutorado.

Mas há outros impactos que podem ser creditados à passagem pelo atrator.

1. A graduação se distancia do equilíbrio mesmo tendo passado por ele de forma algo enviezada. Propõem-se novas estruturas sem avaliar a trajetória do fenômeno graduação que traz em seu bojo o atrator da pós e da pesquisa como lanterna de proa. Muitos alunos, talvez os melhores, são atraídos por este último objetivo, desorientando-se até da localização das salas onde o curso se manifesta. Alunos perdidos, vagando pelos corredores procuram seus mestres, sem como nem porque, à procura de um diagrama onde encaixar-se. Subestruturas colaterais (workshops, seminários) se apresentam como centrais, o que seria correto, mas sem levar em consideração a energia canalizada para áreas outras que do ensino. Divergências. Muitos professores se empenham em justificar sua presença aparente usando a graduação como álibi.
2. A proliferação de linhas de pesquisa proporcionou trajetórias diversificadas. Isto representa uma evolução saudável nas proximidades do equilíbrio. Mas, à distância representa isolamento, divergência, enfim, caos.

3. O esforço de reversão está representado pela multiplicidade de comissões, pautas obesas, plenárias frequentes. Visto de um certo ângulo, isto nos diz que há vida inteligente procurando inverter a entropia. Visto de outro, cabe a pergunta: avaliou-se a energia necessária a esse esforço? Um raciocínio rápido nos indica que a mesma energia está sendo gasta em trajetos divergentes e na reversão desses trajetos. Uma contradição imobilizante, típica do caos.
4. O próprio quadro comunitário do departamento apresenta fissuras. Professores novos cujo nome é às vezes confundido, cuja inserção não pertence à consciência comum. Grupos de professores que, com certeza tem interesses comuns, não se encontram, não se reúnem espontaneamente, não discutem tais interesses. O corredor, área viva, não é senão território de banalidades, fofocas, quiçá pequenas conspirações. Ou seja, comunicações que seriam um ruído benfazejo em outras situações, parecem ser um ruído encobridor, ou acobertador, de uma situação a não ser questionada.
5. Dentro desse mesmo quadro, chegando às relações pessoais, os professores que antes eram companheiros de uma empreitada (nas proximidades do equilíbrio) hoje se distanciam justificados por suas trajetórias individuais. Conversas de botequim não cabem mais na região séria e distante do caos instaurado.

Cabe perguntar o porque deste desabafo, ou desafogo. Porque me parece que, no ponto em que estamos, não se fazem avaliações, exceto, é claro, aquelas que pertencem ao mundo estritamente privado e pessoal. Porque me parece que, usando a metáfora dos físicos, estamos em um ponto distante do equilíbrio, ponto onde se descortinam novos atratores e onde se delineiam trajetórias novas para novos fenômenos. E porque me parece que, à diferença dos ambientalistas, não nos preocupamos com antever os impactos dessas novas trajetórias.

Posso aventar um impacto algo catastrófico: o abandono progressivo do departamento em função de trajetórias pessoais, deixando o ensino em mão de novatos sem historia pessoal, e a pesquisa transformada em feudos políticos fortificados cuja entrada se dá por cartões cifrados.

Posso exagerar e parecer catastrofista. Sei que as coisas não caminham tão simplesmente para o brejo. Mas, de fato, o departamento já enche o saco e sua porta de saída está se tornando um atrator muito forte.

Nos encontraremos no próximo botequim. Abraços

CARON



Seção 7

Resenhas

Resenha do livro *Joaquim Guedes*

de Mônica Junqueira de
Camargo (2000)

Paulo Yassuhide Fujioka*

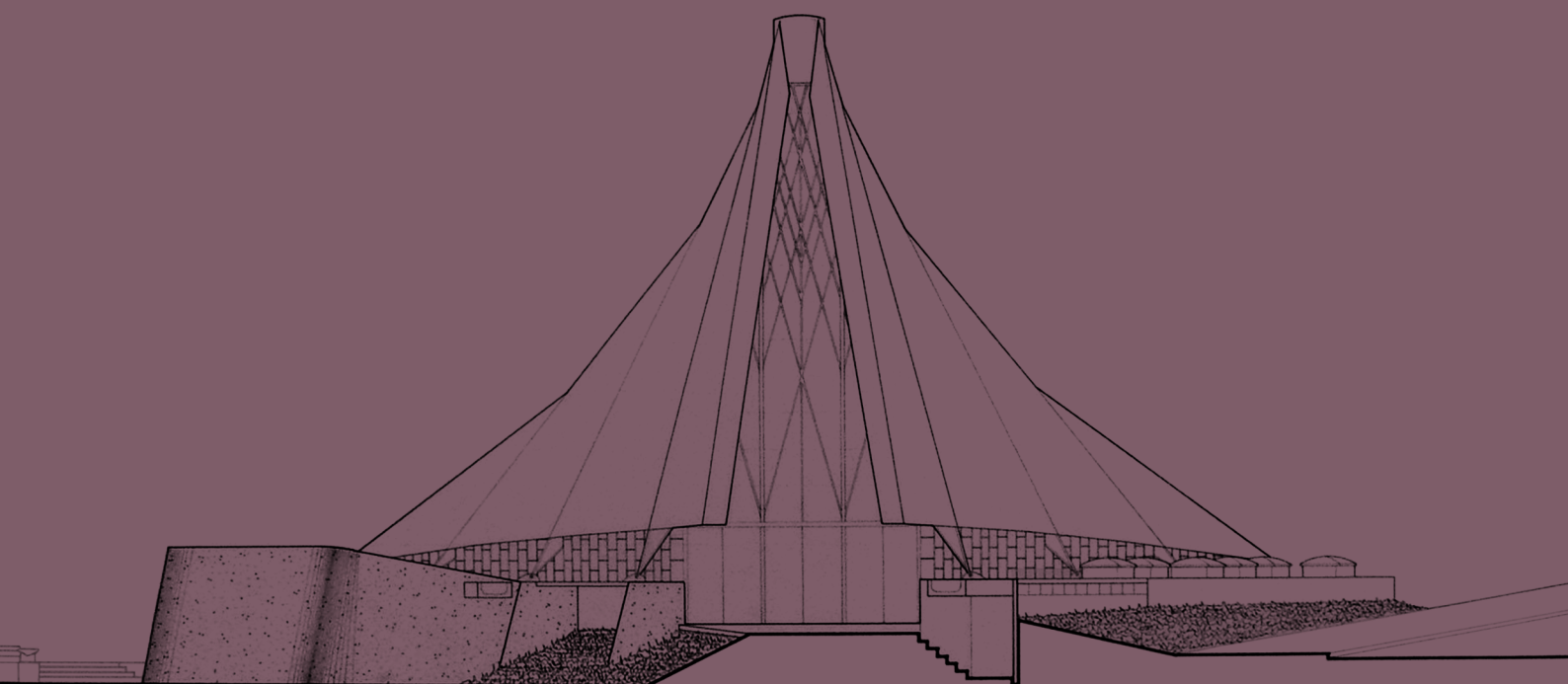


Figura da página anterior:

Vista Frontal do projeto "Centro Paroquial 12" - Jardim Maracanã, São Paulo, 1966/70, desenho de Jorge O. Caron. Fonte: Acervo Jorge Caron. (Imagem acrescentada pelos editores desta edição temática ao presente texto)

Esta resenha trata do livro *Joaquim Guedes*, de Mônica Junqueira de Camargo, editado pela saudosa Cosac & Naify Edições Ltda., na série Espaços da Arte Brasileira (2000). Por que resenhar um livro publicado há 21 anos atrás, por uma editora extinta? O intervalo de 21 anos pode ser considerado o período de tempo em que se atinge a maturidade legal, e a pesquisa sobre o arquiteto já poderia ter até mesmo maturado o suficiente para uma edição revisada e ampliada da publicação original. Mas o mais importante é constatar que o arquiteto, professor e polemista paulista Joaquim Manuel Guedes Sobrinho (1932-2008), falecido de forma trágica 13 anos atrás, faria 90 anos de idade em 2022.

Não foram publicados outros trabalhos analíticos da obra conjunta do Guedes arquiteto e urbanista desde 2000. Algumas pesquisas acadêmicas foram produzidas, particularmente nos últimos 10 anos, mas enfocadas em um ou outro aspecto específico. Ou seja, com impacto e alcance somente dentro de círculos universitários.

Outros arquitetos modernos da geração dos anos 1950-60 vêm sendo celebrados por professores, arquitetos e estudantes, como Paulo Mendes da Rocha (1928-2021), Lina Bo Bardi (1914-1992), Décio Tozzi, Eduardo de Almeida, João Filgueiras Lima, o "Lelé" (1932-2014); mas Joaquim Guedes não é mais mencionado, não é citado, não é referência de projeto para alunos, alunas e professores, com exceção deste resenhista que sempre o cita em aulas de GT-TGI (como docente de Grupo de Trabalho de Trabalho de Graduação Integrado, o TCC do IAU-USP), para o pasmo dos alunos/alunas de 5º ano que não conseguem citar um exemplo de projeto dele. Estranho, pois muitos alunos e alunas querem trabalhar com espaços orgânicos angulosos e não ortogonais, frequentemente seduzidos pelas volumetrias mirabolantes de projetos internacionais publicados em revistas como ArchDaily. Mas estas experiências resultam na maioria das vezes em perda de área útil e espaços internos desajeitados. A arquitetura orgânica de Joaquim Guedes jamais caiu no formalismo, nunca ocorria perda de área útil em nenhum projeto e toda solução de geometria não ortogonal era funcionalmente bem resolvida, e tinha uma razão de ser. Todo projeto de Guedes, seja uma casa ou uma cidade, era fruto de uma leitura interpretativa das condicionantes naturais e construídas do sítio, do entorno, da paisagem, da cultura e do modo de viver do usuário. Em toda obra de Guedes percebe-se um diálogo do projeto com a paisagem, com a escala urbana e o entorno.

* Paulo Yassuhide Fujioka é Arquiteto e Urbanista, Professor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, ORCID <<https://orcid.org/0000-0003-2113-6778>>.

Este resenhista teve o privilégio de cursar a FAUUSP-Faculdade de Arquitetura de Urbanismo da Universidade de São Paulo, na Graduação (1981-85) na Pós-Graduação (anos 1990). Em História da Arquitetura e Estética do Projeto tínhamos Benedito Lima de Toledo, Nestor Goulart Reis Filho, Júlio Katinsky, Luis Carlos Daher.

E em Projeto, Rodrigo Lefèvre (1º ano), Joaquim Guedes (2º ano), Eduardo de Almeida, Jon Maitrejean e Abrahão Sanovicz (3º ano); Paulo Mendes da Rocha e Décio Tozzi (4º ano). João Batista Vilanova Artigas era professor de TGI (5º ano) mas faleceu em Janeiro de 1985, antes que começássemos o TGI.

Entretanto, para a surpresa deste resenhista, quem mais permanece na consciência deste professor – na sala de aula e no atelier ao longo de 15 anos como docente IAU-USP – entre os mencionados acima, é Joaquim Guedes. “Surpresa”, pois este resenhista nunca teve maior aproximação e diálogo com Guedes além de assistir às suas aulas, debates, palestras na Graduação e na Pós da FAU, e nas discussões do Conselho Consultivo da 4ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, onde este resenhista atuou como Assistente de Curadoria. Guedes intimidava os mais tímidos e modestos, como eu, ao menos na época. O professor apreciava a polêmica, buscava a provocação.

Não que o resenhista concordasse com tudo que Joaquim Guedes afirmava ou escrevia. Poderia discordar do professor, mas admirava sua paixão pela discórdia, por provocar discórdia. Tantos anos depois, a voz de Guedes parece sempre ecoar neste resenhista e professor em todas as suas atividades didáticas. Daí a persistente importância deste livro.

Apesar da intensidade das intervenções do professor nas aulas, discussões, debates e palestras – e do vasto, oceânico anedotário sobre Guedes – o texto “Joaquim Guedes: a excelência do espaço” (pp. 7-52) de Mônica Junqueira de Camargo mostra que, para além do cotidiano das aulas de Graduação e Pós-Graduação, conhecíamos o arquiteto de forma superficial. Ao contrário de outros professores com quem conversávamos na rampa, nas mesas de atelier, ou mesmo na lanchonete, Guedes não se revelava tanto. Os orientandos, estagiários e colaboradores, sempre grandes defensores do arquiteto e urbanista, contavam do Guedes culto, erudito conhecedor da Arte, Música e Literatura.

