

# risco.

revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo  
instituto de arquitetura e urbanismo  
universidade de são paulo iau-usp

V15[N1]



## Risco

Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo

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

V15N1 - primeiro semestre de 2017

ISSN 1984-4506 (*on line*)

Periodicidade Semestral

Instituto de Arquitetura e Urbanismo - IAU-USP

Av. Trabalhador Sãocarlense, n. 400

São Carlos SP CEP 13566-590

(16) 3373-9312 Fax: (16) 3373-9310

risco@sc.usp.br

## 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", "Redalyc - Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal" e "MIAR - Matriz de Información para el Análisis de Revistas".

## 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 Almundoz (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 Masso 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

## Editor

Tomás Antonio Moreira (IAU-USP)

## Editor Adjunto

Francisco Sales Trajano Filho (IAU-USP)

## Editores desta edição

Tomás Antonio Moreira (IAU-USP)

Francisco Sales Trajano Filho (IAU-USP)

## Secretaria Editorial

Rafael Baldam (mestrando IAU-USP)

Wesley da Silva Mederios (doutorando IAU-USP)

## Agradecimentos

Anna Paula Canez (FAU-UniRitter); Denio Benfatti (FAU-PUC-Campinas); Eduardo Rodrigues (FAU-USP); Eugenio Queiroga (FAU-USP); Fábio Lopes de Souza Santos (IAU-USP); Jeremy Till (University of the Arts London); Fernando Vazquez Ramos (FAU-USJT); Gisela Cunha Viana Leonelli (FEC-UNICAMP); Lizete Rubano (FAU-Mackenzie); Miguel Antonio Buzzar (IAU-USP); Nancy Levinson (Places Journal); Nilce Aravecchia Botas (FAU-USP); Paulo Castral (IAU-USP); Paulo Fujioka (IAU-USP); Renato Cymbalista (FAU-USP); Ruy Lopes (IAU-USP); Sidney Piochi (FEC-UNICAMP); Silvio Abreu Filho (FAU-UFRGS); Sylvia Leitão (FAU-PUCPR); Telma de Correia (IAU-USP); Vladimir Benincasa (FAU-UNESP)

## Projeto Gráfico

David Sperling

## Produção e Editoração Eletrônica

José Eduardo Zanardi

## Apoio Técnico

Centro de Produção Digital (CPDig-IAU/USP)

## Capa

Autoria de José Eduardo Zanardi - Fotografia de Estúdio Mário Novais (1953) - Fonte: Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, Portugal)

## Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Titular Marco Antonio Zago

## Instituto de Arquitetura e Urbanismo

Diretor: Prof. Associado Miguel Antônio Buzzar

4  
**Toda ocasião de fechamento e divulgação de uma publicação periódica como a *Risco* traz consigo ...**

editorial

6  
**Townscopes y Contra Paisajes, cuestiones de un urbano contemporáneo**  
 Carlos Tapia Martín, Manoel R. Alves

36  
**Arquitetura e nomadismo contemporâneo - Desafios atuais da inserção de edificações móveis no espaço urbano**  
 Maira Cristo Daitx

68  
**Artigas, em revistas**  
 Fernando Guillermo Vázquez Ramos, Ana Paula Koury, Michelle Duarte Bispo

100  
**Estado Novo, arquitetura e "renascimento nacional"**  
 Joana Brites

23  
**Securitização, vigilância e territorialização em espaços públicos na cidade neoliberal**  
 Rodrigo José Firmino

51  
**Tradición funcional, racionalidad técnica y valor estético - Molinos y silos cerealeros en la Pampa Húmeda argentina**  
 Adriana Collado

83  
**As máquinas políticas de Lebbeus Woods**  
 Bernardo da Silva Vieira

114  
**Percepções do fenômeno urbano no século XIX sob a ótica literária de Victor Hugo em "Os Miseráveis"**  
 Amanda Carvalho Maia

125  
**Entre intenções de projeto e conjuntura da cidade em cinco edifícios: MESP-RJ, MAM-RJ, FAU-USP, MUBE e MAM-SP**  
 Samir Set El Banate, Manoel Lemes da Silva Neto

137  
**Lógica Conversacional, aprendizagens arquitetônicas. Lógica Conversacional, aprendizajes arquitectónicos**  
 Carlos Tapia Martín, Manoel R. Alves

151  
**Transparencia, Trans-apariencia, GLAS Arquitectura**  
**Entrevista a Roberto Fernández**  
 entrevista: Carlos Tapia Martín,  
 Manoel R. Alves

141  
**Revisiting anti-space**  
**Interview with Steven K. Peterson**  
 entrevista: Marta López-Marcos

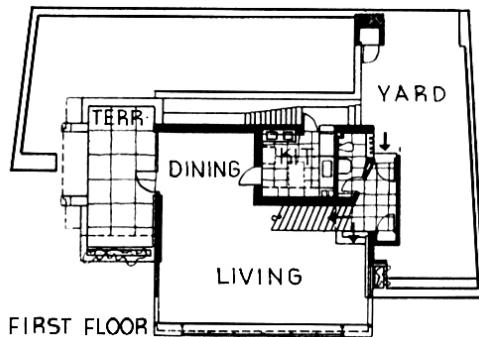
170  
**A tale of two feathers**  
**An interview to D. Grahame Shane**  
 entrevista: Carlos Tapia Martín,  
 Manoel R. Alves

182  
**Realidade em balanço**  
 Jeremy Till  
 tradução e revisão: Francisco Sales T. Filho e Fábio L. S Santos

transcrição

189  
**Artigos e ensaios**

abstracts/resumenes



Toda ocasião de fechamento e divulgação de uma publicação periódica como a *Risco* traz consigo, invariavelmente, uma reflexão acerca do seu possível alcance, da capacidade de despertar interesse e contribuir para o incremento do debate e da pesquisa no horizonte disciplinar para o qual a princípio se destina. Sobretudo e a despeito das dificuldades que se exacerbaram em sentido contrário, em particular nos dias que correm — marcados pelo avanço de estratégias de neutralização da dimensão crítica, de expansão voraz de uma agenda conservadora disposta a impôr limites ao pensável e ao dizível — a possibilidade de compartilhar ideias, objetos e pontos de vista diversos constitui, por si, uma oportunidade alvissareira a ser celebrada e defendida.

Desde uma perspectiva crítica, alguns temas candentes que perpassam a realidade contemporânea fazem-se presentes em alguns dos artigos reunidos nesta primeira edição da *Risco* de 2017, compondo praticamente um núcleo discursivo próprio. Tal núcleo articula-se em um arco que leva das considerações sobre a noção de paisagem na contemporaneidade às perspectivas de ação política, desde o campo da arquitetura, no mundo dos “fatos alternativos” e da “pós-verdade”.

**Figura (detalhe):** Three-story house. J. Vilanova Artigas, architect. *The Architectural Forum*, Nova York, vol. 87, n.5, nov. 1947, p.94.

O artigo *Townscapes y Contra Paisajes, cuestiones de un urbano contemporáneo*, de Carlos Tapia e Manoel Alves convida ao questionamento sobre a diferença entre o que denomina hiperbolicamente Townscapes e Townscapes. Igualmente entranhado no debate contemporâneo é o artigo de Rodrigo Firmino abordando a securitização, vigilância e territorialização em espaços públicos na cidade neoliberal, questão de enorme pertinência neste momento de cidades sitiadas e de militarização da vida pública mundo afora. Como arremates do núcleo não-oficial de leituras contemporâneas desta edição, estão uma bem-vinda abordagem sobre o pensamento e a obra do arquiteto norte-americano Lebbeus Woods, escassamente conhecido entre nós, de Bernardo da Silva Vieira, assim como um artigo de Maíra Cristo Daitx que põe em discussão a relação entre arquitetura e nomadismo.

Cinco outros textos conformam um bloco discursivo de caráter histórico e historiográfico. Esses textos levam os leitores da Paris do século XIX, visto a partir da sua representação literária na obra de Victor Hugo, de Amanda Carvalho Maia, ao interior argentino e à arquitetura dos moinhos e silos de armazenagem da Pampa Úmida, de Adriana Collado, numa passagem mediada por uma análise acurada da arquitetura do Estado Novo no Portugal salazarista,

de Joana Brites, até desembarcar do Brasil numa interpretação de corte historiográfico acerca dos escritos do arquiteto paulista João Batista Vilanova Artigas, de Fernando Guillermo Vázquez Ramos, Ana Paula Koury e Michelle Duarte Bispo, assim como nas intenções de projeto e conjuntura da cidade em cinco edifícios no Brasil, de Samir Set El Banate e Manoel Lemes da Silva Neto.

Compõe também a perspectiva crítica, o trabalho publicado originalmente no Places Journal e aqui traduzido para a seção Ponto Crítico da revista realça a ascensão de figuras como Donald Trump, tema do artigo de Jeremy Till.

Contribuições fundamentais à construção do conjunto dos artigos são as entrevistas realizadas com Steven K. Peterson, Roberto Fernández e

Grahame Shane. Estas entrevistas compõe um conjunto articulado que nos convidam a articular uma diversidade de pensamentos arquitetônicos que providenciem aberturas, tanto pelo que dizem como pela maneira que empregam a linguagem para dizê-lo.

E ficamos por aqui, já envoltos na preparação de nossa próxima edição na esperança de que, a despeito do que a realidade imediata nos tem trazido cotidianamente nesses tempos de retrocesso político e social, apesar disso, apesar de tudo, amanhã há de ser outro dia!

Ótima leitura!

Editores: Tomás Antonio Moreira e Francisco Sales Trajano Filho

**Carlos Tapia**

Arquitecto, Universidad de Sevilla, España, ETS Arquitectura, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas, professor invitado Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo en São Carlos, SP, Brasil, tava@us.es

**Manoel R. Alves**

Arquiteto, Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo en São Carlos, Avenida Trabalhador São-carlense 400, São Carlos, SP, Brasil, CEP 13566-590, mra@sc.usp.br

## Resumen

En el contexto temporal de la contemporaneidad, el artículo problematiza sobre la noción de paisaje introduciendo, a las tesis reconocidas como fundamentales de interpretación del paisaje, unas hipótesis diferenciales que evidencien las imposiciones mediático-consumistas de las miradas, que se constituyen como testimonio y convalidación de una experiencia homologada con anterioridad por los medios de comunicación y ya es consustancial con nuestros hábitos. Singularizaremos estas especulaciones hasta condicionarlas a un marco más restringido, como es la ciudad, intercambiando la importancia de las nociones de monumentalidad por el de hodología, viejo término que conserva algunos fundamentos que podrían reactivar la vitalidad del paisaje como argumento de nuestro tiempo.

*Palavras-chave:* arquitectura, hodología, paisaje contemporáneo.

## 1 Introducción - Percepción e instantaneidad

\* Este texto es una actualización del texto anterior 'Townscopes / Townscapes: del paisaje monumental al hodológico', publicado en Fundamentos, Arquitectura, Paisaje, Patrimonio, p. 87-106. Recolectores Urbanos Editorial, Málaga, 2016.

<sup>1</sup> Usaremos para nuestros supuestos dos versiones de un mismo texto de J-M. Besse, pero que corresponden a las traducciones en español y portugués. Ver Referencias. Y en relación a la reunión naturaleza-arte, puede ofrecerse un párrafo de ese libro, desde el portugués. ...continúa página siguiente...

"Al contemplar el paisaje, nace una posibilidad de amor. Pero ¿de qué serviría?" Historia del lápiz: Vida y escritura. Peter Handke.

Como un permanente circular de mundos en la leve convexidad de la pupila, que se engarzan sólo por el destello de un halo sobre el fluir del siguiente, el acotar al diámetro de un ojo (esperado como el ojo universal o *ekumene*) los fundamentos del paisaje contemporáneo, presenta una dificultad de estudio que invita al abandono o a la indolente parcialidad. Pero, en ese percibir al modo de refulgencias instantáneas, es asimismo una colación al desánimo el que la pregunta se refiera a este asunto de la

actualidad del paisaje, cuya definición más concisa, profunda y afinada podría seguir siendo la que revela que "pone al hombre ante a sí mismo". Resultaría equivalente a la definición de arte, según Gadamer (1998), pero también de Debray (1994), en la reunión naturaleza-arte<sup>1</sup>. Esa definición implica, en un sentido amplio, generalista, que hay más que decir sobre el sentido del hombre que del propio paisaje. Y es así porque el paisaje es no sólo una escena que observamos, sino el mundo en que vivimos. Por lo tanto, habitamos, conformamos paisajes en un presente de una actualidad innegociable, con la urgencia infatigable de posibilidades que no se pueden posponer, de una ciudad coetánea que responde a los parámetros propios de una época de transición. Al mismo tiempo la ciudad demanda nuevos caminos de investigación, donde se pongan

... continuación de la nota 1 ...  
 Dice Besse sobre Straus "O espaço da paisagem é, de início, o lugar sem lugares do ser perdido. Na paisagem [...] o espaço me envolve desde o horizonte do meu Aqui, e eu estou Aqui somente ao largo do espaço de cujo horizonte estou fora" (Besse, 2006: 75). Para Strauss el paisaje no es una categoría o experiencia antropológica -es pre-cultural, pre-antropológica-, es el espacio del sentir así como el foco original de todo encuentro con el mundo. Para Besse "[...] a paisagem é sinónimo de ausência de objetivação. Ela precede a distinção entre sujeito e objeto, e a aparição da estrutura do objeto. A paisagem é da ordem do sentir. Ela é [...] prolongamento de uma atmosfera, de uma ambiência (Stimmung) (Besse, 2006: 79). Para Besse, el paisaje constituye el mundo de las mediaciones, es decir, la cultura, dentro de la cual la existencia humana adquiere un sentido concreto (Besse, 2006: 94).

<sup>2</sup> Post humanismo en cuanto posicionamiento contra una tesis de la discontinuidad metafísica entre "lo que es" y "lo que es fabricado". En ese sentido, es relativo a la revisión de concepciones del humanismo clásico en el siglo XXI incorporando un abordaje de nuevas posibilidades de superación de las limitaciones físicas e intelectuales por medio de la biotecnología.

<sup>3</sup> Usualmente manejamos dos concepciones articuladoras aunque no contemplan plenamente una noción de paisaje en cuanto expresión de algo en proceso. Por un lado, el paisaje como sinónimo de naturaleza, contemplada y dominada por el sujeto social. Por otro, la noción de paisaje como sedimentación, como permanente interacción entre el medio natural y el medio humano. El primer concepto nos coloca en el campo del arte y de la filosofía, así como el segundo en los campos de la geografía de las ciencias del entorno (o ambientales) y en una dimensión proyectual. Y en ese encuadramiento de una nueva geografía cultural formulada con mayor influencia marxista, se enfatiza la importancia del contexto ...continúa página siguiente...

de manifiesto sus textualidades inéditas en contextos socioculturales diferenciados de paisajes distintos.

Hoy, lo que de hecho se observa en la elaboración de marcos conceptuales que articulen, en el ámbito de la ciudad y de la cultura, una complejidad coetánea de contextos sociales y ambientales, son lagunas teóricas y prácticas. En parte porque, por un lado, los fundamentos contemporáneos de la noción de paisaje (en la sociedad del espectáculo), en un escenario de desenvolvimiento cultural incierto, inducen al abandono y a una indolencia parcial. Por otro, y en complementariedad, la noción de paisaje como objeto de estudio se encuentra tensionada por intereses de diversas ciencias y prácticas que transforman tanto su concepto como su objeto. El escenario de hibridación de conocimiento en que el mismo conocimiento y las valoraciones sociales son expresadas tanto por y en paisajes y sus elementos constituyentes, las nuevas exigencias conceptuales vuelven necesaria la adopción de un abordaje transdisciplinar. Se requiere tal asalto para una investigación del contexto y de los procesos de producción del paisaje que, con la finalidad de evaluar nuevas sensibilidades de la vida cotidiana a partir de sus expresiones culturales, técnicas y sociales comprendan también el estudio de prácticas e imaginarios de representación, asociados a la conformación del paisaje.

Esta obviedad (en una época de transición) se torna *compleja* en un ambiente post-humanista<sup>2</sup> como el que nos caracteriza, pero es *problemática* si se piensa desde la *praxis* del paisaje<sup>3</sup>. La contrariedad proviene de la desmedida consagración que se le ha concedido al concepto de paisaje por la vía de su consumo, de su banalización. Eugenio Batistti (2004) se hastia hasta la depresión en su libro de capítulo revelador "Odiando il paesaggio", o Michael Jakob (2010) dedica un par de obras a retratar la omnímoda presencia - en formato *cinemascópico* - del paisaje. Sólo esos dos ejemplos ya darían indicios hoy de la problemática asunción del paisaje, que suman, y no pueden ser obviados en la misma medida, con los desarrollos culturales insertos en la sociedad del espectáculo, esos que no indiferencian la percepción de la mera aparición al modo del resplandor intermitente de un rótulo luminoso. Si William James en "The Stream of Consciousness" (1892) hablaba de halos, era para atrapar rasgos de conciencia, cuando se podía pensar que entre

una percepción y la siguiente se establecía una cierta continuidad, que no existe más sino como estupefacción instantánea que desemboca en una generalizada *actitud neciamente realista*, por seguir con sus mismas palabras. Como dirá Bégout (2007), "el contraste reina hasta producir la disociación completa de todas las formas en figuras aceradas, afiladas, una hiperpercepción que elimina las franjas borrosas de la mirada, los bordes indecisos del campo visual", obliterando aquéllas que permiten la concresción en conciencia. Por ello recuerda Debray que el arte, como el paisaje, debería ser entendido como estados de ánimo, actitudes de conciencia, siendo extraída esta idea del filósofo moralista del XIX, Henri-Frédéric Amiel.

La tesis fundamental de nuestro análisis e interpretación de los mismos hechos que han perfilado una y otra vez las teorizaciones sobre el paisaje -entendiendo que el concepto de cultura es uno de los elementos fundacionales para la noción de paisaje-, consistirá en precisamente una excitación de algunas de esas claves. Claves éas, propuestas como alternativas para contestar, diluir, o quizá se contenten con retrasar, las imposiciones mediático-consumistas de las miradas, que sólo se constituyen como testimonio y convalidación de una experiencia homologada con anterioridad por los medios de comunicación (*landscape branding*) y ya es consustancial con nuestros hábitos.

El éxtasis de esa experiencia, desdoblada, por no decir expropriada de la realidad, es una afección dislocada de los sentidos cuya única finalidad consiste en poder decir que se ha estado allí, y se ha sobrevivido<sup>4</sup>. Si bien el diagnóstico de Debray sobre la constitución milenaria del paisaje se concreta en occidente no antes del siglo XVI<sup>5</sup>, dado que no existe siquiera vocablo para nombrarlo, todo lo visible es recreación de lo que se quiere llegar a ver: glorificar a Dios, y su surgir acaece en tanto que se desase la mano del ojo, el trabajo se suelta de la mirada, o la religión de una naturaleza "laica". Individualismo y capitalismo<sup>6</sup> son las condiciones para abrir los ojos, según el filósofo y revolucionario marxista. Apoyándonos en ese dictamen, no cabe discusión que pueda rebatir que ese abrir los ojos en nuestro tiempo ha adquirido tal exacerbación que solo cabe esperar que se salgan patológicamente de las cuencas en cualquier momento. Afortunadamente (irónicos), podemos decir que esta an-estética es también



**Figura 1:** Double Eye. Olafur Eliasson's Eye(s). Berlin, Summer 2004. Fuente: <<http://11870.com/pro/studio-olafur-eliasson-gmbh/media/8ab35880>>

... continuación de la nota 3 ... social, político e histórico. Es ahí donde observamos o habitamos paisajes en que nuevas formas de relaciones sociales priorizan el ámbito de lo privado, un aumento de la movilidad, el flujo de una permanencia por la que se constituyen nuevos sentidos de urbanidad. Con la premisa de que el lugar se une de modo inexorable a la realización de la vida como condición y producto del establecimiento de relaciones reales indispensables a ella, correspondiente con la expresión "el hombre habita en lugares", ¿cuáles serían las implicaciones de las nuevas formas de "habitar" en la construcción de paisajes de la ciudad desconectada del ser-en-el-mundo? Se necesitan enfoques distintos para abarcar la comprensión de nuevos paisajes y configuraciones de espacios contemporáneos, representativos del ser-en-el-mundo, por un lado y, por otro, inexorablemente, desdoblamientos de ...continúa página siguiente...

una anestesia, que permite la pérdida sin dolor, la recomposición de las secuencias sin interrupciones: la picnolepsia que describe Virilio en 1984.

Aún en la imposibilidad de describir todo el campo de problematizaciones y ejemplos que agoten las hipótesis en éste o incluso en un lugar más amplio para el debate, demarcaremos unas hilaturas muy particulares para no desdibujar la posibilidad de un diagnóstico extrapolable, pero también singularizaremos las especulaciones hasta condicionarlas a un marco más restringido, como es la ciudad<sup>7</sup>, intercambiando la importancia de las nociones de monumentalidad como indicio de calidad del paisaje por el de *hodología*, viejo término quizás descartado u olvidado, que conserva algunos fundamentos que podrían reactivar la vitalidad del paisaje como argumento de nuestro tiempo y para la comprensión del hombre ante sí. "Uno no escribe para contar lo que sabe, sino para saber lo que cuenta", ha escrito el literato español Antonio Muñoz Molina en un periódico español (14/04/2012). Es una frase que acondiciona muy bien nuestro estudio, que ejercita la representación de textualidades para constituir el pensamiento. Lo que cuenta es lo contable, que no es conocido y no del todo previsible sino hasta poner en marcha un mecanismo que articule ese pensamiento, formado y completado por esa acción.

## 2 Fading

"Nescio quid". Confesiones X, 40, 65. Petrarca.

Comencemos hablando de instantaneidad. Algo más de lo dicho en la introducción, no necesariamente exhaustivo, y más relativo a la condición del paisaje contemporáneo. Ya hemos advertido de la dificultad de poder decir algo que no haya sido dicho en estos asuntos, pero los tiempos acompañan a lo que Latour llama un "Revisionismo Instantáneo".

Lo que importa de la incorporación de su término es la patológica capacidad que hoy se percibe sobre cualquier suceso, que no ha dejado de "humear", como dice el autor francés, cuando ya tenemos sobre la mesa una infinidad de teorías conspiratorias que, lejos alumbrar, añaden más confusión. No es esa nuestra intención, aunque las ruinas de la definición del paisaje generan interminables nuevos paisajes, todos ellos bien arropados por calificativos, que todavía generan más ruinas que en su devenir han incluso aprendido a formar parte de definiciones unificadoras y convencionales. Es lo que llama Koolhaas (1984) "la escombrera de la Historia"<sup>8</sup>.

Metodológicamente, la forma de abordar el problema del paisaje contemporáneo o, mejor,

... continuación de la nota 3 ...  
nuevas lógicas y dinámicas  
de conformación del espacio  
y la de la ciudad.

<sup>4</sup> Ver para ello los textos de Guy Debord sobre la "supervivencia prolongada", proveniente del ocaso de la ideología de la satisfacción de las necesidades, como ha expuesto Lipovetsky (2002).

<sup>5</sup> En España no se recoge hasta 1708, Ver Maderuelo, J. (2005) *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada, p.29. En Brasil, la concepción del paisaje fue fuertemente influida por la escuela francesa (y los trabajos de Tricart), pero también por la escuela alemana y los trabajos de Humboldt en el siglo XVIII (Maximiano, 2004).

<sup>6</sup> Curiosamente, *Capitalismo e Individualismo*, expresados en forma de Mercancía y Maquillaje, serán la fascinación que recrea la inexperiencia moderna para Baudelaire. Se observa pues cómo de una apertura se alcanza ya no una liberación, sino una paródica clausura sin puertas, donde todo es visible, pero nada es mirado ("A Glaze", según Hal Foster, acodulado en Jacques Lacan). Todo es visible mas nada es observado, es también para Freire Costa, en una sociedad que ya no es más del sentimiento sino de la sensación (Freire Costa, 2004).

<sup>7</sup> Ciudad ésta que revela un proceso de transformación en su morfología, sus modos de vida o de sus procesos de apropiación, pero también en los planos de su paisaje. Ciudad escindida y representativa del individualismo de nuevas dinámicas de conformismo y de sus procesos de producción que implican alteraciones de su paisaje, una vez que se observan otros sentidos de urbanidad de una ciudad desconectada del ser-en-el mundo (que ya no más tiene como premisa que el "hombre habita lugares"). Ya no más ciudad entendida como obra, mas al contrario, como objeto de valor monetario para su intercambio. Así, es una ciudad en que se observa la transformación del paisaje urbano en producto de consumo inmediato. En ella, las nuevas formas de ...continúa página siguiente...

la contemporaneidad de la noción de paisaje, se constituye más que en "estados de la cuestión", en "cuestiones de preocupación" (Latour, 2004). Por tanto, proponemos la noción de hodología, una nueva e impositiva palabra en el léxico del paisaje: del griego Hodos, que significa camino o jornada. Hodología es por tanto, la ciencia del estudio de los caminos.

Si se recurre al campo de la *crítica*, será para poder ensayar el huir de un lugar a estable a otro, sabiendo que ambos pueden ser incompatibles: no es posible *navegar* cuando se sale de lo líquido al pasar a lo sólido. Porque, pese a todo, no compartimos *tout court* la definición que da Nogué para el paisaje: "es, en buena medida, una construcción social, siempre anclada - eso sí- en un substrato material, físico" (Nogué, 2010)<sup>9</sup>. Como ha apuntado Debray, el paisaje ha sido lo que ha podido -y querido- ser visto y, por tanto, es una entelequia mental, usando las palabras del geógrafo catalán a pesar de hacerlo en sentido contrario. La supuesta objetividad queda matizada por la percepción y su inclusión definitoria en la Convención Europea del Paisaje<sup>10</sup>, donde se traduce mal al perceptor, que es tratado como poblador, y abre la puerta -si se cruza en sentido contrario- a la construcción forzada de identidades. Si hay un reconocimiento metodológico será en este aserto de reflexión crítica en sentido gadameriano, que encubra a *conciencia crítica* cuál es el *scopus*<sup>11</sup> de los enunciados en cuestión para "tratar siempre de rectificar una autocomprendión" (Gadamer, 1998: 247).

Pero tratábamos con instantaneidades. Derrida, en la "La escritura y la diferencia", define el instante como lo furtivo: "El no-saber implica a la vez profunda angustia, pero también supresión de la angustia. Así, resulta posible llevar a cabo furtivamente la experiencia furtiva que llamo experiencia del instante" (Derrida, 1989: 361). Ello es posible, pero en el grado de indeterminación en que se queda la propuesta de Latour, cabalgando entre la objetividad científica y la irracionalidad mágica, no habría porqué haber condenado la *positividad de la negatividad* del discurso derrideano. En el apartado 3 volveremos sobre esta cuestión.

Para Derrida, pues, ajustando lo que hemos aprendido con Latour sobre las cuestiones de preocupación, la labor del intérprete [del paisaje, en nuestros

supuestos] reside en encontrar palabras tales "que reintroduzcan - en un punto- el soberano silencio que interrumpe el lenguaje articulado". Deslizar, desviar el discurso, hacerlo *derrapar* para alcanzar un *momento cumbre*, aunque sólo sea por una vez, decididamente crítica, porque reconoce que algo es reconstituido, advierte de su fragilidad y se le da cuidados y precautorias para su mantenimiento.

Introduzcamos el término *Fading* como disparadero de ese momento cumbre. Se define el *Fading* como un furtivo éxtasis, unas fugaces milésimas de segundo en el orgasmo, "pequeña muerte", al decir de los antiguos; *Fading* del sujeto, traducía Lacan: momento de desaparición del sujeto habitual, momento evanescente e indecible. Es éste el sentido del verso del Petrarca, *nescio quid*, un "no sé qué". El mismo no saber de Peter Handke al contemplar el paisaje como posibilidad de hallar el amor. Una indecibilidad, un goce último, que ha sido recorrido por la poesía desde el siglo XIV en la cultura occidental, hasta nuestros días, donde la explosión ha tenido un punto de no retorno hedonístico hasta el embotamiento de nuestros sentidos, que ya no se estimulan con el roce de una pluma, sino con la pornográfica (Baudrillard, 2002:37 y Han, 2014:47) consumición de imágenes disponibles en todo lugar, con toda nuestra tecnología y formas de aparición y venta.

En un precioso libro de Remo Bodei, *La forma de lo bello* (1999), se cita el verso de Petrarca, comentado por el filósofo italiano a partir del estudio del experto en literatura comparada René Welleck. Esta afirmación de renuncia a *saber qué*, es un desistimiento en favor del juicio estético y de una incontrolable pulsión del antojo subjetivo. Aquí, nuestro discurso se abre en una mirada de posibilidades de continuación, por el hecho de ser una vía muy elaborada desde la literatura para reconocer la trayectoria de la modernidad. Con acento especial en el barroquismo lírico de Petrarca, el romanticismo del XIX condicionaría al sujeto estético a aparecer en sus representaciones, notando con ello la particular preocupación por la sublimación de los sentidos, pero para precisamente dar una respuesta a saber-se en el mundo.

Merece la pena recordar, de la mano de los textos del filósofo español Félix Duque (2001), que John Locke despreciaba la sustancia de las cosas, una inutilidad y descolorida realidad, subyugada por la abstracción y matematización de lo que se considera

... continuación de la nota 7 ... relaciones sociales dan preferencia a ámbitos privados y mediaciones tecnológicas, además del aumento de la movilidad física, económica e informacional que valoriza más el flujo que la permanencia, y por medio de la cual se constituyen nuevos sentidos de urbanidad.

<sup>8</sup> La frase completa es: "Si la escombrera de la Historia se ha enriquecido recientemente con objetos en los que la fealdad estilística disimula el contenido real, la exploración y la explotación de la nada explicaría una tradición oculta". Koolhaas, Rem (1984) *Imagining the nothingness*. En S,M,L,XL, 010 Publishers: Rotterdam.

<sup>9</sup> Como argumenta Ingold, "Landscape, in short, is not a totality that you or anyone else can look at, it is rather the world in which we stand in taking up a point of view on our surroundings. And it is within the context of this attentive involvement in the landscape that the human imagination gets to work in fashioning ideas about it... landscape is the world as it is known to those who dwell therein" (Ingold, 2000, p. 161).

<sup>10</sup> La Convención Europea de Paisaje (2000) establece por paisaje cualquier parte del territorio tal como lo percibe la población, cuyo carácter es el resultado de la acción e interacción de factores naturales y/o humanos.

<sup>11</sup> Un régimen escópico, según los cotejos que ha realizado Hernández-Navarro (2007:48), distaría de ser una manera de representación o de comprensión. Mejor debería ser empleado cuando se está notando una compleja trama de "enunciados, visualidades, hábitos, prácticas, técnicas, deseos, poderes... que tienen lugar en un estricto histórico determinado". Se trataría de una cosmovisión, pero que también se interroga sobre la propia forma de esa "construcción visual de lo social", como lo ha denominado Mitchell en su libro "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual", *Estudios visuales*, 1 (2003), que también es citado por Hernández-Navarro.

secundario (colores, olores, sensaciones al tacto...) por lo principal (fondos, figuras, dimensiones, movimientos...). Locke<sup>12</sup> acuñó la expresión a usar para ello como un "*I don't Know what*", un "no sé qué" ... Los detractores filosóficos, franceses, de Locke, se empeñaron en demostrar la superficialidad de la imagen con la supremacía divina del lenguaje (Jay, 2007b:87), aunque no sin cierta dificultad, si debían competir con la escucha del Vivaldi que escribió "*Un certo non so che*"<sup>13</sup> o conocían el esfuerzo explicativo de Benito Jerónimo Freijoo en España, moderno adelantado, precursor del Romanticismo, de lo que él llama una cierta gracia en las cosas y personas cuando tienen *un no sé qué*<sup>14</sup>.

Tratando de dar argumento y continuidad a nuestras hipótesis, podemos retomar la reflexión de Calvo Serraller (2004) donde en una breve columna periodística relata que mucho tiempo antes (seis siglos) de que Petrarca escribiera una emotiva descripción epistolar del ascenso, "Únicamente por el deseo de contemplar un lugar célebre por su altitud", al Monte Ventoso<sup>15</sup> en 1336, el escritor y pintor chino Wang Wei (699-761) ya se había adentrado en cada recoveco de la naturaleza, encontrándose a sí mismo en ella y descifrando la razón de ser del existir. Sólo se conservan pinturas de los discípulos del erudito, ministro imperial y monje chino, que pretendía elevar el alma con ejercicios precisos pero sin esfuerzo consciente<sup>16</sup>. Este dato de lo inconsciente es interesante, por cuanto la subida al Monte Ventoso es un acaecimiento que ha recorrido la cultura occidental como la primera actitud que desvela el paisaje. Petrarca relata las advertencias de los pastores lugareños sobre la dureza de la caminata, que al culmen constató y comparó con lo que sería una vida beatís.

Escribe Petrarca: "Entonces, contento, habiendo contemplado bastante la montaña, volví hacia mí mismo los ojos interiores, y a partir de ese momento nadie me oyó hablar hasta que llegamos al pie..." De nuevo, el éxtasis que embota los sentidos e impide exterioridades y sólo permite balbuceos, inexpresividades, carencia e inarticulación de palabras: un *no sé qué*, que bien podría haber sido recitado con solemnidad por Meister Eckhardt: "la santidad se alcanza estando sentado en silencio".

Si tenemos en cuenta que, según recoge Martin Jay en su libro "Ojos Abatidos", en lo particular del

señalado estudio de Robert Rivlin y Karen Gravelle<sup>17</sup>, "la capacidad para visualizar algo internamente está íntimamente vinculada a la capacidad para describirlo verbalmente", el agotamiento expresivo puede ser reconocido como un síntoma patológico. Ya Dilthey avalaba toda experiencia si, dejando de ser "muda" y "oscura" (léase "un no sé qué"), llegaba a ser expresión poética y literaria. De un lado, lo patológico – o traumático en términos lacanianos - significaría que se evidencian disconformidades perceptivas en virtud de las diferencias lingüísticas de las culturas, que se aplanan ahora en virtud de la homogenización de la globalización. En lo contemporáneo, las deslocalizaciones aceleradas de la representación de las cosas del mundo, y las cosas mismas, se alteran de modo instantáneo, inmediato, sin necesariamente operar una síntesis de pensamiento (teórico) o realización práctica de algún resultado, de algún desdoblamiento.

Pero por otro, el propio síntoma es a la vez causa. No alcanzar expresividad es no alcanzar experiencia como ya sabemos por Agamben (2007) cuando denunciaba la expropiación de la biografía del hombre moderno, acompañada de su propia experiencia. Tenemos acontecimientos, intensos, instantáneos, y muy diferentes, pero no decantan en experiencias. Agamben cita la "Experiencia y Pobreza" de Benjamin, como la tragedia que supuso la Primera Gran Guerra como erradicador de experiencias, pero con acontecimientos continuados y terribles. Pero ya no son necesarias las guerras para afianzar el argumento de la pérdida de lo vivencial, basta con mirar hacia la gran ciudad, el lugar por excelencia del *polemos*, añade el autor de "Historia e Infancia".

Será la ciudad el lugar donde más acontecimientos se alcancen - la ciudad ya sólo se mira por su acontecer, mediático - donde la oferta sea más específica para que asimismo sea mayor su localización en los mapas del mundo<sup>18</sup>, y el habitar sea una derivación ya no de la *civitas* o de la *polis*, sino una interconexión no mediada, pero mediatizada, sujeta por individuos in-expertos en la recomposición atemperada de la catarata de imágenes en lo que Cacciari (2011) denomina desde la lectura de Platón, una *sinoquia* - una cohabitación, aunque de acontecimientos ocasionales, evanescentes, a los que se les confía la misión de un *cosido* imposible. Ejemplos de ello podrían describirse: grandes rotundas de circulación convenientemente adscritas a la identidad de un

<sup>12</sup> En el espacio de Locke (1632-1704), que es meramente un interior, hay también un ojo en su seno que lo alumbría: la luz de la razón, que comparte metafísicamente con Descartes en la verdad de lo visible, uniendo realidad y percepción.

<sup>13</sup> Vivaldi (1678-1743) *Un certo non so che/Mi giunge e passa il cor,/E pur dolor, non è./Se questo fosse amor?/Nel suo vorace ardor,/Già posì inculta,/Posì il piè!* Un cierto no sé qué/ me llega y atraviesa el corazón/y por dolor no es. ¿Y si esto fuera amor?/ En su voraz ardor/ya puse incautamente,/puse el pie!

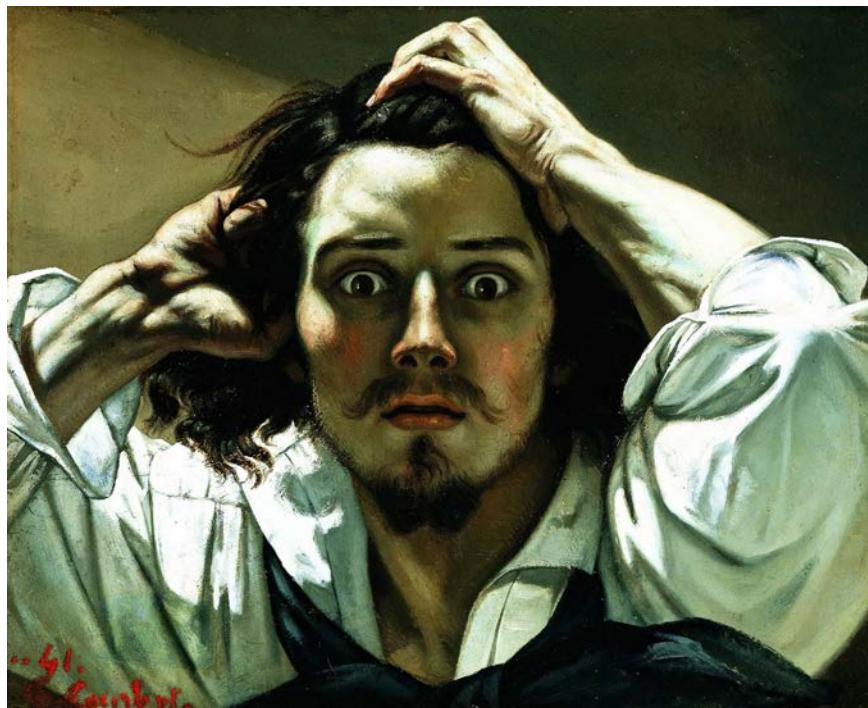
<sup>14</sup> Fray Benito Jerónimo Feijoo. *Teatro crítico universal* (1726-39), Tomo IV. "El no sé qué". Teatro quiere aquí significar panorama, visión del estado de la cuestión.

**Figura 2:** «El desesperado», de Courbet, 1845. Fonte: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Gustave\\_Courbet](http://en.wikipedia.org/wiki/Gustave_Courbet)>

territorio que se expande y contrae en la misma vez y medida aunque en distintas dimensiones, donde el suelo que ocupan no atiende a la mirada cercana, sino al ojo que alcanza más allá de los deseos y lee los rótulos de las vallas publicitarias a 100 kilómetros por hora; rascacielos para elevar la mirada y dejar descolgada la mandíbula, con ese gesto impotente que vuelve al nudo de nuestra argumentación: la sequía expresiva del álogon que es bloqueo a la palabra; el grito *Teamradio-visado* -extrapolable a cualquier declaratoria ante un pseudo-acontecimiento- de cada vencedor de Gran Premio de Fórmula 1 que se repite sin importar de quién se trate ("yeah! Fantastic!"); la inutilidad de la palabra para dar valor al hecho sustituida por el sólo mudo marcar del "*Likes*" en los blogs - eso sí, que llegan a destronar reyes, con su *inmutable* contador; las entrevistas de opinión en la calle con respuestas inducidas o pactadas; los saltos y lágrimas de los concursos televisivos<sup>19</sup>; por vía contraria, la insistencia en las preguntas por el estado emocional<sup>20</sup> a los deportistas de élite que recién acaban de ganar ("¿qué siente usted en este momento?") o los *reality shows* que no necesitan describir, para hacer percibir – con cámara de visión nocturna - la intensidad de una relación, que ahora asume el rango antiguo de lo verdadero, etc. Todo ello es equivalente a las estrategias del marketing

de "lo nuevo", donde entre el 80 y 90% de los productos actuales se nos presentarán al cabo de 10 años con una apariencia completamente distinta (Lipovetsky, 2002:185) y en mayor grado de desapego. La mirada se comporta pues como esos productos desechables: pañuelos, pañales, bandejas de comida, leído el discurso por abajo; pero por arriba, con la tecnología estirando su presencia: maquinillas de afeitar de múltiples hojas, bolígrafos, dosificadores electrónicos de tinta, que infieren un vuelco más en el automatismo del ojo, y en la hemiplejía de la boca.

Múltiples otros procesos pueden ser tan reveladores como los descritos, no es necesario un relatar continuo y singular, dado que todo queda uniformado en el desvanecimiento del instante<sup>21</sup>, a cualquier escala, trascendiendo - de lo universal hacia lo uniforme - culturas e incluso civilizaciones, y extendiéndose, al decir de François Jullien (2010:35), como el "único paisaje imaginable, y sin que ni siquiera, incluso, parezca una imposición. De ahí su discreta dictadura". Pero, ¿qué es describir? Para Foucault (2004:165), es ver y saber, al tiempo: el ojo que habla, hacer ver lo que todo el mundo ve, mas sin verlo. Podría ser denominado, descabalgado de esa aura que aún preserva Foucault, como lo invisible patológico, traumático o *escotómico*<sup>22</sup>.



<sup>15</sup>A Dionisio da Burgo San Sepolcro, de la orden de San Agustín y profesor de sagradas escrituras, acerca de ciertas preocupaciones propias. (fam. IV, 1). Francesco Petrarca. *Rerum familiarium libri*, IV, 1. 1336. V. Rossi y U. Bosco, Florencia, 1933-1942. Ed. Península: Manifiestos del Humanismo. Col. Nexus, Barcelona 2000. Pg. 25-35.

<sup>16</sup>Aunque no es el destino de este breve ensayo, podría hacerse una derivación cómoda hacia un presupuesto de integración en el presente occidental de las inteligibilidades orientales de la percepción. Por seguir con el caso chino, el pertinaz "Tra-tado de la Eficacia" de F. Jullien, quien a pesar de haber sido duramente criticado por otros sinólogos, provee un punto firme de iniciación para la superposición y aprendizaje de una noción de paisaje, en sentido amplio y fuerte. Dice Jullien: "La invisibilidad por la que se interesan los chinos es la de lo *aún no visible* del fondo indiferenciado, en el origen del proceso: entre lo invisible y lo visible, las fases de lo *util* y de lo *Ínfimo*, constituyen la transición, y en ellas se apoya uno para orientarse" (Jullien, 1999:280).

<sup>17</sup>Se detalla el libro de Jay en las referencias, pero en él se destaca y recomendamos el texto: Rivlin y Gravelle, (1984) *Deciphering the Senses. The Expanding World of Human Perception*. NY, U.S.A.: Simon & Schuster Trade.

<sup>18</sup>Una ciudad coetánea de parámetros propios de una época de transición, como ya se mencionó en la Introducción. Una ciudad que, aunque la relación de experiencia y/o pertenencia al espacio urbano persista en medio de un conjunto de transformaciones en las dimensiones técnicas y tecnológicas, se constituye por textualidades y morfológias inéditas que, operando en un contexto sociocultural diferenciado, por regla general ya solo se mira por su acontecer mediático.

<sup>19</sup>Ver, para más extensión, "El Reality Show: subjetividad y televisión". En Cuadra, A. (2008). *Hiperindustria Cultural*. Arcis: Santiago de Chile.

La generalización o, como ha de designarse, la uniformización, es únicamente perteneciente a la índole económica, productiva y rentable<sup>23</sup>, funciona por imitación y está fuera de la "lógica de lo que importa", de lo que es singular y diferente, que coincide, sigue diciendo Jullien, con el plano del *logos* griego, siendo éste el enunciado de la diferencia<sup>24</sup>. Para Aristóteles, saber y sabor (lo universal y lo individual, lo múltiple y lo uno) se reconstituyen el uno al otro siendo de partida polos contradictorios: sólo una superposición de sensaciones múltiples, espacializadas en la memoria, concluyentes en una identidad depurada acaece si proviene desde lo *di-verso* (Jullien:65). Todo lo contrario que los dispositivos mediáticos tecnológicos que controlan la palabra, dicho en sentido extensivo para nuestras hipótesis, que serían los que propugnan mayormente las experiencias instantáneas y consumibles<sup>25</sup> homologadas para pertenecer a un territorio de lo común a salvo de la sospecha de parecer extraño, foráneo, diferente, asumiendo gozosos el *tatuaje biopolítico*<sup>26</sup> que se impone a nuestros cuerpos mentecatos y sin recursos, pero a la vez sin inquietud alguna para tener que construirlos.

Subraya Handke (2003:54) que el autorretrato de Courbet (Fig.2) muestra claramente la lengua presa y atenazada en su cavidad "y da la impresión de que nunca podrá volver a pronunciar una palabra". Éste podría ser para nosotros el disparadero de nuestras hipótesis, aunque Martin Jay (2007b:120) coloque mejor en el Impresionismo posterior, el predominante y violento régimen de lo escópico que será el *Giro Moderno*. El ingreso de la modernidad por la puerta del realismo, que es significativamente el sentido de la vida de Courbet, y que se retrata *en sí*, cuencas desorbitadas, ese apego silente a lo real, apartando moralismos y naturalismos, mundos imaginarios u oníricos y la indagación del inconsciente<sup>27</sup>, que indica el camino *real* a lo épico, pero también, no es incompatible, a lo lapidario.

Pero no habría de pasar mucho tiempo para que las ciencias se hicieran cargo del paisaje, en su refundación al cambio del Siglo XIX al XX. En el caso de la Geología, uno de sus padres renovadores ha sido considerado en la figura de Albert de Lapparent (Besse, 2010:118). Y deja, en su Tomo VIII de "La Géographie" de 1903, en el capítulo dedicado a ciencia y paisaje, una herencia trastocada por la herejía del uso de las piedras, no ya como

Courbet, como arma dialéctica arrojadiza, sino como destrucción literal de la sacralidad de algunas de ellas, desarmando no sólo con ello una tradición bien instituida, lo que será clave de temporalidad: la ruptura con el pasado.

Lapparent reacciona, con cierta sorna, contra los que le habían hecho creer en su formación científica y en su época, y dirá que para la experiencia en el paisaje, "el medio más seguro de obtener pleno gozo de un paisaje no es quedar absorto en una contemplación beatificante y un tanto inconsciente". Si Petrarca pone en juego la estoica idea agustiniana de que la recreación en el mundo visible equivale al olvido de sí, de uno mismo (Besse, 2010:38), con la conjugación escópica del salto al XX por la que se percibe el cambio del consumo de lo necesario a la consumación de los deseos que son adquiribles adictivamente por una masa, ahora, en el nuevo salto de siglo, el estado de la preocupación – en el *capitalismo de ficción*, ha dicho Vicente Verdú –, no es no saber qué decir, sino que es preciso incluso llegar a redefinir todo lo cognoscible. Ello implica que la contemporaneidad se contemporanea, es decir, que se adapta bien a un conformismo generalizado<sup>28</sup>, que no entra en conflicto con manifestaciones de alto valor, que si bien no son ad marginem, sí forman parte de las transgresiones registrables cada época (Moraza, 2007: 86)<sup>29</sup>. La formas de contemporizar son muchas: adecuacionismo histórico, creación de nuevas estéticas (empresariales, identitarias, urbanas, activistas...). El escultor Juan Luis Moraza lo deja resuelto con una sentencia emanada desde interjecciones que son ya *habitus* (Bourdieu, 1985:20) *lingüísticos normalizados*: "...Y entre cada oh! y cada bah! la experiencia (del arte) existe, apenas imperceptible dentro y fuera de las pasarelas, los escaparates y los rankings..."<sup>30</sup>.

Sin embargo, *mutatis mutandis*, cabría un sentido lenitivo a esta cuestión de la afasia por hiperestesia ante la contemplación del paisaje<sup>31</sup>. Podemos partir de varios frentes de entendimiento para ello. Por un lado, ser categóricos al decir que la imposibilidad del decir es una patología, resulta ser irresponsable con la expresividad y sensibilidad del sujeto (aunque ya lo hemos resituado como post-sujeto<sup>32</sup>), y mucho menos, si vamos recorriendo a lo largo de los siglos que nos separan de Petrarca, las diferentes e intensas sensibilidades *de cara* al paisaje. Por otro, que etimológicamente tampoco se sujetan

<sup>20</sup>Aunque no se detalle aquí, se sugiere ver *Emotional geographies* (Davidson, et al., Ashgate, 2005).

<sup>21</sup>(Moraza, 2007: 83). "El presente queda subsumido en presentimiento y resentimiento, es *no-present o impresente*, en tanto no-ahora y en tanto desastredo, impresentable, indecente, desaliñado, destrozado".

<sup>22</sup>Sacks, Oliver/Kevles, Daniel/Lewontin, R.C./Jay Gould, Stephen/Miller, Jonathan Historias de la ciencia y el olvido. Siruela. 1996 (1995), pág. 24. "El término «escotoma» (oscuridad, sombra), tal como lo emplean los neurólogos, denota una desconexión o un hiato en la percepción; una laguna en la conciencia producida por una lesión neurológica. Este tipo de lesiones puede darse en cualquier nivel, tanto en los nervios periféricos, como fue mi caso, como en el córtex sensorial del cerebro. Por ello es muy difícil que el paciente sea capaz de comunicar lo que está ocurriendo. Él mismo «escotomiza» la experiencia. Y es igualmente difícil que su médico o quienes lo escuchan entiendan lo que el paciente dice, porque éstos, a su vez, tienden a «escotomizar» lo que oyen. Este tipo de escotoma es literalmente imposible de imaginar a menos que uno lo experimente". Será Lacan quien dé mayor resonancia al término, que es incluso citado por Deleuze/Guattari, o será la base de intensos párrafos en Hal Foster, además de dar definición a la llamada post-subjetividad.

<sup>23</sup> Ver Nota 6.

<sup>24</sup>*Diapherei*: "lo que importa", para los griegos.

<sup>25</sup> *Instantaneous - fugaz - que no instantiated - hipostasiado, particularizado - y Commodity*: común, mercancía (de base en estado bruto que no sufren procesos de alteración y de bajo valor añadido), y, en sentido lato, comodidad. Ambos términos como juego de palabras en las lenguas por excelencia de la uniformización global.

<sup>26</sup>En alusión a Agamben, G. *No al tatuaje biopolítico*. Le Monde. 11/01/2004.

bien las argumentaciones expuestas si se tratan en sentido exclusivo, como un *metapanorama*, como ha demostrado Jean-Luc Nancy en su ensayo "A la escucha". Nancy (2008:45) nos da indicios sobre el significado de *no decir ni mí*, una expresión popular española, proveniente de un momento previo al sentido. Así, el éntimo de "palabra" nos llega de "*mutum*", que designa un sonido privado de sentido, el *murmullo* emitido al repetir la sílaba *mu*".

¿Qué es entonces alcanzar la palabra? Justamente "palabra" [*mot*], de *mutum*, es lo contrario de callar, es su emisión privada de sentido, un ruido producido que hace *mu*. De ese origen al manejo del habla hoy dista un mundo, o algunos más, si queremos aún reconocerlos para no perderlos de vista, ya que encuentran en diacrónica cohabitación, como habíamos dicho. Y recordaríamos, con Bourdieu, las palabras de Benveniste para la legitimación de lo real por el habla, que se subordinan para enunciar el *derecho* en las lenguas indoeuropeas, y que lo hacen a partir del vínculo con la raíz de *decir*<sup>33</sup>. Con ello, justificamos otras lecturas que se registran en esta investigación, pero que no atenúan la potencialidad de nuestro discurso si se mantienen los supuestos para nuestro *Homo Videns*<sup>34</sup>: un hombre que nada en la banalización y la ambivalencia, se regocija en el éxtasis instantáneo de una cultura preprogramada y en su inexpressividad definitoria<sup>35</sup>, y se consuela en el consumo y el desecho del/en el paisaje<sup>36</sup>. Paisaje que se entiende denotativamente y se busca y articula como tal, y no connotativamente, porque ya no es ese *animal symbolicum* que conocemos bien por Cassirer<sup>37</sup>. La imagen casi no articula inteligibilidad por sí misma y debe ser explicada, para evitar el empobrecimiento en el entendimiento (Sartori, 1998:50), citado esto solamente para ilustrar lo patológico por sobreabundancia y régimen impositivo, y no como impotencia del *eidolon*.

Y es que, más allá, desde otro – más – punto de vista comprensivo con la reacción muda, partiendo del sentido de la experiencia en la Antigüedad, donde quizás podríamos pensar en que no nos restan más que nostalgias inútiles, extraeríamos una clave comprensiva que nos ayudará a superar el éxtasis improductivo de la contemporaneidad en el enfrentamiento consigo mismo a partir de ser-en-el-paisaje.

Partir de la Antigüedad nos da ciertas ventajas. Para empezar, distraer de los discursos modernos actuales de algo que también es patológico de nuestro tiempo: el descrédito que hoy tiene la visión<sup>38</sup>, que abandera nuestras hipótesis - pero puede venirse en su contra -, y el desfuncionalizado y aoso manejo del ojo.

Ya hemos advertido de lo que implica lo *escópico*: no sólo lo que veo, sino que lo que veo viene ya dado en cierta medida acorde con una determinada temporalidad, aquello que posibilita lo visible, habla de *una verdad* de lo real y cobra *conciencia* de lo que es invisible. Sería como mirar directamente al sol, *toda luz, profunda oscuridad*, como podría haber dicho Bataille a propósito de la intensidad vital y de la experiencia en los lienzos de Van Gogh (Krauss, 1986:150), o el propio Nietzsche inspirándose en el cuadro de Claudio de Lorena "Paisaje de la costa con Aces y Galatea": el centelleo en el ojo de aquel visible invisible y de lo presente oculto (Shapiro, 2003:41-49). Para esta superación de las oposiciones binarias nos sirve la Antigüedad en este caso, como nos podría haber servido la desconstrucción, a pesar de las reticencias que podemos encontrar en algunos textos de George Steiner a propósito de la post-palabra y la caída de la contemporaneidad en brazos de la *nada*. Si paisaje era retirado por nosotros en la definición de Nogué de ser articulado indefectiblemente en lo real, para dar entrada a lo no visible hasta el extremo de apaciguar el tránsito del cambio de paradigma de lo artificial a lo virtual, podríamos plantear, traído del pasado, las condiciones de ocultas en lo real, por lo misterioso o por lo legendario.

El breve capítulo de Agamben (2007:89-91) dedicado al misterio y la infancia, da un entendimiento a la dimensión originaria de lo humano, en esa búsqueda con que iniciamos nuestra investigación, que reunía en uno, arte-hombre-paisaje. Toda experiencia era entonces considerada fuera del conocimiento, era un padecer *páthēma* que decanta en sabiduría para prever situaciones similares en el futuro. Ese padecimiento era también una iniciación, una preparación para encarar la muerte, cuya raíz comparte con misterio, y que proviene de *mu*, estar con la boca cerrada, musitar, como ya sabemos por Nancy. Se contrapone con el conocimiento o *máthēma* (o cosas sobre las cuales ya sabíamos, según Rorty), que es difundible, mientras que el misterio es

<sup>27</sup> Todo ello, definitorios del espíritu romántico. Ese empuje moderno ha sido mal entendido y no podemos dejar de expresar aquí que nuestros supuestos no insisten en un menoscabo del Romanticismo, ni apartarlo de la construcción de la Modernidad.

<sup>28</sup> Curiosamente, *Capitalismo e Individualismo*, expresados en forma de Mercancía y Maquillaje, serán la fascinación que recrea la inexperiencia moderna para Baudelaire. Se observa pues cómo de una apertura se alcanza ya no una liberación, sino una paradójica clausura sin puertas, donde todo es visible, pero nada es mirado ("A Glaze", según Hal Foster, acodulado en Jacques Lacan). Para Han, de una sociedad del *achievement*, del *doping*, promotora de una naturalización cada vez mayor de los hechos (Han, 2015).

<sup>29</sup> Para insistir en ello, véase el argumento de Besse (2006:80) que aclara: "[...] não há paisagem sem a coexistência do aquí e do além, coexistência do visível e do oculto, que define a abertura sensível e situada para o mundo [...] a paisagem é o espaço do sentir, ou seja, o foco original de todo o encontro com o mundo". En este sentido, el espacio del paisaje es, en primer lugar, el lugar sin lugares de estar perdido. Por lo tanto, antes de la imposición de cualquier experiencia visual, antes de cualquier espectáculo y dando a mostrar su verdadera dimensión, el paisaje es expresión y, más precisamente, una expresión de la existencia (Besse, 2006:93). Ver igualmente nota 10.

<sup>30</sup> (Moraza, 2007: 92) El paréntesis dentro de la cita es nuestro.

<sup>31</sup> No está de más recordar la definición de Síndrome de Florencia o de Stendhal, que fue diagnosticada en 1979 como mal, después de dejar declarada constancia de más de 100 casos similares al del autor francés del siglo XIX, que relata en su libro *Nápoles y Florencia: Un viaje de Milán a Reggio*, los vértigos con la vida agotada ante sus ojos que incitaba al derrumbe del cuerpo, tras visitar la Basílica de la Santa Croce en 1817.

<sup>32</sup> Ver nota 22.

un deber callar, un no poder decir. Ello es la *infancia*, asimismo, o edad en la que no tenemos articulada el habla, como se define etimológicamente. Esa infancia del hombre es para Agamben<sup>39</sup>, la pura lengua prebabólica que transforma al hombre en discurso, y a la naturaleza en Historia. La contraposición de la mudez del misterio deviene más tarde en fábula, lo que sí puede ser contado por virtud del encantamiento, aquello que es oculto. Salirse de la pura lengua de la naturaleza es la llegada al habla de sus criaturas, dejando callado al hombre. La confusión de las dos esferas, prosigue Agamben, la del misterio (boca cerrada, muda) y de la fábula (boca abierta, expresiva) hace prevalecer la segunda, cuya raíz indoeuropea es *bhā*. *Mu contra Bhā*, expresividad contenida contra verbalización es la antesala de lo que luego en la modernidad será ordenado en Historia, cuya mayoría de edad (o vida post) ha olvidado todos estos registros y permanece impactado, usando metafóricamente bien ese adjetivo que sólo deber ser empleado cuando se arrojan cosas contra otras, no para figurar *shocks* emocionales.

A pesar de estas bondades de la mudez, no nos despojamos de las credenciales de lo patológico con síntoma y causa en la afasia por embriaguez de acontecimientos instantáneos en la asunción de los contenidos de un paisaje. Lo que será servil de todo ello para seguir insistiendo en nuestro argumento provendrá de esos acondicionamientos desplazados por otras presencias no visibles, temporales o espaciales. Porque precisamente coincidente con Foucault, quien entendió la entrada al mundo moderno por los deslizamientos, o desvíos - *desplazamientos* los vamos a llamar en el apartado 3 -, que se producen en cada época contra la verdad considerada como legítima para concretar un mundo y un modo de vida en él correcto, moral e incluso dirá que ascético, que distorsionen por demás su momento escópico<sup>40</sup> en contratiempos y contraespacios.

El arquitecto Peter Eisenman (1996) ha reflexionado sobre ello, y argumenta que la arquitectura crítica no fue nunca un postulado equivalente a su *Zeitgeist*, sino que actúa a contracorriente. Llamará Eisenman lo "postcrítico" a la "conservación de la singularidad de los objetos al desgajarlos de sus medios convencionales de legitimación"<sup>41</sup>. Rompe así con el programa cartesiano de pensar lo evidente, pero pudiendo ser inmoral conociendo la verdad, que

es el principio de la ciencia moderna y del capitalismo rampante. Recuérdese a Reinhold Martin denunció en 2005 el giro a la derecha de la post-crítica para ser el golpe de gracia a cualquier emergencia de política radical al convertirla en estética.

### 3 Conclusiones - Desplazamientos para un paisaje contemporáneo

*"Todo profeta debiera ser crucificado a los treinta años. En cuanto conoce el mundo, el bribón se transforma en mártir."* Epígragma 52. Goethe

Sin pretensiones de fijeza, para ello se incluye el epígrama 52, sino de descripción de las derivas que dan más sentido al paisaje en la percepción del presente, cerraremos nuestra aportación con algunos ejemplos organizados a modo de aparición, donde su obligada fragmentación provea más por el hiato que por la sílaba. Mirar justo en el *in-between* de las imágenes, detener el fulgor como el sol de Van Gogh, provocando ver lo no visible del circular de mundos en nuestra pupila.

Hay una diferencia entre el límite y lo liminar, como ya identificó Benjamin. La hay asimismo en portugués, aunque una precisión desde la lengua alemana distingue las dos nociones de manera muy clarificadora. La primera de ellas tiene un sentido jurídico fuerte. Su transposición sin acuerdo previo puede significar transgresión, agresión. Liminar, solera, umbral sugieren otro tipo de operación. Tal vez la palabra pueda ser vista como una especie de metáfora. Ella se inscribe en un registro de movimiento, de pasaje, de transiciones. La noción que aclara lo liminar pertenece al orden del espacio, del paisaje y también del tiempo, ya que tienen una duración que depende del tamaño de ese espacio, de su escala. Simmel (1996), de alguna forma, pensó esas diferencias entre el límite, lo liminar y la frontera, y le dio alguna espesura en un texto sobre Puertas y Puentes, lo que sirve para separar y para reunir, operaciones producidas por los hombres que son, según Simmel, constructores de caminos<sup>42</sup>.

Lo liminar es una zona menos definida que la frontera, recuerda flujos y contraflujos, viaje y deseo. La confusión lingüística y semántica entre límite y lo liminar nos hace olvidar que este último apunta a un lugar y tiempo intermedios e indeterminado que pueden tener extensión indefinida. Lo

<sup>33</sup> Tal importancia cobra la autoridad de la palabra, que la Royal Society adopta como lema a mediados del XVII, *Nullius in verba* (En palabras de nadie) como oposición al modo impositivo de conocimiento escolástico.

<sup>34</sup> Es muy recomendable ver el libro de Sartori, G. (1998) *Homo Videns. La Sociedad Teledirigida*. Taurus: Madrid (1997). Igualmente, no podemos ocultar nuestra deuda con Giorgio Agamben: *Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1998.

<sup>35</sup> (Pardo, 1989: 31). "El destinatario [de la imagen] puede hablar consigo mismo en silencio, en el eco interior del circuito cerrado de la conciencia y/o del inconsciente. Lo único sensible (el pretexto sin el cual no habría "texto") es la imagen visual. Por eso, *la voz no se oye* y lo único sensible es el brillo escópico.

<sup>36</sup> Según Jay (2007b:96) Fournel señaló ya en 1858, que el *flâneur*, en posesión de sus capacidades de observación, estaba siendo reemplazado por el *badaud*, el mero curioso completamente absorto en lo que ve. El *badaud* es masa, no individuo, un ser impersonal de etograma plano.

<sup>37</sup> Para Muñoz, ese *animal symbolicum* se constituye hoy en cuanto "territoriano" –un habitante de distintos territorios (Muñoz, 2008). De esta forma, resuena en consonancia con el entendimiento de Besse: "Antes então da instituição de qualquer experiência visual, antes de qualquer espetáculo, e dando ao espetáculo sua verdadeira dimensão, a paisagem é expressão, e, mais precisamente, expressão da existência [...] por um lado, é a recusa em anular a humanidade do ser humano, reduzindo-o a um enraizado num lugar que seria seu lar de origem. Porque [...] o Homem ter uma relação com a Terra não significa que ele esteja encerrado num Lugar, mas, ao contrário, que a sua liberdade se dá na travessia dos lugares em direção ao distante" (Besse, 2006: 92-93).

<sup>38</sup> Basta leer para su constatación a Foucault, De Certeau y Martin Jay, por ese orden.

liminar es un *entre*, una zona cenicienta que funde categorías y mixtura oposiciones. Benjamin advierte: las transiciones son, en la vida moderna, irreconocibles. Somos pobres en experiencias liminares. Nuestro tiempo se encogió, se volvió más corto, reduciéndose a un conjunto de momentos iguales sobre un velo de novedad –tan iguales como un flujo de producción de mercaderías seriadas. Por lo tanto, hubo una disminución drástica de nuestra percepción de los ritmos y los tiempos diferenciados de transición. Tanto desde el punto de vista de nuestras sensaciones, como desde el punto de vista de nuestra experiencia intelectual, las transiciones se han acortado. No podemos perder tiempo. Abolimos los pasajes y los ritos de los pasajes: ritos de separación, de agregación, ritos de margen, de lo liminar, esto es, de transformación, ritos que permiten dejar un territorio estable y adentrarse en otro lugar, otro paisaje.

Se podría recordar, de nuevo con Benjamin, a un Proust describiendo el despertar o el adormecer, momentos de indecisión, de indecidibilidad, de desconstrucción sin deconstructivistas como ha dicho Sloterdijk (2011) a propósito de Cioran y el insomnio, matrices de otra experiencia de tiempo y de memoria, que barajan la vigilia y el sueño, realidad y ficción. Se trata de recuperar para el pensamiento, los territorios de lo indeterminado, de la suspensión, de la duda, como tentativas, contra las clasificaciones apresadas. De trata de pensar lentamente, por la práctica del desvío, sin los resultados rápidos de la línea recta, de lo dado objetivo, de los recuentos, de las categorías y las taxonomías. Pensar reconociendo una concreción irreducible de las cosas y los cuerpos. Pensar como piensan los niños, como hemos relatado con Agamben, cuyo futuro se desconoce, a partir de un tiempo de espera, como lugar privilegiado de lo liminar de un tiempo de lo desconocido ante un presente en descubierta, de un tiempo en que nada está definido, nada definitivo. Este ámbito liminar, umbrales, serían así momentos en que el futuro está abierto. Su corrosión da lugar a un aplanamiento de las superficies, agotando diferencias entre vida y muerte, entre público y privado. Habría, entonces, una nivelación universal, sobre la amenaza de transformar la mejor de las experiencias o su posibilidad, en una nueva mercadería lucrativa, como parques temáticos y la industria del turismo no se cansan de anunciar.

En ese encogimiento de experiencias liminares, es como si hubiese puertas que no separaran, que no conducen a lugar alguno. Tiramos de las puertas, pero no podemos salir. De corredor en corredor, de umbral en umbral, de sala de espera en sala de espera, acabamos por olvidar nuestro destino, la meta deseada. Esos umbrales, lugares de transición, se transforman en sitios de detención. Las grandes cuestiones, las que hablan de los pasajes, quedan allí presas.

De esta manera, se trataría de, en el lenguaje benjaminiano, aproximar el pensamiento a un desvío. Y así, quisieramos trazar para esta reflexión tres nociones que se presentan importantes para pensar nuestra condición en el peculiar desvelamiento enunciado por Kafka que nos recuerda nuestra frase inicial de Handke: "hay una enorme esperanza, mas no está a nuestro alcance". *Furtiva Ascensión, Flexible Acumulación y Virtual Espacialización*, son ideas en la crisis del sujeto, en especial en lo que se refiere a las posibilidades y potencialidades de los actores en las escenas urbanas, y algunos correlatos: una idea de optimismo cruel y/o de exclusión participativa.

### 3.1 Furtiva ascensión: experiencia deslizante del instante

#### De la representación incompleta del camino

Goethe viaja a Suiza en 1775, buscando aclarar su amor por Lili Schöneman, y dibujó "lo que no podía dibujarse". Perfiló detalles de altura, con la penuria de no alcanzar la precisión que exige el encuentro con la naturaleza a través del paisaje. El intento que emula al de Petrarca, de motivación introspectiva, resulta ser inconcluso por la imposibilidad de ser fijado. Declara Goethe en las derivaciones literarias que a partir del viaje y sus bocetos llegó a desarrollar, que el verdadero mediador resulta ser el arte, y con él concluiremos, recorriendo en paralelo las obras que se destacan junto a estas líneas. Sus ideales contemplativos, suscitados a partir de la lectura de Kant, servirán para nuestras hipótesis para centrar un momento crucial en la incompletitud expresiva, pasando de ser expresiva y omnipotente, a ser patológica e impotente.

Hallar el camino es el mecanismo de la hodología, aquello que une distintos polos con dimensiones



**Figura 3:** *Franja de la vista hacia Italia desde San Gotardo*. Grafito y aguada gris; sobre papel blanco-amarillo (Goethe, 22 de junio de 1775). Fuente: <[goethezeitportal.de](http://goethezeitportal.de)>.

39 Es importante asimismo considerar esta argumentación de Agamben bajo el auspicio de su comprensión de lo contemporáneo y más allá, de la contemporaneidad. Para ello ver (Agamben 2009).

40 Retornar a lo dicho en las notas 12 y 36.

41 Cita extraída de Eisenman, Peter. (1996) *Formar lo post-crítico*. En, Arquitectura Viva, 50, pág 17. Es su vez una cita que el arquitecto norteamericano toma de "Formless, a user's guide", catálogo de la exposición comisariada por Yves-Alain Bois y Rosalind Krauss. Hemos consultado la edición de 1997. Zone Books, New York.

no lineales, como hemos estado manejando desde los aprendizajes -experimentales- de la llamada "psicología de la forma" o *Gestalt*, que nuestras percepciones no son nunca mímisis especulares inmediatas de lo observado, sino reconstrucciones mentales "enmarcadas" de ello. Sin embargo, superada la condición gestáltica de la lectura del espacio, proponemos redefinir su ámbito, en una hilazón argumental que proviene desde los textos de Kurt Lewin, Sartre, Bollnow, Gnisci y hasta Deleuze.

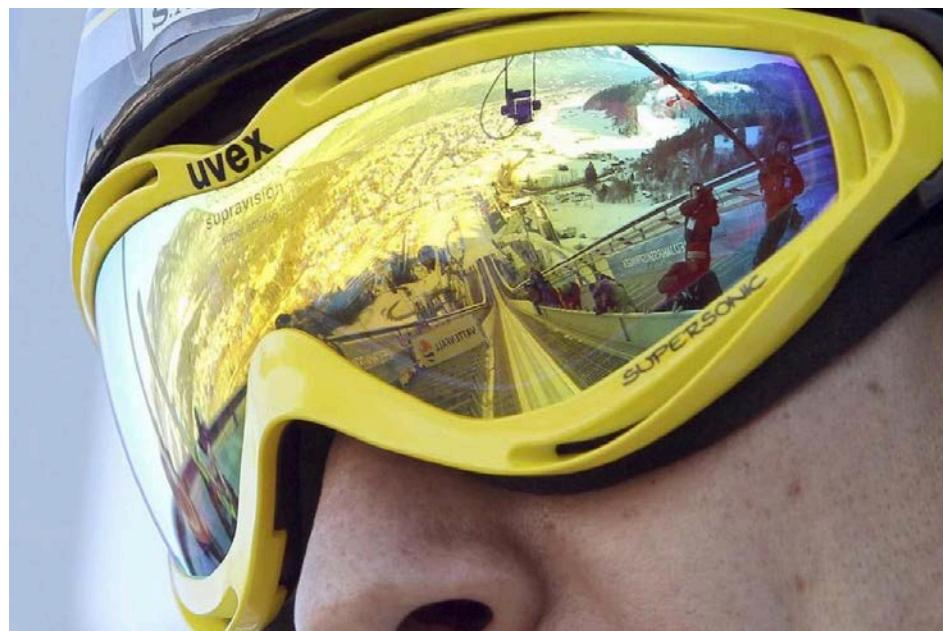
En nuestro presente, el camino ya no es marcado por un dibujo desvelador, contemplativo e introspectivo.

Lo real no es trazado para así fijar el instante, si no para promover su deslizamiento.

La imagen del saltador de esquí (Figura 4) muestra un sin fin de reflejos condicionados, en planos de diferente profundización. Puede leerse *Supravision* escrito en el cristal de espejo, que refleja el camino,

pero no es el de la rampa, ni el de los miedos y anhelos del deportista, pero tampoco el de la cámara impresa en cristal y retina de millones de espectadores, sino en la noticia que alumbra la foto, la suspensión de la retransmisión en territorio español por primera vez en 50 años por falta de recursos económicos.

La escisión de lo real en múltiples capas y el cambio de paradigma a lo virtual, con una proliferación de imaginarios a elegir, no demanda mayor detención comprensiva y expresiva, sino mantener maquillajes y mercaderías. Si bien podría pensarse que lo virtual está en los mecanismos de simulación, como en la realización de la serie "Juego de Tronos" (Figura 5), lo que mejor explicaría nuestro tiempo es la inversión de los planos de representación. Es el furtivo espectador el que se encuentra –desviado, desplazado- en el lugar de lo simulado, más que el protagonista frente al ciclorama *chroma key* de puro color azul, haciendo creer que mantiene la estela visiva de Petrarca o Goethe.



**Figura 4 (arriba):** Saltos de esquí en Garmisch-Partenkirchen (Diario El País, 2 de enero de 2011). Fuente: <[lavozdegalicia.es/fotos/2011/01/01/01101293898085983878443.htm](http://lavozdegalicia.es/fotos/2011/01/01/01101293898085983878443.htm)>



**Figura 5:** Realidad in virtus e in visu. Serie Televisiva "Juego de Tronos" (2011), de David Benioff y D. B. Weiss, basada en la novela de George R. R. Martin. Fuente: <<http://blogs.elpais.com/quinta-temporada/2012/04/efectos-visuales.html>>

<sup>42</sup> Ver además, F. Bollnow. *Hombre y espacio*. 1969. pág. 176. Dice Bollnow sobre la noción de camino y hodología: "Proviene de la palabra griega οδός [camino], y designa el espacio abierto por los caminos, donde el camino abre el espacio y las distancias a recorrer sobre dichos caminos. Si no fuese tan violento desde el punto de vista lingüístico, se podría hablar en alemán de un *Wegeraum* [espacio de caminos]. Este espacio hodológico, desde su principio ya se opone al espacio matemático, abstracto. En el espacio matemático, la distancia entre dos puntos sólo está determinada por las coordenadas de ambos; así pues, es una dimensión objetiva independiente del espacio situado entre ambos. Frente a ello, el espacio hodológico significa *una modificación (...)*".

**Figura 6:** *World Business* (The Financial Times, 2012). Fuente: <<http://braveraconteuse.wordpress.com/2014/03/02/business/>>

### 3.2 Flexible acumulación: mutación, flujo y desorden

#### Del monumento al movimiento

En occidente, la autonomía del paisaje se ha producido con tres siglos de adelanto sobre la del "monumento Histórico", que fue la construcción intelectual del siglo XIX como ha dicho Debray y, sin embargo, ahora ambos se funden en una única licuefacción cinema-scópica, como demuestra (Fig. 6) el anuncio de The Financial Times: *World Business, in one place*.

Define el capitalismo tardío tres técnicas de desplazamiento: mutación, flujo y desorden. La arquitectura lo asumió en la época de los 90 y en el arranque del Siglo XXI y olvidó que el mundo a hacer visible no era el que este anuncio reclama. Es importante reconsiderar la noción de paisaje que desde las alturas mira sin saber qué decir, por cuanto la fascinación y el embeleso de la construcción monumental es justamente el desvío, pero como distracción, que hemos de convertir en comprensión y movimiento de acción. Algo parecido a la aplicación de los principios del *détournement*,

un desplazamiento de convenciones y codificaciones, deconstrucción insomne o alejamiento de lo disciplinar y lo repetitivo.