O texto de Mônica Junqueira de Camargo é muito revelador da forma de pensar o projeto da parte de JG, por estar baseado num depoimento do arquiteto à autora em Janeiro 2000, de fato um raríssimo estudo sobre o método projetual de um arquiteto moderno brasileiro.

Por exemplo, Guedes afirma que: “acima da força criadora pessoal atribuída aos arquitetos, que poderia ter unidade e coerência, mas não é absoluta nem autônoma, está sua submissão aos programas sociais, às tecnologias, às economias e à circunstância, que constituem material e essência dos jogos que a produzem” (p.7) – o que explica dialeticamente o diálogo de sua arquitetura com Le Corbusier e Alvar Aalto – e que também poderia servir de explicação para a intensa variedade de soluções espaciais, formais, construtivas, da arquitetura de Eero Saarinen, outro arquiteto que foi criticado pela grande variedade de soluções, que mostraria uma suposta ausência de uma coerência formal, nas décadas de 1950 e 60. Críticas obtusas, típicas de comentaristas em voga na época, dogmáticos na defesa de uma pretensa linha lógica e sistemática de evolução do Moderno.

A partir do depoimento de Guedes, Mônica analisa a evolução de seu processo de projeto arquitetônico e urbanístico como evolução constante e paulatina do processo

de formação intelectual do arquiteto, crítica e reflexiva – desde sua juventude e ao longo de décadas de experiências – abrangendo a escala do design industrial até o projeto de cidades novas e de ordenação de cidades existentes. E também os anos de formação e docência na FAUUSP, o aprendizado da esgrima do debatedor acerbo. Assim, é possível compor períodos de sua trajetória, num processo cumulativo de crítica e autocrítica, dúvida e investigação, “como forma de estudo permanente para a ação” (p.8), entendendo a necessidade da teoria para resolver a prática.

Ao longo dessa trajetória, revelam-se as inquietações formativas que o aluno de Guedes na Graduação e na Pós-Graduação logo reconhece das discussões em sala de aula; Alberti, Le Corbusier (a Igreja de Ronchamp, o convento de La Tourette, as Maison Jaoul), e o padre dominicano francês Louis Joseph Lebret. A forte influência corbusiana é filtrada pela crítica rigorosa, fazendo Guedes rejeitar o pilotis, mas abraçar as amplas e generosas aberturas e janelas – com lâminas de vidro temperado vencendo grandes vãos e contribuindo para compor jogos de cheios e vazios na fachada como pinturas abstratas (que inspiraram vários arquitetos entusiasmados com as casas desenhadas por Guedes) – além das proporções das aberturas em relação aos ambientes e a utilização das séries de Fibonacci.

Também estão registradas a infância e a juventude do Joaquim filho de funcionário da Estrada de Ferro Sorocabana, acompanhando as transferências de cargo do pai nas cidades do interior paulista e na capital; a formação erudita e humanista baseada em livros, nas artes e no colégio de freiras, estimulado pelo pai (formação tão normal e natural de ser para quem tivesse recursos, na primeira metade do século XX – hoje tão tragicamente escassa, e como faz falta tal educação erudita para se enfrentar o obscurantismo dos dias de hoje).

Outra nota preciosa: a descoberta por Guedes em 1950 do recém-publicado *Storia dell'Architettura Moderna* de Bruno Zevi. No depoimento de Guedes: “Esse livro para mim foi sublime, foi com ele que descobri que meu desejo de invenção passaria pela vida, pela maneira de viver.” (p.11) E foi lendo o conteúdo de Zevi que Guedes descobriu a obra de Alvar Aalto, como descreve Mônica:

(...) Sem fórmulas predeterminadas de composição e sem propor teorias de como a sociedade deveria viver, Aalto foi responsável pela criação de uma nova consciência dos espaços interiores, concebidos segundo os problemas concretos da vida cotidiana. Para Aalto, todos os elementos da arquitetura reúnem-se em nome de uma visão espacial integral produzindo uma arquitetura com cor e textura, cujos adeptos são aqueles mais ligados à prática construtiva, à natureza dos materiais. Essa concepção não tinha penetração no debate acadêmico paulistano, àquela época totalmente reverente às teorias corbusianas e ao sucesso do trabalho de Oscar Niemeyer. No entanto, Guedes imediatamente se sensibilizou pela obra de Aalto – “eu tinha uma muda admiração por aquilo, porque era inconversável” – e ela se tornaria uma das suas mais fortes influências. (p.11)

O livro de Zevi foi descoberto durante os anos de formação do profissional Guedes. Mônica também registra as circunstâncias da formação do arquiteto (terceira turma da FAUUSP), a convivência com professores que foram distintamente importantes para sua formação, de Ícaro de Castro Mello a Vilanova Artigas (seu principal interlocutor),

passando pela admiração profissional por Rino Levi e Roberto Cerqueira César, a associação com Carlos Millan (1955-60), ainda mal investigada pela historiografia. Através deles, Guedes desenvolveu o prazer pelo detalhe, não o detalhe padrão em si, como acham cada vez mais os estudantes de hoje, quando inquiridos acerca do “detalhe arquitetônico”, acostumados com as bibliotecas digitais de detalhes padrão. Não, trata-se do intenso prazer criativo, rinoleviano para alguns, pelo projeto do detalhe técnico, tão importante quanto o projeto em si (questão a ser desenvolvida pelo resenhista em artigo posterior).

A experiência do projeto na escala minuciosa do detalhe também impulsionou depois suas experiências com design industrial de mobiliário, como uma abordagem corolária natural, similar aos arquitetos designers escandinavos como Aalto (Arne Jacobsen, Erik Gunnar Asplund, etc.) e a tantos arquitetos italianos que transitaram entre design, arquitetura (e também planejamento), como Marco Zanuso, Cini Boeri e Vico Magistretti. A ideia de um projeto arquitetônico racional e funcional exige que o detalhe também seja racional e funcional, e portanto, também o mobiliário desenhado para o projeto.

Mônica reitera que a leitura do livro de Zevi marcou o progressivo abandono, por Guedes, do discurso corbusiano da arquitetura e da cidade de reforma social, para o ideal do homem abstrato, racional e científico; para a ideia da arquitetura e cidade para o homem real, que vive a vida cotidiana, portanto “uma arquitetura para habitar e não revolucionar, que crie condições de vida em vez de impor um padrão para a vida” (p.19).

Os projetos urbanísticos dos anos 1950 em diante coincidem com projetos arquitetônicos numa escala de maior complexidade urbana (comentados por Mônica, mas que não fazem parte da seleção de projetos do livro): o Instituto de Matemática da USP (1963, não construído); o projeto da sede da Brasil Companhia de Seguros Gerais (São Paulo, 1964, não construído); o projeto de hotel para a revista Quatro Rodas (1965, não construído); o projeto da Biblioteca Central da Bahia em Salvador (1968, não construído); a Unidade de Radioterapia do Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina da USP (São Paulo, 1975); a Fábrica da Marsicano (Salto-SP, 1981); reorganização físico-espacial do campus da PUC (São Paulo, 1982, não construído); o projeto do Teatro Municipal de Londrina (1985, não construído); a proposta para o BANESPA (São Paulo, 1986, não construído, voltarei a este projeto em outro artigo); a proposta de concurso para o Centro Cultural do Chiado de Belém em Lisboa (1988, não construído); o projeto do Sesi Mogi Guaçu (1988, não construído) e o projeto da sede do Banco BBM em Salvador-BA, 1989, não construído).

A partir de 1969, Guedes passou a ser docente também de Planejamento Urbano na FAUUSP. Mônica nota que “Arquiteto e professor, Guedes descarta a qualificação de urbanista, apesar de sua precoce e intensa produção de projetos de cidades. Para ele, é impossível pensar a organização urbana sem considerar a arquitetura como algo que a produz e a abrange. Guedes tem na arquitetura seu universo de atuação, cujo domínio é o ambiente edificado, e considera o planejamento como uma atividade diretamente a ela relacionada. Define a arquitetura como o conjunto de objetos urbanos habitáveis, portanto a cidade; objetos urbanos considerados com seus antecedentes, consequências e implicações, numa referência ao texto de Alberti já comentado anteriormente.” (p.39)

Mônica reconstrói a trajetória urbanística de Guedes, desde seu estágio na equipe do padre dominicano francês Louis Joseph Lebreton no Brasil (1951-54, universo que será retomado pelo resenhista num futuro artigo), passando pela proposta para o concurso do Plano Piloto de Brasília (1956, com Carlos Milan, sua esposa Liliana Guedes e Domingos de Azevedo), os trabalhos de planejamento urbano em Ubatuba, Guarulhos e São Paulo (1956-67); e as cidades novas do sistema urbano do Projeto Carajás (Pará, 1973), Marabá (Pará, 1973), Caraiíba (Jaguarari, Bahia, 1976) e Barcarena (Pará, 1980). Domingos de Azevedo se tornou colaborador essencial de seus projetos de urbanismo, sua obra e ideias ainda não foram devidamente documentadas e analisadas pela historiografia da Arquitetura e Urbanismo Modernos no Brasil.

Quanto aos planos urbanísticos para cidades existentes, Mônica destaca a grande variedade, abrangência e complexidade, ocasionada pela evolução dos próprios conceitos e metodologias de planejamento urbano, e visões cambiantes da atuação interventora do arquiteto nas cidades, ao longo dos anos 1950-80. Além disso, cada experiência servia de reflexão no processo contínuo de compreensão da evolução das cidades brasileiras (sem contar as experiências internacionais): o Plano Diretor Urbano de Ourinhos-SP (1954), Londrina-PR (1970) e Jaú-SP (1973); o Projeto de Urbanização de Guarulhos-SP (1960) e da Praia do Tenório em Ubatuba-SP (1962); os PDDI-Plano Diretor de Desenvolvimento Integrado para Ubatuba (1968), Campinas (1970) e Mogi-Guaçu (1970); o Plano de Desenvolvimento de Piracicaba-SP (1975), o PAI-Plano de Ação Imediata de Porto Velho-RO (1972), o Plano Urbanístico da fazenda Paiva em Recife-PE (1979), e os PUB-Plano Urbanístico Básico para São Paulo (1968), Paulista-PE (1980), Americana-SP (1986) e o bairro de Santana em São Paulo (1986); e finalmente o Projeto de Reutilização Urbana de Bicocca, Milão (1986), este liderando equipe que incluiu Lina Bo Bardi e um amigo comum dos dois, o designer italiano Roberto Sambonet (o resenhista nota que outros arquitetos e professores de destaque participaram da equipe, como Anne Marie Sumner, Bruno Padovano e Hector Vigliecca). O Progetto Bicocca foi um concurso fechado com poucos arquitetos de todo mundo convidados (o resenhista lembra de memória Vittorio Gregotti, Carlo Aymonino, Gae Aulenti, Renzo Piano, Frank Gehry).

Mônica apresenta e discute cada projeto acima mencionado, incluindo os projetos de cidades novas e os planos urbanos através de sínteses consistentes, com as cidades novas e alguns planos, como o PUB de São Paulo, recebendo maior detalhe. Cada síntese é acompanhada de foto e/ou desenho. Cada projeto urbanístico mereceria uma tese ou dissertação, ou pelo menos um capítulo de um livro. Estas apresentações esclarecem o essencial de cada projeto no quadro da evolução das ideias de Joaquim Guedes, embora não esgotem o assunto em si.

Ao ler os comentários de Mônica acerca das questões e abordagens de cada plano urbanístico, particularmente sobre o PUB de São Paulo, é possível para este resenhista se recordar das discussões trazidas pelo Prof. Guedes para a sala de aula na Graduação e na Pós-Graduação, durante as sessões de leitura crítica de textos básicos de urbanismo, como se quisesse compartilhar das dúvidas e críticas que ele mesmo levantava, talvez esperando de nós contribuições para a reflexão crítica indispensável a seu processo projetual.