#### Optimismo cruel/Exclusión participativa

Una dimensión parece ser de hecho nueva en estos territorios, así como en la periferia. La producción cultural en diversos campos de actividad parece ser un campo de conflictos en los que las significaciones de la existencia precaria, de los territorios de la pobreza están en litigio en un laboratorio de prácticas donde se naturalizan y/o ganan por mor de programas distintos.

Debe ser apuntada una crisis de representación y de mediación entre las situaciones sociales y la constitución y destitución de sujetos políticos en la definición de nuevos paisajes socio-espaciales.

Paisaje en el que la ciudad inscrita en los cuerpos cruza objetivaciones y subjetividades, haciendo de cada una de estas dimensiones -ciudad y cuerpos-, un campo de tensiones, un lugar de conflicto, de fuerzas que constituyen y destituyen laberintos, sus puertas y sus puentes, las fronteras y los poros, límites y umbrales.





**Figura 7 (arriba):** São Pāulo Cultural Complex Luz (Herzog&De Meuron, 2012-16). Fonte: <<http://afasiaarq.blogspot.com/2013/01/herzog-de-meuron.html>>

**Figura 8:** Asentamiento Pinheirinho, São José dos Campos, Brasil (Paisaje exclusión, masacre enero 2012). Fonte: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Desocupação do Pinheirinho](https://pt.wikipedia.org/wiki/Desocupação_do_Pinheirinho)>

### 3.3 Virtual espacialización: lo imaginario y lo real

#### El paso por la Hodología

Si los desplazamientos son lo definitorio etimológicamente del viaje o, como diría De Certeau, “tout récit est un récit de voyage” (Gnisci, 2002:242), dando la razón a Kurt Lewin (1934) cuando está a la búsqueda de un “camino óptimo” o, como apuntábamos con Gadamer, para rectificar una autocomprendión, ha sido, en este trayecto que hemos formulado desde la callada introspección a la resonante afásica mudez, para encontrar aún en el mismo ambiente, un matiz propositivo. Será la propia palabra viaje, que deriva del provenzal *viatge*, que a su vez se desvía desde el latín *viaticum*, que nos aporta una clave singular: los alimentos necesarios para realizar el camino. Así pues, “viaje es lo que se consume durante el camino”. Se da a la totalidad el nombre de una parte, identificando el viaje propiamente dicho con lo que lo alimenta (Gnisci, 2002:248).

**Figura 9:** Metabiotica 10  
(Alexandre Orion, 2003). Fon-  
te: <[alexandreonion.com/](http://alexandreonion.com/)>.

Es ésta la condición que ofrece el trabajo de Alexandre Orion y que quedará explícado contundentemente, dejando hablar finalmente a Deleuze:

*Se comprende perfectamente por qué lo real y lo imaginario tenían que superarse, o incluso intercambiarse: un porvenir no es imaginario, como tampoco un viaje es real. El devenir es lo que convierte el trayecto más mínimo, o incluso una inmovilidad sin desplazamiento, en un viaje y el trayecto es lo que convierte lo imaginario en un devenir. Los dos mapas, el de los trayectos y el de los afectos, remiten el uno al otro. [...] La escultura (y el arte y la arquitectura en general, apostillaríamos nosotros para este estudio) deja de ser monumental para volverse hodológica: no basta con decir que es paisaje, y que acondiciona un lugar, un territorio. Lo que acondiciona son los caminos, es ella misma un viaje (...)*

*Es como si unos caminos virtuales se pegaran al camino real, que recibe así nuevos trazados, nuevas trayectorias. Un mapa de virtualidades, trazado por el arte, se superpone al mapa real cuyos recorridos transforma. (Deleuze, 1993:104-107)*



Tres desplazamientos proponemos aquí, en relación con la construcción del paisaje de la ciudad, de la ciudad y el paisaje, cuyos halos afásicos circulares ante pupila se trastoquen en conciencia y construcción del paisaje de la ciudad, de la ciudad y el paisaje.

La *ascensión* no lucha contra la tradición cultural de la mirada ascendente, la constituye en procesos que admiten la mirada no contemplativa ni homologada. Lo furtivo del instante visibiliza lo propio y escamotea lo genérico, da una experiencia completa y no pretende fijezas. Va más allá de lo visible en procesos de cambio progresivos.

La *acumulación* atiende a la imposibilidad de alternativa al régimen del capital. Usa sus términos, pero invoca a la detección de sus límites, de sus campos de tensión, como mirada que formula ciudad, como reverso de su forma.

La *espacialización* se acoge a la propia condición del espacio: la relación. Y no está fuera de ella, sino que viaja con ellas. Trayectos y afectos para un espacio que se extiende más allá de los términos físicos de lo real.

Si bien los enfoques y argumentaciones expuestos en este trabajo no son homogéneos, estarían dando cuentas de las rugosidades y texturas que los paisajes exhiben y que algunas miradas intentan recoger para volver a mirar, para proponer desplazamientos. Tres claves que permitirían conjurar el hastío de la amplitud y dispersión del campo de conocimientos, y accionar la diferencia entre lo que denominamos hiperbólicamente Townscapes y Townscopes. No ya el competitivo marketing urbano, sino la visibilidad amplia de los hábitos, prácticas, deseos y poderes que constituyen el perfil que dar a ver de la ciudad de hoy.

## Referencias bibliográficas

ARNALDO, Javier (Ed.) (2008) *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes. Catálogo de la Exposición*. Círculo de Bellas Artes: Madrid.

AGAMBEN, Giorgio. (2007) *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia e origen de la historia*. Adriana Hidalgo editores: Buenos Aires. (1978)

\_\_\_\_\_. (2009) *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Argos: Chapecó (2008)

BATTISTI, Eugenio (2004). *Iconología ed ecología del giardino e del paesaggio*. Leo S. Olschki: Firenze.

BÉGOUT, Bruce. (2007). *Zerópolis*. Anagrama, Barcelona.

BENJAMIN, Walter. (1989) *Charles Baudelaire: Um lirico no auge do capitalismo* (tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista). São Paulo: Brasiliense. (Obras Escolhidas, vol. 3)

\_\_\_\_\_. (1994) *Experiência e Pobreza*. En Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura - Obras Escolhidas, vol. 1. Editora Brasiliense: São Paulo

\_\_\_\_\_. (2005) *El libro de los Pasajes*. Akal: Madrid.

BESSE, Jean Marc (2006) *Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Editora Perspectiva: São Paulo. (2000)

\_\_\_\_\_. (2010) *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*. Edición de Federico López Silvestre. Biblioteca Nueva: Madrid.

BAUDRILLARD, Jean. (2002) *Contraseñas*. Anagrama: Barcelona (2000)

BOLLNOW, Otto Friedrich (1969). *Hombre y Espacio*. Labor, Barcelona.

BODEI, Remo (1999) *La forma de lo bello*. A. Machado, Madrid.

BOURDIEU, Pierre. (1985) ¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos. Ed. Akal, Madrid.

CACCIARI, Massimo. (2011) *La ciudad*. GG, Barcelona.

CALVO SERRALLER, Francisco "Adentro" en diario EL PAÍS digital, suplemento Babelia. Consulta 11/12/2004

\_\_\_\_\_. (2005) *Los géneros de la pintura*, Taurus, Madrid.

DEBRAY, Régis. (1994) *Vida y Muerte de la Imagen. Una historia de la mirada en Occidente*. Paidós: Barcelona (1992)

DELEUZE, Gilles. (1996) *Crítica y Clínica*. Anagrama, Barcelona (1993)

DERRIDA, Jacques. (1989) *La escritura y la diferencia*. Anthropos, Barcelona (1967)

DUQUE, Félix. (2001) *Arte Público, Espacio Político*. Akal, Madrid

EISENMAN, Peter. (1996) *Formar lo postcrítico*. En, Arquitectura Viva N° 50. A&V, Madrid.

FOUCAULT, Michel. (2004) *El nacimiento de la clínica. Arqueología de la mirada médica*, Siglo XXI, Buenos Aires (1963).

FREIRE COSTA, Jurandir (2004). *O Vestígio e a Aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo*. Editora Garamond, São Paulo.

GADAMER, Hans-Georg. (1998) *Verdad y Método. I y II*. Sigueme, Salamanca (1986)

GNISCI, A./SINOPOLI F. (2002) *Introducción a la Literatura Comparada*. Editorial Crítica, Barcelona.

- HAN, Byung-Chul. (2015). *The Transparency Society*. Stanford University Press, Stanford.
- \_\_\_\_\_. (2014) *La agonía de Eros*. Herder, Barcelona
- HANDKE, Peter. (2003) *Historia del Lápiz*. Península, Barcelona (1982).
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. (2007) *El Archivo Escotómico de la Modernidad. [Pequeños Pasos Para Una Cartografía De La Visión]*. Ayuntamiento de Alcobendas.
- INGOLD, Tim (2000). *The Perception of the Environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. Routledge, London.
- JAKOB, M. (2010) Metacritique de l'omnipaysage. En, *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Toni Luna, Isabel Valverde (Ed.) Observatorio del Paisaje de Cataluña, Barcelona.
- JAMES, William. (1892). *The Stream of Consciousness*. First published in Psychology, Chapter XI. (Cleveland & New York, World).
- JAY, Martin ¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada. *Estudios Visuales* nº 4, enero 2007. [texto on-line] <estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/jay\_4\_completo.pdf> [consulta 22/04/2012]
- \_\_\_\_\_. (2007) *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal: Madrid (1993).
- JULLIEN, François. (2010) *De lo universal, de lo uniforme, de lo común y del diálogo entre las culturas*. Siruela: Madrid (2008)
- KRAUSS, Rosalind *Antivision*. En October, Vol. 36, Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing (Spring, 1986), 147-154.
- LATOUR, Bruno (2004) *¿Por Qué se ha quedado la crítica sin energía? De los asuntos de hecho a las cuestiones de preocupación*. Convergencia N° 35, mayo-agosto, UAEAM: México
- \_\_\_\_\_. (2005). *Reassembling the Social: an introduction to actor-network theory*, Oxford University Press, Oxford.
- MARTIN, R, *Critical of What? Toward a utopian realism, en Constructing a New Agenda: Architectural Theory, 1993-2009*, Princeton Architectural Press, 2010, pp. 348-61.
- MAXIMIANO, Liz. (2004). *Considerações sobre o Conceito de Paisagem*. Revista RAEGA, num 8., p. 83-91, UFPr, Curitiba.
- MUÑOZ, Francesc. (2008). *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*. Gustavo Gili, Barcelona.
- NANCY, Jean Luc. (2008) *A la escucha*. Amorrortu Editores España: Madrid.
- SARTORI, G. (1998) *Homo Videns. La Sociedad Teledirigida*. Taurus: Madrid (1997).
- SEBALD, Winfried Georg. (1905) *El Pasaente Solitario: en recuerdo de Robert Walser*. Ediciones Siruela, Madrid (2007).
- SHAPIRO, Gary. (2003) *Archaeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*. University of Chicago Press, Chicago.
- SLOTERDIJK, Peter. (2011) *Sin Salvación. Tras las huellas de Heidegger*. Akal, Madrid.
- PARDO, José Luis. (1989) *La banalidad*. Anagrama, Madrid.
- PÉREZ HUMANES, Mariano. (2001) *Implicaciones: sobre la situación de la Arquitectura en el mundo de la Imagen*. Tesis doctoral Universidad de Sevilla. Inédita.
- SIMMEL, George. (1996) *A Porta e a Ponte* (tradução Simone Carneiro Maldonado). *Políticæ Trabalho* 12, pags. 10-14, PPGS / UFPB. João Pessoa.
- VIRILIO, Paul. (1991) La ciudad sobreexpuesta, En: *The Lost Dimension*, Ed. Semiotexte, New York.
- WELLEK, René. (1968) *Conceptos de Crítica Literaria*. Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas.

**Recebido** [Jul. 26, 2017]**Aprovado** [Set.30, 2017]

**Rodrigo José Firmino**

Arquiteto, doutor em Planejamento Urbano e Regional (Newcastle University), Professor Titular da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), Rua Imaculada Conceição, 1155, Curitiba, PR, rodrigo.firmino@pucpr.br

## Resumo

Além do entusiasmo com as possibilidades de uma capacidade crescente para o controle central do ambiente urbano, no discurso do urbanismo inteligente, a cidade também é composta de uma série de práticas e sistemas tecnológicos dispersos. Estes formam uma rede fluida de sistemas que participam na formação de uma camada territorial intangível, com vários níveis de interconexão, sistematização e complexidade. A constituição de territórios urbanos é um processo sociotécnico que envolve uma sobreposição de diferentes camadas físicas, jurídicas, culturais e tecnológicas interligadas. Na lógica das camadas territoriais, a gestão privada dos espaços públicos pode ser vista como mais um revestimento na confecção dos territórios urbanos.

*Palavras-chave:* vigilância, território, espaço público.

**E**studos sobre vigilância, tecnologia e sociedade não são próprios, à primeira vista, do campo da arquitetura e urbanismo. Ao menos, não é tradição da área no Brasil encontrarmos trabalhos na interface que conecta estes três grandes temas, e mais especificamente na compreensão das relações entre espaço e tecnologia, focadas nas chamadas Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs). Estas, em tempos mais recentes, têm servido de suporte para a intensificação de práticas ligadas ao monitoramento e controle de identificações, movimentos, acessos, ou mesmo características físicas de lugares e territórios na cidade, pelo uso de tecnologias de vigilância e securitização. Há, assim, uma relação destes usos e práticas sociais com processos de territorialização ou de constituição de territórios intraurbanos—conhecidos, renovados ou totalmente novos.

Pesquisas sobre vigilância e espaço empregam um esforço de entendimento de processos que envolvem

o desenvolvimento e emprego de certas tecnologias, e podem passar a falsa impressão de que se pautam pelo determinismo tecnológico. Na abordagem aqui proposta, o real interesse é o espaço e suas formas de organização e manifestação. O objetivo deste texto não é descrever tecnologias simplesmente por suas propriedades técnicas ou de adotar uma postura positivista e prescritiva do uso de aparatos técnicos como soluções para problemas multifacetados sócio e culturalmente. O interesse presente neste trabalho concentra-se em compreender processos pelos quais certas tecnologias são apropriadas por redes sociotécnicas que definem nossa vida em sociedade e afetam nossa experiência no espaço.

O que se explorará aqui, diz respeito à problematização da existência de porções demarcadas do espaço, territórios, e as relações presentes em sua constituição a partir de arranjos sociotécnicos específicos de nossos tempos, caracterizados pelo uso de tecnologias—e talvez, de forma mais preponderante,

práticas—de vigilância e securitização. Parte do argumento usado para explicar alguns desses arranjos sociotécnicos considera a coexistência de diferentes associações entre tecnologias (e práticas) de vigilância e securitização, e as maneiras pelas quais o espaço é produzido, transformado e organizado.

Do lado inteligente (*smart*) dessas associações, existem diversas possibilidades narrativas e de discurso que reificam e fetichizam tecnologias inteligentes de vigilância e gestão como soluções para quase todos os aspectos da vida urbana contemporânea, depositando na eficiência de processos a marca da cidade neoliberal e inteligente. Segundo Luque-Ayala et al. (2014), eficiência, conexão sem interrupções e o sonho do controle total tornam-se condições fundamentais para a existência de um suposto urbanismo inteligente, presente no próprio imaginário da chamada *smart city*.

Entretanto, a maior parte deste texto e da análise aqui oferecida, concentrar-se-á sobre o que podem ser territórios securitizados, no poder de gestão, e de controle de movimentos e ações no espaço urbano, levando a criação de diferentes camadas superpostas de território na cidade. O objetivo é expor a extensão de fronteiras incertas e imprecisas de uma camada territorial intangível feita de apropriações efêmeras do espaço, com diferentes níveis de interconexão, sistematização e complexidade.

Assim, o foco é identificar e caracterizar nuances de uma nova camada territorial (dispersa, descentralizada e imposta/não-negociada), baseada em duas características principais. Por um lado, reforça-se o uso de estratégias de vigilância e securitização por atores privados em espaços públicos, contribuindo para o aumento de segregação espacial, e para a privatização/financeirização do meio urbano, além de uma nociva sobreposição dos limites e da influência da propriedade privada sobre o domínio público. Por outro, expõe-se o tácito (ou, em alguns casos, explícito) consentimento do Estado para garantir, e em muitos casos para ampliar, esses tipos de situação.

Para realizar essa análise de processos de securitização e controle de parcelas do espaço público, o texto a seguir divide-se em três momentos interdependentes (além desta introdução e das considerações finais). A primeira parte concentra-se em uma breve descrição da influência das tecnologias digitais

(*smart*), conectividade e codificação/algoritmização sobre aspectos do cotidiano contemporâneo. O segundo momento dedica-se em expor, de forma simplificada, o conceito de território para a geografia e urbanismo. Finalmente, a terceira parte apresenta uma avaliação das relações entre securitização, vigilância e territorialização, citando exemplos na Europa, EUA e América Latina.

## Codificação, vida digital e controle

É necessário partir de uma simples consideração sobre tecnologia (mas também sobre as TICs), para que possa situar a posição de discurso deste texto no reconhecimento dos processos e relações sobre os quais se apoia a hipótese de intensificação de estratégias de securitização e controle a partir do suporte de certos arranjos sociotécnicos.

As discussões filosóficas e sociológicas sobre a natureza humana e sua relação com a tecnologia apoiam-se em um profundo debate que não se ousa adentrar no espaço deste texto. Mas é justo afirmar que somos seres tecnológicos e, de acordo com François Lyotard (1992), seres humanos reconhecem-se como tal na mesma proporção em que a tecnologia é socialmente construída. Desde o surgimento do *homo sapiens* (ou mesmo antes), o ser humano sempre procurou controlar seu entorno, seu meio, e as condições para sua própria existência. Aprendemos a transformar coisas em objetos, mas também a criar ferramentas a partir de objetos, desenvolvemos técnicas para operar ferramentas, e finalmente incorporamos a técnica à ferramenta para desenvolver a tecnologia. Aprendemos, inclusive, a manipular outros seres vivos, para introduzi-los em nossos próprios corpos com o objetivo de ampliar nossas chances de sobrevivência, no que chamamos de vacina.

Entretanto, desde o momento em que aprendemos a codificar coisas pela combinação de números, as tecnologias digitais parecem ter influenciado dramaticamente a maneira com que interagimos entre nós mesmos, com o meio que nos envolve (inclusive o meio construído), e com as próprias tecnologias (especialmente com o recente surgimento da chamada Internet das Coisas, em que objetos podem trocar informações e dados entre si para executar tarefas e ações pré-definidas, mediações algorítmicas, etc.). Somos transformados

em representações de uma possibilidade de ser, em números, códigos e dados em sistemas interconectados. Deleuze (1992) chama de divíduos as inúmeras representações possíveis que emanam ou são abstraídas de indivíduos, o que hoje se potencializa a partir da interconexão de dados, sistemas e o poder computacional das tecnologias disponíveis, no que foi chamado por Weiser (1991) de “era da computação ubíqua”.

Haggerty e Ericsson (2000), a partir desta concepção Deleuziana, cunharam o termo “data double”, para explicar como vários divíduos possíveis são extraídos e configurados por sistemas de codificação e utilizados em contextos diversos (para classificação social, controle de acesso e fluxos, análise de crédito financeiro, etc.). Identificação e identidade se distanciam pelas codificações e representações possíveis, já que quase todas as atividades e transações que sustentam o modo de vida contemporâneo são mediadas por esta desmaterialização de pessoas, ações, agenciamento, objetos e relações, em informações associadas a sistemas ou redes específicas (Lyon, 2009).

Assim, não parece ser um exagero afirmar que as TICs formam o mais invasivo grupo de tecnologias já desenvolvido, em que tudo tende a ter um microchip como parte de sua estrutura física e a carregar capacidades computacionais e comunicacionais. Existem maneiras de entender o espaço, também como parte deste ecossistema de números, códigos e algoritmos. Dana Cuff (2003: 44) utiliza a ideia de computação ubíqua para explicar as manifestações espaciais, no que chama de *cyborg*, contrapondo-o a ideia de ciberespaço. Em suas próprias palavras, “If cyberspace is dematerialized space, the cyborg is spatially embodied computing, or an environment saturated with computing capability.”

Essa combinação entre codificação, desmaterialização, e capacidade computacional e comunicacional significa possibilidades interessantes para o que chamamos de espacialidades—e por analogia, urbanidades—ampliadas, mas também expõe as possibilidades ampliadas de controle de fixos e fluxos. Espaços mais controláveis implicam na redefinição de fronteiras e limites territoriais, que passam a ser mais flexíveis e líquidos, ao passo em que se sofisticam as estratégias de controle de acesso e circulação.

O conhecido Centro de Operações Rio (COR) já foi uma das vedetes do projeto *Smarter Cities* da IBM, e consiste em uma estrutura com sala de controle que gerencia diferentes atividades e aspectos na rotina diária da cidade do Rio de Janeiro, do controle de tráfego (inclusive em parcerias com empresas como a responsável pelos aplicativos *Waze* e *Moovit*), ao acompanhamento das condições climáticas, monitoramento de mídias sociais, deslizamentos de terra, etc. Isso tudo é feito em um centro à moda NASA (incluindo com uniformes deliberadamente utilizados para remeter a essa imagem) com representantes de mais de 40 setores da gestão urbana trabalhando em um único ambiente, na tentativa de responder rapidamente e de maneira “eficiente” à emergências e outras situações de rotina na dinâmica de funcionamento da cidade. O COR é considerado o estado-da-arte em termos de centro de controle e gerenciamento de cidades, monitorando fixos e fluxos urbanos.

Como se não fosse suficiente ter um centro de controle desta dimensão e importância, a cidade do Rio de Janeiro possui também o Centro Integrado de Comando Controle (CICC), dedicado exclusivamente a questões de segurança, em que os uniformes da NASA são substituídos por uniformes das Forças Armadas e das forças policiais brasileiras. Vários centros de controle como este foram criados por ocasião da Copa do Mundo da FIFA em 2014, em todas as 12 cidades-sede do evento, tendo os centros do Rio de Janeiro e Brasília como polos de coordenação regional e nacional, respectivamente. Há, entre os dois centros, um protocolo de entendimento que prevê que o COR (o centro de gestão urbana), sempre que demandado, deve compartilhar suas informações com o CICC (o centro de gestão da segurança). Conforme alertam Hirata e Cardoso (2016), em ambos os casos, integração e coordenação, suportadas por uma pesada infraestrutura tecnológica, representam a nova prática de controle de fixos e fluxos.

Centros de controle aparecem, assim, como a imagem mais forte e representativa de um tipo de gestão característica de um modelo de cidade inteligente centralizador e eficiente. Apenas para citar mais um exemplo, logo após o Rio de Janeiro ter lançado seus famosos casos, o México já colocava em prática o projeto ambicioso que combinou os dois tipos de centros cariocas em um único ambiente de comando

e controle, chamado de C4I4 (Comando, Controle, Comunicações, Computação e Inteligência, Integração, Informação e Investigação), que também é a sede do projeto *Ciudad Segura*, relacionado a um desejo antigo das autoridades locais em “renovar” e gentrificar vários setores mais pobres da Cidade do México.

Paralelo a estes modelos centralizados de gestão urbana e da segurança, há um outro modo de vigilância e controle, mais disperso e menos centralizado. Isto é, não se trata apenas de uma questão do poder central do Estado ou de grandes corporações exercendo uma única força de controle. A combinação de capacidades computacionais e principalmente comunicacionais das TICs, da possibilidade de sistemas e aparelhos trocando informações entre si ininterruptamente (Internet das Coisas), e da naturalização do uso de mídias sociais, ou ainda de uma “cultura da vigilância” (Lyon, 2017), transforma qualquer pessoa em um sistema móvel de vigilância. Estou falando de *little brothers* como uma das características do que Bauman (2001) chama de estágio “pós-panóptico” na história da modernidade. Os ataques na Maratona de Boston em 2013 servem como exemplo, em que grande parte das informações utilizadas pela polícia para capturar os irmãos Tsarnaev foi baseada em vídeos, imagens e comentários produzidos por cidadãos comuns.

Assim, essa capacidade de monitoramento e controle remoto—integrados em alguns aspectos, fragmentados e dispersos em outros — é a mais recente forma de securitização de espaços e lugares, o que é fundamental para a compreensão das interações territoriais analisadas neste texto.

## Os limites do território

Antes de expor e discutir alguns exemplos de territorialização a partir securitização e monitoramento de espaços públicos, é importante assumir os limites conceituais sobre os quais define-se território no contexto aqui explorado. Trata-se de um conceito controverso, especialmente considerando-se as diferentes tradições da geografia brasileira, latino-americana, francesa, anglo-saxã, etc. Na breve explicação aqui adotada, tem-se como referência os trabalhos de autores como Henri Lefebvre, Milton Santos, Doreen Massey, Manuel Castells e Claude Raffestin, para os quais, colocado de maneira simples, o espaço é produzido a partir da articulação

de sistemas de objetos e sistemas de ações (fixos e fluxos, como também apontava Milton Santos e Manuel Castells), e o território seria uma porção compartilhada do espaço. Trata-se, portanto, de superar a visão que considera o território como simples palco da ação social, e passar a entender este conceito como um processo de construção social.

Em *Rethinking Territory*, Joe Painter (2010) aponta o território como uma das condições para o exercício do poder. Em termos espaciais, pode-se dizer que o território moderno é definido por uma porção do espaço onde coexistem diversos grupos sociais que compartilham regras, aceitam a existência de instituições e reconhecem o interno e o externo delimitado por fronteiras negociadas. A legitimidade de um território, entretanto, se dá a partir do reconhecimento de suas regras, instituições e limites por grupos sociais de outros territórios (nem sempre pacificamente). Esta é uma parte crucial da definição deste conceito para a compreensão da ideia de camadas territoriais, desenvolvida mais adiante.

Contextos, escalas e sobreposições interessam na definição de território. Como sugerido por Brightenti (2010: 54) em seu belo ensaio *On territorology: Towards a general science of territory*.

*“Consequently, a more attentive consideration of contemporary territorial reconfigurations inevitably leads to the recognition that in every social environment territories exist at a multiplicity of different scales and degrees of visibility, in a state of constant proliferation and transformation.”*

Este é o caso, por exemplo, de favelas no Brasil e na América Latina: são territórios internos a outros territórios, onde leis são estabelecidas internamente a comunidade, onde o serviço público ou mesmo as forças de segurança do Estado não são oferecidas e não ousam entrar. São diferentes territórios compartilhando a mesma porção do espaço, um oficial e legalmente constituído, e outro subvertendo regras oficiais para a sobrevivência de uma coletividade excluída e como resultado da ausência do Estado. A linguagem do território nestes casos fica ainda mais explícita quando o discurso e as estratégias do programa de Unidade de Polícia Pacificadora, no Rio de Janeiro, estão pautadas pela “reconquista” do território, ou pela “ocupação” das favelas, numa clara tentativa de fundir estes diferentes territórios.

Em resumo, o conceito de território assume que há uma intenção de controlar certas porções do espaço (delimitadas por fronteiras físicas ou imaginárias), sobre as quais valores culturais específicos são negociados ou impostos. Como fenômeno, o território possui uma infinidade de possibilidades de sobreposições e manifestações. Como conceito, sugere-se que é possível pensar em três diferentes camadas de materialização territorial, que podem se sobrepor ao mesmo tempo em que são complementares umas às outras.

A primeira camada territorial, com regras comuns e limites espaciais claros e definidos, concretiza-se a partir de um acordo social (negociado e, em geral, aceito)—referência aos elementos geográficos, a elementos arquitetônicos físicos, e a constituição legal da cidade por limites e fronteiras. Este acordo social não é sempre aceito por consenso, e em alguns casos pode ser imposto por força física. Um aparato institucional e legal é constituído com a finalidade de garantir a integridade dos limites territoriais e os comportamentos sob controle nos domínios desses limites. Nesta camada se acomodam os casos mais conhecidos e clássicos de divisões territoriais, como os estados-nação e os limites estaduais e municipais, por exemplo.

As possibilidades de controle oferecidas pelas TICs e tecnologias inteligentes criam o que pode ser considerada a segunda camada territorial, digitalmente constituída, baseada na apreensão, codificação e gestão de dados e informações. No âmbito desta camada, informação, fluxo de pessoas e veículos, troca de dados entre máquinas e sistemas inteligentes, etc., são codificadas e comparadas com padrões de comportamento e resultados esperados para produzir métodos de classificação social e espacial e, consequentemente, controles de acesso físicos e digitais. Se algo desvia desses padrões, ações são desencadeadas nesta e também na primeira camada (em uma espécie de controle oficial e soberano do território). Um exemplo óbvio neste caso é o já mencionado COR, que coloca o território da cidade do Rio de Janeiro sob controle do ponto de vista da gestão urbana cotidiana.

O chamado “urbanismo inteligente” (Luque-Ayala et al., 2014) pode ser definido como uma estratégia de integração sob coordenação centralizada de todas

as áreas e campos relacionados ao desenvolvimento urbano e a um suposto modo inteligente de gerir todas as informações e dados necessários para garantir um ótimo e eficiente funcionamento de cidades e regiões. Para que essa complexa associação de objetos, dados, práticas e pessoas seja possível, a segunda camada territorial se apresenta como condição, já que, idealmente, esta implica na codificação e manipulação da maior quantidade possível de aspectos da vida urbana contemporânea. Uma crítica recorrente nestes casos é a visão que limita a cidade a um dado mercadológico fetichizado e parte de uma agenda positivista, que considera o urbano uma simples coleção de fatos e números que poderia ser, eventualmente, reorganizado e otimizado afim de se produzir um organismo eficiente.

Entretanto, longe do alcance do poder de fiscalização e atuação do Estado, tecnologias de vigilância e securitização, e sistemas invisíveis de controle têm fortalecido a presença de um outro ator como gestor e controlador do meio urbano, em especial espaços públicos. O setor privado (e em alguns casos, residentes agindo de maneira privada), passam a atuar como “cooperadores” Hirata e Cardoso (2016) do sistema de controle de fixos e fluxos na cidade. Na América Latina, principalmente, uma constelação de pequenas, médias e grandes empresas de segurança privada—e em muitos casos indivíduos, cidadãos comuns—comandam, completamente separados do Estado, o monitoramento de espaços supostamente ou originalmente públicos, e que deveriam estar livres de qualquer tipo de controle privado. Por espaços públicos aqui, entende-se ruas e praças que formam o interstício do tecido urbano entre propriedades privadas. Esta prática de gestão privada de espaços públicos pode ser entendida como a terceira camada territorial na construção de territórios urbanos, e passará a ser o foco deste texto nas próximas seções.

## **Securitização e territorialização**

É notória a influência das visões de Jane Jacobs (dentro as quais, a noção de “olhos da rua”) e Oscar Newman (em especial o conceito de “espaços defensivos”) para a arquitetura e o planejamento urbano nos anos 1960 e 1970 (Netto, 2016; Martins et al., 2016). Mas a partir dos atentados de 11/09 nos EUA, as ideias mais ligadas à segurança do espaço foram renovadas e voltaram a ganhar destaque, como

se a arquitetura, design e barreiras físicas pudessem servir como “solução definitiva” para multifacetados problemas urbanos e sociais. Ou como se a arquitetura e o desenho urbano estivessem imbuídos de uma promessa de neutralidade e objetividade maquinica.

Barreiras físicas, sensores, cercas eletrônicas e muros de concreto passam a fazer parte da construção de territórios urbanos contemporâneos, lugares supostamente mais seguros e protegidos, colocando em prática as premissas de espaços defensivos. Mas os muros de concreto sofisticaram-se. Há, hoje, uma estética da segurança, em que barreiras são esteticamente redefinidas como parte da arquitetura e do mobiliário urbano de algumas edificações icônicas (ou alvos em potencial). Em outras palavras, os blocos de concreto aparecem agora disfarçados como elementos arquitetônicos e de design, parte

de uma “arquitetura defensiva” contemporânea, compondo a nova imagem do espaço público.

A *Figura 1* mostra a calçada em frente o Deutsche Bank, na *City of London*, uma área conhecida como o “anel de aço” (*ring of steel*). Esta área tem sido o foco de securitização e vigilância desde os anos 1990, por causa dos atentados do grupo revolucionário irlandês, IRA, e tem sido convenientemente considerada para experiências neste sentido (Coaffee, 2004). Uma das práticas de design utilizadas nesta área, chamada “securitizado pelo design” (*secured by design*), se utiliza de mobiliário urbano e elementos arquitetônicos, como as floreiras gigantes e pequenos postes metálicos evidentes na imagem, como pri-meira linha de defesa à ataques de carros-bomba em edificações consideradas mais importantes. É necessário dizer que essa área, como muitas outras em cidades como Londres, foi

**Figura 1:** Fortificação de calçadas na City of London.  
Fonte: acervo do autor, 2016.





**Figura 2:** London Garden Bridge, espaço privado na travessia do Tâmisa. Fonte: Heatherwick Studio e ARUP <[arup.com/projects/garden\\_bridge](http://arup.com/projects/garden_bridge)>.

concedida à gestão de empresas privadas, responsáveis por todos os aspectos de manutenção do espaço público, inclusive a segurança. Este tipo de parceria entre o Estado e o setor privado, comum em países europeus e nos EUA, tem se tornado modelo a ser seguido, e aos poucos invadem cidades latino-americanas como prática de gestão a ser copiada.

Espaços privatizados ou sob gestão privada, tem se tornado cada vez mais comuns e este modelo tem sido considerado como solução para cidades “limpas e seguras”, a partir da construção de grandes “espaços sanitizados”. De fato, o resultado compõe espaços limpos, de padrão estético duvidoso (mas austeros e modernos), normalmente contemplados com obras icônicas de autoria de grandes escritórios de arquitetura, e são rodeados de conhecidas redes de lojas, restaurantes e cafés. Mas é possível argumentar que estes lugares carecem de urbanidade, vida, são demasiadamente corporativos, artificiais, e parecem-se demais uns com os outros.

Mais importante, entretanto, é o fato de que estes lugares são geridos com regras muito bem definidas regulando o que as pessoas podem ou não fazer, e que tudo isso é definido por contratos entre o Estado e empresas poderosas do mercado imobiliário—em muitos desses casos, o simples agrupamento de pessoas, o ato de andar de skate, ou andar de bicicleta, de realizar performances artísticas e outras atividades comuns a um espaço público, são proibidas e banidas.

A Figura 2 ilustra mais um caso conhecido, a proposta para uma ponte-jardim em Londres, obviamente de gestão privada. Como parte do acordo entre as empresas e a prefeitura de Londres, visitantes “serão rastreados pelos sinais de seus aparelhos celulares, e supervisionados pelos funcionários do consórcio, que poderão coletar os nomes e endereços das pessoas na ponte, além de confiscar e destruir itens banidos como pipas e instrumentos musicais” (Walker, 2015).

Desde 2014, uma nova forma de controle espacial tem sido legalmente utilizada no Reino Unido. Uma medida legal, chamada "Ordem de Proteção de Espaços Públicos" (*Public Spaces Protection Order*, ou PSPO), foi implementada como extensão de uma legislação anterior sobre comportamento antissocial, mas com uma importante diferença em termos de responsabilização. Enquanto que anteriormente autoridades podiam, legalmente, questionar, multar ou prender uma pessoa específica sob acusação de comportamento antissocial, o PSPO autoriza governos locais a usar o mesmo princípio direcionado não a pessoas, mas a uma área geograficamente delimitada. Essas ordens podem criminalizar qualquer tipo de atividade em uma área especificamente mapeada e demarcada. Muitas cidades têm utilizado esse tipo de legislação para limitar a liberdade de cidadãos em áreas abertas (públicas ou privatizadas), coibir protestos, banir atividades comuns à ideia tradicional de espaços públicos. A lista de atividades criminalizadas até o momento inclui pessoas dormindo nas ruas e adolescentes agrupados em mais de dois indivíduos sem supervisão de adultos, ou ainda "uso de linguagem tola e abusiva".

Uma diferença fundamental entre as restrições propostas para a ponte-jardim e as possibilidades abertas pela PSPO é que ao invés de empresas privadas definindo as regras para as parcelas da cidade sob sua responsabilidade legal por contrato, o Estado passa a ter o mesmo tipo de comportamento e a impor controle semelhante sobre áreas originalmente públicas, com o risco de criminalizar uma ampla lista de atividades normalmente exercitadas em áreas de uso comum. A gestão de espaços privatizados se utiliza de tecnologias e estratégias legais para impor a prescrição de comportamentos considerados "normais". A suspeição e a anomalia se ampliam para abranger uma infinidade flexível de atividades, posturas e condições de apropriação do espaço público.

A ideia de "esferologia" de Peter Sloterdijk (2008) usa bolhas (esferas) e espumas (múltiplas bolhas) como metáforas para explicar como nos relacionamos com o mundo ao nosso redor e como construímos nossos próprios círculos sociais, com limites frágeis, mas bem definidos. Segundo essa visão, criamos bolhas de diferentes tamanhos e tipos para nos proteger de nossos medos e inimigos. Com base na teoria

de Sloterdijk, Francisco Klauser (2010) argumenta que há dois lados importantes nas estratégias de securitização urbana: por um lado, sempre somos moldados por formas físicas de proteção, que podem nos isolar do mundo exterior, mas por outro lado também desenvolvemos bolhas psico-imunológicas de proteção (como o medo, por exemplo). Assim, segundo a agenda contemporânea de securitização urbana, um lugar não deve apenas ser seguro, mas também deve aparecer seguro.

Usando metáfora semelhante, o geógrafo norte-americano Don Mitchell (2005) estudou casos nos EUA onde o judiciário determinou que em uma zona de 30 metros de diâmetro ao redor de clínicas de saúde, indivíduos gozam de uma bolha de proteção de cerca de 2,5 metros de diâmetro contra a aproximação de manifestantes. Mitchell chamou essa territorialização de "bolhas territoriais flutuantes".

Assim, seria o caso de entender o espaço urbano, e o próprio território, não apenas como meio, mas também como ferramenta de políticas de securitização; que, claramente, têm uma influência no aumento de estratégias de vigilância e securitização, criando o que Klauser (2010) chama de "espaços urbanos fortificados e privatizados".