A autora destaca que o processo de criação de Joaquim Guedes constitui a exploração da natureza específica de cada demanda projetual, tanto nos projetos arquitetônicos

como urbanos, daí a solução de projeto enfrentar as condicionantes de seu tempo em relação aos aspectos humanos e sociais, respeitando as relações com a paisagem, integrando edifício à cidade. É por isso que cada solução projetual de Guedes nunca cai em formas padronizadas a partir de um discurso rígido, mas integram-se à vida: “(...) Seu compromisso é com o usuário e suas necessidades, com a construção rigorosa e justa, contrária à especulação formal, ao ornamento e ao decorativo. Sua poética se expressa por meio de recursos puramente arquitetônicos – linhas, planos, volumes, luz e transparência, que não constituem uma abstração estética, mas servem, todos eles, à realidade da vida cotidiana.” (p.52)

Como corolário, Mônica afirma que “(...) Os vários projetos residenciais que tem desenvolvido assumem um papel relevante no seu trabalho. As casas constituem um laboratório que permite refletir, lidar com o homem e seu lugar, suas complexas necessidades, com os materiais e a tecnologia, com a luz, a economia, a ética e a política, confirmando a tese de Alberti de que ‘a casa é uma pequena cidade’. Nos seus edifícios habitacionais pode-se verificar uma evolução persistente e definida. Ele consegue conciliar, com equilíbrio, a mentalidade de estudioso com a capacidade criativa, por meio de uma arquitetura que apresenta maturidade, complexidade e riqueza de espaços. A qualidade de sua obra está no profundo conhecimento que revela do ofício e na seriedade com que o executa. Sua participação nos principais debates arquitetônicos do país sempre foi marcada pela independência de sua arquitetura com as diferentes dinâmicas que regem os diversos tipos de convivência e sociabilidade, criando espaços que as estimulem em todas as suas possibilidades: para ele, a arquitetura, em seu sentido mais amplo, é uma resposta à vida.” (p.52).

Os projetos apresentados a seguir estão sempre acompanhados de um texto de introdução, sintético mas aprofundado, com alguns desenhos sumários de leitura do projeto e fotografias (de André Otero, Anna Mariani, Eduardo Ortega e cedidas pelo escritório de Joaquim Guedes). Alguns desses projetos já tinham sido publicados anteriormente em revistas de arquitetura, incluindo publicações internacionais, e no compêndio *Residências em São Paulo 1947-1975*, de Marlene Milan Acayaba (São Paulo: Projeto Editores Associados, 1986). Alguns projetos de casas foram objeto de pesquisa acadêmica nos últimos 20 anos, e tais pesquisas serão objeto de futuro artigo deste resenhista. Em todos os casos as parcerias estão devidamente registradas.

A partir da década de 1950, Joaquim Guedes produz, como arquiteto solo ou associado, cerca de 500 projetos, incluindo residências, reformas, artefatos de design industrial, edifícios comerciais e institucionais, escolas, hospitais e cidades. O livro de Mônica Junqueira de Camargo apresenta 12 projetos de residências unifamiliares do arquiteto, a maioria projetos já consagrados; um edifício público institucional, que é o Fórum de Itapira-SP; duas escolas: o Grupo Escolar GE Ataliba Nogueira em Itapira-SP e a Escola Técnica de Eletrônica da Congregação Salesiana em Campinas-SP; um conjunto habitacional de 42 blocos de apartamentos em Campinas-SP, uma cidade nova: Caraíba, um projeto de intervenção urbana de porte: o projeto de reorganização do campus da PUC-SP. Sem dúvida que todo estudante de arquitetura no 5º ano deveria conhecer este livro para se preparar para o TCC / TFG / TGI.

A seleção consiste nos seguintes projetos e obras:

- Residência José Anthero Guedes em São Paulo (1957), projeto com Liliana Guedes (p.53), seu primeiro projeto construído, com a interessantíssima planta térrea de volumes e coberturas escalonadas.
- Residência Cunha Lima em São Paulo (1958), projeto com Liliana Guedes (p.54), como afirmou Mônica, a primeira das casas modernas da Escola Paulista a ser apoiada em apenas quatro pilares. Para o resenhista, obra-prima da chamada Escola Paulista, influência corbusiana das mais bem resolvidas na Arquitetura Moderna Brasileira (na gárgula e nas janelas, por exemplo), pelo resultado extremamente original de solução de projeto em sítio de topografia acidentada.
- Forum de Itapira (1958-59), projeto com Liliana Guedes (p.58), para o resenhista um dos projetos de solução espacial e construtiva mais original entre as obras do PAGE-Plano de Ação do Governo Carvalho Pinto.
- Residência Dalton Toledo em Piracicaba (1962), projeto com Liliana Guedes (p.64), mais uma influência corbusiana resultando numa arquitetura original, uma das primeiras experiências com abóbada catalã com tijolo sem concreto na arquitetura paulista.
- Residência Francisco Landi em São Paulo (1965), projeto com Liliana Guedes (p.68), relativamente pouco conhecido em comparação com outras obras consagradas de Guedes, para o resenhista é um dos projetos residenciais mais extraordinários da Arquitetura Moderna Paulistana e injustamente pouco citado. A influência de Aalto é digerida com cuidadosa reflexão das condições do sítio, clima e condicionantes legais. A modulação do escalonamento da cobertura é definida pela onda da telha de fibrocimento. Cozinha linear característica da Escola Paulista. Arquitetura orgânica de planta muito bem resolvida.
- Residência J. Breyton em São Paulo (1965), projeto com Liliana Guedes (p.72). O resenhista destaca a planta com definição bem marcada dos blocos dos quartos e do estar/serviços (em volumetrias escalonadas), com cozinha linear. Caso exemplar de arquitetura orgânica planta muito bem resolvida, com todos os itens do programa muito bem encaixados e ajustados. Os vidros temperados estão fixados diretamente no piso e na aba de concreto (elemento arquitetônico muito interessante criado por Guedes, exemplo de detalhe criado para resolver uma questão de projeto).
- Escola Técnica de Eletrônica da Congregação Salesiana em Campinas-SP (1967), com Liliana Guedes (p.74). O resenhista nota que a escola foi projetada com planta escalonada de salas de aula, numa disposição similar às escolas projetadas por Aalto, solução também utilizada na escola em Caralba.
- Residência Waldo Perseu Pereira em São Paulo (1967), projeto com Liliana Guedes (p.78). Um dos projetos de Guedes mais citados ou lembrados por professores ou arquitetos entusiastas dele. Mas ainda assim relativamente pouco estudado. Para o resenhista, outra obra-prima da chamada Escola Paulista, um caso de estudo merecedor de uma dissertação de mestrado, pela sua complexidade angular e a criação de referências projetuais, utilizadas depois em outros projetos de Guedes, como o bay-window triangular que é um cálice de cristal na fachada.

- Residência Liliana e Joaquim Guedes em São Paulo (1968), projeto com Liliana Guedes (p.84). Outro dos projetos de Guedes mais citados ou lembrados por professores ou arquitetos entusiastas dele. Mais obra-prima da chamada Escola Paulista, constituiu referência de projeto para alguns jovens arquitetos nas décadas de 1980 e 90, embora de forma sutil. Aqui Guedes introduz a solução do beiral como aba de concreto nascida da viga perimetral e a gárgula com descida tubular. Como Mônica destaca, constitui mais um exemplo de arquitetura da Escola Paulista apoiada em quatro pilares. O resenhista nota que, como nas casas de Carlos Millan, as esquadrias são de ferro com acabamento de zarcão, emoldurando os panos de vidro temperado amplos, de grande porte.

- Conjunto habitacional Padre Manoel da Nóbrega em Campinas-SP (1974), projeto com Liliana Guedes (p.92), um conjunto habitacional de 42 blocos de apartamentos, quatro pavimentos cada bloco, com quatro apartamentos por andar (um de dois quartos e os outros, com um quarto) e lavanderia coletiva na cobertura. A implantação dos blocos foi cuidadosamente estudada em função de insolação e topografia, comparável aos conjuntos de habitação social escandinavos do pós-guerra.

- Residência Fabrizio Beer (1975), outro dos projetos de Guedes mais citados ou lembrados por professores ou arquitetos entusiastas dele. Mas ainda assim relativamente pouco estudado. Primeiro trabalho de Guedes a utilizar alvenaria de tijolo aparente com as colunas e vigas revestidas de tijolo espelhado (tal como nas obras de Rino Levi, para assumir o caráter de revestimento, e não de parede portante). Só os pilares isolados estão em concreto aparente. Para o resenhista, é notável a utilização de abas de concreto a partir das vigas e lajes para compor vergas, beirais e abas para o ajuste dos tijolos espelhados junto às vigas. Há uma solução inusitada de gárgula, distinta das casas Guedes e Cunha Lima. Outra obra-prima a partir de uma leitura distinta do trabalho em tijolo de Aalto.

O resenhista nota que os paramentos de alvenaria foram desenhadas com extremo refinamento, consistindo de paredes duplas com um colchão de ar entre elas, agregando isolamento térmico e acústico. Esta combinação exige um estudo mais detalhado das vigas, em função da espessura maior da parede e as abas que servem de régua para o tijolo espelhado. O detalhe executivo dessa viga, em função das duas linhas paralelas de tijolo, deve ser muito interessante. Curiosamente a escada da cozinha dá acesso direto à lavanderia e suíte de empregada no pavimento acima da garagem.

- Cidade nova de Caraíba em Jaguarari, Bahia (1976), a única das cidades novas projetadas por Guedes que foi construída integralmente (p.100). Todo o projeto levou em conta as altas temperaturas da região, com calçadas arborizadas nas zonas comercial e residencial. Há cerca de 10 tipos de casas unifamiliares, com alvenaria de tijolo de barro caiado de branco. O levantamento do livro destaca o projeto da escola com bloco de salas de aula escalonadas.

- Residência Anna Mariani em Ibiúna-SP (1977), outra experiência em alvenaria de tijolo aparente, numa busca rigorosa pela simplicidade na solução espacial e construtiva (p.110). A inspiração de Alvar Aalto foi destacada por Mônica em seu texto, mas tal como na casa Beer, é possível de perceber a presença de outros mestres escandinavos (questão a ser retomada em outro artigo do resenhista). De novo o resenhista nota que

os paramentos de alvenaria foram desenhadas com extremo refinamento, consistindo de paredes duplas com um colchão de ar entre elas, reforçando o isolamento térmico e acústico. Voltarei a este projeto em artigo futuro.

- Residência Dourado em São Paulo (1991), com Paulo Guedes, Luis Fernando Manini e Michel Jospin (p.114). Um retorno à arquitetura corbusiana (*Maison Citohan* de 1922, por exemplo), evidenciado na fachada pelos cheios e vazios, os panos de vidro, e o terraço jardim. O resenhista se pergunta se Guedes também não estaria pensando na *Raumplan* de Adolf Loos, pelo estar em pé-direito alto, mezanino e arranjo da escada.

- Projeto de reorganização do campus da PUC-SP (1992, não construído), projeto de porte urbano incluindo o prédio novo para a Biblioteca Central, com vários edifícios interligados por passarelas cobertas (p.116). O projeto e suas maquetes foram expostas na Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo de 1992, despertando muita atenção do resenhista na época.

- Pavilhão de Madeira para a família Mariani no Rio de Janeiro (1994), surpreendente exercício de virtuosismo em arquitetura de madeira, incluindo paredes-sanduíche de madeira cujo detalhe desperta a curiosidade do leitor (p.118).

- Residência Pedro Mariani no Rio de Janeiro (1999), com Francisco Guedes (p.120). Magnífico projeto não construído, foi projetado pelo arquiteto aos 67 anos de idade, às vésperas de um novo século. Tem-se a impressão de constituir de uma reflexão sobre sua produção residencial, as diversas soluções e influências, de Le Corbusier a Aalto, passando por soluções como os beirais em aba. Último projeto do arquiteto.

O livro apresenta ainda uma Cronologia com projetos, obras, carreira acadêmica, trajetória de militância político-institucional, atuação em autarquias governamentais, premiações, exposições, lista básica de colaboradores e escritórios de projeto urbano que fundou (p.122-126). E por fim uma Bibliografia Básica (p.127). Comentarei futuramente estes aspectos da carreira de Guedes.

O texto de Mônica comenta dezenas de projetos que não estão apresentados na seleção de projetos do livro. Evidentemente o próprio texto desperta enorme curiosidade do leitor para estes outros projetos. E o acervo de projetos de Joaquim Guedes na Biblioteca da FAUUSP ainda mal começou a ser explorado (voltarei a esta questão em artigo futuro). Grande parte da ainda rarefeita pesquisa acadêmica sobre a obra de Joaquim Guedes analisou as mesmas obras consagradas expostas anteriormente em revistas e exposições, mas a maior parte dos 500 projetos produzidos pelo arquiteto e seus vários associados ainda continua ser território a ser desbravado. A se lamentar a falta de interesse atual dos jovens pesquisadores de Iniciação Científica e Mestrado pela Arquitetura Moderna Brasileira do século XX.

Por exemplo, ainda há muito a ser levantado acerca dos projetos de cidades novas como Marabá, Caraíba, Barcarena; os projetos fora da capital, como Itapira, Campinas; o Núcleo Residencial Pilar na Bahia, os diversos planos urbanísticos, o estudo preliminar do CIASP-Centro Integrado de Abastecimento de São Paulo (não construído), o Teatro de Londrina não construído, a reforma e restauração do TUCA - Teatro da PUC-SP;

sem contar uma quantidade imensa de projetos residenciais não construídos. E mesmo projetos residenciais como as casas Beer, Mariani e o pavilhão de madeira não podem ser compreendidos sem vários detalhes em escala 1/20 ou mesmo 1/10. E mesmo o livro de Mônica não se aprofunda no tão falado (e tão pouco estudado) “método de projeto no varal”, de Guedes.

Portanto, o livro de Mônica Junqueira de Camargo pode ser considerado como um primeiro volume, uma introdução à obra do arquiteto que ainda está longe de ser completa e abrangente. Poderia ser considerado um catálogo raisonné do melhor da obra do Joaquim Guedes arquiteto, mas não do designer, do planejador, do militante apaixonado pela consolidação da profissão do arquiteto, pelo resgate da profissão após décadas de desprestígio. Mais de 20 anos depois, ainda falta ampliar o levantamento e registro de sua obra, até mesmo para que as novas gerações, que não tiveram a oportunidade de assistir espantados ao professor polemista e provocador, e que criou a curiosidade de conhecer sua obra.

Obra que, para o estudante a tatear referências de arquitetura, para o neófito curioso, ou para todos que tem paixão real pela arquitetura (coisa que parece cada vez mais rara nos jovens), tem aspecto relativamente discreto e silencioso. A mensagem é passada em voz baixa, ao contrário de outros arquitetos brasileiros cuja pretensa humildade de discurso é desmentida pelo virtuosismo formal. Não é arquitetura parlante, não é arquitetura espetacular. Mas não deixa de ser, à maneira de Joaquim Guedes, monumental. Monumento não à grandeza das ideias e da genialidade técnica e formal, mas à memória da vida cotidiana, do trabalho, do descanso, do estudo, do lazer, das rotinas do viver no dia a dia. Não impor uma forma de viver ao outro. Memória de uma noção de civilização de respeito, gentileza, consistência e acolhimento, do sol e do ar puro filtrado pelas amplas aberturas e brises, para ser lembrada e compartilhada de geração a geração, e agora mais necessária do que nunca para se combater a algazarra inútil e falaciosa das redes sociais.

Recebido [Mai. 10, 2022]

Aprovado [Jun. 10, 2022]

As catedrais de Rodrigo

Resenha do livro “Rodrigo Brotero Lefèvre e a vanguarda da arquitetura no Brasil”, de Miguel Antonio Buzzar (2019)

Francisco Sales Trajano Filho*

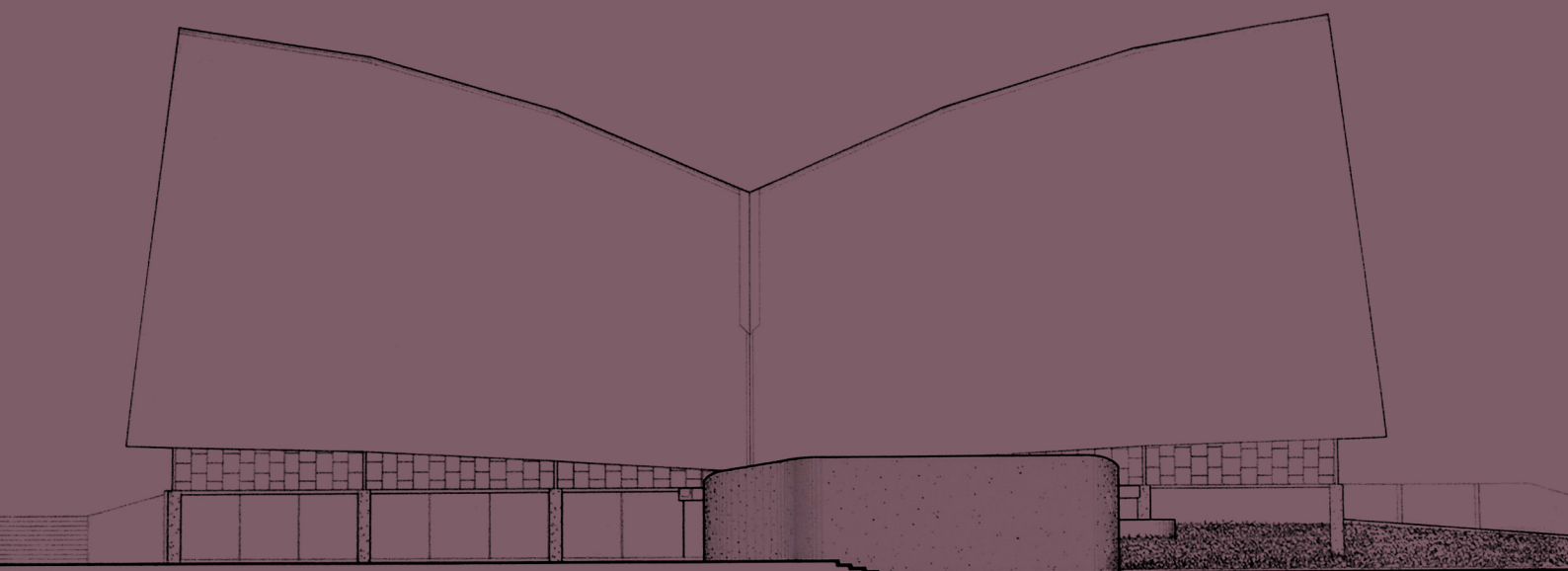


Figura da página anterior:

Vista lateral do projeto “Centro Paroquial 12” - Jardim Maracanã, São Paulo, 1966/70, desenho de Jorge O. Caron. Fonte: Acervo Jorge Caron. (Imagem acrescida pelos editores desta edição temática ao presente texto)

A despeito da natureza política de que eram investidas muitas das ações dos representantes mais progressistas da arquitetura do século XX, a historiografia da arquitetura moderna primou por muito tempo por tecer uma narrativa essencialmente apolítica do seu desenvolvimento, diluindo ideologias e projetos políticos em leituras antes preocupadas em acentuar os ganhos de ordem estética na exploração formal de vanguarda. É certo que muito se alterou nessa seara desde o final dos anos 1960, com a pesquisa cada vez mais reconhecendo a dimensão política na arquitetura, sem que o problema, no entanto, tenha desaparecido de todo.

No Brasil, o mesmo estado de coisas se constata no quadro geral, com a diferença de que aqui as mudanças decorreram a passos lentos, sinal do amadurecimento tardio do próprio campo de pesquisa em história da arquitetura no país. Embora com avanços notáveis nas últimas décadas, mesmo hoje a historiografia da arquitetura brasileira padece da falta de análises mais consistentes a respeito de tópicos centrais em sua estruturação a partir do viés político e ideológico. A trajetória de um personagem basilar como Oscar Niemeyer é com frequência lida em chave formalista, com desatenção ou tratamento apenas superficial do notório comunismo encampado pelo arquiteto e as implicações em sua obra.

Entre os estudos publicados nos últimos anos que tomam os nexos entre arquitetura, política e ideologia como norte analítico está *Rodrigo Brotero Lefèvre e a vanguarda da arquitetura no Brasil* (2019), de Miguel Antonio Buzzar, professor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP). Originalmente uma tese de doutorado defendida em 2002 junto à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da mesma universidade. A obra vem na sequência da publicação de outro livro do autor, *João Batista Vilanova Artigas: elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira, 1938-1967*, de 2014, por sua vez apresentado como dissertação em 1996, na mesma FAU-USP.

A sequência de estudos dedicada a Artigas e Lefèvre instiga a vê-la como um verdadeiro programa de pesquisa do autor acerca de personagens e questões fundamentais da arquitetura moderna paulista e brasileira. A quem se empolgue com a empreitada, a leitura simultânea das duas obras seria das mais proveitosas, tanto mais porque entre Artigas, Lefèvre e o “coletivo” Arquitetura Nova, do qual seu nome é indissociável, continuidades e rupturas, diferenças e transversalidades percebem-se intensamente nas posições que adotam quanto a temas incontornáveis do debate arquitetônico no Brasil da segunda metade do século passado, como desenvolvimentismo, industrialização da produção e tecnologia, o lugar da arquitetura e do arquiteto na sociedade, a aposta no desenho e seus limites; questões estas consideradas desde a realidade da fatura da obra de arquitetura em seus aspectos técnicos e sociais.

* Francisco Sales Trajano Filho é Arquiteto e Urbanista, Professor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, ORCID <<https://orcid.org/0000-0003-3594-6878>>.

Destoando da maior estrela da arquitetura nacional, que ante a inexistência de uma realidade revolucionária imbuíu suas obras, muito a modo de compensação, com a finalidade de promover o gozo estético coletivo, o pensamento e a prática de Rodrigo (assim como a de Sérgio Ferro) assentaram-se numa contundente autocrítica da disciplina arquitetônica, da cultura do projeto e das condições de produção, expostos de forma nada glamourosa sob a luz do materialismo de Marx e Engels.

Assim, o mínimo que se pode dizer a respeito deste livro é que ele é “necessário e oportuno”, como afirma Sérgio Ferro no “não-prefácio à obra”, onde situa a atuação de Rodrigo, e a sua própria, em relação à longa duração da história da produção na arquitetura, e reclama a urgente necessidade de “acabar com o ostracismo profundamente injusto de Rodrigo”.

Embora não se baste por essa razão, só por investir contra esse ostracismo o livro de Buzzar já constitui uma contribuição substantiva ao contínuo trabalho de revisão historiográfica posto em marcha no Brasil desde o final dos anos 1980. Embora ainda haja há muito a ser feito nesse âmbito, é graças a esse trabalho coletivo que a sombra do esquecimento tem recuado e permitido revelar obras e trajetórias profissionais ausentes ou antes marginalizados na narrativa canônica da arquitetura brasileira do século XX.

Lefèvre é um desses personagens. E é um personagem difícil, por orientar sua obra por caminhos e escolhas que não se permitem enquadrar com facilidade naquela narrativa. Exímio em seu ofício de arquiteto, Lefèvre não fez de sua obra uma mera representação do andamento da nossa arquitetura. Pelo contrário, valeu-se dela para expor, sem polimento, muitos dos contrapés e pontos em falso estruturantes dessa arquitetura. Daí sua “impertinência”, daí também seu enorme atrativo e valor.

Ao longo de sua carreira, Lefèvre manteve uma constante atividade de escrita, com artigos publicados em veículos consolidados no âmbito profissional, como as revistas *Acrópole* e *Módulo*, e empreitadas editoriais de vida breve, como *Chão e Ou...*, da FAU-USP. Até recentemente, o contato com esse material demandaria do interessado um empenho considerável em sua busca, dada sua dispersão e dificuldade de acesso¹. O mesmo problema acometia sua atividade projetual, vinculada ou não ao *Arquitetura Nova*. Uma das principais referências disponíveis para isso era o número da revista *Acrópole* (nº 319, de 1965), dedicado ao trabalho do *Arquitetura Nova*. Tal exiguidade passou a ser superada nos primeiros anos deste século. Em um curto intervalo de tempo, dois livros nascidos de pesquisas acadêmicas foram publicados abordando Lefèvre e seu grupo, *Grupo Arquitetura Nova: Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro* (2003), de Ana Paula Koury, e *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões* (2004), de Pedro Fiori Arantes.