Na América Latina, esse tipo de manifestação se repete, com suas peculiaridades. Há uma naturalização e banalização de artifícios capazes de promover uma manifestação e uma declaração físico-material-arquitetônica, em que cercas elétricas, câmeras, muros reforçados, cercas militares, guaritas, e outros tipos de elementos de securitização já se incorporaram à linguagem da arquitetura e do design, com ênfase em uma visível agressividade. Na verdade, percebe-se que há uma valorização excessiva no mercado imobiliário deste tipo de "ambiente protegido". Muitas pessoas se sentiriam não apenas mais seguras atrás dos grandes muros condonariais, mas também incluídas em comunidades que podem pagar por certos modos de vida. A partir de estudos desses ambientes na cidade de Lima (Peru), Boano e Desmaison (2016) sugerem que este é o "novo normal" em cidades latino-americanas, e afirmam que "o resultado é uma área metropolitana constituída por conflitos coletivos, que não é capaz de unir-se por uma identidade compartilhada".

Pesquisas sobre condomínios horizontais são relativamente comuns no campo da arquitetura e urbanismo, em especial sobre como estes empreendimentos murados fortificados afetam os espaços urbanos de seu entorno, ou o mercado imobiliário, ou ainda como alteram a dinâmica de fluxos e mobilidade em cidades médias brasileiras e latino-americanas. Mas surpreendentemente, as áreas residenciais em loteamentos comuns (não murados), têm sido dotadas dos mesmos aparatos tecnológicos e arquitetônicos na construção de estratégias de vigilância e securitização para além de seus próprios perímetros individuais.

Nestes casos, residentes não apenas utilizam essas tecnologias e práticas sobre suas próprias propriedades privadas, mas direcionam o controle aos espaços públicos de entorno, principalmente com o uso de câmeras de vigilância instaladas no perímetro de suas próprias residências e monitoradas remotamente, de maneira individual ou coletiva (vários residentes com uma rede de equipamentos compartilhado e/ou

associados a empresas de segurança). Uma quantidade incalculável de empresas de segurança privada se apropria da mesma “liberdade”, anunciando e delimitando as áreas sob seu suposto controle, com placas (*Figura 3*) ou pela simples presença ostensiva, e como se fossem responsáveis legais e oficiais por partes da cidade. Este fenômeno tem caracterizado, segundo Firmino e Duarte (2015), um processo de territorialização marcado especificamente por táticas de vigilância dispersa, formando um conglomerado de redes que em muitos casos não se conectam entre si (a não ser quando apresentam como elo de contato a figura de uma mesma empresa de segurança contratada por arranjos diferentes).

Situações como esta têm chamado atenção, já que há uma clara interferência entre o que está legalmente definido como espaço público, e sua sistemática securitização de maneira privada por indivíduos e empresas. É importante deixar claro que no Brasil ainda não está difundido o modelo de privatização oficial de áreas públicas por contratos,

**Figura 3:** Anúncio de monitoramento de área pública por residentes. Fonte: acervo do autor, 2016.



como nos exemplos citados em Londres. Na maioria dos casos brasileiros e latino-americanos, áreas formalmente definidas como espaços públicos e de uso comum estão sendo monitoradas sem qualquer consentimento formal do Estado.

Nestas situações, questiona-se que tipo de pressão é imposta ao espaço público a partir do controle invasivo e expandido por atores privados, e sem a negociação das fronteiras deste invisível processo de territorialização. Como isso pode ser problematizado e transformado em questões de pesquisa? Nesta camada territorial, nos deparamos com delimitações espaciais invisíveis, fragmentadas, dispersas, descentralizadas e não negociadas (e portanto, impostas), baseadas no uso de tecnologias e estratégias de vigilância e securitização de espaços públicos geridas por atores privados, com o tácito consentimento do Estado.

Há uma questão fundamental de legitimidade nessas ações, que podem ser questionadas a partir das territorialidades criadas, e das seguintes indagações: que tipo de território está sendo construído nas porções do espaço cobertas pelo campo de visão de câmeras privadas de vigilância monitoradas remotamente por residentes e/ou empresas de segurança? Ou ainda, que tipo de interferência conceitual este território controlado tem imposto a noção de espaço público?

O argumento aqui colocado é que sob o "mantra" do urbanismo inteligente e das rationalidades próprias da segurança pública, há uma dispersão de micro e macro elementos territoriais-informacionais que se sobrepõem para minar o significado de lugares e espaços. Isto está representado principalmente pelo que foi chamado de terceira camada territorial onde redes, associações e práticas ligadas a um uso desregulado de tecnologias de vigilância e securitização coexistem e se espalham pelas cidades latino-americanas. Nestes casos, o exercício de poder sobre certas porções do espaço público por sistemas de segurança privados acontece de um modo ilegítimo, imposto e desregulado, e isto é o que diferencia esta camada territorial das demais, onde o Estado, em tese, exercita o poder sobre o espaço de forma legítima, negociada e exclusiva.

Em um interessante estudo chamado *As funções de vigilância pública da segurança privada*, Wakefield

(2005) chama este consentimento velado do Estado a atuação de empresas privadas no espaço público de "vigilância como uma estratégia de responsabilização", e aplica-se adequadamente às cidades brasileiras. Entretanto, nos exemplos a que Wakefield se refere, todos em cidades da América do Norte, observa-se a formalização de acordos e parcerias entre os atores do Estado e do setor privado. No caso de monitoramento descrito acima, sistemas de segurança privada atuam de maneira fragmentada, autônoma e pulverizada no espaço urbano, sem que se tenha clareza sobre os verdadeiros responsáveis por este tipo de monitoramento e seu *modus operandi*.

A Figura 4 ilustra este tipo de monitoramento, que ultrapassa exageradamente os limites da propriedade privada, e coloca em questão onde estariam, então, os limites/fronteiras territoriais sobrepostos ao espaço público. Seriam definidos pelos muros de alvenaria, ou pelas áreas de entorno sombreadas pelas visões dessas câmeras? Ou, ainda, estariam estes limites completamente dissolvidos quanto a contiguidade espacial, podendo ser definidos pela abrangência territorial de atuação da eventual empresa de segurança privada responsável por este sistema? Quais os limites entre o público e o privado na "cidade securitizada"? Quais os limites do território na cidade contemporânea? Quais são as territorializações possíveis?

Estes tipos de perguntas aplicam-se com facilidade a qualquer dos exemplos citados, no Brasil ou em outros países. Há uma evidente sobreposição de territórios no espaço público, controlados por complexos arranjos sociotécnicos. Dos espaços sob o controle de grandes empresas do setor imobiliário no Reino Unido, às ruas e praças vigiadas por residentes e empresas de segurança no Brasil, estes arranjos são compostos, sobretudo, por tecnologias e acordos (explícitos e oficializados em alguns casos, tácitos em outros) pautados pela crescente estratégia de monitorar e moldar fluxos que atendam interesses específicos comerciais ou privados.

## Considerações finais

Recuperando as sugestões de Klauser (2010) sobre as características da agenda de securitização contemporânea, é possível combinar questões de espacialidade urbana e tecnologias de vigilância,



**Figura 4:** Desafiando os limites territoriais entre os espaços público e privado. Foto: acervo do autor, 2015.

na tentativa de se definir a convergência das várias camadas territoriais descritas acima e destacar novas formas (concretas e digitais) de apropriação de parcelas do espaço urbano por meio do controle.

Formas materiais e tradicionais de vigilância e securitização (muros de alvenaria, cercas, arames farpados, guaritas, etc.) normalmente definem os limites legais e negociados entre o dentro e o fora em certos territórios. Novas formas imateriais, digitais e codificadas de vigilância e securitização (sistemas integrados a bancos de dados, CFTV inteligente, cercas eletrônicas, sensores, etc.) são usadas não somente para reforçar os limites já estabelecidos, mas também para estender as fronteiras territoriais e de exercício de poder em alguns casos. À essas redes técnicas de monitoramento, controle e segurança, sobrepõem-se associações sociopolíticas e culturais para o engendramento de complexos arranjos entre atores humanos e não-humanos na determinação dos arranjos que se expressam nos elementos que

compõem o que aqui foi chamado de terceira camada territorial. Paralelamente ao que aqui se coloca como vigilância e securitização fragmentadas, Klausler (2010) diria ser “esferas de securitização dispersas”.

Ao tentar compreender todas essas nuances da territorialização, é comum buscarmos refúgio em diferentes instalações artísticas que expressam níveis semelhantes de inquérito sobre os espaços urbanos. A *Figura 5* apresenta a visualização do projeto *Friction Atlas*, por Giuditta Vendrame e Paolo Patelli. Segundo os artistas, “Friction Atlas é um arquivo crítico em construção, onde leis que regulam comportamentos e encontros em espaços públicos, encontradas em diferentes contextos, são representadas e coletadas [...] Abordando a questão de legibilidade do espaço público, o projeto objetiva tornar as regulações explícitas, por meio de elementos gráficos. Ao desenhar diagramas na escala 1/1, decretando leis sobre a superfície pública, o projeto trás as prescrições legais e suas limitações para o debate”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Friction Atlas: <<http://frictionatlas.net/about>>.

Aos olhos da vigilância, da segurança e dos sistemas de controle, tudo se torna transparente, enquanto na rotina diária material, mundana e ordinária, fronteiras tornam-se incertas e intangíveis, mas ao mesmo tempo mais agressivas e seletivas. Existe uma sobreposição de limites físicos e digitais que define níveis de controle nos territórios sociopolíticos da cidade. Assim, parece justo afirmar que espaços cada vez mais controláveis estão determinando como a terra é ocupada ou reocupada nas cidades.

Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que um urbanismo inteligente alega controle total sobre uma cidade mais inteligente, formas de territorialização informais, imperceptíveis e impostas estão, silenciosamente, ocupando e segregando várias partes intraurbanas. Uma série de arranjos sociotécnicos, apesar de existentes à margem de um suposto urbanismo inteligente, é igualmente responsável pela constituição de territórios urbanos

em diferentes escalas (e segundo diferentes contextos), e a análise deste fenômeno está na base do entendimento de espacialidades e espacializações na cidade em que o espaço público torna-se moeda de troca, onde o Estado está pouco presente, na cidade neoliberal.

Finalmente, a definição de limites físicos ou digitais é uma característica fundamental de territórios, e quem define e controla a porosidade destas fronteiras exerce o controle sobre o próprio território. Novas formas de territorialização precisam ser melhor compreendidas em tempos de “vigilância líquida”.

## Agradecimentos

O autor agradece CNPq e CAPES pelos auxílios pesquisa e bolsa de estágio sênior que apoiaram os estudos parcialmente reportados e discutidos neste artigo.

**Figura 5:** Friction Atlas, visualizando territórios. Fonte: Giuditta Vendrame e Paolo Patelli (2014).



## Referências bibliográficas

- Bauman, Z. (2001). *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar.
- Bauman, Z.; Lyon, D. (2013). *Liquid Surveillance: a conversation*. Cambridge, CA: Polity Press.
- Boano, C.; Desmaison, B. (2016). Lima's 'Wall of Shame' and the gated communities that build poverty into Peru. *The Conversation*. Disponível em: <<https://theconversation.com/limas-wall-of-shame-and-the-gated-communities-that-build-poverty-into-peru-53356>>
- Brightenti, A. (2010) On Territoriology: Towards a General Science of Territory. *Theory, Culture & Society*, 27: 52-72.
- Coaffee, J. (2004). Rings of Steel, Rings of Concrete and Rings of Confidence: Designing out Terrorism in Central London pre and post September 11th. *International Journal of Urban and Regional Research*, 28(1), 201-211.
- Cuff, D. (2003). Immanent Domain: Pervasive Computing and the Public Realm. *Journal of Architectural Education*, 57(1), 43-49.
- Deleuze, G. (1992). *Post-scriptum sobre a Sociedade de Controle*. Conversações. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Firmino, R.; Duarte, F. (2015). Private video monitoring of public spaces: the construction of new invisible territories. *Urban Studies*, 53(4), 741-754.
- Haggerty, K; Ericsson, R. (2000). The surveillant assemblage. *The British Journal of Sociology*, 51(4), 605-622.
- Hirata, D.; Cardoso, B. (2016). Coordenação como tecnologia de governo. *Horizontes Antropológicos*, 22(46): 97-130.
- Klauser, F. R. (2010). Splintering Spheres of Security: Peter Sloterdijk and the Contemporary Fortress City.
- Luque-Ayala, A.; McFarlane C.; Marvin S. (2014) Smart urbanism: cities, grids and alternatives? In: Hodson, M. & Marvin, S. (eds.) *After Sustainable Cities?* London: Routledge, 74-90.
- Lyon, D. (2009). *Identifying Citizens: ID Cards as Surveillance*. London: Wiley.
- Lyon, D. (2017). Surveillance Culture: Engagement, Exposure, and Ethics in Digital Modernity. *International Journal of Communication*, 11, 824-842.
- Lyotard, J. F. (1992) *The Inhuman: Reflections on Time*. Redwood City, CA: Stanford University Press.
- Painter, J. (2010) Rethinking Territory. *Antipode*, 42: 1090-1118.
- Martins, M. L. R.; Oliveira, P. C.; Patitucci, G. P. (2016). O pensamento de Jane Jacobs na perspectiva da cidade includente. *Revista Políticas Públicas & Cidades*, 4, 70-89.
- Mitchell, D. (2005). The S.U.V. model of citizenship: floating bubbles, buffer zones, and the rise of the "purely atomic" individual. *Political Geography*, 24(1), 77-100.
- Netto, V. (2016). Jane Jacobs. *Revista Políticas Públicas & Cidades*, 4, 9-50.
- Sloterdijk P. (2008). Foam city. *Distinktion*, 9(1), 47-59.
- Wakefield, A. (2005). The Public Surveillance Functions of Private Security. *Surveillance and Society*, 2: 529-545.
- Walker, P. (2015). London garden bridge users to have mobile phone signals tracked. *The Guardian*. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/uk-news/2015/nov/06/garden-bridge-mobile-phone-signals-tracking-london>>
- Weiser, M. (1991). The Computer for the Twenty-First Century. *Scientific American*. September 1991, 18-25.

**Recebido** [Jul. 10, 2017]

**Aprovado** [Out. 01, 2017]

## Arquitetura e nomadismo contemporâneo

### Desafios atuais da inserção de edificações móveis no espaço urbano\*

**Maira Cristo Daitx**

Arquiteta e Urbanista, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Avenida Trabalhador São-Carlense, 400, Centro, São Carlos, SP, Brasil, CEP 17033360, mairadaitx@gmail.com

### Resumo

Este artigo busca analisar o crescimento recente de produções arquitetônicas que empregam em seu discurso a temática da mobilidade e nomadismo contemporâneos, associando-as a um conteúdo moderno ainda utópico e focando-se nos desafios de sua inserção no espaço urbano concreto. São abordados dois casos: a MiniMOD, habitação móvel de luxo brasileira; e as Spacebox e TempoHousing, habitações móveis holandesas estudantis. Mesmo em diferentes contextos, observar-se-á que ambas se desassociam de comportamentos nômades reais, permeando outras relações entre sujeito-espacó que se realizam através do movimento, importantes cultural e socialmente para a legitimação desta tipologia como representante de aspectos da contemporaneidade.

*Palavras-chave:* produção do espaço, arquitetura móvel, nomadismo contemporâneo.

**N**os últimos anos, a produção de arquitetura móvel cresceu exponencialmente, apoiando-se em um discurso que clama sua aplicação baseada em um nomadismo contemporâneo. Através de uma evolução e aprimoramento das técnicas, a mobilidade de espaços construídos, que começou a ter sua aplicação industrial nos finais do século XIX, deixou de ser somente um sonho criativo, dos desenhos do Archigram, para se tornar uma realidade cotidiana. Certamente, ainda há muito que ser feito dentro deste campo aplicado, mas o crescimento notável do número de publicações (ver JODIDIO & GRAY, 2017; ROKE, 2017; KLANTEN et. al. (ed.), 2015; NAPPO & VAIRELLI, 2013; KRONENBURG, 2013 (a), 2013 (b); 2003; SIEGAL, 2008; ECHAVARRIA, 2005; CORDESCU et. al., 2002), eventos e projetos que exaltam a mobilidade e os fluxos como estruturadores de cadeias de pensamento arquitetônico trouxe à tona (e aos olhos dos pesquisadores) uma quantidade considerável de exemplos concretos a serem estudados, que já transpuseram a esfera do virtual para o real. A maior parte do conhecimento

produzido sobre o assunto enaltece esta tipologia e se restringe às razões teórico-projetuais de sua criação e expansão – hoje, ancorada pela permanência e grande importância das tecnologias de informação e comunicação e a evolução dos meios de transporte – e/ou dos avanços das técnicas construtivas de montagem e desmontagem – atenta aos problemas ambientais, à industrialização da construção civil, e ao reuso e reciclagem de edificações –, pouco se discutindo sua realidade empírica, ou seja, as implicações da presença destes elementos no espaço concreto. Esta empiria, por sua vez, é quem realçará sua resistente condição de “estraneza” ou “alternatividade”, inserindo a “arquitetura móvel” dentro de um contexto ainda experimental no que diz respeito à sua relação com o espaço urbano, seus agentes e personagens.

Lidar com a realidade *urbana* certamente tem se demonstrado um problema dentro da maioria dos exemplos de arquitetura móvel mais recentes. Focando nos exemplos de uso habitacional, ver-se-á

\*Este artigo baseia-se parcialmente no conteúdo apresentado na Dissertação de Mestrado da autora, intitulada “Quando a realidade cruza o imaginário: a aplicabilidade da arquitetura móvel nas cidades contemporâneas”, a qual recebeu apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior (CAPES), entre junho e novembro de 2014, e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), de janeiro de 2015 a junho de 2016 (Processo 2014/14900-6). O material aqui apresentado traz trechos da dissertação, modificados e atualizados, não contemplando todo o tema abrangido por ela. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da CAPES ou da FAPESP.

que eles partem de um discurso de aplicação espacial ainda antigo e enraizado no pensamento moderno de meados do século XX, como o mínimo impacto à natureza – entendida pelos arquitetos projetistas desta arquitetura como a parte do mundo ainda “intocada” pelo homem. Partindo deste princípio, a edificação móvel seria a resposta para uma tentativa de inserção espacial *leve* e *temporária*, não gerando grandes transformações na “paisagem”. O emprego do termo “paisagem” ou “natureza” aponta, portanto, uma clara negligência à “paisagem urbana” ou a contextos mais urbanizados de inserção (em oposições a áreas menos urbanizadas, como o campo, montanha, reservas ambientais, etc.), reforçando a ideia desta tipologia como proposta de “refúgio” à vida na “cidade”.

Entretanto, seria errôneo acreditar que estes são os únicos motivos pelos quais a arquitetura móvel tornou-se tão atraente para aqueles que buscam isolamento urbano. No exemplo brasileiro da MiniMOD, apresentado neste artigo, será observado que é a própria vantagem da mobilidade do objeto que possibilita a inserção de edificações em contextos espaciais ainda inexplorados pelo homem. Ou seja, através do avanço de suas técnicas construtivas, esta tipologia expandiu novos territórios de colonização, configurando-se como um nicho comercial importante a ser explorado dentro do seletivo mercado de experiências do habitar. Operando em uma “zona cinza” (entre urbano e rural, permanente e temporário), essas edificações questionam o espaço, ao operar nas franjas entre o legal e ilegal.

Por outro lado, a presença de alguns exemplos de arquitetura móvel em contextos urbanos, com vieses menos idealistas e mais pragmáticos (concebidos e fabricados para atender a uma demanda de consumo imediata e de larga escala), traz à tona outras questões sobre o urbano que não são somente de caráter projetual ou ideológico. Se, há alguns anos, esses elementos estão sendo produzidos e operados massivamente dentro de uma estrutura urbana (re)definida para abrigá-los, é necessário melhor compreender os percursos trilhados por esta vertente produtiva do espaço até o momento presente, bem como seu atual estágio de aplicação.

As Spaceboxes e TempoHousing, ambas exemplos de habitações estudantis móveis, foram concebidas

dentro de um contexto urbano e político muito específico da Holanda de 15 anos atrás. Desde então, vêm modificando a paisagem urbana e inserindo novas possibilidades de moradia para o público jovem, refugiados e pessoas em situação de risco. Focadas na pré-fabricação (novamente, a técnica se destacando) como solução para uma grande demanda habitacional emergencial, essas unidades começaram a ser implantadas como medida paliativa, auxiliadas por modificações nas leis de terra e habitação. Ver-se-á que a realidade destas habitações é completamente diferente das para uso unifamiliar de veraneio (habitações sazonais, como a MiniMOD), pois não operam em franjas legislativas, mas totalmente dentro das normativas urbanas, onde sua mobilidade é uma alternativa rentável para reprodução de um modo hegemônico de produção do espaço (que compreende a especulação imobiliária, por exemplo). Ademais, mesmo que possuam similaridades sobre as vantagens de remoção em um contexto de transitoriedade e impermanência, quebrando a lógica da construção e destruição, as habitações moveis holandesas já estão passando por processos de estigmatização social, o que as afastam da valorizada ideologia “nômade” dos novos projetos desta mesma tipologia.

Assim, este artigo busca, através de um recorrido aos projetos de arquitetura móvel, explorar as dificuldades encontradas por ela no momento da transposição para o espaço concreto, dentro de diferentes contextos político-ideológicos, especificamente ao que diz respeito à sua real mobilidade. Questiona, portanto, até que ponto a tipologia arquitetônica móvel corresponde às demandas trazidas pelos fluxos socioespaciais e territoriais recentes, revisitando conceitos como “nomadismo” e “desterritorialização”, dos filósofos Deleuze e Guattari, e da figura do “territoriante”, do geógrafo Muñoz.

## O espaço em movimento - Mobilidade como premissa projetual nos casos habitacionais

Para entender-se o contexto atual da produção de habitações móveis, devemos observar sua rápida evolução desde o momento da Revolução Industrial, quando passa a se inserir dentro do pensamento moderno<sup>1</sup>, encontrando grande avanço após o surgimento de técnicas de pré-fabricação.

<sup>1</sup> Abstém-se, neste artigo, das discussões sobre tendas, yurks, etc., de grupos nômades ou peripatéticos antigos. Objetiva-se focar a produção do espaço baseados em conceitos de modernidade, já que está diretamente relacionada ao discurso atual de um “nomadismo contemporâneo”, noção totalmente desvinculada das culturas destes povos e grupos antigos.

No século XIX a industrialização da construção civil possibilitou a combinação de elementos produzidos em série – onde o canteiro de obras passou a se mesclar entre atividades de montagem e artesanais (BRUNA, 2013 [1973]) –, e o transporte de materiais e/ou estruturas completas entre a fábrica e o local da construção/instalação. Desde 1840 é possível encontrar edificações compostas por peças montáveis e desmontáveis, como alguns faróis e armazéns, que eram confeccionados nos pátios das fundições e embarcados para os países do “Novo Mundo”. As edificações continham, inclusive, itens internos e de acabamento, sendo a montagem orientada por desenhos que acompanhavam o conjunto (*Ibid.*). Este tipo de construção possibilitou que um mesmo edifício pudesse ser inserido em diferentes contextos espaciais, autonomizando o projeto de arquitetura e modificando sua relação com o espaço urbano.

Nas décadas posteriores os Estados Unidos passam a ter um papel importante na ampliação da aplicação dessas construções. Durante o período da “Marcha para o Oeste”, grandes estruturas, como hospitais, foram levadas em peças através do país para serem montadas e instaladas nas novas áreas ocupadas. A inovação do período, entretanto, estava na produção *habitacional*, que também era pré-fabricada e transportada, acelerando o processo de colonização (*Ibid.*).

A mobilidade de edificações pensada como solução para problemas dentro da indústria da construção civil (canteiro de obras) teve ainda mais repercussão após a eclosão da 1<sup>a</sup> Grande Guerra. Prevendo uma demanda futura de habitações mínimas como resposta rápida aos desastres da guerra, Buckminster Fuller idealiza o primeiro modelo da Dymaxion Dwelling Machine (Máquina de Morar Dymaxion), em 1930. É neste momento que a arquitetura móvel começa a ser pensada dentro de um contexto de velocidade (caracterizadora do *moderno*) nos processos de transformação e produção do espaço, buscando atuar, pela primeira vez, como solução para problemas emergenciais de moradia.

Neste período, a indústria americana também vê surgir espaços móveis concebidos para um *habitar em movimento*, possibilitando experiências do morar mutáveis em seu contexto urbano, mas permanentes em relação à edificação. Assim, é lançado ao mercado um espaço sobre rodas rebocável, o Airstream, que

dá liberdade ao proprietário/morador de deslocá-lo conforme seu próprio fluxo espacial – foge-se, portanto, dos deslocamentos feitos somente por função construtiva. Lançado em 1936, ganhou grande reconhecimento em caráter mundial, permanecendo como referência de habitação móvel ao longo das décadas posteriores (alguns modelos ainda são produzidos atualmente).

A partir da década de 40, a pré-fabricação e a criação de unidades móveis habitacionais continua a ganhar importância no cenário arquitetônico, desta vez conceitualmente. No campo da Arquitetura, Yona Friedman, Nicholas Habraken, Constant Nieuwenhyus, Cedric Price, Buckminster Fuller (já citado anteriormente), e o grupo Archigram foram os mais proeminentes.

Ao refutar princípios de rigidez, estaticidade e durabilidade, e valorizar os de mobilidade, flexibilidade, instantaneidade, efemeridade, obsolescência e reciclagem (SILVA, 2004; SADLER, 2005; SELWYN, 2008), o Archigram marcava-se como o principal criador de projetos não concretizados que abordavam a mobilidade dentro de um contexto sociocultural, ou seja, para além da simples evolução das técnicas. Seus projetos ainda se demonstram como altamente contemporâneos, tanto no que diz respeito à sua relação com a realidade informacional de hoje (quase que premeditada pelo grupo), quanto às tentativas de concreção física que outros arquitetos vêm buscando dar a suas ideias. A Plug-In City (1964), por exemplo, é um dos projetos com uma clara influência formal às habitações estudantis móveis holandesas (superestrutura mais plugues) que serão vistas posteriormente, mesmo que não contemplando os mesmos aspectos teórico-projetuais de concepção.

É também neste período (segunda metade do século XX) que a habitação móvel passa a redialogar hábitos de deslocamento de veraneio (iniciados com o Airstream), reforçando o impulso do sujeito moderno na busca de experiências espaço-temporais alternas (e alternativas) – a experiência da passagem entre “mundos” diferentes (com a MiniMOD, veremos que esse tema ainda é aplicado nos projetos atuais).

A mostra de projetos “The New Domestic Landscape”, organizada pelo MoMA, em 1972, foi crucial para a concreção física de protótipos habitacionais que

fugissem da produção automobilística. A fim de trazer exemplos do design italiano à Nova York, a exposição encomendou espaços móveis que discutissem a aplicabilidade deste objeto como bem de consumo, atendendo às mudanças na produção – uso de novos materiais, como o plástico – e nos estilos de vida da época – novas formações familiares, menores e distribuídas no território (MUSEUM OF MODERN ART, 1972). Outro exemplo deste período que, desta vez, proporcionou uma experiência concreta de habitação, foi a Six-Shell Bubble House (Bulle 6 Coques), de Jean Benjamin Maneval. Construída em 20 exemplares, seu conjunto formou um pequeno vilarejo experimental para fins de veraneio em Gripp, na França, no período de 1967 a 1998. Atualmente, o conjunto foi parcialmente desmontado, e teve uma de suas unidades exposta como obra de arte na galeria Philippe Jousse em 2012, e na Trienal de Milão, em 2014.

Por volta dos anos 80, é possível afirmar que se inicia o período da arquitetura móvel contemporânea, com um retorno a todas as fases anteriormente apresentadas. Focando na concepção de espaços que consideram técnicas industrializadas de construção e a produção em série acelerada, surgiram os primeiros exemplos feitos de contêineres. Um aumento considerável no número de exemplos que amparam seus discursos em conceitos de “sustentabilidade”<sup>2</sup>, também são uma revisita a alguns conceitos modernistas como o mínimo impacto à natureza, autonomia de funcionamento, etc. Como novidade, estaria o acompanhamento às mudanças nos sistemas de produção e consumo globais (*just-in-time*), onde os métodos de projeto se modificaram para abrigar possibilidades de *personalização*, na qual o cliente poderia escolher os itens incluídos na edificação, seu formato e materiais (como veremos, também, com a MiniMOD); o acompanhamento aos processos de individualização e formações familiares menores (na forma de protótipos ou edificações reais); e a utilização concreta de edificações móveis como medida emergencial para desastres ambientais e de guerra.

Além deste quadro, e chegando ao foco deste trabalho, a arquitetura móvel também tem ganhado força atualmente ao se inserir dentro de um discurso de “nomadismo” global. Utilizando-se do avanço na mobilidade espacial humana, resultado da presença e evolução permanente das tecnologias de transporte,

informação e comunicação, esses objetos são propagandeados como a tipologia paradigmática de um mundo do capital (e de um sujeito) flexível e sem limites territoriais. Ampliando as formas de ocupação urbana, rediscutem a ativação de espaços urbanos geralmente não pensados para o “morar”, como uma prática temporária, e apropriam-se, assim, de estilos de vida mais mobilizados, como estudantes (como veremos no caso das Spacebox e TempoHousing) e viajantes, para justificar aplicação em contextos espaço-temporais especificamente contemporâneos.

Com o retrospecto histórico anteriormente levantado, é possível constatar que os desafios desta tipologia já não estão mais nas suas técnicas de confecção – provadas capazes de produzir unidades móveis, autônomas e com qualidades térmicas e acústicas suficientes para serem espaços habitáveis –, mas sim no momento de sua transcrição para o espaço real, das práticas sociais e culturais e dos domínios políticos e territoriais.

O principal, e estruturador deste artigo, é o da dificuldade de concretizar a mobilidade arquitetônica como a tipologia de um estilo de vida “nômade”, dando a seu discurso um teor ainda utópico. Uma das razões pelas quais o espaço móvel para moradia não é convertido em espaço habitado está, por exemplo, na ausência de regulações específicas que viabilizem a aplicação desta tipologia. Veremos que essas dificuldades, no contexto brasileiro, estagnarão a produção da tipologia para áreas não urbanas (onde não se há tanto controle sobre o espaço), com o caso da MiniMOD (que também trará outras questões específicas para a dificuldade de sua difusão). Já, no contexto holandês, com as Spacebox e TempoHousing, a mobilidade será resultado de uma reestruturação política, habitacional e urbana, que tornar-lhe-á uma prática viável, desde que dentro de um sistema rentista de produção do espaço.

## **MiniMOD - Arquitetura móvel como mecanismo para colonização seletiva**

Alguns anos antes do surgimento da MiniMOD, os arquitetos do escritório MAPA tiveram problemas para a execução de seus projetos residenciais em áreas não urbanas de difícil acesso. Uma de suas residências, que já havia sido pensada com um sistema de peças pré-fabricadas para facilitar a sua construção – evitando-se canteiros de obra e

<sup>2</sup>Entre aspas, uma vez que o termo é utilizado nos discursos deste tipo de produção arquitetônica, somente do ponto de vista técnico ou tecnológico: Sustentabilidade como a capacidade de permanência temporal de um sistema variável e produtivo. No campo da arquitetura e do planejamento urbano está constantemente se referindo à redução de gastos de energia e matéria-prima, ao combate à poluição dos recursos naturais, ao manejo de bens essenciais à sobrevivência da espécie sem agredir o meio ambiente, etc. O conceito, porém, é muito mais complexo, englobando fatores econômicos, identitários, socioculturais e políticos.



**Figura 1:** Primeira versão da MiniMOD. Esta casa foi um protótipo financiado pelo escritório como forma de teste de um sistema construtivo pensado para ser transportado para locais de difícil acesso. Fonte: Leonar-  
do Finotti ©.

deslocamentos diários de mão-de-obra convencional –, acabou não sendo construída porque os custos da mão-de-obra especializada na montagem destes sistemas ainda eram (e são) muitos altos no Brasil. A MiniMOD foi concebida, então, como um protótipo de teste de um sistema estrutural que poderia servir de base para a concepção de residências modulares que minimizariam o deslocamento das equipes de construção/montagem até os locais de implantação, viabilizando-se, assim, sua aplicação em locais afastados de centros urbanos de forma mais barata. A confecção de um modelo que pudesse ser totalmente construído dentro de um ambiente controlado também atraiu o escritório porque facilitaria a chegada dos materiais e, por sua vez, o acompanhamento da obra. Também viabilizaria tanto a possibilidade de uma exportação de um produto completo a regiões mais afastadas do local do escritório, quanto a redução do número de viagens feito pelos arquitetos. (ANDRADES, em entrevista realizada em Julho/2016)

Apesar de a MiniMOD ter surgido de uma decisão baseada nas etapas construtivas da edificação,

visando atender uma clientela que desejava moradias de veraneio em áreas afastadas e de difícil acesso, ela foi vendida com um discurso de uma suposta “flexibilidade externa nômade” (MAPA ARQ, *MiniMOD*. 2013). Ou seja, sua “flexibilidade” não estaria só no mobiliário interno, nem em sua modulação ou adaptabilidade a diversas funções, mas também em sua *portabilidade* – sua capacidade para ser transportável.

O modelo, no entanto, não havia sido pensado para ser deslocado com frequências anuais ou sazonais, uma vez que alguns aspectos construtivos – como a manta de impermeabilização, as fundações e instalações hidráulicas e elétricas – teriam de ser refeitas a cada novo local de implantação (ANDRADES, idem). O comportamento espacotemporal dessa unidade era como o de um objeto de instalação permanente, no qual se deixava em aberto uma *possibilidade* de deslocamento, caso o proprietário concordasse em arcar com os altos custos de seu transporte e instalação, ou desejasse vender a unidade habitacional para alguém instalá-la em outra localidade.

Ou seja, este projeto não foi pensado, em nenhum momento, como uma arquitetura nômade, tanto no que diz respeito à sua flexibilidade territorial, quanto ao público que iria, de fato, se apropriar dela (tema aprofundado no tópico final deste artigo). O comportamento territorial dos usuários dessas unidades (proprietários ou não) – representados pelos novos projetos não protótipicos que foram concluídos em 2016 – é cíclico, e não se configura como um nomadismo, seja ele em termos clássicos ou contemporâneos. Por serem residências de veraneio, são utilizadas de maneira temporária, mas recorrente, operando como pontos de parada de fluxos cotidianos e/ou sazonais. Sua inserção espacial, inclusive, é o principal fator motivador (ou o fim, o objetivo, o ponto de partida/chegada) para o acontecimento desses deslocamentos, ao propiciar experiências espaço-temporais distintas das vivenciadas no espaço-tempo da cidade (território da aglomeração urbana).

Segundo os arquitetos, a “experiência de habitar a MiniMOD é inseparável da paisagem” (MAPA ARQ, *MiniMOD*, 2013) – esta entendida aqui como o meio ambiente natural e intocado –, o que situa este projeto dentro de uma produção de arquitetura que encontra na *mobilidade* uma solução para a criação de espaços de “refúgio” da vida urbana. Dessa forma, pode-se

considerar que a MiniMOD (e outros projeto similares a ela) faz parte de um processo de “colonização seletiva” de porções do território, motivado por forças *repulsivas* aos centros urbanos – processo que já ocorre há muito tempo com unidades estáticas.

Mesmo que o movimento cidade-campo de fins de semana não seja uma especificidade de classes socioeconômicas mais altas, a “seletividade” caracterizadora deste processo se mostra presente na MiniMOD quando a experiência espaço-temporal “não urbanas” proporcionada por ela somente acontece em megacondomínios rurais. Esta formação tem se mostrado predominante em municípios de menor porte, próximo às grandes capitais, como São Paulo. O acesso à propriedade de porções de terra dentro destes condomínios, geralmente próximos a áreas de preservação ambiental, é extremamente restrito, e sua intocabilidade e homogeneização do conjunto são garantidas por formas de controle. A sensação de “vizinhança” é garantida através de avaliações socioeconômicas e culturais de seus potenciais compradores; e o parcelamento da terra geralmente é feito em glebas maiores e não divisíveis, buscando-se preservar a “qualidade” da paisagem através da baixa densidade de unidades habitacionais, inclusive incentivando o uso de edificações removíveis.

**Figura 2:** Duas MiniMODs construídas dentro do condomínio Fazenda Catuçaba, onde as edificações estão distantes quase 1 km uma das outras. Fonte Google Earth: DigitalGlobe ©.



A Fazenda Catuçaba, onde foram instaladas as duas últimas unidades da MiniMOD é um exemplo do que foi descrito. Lançado em 2014 na zona rural de São Luís do Paraitinga – SP, este condomínio rural só autoriza a construção de projetos de escritórios selecionados (MK7 e MAPA) – prática comum em condomínios paulistas de luxo –, sendo obrigatório, neste caso, edificações modulares e de fácil instalação/remoção. A seletividade do conjunto também é reafirmada pelas informações que os próprios administradores da Fazenda proporcionam: “Devido ao número pequeno de terrenos disponíveis e à necessidade dos proprietários se identificarem com o conceito do local, os compradores potenciais precisam ser *acreditados* pela Fazenda Catuçaba” (CASAS DE CATUÇABA. Terrenos. *Como funciona?*. Grifo nosso). Assim, a MiniMOD, uma das poucas unidades completamente pré-fabricadas (mesmo que em módulos) brasileiras, acabou tornando-se um mecanismo importante para o processo de colonização seletiva desta porção do território paulista – uma situação a qual outros objetos de arquitetura móvel também estarão suscetíveis a passar.

Andrades (2016) afirma que o conceito da MiniMOD, mesmo tendo sido escolhido para a instalação dentro deste conjunto seletivo – o que a colocaria como um objeto de desejo, dentro do mercado de habitações móveis brasileiro –, não teve muitos compradores. Algumas das maiores dificuldades em nosso país, segundo ele, estariam na aceitação sociocultural das propostas que esta tipologia traz, como o uso da pré-fabricação para o fornecimento de unidades de alta qualidade, ainda culturalmente arraigada à noção de provisoriação e precariedade (contexto similar ao atual das habitações móveis holandesas, a ser visto no próximo tópico), e sua associação à experiência de moradia das microhabitações, o que condicionaría a uma readequação de estilos de vida.

Além disso, outro fator crucial em relação ao acesso a esse tipo de moradia é o *financiamento*. Hoje, no Brasil, a obtenção de empréstimos para a construção de novas moradias está, necessariamente, atrelada à propriedade da terra – ou seja, não é possível adquirir-se empréstimos para a construção de edificações, móveis ou não, sem que se tenha a propriedade de um lote ou terreno. Mesmo quando o devedor possui essa porção de terra, o projeto financiado deve ser analisado pelo banco, o que pode esbarrar em limitações normativas (materiais, sistemas de

instalação, etc.). Logo, uma das poucas alternativas que restam é o custeio pleno e em prazo reduzido do valor da edificação pelo comprador, direto com a fábrica ou escritório projetista, o que reduz drasticamente e socioeconomicamente o acesso às construções móveis. As limitações normativas brasileiras também são responsáveis por causar uma expulsão destes projetos de arquitetura móvel para as áreas rurais, ou ao que Andrades (2016) chama de “zonas cinzas”, onde a fiscalização e aprovação destes exemplos costuma ser muito mais branda e facilitada do que nas áreas urbanas – geralmente aprovados como temporários ou sob uma legislação de trânsito. Assim, além das MiniMODs já serem direcionadas a um público-alvo que busca residências de final de semana, as restrições normativas, legislativas e financeiras as impedem de serem implantadas em maior escala e na cidade, fazendo com que sejam sempre vistas em situações isoladas, longe dos núcleos urbanos e sejam destinadas a parcelas abastadas da população.

Por fim, é possível concluir que o contexto da produção de unidades habitacionais móveis no Brasil está fortemente atrelado a suas vantagens construtivas e à indústria de pré-fabricação, não buscando, verdadeiramente, se associar a estilos de vida nômades. O indivíduo que se apropria destes espaços, entretanto, utiliza essa arquitetura para ampliar suas formas de domínio em territórios de difícil acessibilidade, tornando esta tipologia um mecanismo para processos de “colonização seletiva”. Nestes casos, a “mobilidade” da habitação funciona, também, como apaziguadora de potenciais conflitos legislativos ou da imagem da paisagem. Já a sua desvinculação do urbano está relacionada a comportamentos territoriais de seu público-alvo (mais elitizado, que possui ciclos espaço-temporais divididos entre moradias de trabalho e moradias de lazer), e também a restrições legislativas (principalmente financeiras) e técnicas (industriais), que impossibilitam que a tipologia móvel torne-se uma alternativa mais barata ou mais acessível à população como um todo.

### **Spacebox e TempoHousing - Arquitetura móvel como alternativa habitacional rentista**

A Holanda é um país que possui leis rígidas em relação ao uso e ocupação do solo urbano, herança das políticas de zoneamento do período do pós-

guerra. Com a reestruturação produtiva-territorial dos anos 70, quando as empresas do setor industrial começaram a se instalar em outros países ou municípios de menor porte, os antigos edifícios fabris localizados nos grandes centros urbanos ficaram desocupados, gerando grandes vazios demográficos dentro do perímetro urbano, já que estas leis impediam sua transformação em áreas para outras funções, como residências ou comércios.

O aumento populacional nas décadas seguintes, concomitante à reestruturação social e familiar do país (aumento no nível de divórcios, emancipação estudantil, chegada de imigrantes e refugiados) e a inflexibilidade dos planos urbanos, resultou em uma crise de seu setor habitacional, especialmente no fornecimento de unidades menores, mais baratas e localizadas em regiões centrais. Como resultado, durante os anos 90, o número de ocupações (*squatting*) de galpões vazios e edifícios de escritórios inutilizados aumentou gradualmente, organizadas, principalmente, por jovens universitários que, apesar de possuírem renda para entrar no sistema imobiliário, não encontravam opções de moradia adaptadas para seus perfis (DE JONG, em entrevista realizada em Março/2016).

Neste mesmo período (final dos anos 90), propostas de planos mais flexíveis e que levavam em consideração as temporalidades urbanas (como o “urbanismo em camadas”) estavam ganhando grande repercussão nas políticas holandesas (VAN SCHAICK & KLAASEN, 2001), contemplando estruturalmente soluções que pudessem ser implantadas tanto em curto prazo – um atestado do “*aqui e o agora*, sem a pretensão de universalidades e valores eternos” (SJIMONS, 2002) –, quanto a longo, como a remodelação das leis de zoneamento. Assim, para tentar minimizar a crise habitacional de uma forma rápida, autorizou-se a liberação de permissões temporárias de ocupação para fins de moradia nestes edifícios e/ou terrenos ociosos, desde que administradas pelas corporações habitacionais holandesas [*woningcorporaties*]<sup>3</sup> (naquele momento, com maior participação pública). O uso das corporações habitacionais, por parte do poder público, manteria a garantia de propriedade aos donos dos espaços ocupados, ao mesmo tempo em que neutralizaria esses movimentos de reivindicação e resistência.

Os edifícios remodelados e as novas instalações deveriam ser destinados especialmente ao nicho

estudantil (que não entrariam em cotas sociais de moradia), com contratos de aluguel temporários durando, em média, um período de cinco anos (renovável, segundo a demanda). Essas unidades habitacionais deveriam ser facilmente removíveis, caso a destinação prévia de sua área de ocupação (industrial, por exemplo) encontrasse novos investidores dentro deste intervalo dos contratos temporários. Em outros casos, a temporariedade poderia ser aproveitada pelo proprietário como alternativa para extração de renda da terra, enquanto aguardavam-se as alterações legislativas (das leis de zoneamento) e aprovações imobiliárias necessárias para implantação de projetos de renovação urbana (DUIN, em entrevista realizada em Março/2016).

A urgência na solução do problema de moradia fez com que as corporações buscassem sistemas construtivos modulares e pré-fabricados (nicho muito desenvolvido na Holanda), passíveis de serem produzidos e transportados rapidamente e em larga escala. A portabilidade (e mobilidade) das unidades de moradia tornava o investimento nas unidades temporárias mais rentável neste contexto transitório de futuras remoções, pois possibilitava a venda e/ou transporte para outra localidade, mantendo-se a extração de renda de alugueis sem a necessidade de novas construções. Essas habitações funcionavam (e ainda funcionam), portanto, como legítimas “máquinas de morar” (conceito moderno), operando como “meios de produção” móveis, sendo a máquina a residência e seu “produto” o aluguel.

As Spaceboxes e os conjuntos da TempoHousing, como exemplos de habitações móveis estudantis, surgiram em meio a este contexto, ganhando grande repercussão nacional e internacionalmente, a primeira devido ao *design* diferencial e pioneirismo na proposta, a segunda pelo grande número de unidades e o uso de contêineres como alternativa de moradia (uma inovação para o período).

A Spacebox (2002) – projetada pelo arquiteto Mart de Jong, do escritório De Vifj –, teve uma difícil aceitação inicial. Seu primeiro conjunto, construído em Delft, foi chamado de “micro-ondas” pelos moradores locais, que refutavam a ideia de se morar em uma “caixa” [space = “espaço”; box = “caixa”], já que a cultura do container ainda era muito inovadora para o período. O projeto foi sendo progressivamente aceito na medida em

<sup>3</sup>Empresas privadas sem fins lucrativos responsáveis pelo fornecimento de “habitações sociais”, e cujo “lucro” extraído é utilizado para a manutenção e financiamento das unidades.

que os estudantes observavam as vantagens que as moradias temporárias proporcionavam durante os anos do curso, como a proximidade dos campi universitários, os preços baixos e a possibilidade de espaços privativos completos, correspondendo, assim, às expectativas do mercado. (DE JONG, 2016)

Os conjuntos de Spacebox geralmente são administrados por corporações habitacionais em municípios menores. A encomenda das unidades era feita em contato com empresas que possuíam os direitos de fabricação sobre a marca (a Spacebox é uma marca registrada) e instaladas em áreas cedidas pelas

universidades. Na maioria dos casos de implantação, elas eram utilizadas temporariamente para estudantes estrangeiros até que os alojamentos permanentes fossem construídos, como no caso de Eindhoven (hoje, já totalmente desmontado – ver Figuras 4 e 5). Operavam, portanto, em diálogo direto com as demandas específicas de cada universidade e município, o que resultou espacialmente em conjuntos menores e com ciclos de duração mais curtos. Ao fim da demanda estudantil, algumas unidades foram cedidas para habitação social, alojamento de refugiados ou instalação de pessoas em situação de risco.



**Figuras 3 e 4:** Spaceboxes em Eindhoven, Holanda. Figura de cima: uma imagem de um dos conjuntos. Figura de baixo: o edifício vertical onde os alunos foram relocalizados em Agosto de 2017 (data posterior à fotografia). Hoje, as unidades temporárias desse conjunto já foram completamente removidas. Fonte: Maíra Cristo Daitx, fotos tiradas em 29/03/2016.



**Figura 5:** Keetwonen. Habilitação estudantil temporária em containers, administrado pela empresa TempoHousing. É o maior conjunto de habitações em container já feito. As torres ao fundo são o presídio municipal, vizinho do conjunto. Fonte: TempoHousing ©.

A TempoHousing, corporação habitacional especializada na construção de edifícios feitos de containers, também surgiu no período da crise de moradia estudantil holandesa. Seu primeiro conjunto projetado e construído, chamado Keetwonen (2005, ver Figura 6) [*keet*= “abrigó”; *wonen*= “habitação”], foi instalado em Amsterdam e firmou-se como o maior conjunto habitacional feito em containers do mundo, com mais de mil unidades de moradia, espaços para escritórios (incluindo o da companhia), um café, supermercado, um centro acadêmico e uma quadra de esportes. Somente estudantes poderiam morar nas unidades, cujo contrato temporário de aluguel é condicional à matrícula em algum curso universitário de Amsterdam.

Atualmente, o conjunto encontra-se em processo de desmanche e comercialização (possibilidade para mobilidade). Quando foi construído, localizava-se em uma área com destinação industrial, não valorizada devido à proximidade com o presídio municipal e à longa distância das linhas de transporte principais (ver Figuras 7 e 8). Com a instalação de uma estação de metrô nas proximidades, a área começou a ser valorizada e, hoje, passa por um processo

de renovação urbanística, de empreendimentos imobiliários residenciais e comerciais (ver Figuras 09 e 10) – resultado da revisão das leis de zoneamento anteriormente citadas. A remoção do conjunto será feita em partes, com dois edifícios desmontados até dezembro de 2017, e os restantes até janeiro de 2020 (KEETWONEN FOR SALE, 2017).

Em nenhum dos casos – Spacebox ou TempoHousing – as unidades de moradia eram destinadas à propriedade dos moradores, sendo impossível, portanto, que se deslocassem de acordo com seus fluxos individuais. A mobilidade dessas unidades era determinada pelas corporações habitacionais que, por sua vez, estavam sujeitas à legislação urbana e aos contratos temporários de ocupação – ou seja, operava dentro de um sistema altamente controlado por normativas e interesses político-administrativos. Este padrão de ocupação espacial atendia aos interesses dos proprietários de terra, funcionando como uma alternativa rentista para processos de especulação imobiliária e formas mais neoliberais de produção do espaço (como o incentivo à propriedade privada de moradias e as grandes operações urbanas).



**Figura 6 (topo):** Área antes da locação das unidades. Fonte: TempoHousing ©.

**Figura 7:** Canal que divide o conjunto de unidades da TempoHousing e o presídio municipal. Fonte: Maira Cristo Daitx, foto tirada em 31/03/2016.



**Figuras 8 e 9:** Entorno das unidades TempoHousing, em transformação. Figura de cima - empreendimento residencial em fase de construção. Figura de baixo - edifícios industriais remanescentes. Fonte: Máira Cristo Daitx, fotos tiradas em 31/03/2016.

A realidade dentro da qual estavam inseridos esses desmistificava, portanto, a propaganda inicial que lhes foi feita, nos anos 2000, como “mochila estendida”, “casa portátil”, “lar em movimento”, etc. (DE JONG, 2016). A exaltação da forma dentro dos antigos ideais modernos de mobilidade e sua possível associação a comportamentos “nômadés” não passava de uma tentativa de fazer com que o público aceitasse uma forma de morar até então muito estranha, mesmo para o público holandês acostumado com a pré-fabricação.

Poucas unidades foram adquiridas para uso individual, porque, da mesma maneira que a MiniMOD, seu funcionamento só poderia ocorrer se o proprietário tivesse um local de instalação (cujo preço da terra, na Holanda, é quase duas vezes o valor da unidade). Os custos para esse investimento resultavam-se muito altos, o que restringia seu mercado para as corporações habitacionais. Os conjuntos construídos por elas, por sua vez, não possibilitavam a acoplagem de unidades individuais próprias, como a ideia da Plug-In City, mesmo que sua aparência fosse similar. Os projetos arquitetônicos dessas edificações eram pensados para atender a esta demanda empresarial, feito de forma autônoma e sem contato com o morador. Logo, na ocasião de uma necessária remoção, a estrutura de acoplagem acompanhava o destino das unidades, não funcionando como ponto de parada para fluxos mais individualizados e difusos.

Como meios para extração de renda, as unidades tornavam-se sedentárias porque seu movimento constante poderia gerar danos à estrutura, reduzindo sua vida útil e valor de venda. Logo, a maioria dos conjuntos permanecia no mesmo local pela maior quantidade de tempo possível, preferindo-se renovar os contratos de ocupação temporária do que utilizar-se de sua habilidade móvel.

Devido à menor dimensão de seus conjuntos, as Spaceboxes, hoje, já possuem registros de deslocamento e relocação, inclusive atuando dentro de demandas mais recentes sobre moradias emergenciais e temporárias. As unidades do campus de Utrecht foram vendidas a uma corporação alemã, e instaladas em Aachen, para alojamento de refugiados (2012-2014); as unidades de Amersfoort foram transportadas para o campus de Apeldoorn

(2011), devido à construção de um novo edifício industrial em sua antiga área de ocupação, mas já se encontram em processo de desmanche; e o conjunto de Delft está sendo desmontado porque a corporação habitacional dona das unidades vem encontrando dificuldades na reposição de peças e aquisição de novas unidades para expansão de seus espaços de moradia.<sup>4</sup>

Neste último caso, também, devido ao redirecionamento da demanda emergencial destas habitações temporárias a perfis de moradores social e culturalmente mais heterogêneos, como refugiados e pessoas em processos de nacionalização, a forma “estranha” da Spacebox, ou até mesmo de unidades-container, não tem sido mais a preferida, optando-se por modelos mais flexíveis e expansíveis e que se assemelhem às construções convencionais (DUIN, 2016; DE JONG, 2016). Essa transformação tipológica é uma tentativa de desestigmatizar a habitação móvel como alternativa precária ou temporária de moradia, ou como referente a um único grupo social ou econômico. Assim, busca-se evitar a construção cultural de guetos e auxiliar o processo de inserção social destes novos indivíduos e famílias.

## **Nomadismo contemporâneo - (Des)construção do discurso arquitetônico e suas implicações concretas**

De muitas maneiras os exemplos de arquitetura móvel contemporânea tentam responder a anseios herdados do período moderno, utilizando-se do avanço das técnicas construtivas para finalmente testar possibilidades de inserção de seus objetos no espaço concreto. Mesmo com seu crescimento recente, tais projetos e ideias ainda constituem um repertório de valores utópicos, principalmente no que concerne à sua associação a estilos de vida “nômadés”. O emprego do termo “nomadismo” em seus discursos busca, agora, exaltar uma condição contemporânea de alta mobilidade espacial e territorial, decorrente das recentes alterações econômicas e socioespaciais, como a globalização e a flexibilização do capital. Entretanto, apesar deste contexto ter levado à formação de sujeitos mais mobilizados, exceto em alguns casos<sup>5</sup>, suas práticas espaciais ainda não alcançaram a desterritorialização.

<sup>4</sup>As Spaceboxes foram instaladas em 14 localidades diferentes: Alphen (2 unidades), Amersfoort, Apeldoorn, Delft, Eindhoven, Goes (10 unidades), Heerlen (2 unidades), Leiden (1 unidade), Lelystad, Utrecht e Vlodrop (desmontado em 2012), na Holanda; Aachen e Kohren, na Alemanha; e Dublin, na Irlanda (um caso de Spacebox mista com pré-fabricados convencionais, proposta feita recentemente pela nova administração da marca).

<sup>5</sup>Como os perpetual travellers, indivíduos que aproveitam da alta mobilidade e normativas internacionais para circular entre diversos países, sem fixar residência em nenhum deles, para evitar a cobrança de impostos sobre seu tesouro ou outros impostos estatais.

Assim, dois apontamentos devem ser feitos a partir dos casos anteriormente mostrados: o primeiro é o de que a tipologia móvel que encontramos disponível para habitação não é adaptada a modos de vida desterritorializados ou nômades, e o uso do termo nomadismo em seu discurso é, na verdade, resultado de uma ideologia contemporânea de um sistema hegemônico neoliberal que valoriza a flexibilidade e a mobilidade territorial de seus sujeitos; o segundo, o de que os exemplos empíricos são representantes de outros sujeitos altamente mobilizados e flexíveis, mas que ainda operam sobre uma ordem ou mecanismo de controle, alternando entre fixidez e movimento.

Para entender melhor o primeiro apontamento, devemos, inicialmente, entender como este sujeito comporta-se em relação ao espaço e território. Para os filósofos Deleuze e Guattari (1997), o *nômade* é o indivíduo “*desterritorializado* por excelência” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p.53), que realiza seus movimentos sem pensar em pontos de partida ou chegada (consequências de seus trajetos), e cujo deslocamento espacial opera como *inibidor* ou *destruidor* de vínculos espaciais. Segundo eles, também, o *nômade* não é submisso a dispositivos de controle (simbolizado pelo Estado), ordem ou organização – é uma “máquina de guerra”, uma prática desviatória ou forma de resistência a modelos hierarquizados de poder e submissão.

O exemplo da MiniMOD demonstrou que as regulações urbanas (formas de controle sobre um território) são um dos principais desafios para a instalação de edificações móveis no espaço concreto, o que faz com que esta arquitetura “fuja” para regiões de controle mais brando, como áreas rurais. Mesmo que ela não se submeta às normativas, operando numa “zona cinza”, esta arquitetura (e todo o sistema onde está inserida) ainda as considera em oposição, ou seja, ainda considera a existência de um Estado, mesmo que se oponha a ele. Para que esta arquitetura fosse *nômade*, ela deveria movimentar-se segundo as suas próprias intenções, não encontrando no espaço barreiras ou qualquer limitações para seu fluxo.

No caso das habitações estudantis holandesas, a submissão a formas de controle espacial, temporárias e mais flexíveis, é a própria razão pela qual a mobilidade destes objetos se torna possível. Não só estas unidades habitacionais operam totalmente dentro da

legislação urbana, como também *colaboram* com os processos hegemônicos de produção e transformação do espaço, evitando-se, assim, qualquer proposta de resistência ou prática desviatória. Os moradores desses espaços não possuem nenhum controle sobre sua mobilidade, estando sujeitos às decisões das corporações habitacionais, políticas públicas e planos de reurbanização – ou seja, associar um estilo de vida “nômade” a esta tipologia não faz nenhum sentido dentro da estrutura em que está inserida.

Por fim, em ambos os casos o objeto arquitetônico final não compreendia técnicas construtivas flexíveis o suficiente para acompanhar a velocidade, característica e difusão dos fluxos de um indivíduo nômade, mostrando que sua mobilidade refere-se, na verdade, a motivos econômicos, como facilitar o canteiro de obras – agilizando-se e/ou barateando-se a produção da unidade habitacional –, e aumentar a rentabilidade do investimento construtivo em um contexto urbano transitório.

Já sobre o segundo apontamento, será usado, aqui um termo *territoriante*, criado pelo geógrafo Muñoz (2008), pra entendermos sua diferença em relação ao *nômade*. Para ele, os *territoriantes* são “habitantes ou residentes de um lugar, mas não só isso. Ao mesmo tempo, são usuários de alguns lugares e visitantes de outros”, são “habitantes a tempo parcial” que, graças à tecnologia, “podem desenvolver diferentes atividades em pontos diferentes do território de uma forma cotidiana” (MUÑOZ, 2008, p.27). A relação do *territoriante* com o espaço se estabelece a partir de um critério de mobilidade, ou seja, os vínculos que ele forma são *mantidos* por meio do movimento, e não destruídos por ele, como no nomadismo.

No caso da MiniMOD, os habitantes deste espaço são, exatamente, esses sujeitos que exercem fluxos cotidianos, neste caso de veraneio, com o intuito de fixar-se temporariamente e experenciar duas temporalidades distintas e contrapostas. Outros muitos exemplos de arquitetura móvel contemporânea são instalados em espaços não urbanizados como pontos de parada destes fluxos de lazer sazonais, funcionando como uma residência estática, após sua instalação. Sua mobilidade, portanto, só é necessária para auxiliar na formação de novos territórios de colonização, cuja apropriação será feita de forma temporária.

Assim, pode-se concluir que, apesar dos avanços técnicos que a tipologia arquitetônica móvel desenvolveu nas últimas décadas, ela ainda tem grandes desafios a serem enfrentados, principalmente em relação às barreiras legislativas e aos diferentes perfis de indivíduos altamente mobilizados da contemporaneidade. Para que a mobilidade dos espaços se torne uma realidade, os projetos deverão se adaptar a formas mais desterritorializadas da relação sujeito-espacó, inclusive questionando-se a própria existência de uma extensão arquitetônica móvel, como fez o Archigram há 50 anos – ver a “arquitetura invisível” ou “arquitetura sem arquitetura”, em Selwyn (2008) e Sadler (2005) –; e as normativas urbanas deverão englobar outras temporalidades que não a da estadia e permanência, viabilizando os desejos por movimento e vinculação espacial destes novos habitantes, *territoriantes* e nômadess.

## Referências bibliográficas

- ANDRADES, Luciano. *Entrevista concedida a Maíra Cristo Daitx*. Porto Alegre, 21 jul. 2016.
- BRUNA, Paulo Júlio Valentino. *Arquitetura, Industrialização e Desenvolvimento*. São Paulo: Perspectiva. 2013 [1973].
- CASAS DE CATUÇABA: *Terrenos. Como funciona?* [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.casasdecatucaba.com.br/como-funciona/#terrenos>. Arquivo capturado em 30 de agosto de 2017.
- CORDESCU, Andrei; SIEGAL, Jennifer (ed.); KRONENBURG, Robert. *Mobile: the Art of portable architecture*. Nova York: Princeton Architectural Press. 2002.
- DE JONG, Mart. *Entrevista concedida a Maíra Cristo Daitx*. Den Haag, Holanda, 28 mar. 2016.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34. 1997.
- DUN, Lucas. *Entrevista concedida a Maíra Cristo Daitx*. Eindhoven, Holanda, 29 mar. 2016.
- ECHAVARRIA, Pilar. *Portable architecture and unpredictable surroundings*. Barcelona: Links International. 2005.
- JODIDIO, Philip; RUSS, Gray (eds.). *Nomadic Homes*. Londres: Taschen. 2017.
- KEETWONEN FOR SALE: *Home* [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.keetwonenforsale.com>. Arquivo capturado em 30 de Agosto de 2017.
- KLANTEN, Robert; EHMANN, Sven; GALINDO, Michelle (eds.). *The new nomads: Temporary spaces and a life on the move*. Berlim: Gestalten Verlag. 2015.
- KRONENBURG, Robert. *Portable architecture*. Nova York: Princeton Architectural Press. 2003.
- KRONENBURG, Robert (ed). *Transportable environments*. Abingdon (UK): Taylor & Francis. 2013 (a).
- KRONENBURG, Robert. *Architecture in motion: the history and development of portable building*. Nova York: Routledge. 2013 (b).
- MAPA ARQ: *MiniMOD*. [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://mapaarrq.com/mod-mini-mod>. Arquivo capturado em 30 de agosto de 2017.
- MUÑOZ, Frances. *Urbanalización. Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili. 2008.
- MUSEUM OF MODERN ART, The. *Italy: the new domestic landscape*. Nova York: The Museum of Modern Art. Catálogo de exposição No.26, mai 1972.
- NAPPO, Donato; VAIRELLI, Stefania. *Homes on the move*. Potsdam: h.f.ullmann publishing. 2013.
- ROKE, Rebecca. *Mobitecture: Architecture on the move*. Londres: Phaidon Press. 2017.
- SADLER, Simon. *Archigram: architecture without architecture*. Cambridge (MA): The MIT Press. 2005.
- SELWYN, Neil. “A circus of ideas. Revisiting Archigram’s visions for education and architecture in the information age”. *London Knowledge Lab*, jun 2008.
- SIEGAL, Jennifer (ed.). *More mobile: portable architecture for today*. Nova York: Princeton Architectural Press. 2008.
- SIJMONS, Dirk. *Landkaartmos en Andere Beschouwingen over Landschap*. Rotterdam: Editora 010, 2002.
- SILVA, Marcos Solon Kretli da. “Redescobrindo a arquitetura do Archigram”. *Revista Arquitextos*, n. 048.05, mai 2004.
- VAN SCHAICK, Jeroen. & KLAASEN, Ina. “The Dutch Layers Approach to Spatial Planning and Design: A Fruitful Planning Tool or a Temporary Phenomenon?” *European Planning Studies*, v.19, issue 10, 2011, pp. 1775-1796.

**Recebido** [Ago. 30, 2017]  
**Aprovado** [Out. 04, 2017]

## Tradición funcional, racionalidad técnica y valor estético - molinos y silos cerealeros en la Pampa Húmeda argentina

### Resumen

La metáfora de "granero del mundo" definió a Argentina durante un largo período, dada su incorporación a la división internacional del trabajo como proveedor de cereales, carnes y productos agroalimentarios. La metáfora se hacía presente en los artefactos necesarios para cumplir con ese rol, con lo cual la Pampa se convirtió en un itinerario de significación, marcado por el progreso. Hoy el significado de esos artefactos se ha trastocado, trascendiendo la valoración funcional o económica para convertirse en objetos estéticos. Este artículo repasa esa significación en la obra de los artistas y arquitectos que jalónaron este proceso, buscando interpretar el carácter que ha adquirido la valoración actual de estas formas.

*Palavras-chave:* funcionalidad, tecnología, belleza.

Para la historia de la cultura material en Argentina, los molinos y silos cerealeros constituyeron un episodio central, una parte inseparable y esencial del paisaje de la Pampa Húmeda en el país; a partir de los últimos años del siglo XIX la presencia de los molinos, a los que luego se sumaron los silos para granos, imprimió fuertes marcas, tanto en la descomunal extensión territorial de las planicies como en las riberas de los principales ríos, donde por sus rigurosos volúmenes, su esbeltez y contundencia, los silos tornaron inconfundible la presencia de los enclaves productivos y de los puertos cerealeros, en tanto nudos de articulación en el transporte de la producción agrícola.

<sup>1</sup> Este texto tuvo su origen en una presentación de la autora en el IIIe Rencontres internationales de la section agroalimentaire de TICCIH - Les Silos, un patrimoine à inventer, organizado por la Association pour le patrimoine industriel de Champagne-Ardenne con el tema: "Silos d'Argentine. Des signaux à l'horizon de la Pampa", Nogent sur Seine, Francia, 19 al 22 de octubre de 2011. Algunos aspectos de dicho trabajo han sido reelaborados para la presente ponencia.

Con el paso del tiempo ese significado se trastocó y se fue dejando de lado la valoración funcional o económica para convertirlos en objetos estéticos, en tema de inspiración para la literatura, para el cine, la fotografía o la pintura, y en argumento controversial para la arquitectura, para la cual la consideración estética fue adquiriendo especial importancia. Es sabido que, en este campo, durante la gestación de

### Adriana Collado

Arquitecta (UCSF-1981) y Doctora en Historia del Arte por la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla, España-2008), profesora e investigadora de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina, acollado48@hotmail.com

sus líneas programáticas, las vanguardias históricas advirtieron los valores plásticos de los silos y sus "formas puras" fueron destacadas por los Maestros de la Arquitectura Moderna, en tanto ejemplificaban el ideal de simplicidad y abstracción que desde sus postulados pregonaban.

Esta presentación, pretenderá repasar ese recorrido significativo en la obra de los artistas locales, a la vez que analizar las valoraciones de los principales arquitectos del siglo XX respecto de estos tipos edilicios, a fin de interpretar las consecuencias e impactos derivados, sobre la valoración actual de estos objetos.<sup>1</sup>

### El granero del mundo

La metáfora de "granero del mundo" le sirvió al país para autodefinirse durante un largo período de su historia, a partir de su incorporación durante la segunda mitad del siglo XIX, al esquema mundial de la división internacional del trabajo como proveedor de bienes primarios, es decir, cereales, carnes y demás

insumos agroalimentarios, cumpliendo un rol muy concreto en términos de especialización económica. Con posterioridad a 1880, una vez consolidada la etapa incipiente del proyecto agroexportador (iniciada con la Constitución Nacional en 1853) y al superarse con la producción de granos las necesidades de consumo interno, se dio impulso a una acción modernizadora sobre el territorio pampeano mediante la inversión extranjera en infraestructura (en especial en ferrocarriles y puertos), ayudando a expandir la productividad de las fértiles tierras que, hasta pocas décadas antes, eran prácticamente estériles.

Ese proyecto tuvo uno de sus pilares fundamentales en la inmigración de población extranjera, especialmente europea, que se introdujo como parte del programa de acción de las élites dirigentes, a fin de poner en marcha la gran maquinaria productiva en un territorio escasamente poblado y con habitantes nativos poco entrenados para el trabajo agrícola.<sup>2</sup>

De Europa llegó así la mano de obra requerida para el trabajo campesino, mano de obra que se organizaría mayoritariamente a través de un sistema de colonias agrícolas ocupando con minifundios buena parte de las extensiones; llegarían también los capitales, que se encargaron de sostener y usufructuar especulativamente de esa dinámica transformadora, y la tecnología que se ocupó de poner a punto este mecanismo a través de empresas de ingeniería que permitieron materializar las grandes obras necesarias en un país en el que todavía los desarrollos propios de la revolución industrial, no habían alcanzado a impactar en la edilicia a gran escala.

El Ferrocarril iba a ser, junto a la población inmigrante, el gran pilar de la organización territorial, con una red de trazados diseñado a fin de plasmar espacialmente ese rol de país exportador, definiendo un sistema

radio-céntrico con su principal polo atractor ubicado en el puerto de Buenos Aires y articulando los otros ramales de la red con puertos menores de la costa atlántica y el Río Paraná; este diseño provocó enormes desequilibrios hacia el interior del país y debilitó las conexiones interregionales con un sistema de tarifas preferenciales en las líneas que convergían en Buenos Aires.

El primer avance tecnológico lo constituyó, en lo específico, la incorporación de la maquinaria agrícola: en la Argentina del proyecto agroexportador, el proceso se combinó muy temprano con la mecanización y con la expansión de fines del siglo XIX; la agricultura se desarrolló con la tecnología propia de los cultivos capitalistas de gran escala. Desde el inicio se emplearon diversos tipos de arados, sembradoras, rastras y rodillos, en la siembra; en el momento de la cosecha se recurrió a espigadoras y trilladoras;<sup>3</sup> y a continuación se operaba el transporte con carros a tracción animal (luego el FFCC) y el manejo del cereal en bolsas hasta el elevador terminal en el puerto o en la estación ferroviaria.

La relativamente elevada mecanización que bajó los costos de producción, hizo competitivos a los productos agrícolas argentinos en el mercado internacional, pese al encarecimiento que implicaba el alto valor del flete, en razón de las grandes distancias. Con unos pocos valores referidos a la superficie ocupada por cultivos de trigo y los volúmenes de producción neta y exportada, puede medirse el impulso alcanzado por el proyecto agro-exportador.

Sin dudas la gran expansión de la producción de granos (apoyada y favorecida por la extensión del ferrocarril) hizo que la agricultura y en especial los cereales, significaran para fines del siglo XIX, un 50% sobre el total de las exportaciones de Argentina, ubicándose en los primeros puestos mundiales.

**Cultivo y Exportación de Trigo en Argentina entre 1880 y 1930<sup>4</sup>**

Año	Superficie cultivada (has)	Producción total (ton.)	Prod. exportada (ton.)
1880	300.000	170.000	87.000
1895	2.250.000	1.600.000	1.000.000
1914	6.200.000	4.600.000	3.000.000
1930	8.600.000	6.300.000	4.500.000

<sup>2</sup> "...la Argentina recibió entre 1861 y 1870, 160.000 extranjeros; el número de inmigrantes ascendió de 841.000 entre 1881 y 1890 a 1.764.000 de 1901 a 1910. En total, entre 1857 y 1930, el *desierto argentino* recibió a 6.330.000 inmigrantes; teniendo en cuenta la partida de los trabajadores estacionales [...] que cruzan el Atlántico en la época de las cosechas, queda un saldo de 3.385.000 inmigrantes. De acuerdo con el primer censo, efectuado en 1869, la Argentina contaba con 1.737.000 habitantes." (Cortés Conde, 1979, p. 110).

<sup>3</sup> Hacia 1886, en las 80 colonias agrícolas de la provincia de Santa Fe (con 980.000 has. de superficie) se registraron un total de 205 trilladoras a vapor, más de 4.000 segadoras y 18.500 arados. (Latzina, 1888, p. 305).

<sup>4</sup> Cuadro de producción propia; se tomó como base el trabajo de Adrián Zarrilli (Zarrilli, 2001). Este autor cita como fuente a Ovidio Giménez, (Giménez, 1961, pp. 130-131).

Esa idea de "granero del mundo" llevó a construir un verdadero mito en torno a los records, ya que en las estadísticas, Argentina quedaba posicionada entre los países productores de mayor escala, aunque esos records no suponían una equitativa redistribución de la riqueza que generaban y, por el contrario, los desequilibrios habrían de provocar sucesivas crisis.

En el "granero del mundo" había hambre y miseria: si por una parte se podía hacer alarde de los grandes éxitos económicos en un momento en que se consolidaba la descomunal expansión emprendida, no se podía, por otra, disimular la desigualdad distributiva de esas ganancias y ese crecimiento, desigualdad que tenía sus consecuencias en la emergencia de movimientos y revueltas sociales y la declaración de largas huelgas obreras, muchas veces ferozmente reprimidas y con trágicos saldo.

**Imagen 1:** Iconografía alusiva al "granero del mundo" que circuló en publicaciones de principios del siglo XX. Fuente: *Gran Panorama Argentino del Primer Centenario*, Álbum cuatrilingüe. Buenos Aires, Talleres Heliográficos Ortega & Radaelli, 1910.

Pero la denominación metafórica, igualmente se hacía presente al andar por el país, en todos y cada uno de los referentes materiales que había generado el propio proceso, unos artefactos prominentes con los que se tropezaba al recorrer la campaña y las ciudades; así, el recorrido se convertía en un verdadero itinerario de

significación, ya que dichos artefactos eran sinónimo de progreso, de prosperidad y evidenciaban, en tanto hitos materiales, la acumulación de riqueza.

### La materialidad de los silos y los molinos harineros

Pese a la fuerza de la metáfora utilizada, se daba en la Pampa argentina la paradójica situación de que el "granero" no fuera una tipología constructiva ampliamente utilizada; por el contrario, con excepción de aquellos cobertizos adosados a los primeros molinos harineros, que servían para resguardar el trigo durante la espera de su procesamiento, la producción cerealera (tanto el excedente de trigo como todo el resto de los cereales cosechados) no permanecía en su lugar de cosecha sino que era rápidamente trasladada a los puertos a través de carrotones o, un poco más adelante, mediante el ferrocarril, para su exportación o procesamiento industrial.

Así, los primeros grandes depósitos estuvieron vinculados con los molinos harineros; en paralelo al aumento en el rendimiento de las cosechas, hacia 1880 los molinos fueron el principal signo





**Imagen 2:** Molino Berraz, Colonia Frank de la provincia de Santa Fe. Fuente: foto Ernesto Schlie, 1887; Banco Digital de Imágenes Florán Paucke – AGPSF.

5 Un caso emblemático de este tipo de reportaje fotográfico es el que realiza en 1887-88 el fotógrafo Ernesto Schlie en la provincia de Santa Fe, destinado a la Exposición Universal de París de 1889, según se muestra en *La República Argentina en la Exposición Universal de París de 1889*. (Priamo, 2000, pp. 14 a 22).

de prosperidad de las colonias que organizaron la productividad en la región de la Pampa Húmeda y, para 1895, llegaron a funcionar en el interior de Argentina, más de seiscientos molinos cerealeros, la mayor parte mediante la tecnología del vapor, muchos de los cuales habían introducido ya la innovación de molienda a cilindros.

La primera manifestación en que puede reconocerse la voluntad de encontrar en estos objetos un valor estético que trascendiera la mera intención documental, es en los reportajes fotográficos que, con el afán de documentar el proceso de revolución productiva, se desarrollaron a lo largo y ancho del territorio en los últimos años del siglo XIX. En general tuvieron el objetivo de hacer conocer estas transformaciones del paisaje y la geografía pampeana, y muchas veces ilustraron las presentaciones de Argentina en grandes exposiciones internacionales o sirvieron de apoyo gráfico para los álbumes y ediciones especiales conmemorativas de fechas trascendentales. Analizando los encuadres, las relaciones de proporción entre figura y fondo, los criterios de composición con que estos fotógrafos representaron los distintos componentes de estos

conjuntos productivos, queda clara la vocación estética que perseguían.<sup>5</sup>

Para fines del siglo XIX, la productividad de estos molinos fue decayendo al producirse el fenómeno de la crisis de la industria molinera, ocasionada por un cúmulo de factores internos y externos bien conocidos; esto derivó en que el ciclo económico subsiguiente tuviera un carácter diferente, sufriendo un proceso de crecimiento y concentración con motivo del cual, en 1920 se había triplicado la capacidad de producción respecto de los años finales del siglo XIX. Este cambio llevó a incrementar el tamaño de los molinos y también a privilegiar la localización de los mismos en los puertos para optimizar los costos de transporte; no obstante, el verdadero motor del cambio fue el objetivo del monopolio empresarial.