“Muito discutido, criticado, pouco conhecido, mas sempre limitadamente interpretado, Lefèvre e sua produção arquitetônica têm muito a revelar” (p.26), é à tarefa de revelar a importância de Lefèvre que se dedica Buzzar, em uma análise que projeta sua inserção para além dos limites do imaginário cultivado em torno do *Arquitetura Nova*. Com um escopo distinto das obras de Koury e Arantes, o livro de Buzzar é o primeiro estudo dedicado exclusivamente a Rodrigo Brotero Lefèvre (1938-1984) ou apenas “Rodrigo”, como é mais conhecido entre os entusiastas de sua obra.

¹ Essa dificuldade de acesso à produção textual de Rodrigo foi sanada com a publicação do livro *Arquitetura Moderna Brasileira: Uma Crise em Desenvolvimento. Textos de Rodrigo Lefèvre (1963-1981)* (Edusp, 2019), organizado por Ana Paula Koury. O livro junta-se à coletânea organizada por Pedro Fiori Arantes, *Sérgio Ferro: Arquitetura e trabalho livre* (Cosac Naify, 2006), promovendo um acesso inédito ao pensamento dos arquitetos do *Arquitetura Nova*.

Embora conduzido conforme os rumos trilhados por Rodrigo, o estudo, todavia, não se enquadra, sem mais, no tradicional gênero da trajetória biográfica de arquiteto. Isso porque a comunhão de ideias e de visão de mundo firmada desde os bancos da FAU-USP, nos anos 1950, com Sérgio Ferro e Flávio Império atravessa em diversos momentos a leitura feita por Buzzar. Nem tanto retrato de grupo nem a típica monografia de arquiteto, o tratamento dado pelo autor reproduz, de modo talvez não-intencional, o solo comum que os três arquitetos buscaram criar, fundado no equilíbrio entre sensibilidades individuais e o caráter colaborativo do trabalho em arquitetura, ancorado em uma atitude crítica quanto à arquitetura e seu papel em uma realidade social de profundas contradições.

Sem ignorar as demandas do ofício, tampouco a natureza ideológica do trabalho em arquitetura, Rodrigo teceu nexos sólidos a um só tempo com a arquitetura e com a política, imprimindo na esfera do projeto um rigor correspondente à agudeza com que compreendeu o quadro histórico e as tarefas colocadas àqueles mais comprometidos com a transformação social. Em um arco tenso entre a ação pela forma, em uma aposta no projeto sem ignorar os seus impasses, e a ação política e, no limite, entre o lápis e o fuzil, a trajetória de Rodrigo se desenvolveu em meio a profundas transformações do quadro político, social e econômico do país. Distendida entre o final da década de 1950 e início dos anos 1980, ela enlaça do desmonte do arranjo político e econômico desenvolvimentista de JK à ditadura instaurada pelos militares com o golpe de 1964, do “milagre brasileiro” e sua derrocada ao processo de abertura política no começo dos anos 1980, do incremento de obras públicas e privadas ao recrudescimento e reconstrução das condições do exercício da política, dentro e fora do campo da arquitetura.

Para dar conta desse arco temporal, Buzzar opta por articular dois conjuntos específicos de capítulos que se alternam ao longo do livro. Assim, intercala um olhar detido sobre as obras, as experimentações técnico-construtivas levadas a cabo em sua realização, com discussões acerca das condições políticas e ideológicas que subjazem o trabalho do arquiteto, assim como sobre o funcionamento dos mecanismos historiográficos na construção da história da arquitetura brasileira, a inserção da arquitetura brasileira na plataforma nacional-desenvolvimentista e seu lugar social.

A partir de uma discussão inicial em torno da casa brasileira, os primeiros capítulos operam uma espécie de trânsito geracional, com as formulações de Lucio Costa e Vilanova Artigas servindo de entrada à análise da obra de Lefèvre junto a Ferro e Império. Aqui vemos sua arquitetura transitar de uma exploração tributária da caixa de concreto, característica da “escola paulista” de Artigas, presente nas primeiras obras do trio do Arquitetura Nova, de que são exemplares as residências Marietta Vampré e Helládio Capisano, do começo dos anos 1960, para a pesquisa formal arquetípica de sua produção, explorando as possibilidades da abóbada como solução construtiva, forma essa igualmente impregnada de um sentido crítico do trabalho no canteiro que distingue os compromissos político-ideológicos do grupo. Através de uma atenção detida aos processos de realização das obras, diferenças, nem sempre sutis emergem entre os três arquitetos, com, por exemplo, os impulsos experimentais e vanguardistas de um Flávio Império, chocando-se com a consideração mais realista das demandas do projeto e sua viabilização por parte de Rodrigo, como no caso da residência Juarez Brandão Lopes.

Se marcam um distanciamento entre o professor e seus antigos alunos, tanto em termos arquitetônicos quanto políticos, essas obras sinalizam outrossim o rigor que caracteriza o trato com o projeto por parte de Rodrigo. A aposta na racionalização do projeto e na fatura da obra, aliada à exploração inventiva e crítica no canteiro, constitui um traço fundamental da produção de Rodrigo e seus companheiros, julgados por vezes como realizadores de uma “arquitetura pobre” por sua investigação das possibilidades construtivas a partir das condições materiais do universo da arquitetura popular no país da arquitetura do concreto armado.

Na sequência, Buzzar dedica os dois capítulos seguintes à historiografia da arquitetura brasileira e ao debate sobre técnica construtiva, desenvolvimento e arquitetura. Se no primeiro reincide na denúncia do caráter discricionário da narrativa hegemônica da arquitetura brasileira, cujo norte privilegiou os nexos entre a arquitetura e o projeto de nação que se configura nos anos 1930, com pouca ou nenhuma abertura ao universo temático e ideológico representado por Rodrigo e o Arquitetura Nova, no capítulo sobre arquitetura, desenvolvimento e técnica construtiva o autor explora a densa reflexão proposta por Rodrigo e Ferro, particularmente, acerca das condições de produção na arquitetura brasileira, a ênfase política que atravessa o pensamento desses arquitetos sobre técnica, tecnologia e a fatura da obra no canteiro numa realidade social crivada de contradições estruturais como a nossa.

Os capítulos finais do livro acompanham a atuação de Rodrigo a partir do começo da década de 1970. É nesse momento, iniciado quando ainda se encontrava na prisão, por sua ação política contrária à ditadura, que a exploração mais sistemática da abóbada como forma construtiva e instância de desenvolvimento de novas modalidades de trabalho no canteiro, ganham plena configuração. Muito embora realizadas em parceria com outros arquitetos que não os do Arquitetura Nova, com Nestor Goulart Reis Filho, Félix Alves de Araújo, Ronaldo Duschenes, entre outros, residências como a Pery Campos, a Dino Zammataro – ambas projetadas a partir da prisão –, e a Thomas Farkas trazem a marca distintiva das inquietações projetuais e ideológicas do trio original. De fato, é em obras como a residência Dino Zammataro que repousa parte substantiva da poética do Arquitetura Nova, em que os limites e possibilidades técnicas do meio local adquirem um caráter de manifesto nas marcas da ação do trabalhador sobre a forma final, com a massa amorfa de cimento sobressaindo como um testemunho expressivo do desejo compartilhado de não eclipsar os processos de realização da obra.

Sempre provocou espanto e estranheza, à época como talvez agora, para leitores cujo conhecimento da obra de Rodrigo restrinja-se a sua atuação junto ao Arquitetura Nova, que, praticamente sem solução de continuidade, o arquiteto passasse desses projetos, profundamente engajados numa perspectiva revolucionária desde o canteiro, para compor o quadro de funcionários de uma das empresas de consultoria a serviço do “Brasil grande” da ditadura militar.

A inserção de Rodrigo na lógica da produção burocrática de projetos no âmbito da Hidroservice, passagem das menos conhecidas até então e a qual Buzzar dedica a devida atenção, talvez guarde mais aspectos em comum com sua prática anterior do que as diferenças aparentes de contexto indiquem. Aliás, é nesse sentido que aponta o próprio Rodrigo quando cobrado sobre a compatibilização entre sua ideologia e o trabalho na Hidroservice. Diz ele, em resposta a seus críticos: “em primeiro lugar, não

existem fundamentais diferenças entre o trabalho que o arquiteto faz dentro de uma grande empresa, como a Hidroservice, e o de outros arquitetos que têm pequenos e relativamente pequenos e grandes escritórios” (p.193). Subjacente a esse raciocínio, produto de “certa elasticidade conceitual”, segundo Buzzar, está o reconhecimento do compromisso da arquitetura com a modernização técnica do país que, sem ignorar as contradições implicadas no fato de um arquiteto militante de esquerda servindo ao projeto de um governo autoritário, era capaz também de produzir ganhos de alcance social.

De fato, por mais contrastantes entre si, as modalidades de trabalho assumidas por Rodrigo junto ao Arquitetura Nova e depois na Hidroservice, compartilham um fundo comum caracterizado pelo distanciamento em relação à figura clássica do arquiteto como gênio individual, e por uma cultura do projeto baseada no trabalho em equipe, com menor ou maior complexidade. A dimensão coletiva do trabalho, com a colaboração multidisciplinar antepondo-se a todo individualismo, característico da obra de um Niemeyer, passava pela dissolução da figura tradicional do arquiteto.

Longe de ser nova, essa demanda de reorganização da economia de produção em arquitetura só se acentuou no horizonte da cultura arquitetônica moderna, tanto mais por seu afincamento em se manter sempre na vanguarda da exploração das novas possibilidades construtivas, materiais e tecnológicas. Embora Buzzar trate essa fase como uma “ausência de vanguarda”, se levarmos em conta a fala de Rodrigo anteriormente citada, o compromisso entre progresso técnico e conteúdo social, ainda que sob um governo reacionário, alterando aqui o par com que Roberto Schwarz introduz sua “Nota sobre vanguarda e compromisso” (1967), parece colocar o arquiteto, surpreendentemente, como vanguardista na ponta das duas corridas, já que é nessa circunstância, estranha à natureza política do trabalho do arquiteto, que Rodrigo desenvolve o *Projeto de um acampamento de obras: uma utopia*, apresentado como mestrado em 1981, uma proposta de futuro para a arquitetura marcada pela persistência de uma agenda radical no horizonte de distensão política do país. Ou seja, a entrada na Hidroservice não o converteu em um “técnico da forma” dissociado de compromissos sociais de caráter revolucionário, como se poderia julgar pelas aparências.

Também diluindo o contraste que salta de duas instâncias tão estranhas entre si, na atuação de Rodrigo junto à Hidroservice constata-se o mesmo apreço pelo ofício do projeto, traduzido em um rigo analítico e propositivo tratado a partir da perspectiva de uma racionalização abrangente, da prancheta ao canteiro. E isso em um horizonte em que o trabalho do arquiteto ainda padecia de certo amadorismo, com o projeto muitas vezes funcionando tão-somente como uma orientação no proceder, desprovido do grau de determinação que a priori devia conter.

Quanto a esse aspecto, não é exagero reconhecer que a realidade do trabalho na Hidroservice não apenas permite ver todo o potencial dos processos de racionalização ensaiados desde as primeiras obras com Ferro e Império, como potencializam, de igual modo a causa em que se engaja no projeto do canteiro.

Publicado em um momento histórico conturbado do país, em que faces reprimidas da sociedade brasileira ganharam plena visibilidade e capacidade de ação, em que arcaísmos sem fim, que pareciam superados ou em processo de desaparecimento,

tomaram de assalto a realidade, adquirindo um vigor inaudito, com efeitos negativos cuja escala ainda não se pode mensurar adequadamente, mas também em que a necessidade de uma agenda socialmente comprometida, dentro e fora da arquitetura, se impõe com urgência, o livro de Buzzar é bem mais que um ganho historiográfico louvável. Através de um personagem tão profícuo quanto Rodrigo, a obra de Buzzar articula temas indigestos aos quais a historiografia mais bem-comportada ciosamente tratou de ignorar para isolar a arquitetura da esfera da política, da ideologia e do próprio processo histórico, reduzido a um arranjo de consensos, isento de contradições e tensões. É sem dúvida um convite a expandir a compreensão da nossa arquitetura e seus agentes frente aos impasses e perspectivas que o tempo impôs, vistos agora como sujeitos profundamente históricos e não como heróis olímpicos acriticamente acolhidos e mitificados.