Este crecimiento vertiginoso de algunos grandes exponentes, generó el cierre o reconversión de muchos de los pequeños molinos asentados en las poblaciones de la Pampa Húmeda, donde, sin embargo, los más importantes permanecieron y siguieron siendo una presencia destacada como hitos urbanos.

Los molinos ubicados en puertos, por lo tanto, tuvieron mayor magnitud y algunos significaron ejemplos notables como artefactos fabriles. Un momento sobresaliente, y a la vez muy temprano en el despliegue del objetivo de concentración, fue la fundación de Molinos Río de La Plata, empresa integrante del grupo Bunge & Born, en 1901 (grupo empresarial, cuyos orígenes se remontaban a comerciantes holandeses, los Bunge, que se habían iniciado en el negocio de cereales en 1818 en Amsterdam y cuya presencia en Argentina databa de 1884). La estrategia del grupo fue adquirir una gran cantidad de molinos pequeños con el fin de lograr el monopolio del mercado y concentrar su producción en la fábrica del puerto de Buenos Aires (Zarrilli, 2001, pp. 11-12).

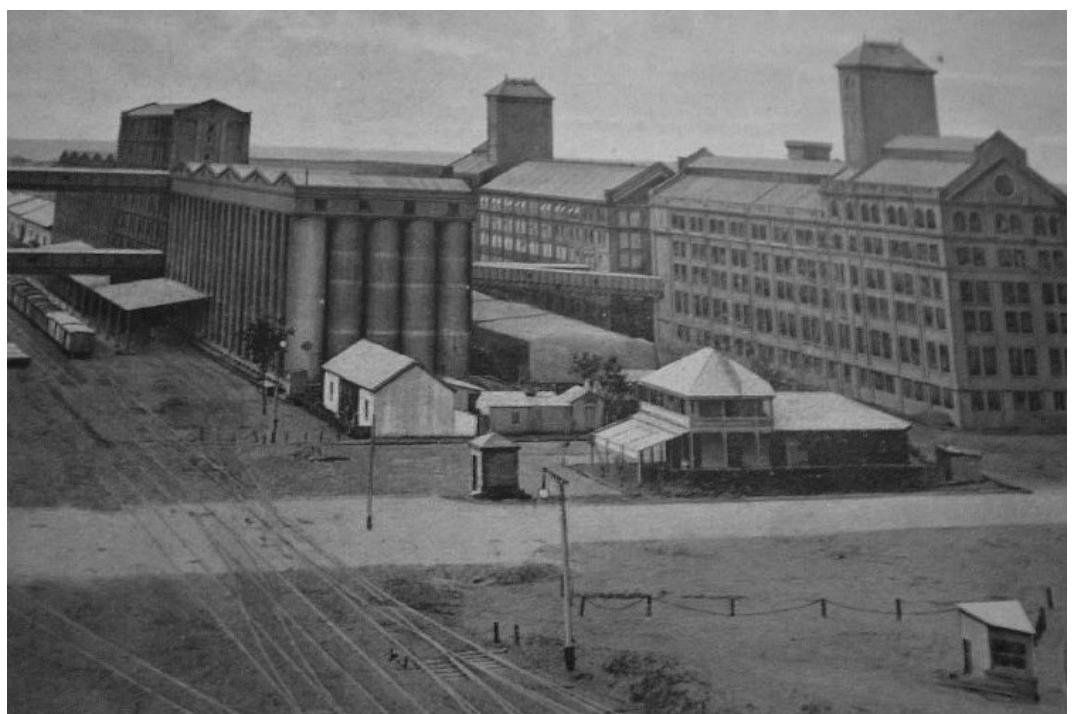
Con una mínima proporción de empleo de mano de obra merced a la elevada mecanización, esta fábrica exhibió un verdadero alarde tecnológico para su época en el país y su instalación demandó una cantidad de dinero similar a todo el capital invertido en el ramo en Argentina; se dio, de este modo, origen a un verdadero mito ingenieril: los descomunales silos cerealeros del puerto de Buenos Aires que llegaron a ser destacados por Gropius y

Le Corbusier por la pureza y audacia de sus formas, y sobre los que volveremos más adelante.

Las instalaciones comenzaron a levantarse en 1902 merced a la concesión a la empresa, de un gran predio en el dique 3 de Puerto Madero; el edificio inicial demandó seis meses y tuvo la típica morfología ladrillera con una audaz estructura de hierro que aparecía acusada en la fachada y un conjunto de silos de mampostería utilizada al límite de sus posibilidades, dando un resultado de una excelente calidad de obra. En 1904 se puso en marcha el segundo molino y en 1908 el tercer molino harinero, hoy demolido.

En 1909 se inició la obra cumbre, la que adquiriría mayor notoriedad por su magnitud y por los recursos técnicos aplicados; en con todo el equipamiento de maquinarias a cargo de la firma Henry Simon Ltda. de Stockport, Inglaterra, especializada en elevadores de granos, con vasta experiencia en obras similares en Inglaterra (puertos de Manchester, Hull e Immingham), Francia (Dunkerque), Sudáfrica y Brasil. Desde 1896 H. Simon había ejecutado molinos harineros en Argentina siendo este caso de Molinos Río de la Plata, con sus 750 toneladas diarias, la de mayor envergadura.

**Imagen 3:** Vista general del complejo Molinos Río de la Plata, Puerto Madero, Buenos Aires. Fuente: *Boletín de Obras Públicas de la República Argentina* nº 21, Buenos Aires, 1936, p. 70.





**Imagen 4:** Antiguos elevadores de la empresa del FFCC “Central Argentino”, instalados en 1904 en el Puerto Madero de Buenos Aires.  
Fuente: Colección particular.

<sup>6</sup>Para la difusión del caso en los principales diarios nacionales de julio de 1998 puede consultarse: “Demuelen en Puerto Madero el primer gran silo argentino”, en *Clarín*, Buenos Aires, 11-07-1998, <<http://edant.clarin.com/diario/1998/07/11/e-04501d.htm>>; “Fuertes críticas porque están tirando abajo silos históricos”, en *Clarín*, Buenos Aires, 15-07-1998, <[porlareserva.org.ar/Noti980715.htm](http://porlareserva.org.ar/Noti980715.htm)>; “Una demolición que enmudece la historia”, en *La Nación*, Buenos Aires, 18-07-1998, <[porlareserva.org.ar/Noti980718.htm](http://porlareserva.org.ar/Noti980718.htm)>.

La importancia de esta obra para el patrimonio de la arquitectura industrial en Argentina fue enorme, aunque su función fabril y su localización en el espacio portuario, siempre entendido como meramente utilitario, hicieron difícil y azarosa su valoración. Con la reconversión del Puerto Madero y la desconsideración del valor monumental de estas históricas piezas por parte de los inversores inmobiliarios que vorazmente consumieron ese fragmento urbano, estos edificios, que en su día constituyeron ejemplos emblemáticos que orientaron la estética de la arquitectura moderna, fueron destruidos casi totalmente, iniciándose la demolición en 1998, cuando ya estaban desafectados desde hacia varias décadas.

La destrucción de este complejo fue una pérdida de gran magnitud para el patrimonio cultural del país, ocurrida ante los ojos de la opinión pública, a escasos 500 metros de la Casa Rosada y muy cerca de los organismos institucionales que debían velar por su conservación; en ese momento se levantaron voces de repudio entre los historiadores

de la arquitectura y los profesionales expertos en el campo patrimonial, con cierto apoyo de la prensa de alcance nacional, pero no se logró evitar el desastre, al no haberse contado con un instrumental legal que permitiera proteger este tipo de obra.<sup>6</sup>

El otro gran tema de la iconografía del “granero del mundo”, lo constituyeron los elevadores de granos, piezas fundamentales en el sistema productivo del cereal. Articulados con los molinos y como punto de transferencia en el mercado de granos, los elevadores comenzaron a construirse en Argentina en la última década del siglo XIX. En el Puerto Madero de Buenos Aires se empezaron a establecer en 1904 y fueron erigidos por las principales empresas ferroviarias (especialmente el FFCC Central Argentino) Se instalaron sobre el frente oriental y, en su primera etapa, se caracterizaron por ser de construcción en seco con sistemas industrializados, con estructura metálica y recubrimiento de chapa; por muchos años marcaron el perfil característico del puerto de Buenos Aires, al alinearse sobre el frente que se abría al Río de la Plata.

<sup>7</sup>Sobre este tema existe una muy numerosa bibliografía, imposible de reseñar aquí. Se puede mencionar como obra de referencia al libro dirigido por Carlos Barbarito (Barbarito, 1990). Para aspectos específicos del valor iconográfico del tema que nos ocupa, un aporte sustancial es el de Laura Malosetti (Malosetti Costa, 2007).

<sup>8</sup>La obra de Pío Collivadino, olvidada por muchos años por la crítica de arte nacional, fue recuperada recientemente como uno de los principales referentes para el tema de los paisajes urbanos industriales en la pintura argentina (Malosetti Costa, 2006).

**Imagen 5:** "Ribera del Plata", Pío Collivadino, 1922. Fuente: Museo de Arte Tigre <tigre.mobi/MAT/ribera-del-plata-collivadino-pio/> consultado 2/06/14.

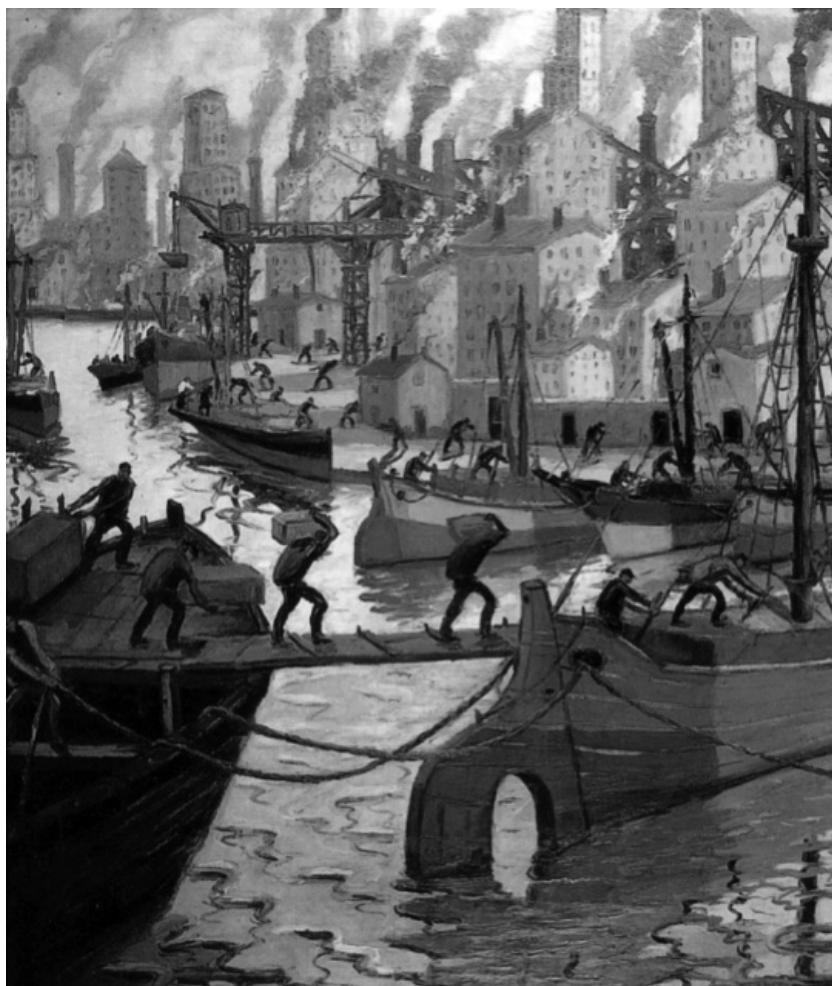
## El silo como objeto de valor estético

En la primera imagen, tratamos de poner en evidencia cómo la particular silueta de estos elevadores de hierro y chapa se recortaba claramente en la iconografía que emblematizaba la prosperidad en la época del Centenario; pero esos mismos perfiles volverán a hacerse presentes en la tela de grandes pintores argentinos, cuya sensibilidad buscó plasmar con fuerza en sus imágenes, los valores plásticos de una ciudad de Buenos Aires que se hallaba en violenta transformación. Sin dudas las geometrías precisas, los ritmos, la idea de producción en serie que trasuntaban los elevadores, los tornaba atractivos para unos artistas que buscaban retratar la idea de modernidad urbana, por lo que estos artefactos de la cultura material hicieron notar con fuerza su presencia y fueron tema recurrente.<sup>7</sup>

Entre los que se aproximan con mayor sutileza puede contarse a Pío Collivadino, quien luego

de vivir más de una década en Italia, regresó a Argentina poco antes del Centenario para celebrar en su pintura la escala de la metrópolis que surgía ante sus ojos, poniendo su atención en ciertos escenarios, hasta entonces no transitados por el arte local. En la segunda década del siglo XX, el área central de la ciudad de Buenos Aires, donde se enfatizaban las perspectivas de las nuevas avenidas diagonales, fue mostrada por Collivadino sin hostilidades, como una gigantesca obra en construcción; en contraste con ella, la villa miseria creciendo en torno a la fábrica también resultaba un retrato inédito, un testimonio de cultura urbana, aunque el artista no hiciera explícita la crítica ante este fenómeno; por fin, el puerto, al que representó en distintos momentos, desde la diáfana mañana de sol ("Puerto", 1920) hasta la imagen tensa y sombría del atardecer ("Ribera del Plata", 1922), siempre apareció recortándose sobre el perfil dentado de los antiguos elevadores, en un elogio a la racionalidad de sus formas.<sup>8</sup>





**Imagen 6:** “Silos al sol” o “A pleno sol”, Benito Quinquela Martín, 1930. Fuente: <[arte-argentino.educ.ar/node/86.html](http://arte-argentino.educ.ar/node/86.html)> consultado 12/05/14.

Del mismo modo, en otra celebración de las formas y los coloridos volúmenes, Benito Quinquela Martín retrató un imaginario paisaje industrial portuario en “Silos bajo el Sol” en 1930. Imaginario en cuanto, encuadrado el paisaje desde su lugar habitual de trabajo en La Boca (según indican otros signos que se identifican en la imagen), los antiguos elevadores del Central Argentino no se hubieran hecho visibles, y su aparición en la tela daría indicios de la fuerza que estos objetos habían adquirido en la formalización del puerto.

Hacia mediados de los años ‘20, sobrevino el cambio tecnológico y en la mayor parte de los puertos argentinos se levantaron importantes elevadores de granos que comenzaron a incorporar los lineamientos

de la arquitectura moderna en la solución técnica (con el uso excluyente del hormigón armado) y formal (la apelación a la estética racionalista), en estas construcciones. Por entonces las mayores empresas constructoras de elevadores, hasta que el estado argentino se hizo cargo del oficialmente de la explotación, fueron las empresas comercializadoras de granos, entre las que sobresalieron Bunge & Born (llegó a ser propietaria de 9 elevadores de granos en sendos puertos), Louis Dreyfus y Luis de Ridder.

Esa materialidad renovada pude tuvo su correlato en una aproximación diferente y nuevas búsquedas estéticas por parte de los artistas; así, el modo en que Alfredo Guttero aborda los silos como dispositivos plásticos resulta especialmente sug-

<sup>9</sup>La aproximación de Guttero a la vanguardia alemana y a los discursos de la modernidad urbana fue tempranamente advertida por Payró en su conocido trabajo crítico sobre el artista (Payró, 1943). Más recientemente fue analizado por María Teresa Constantín. (Constantín, 2006, pp. 53 a 59). Agradecemos la referencia acerca de este material al Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales.

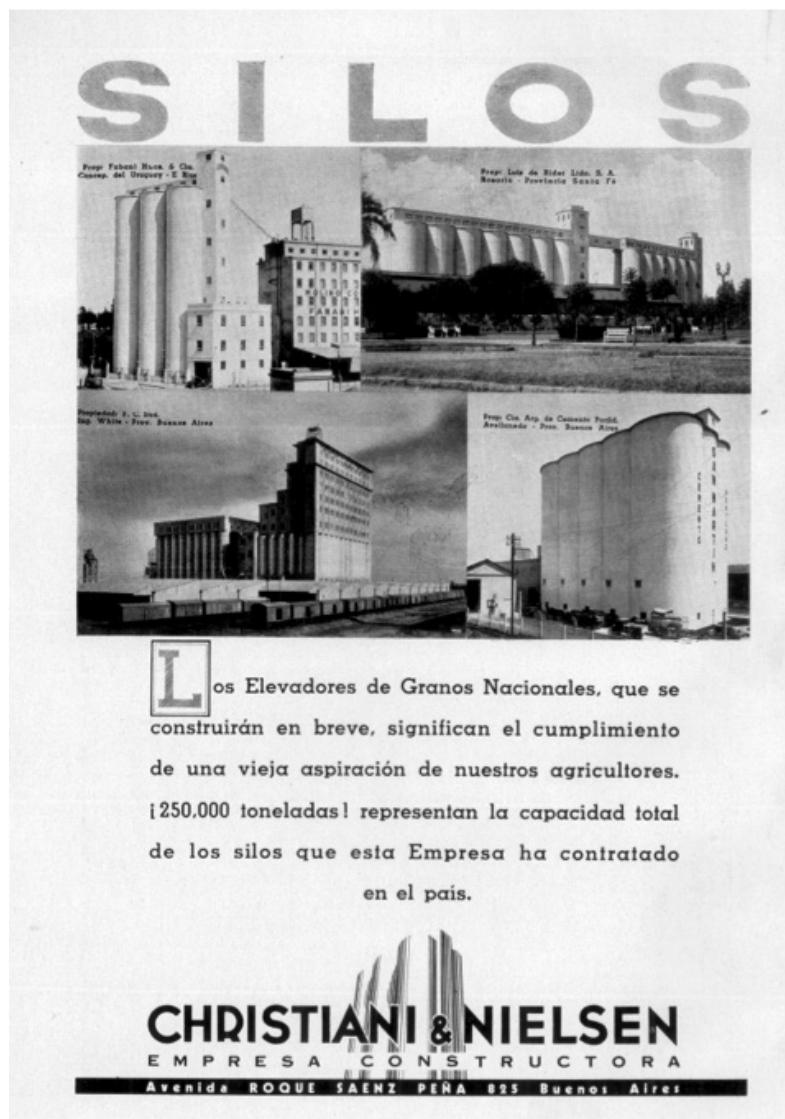
**Imagen 7:** Publicidad de la empresa Christiani & Nielsen, constructora de elevadores de granos en hormigón armado. Fuente: *Boletín de Obras Públicas de la República Argentina* nº 18, Buenos Aires, 1935, s/f.

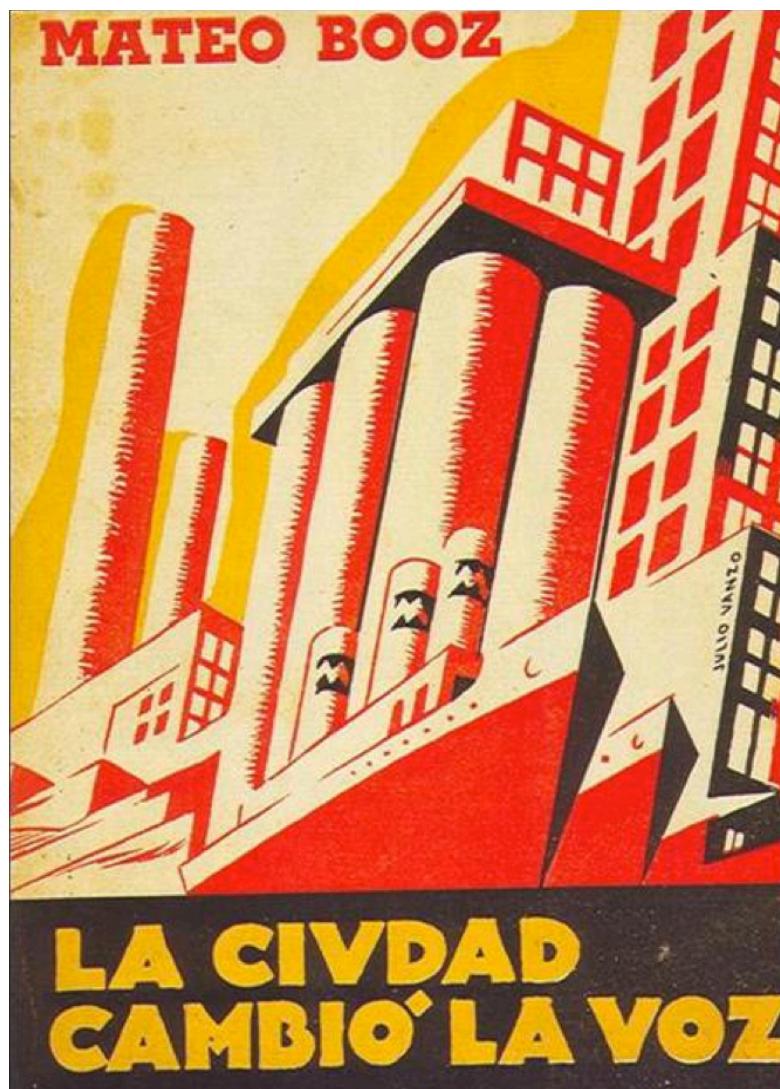
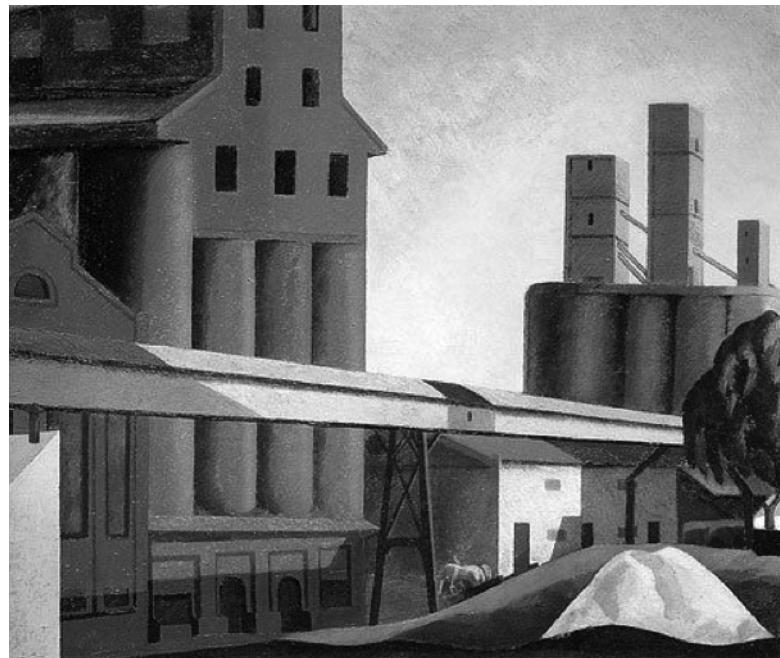
rente; también él asume los espacios urbanos industriales como los escenarios novedosos que le despiertan admiración y, en su obra, los silos y elevadores de grano juegan un rol iconográfico muy preciso, como formas puras de la modernidad, presentadas con énfasis a través de colores planos, intensos y contrastantes.

Debe recordarse que luego de permanecer en Europa por más de dos décadas, Alfredo Guttero regresó en 1927 a Buenos Aires, donde realizó sus numerosas pinturas de paisajes industriales y portuarios, enfatizando la imagen aplanada de volúmenes sobrepuestos, entre 1928 y 1929: está entonces muy cercana la carga conceptual de la

Nueva Objetividad alemana y del Grupo Novecento italiano, cuyas influencias el mismo artista había reconocido, y cuyas búsquedas estéticas definen su atención por estos temas.<sup>9</sup>

Vale notar que en otros campos de la producción artística también tuvo repercusión el tema; en el cine el paisaje portuario tuvo su consagración en "Puerto Nuevo", de Luis Amadori y Mario Soffici (1936), mientras que el cine documental de vertiente urbana y los sucesivos reportajes fotográficos de Alfredo Coppola o Grete Stern a la ciudad de Buenos Aires, darán cuenta del impacto visual de la presencia de los elevadores y silos en el perfil urbano.





**Imagen 8:** "Elevadores de Grano", Alfredo Guttero, 1928. Fuente: <arteargentino.educ.ar/node/86.html> consultado 12/05/14.

**Imagen 9:** Composición plástica titulada "Puerto", del artista rosarino Julio Vanzo, para la portada del libro de Mateo Booz, *La ciudad cambió la voz*, Santa Fe, 1938.

## Formas puras y vanguardia arquitectónica

<sup>10</sup>Para un estudio crítico acerca de la aproximación de los Maestros a las formas puras de los silos cerealeros, ver el capítulo 2 de este libro, "El elevador de grano", pp. 109 a 170.

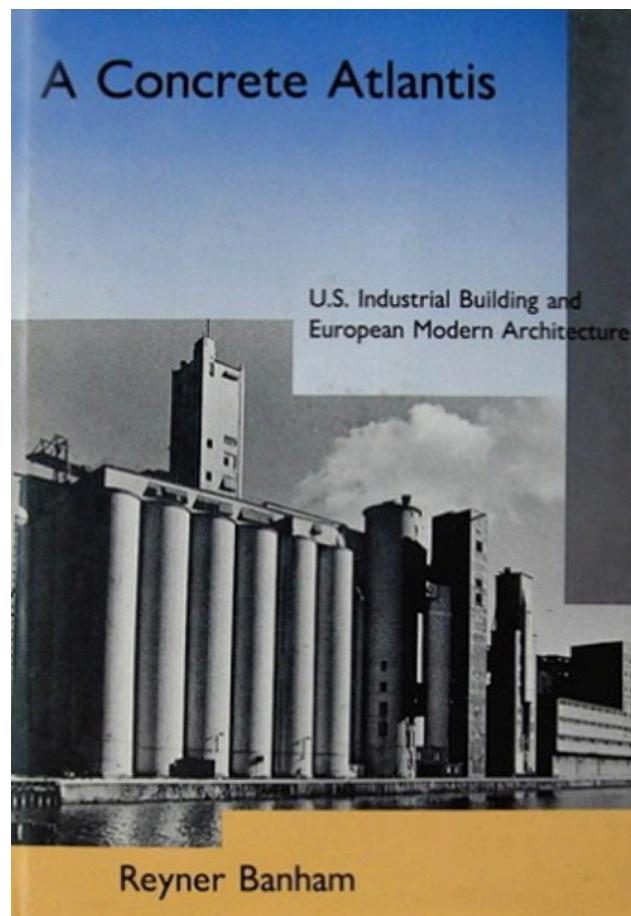
En la arquitectura, la consideración del valor plástico de los silos tuvo larga y sostenida contundencia y fue objeto de atención para figuras de distintas épocas. En la segunda y tercera década del siglo XX, durante la gestación de las líneas programáticas que regirían sus destinos, las vanguardias de la modernidad arquitectónica advirtieron los valores plásticos de los silos y sus "formas puras" fueron destacadas por los Grandes Maestros de la Arquitectura Moderna, en tanto exemplificaban palmariamente el ideal de simplicidad y abstracción que desde sus filas se pregonaba.

Es conocida la crítica que dispara Reyner Banham sobre estas posiciones al desnudar una supuesta debilidad conceptual de las mismas, demostrando que la idealización a la que Gropius, Taut, Mendelsohn y especialmente Le Corbusier someten a estos

artefactos, está muchas veces orientada por un desconocimiento acerca de las lógicas funcionales y de las historias tecnológicas que les dan sentido (Banham, 1989).<sup>10</sup>

En su momento los Maestros admiraron estos complejos a través de fotografías y, en la mayor parte de los casos, con excepción de Mendelsohn, sin siquiera haberlos visitado, invocando juicios que no lograban trascender el nivel de lo formal en un campo en el que este nivel resultaba secundario frente al peso de la funcionalidad y el ajuste técnico. Vale notar igualmente la estricta coherencia con que estas formas encajaban en el discurso moderno, lo cual es reconocido por el mismo Banham: "*Las imágenes de.../los elevadores de grano constituyan una iconografía utilizable, un lenguaje formal, por medio del cual se podían hacer promesas, mostrar adhesión al credo del movimiento moderno y señalar el camino hacia algún tipo de utopía tecnológica.*" (Banham, 1989, p. 17)

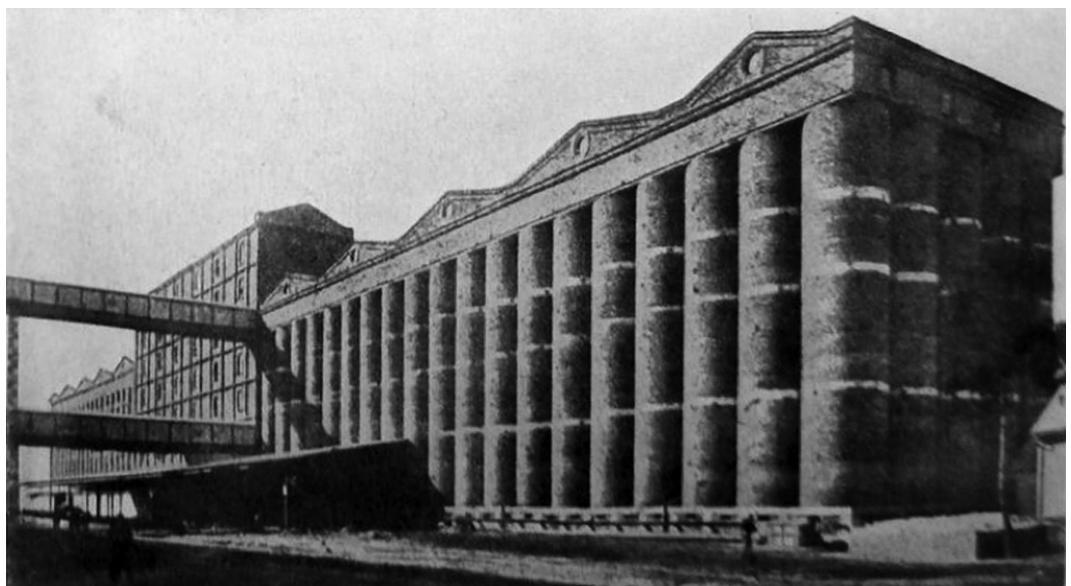
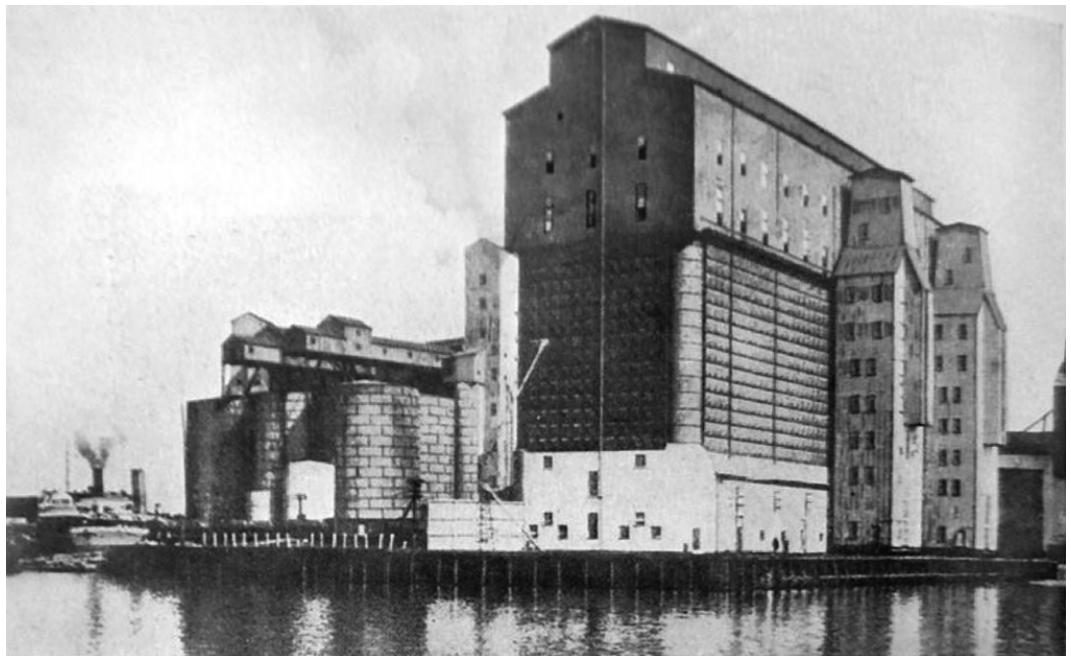
**Imagen 10:** Portada del libro de Reyner Banham, *A Concrete Atlantis* (La Atlántida de Hormigón), Cambridge, MIT, 1986.

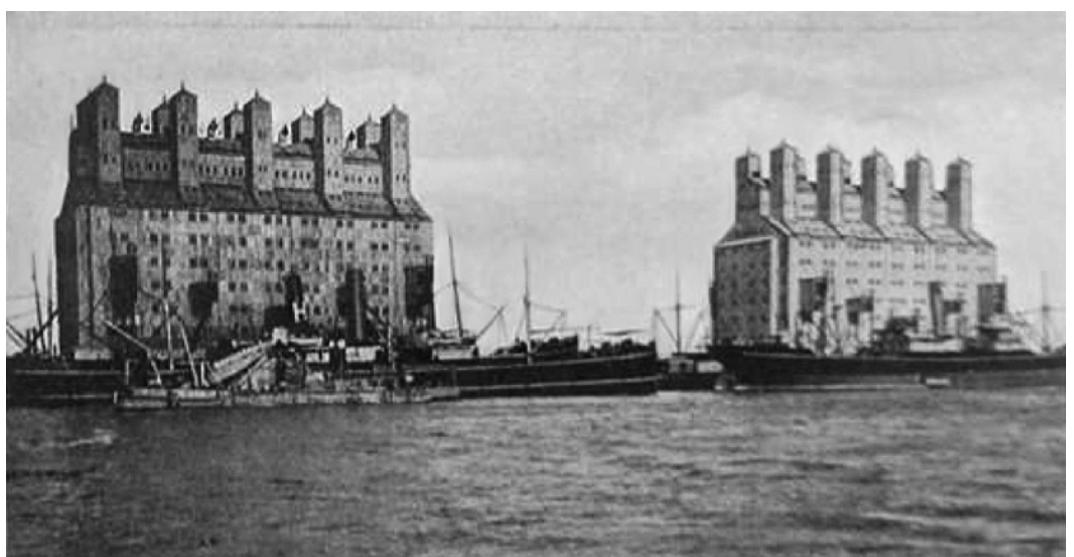
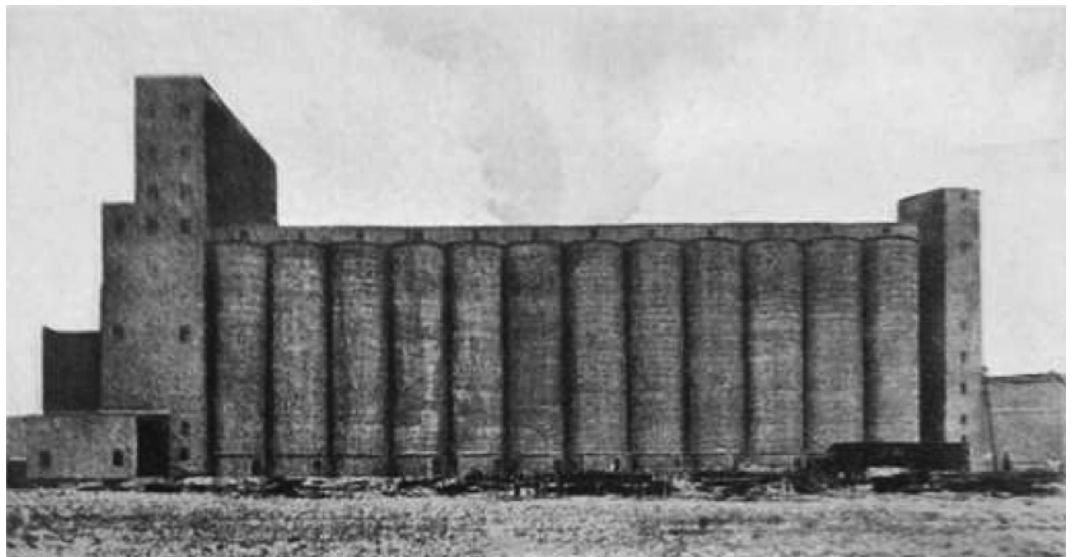


**Imagen 11:** Imágenes de elevadores de granos publicadas por Walter Gropius en "Die Entwicklung moderner Industriebaukunst" (Evolución de las técnicas de construcción industrial moderna), en *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* – 1913, Jena, Eugen Diederichs, 1913, s/f.

Si bien la fascinación por estas formas estuvo sostenida por muy variados ejemplos, la mayor parte de ellos situados en América del Norte, en el contexto de este trabajo interesa destacar la referencia que harán Gropius y Le Corbusier a los antes mencionados silos del establecimiento Molinos Río de la Plata en el Puerto Madero de Buenos Aires. La primera referencia arquitectónica sobre este

monumental conjunto, es la fotografía publicada por Walter Gropius en 1913 en los Cuadernos del *Deutscher Werkbund*, con clara identificación de "*Getreidesilo*(silo cerealero) *Bunge y Born, Buenos Aires*", en un artículo titulado "Evolución de las técnicas de construcción industrial moderna", que ilustraba con obras fabriles y portuarias de EEUU, Canadá y Sudamérica.