Recebido [Mai. 15, 2022]

Aprovado [Jun. 20, 2022]

Paulo Yassuhide Fujioka*

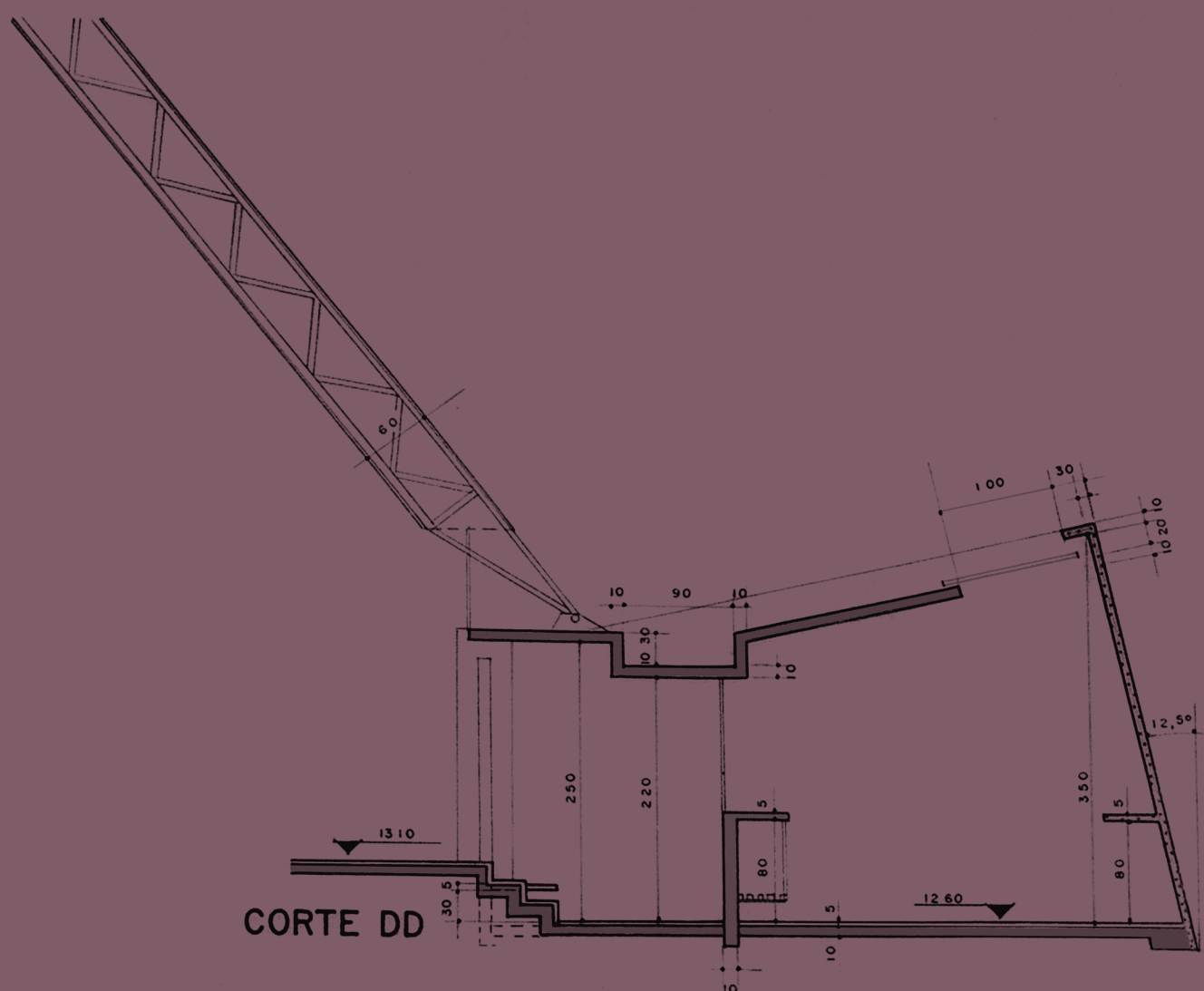


Figura da página anterior:

Detalhe do projeto “Centro Paroquial 12” - Jardim Maracanã, São Paulo, 1966/70, desenho de Jorge O. Caron. Fonte: Acervo Jorge Caron. (Imagem acrescentada pelos editores desta edição temática ao presente texto)

Ao aceitar o convite do Prof. Carlos Roberto “Mancha” Monteiro de Andrade, de fazer uma resenha sobre a publicação do compêndio memorial da obra e carreira do Arquiteto Marcos Acayaba, verifiquei que já se passaram 14 anos da publicação de *Marcos Acayaba*. Além do choque de constatar a rapidez com o que o tempo passa, é desalentador perceber a quantidade diminuta de publicações sobre a obra e carreira de mestres modernos consagrados da Arquitetura Moderna Brasileira, particularmente nos últimos 20 anos, produzidos pelos próprios arquitetos ou por pesquisadores. A presença relativamente pequena de compêndios sobre a obra de arquitetos brasileiros modernos na historiografia é uma questão espinhosa: por que a falta de interesse?

Da parte dos próprios arquitetos existiria um senso de modéstia e discrição pessoal. E haveria certo receio de serem vistos pela comunidade profissional e acadêmica, ao publicar um livro sobre sua própria obra, como fazendo propaganda de seu próprio trabalho. Há de fato alguns livros sobre arquitetos, produzidos por eles mesmos, que são portfólios de imagens, com poucos desenhos e textos.

Por outro lado, há publicações que constituem revisões analíticas, críticas e rigorosas, do autor e de sua obra, e que revelam o processo de projeto do arquiteto, de forma aberta e corajosa. É justamente o caso de *Marcos Acayaba*, publicado pela extinta CosacNaify de São Paulo em 2007, com textos de Marcos Acayaba, Hugo Segawa, Júlio Roberto Katinsky e Guilherme Wisnik; e edição de texto da Profa. Joana Mello. Uma segunda edição deste compêndio, revisada e bilíngue (inglês) foi lançada em 2021, constituindo das poucas boas notícias neste ano sinistro; produzida pela Romano Guerra Editora, de São Paulo. Devido ao formato bilíngue, a nova edição contém 64 páginas a mais.

O livro já foi comentado anteriormente pelo resenhista no artigo *Tratados brasileiros de arquitetura moderna – Aprendendo arquitetura com quem faz – parte 1*, publicada na Vitruvius resenhas online 181.01, livro ano 16, Janeiro 2017. Neste texto, argumentei pela necessidade de compêndios que atuem como balizas, referências da prática e da experiência profissional do projeto e da construção, tanto para o estudante de arquitetura como para o jovem profissional, que sirvam de farol para o duro caminho das pedras do aprendiz da profissão.

Este compêndio sobre e por Marcos Acayaba constitui um raro exemplo, remontando a Andrea Palladio (1508-1580) e seus *I Quattro Libri dell'architettura* (1570), de um arquiteto que apresenta e discute sua própria obra arquitetônica de forma honesta, crítica, didática, mas despretensiosa, e com clareza de escrita – deste que é um dos arquitetos brasileiros contemporâneos mais publicados no Exterior. Os bons textos

* Paulo Yassuhide Fujioka é Arquiteto e Urbanista, Professor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, ORCID <<https://orcid.org/0000-0003-2113-6778>>.

de Hugo Segawa, Júlio Roberto Katinsky, Guilherme Wisnik acentuam e esclarecem a forma de pensar e projetar do arquiteto.

Aliás, esta é a questão fundamental: mais do que um catálogo *raisonné* de sua obra, aqui o arquiteto abertamente discute procedimentos de projeto caso a caso, inclusive suas inspirações, suas referências de projeto. Há uma seleção rigorosa de projetos, em ordem cronológica sem distinção de tema, o que indica uma intenção de registrar honestamente uma evolução de ideias projetuais ao longo da carreira. A “Cronologia de Projetos” no final (pp. 262-268) mostra um portfólio monumental de propostas, projetos e obras entre 1965 e 2006, com uma seleção balanceada de fotos e desenhos. Há também uma preciosa seleção bibliográfica sobre as obras (pp. 269-270). E as fotos de Nelson Kon, excelentes, revelando as qualidades espaciais e construtivas.

A obra residencial é bem conhecida, tal como as agências bancárias, escolas, o Pavilhão Pindorama. Há os registros de projetos urbanos pouco comentados hoje, mas de grande qualidade, como sua proposta para o concurso público do IAB-SP de Reurbanização do Vale do Anhangabaú (1981) e a proposta para a Reurbanização da Área do Carandiru (1980-82). Há o pouco divulgado projeto para o Coliseum na Marginal do Rio Pinheiros (1982), quase uma surpresa. A sua proposta para o concurso fechado de projetos do MuBE-Museu Brasileiro da Escultura ainda mantém um encanto peculiar e compara bem com a proposta vencedora, e celebrada, de Paulo Mendes da Rocha. E vemos a sequência das extraordinárias casas-árvore a partir de 1987 (com a Residência Hélio Olga), projetadas com o sistema GMTAT-Grelha de Madeira Triangular Auto Travada.

Em todos os casos, há um memorial de projeto (que também é uma pequena crônica de projeto e obra), onde o arquiteto discute de forma franca o programa e o sítio apresentado pelo cliente, as dificuldades percebidas e de como se chegou na solução projetual-construtiva, incluindo problemas e soluções de canteiro, os impasses e as conclusões – caso raríssimo na historiografia de projeto no Brasil, daí sua preciosidade. Como escrevemos acima, que forma melhor haveria de se aprender o fundamento de uma profissão, ou de refletir sobre ela? Constituem depoimentos reveladores, que por vezes podem chocar, pela franqueza e sinceridade, um estudante de arquitetura atual, mais acostumado ao polido discurso dos textos teóricos e à falta de maior convívio com a realidade do canteiro.

Hugo Segawa, em seu texto “Marcos Acayaba delineador de estruturas,” observa na obra do arquiteto a persistência “do inerente risco do projeto moderno. Há em seu trabalho uma estética da lógica, na qual as soluções devem resultar de uma judiciosa persistência estrutural.” (p.11)

Guilherme Wisnik destaca “ser o livro o desdobramento de uma tese acadêmica em que o arquiteto comenta a própria obra e seu procedimento projetual à luz de um vasto repertório de projetos feitos por ‘mestres’ brasileiros e estrangeiros, tais como Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha, Joaquim Guedes, Sérgio Ferro, Carlos Millan, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Craig Ellwood e Norman Foster. Sua obra, desse modo, revela não apenas uma grande paixão pela arquitetura e um conhecimento profundo da produção desses e de outros arquitetos, mas também uma didática incomum na maneira de incorporar e processar esse acervo” (em “Exercício de Liberdade”, p.15). Além das menções feitas

por Wisnik, o resenhista também destaca o estudo da arquitetura tradicional japonesa e da geometria áurea, presente tanto na tradição clássica da arquitetura ocidental, como de diversas tradições orientais.

Ou seja, é evidente na práxis deste arquiteto a necessidade não somente do conhecimento de referências projetuais eruditas, mas do domínio analítico desse repertório, saber o que escolher como presença, inspiração, influência, ressonância, para cada situação de sítio, programa e necessidades específicas do cliente. O domínio do repertório, portanto, exige um estudo aprofundado dos projetos, desde o partido até o detalhe construtivo.

No texto do próprio Acayaba, “Crônica de uma Formação” (pp. 25-39), o leitor se depara com uma constante que permeará toda a leitura dos projetos selecionados: uma honestidade e uma sinceridade desconcertante, tão fora dos padrões atuais das “redes sociais”. Aqui, como escreveu Wisnik, o arquiteto põe as cartas na mesa.

Esta crônica de formação se reporta a um tempo já quase distante nesta terceira década do século XXI, mostrando a formação do arquiteto como intelectual e artista nas conturbadas décadas de 1950 e 60 em São Paulo. Imagino como deve parecer estranho, talvez quase exótico, para alguém nascido após 2000, as leituras e os encontros que possibilitaram uma rede de contatos, amigos e mentores realmente consistente (sem a superficialidade das redes “sociais” atuais) na formação do arquiteto: a leitura de revistas como Módulo, Habitat e Acrópole comprados pela mãe para o Marcos ainda adolescente; o curso Le Corbusier do Prof. Mecozzi; Carlos Millan, amigo da família; os colegas alunos da FAUUSP, e professores como Vilanova Artigas, Flávio Motta, Hélio Duarte, Roberto Tibau, Abrahão Sanovicz, Júlio Katinsky e Sérgio Ferro; as primeiras experiências com a profissão, no estágio com os professores Ernest Mange e Ariaki Kato, incluindo projetos que ainda são relativamente pouco publicados na historiografia da Arquitetura Moderna Paulista: a cidade barrageira de Ilha Solteira (projetada originalmente para os construtores e trabalhadores da Usina Hidrelétrica de Ilha Solteira no rio Paraná), e a sede do Banco América do Sul em São Paulo.