**Imagen 12:** Otras imágenes de elevadores de granos publicadas por Walter Gropius en el artículo antes citado.

<sup>11</sup> Este temprano artículo donde Gropius reflexiona sobre la arquitectura industrial, escrito poco después de terminar con Adolf Meyer el proyecto para la *Fagus Werk*, ha sido reiteradamente citado y el material fotográfico de los ejemplos fue reutilizado por varios autores que trabajaron el tema en los años '20, entre ellos Le Corbusier y Van Doesburg. (Gropius, 1913, pp. 17 a 22). La traducción corresponde al fragmento publicado por Sigfried Giedion (Giedion, 1978, pp. 355-56).

Pero el artículo no se quedaba en la mera presentación de imágenes impactantes; Gropius pretendía extraer de ellas, insumos para el desarrollo de sus teorías.

*“...en América hay grandes construcciones industriales que, en su inconsciente majestad, llegan a ser superiores a los mejores edificios alemanes de este tipo. /.../ presentan una composición arquitectónica de tal exactitud que, para el observador, su significado aparece inequívocamente claro /.../ estas impresionantes formas no se hallan enturbiadadas por un sentimental respeto a la tradición ni por los escrupulos intelectuales que arrastran la iniciativa contemporánea europea, oponiendo obstáculos a la originalidad artística. Los tiempos nuevos reclaman una expresión adecuada. Una*

*forma exacta y no casual, contrastes claros, orden en cada una de las partes, secuencia de elementos semejantes, unidad de formas...”<sup>11</sup>*

Interesa marcar que cuando Gropius en 1913 admiraba los silos de granos por su “instintiva belleza” y los identificaba como referentes de la vanguardia, como los nuevos “instrumentos estéticos del arquitecto”, la arquitectura moderna estaba en un momento clave para la definición de su lenguaje; en el “Kunstwollen” (voluntad de forma) que Gropius detectó en estas creaciones, a partir de los conceptos de Riegl y Worringer, logró caracterizar la tensión entre la voluntad artística occidental por la abstracción y la profundidad,

<sup>12</sup> Sobre este período de Gropius y su investigación sobre la ley de la envolvente remitimos a los trabajos de Joaquín Medina Warmburg que analiza pormenorizadamente la aproximación de Gropius a la cultura oriental y sus primeras elaboraciones conceptuales sobre la pureza de las formas, tomando como punto de partida el poco conocido viaje de Walter Gropius a España en 1907. (Medina Warmburg, 2010)

<sup>13</sup> El mismo texto fue un año más tarde publicado en el libro *Vers une architecture*, Paris, 1921.

**Imagen 13:** Imagen trucada y mal identificada de los silos de Bunge y Born, que publicó Le Corbusier: "Trois rappels à MM. les architectes : le volume", en *L'Esprit Nouveau* nº1 - 1920. París, 1920, p. 91.

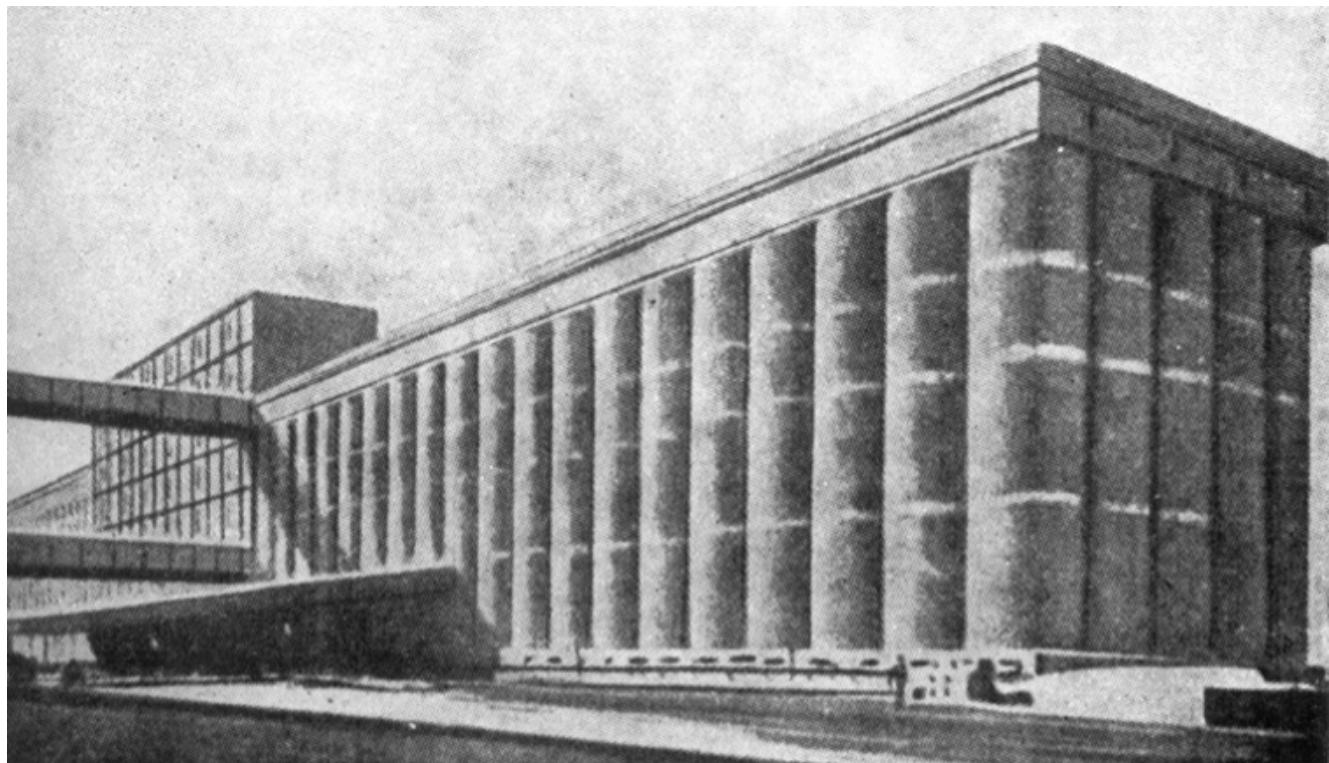
y la voluntad empática por la superficie, del mundo oriental, con lo que definió su "ley de la envolvente" que marcaría su arquitectura posterior.<sup>12</sup>

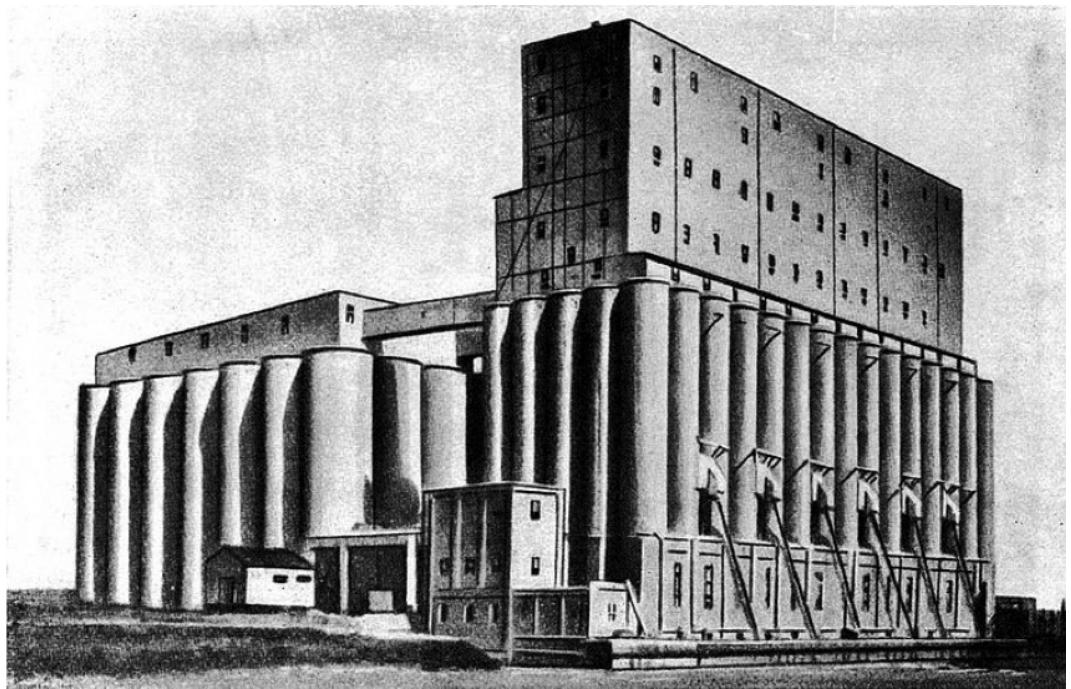
Varias de las fotografías que ilustraban el artículo de Gropius, entre ellas la de los silos de Bunge y Born, fueron publicadas siete años más tarde por Le Corbusier (cuando aún firmaba Le Corbusier-Saugnier) en el primer número de la revista de *L'Esprit Nouveau*. Es de notar que estos silos levantados en los primeros años del siglo XX, aunque desde el punto de vista técnico resultaban innovadores y audaces, conservaban en su configuración arquitectónica algunos rasgos que los emparentaban con la edilicia académica, en especial la presencia de frontis triangulares en el coronamiento de los dos bloques principales de los silos y en el cuerpo de fábrica del molino propiamente dicho. Esto fue visto como una verdadera traición a la pureza abstracta de las formas que pretendía la ortodoxia racionalista; Gropius se limitó a hacer un comentario irónico

acerca de la probable presencia de algún arquitecto académico cerca de los proyectistas, en cambio Le Corbusier tomó decisiones más drásticas.

Vale recordar que al exaltar el volumen como uno de los atributos de la nueva arquitectura, apoyado en las fotografías de silos y elevadores de grano, Le Corbusier decía: "*Las formas primarias son formas bellas puesto que se leen con claridad... Guiándose por el cálculo, los ingenieros utilizan las formas geométricas, satisfacen nuestros ojos mediante la geometría y nuestro espíritu mediante la matemática; sus obras marchan por el camino del gran arte.*" (Le Corbusier-Saugnier, 1920, p. 91)<sup>13</sup>

Así entendida la pureza que se proclamaba, nada tenían que hacer en estos edificios los frontis clásicos que contradecían el sentido de lo que se quería demostrar; tanto fue objetada su presencia por el Maestro suizo que, ante la necesidad de encontrar referentes puros, llegó a alterar la imagen original de los silos de Bunge y Born publicada por Gropius (que, por otra parte Le Corbusier identifica





**Imagen 14:** "Graansylo Amerika" (Silo cerealero americano), publicada por Theo Van Doesburg en el volumen 4 de *De Stijl*, número 4º de abril de 1921.

erróneamente como "Silos y elevadores para trigo en Canadá"), suprimiendo la emergencia de los frontones académicos para lograr un efecto de mayor rigor geométrico y una más contundente estética de la abstracción.<sup>14</sup>

Como dijimos, las mismas imágenes publicadas por Gropius fueron empleadas por Theo Van Doesburg para exemplificar cuestiones relacionadas con la racionalidad técnico formal que debía ser fundante en la arquitectura moderna. Durante las ediciones de 1921, en el volumen 4 de *De Stijl*, en los números 4º y 6º de abril y junio de ese año, Van Doesburg publica las fotografías de los Graansylo Amerika (Silo cerealero americano), suscitando la controversia sobre las fuentes, pero demostrando interés por similares búsquedas plásticas que Gropius y Le Corbusier.

De igual modo, unos años más tarde, los alemanes Bruno Taut como Erich Mendelsohn apelaron a imágenes fotográficas de paisajes portuarios donde los silos y elevadores de granos asumen un interés protagónico, para emitir su mensaje en relación con la pureza de las formas y la racionalidad tecnológica exigidas por la arquitectura moderna. En el caso

de Mendelsohn, las fotografías forman parte de su bitácora de viaje a Norteamérica, "Ilustraciones de un arquitecto" y se trataba de registros que él mismo había realizado en Buffalo (Mendelsohn, 1926). En tanto Taut trató el asunto recurriendo a imágenes de ciudades americanas, publicadas por anteriores ediciones (Taut, 1929).

Cuando en Argentina Alberto Prebisch y Ernesto Vautier comenzaron a publicar en Martín Fierro sus notas sobre la arquitectura de vanguardia van a recurrir a similares referentes; en el número de julio de 1925 presentan "Hacia un nuevo estilo", en el que establecen con las imágenes un paralelismo entre una batería de "silos americanos" y los fustes de las columnas del Foro de Pompeya. Más allá de la audaz trasposición escalar que eso supone, destacan, siguiendo a Le Corbusier, que ambos conjuntos poseen formas geométricas simples que son consecuencia directa del cálculo. (Prebisch y Vautier, 1925)

En la traducción del primer capítulo "Estética del Ingeniero – Arquitectura" del libro *Hacia una Arquitectura*, que Prebisch y Vautier publicaron

<sup>14</sup> Reyner Banham da cuentas de la carta en la que Le Corbusier solicita a Gropius las fotografías publicadas en 1913, para su aparición en la revista de *L'Esprit Nouveau*. (Banham, 1989, p. 21, n. 14). Jean-Louis Cohen en su introducción a una reciente versión inglesa de *Hacia una Arquitectura*, analiza largamente la deliberada alteración operada por Le Corbusier sobre muchas de las fotografías del libro, incluida la imagen que nos ocupa, para lograr efectos que reafirmaran sus argumentos (Cohen, Jean Louis, 2008, p. 30).

dos años después en la misma revista, no utilizaron las imágenes de la edición original (el Puente de Garabit de G. Eiffel y el Bautisterio de Pisa) sino que recurrieron nuevamente a los elevadores cerealeros, esta vez seleccionando un ejemplo del conjunto de Molinos Río de la Plata, del Puerto Madero de Buenos Aires. (Le Corbusier-Saugnier, 1927)

Estas formas exaltadas por las principales figuras de la arquitectura moderna en la segunda y tercera décadas del siglo XX, serían aplicadas oficial y sistemáticamente en el país a partir de 1935, cuando en Argentina el Ministerio de Agricultura creó la Dirección de Construcción de Elevadores de Granos, para realizar una red de grandes elevadores que hicieran más eficiente el proceso y permitieran el control estatal sobre los efectos de la comercialización. Esta serie de potentes artefactos levantados en los principales puertos del país, destacan no sólo por la resolución funcional sino también por una cuidadosa articulación volumétrica que, aunque surgida de las necesidades del proceso utilitario, se presenta con alta definición formal y comunicativa y una verdadera metáfora de la modernización tecnológica que emprende la Argentina de los años '30.

**Imagen 15:** Conjunto de elevadores de la Dirección de Construcción de Elevadores de la Junta Nacional de Granos, puerto de ultramar de Santa Fe, Argentina, 1939-1952. Fuente: Foto AGN.

## La necesaria resignificación actual

Con la desarticulación del sistema productivo generada por el estado neo-liberal en los '90, una gran cantidad de los grandes conjuntos fue cayendo en la obsolescencia y el desuso; no obstante hoy, muchos de ellos han sido recuperados, formando parte de proyectos de revitalización de importantes áreas urbanas, portuarias, ferroviarias, que se re-funcionalizaron e incorporaron a la vida contemporánea.

El tema habilita una reflexión sobre una problemática de gran actualidad en la ciudad contemporánea: la del tratamiento de áreas que hoy se identifican como de "arqueología industrial" y que son el remanente de lo que, en algún momento de la historia económico-social de esas ciudades y de esos países, fueron los grandes enclaves de la infraestructura productiva, los motores del desarrollo y de las apuestas a futuro.

El destino urbano y la reincorporación de estos sitios, temporalmente abandonados, a la vida de las ciudades es hoy una cuestión de álgido



debate y de un alcance generalizado en el mundo occidental, por lo que puede afirmarse la pertinencia de darle un tratamiento específico dentro de la más amplia y abarcativa noción de patrimonio urbano-arquitectónico.

Sería ante todo deseable evitar las resignificaciones forzadas y agresivas de esos antiguos espacios del trabajo y la producción, con propuestas de ocio y consumismo, en un ambiente de lujo y exacerbación de comportamientos banales que, para exemplificar con nuestro caso, se distancian notablemente de la Argentina que a fines del siglo XIX apostaba a constituirse en un país potencia, proyecto en el cual los silos cerealeros y elevadores de grano se planteaban como imagen emblemática.

Sería deseable también que se lograra articular una valoración de este tipo de objetos que contemple, en el trayecto que acabamos de recorrer desde el momento de la más estricta funcionalidad a la obsolescencia, una revisión de los significados que históricamente les fueron asignados a fin de ponderar las posibilidades de conservación y la potencial reutilización con nuevas funciones acordes a su trascendencia histórica. La propia condición de hitos urbanos o territoriales que en sí mismos ostentaron desde su construcción, la valoración plástica ejercida por parte de los artistas que los entendieron como signos emblemáticos en el discurso de la modernidad y el notable papel que jugaron en la definición del lenguaje arquitectónico del siglo XX, son factores que sin dudas deberían ser categóricos al momento de decidir sobre su futuro.

## Referências bibliográficas

- BANHAM, Reyner. *La Atlántida de Hormigón*. Madrid, Nerea, 1989.
- BARBARITO, Carlos et alt. *Arte argentino del siglo XX. Premio Bienal de Crítica de Arte "Jorge Feinsilber"*. Buenos Aires, 1990.
- Boletín de Obras Públicas de la República Argentina. Números varios, Buenos Aires, 1936 a 1938.
- COHEN, Jean-Louis. "Introduction" en LE CORBUSIER. *Toward an architecture*. Londres, Frances Lincoln ed., trad. John Goodman, 2008.
- CONSTANTIN, María Teresa. "Alfredo Guttero y el paisaje industrial", en AAVV. *Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción. Catálogo de la exposición homónima realizada en el MALBA, Buenos Aires, setiembre de 2006*, pp. 53 a 59.

CORTÉS CONDE, Roberto. *El Progreso Argentino 1880-1914*. Buenos Aires, Sudamericana, 1979.

GIEDION, Sigfried. *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, 5<sup>a</sup> ed., Barcelona, Dossat, 1978.

GIMÉNEZ, Ovidio. *Del trigo y su molienda*. Buenos Aires, Peuser, 1961.

Gran Panorama Argentino del Primer Centenario, Álbum cuatrilingüe. Buenos Aires, Talleres Heliográficos Ortega & Radaelli, 1910.

GROPIUS, Walter. "Die Entwicklung moderner Industriebaukunst" (Evolución de las técnicas de construcción industrial moderna), en *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes-1913*, Jena, Eugen Diederichs, 1913; texto en pp. 17 a 22 / ilustraciones en páginas sin numerar.

La República Argentina en la Exposición Universal de París de 1889. Tomo I, Publicación Oficial, París, Imprenta P. Mouillot, 1890.

LATZINA, Francisco. *Geografía de la República Argentina*, Buenos Aires, Lajouane, 1888.

LE CORBUSIER - SAUGNIER, « Trois rappels à MM. les architectes : le volume », en *L'Esprit Nouveau* nº1 - 1920. París, 1920.

LE CORBUSIER – SAUGNIER. "Estética del Ingeniero-Arquitectura", en *Martín Fierro* nº 43, mayo 1927.

LE CORBUSIER. *Hacia una Arquitectura*, Barcelona, Po- seidón, 1978.

MALOSETTI COSTA, Laura (curadora). *Pampa, ciudad y suburbio. Catálogo de la exposición homónima*, Buenos Aires, Fundación OSDE, abril de 2007.

MALOSETTI COSTA, Laura. *Collivadino*. Buenos Aires, El Ateneo, 2006.

MEDINA WARBURG, Joaquín. "Voluntad, función, arquitectura: Walter Gropius en España", en *Salvador Guerrero* (ed.), *Maestros de la Arquitectura Moderna en la Residencia de Estudiantes*, Madrid 2010, pp. 132-179.

MENDELSON, Erich. *- Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, Berlin, 1926.

PAYRÓ, Julio. *Alfredo Guttero*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.

PREBISCH, Alberto y VAUTIER, Ernesto. "Hacia un nuevo estilo", en *Martín Fierro* nº 21, julio 1925.

PRIAMO, Luis. "Ernesto Schlie y la leyenda de la colonización santafesina", en AAVV. *Vistas de la Provincia de Santa Fe 1888-1892*. Santa Fe, El Litoral, 2000, pp. 14 a 22.

TAUT, Bruno. *Die neue Baukunst in Europa und Amerika*. Stuttgart, 1929.

ZARRILLI, Adrián. "Agro, industria y estado en la economía argentina. El desarrollo de la industria harinera, 1890-1930", ponencia al Congreso de la Asociación de Historia Económica de España; Zaragoza, UNIZAR, 2001, Sesión N° 17: Sector agrario e industrialización. Publicación digital: <[unizar.es/eueez/cahe/sesion16.html](http://unizar.es/eueez/cahe/sesion16.html)>.

## Resumo

A historiografia sobre João Batista Vilanova Artigas (1915-1985) tem se ampliado significativamente nos últimos anos. Excelentes trabalhos têm trazido ao debate muitas interpretações sobre a obra do mestre. Apesar do esforço documental desses trabalhos ainda não há um substrato preciso que abarque toda a produção do arquiteto. Neste artigo realizamos um trabalho de aprofundamento num campo específico das fontes documentais sobre Vilanova Artigas, o dos “artigos de autoria do arquiteto”. *Caminhos da Arquitetura* (1981, 1986, 1999, 2004) reúne grande parte dos escritos do autor majoritariamente publicados em revistas anteriormente, entretanto alguns textos permanecem inéditos. Do que tratam? Por que nunca foram republicados?

*Palavras-chave:* historiografia do Movimento Moderno, Arquitetura Moderna Brasileira, Vilanova Artigas.

<sup>1</sup> Um dado que pode dar uma ideia desta situação é a comparação entre o Índice de Arquitetura Brasileira on line da FAUUSP <<http://143.107.16.155:88/cgi-bin/wxis.exe/irdw/>>, o mais completo catálogo do qual dispõem pesquisadores iniciantes para encontrar dados bibliográficos, apresenta um total de 165 entradas, quando na pesquisa que realizamos já encontramos mais de 240 entradas.

<sup>2</sup> Ver Ferraz (1997), Corrêa (1999), Casa da Cerca (2001), Thomaz (2005), Buzzar (2014), Vázquez Ramos (2016). Mencionamos estes textos (livros, dissertações e artigos) porque são os que possuem as maiores bibliografias publicadas, não porque sejam os únicos que abordam o tema “Vilanova ...continua próxima página...

## Fernando Guillermo Vázquez Ramos

Arquiteto, doutor pela Universidad Politécnica de Madrid, professor adjunto da Universidade São Judas Tadeu - USJT, Rua Taquari 546, Mooca, CEP 03166000, São Paulo, SP, (11) 27991999, prof.vasquez@usjt.br

## Ana Paula Koury

Arquiteta e Urbanista, pós-doutorado em andamento pelo Instituto de Estudos Brasileiros - IEB, professora doutora da Universidade São Judas Tadeu - USJT, Rua Taquari 546, Mooca, CEP 03166000, São Paulo, SP, (11) 27991999, prof.anakoury@usjt.br

## Michelle Duarte Bispo

Arquiteta e Urbanista, atua como arquiteta no escritório A2 Arquitetura, mestrande pela Universidade São Judas Tadeu - USJT, Rua Taquari 546, Mooca, CEP 03166000, São Paulo, SP, (11) 27991999, michelle.du.bispo@gmail.com

**A** historiografia sobre João Batista Vilanova Artigas (1915-1985) tem se ampliado significativamente nos últimos anos. Excelentes trabalhos têm trazido ao debate muitas interpretações sobre a obra do mestre. Apesar do esforço documental desses trabalhos ainda não há um substrato preciso que abarque toda a produção do arquiteto.<sup>1</sup> Não existe sequer precisão sobre as obras concebidas pelo arquiteto, construídas ou não (VAZQUEZ RAMOS, 2016). Tampouco existe precisão sobre a totalidade de sua produção textual. Analisando as bibliografias mais completas que comparecem nos trabalhos já escritos sobre o arquiteto,<sup>2</sup> percebemos, primeiramente, que não se trata de bibliografias “completas” ainda que sejam exaustivas e bem trabalhadas. Nenhuma dessas listagens inclui todos os artigos e textos publicados sobre o arquiteto ou de sua autoria. Ademais, quando comparamos as bibliografias, verificamos que as informações não são as mesmas, isto é, comparecem algumas entradas de títulos diferentes ou duplicados, em alguns casos com nomes diferentes. As bibliografias reunidas por

estes trabalhos complementam-se em muitos casos e em conjunto reúnem, sem dúvida, a maior parte das referências de que dispomos sobre o arquiteto. Contudo uma bibliografia completa e um estudo mais detalhado das publicações que serviram de vetor para as ideias de Artigas ainda permanece um caminho à ser explorado.

Evidentemente, para uma correta aproximação historiográfica à obra de Vilanova Artigas, como a de qualquer outro artista ou autor, é necessária uma sólida pesquisa bibliográfica capaz de recuperar as fontes, especialmente as primárias, para sua análise posterior. Não duvidamos que os autores tenham realizado essa pesquisa, mas o fato é que ela não comparece nos textos publicados, porque ela não é em si o tema da investigação, mas apenas a sua base documental. As razões são óbvias, pois cada autor centra seu esforço analítico em miradas específicas sobre Artigas, e as bibliografias acompanham essas perspectivas, sempre por trás dos bastidores. Os trabalhos mais abrangentes, como os citados, ainda

... continuação da nota 2 ...

Artigas", ou os únicos que possuam bibliografia sobre ele. Ver a "bibliografia selecionada" de Alberto Xavier (2002).

<sup>3</sup> Desde a publicação do livro *Caminhos da Arquitetura* (ARTIGAS, 1981) até a publicação do livro, com o mesmo título, de 2004, livros sobre os que voltaremos mais tarde, ou ainda com a publicação do livro *A função social do arquiteto* (ARTIGAS, 1989), foram republicados um total de 23 textos, ainda que nem todos eles sejam "artigos" no sentido que aqui damos a esse termo.

<sup>4</sup> Textos argumentativos onde o autor expõe seu ponto de vista acerca de um determinado assunto.

<sup>5</sup> A do artigo científico que "apresenta e discute ideias, métodos, técnicas, processos e resultados nas diversas áreas do conhecimento" (NBR 6022).

<sup>6</sup> Foram levantados os de 1950-1970; 1971-1980; 1981-1983; 1984-1989; 1990-1991; 1992-1993 e 1994-1995.

<sup>7</sup> Somos inteiramente gratos aos autores e também aos funcionários das bibliotecas e arquivos consultados que nos auxiliaram na compilação do material de pesquisa.

<sup>8</sup> *The Architectural Forum*, número 5, nov. 1957, p.94.

que pretendam dar uma visão mais ampla e geral não dispõe muitas vezes do espaço suficiente para oferecer todas as entradas pesquisadas, optando pela seleção das mais importantes, no julgamento de cada pesquisador, editor ou organizador.

No entanto, possuir uma bibliografia completa de Vilanova Artigas é uma necessidade impostergável. Neste artigo realizamos um trabalho de aprofundamento num campo específico das fontes documentais: dos "artigos de autoria do arquiteto". Se pensarmos que os livros que recopilaram alguns desses textos<sup>3</sup> reproduzem apenas uma parte das matérias que o arquiteto publicou em vida e que esses textos publicados "em livro" são os que terminam sendo mais citados a posteriori, evidencia-se a necessidade de trazer a luz, ou pelo menos referenciar, o restante desse importante material.

A opção por este tópico específico (artigos) está relacionada ao entendimento de que esses documentos devem ser considerados como matéria prima, fontes primárias, que exprimem as ideias, anelos, desejos, frustrações, projetos e pesquisas que o arquiteto conseguiu concretizar durante sua vida ativa. São também as pontes que ele decidiu estender para que o público (especializado ou leigo) pudesse ver sua obra. Matérias (escritos, desenhados, plenos de imagens) através das quais podemos compreender melhor sua produção arquitetônica e a sua visão de mundo.

Essas matérias se dividem em dois grandes grupos. O primeiro de "textos" (variados) que podem ser organizados de diferentes maneiras. O formato que Artigas usou ao redigi-los foi geralmente o do *texto de opinião*,<sup>4</sup> não a forma acadêmica (dita hoje científica),<sup>5</sup> o que garante a esses textos uma fluidez maior na expressão do pensamento cotidiano do arquiteto, diríamos que expressam muito bem o seu julgamento sobre o mundo, que era sem dúvida o objetivo de Artigas, militante político e membro do Partido Comunista Brasileiro. Entretanto é inegável que muitos desses textos careçam do rigor, e das referências que caracteriza a escrita acadêmica. Mais assertivos do que inquisitórios não há neles o traço de um contraditório possível através da verificação dos dados e das informações que trazem.

Outro grupo de textos é o de apresentação de "obras", que podem ou não conter textos críticos, ainda que

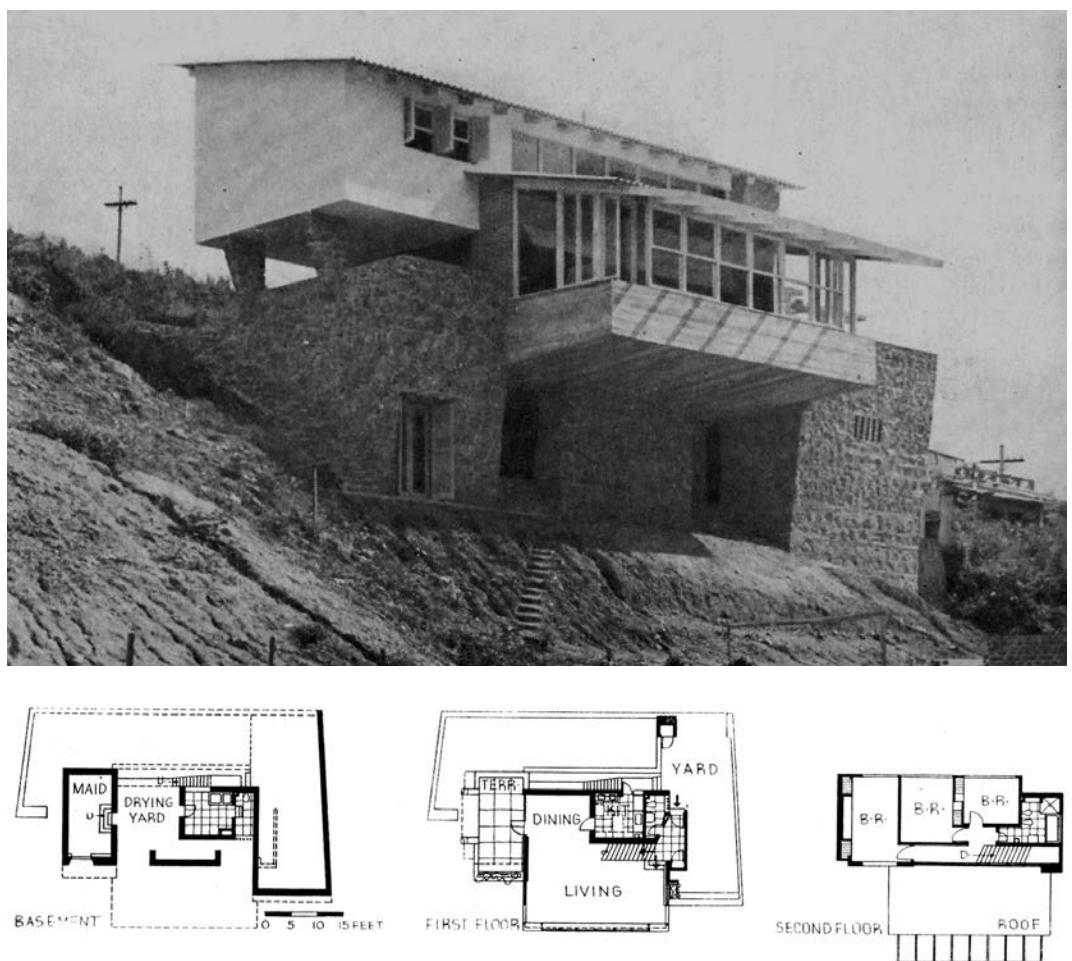
sempre apresentem algum tipo de co-mentário ou legenda explicativa das imagens. As imagens podem ser fotografias, maioritárias nos artigos dos anos 50 e 60, ou desenhos, que aparecem mais nos anos 60, 70 e 80. Os desenhos são de autoria do arquiteto (ou de seu escritório, quando se trata de desenhos técnicos, como os de projetos executivos). Este grupo de textos constitui o corpus documental mais extenso e completo que temos de autoria do arquiteto.

A indagação que realizamos partiu assim das bibliografias consagradas, acima citadas, e se debruçou, numa pesquisa de campo, sobre o material restante. A pesquisa nas bibliotecas especializadas, como a da FAU-USP através dos Índice de Arquitetura Brasileira,<sup>6</sup> assim como nos repositórios digitais das revistas foi fundamental para encontrar as peças que faltavam ou verificar os dados das que já existiam. A amostra final resultante desta pesquisa reúne o maior número de artigos publicados de autoria de Vilanova Artigas. Resultou do cruzamento de dados das várias fontes iniciais, citadas anteriormente assim como do material organizado e disponibilizado pelas bibliotecas e arquivos consultados<sup>7</sup>.

## Quem publicou as matérias do mestre?

A primeira aparição do trabalho do arquiteto Vilanova Artigas em uma revista foi em 1947. Com o título "Three - story house", a revista *The Architectural Forum*<sup>8</sup> (Figura 1) publicou a obra do arquiteto para a residência de Luiz Antonio Leite Ribeiro (1943). Ainda que não passe de uma pequena matéria, com uma fotografia da obra e um texto descritivo, que não agrupa nada à proposta arquitetônica, nem faz comentários críticos sobre ela, o fato de Artigas ter aparecido primeiro numa revista estrangeira que em uma brasileira (ou pelo menos paulista) pode ser interpretado como um sintoma dos caminhos que levaram seu reconhecimento no país.

Ironicamente este foi o início de uma longa participação de Vilanova Artigas em jornais e revistas nacionais e internacionais, que inclui mais de 60 meios que dedicaram suas páginas para apresentar sua obra (tanto textos como edifícios). Essa participação se prolonga inclusive depois de sua morte, em 1985, pois o autor continua sendo um tema importante de debate tanto nas áreas de história como de projeto de arquitetura.



**Figura 1:** Three-story house. J. Vilanova Artigas, architect. *The Architectural Forum*, Nova York, vol. 87, n.5, nov. 1947, p.94.

A pesquisa, que ainda está em andamento, foi realizada dentro das atividades do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da USJT, para tanto, foi criado um banco de dados no programa Microsoft Office Access, onde as informações foram armazenadas com vários marcadores, como: Título, Número de publicação, Mês de publicação, Ano, Páginas, Título de Artigo, Estado, país, Referência, Autor, Especializadas.

Para o levantamento dos artigos de autoria de Vilanova Artigas consultou-se as bibliotecas especializadas das faculdades que tem cursos de arquitetura em São Paulo: USP, USJT e UPM, assim como os repositórios digitais de teses e dissertações da CAPES.

A pesquisa revelou que, desde 1947 até nossos dias, foram publicadas no mínimo 240<sup>9</sup> "matérias". Esse número surge da sistematização e análise de cinco importantes fontes: *Vilanova Artigas*, organizado pelos arquitetos Marcelo Carvalho Ferraz, Álvaro Puntoni, Ciro Pirondi, Giancarlo Latorraca e Rosa Artigas, orgs. (1997); *A cidade é uma casa a casa é uma cidade: Vilanova Artigas arquiteto*, catálogo da exposição do mesmo nome realizada pela Casa de Cerca, em Portugal (2001); a dissertação *Artigas: da ideia ao desenho*, de Maria Luiza Corrêa (1999); e a tese de doutorado *Artigas: a liberdade na inversão do olhar; modernidade e arquitetura brasileira* de Dalva Thomaz (2004), *João Batista Vilanova Artigas*, livro da autoria de Miguel Antonio Buzzar (2014); e *Glosando a bibliografia de Vilanova Artigas*, artigo de Fernando Guillermo Vázquez Ramos (2016). Estes textos reúnem o conjunto mais completo de referências bibliográficas sobre o arquiteto. Para completar o levantamento dos artigos de autoria de Vilanova Artigas foi consultado a base de dados

do Índice de Arquitetura Brasileira e o acervo de periódicos da Fundação Maurício Grabois, onde foi pesquisada a revista *Fundamentos*<sup>10</sup>.

O conjunto da bibliografia que reunimos à partir dos trabalhos realizados sobre Artigas é um universo do qual se depreende a grande quantidade e diversidade de periódicos que publicaram a sua obra. Foram ao todo 16 revistas estrangeiras com obras ou textos do arquiteto.<sup>11</sup> E ainda, 50 títulos nacionais, que dividimos em quatro grandes grupos: revistas nacionais de caráter comercial que abordam temas sociais, políticos, culturais, ou ainda simplesmente de notícias (12)<sup>12</sup>; revistas comerciais, mas como foco na arquitetura ou nas artes (17)<sup>13</sup>; periódicos acadêmicos (18)<sup>14</sup>; e, finalmente fontes digitais (3)<sup>15</sup>.

Da análise deste material se conclui que "Vilanova Artigas" é um tema paulista, ainda que com algumas repercussões internacionais, mais do que nacionais, pois dos 29 títulos que identificamos

<sup>11</sup> 2G, Barcelona; AA Files, Londres; AIA Journal, EUA; América Latina, separata da Academia de Ciências da URSS, Moscou; Architectural Review, Londres; Arkitekten, Copenhagen; Arquitectura Actual de América, Madrid; Building Design, Reino Unido; Communitá, Milão; DPA (Documents de projets d'Arquitectura), Barcelona; L'Architecture d'Aujourd'hui, Paris; L'Architecture Moderne au Brésil, revista de arquitetura e Urbanismo, da editora Colibris, Rio de Janeiro/Amsterdam; Revista Internacional de Luminotecnia, da editora Stichting Prometheus, Amsterdam; South African Architectural Record, Johanesburgo; The Architectural Forum, Nova York; Zodiac, Milão.