A parte dos projetos selecionados recebeu um breve texto introdutório de Marcos Acayaba que pode ser considerado uma declaração de sua prática como arquiteto:

Minha experiência, com a formação que recebi na faculdade e com trinta anos de prática profissional, fez com que eu viesse a pensar o arquiteto como o primeiro operário que participa do processo da obra. A sociedade identifica a necessidade de uma edificação qualquer, elabora um programa e o encaminha ao arquiteto. A ele cabe a tarefa inicial, a concepção do projeto, instrumento necessário para a realização da obra. Na prancheta ou no computador, deve considerar cuidadosamente as operações que seus companheiros, os outros operários, realizarão depois e, da mesma forma, avaliar com critério todo o material a ser incorporado. Pessoalmente, procuro não usar material que não seja absolutamente indispensável para a realização da obra. Todo o material deve trabalhar a plenitude de suas características.

Nos meus projetos, em paralelo à interpretação da encomenda do cliente, transcrita no programa de necessidades, procuro identificar e analisar as características locais, a acessibilidade, o entorno, a paisagem, o clima, enfim, todas as condicionantes

geográficas e também as tecnológicas, como a disponibilidade de fornecimento de materiais e a qualidade da mão-de-obra. A partir da análise conjunta de todas essas condicionantes, procuro deduzir qual a melhor estratégia para a realização da edificação. Assumo, então, a estratégia de obra como uma referência, como uma bússola, para orientar a concepção e o desenvolvimento do projeto.

Com essa filosofia de trabalho, tenho desenvolvido projetos em que a preocupação com a construção e seus processos de produção são determinantes. Tenho procurado aproveitar as oportunidades profissionais para realizar novos ensaios, para desenvolver novas técnicas e novos conceitos. São projetos com caráter de pesquisa. (p.43)

É notável a presença do conceito de “natureza dos materiais” da arquitetura orgânica de Frank Lloyd Wright, quando Acayaba escreve que procura “não usar material que não seja absolutamente indispensável para a realização da obra” e que “todo o material deve trabalhar a plenitude de suas características”. E no último parágrafo, Acayaba declara que a solução espacial resulta da técnica construtiva adotada, ressoando as aulas do Prof. Artigas, e demonstrando o estudo rigoroso de seus projetos (referenciados nos projetos selecionados). Como todo bom arquiteto brasileiro moderno formado na década de 1960, Acayaba considera o atelier e o canteiro como laboratório de pesquisa.

Ao percorrer as páginas seguintes, com os projetos selecionados em ordem cronológica, reitera-se o discurso do arquiteto em múltiplas soluções de partido, inspirações projetuais, abordagens construtivas e na relação do edifício com o entorno natural e construído. Entre os projetos e obras, o resenhista destaca:

- Residência Milan / Casa do Arquiteto (São Paulo, 1972): uma das obras mais publicadas do arquiteto, no Brasil e internacionalmente, objeto de peregrinação de estudantes e arquitetos de todo o País e do Exterior (p.45). Exemplo da prática projetual como pesquisa de espaços e materiais. Um dos casos de estudo analisados com precisão por Marlene Milan Acayaba, em sua monografia fundamental *Residências em São Paulo 1947-1975* (orig. São Paulo: Editora Projeto / Eucatex, 1987).
- Conjunto de residências no Alto da Boa Vista (São Paulo, 1973-74): também exemplo da prática projetual como pesquisa de espaços e materiais, com utilização pioneira de alvenaria estrutural com vigas apoiadas em “blocos-verga” e lajes pré-fabricadas com vigotas de concreto e tijolos cerâmicos, com resultados muito expressivos, com potencial para utilização em habitação econômica ou popular (p.58).
- Sede da Fazenda Pindorama (Cabreúva-SP, 1974): ressonâncias de Le Corbusier e também de Louis Kahn (Kimbell Art Museum em Fort Worth, Texas, 1967-72) nas abóbadas abatidas de bloco de concreto (p.66).
- Galeria São Paulo (São Paulo, 1980-81): para este resenhista, e para muitos estudantes de arquitetura da FAUUSP no início da década de 1980, a primeira obra do arquiteto a ser conhecida e visitada. A solução de cobertura zetaflex foi um espanto para alunos e professores na época da inauguração (p.85).

- Proposta para o Concurso de Projetos EMURB de Reurbanização do Vale do Anhangabaú 1981, com Edgar Gonçalves Dente e Júlio Roberto Katinsky. Proposta expressiva e original que, junto com o projeto de Lina Bo Bardi, resgata a polêmica deste concurso para o debate contemporâneo sobre o futuro do Vale do Anhangabaú (p.94).
- Residência Jander Köu (Alphaville, Barueri-SP, 1981-82). Projeto extraordinário pela utilização combinada de muros de pedra, lajes pré-fabricadas de concreto, alvenarias de tijolo aparente, pilares e vigas de aço. Na época de sua conclusão, muitos de nós, alunos de Graduação da FAUUSP, nos perguntávamos se haveria alguma inspiração da arquitetura residencial de Richard Neutra neste projeto. Também não era usual o emprego de estrutura de aço em habitação na época, provocando polêmica quando da publicação nas revistas. De fato, através de uma sugestão do casal de clientes, Acayaba dialogou com um projeto residencial de Marcel Breuer: a Koerfer House em Moscia, Ticino, (1963-67); e depois, outra casa projetada por Breuer, a Stillman House III em Lichtfield, Connecticut (1964-65/74). Acayaba menciona que foram os próprios clientes que mostraram a Koerfer House publicada na revista *GA-Global Architecture* nº 43 de 1977 (Tokyo: A.D.A. Edita). O resenhista também lembra que os projetos executivos das duas casas foram publicadas na edição especial *GA Detail* nº 5 de 1977. Acayaba comenta a solução de projeto e materialidade, apontando a ressonância dos materiais utilizados nas casas de Breuer, além do estudo das obras de Mies van der Rohe, e da visita a uma obra em construção em São Paulo, projeto de Eduardo de Almeida e Arnaldo Martino (Residência Belinky no Pacaembu, de 1980-81).
- Projeto da arena Coliseum na Marginal do rio Pinheiros em São Paulo (1982), não construído, coma planta do anfiteatro inspirada na geometria áurea e cobertura de lona plastificada inspirada em Frei Otto, ou ainda Kenzo Tange, para este resenhista (p.108).
- Projeto de reurbanização da área do Carandiru em São Paulo (1983), não construída, o arquiteto demonstrando sua capacidade de operar em escala urbana (p.114).
- Agência BANESPA Santo Amaro (São Paulo, 1984). O antigo Banco do Estado de São Paulo foi uma instituição bancária pública, do Estado, e que se destacou por 20 anos na produção de agências bancárias projetadas por arquitetos modernos de renome, selecionados pela diretoria de patrimônio do banco. Os arquitetos tinham a liberdade de projetar soluções ousadas de implantação, materialidade e espaços internos. Acayaba abraçou esta oportunidade com uma pesquisa pioneira de solução em estrutura de aço e paredes de blocos de concreto. Vale como registro o diálogo do arquiteto com o escritório de arquitetura de Jon Maitrejean e Georges Sallouti, que já vinha projetando supermercados e conjuntos comerciais com estrutura de aço e grandes telhados metálicos (p.122).
- Pavilhão Pindorama (Fazenda Pindorama, Cabreúva-SP, 1984). Acayaba discute a forte influência corbusiana neste projeto, principalmente do Mosteiro de La Tourette (1957-60), mas para este resenhista o contraponto entre elementos orgânicos e ortogonais também lembra discretamente o projeto de Le Corbusier para o Carpenter Center for the Visual Arts no campus da Harvard University em Cambridge, Massachussetts (1959-63).

- Proposta para o Concurso Nacional da Biblioteca Pública do Estado do Rio de Janeiro (1985). Este concurso provocou grande controvérsia entre os arquitetos e estudantes de arquitetura na época (como este resenhista), pela diversidade de soluções de linguagem e abertura para o debate internacional corrente da arquitetura, num momento de agonia do Regime Militar (p.138). A proposta de Acayaba é notável, entre os projetos concorrentes, pela abertura democrática do edifício para a cidade, numa antevisão de sua proposta posterior para o concurso do MUBE-Museu Brasileiro da Escultura (abaixo).
- Agência BANESPA Capivari (Capivari-SP, 1986). Mais um exemplo da notável arquitetura bancária do BANESPA, com a utilização neste caso de alvenaria armada e laje de concreto. Acayaba comenta a inspiração corbusiana nas fachadas, que se constituem de grandes brises-parede com rotação de 45° em relação ao alinhamento da rua. Inspiração referenciada aqui, de fato, no projeto do Carpenter Center (acima).
- Residência Hugo Kovadloff (São Paulo, 1985-87): um dos mais expressivos projetos residenciais de Acayaba antes de sua fase GMTAT, a presença corbusiana se manifesta de forma mais variada, embora sutil: o espaço principal em galeria (referenciando a Maison La Roche-Jeanneret em Paris, 1923-25; e as Maison Jaoul em Paris, 1951).

Acayaba observa que Francesco Santoro, na publicação desta obra na revista *L'Architettura*, escreveu que “A aproximação simples e direta para a organização racional dos vários aspectos da projeção, da escolha de materiais apropriados, à organização dos espaços internos, recorda a experiência fecunda das Usonian Houses de Wright” (p.152). O arquiteto ainda esclarece que, um pouco antes de projetar esta casa, tinha comprado e lido Frank Lloyd Wright’s *Usonian Houses – The Case for Organic Architecture*, de John Sergeant (Nova York: Whitney Library of Design, 1976). “Reconheço a referência mencionada na solução compacta da cozinha e sua articulação tanto com a sala como com o pátio. Também os elementos vazados de concreto usados na fachada nordeste da casa, principalmente, o volume que dela sobressai remetem às Usonian Automatic, de Wright”, como afirma Acayaba (p.152).

Para este resenhista também há elementos que curiosamente lembram casas projetadas por Joaquim Guedes (Casa Fabrizio Beer em São Paulo, 1975, por exemplo), como o tijolo e o concreto aparente, as lajes prel, o bloco da lareira e as vergas-aba junto às janelas – lembrando que Guedes também tinha como referência projetual as Maison Jaoul. Já o discreto espelho d’água é de um minimalismo zen. Atenção para dois detalhes: a elegante solução do corrimão de chapa, exemplo para os horríveis corrimãos que vemos em produções contemporâneas (e até em trabalhos de estudantes); e os diagramas de implantação que explicam a solução projetual em relação ao sítio, topografia, ventos, insolação – pontos de partida do projeto. Todo estudante de arquitetura deveria aprender a elaborar diagramas deste tipo nos exercícios de Projeto.

- Proposta para o Concurso do Museu Brasileiro da Escultura, não construído (São Paulo, 1986). Na proposta para o Concurso da Biblioteca Pública do Rio de Janeiro, Acayaba assume a referência do projeto não construído, mas sempre lembrado e discutido, do MAC-USP Museu de Arte Contemporânea da USP, de

Paulo Mendes da Rocha (1975). Este projeto para o MAC-USP também ressoa nesta proposta para o MUBE, na generosa abertura dos espaços internos para a cidade. Tão absorvente quanto o projeto é o depoimento do arquiteto sobre o processo de projeto da proposta, o concurso em si e seus desdobramentos (o resenhista estava lá, no evento de apresentação das propostas).

- A seguir temos a rica trajetória das casas-árvore (no sentido wrightiano) construídas com o sistema GMTAT-Grelha de Madeira Triangular Auto Travada. Não há necessidade de comentários diante da vasta historiografia acadêmica e de artigos em revistas de arquitetura nacionais e internacionais, sobre estas casas. O sistema construtivo evoluiu da grelha ortogonal de modulação quadriculada (Residência Hélio Olga em São Paulo, 1987-90, p.174) para a grelha de módulo hexagonal e triangular (Residência Baeta em Iporanga, Guarujá, 1992-94, p.195; e Residência Marcos Acayaba em Tijucopava, Guarujá, 1996-97, p.206), em paralelo com as experiências de modulação hexagonal e triangular das *usonian houses* de Wright, justamente descritas e analisadas no já mencionado Frank Lloyd Wright's Usonian Houses – *The Case for Organic Architecture*, de John Sergeant (ver tese de doutorado FAUUSP do resenhista).
- O protagonismo da arquitetura residencial, e as experimentações construtivas nos projetos de casas, deixaram em segundo plano as experimentações do arquiteto em programas de maior escala, sempre mantendo diálogo consistente com a paisagem urbana e a natureza circundante. Entre estes projetos de escala urbana se destacam: a proposta do Concurso para a Nova Sede da FAPESP em São Paulo (1998) numa solução de estrutura de aço com treliças nas paredes externas, apoiada em apenas 12 colunas (p.222); a sede do Parque Estadual de Ilhabela em São Sebastião (1998), um edifício-ponte de madeira (p.228).
- Por fim, a notável Vila Butantã, exercício de maduro virtuosismo do arquiteto, que retoma ideias do conjunto de residências no Alto da Boa Vista (São Paulo, 1973-74), como as empenas de alvenaria armada (agora com blocos pigmentados), combinado com um novo sistema de lajes nervuradas mistas de concreto e madeira (p.234).
- Ao final da seleção de projetos há uma instigante “Cronologia de Projetos” (pp. 263-268), que atia a curiosidade do leitor para projetos que, por não terem sido construídos, ou pela escala diminuta, não foram incluídos na seleção (alguns são conhecidos do resenhista por terem sido publicados em revistas na época da conclusão). Alguns exemplos: a Residência da Chácara Monte Alegre em São Paulo (1974), a Residência Oscar Teiman no Sítio São Pedro, Guarujá (1986-87); o Edifício Giácomo [sic] Puccini (São Paulo, 1988), influência do organicismo nórdico ou japonês; o projeto para o Edifício Giverny (1991), a Residência Osmar Valentim em Blumenau-SC (1992) com sistema GMTAT; a casas do sítio Paulo D. Villares em Camanducaia-MG (1993), a proposta para o Concurso Nacional da Igreja da PUC-Campinas (2001), a sede da Fazenda Cachoeira em Aquidauana-MS com telhado de geometria Irimoyá e a proposta para a ECA-USP de 2006.

Como escreveu Wisnik, a arquitetura de Marcos Acayaba “ensina a projetar e a raciocinar através da construção” (p.14), comprovando para este resenhista ser Acayaba o arquiteto que melhor entendeu a prática projetual e tectônica de Vilanova Artigas.

De igual importância são as narrativas de Acayaba do processo de projeto, desde o contato com o cliente, o reconhecimento do sítio, o desenvolvimento do projeto, o diálogo com os colaboradores, as dificuldades de obra – novamente depoimentos preciosos para o aluno que se inicia na profissão. Está na boa companhia do relato autobiográfico *Marcello Fragelli – Quarenta Anos de Prancheta* (São Paulo: Romano Guerra Editora, 2010).

Na confusão e no ruído do debate arquitetônico do século XXI, a clareza didática desta prática, onde desenho e técnica construtiva são indissociáveis no projeto, permanecem atuais e mais importantes do que nunca, pela consistência.

A lamentar apenas o diminuto tamanho da fonte dos textos, que complica a leitura, principalmente por leitores com mais idade, além dos desenhos de apresentação muito simplificados. Os projetos de Marcos Acayaba merecem uma edição tipo *GA Detail*, como o volume dedicado às casas de Breuer mencionado acima. É da convicção deste resenhista, após 15 anos como docente, de que somente o impacto de um projeto executivo detalhado, de uma obra consistente, poderá fazer o aluno entender de fato o *métier* no qual está se iniciando, pois é a etapa em que o projeto no papel mais se aproxima da construção real em canteiro.

Em 2022 completam-se 15 anos da publicação deste título. A curiosidade é grande: que outras obras o arquiteto terá concluído nesses anos? Não seria o caso de uma edição ampliada, incluindo os projetos da cronologia? Não faltariam leitores.

Recebido [Mai. 15, 2022]

Aprovado [Jun. 10, 2022]

Seção 8

Um poema de Caron

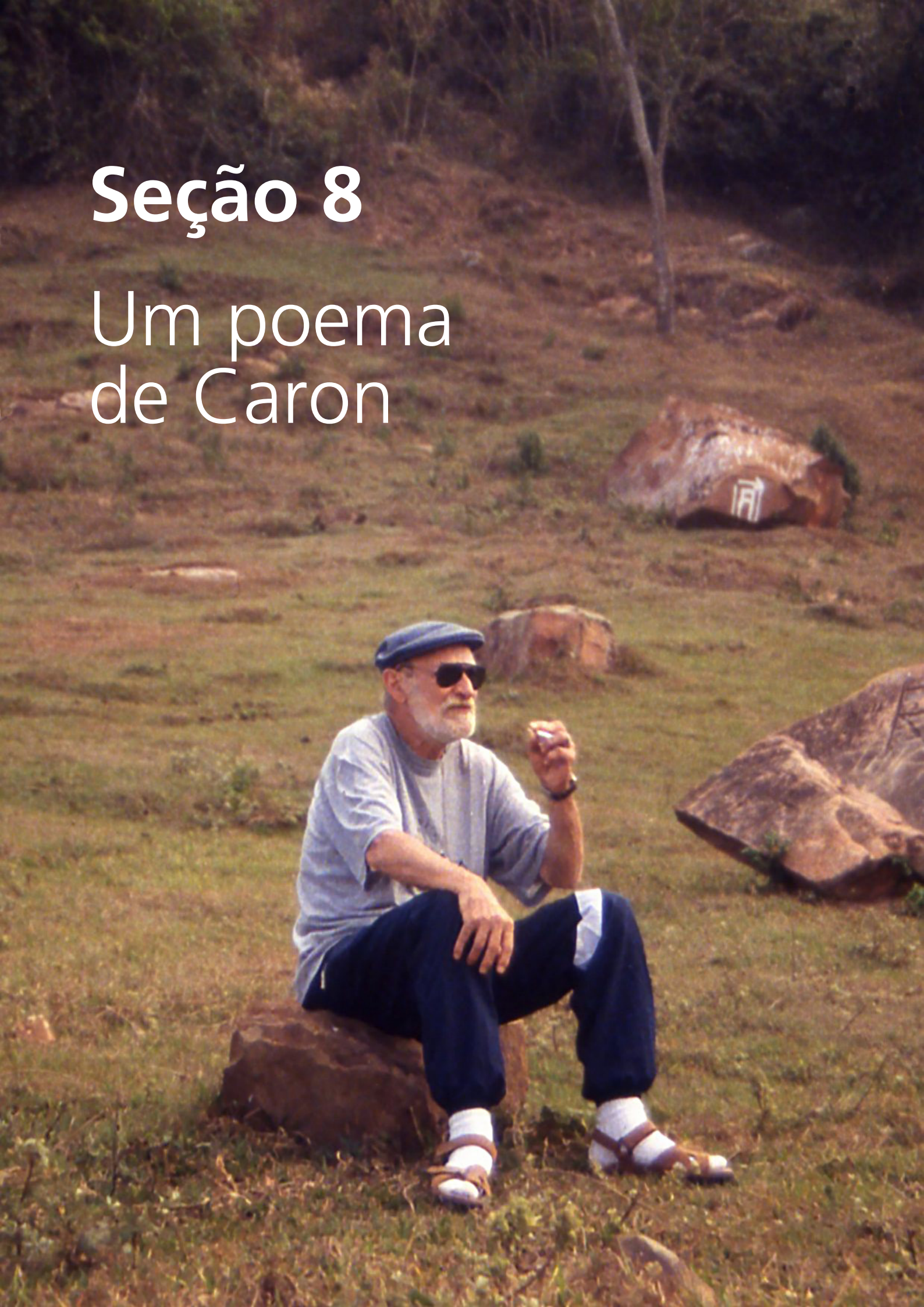


Figura da página anterior:

Jorge Osvaldo Caron fotografado por Sam Kornhauser - imagem gentilmente cedida pelo autor.

* Poema *Prólogo* de autoria de Jorge Osvaldo Caron, publicado originalmente na revista *Acrópole* n.385, Ano 33, junho de 1971, p. 9.

Prólogo*

arquitetura, eu não sei o que é.
talvez o gesto amplo de meu amigo paulinho mendes da rocha
talvez os dentes cerrados da alocação do artigas
talvez as luzes que surgem de olhar do niemeyer
talvez tudo isso. mas à minha volta encontro pouco disso. mas são
aglomerações com meta imprecisa, onde se pretende o meio substituído
pela mensagem. à minha volta vejo a aglomeração do desencontro:
estradas rompendo entre favelas.

arquitetura, eu não sei o que é.
mas do encontro, eu sei. é meus amigos. os próximos e os distantes.
os que eu conheço e os que não. os da saudades e os do anseio. tantos,
que a existência é a cura para abraçá-los um a um. tantos, que
ganho uma nova dimensão para este encontro, muito antiga, aliás -
o amor.

arquitetura, eu não sei o que é.
mas a cidade, eu sei. mesmo na lama de woodstock eu sei a cidade.
mesmo retirando todas as pedras, estruturas, máquinas e utensílios,
eu sei o que é. a gente que sobrou, encontrando-se aos pares,
em grupos, multidões. a cidade é o encontro das gentes, de meus
amigos comigo. a cidade é o encontro como a guerra é o desencontro,
mesmo que a espada justa confira consciência a quem a emprega: na
outra extremidade deixa de haver alguém.

arquitetura, eu não sei o que é.
aliás, pouco me importa sabê-lo. importante seria ter todos os
amigos comigo e assim tornar-me humano. tê-los a tal ponto de poder
cobri-los com a mão. e eu seria, então, abrigado por todos eles.

arquitetura talvez seja o gesto, os dentes e a luz. mas certamente é
o sorrir de meus amigos, as crianças que nascem, os velhos com sua
memória, a mulher que eu amo.
e não tem modelo porque este seria a traição.

Agradecimentos

À Direção do IAU pelo apoio à realização do Colóquio Jorge Caron em agosto de 2020

Aos participantes do Colóquio Jorge Caron

Ao Professor Doutor Paulo Castral pela concepção do material de divulgação do Colóquio Jorge Caron

À Suely Russo Paes de Barros pela confiança e generosidade ao doar desenhos inéditos de Caron

Ao Eduardo Caron pelas informações fornecidas

Ao Arquiteto e Urbanista Sam Konhauser pelo contato e colaboração

À Arquiteta e Urbanista Ana Carolina Fróes Ribeiro pelo trabalho fotográfico

À Arquiteta e Urbanista Yasmin Natália Migliati pelo trabalho de seleção, organização e tratamento das imagens

Ao Paulo Victor Ceneviva pela digitalização e tratamento de imagens

Ao José Eduardo Zanardi pela programação visual e diagramação

Aos autores que tornaram esta edição temática possível

Aos pareceristas pela avaliação dos textos submetidos

Aos servidores técnico-administrativos do IAU USP

Créditos das imagens (capas das seções 1 a 7)

- páginas 6 , 55, 125, 172, 193, 234, 264

Fonte: Acervo Jorge Caron

As imagens utilizadas nessas capas fazem parte da série de aquarelas intitulada "Mãos e Pés", de autoria de Jorge Osvaldo Caron.

Créditos dos textos (capas das seções 1 a 5)

- páginas 6, 55, 125, 172, 193

Fonte: Acervo Jorge Caron

Textos (trechos) apresentados nessas capas:

Seção 1

Poema "Prólogo", de Jorge Osvaldo Caron. *Acrópole*, São Paulo, n. 385, p. 9, jun. 1971. Disponível em: <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/385>>. Acesso em: 17 out. 2023.

Seção 2

CARON, J. O. *Lendoprojetos*, São Carlos: EESC-USP, 1995.

Seção 3

CARON, J. O. *Carta aos formandos da Febasp*. São Paulo, 1984.

Seção 4

CARON, J. O. Uma Casa é um Protótipo. *Revista Casa e Jardim*, São Paulo, n. 214, p. 22-26, 1972.

Seção 5

CARON, Jorge Osvaldo. *Livreto da peça "Esperando Godot"*. p. 2, 1977.