<sup>12</sup> Banas, revista industrial e financeira, São Paulo; Brasil -Oeste, revista de economia e política, Mato Grosso; Fundamentos, revista de cultura Moderna do Partido Comunista no Brasil, São Paulo; Grandes Clubes Brasileiros, revista sobre esportes, Rio de Janeiro; Isto é, revista de informação e interesse geral, São Paulo; Mais, São Paulo; Manchete, revista de informação e interesse geral, São Paulo (1952-2000); Presença, revista política e cultural, Piauí (1974-2000); Realidade, revista de informação geral, São Paulo (1966-1976); Senhor. Política, Economia e negócios, São Paulo; Veja, revista de política, economia, celebridades, educação, mundo e esportes, São Paulo; Visão, revista jornalística econômica e política, local e internacional, Rio de Janeiro e São Paulo (1952-1993).

<sup>13</sup> AB Arquitetura Brasileira, São Paulo; Acropole, São Paulo; AD Arquitetura e Decoração, São Paulo; Arquiteto (Jornal do IAB), São Paulo; Arquitetura e Engenharia, Minas Gerais; Arquitetura e Construção, São Paulo; AU Arquitetura e Urbanismo, São Paulo; Casa e Jardim, São Paulo; CJ Arquitetura, Rio de Janeiro; Construção Minas, editora Pini, São Paulo; A Construção em São Paulo, São Paulo; Dirigente Construtor, São Paulo; Habitat, São Paulo; Horizonte, Porto Alegre; Módulo, Rio de Janeiro; Projeto, São Paulo; Projeto e Construção, São Paulo.

como "comerciais", só 6 são de fora do Estado, contra 16 estrangeiras, o que nos deixa com um pouco mais de 80% de meios paulistanos (mais do que paulistas, pois são todos sediados na cidade de São Paulo). No caso das publicações acadêmicas temos uma distribuição mais concentrada ainda, e também dominada pelos paulistas. Dos 21 meios apontados (incluímos os digitais por se tratar de um portal reconhecidamente idôneo na publicação de artigos acadêmicos), 4 são de fora do Estado de São Paulo (11%) e só 1 dos restantes não é paulistano (*Risco*, de São Carlos), ou seja, praticamente 90% do que se publica no meio acadêmico sobre Vilanova Artigas tem sido produzido em São Paulo. Não queremos sugerir que a obra de Vilanova Artigas tenha importância regional, mas realizar uma revisão crítica da historiografia sobre o autor à luz desses dados bibliométricos é uma tarefa importante para as pesquisas futuras.

## Os Artigos de Artigas: primeira aproximação

Das 240 publicações que formam o conjunto geral das bibliografias reunidas de Artigas por esta pesquisa quase um terço, 76 (32%), poderiam, a partir de alguns critérios, ser assumidas como "de conteúdo autoral", isto é, poderiam ser atribuídas a Vilanova Artigas,<sup>16</sup> e são publicações que acompanham a vida do arquiteto, até 1984, um pouco antes de seu falecimento em janeiro de 1985.<sup>17</sup> Este material foi produzido ao longo dos 37 anos em que foram publicados (de 1947 a 1984). São apresentação de obras, imagens, desenhos, textos e palavras do arquiteto em jornais e revistas.

As matérias que incluímos nesta seleção não são necessariamente artigos preparados por Artigas intencionalmente para publicação, mas também aqueles que contaram com seu consentimento e participação, ou ainda os que foram realizados usando material de entrevistas, onde o pensamento do arquiteto comparece em forma de longas citações, ou ainda desenhos do arquiteto ou de seu escritório. As matérias da revista *Acropole* são um bom exemplo deste último tipo de publicações e como dissemos anteriormente formam o maior conjunto de autoria de Vilanova Artigas. O arquiteto e professor Jan Maitrejean, que é uma testemunha deste período da arquitetura paulista, concedeu um depoimento pessoal que ilustra como essas matérias

eram produzidas<sup>18</sup>. Contou que o editor da revista, Max Gruenwald (seu segundo diretor e dono), que tinha boa circulação no IAB-SP, visitava os escritórios de arquitetura da época, aqueles que produziam nos anos 50 e 60, pedindo obras para publicar, conseguida a obra enviava "seu" fotografo,<sup>19</sup> José Moscardi primeiro e depois também o filho José Moscardi Jr. (a partir de 1962). A matéria era preparada usando também os desenhos dos escritórios e os comentários dos arquitetos. Segundo o mesmo depoimento, o vínculo entre esse trabalho editorial e o fazer dos arquitetos que normalmente participavam da revista, entre eles Artigas, era profundo, construído conjuntamente, com base nos interesses comuns sobre a arquitetura e o exercício profissional. A divulgação das obras era parte da política de construção da modernidade encampada pelos arquitetos, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro (lá com a revista *Módulo*). Sem as publicações (e a publicidade), que ampliava a difusão das obras, esses arquitetos não teriam como ocupar o mercado, era preciso mostrar que a arquitetura moderna era um valor cultural importante para a construção da cidade e da sociedade brasileira. A revista *Acropole* foi o canal privilegiado para isso.

As 77 matérias de autoria de Vilanova Artigas que localizamos foram divididas em três categorias, que seguem os critérios estabelecidos na publicação de *Caminhos da Arquitetura* (1981), porque foi assim que Artigas identificou esses trabalhos: 1. "Textos" (21 artigos);<sup>20</sup> 2. "Discursos" (5 artigos);<sup>21</sup> 3. "Testemunhos" (14 artigos)<sup>22</sup>. Finalmente, introduzimos mais um grupo: 4. "Obras" (37 artigos),<sup>23</sup> que só excepcionalmente foram incluídos na bibliografia de Artigas, pois nunca foram publicados em formato de livro.<sup>24</sup>

## Textos (21)

Para este tipo de matéria, e com uma aproximação mais acurada, nos parece importante destacar a finalidade da escrita, isto é, se o texto publicado foi escrito para ser publicado como "artigo" ou não. Analisados desde este ponto de vista, poderíamos agrupar dentro de uma categoria de "textos [puros]" os textos produzidos com a finalidade da publicação em uma revista, o que reduz o escopo de 21 para 17 matérias como apresentados na Tabela 1.

	PUBLICAÇÃO ORIGINAL	REPÚBLICAÇÃO	TÍTULO ORIGINAL DO ARTIGO
1	Fundamentos, 1951	Depoimentos, 1960; ARTIGAS, 1981, 1986, 1999, 2004	"Le Corbusier e o Imperialismo"
2	Fundamentos, 1951	-	"A arte dos Loucos"
3	Fundamentos, 1951	-	"Na faculdade de arquitetura e urbanismo"
4	Fundamentos, 1951	ARTIGAS, 2004	"A bienal é contra os artistas brasileiros"
5	Fundamentos, 1952	Depoimentos, 1960; ARTIGAS, 1981, 1986, 1999, 2004; como "A arquitetura moderna brasileira", in: XAVIER, 1987 e 2003	"Os caminhos da arquitetura moderna"
6	Fundamentos, 1952	-	"A atualidade de Da Vinci"
7	Fundamentos, 1952	-	"Açúcar, álcool e borracha sintética"
8	AD Arquitetura e Decoração, 1954	ARTIGAS, 2004	"Considerações sobre arquitetura brasileira"
9	Estudos jornal Gfau, 1957	Depoimentos, 1960; ARTIGAS, 1981, 1986, 1999, 2004	"Centenário de Louis Sullivan"
10	Acrópole, 1958	XAVIER, 1987 e 2003; ARTIGAS, 2004	"Revisão crítica de Niemeyer"
11	Visão, 1959	-	"As razões de uma controvérsia"
12	Acropole, 1965	ARTIGAS, 1981, 1986, 1999, 2004; XAVIER, 1987 e 2003	"Uma falsa crise"
13	Acrópole, 1967	-	"Liberdade para Odília"
14	Casa e Jardim, 1968	-	"O homem e a arquitetura"
15	Acropole, 1970	ARTIGAS, 1981, 1986, 1999, 2004	"Sobre escolas"
16	Visão, 1975	-	"Um lugar à utopia"
17	Módulo, 1977	ARTIGAS, 1981, 1986, 1999, 2004; XAVIER, 1987 e 2003	"A semana de 22 e a arquitetura"
18	AU Arquitetura e Urbanismo, 1978	-	"Em preto e branco"

**Tabela 1:** Textos preparados por Vilanova Artigas para a publicação.

<sup>14</sup> Arqtexto (UFRGS); Arquitetura Revista (UNISINOS); arq.urb (USJT, São Paulo); Cadernos de Estudos (Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura de Porto Alegre); Caramelo (FAU-USP); Ciéncia e Cultura (Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciéncia); Depoimentos, publicação periódica para debate de arquitetura do Centro de Estudos Brasileiros e GFAU (USP), São Paulo; Desenho, revista do Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (USP), São Paulo; Novos Estudos (CEBRAP, São Paulo); Patrimônio e Memória (UNESP); Poiésis (UFF); Politécnica (Escola Politécnica de São Paulo); Pós (FAU-USP); Projeto História (PUC-SP); Revista do Instituto de Estudo Brasileiros, (USP); Risco (IAU-USP); Sobre desenho, revista do Centro de estudos brasileiros do grêmio da FAU-USP, São Paulo; Tópos (UNIFESP).

<sup>15</sup> Arquitectos (Portal Vitruvius, São Paulo); Drops (Portal Vitruvius, São Paulo); Resenhas online (Portal Vitruvius, São Paulo).

<sup>16</sup> Não incluímos os textos, entrevistas ou palestras, de autoria de Artigas que, ainda que publicados em catálogos ou livros, nunca foram publicados em revistas, como: "Aos formandos da FAUUSP-1964" (1964, ARTIGAS, 1981), "Arquitetura e comunicação" (ARTIGAS, 1981) e "Tradição e ruptura" (ARTIGAS, 1999).

<sup>17</sup> Ainda que, incluímos nestes textos as entrevistas e depoimentos que foram publicadas depois de sua morte, num total de 5 textos.

<sup>18</sup> Informação verbal dada em conversa com Fernando Vázquez Ramos em jul. 2015.

<sup>19</sup> Ainda que nunca fosse empregado da revista. (SERAPIÃO, 2007)

<sup>20</sup> Textos escritos por Artigas ao longo de sua carreira de arquiteto e professor da FAU-USP, bem como da fundador da seção paulista do IAB - Instituto de Arquitetos do Brasil, no qual ocupou vários cargos em diversas diretorias, e de militante no Partido Comunista do Brasil. Incluímos neste item também: um texto ...continua próximas páginas

Um pouco mais da metade, 9 textos,<sup>25</sup> tiveram a sorte de serem republicados posteriormente no formato de livros, o que lhes garantiu uma importante visibilidade e sobrevida. Os 8 textos restantes<sup>26</sup> estão ainda "perdidos" nas prateleiras das bibliotecas que, todavia ainda guardam essas velhas revistas.

Por que foram deixados de lado? Qual é a característica desses textos?

São textos de caráter político, como "Na faculdade de arquitetura e urbanismo" ou "Açúcar, álcool e borracha sintética"; ou ainda textos jornalísticos, como "A arte dos Loucos" ou "A atualidade de Da Vinci"; ou de interesse profissional, como "Um lugar à utopia"; ou de cunho historiográfico/crítico, como "Em preto e branco" ou "Liberdade para Odiléia", ou ainda "O homem e a arquitetura". Artigos que reforçam além do profissional preocupado com sua profissão, o papel de Artigas como formador de opinião, crítico e polemista, um homem político e, sobretudo um cidadão preocupado com questões do cotidiano, sempre desde um ponto de vista social e humanista que caracteriza a sua participação nos quadros do Partido Comunista Brasileiro. Assim, todas essas matérias trazem opiniões e comentários que fornecem dados importantes sobre os sentimentos e interesses de Artigas, por exemplo em "A arte dos Loucos", lemos:

*Também a revista paulista 'Habitat', para não ficar atrás, e com a riqueza gráfica de que dispõe para esconder uma literatura de quarta classe, reproduz a cores em seu segundo número as composições de um demente em torno de 'arquiteturas' (sic). (p.22)*

Devemos lembrar que *Habitat* era o órgão de expressão do mesmo projeto que deu origem ao MASP. Foi dirigida nada menos que por Lina Bo Bardi, do n.1 ao 9, assim, a crítica de Vilanova Artigas parece estar dirigida a ao casal Bardi e ao MASP. Sua intenção era defender uma agenda ligada ao seu projeto político nacionalista que não era o mesmo da proposta dos Bardi para o Museu e para a revista. No mesmo artigo, sobre os museus, Artigas pergunta:

*E os Museus brasileiros, numa imitação ridícula do movimento «bem parisiense» ("bien pàrisien"), sentem coragem de abandonar sua timidez e*

*enveredar pelo mesmo caminho [o da definição e assimilação da "Arte Bruta", a arte dos loucos]. "O irracionalismo, diz Ghioaldi, tem também as suas leis. Entregue-se-lhe um dedo e ele se apossará de todo o braço." O que pretendem os teóricos burgueses com esta baralhada? (p.22)*

Os 4 textos que não são realmente "puros", respondem a diferentes circunstâncias. Um texto que foi publicado num meio restrito (acadêmico) que teve pouquíssima penetração no grande público, mas que entrou nos textos republicados posteriormente ganhando grande visibilidade<sup>27</sup>: Trata-se do texto "Rumos para o ensino da arquitetura" publicado pelo Departamento de Ensino do Grêmio Estudantil da FAUUSP em 1956 e republicado posteriormente (ARTIGAS, 1981, 1986, 1999, 2004).

Dois textos que foram escrito para acompanhar catálogos de exposição. O primeiro Artigas o disponibilizou, posteriormente como texto de um artigo de apresentação de duas obras suas na revista *Acropole*<sup>28</sup>. Trata- se do texto "Duas residências", publicado pela primeira vez como: "Arquitetura e Construção" no Catálogo da IX Bienal de São Paulo, 1967 e republicado posteriormente (*Acropole*, 1969; ARTIGAS, 1981, 1986, 1999, 2004). E o segundo "Frank Lloyd Wright" (1960), que foi republicado na revista *Depoimentos*(n.1, 1960) e também na 1ª edição de *Caminhos da Arquitetura*(1981), e voltou a ser publicado em todas as outras edições desse título (1986, 1999 e 2004). E finalmente, um texto excepcional que foi a "carta" que Artigas escreveu para o Prefeito de Jaú, publicada postumamente, como homenagem no número especial sobre o arquiteto (n.86, 1985), na revista *Módulo*, Rio de Janeiro.<sup>29</sup> Indicados na tabela 2.

## Discursos (5)

Os "discursos" (5), que são fundamentalmente aulas inaugurais para alunos de arquitetura, apresentam tanto o pensamento de Artigas sobre a arquitetura como a sua visão do ensino. Três deles são proferidos para os alunos da FAUUSP. Um para alunos de arquitetura da Universidade de Rio Grande do Sul. E, ainda temos uma palestra<sup>30</sup> proferida no Instituto dos Arquitetos, seção São Paulo, em agosto de 1970, sobre a participação de Artigas no encontro da UNESCO, em Zurich, sobre ensino da arquitetura, indicados na tabela 3.

	PUBLICAÇÃO ORIGINAL	REPÚBLICAÇÃO	TÍTULO ORIGINAL DO ARTIGO
1	Dep de Ensino do Grêmio Estudantil da FAUUSP, 1956	ARTIGAS, 1981, 1986, 1999, 2004	"Rumos para o ensino da arquitetura"
2	Catálogo da IX Bienal de São Paulo, 1967	<i>Acropole</i> , 1969; ARTIGAS, 1981, 1986, 1999, 2004	"Duas residências"
3	Escrita em 1973	Módulo (n.86, 1985)	"Carta" para o Prefeito de Jaú
4	Catálogo da exposição sobre a obra de FLW, no MAM Rio de Janeiro, 1960	ARTIGAS, 1981, 1986, 1999, 2004	"Frank Lloyd Wright 1869-1959"

	PUBLICAÇÃO ORIGINAL	REPÚBLICAÇÃO	TÍTULO ORIGINAL DO DISCURSO	LOCAL DA PALESTRA
1	Fundamentos, 1955	AD Arquitetura e Decoração, 1956, ARTIGAS, 1981, 1986, 1999, 2004; XAVIER, 1987 e 2003	"Aos Jovens Arquitetos"	FAUSSP
2	Acropole, 1959	Depoimentos, 1960, ARTIGAS, 1981, 1986, 1999, 2004	"Discurso do paraninfo"	FAUSSP
3	Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 1968	Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio da FAU-USP, 1975; Monolito, 2015; ARTIGAS, 1981, 1986, 1999, 2004	"O Desenho"	FAUSSP
4	Cadernos de Estudos, 1959	Depoimentos, 1960; ARTIGAS, 1999, 2004	"Arquitetura e cultura nacionais"	UFRGS
5	Encontro de Zurich, IAB-Textos, 1971	ARTIGAS, 1981, 1986, 1999, 2004	"O encontro de especialistas sobre o ensino de arquitetura"	IAB-SP

**Tabela 2 (topo):** textos autorais que não são "puros", publicados em revistas.

**Tabela 3:** Discursos profissionais por Artigas que foram publicados.

## Testemunhos (13)

**Tabela 4:** Entrevistas de Artigas, publicadas em vida.

**Tabela 5:** Entrevistas de Artigas publicadas após o seu falecimento.

Os “testemunhos” (13) são um agrupamento de entrevistas e depoimentos realizados durante a vida do mestre que, no entanto, se prolongam nas publicações até nossos dias. Três entrevistas foram publicadas com Artigas ainda vivo.

A este grupo pertencem também 3 depoimentos que foram transcritos e publicados, e um par de compilação de frases do arquiteto, a primeira publicada por ocasião do Prêmio da X Bienal de Arquitetura (medalha de ouro), que Artigas ganhou em 1969, e a segunda publicada como parte das homenagens após seu falecimento.

	PUBLICAÇÃO ORIGINAL	REPÚBLICAÇÃO	TÍTULO ORIGINAL DA ENTREVISTA	ENTREVISTADOR
1	Revista Mais, 1973	Fernando Mercadante (1994) <sup>1</sup>	“Vilanova Artigas”	Fernando Luiz Mercadante
2	A Construção em São Paulo, 1982	-	“As cidades transformaram-se em territórios suspeitos”	-
3	A Construção em São Paulo, 1984	como “Depoimento”, in: XAVIER, 2003 <sup>2</sup>	“Arquitetura política e paixão”	Lívia Pedreira

	PUBLICAÇÃO ORIGINAL	REPÚBLICAÇÃO	TÍTULO ORIGINAL DA ENTREVISTA	ENTREVISTADOR
1	Folha de São Paulo, 1985	ARTIGAS, 2004	“As ideias do velho mestre” <sup>33</sup>	Paulo Markun
2	Projeto, 1988	-	“Fragments de um discurso complexo” <sup>34</sup>	Lena Coelho Santos
3	Projeto, 1988	ARTIGAS, 2004	“As posições dos anos 50” <sup>35</sup>	Aracy Amaral
4	arq.urb, 2015	-	“João Batista Vilanova Artigas entrevistado por Eduardo de Jesus Rodrigues em 1978” <sup>36</sup>	Eduardo de Jesus Rodrigues
5	arq.urb, 2016	-	“Entrevista com o mestre em 16 de junho de 1984” <sup>37</sup>	Myrna de Arruda Nascimento

PUBLICAÇÃO ORIGINAL	REPÚBLICAÇÃO	TÍTULO ORIGINAL DA ENTREVISTA	TIPO
1 A Construção em São Paulo, 1969	-	"João Batista Vilanova Artigas"	Compilação de frases do arquiteto
2 Desenho, 1972	-	"Debate CEB, 1968" <sup>1</sup>	Debate
3 Pini / IAB-SP, 1979	ARTIGAS, 1981, 1986, 1999, 2004	"Arquitetura e desenvolvimento nacional" <sup>2</sup>	Depoimentos e debates
4 Projeto, 1985	Artigas 1989, 2004	"A função social do arquiteto" <sup>3</sup>	Depoimento
5 Módulo, 1985	-	"Referências biográficas [de Vilanova Artigas]" <sup>4</sup>	Compilação de frases do arquiteto

**Tabela 6:** Depoimentos e frases transcritos de Artigas.

## Sobre Arquitetura (37)

Os artigos dedicados à apresentação de "obras" (37) nunca tiveram importância para as republicações dos textos de Artigas, salvo pelas imagens dos Moscardi que circularam ilustrando vários textos e por duas matérias específicas: "Duas residências" (*Acropole*, 1969), que foi republicado como "Arquitetura e Construção" (Catálogo da IX Bienal de São Paulo, 1967) "Sobre escolas" (*Acropole*, 1970). Este último é uma apresentação ao volume que é dedicado às escolas de sua autoria reunidas nas páginas do n. 377 da revista.<sup>31</sup> Artigas faz um histórico da política educacional e seu papel estratégico na superação do subdesenvolvimento do país. Destaca a atuação do Fundo de Construções Escolares (FECE) criado durante o governo de Carvalho Pinto (1959-63) para atender a necessidade de ampliação da rede escolar paulista e enfatiza com orgulho o engajamento dos arquitetos em responder à essa missão cívica.

Trata-se de um artigo exemplar para compreender a importância do edifício escolar para Artigas e seus companheiros.

Uma grande maioria desses artigos, 28 (76%), foi publicada em uma única revista: *Acropole*. A revista começou a circular em 1938, e publicou obras de Artigas entre 1953 e 1971, quando a

...continuação da nota 20 ... feito para o catálogo da IX Bienal de São Paulo (Arquitetura e Construção) e uma carta enviada ao Prefeito de Jaú (publicada post-mortem).

<sup>21</sup> Palestras, geralmente sobre o tema da arquitetura ou do ensino da arquitetura. Não incluímos aqui o discurso "Aos formandos da FAUUSP – 1964" porque nunca foi disponibilizado para publicação em revista. No entanto, foi publicado em *Caminhos da Arquitetura* (ARTIGAS, 1981, 1986, 1999, 2004).

<sup>22</sup> Entrevistas ao arquiteto, bem como depoimentos e debates em que ele participou e que foram publicadas em vida do arquiteto e, ainda, as que foram publicadas depois de sua morte (5 artigos). Não incluímos: "Tradição e ruptura", porque nunca foi disponibilizado para publicação em revista. No entanto, foi publicado em *Caminhos da Arquitetura* (ARTIGAS, 1999, 2004). Incluímos também dois textos que foram feitos com compilações de citações do arquiteto.

revista saiu de circulação.<sup>43</sup> Aqui é importante incluir uma ponderação, pois quando *Acropole* deixou de ser publicada se fechou o caminho da difusão das obras, algo que havia sido cuidadosamente construído conjuntamente durante quase 20 anos de colaboração entre Gruenwald e os arquitetos modernos. Artigas, e outros tantos arquitetos modernos paulistas, encontraram depois na revista *A Construção em São Paulo* (São Paulo), editada pela prestigiosa Editora Pini, um novo espaço para a difusão de seu trabalho. A revista começou a publicar "em fascículos", a partir de 1978,<sup>44</sup> o *Roteiro de Arquitetura*, que não era outra coisa que a pré-diagramação do livro *Arquitetura Moderna Paulistana* de Alberto Xavier, Carlos Lemos e Eduardo Corona, que só seria publicado no formato de livro em 1983.<sup>45</sup> No caso das matérias de autoria de Artigas a parceria com esta revista finalizou em 1982, após ter publicado 18 artigos,<sup>46</sup> que aqui não foram considerados pois não podem ser diretamente atribuídos a Vilanova Artigas.

Portanto desde o ponto de vista da divulgação do trabalho dos arquitetos modernos em geral, e de Artigas entre eles, poderíamos dizer que *A Construção em São Paulo* ocupou o lugar deixado por *Acropole*, e que pode ser considerada como o canal privilegiado de publicação da obra desses

<sup>23</sup>Matérias que incluem qualquer tipo de iconografia ou material gráfico como: fotografias, croquis, perspectivas (mais ou menos trabalhadas), plantas, cortes, elevações, pequenos textos descriptivos, ainda que não necessariamente escritos por ele, sobre obras projetadas pelo arquiteto individualmente ou com associados. Consideramos que todo este material (textual e gráfico) foi publicado com seu consentimento. Incluímos ainda matérias nas quais Artigas aparece em companhia de seus associados em obras específicas, ou ainda as que aparecem com Carlos Cascaldi, que foi seu sócio entre 1945 e 1965. Não incluímos artigos que foram feitos sobre a obra do arquiteto por outros autores. Não incluímos, porque tem pouquíssimos trechos de Artigas o artigo: "Três gerações debatem arquitetura" (*A Construção em São Paulo*, n. 1872, 1983), mas é um texto interessante sobre um debate conduzido por Artigas, com a participação de Abrahão Sanovicz e Siegbert Zanettini.

<sup>24</sup>Salvo duas exceções: "Duas residências" (1969) e "Sobre escolas" (1970), ambos publicados em *Acropole*. Devemos incluir aqui as matérias que apareceram na revista *A Construção em São Paulo* da editora Pini, sobre as que voltaremos depois em particular.

<sup>25</sup>Foram publicados em *Caminhos da arquitetura*: "Le Corbusier e o Imperialismo", "A bienal é contra os artistas brasileiros", "Os caminhos da arquitetura moderna", "Considerações sobre arquitetura brasileira", "Revisão crítica de Niemeyer", "Centenário de Louis Sullivan", "Uma falsa crise", "Sobre escolas" e "A semana de 22 e a arquitetura". Em *Depoimento de uma geração*: "Os caminhos da arquitetura moderna", "Revisão crítica de Niemeyer", "Uma falsa crise" e "A semana de 22 e a arquitetura".

<sup>26</sup>"A arte dos Loucos", "Na faculdade de arquitetura e urbanismo", "Açúcar, álcool e borracha sintética", "A atualidade de Da Vinci", "As razões de uma controvérsia", "Liberdade para Odiléia", "O homem e a arquitetura" e "Em preto e branco".

arquitetos desde 1970 até a aparição das revistas especializadas dos anos 1980, como *Projeto* (1979) e *AU Arquitetura e Urbanismo* (1980). Tanto é assim, que a última entrevista com Artigas ainda vivo publicada foi feita para *A Construção em São Paulo* revista por Lívia Pedreira em 1984.<sup>47</sup>

Só foram publicadas 2 (5%) matérias em revistas de fora do Estado de São Paulo, *Arquitetura e Engenharia*, que era órgão de divulgação do IAB de Minas Gerais. Outras 3 (7%) matérias foram publicadas em 2 revistas estrangeiras.<sup>48</sup> Finalmente outras 3 revistas, todas paulistas, (*A Construção em São Paulo* [2], *Casa e Jardim* [1] e *Dirigente Construtor* [1]) se repartem o restante. 86% (32) dos artigos publicados apresentando obras de Artigas são de publicações paulistas, como observamos anteriormente. Qual o sentido desta divulgação regional da obra de Artigas?

Nas 37 matérias que se encontram na categoria "obras" comparecem 42 projetos do arquiteto, o que representa quase 10% da estimativa media das obras de Artigas, que está por volta de 450 projetos. O mais antigo, a residência Antônio Ribeiro em São Paulo, de 1943, o último, a residência de Ester e Ariosto Martirani (*Casa e Jardim*, 1979). Um pouco mais da metade das obras apresentadas, 21, são residências, algumas foram publicadas mais de uma vez, como a residência Geraldo De Stefan, São Paulo, 1950, que aparecerá em 2 publicações.

Só foi publicado um edifício de apartamentos, o Edifício Louveira, ainda que compareça em 2 publicações. Seguido pelas "escolas", com 9 obras (23%), estas obras tiveram bastantes republicações, como: Ginásio Estadual de Guarulhos, 1960 (3), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 1961 (2), Ginásio de Itanhaém, 1960 (2) e o Ginásio Estadual de Utinga, 1962 (2). As obras públicas, ou privadas, de grande porte são o terceiro grupo, também com 9 obras, inclui: 5 clubes (Vestiário do São Paulo Futebol Clube, sede do Anhembi Tênis Club, Garagem de Barcos do Iateclube Santapaula, as piscinas da Associação Portuguesa de Desportos, e Colônia de Férias dos trabalhadores das Indústrias de Fiação e Tecelagem de São Paulo, Praia Grande, ainda que não é exatamente um clube); 3 estádios (Municipal de Londrina, Portuguesa de Desportos e São Paulo Futebol); um conjunto habitacional, o CECAP Zezinho de Magalhães Prado, Guarulhos, 1967. Outras 2 obras de variados portes e funções

complementam o grupo: um posto de gasolina (São Paulo, 1950) e um edifício para sindicato (Sede do Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias de Fiação e Tecelagem de São José dos Campos, 1962).

Como mencionado anteriormente, muitas das obras apresentadas nas páginas de *Acropole* voltaram a ser veiculadas em 18 números de *A Construção em São Paulo* que incluem matéria sobre 18 obras de Artigas.<sup>50</sup> No total foram: 8 residências (Rio Branco Paranhos, Vilanova Artigas II, José Taques Bittencourt II, Rubens de Mendonça, Manoel Mendes André, Elza Berquó, Telmo Porto<sup>51</sup> e Juvenal Juvêncio<sup>52</sup>); o edifício Louveira; 5 escolas (FAU-USP, Ginásio Estadual de Utinga, Ginásio Estadual de Guarulhos, Escola Industrial do SENAI, Centro Integrado Piloto de Vila Alpina); 1 estádio (SPFC); 2 clubes (Vestiários de SPFC e Garagem de barcos do Santapaula lateclube); e uma passarela (Av. 23 de Maio, São Paulo)<sup>53</sup>.

### A perpetuação do legado de Artigas: comentários sobre *Caminhos da Arquitetura*

Parece-nos importante tecer alguns comentários sobre a republicação da obra de Artigas e principalmente aquela que foi reunida em *Caminhos da Arquitetura*. A primeira republicação de artigos de Vilanova Artigas em um único volume foi em *Depoimentos* (1960). A publicação do grêmio da FAUUSP reunia textos dos principais arquitetos modernos. Em 1960 o mesmo número reunia artigos de Gregory Warchavchik (1896-1972), Rino Levi (1901-1965), Vilanova Artigas (1915-1985) entre outros reconhecidos arquitetos modernistas. Dos 23 artigos da revista 8 são republicações dos textos de Vilanova Artigas.

*Caminhos da Arquitetura* reúne algum dos escritos de Vilanova Artigas, majoritariamente publicados em revistas anteriormente. Entretanto não podemos considerar que seja um único livro, na realidade são quatro livros diferentes, pois sofreram modificações em cada uma das suas republicações.

A primeira edição, de 1981, foi publicada pela Livraria Editora Ciências Humanas, ainda em vida de Artigas. Contém, seguindo a organização definida pelo próprio Artigas, 5 "Discursos",<sup>54</sup> 10 "Textos",<sup>55</sup> e 2 "Testemunhos",<sup>56</sup> precedidos por uma "Introdução" do próprio arquiteto. A 2ª edição, de 1986, já

<sup>27</sup> Fazemos esta ressalva porque este texto foi republished, posteriormente, em *Caminhos da Arquitetura* (1981), e voltou a ser publicado em todas as outras edições desse título (1986, 1999 e 2004).

<sup>28</sup> Casas Mendes André (1966) e Elza Berquó (1967).

<sup>29</sup> Carta escrita e assinada pelo arquiteto em abril de 1973, quase como um memorial descritivo do Ginásio de esportes de Jaú, para o prefeito, demonstrando que o projeto estava atendendo aos pedidos verbais quanto ao programa da obra, feitos pelo administrador da cidade.

<sup>30</sup> Trata-se da transcrição de uma gravação.

<sup>31</sup> Publicada em um livro que recopila as entrevistas do entrevistador, Fernando Mercadante (1994).

<sup>32</sup> Esta foi a última entrevista de Artigas publicada, foi republicada em 1985 como parte das homenagens ao mestre, após seu falecimento (*AU Arquitetura e Urbanismo*, 1985). Foi incluída no livro organizado por Alberto Xavier *Depoimentos de uma geração*, em 1987. Foi republicada em 2015, como parte das homenagens do centenário do nascimento de Artigas (arq.urb, 2015).

<sup>33</sup> Entrevista realizada pelo jornalista em 10 de novembro de 1984. Provavelmente a última entrevista do arquiteto.

<sup>34</sup> Publicado graças aos esforços de Hugo Segawa, na seção *Ensaio & Pesquisa* da revista Projeto, é a transcrição de um depoimento filmado por Lena Coelho dos Santos em 1979, como parte da pesquisa realizada para a dissertação de mestrado da entrevistadora.

<sup>35</sup> É parte da mesma seção comentada na nota anterior. Entrevista realizada em 6 de novembro de 1980 por Aracy Amaral, no processo de pesquisa para a produção do livro *Arte para Quê?* (1987), sobre preocupação social na arte e arquitetura brasileira (1930-1970).

depois do falecimento do autor, foi publicada pela Fundação Vilanova Artigas e a Editora Pini. Contém os mesmos “Discursos”, “Textos” e “Testemunhos”, assim como a introdução inicial, mas vem prefaciado por um curto, mas esclarecedor, texto, de autoria de Rosa Artigas, explicando as circunstâncias da primeira publicação.

O terceiro livro, não é uma 3<sup>a</sup> edição, mas um livro diferente, ainda que com um conteúdo aparentemente similar. Publicado pela editora Cosac & Naify em 1999, o índice troca os nomes dos agrupamentos propostos por Artigas. Transforma “Textos” em “Ensaios” e entram as “Entrevistas”, inexistentes nas edições anteriores, aumentando de três para quatro as sessões da publicação original.

Na primeira parte os “Textos”, são chamados de “Ensaios”, um termo mais pretencioso e que nos parece pouco adequado, tratando-se de Artigas. “Ensaio” remete aos famosos *Essai (sur l'architecture)*, uma produção típica do academicismo desde o século XVIII. Os “Textos” de Artigas não são o resultado de um desenvolvimento concatenado e racional, espelhado em máximas sustentadas pela tradição, mas são em grande parte escritos argumentativos que remetem a escolhas de caráter quase sempre político. A mudança de título para incluir uma dimensão mais conceitual aos “Textos”, se faz evidente na incorporação de uma obra mais.

Nesta edição os “Textos” não são mais 10, senão 11 “Ensaios”. Aos 10 textos originais esta edição soma “O desenho”, que nas anteriores comparecia na sessão “Discursos”, porque de fato trata-se de um discurso. Do ponto de vista historiográfico a edição assume, com esta alteração, a dimensão conceitual, e a reverência intelectual, que o texto “O desenho” adquiriu nos anos oitenta e noventa após a morte de seu autor, o que é um dado histórico importante. Ele revela a distinção entre o sujeito histórico Artigas e a historicidade das interpretações sobre ele. Ademais ao ser definido como um ensaio retira-se do frescor do conteúdo verbal, da palestra para estudantes. Não é difícil imaginarmos como a performance de Artigas deve ter sido cativante e impactante ao ser pronunciada. .

Seguem-se os “Testemunhos”, que antes eram dois e agora são três, pois “Arquitetura e cultura nacionais”, sai dos “Discursos” e se apresenta como “Testemunho”, o que causa estranheza uma vez

que se trata de uma “Aula Inaugural”, ministrada para os alunos da FAU da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1959.

Assim, de uma forma um tanto localista, os “discursos” ficaram reduzidos às palestras e aulas inaugurais dadas “aos formandos da FAUUSP” (1955, 1958 e 1964).

Finalmente, nesta edição foi incluída uma nova sessão, “Entrevista”, com um novo texto, uma transcrição da entrevista dada à produtora Olhar Eletrônico pela ocasião da exposição “Tradição e Ruptura”, que foi realizada em São Paulo em 1984.

Na “Introdução” os editores mantiveram a introdução do original escrita por Artigas para a edição de 1981, mas excluíram “Prefácio” de Rosa Artigas, escrito para a edição de 1986, que explicava a produção do livro original *Caminhos da Arquitetura*. A republicação de 1999 foi apresentada por Carlos Lemos que discorre sobre as circunstâncias pelas quais a historiografia de arquitetura passou após a ditadura militar. O texto é pouco informativo sobre o personagem e sua obra, considerando que grande parte dos jovens estudantes de arquitetura no final do século XX mal ouviram falar sobre Artigas, seu legado e sua obra e a missão das publicações é justamente difundir o conhecimento.

O quarto livro, também editado pela Cosac & Naify, só que em 2004, é a recopilação de textos de Vilanova Artigas mais completa publicada até nossos dias. Rompe com a organização das edições anteriores, remontando todo o material publicado na edição de 1999 (18 textos)<sup>57</sup> segundo temas mais conceituais, como: “Radicalismo e arquitetura”, “Formação das novas gerações”, “Atualidade do projeto moderno” e “Memória e utopia”. Ainda inclui novos textos, como: “A Bienal é contra os artistas brasileiros” (*Fundamentos*, n.23, 1951), “Considerações sobre a arquitetura brasileira” (*AD Arquitetura e Decoração*, n.7, 1954), “Revisão crítica de Niemeyer” (*Acropole*, n.237, 1958); e novas entrevistas, como: “As posições dos anos 50” e “As ideias do velho mestre”. Esta edição também inclui uma segunda parte, onde o editor republica o livro *A Função Social do Arquiteto*,<sup>58</sup> seguindo o formato da 1<sup>a</sup> edição, lançada pela editora Nobel em 1989.<sup>59</sup> Como as outras edições, esta inclui a “Introdução” de Artigas para a 1<sup>a</sup> edição (1981) e agrega uma

<sup>36</sup> Esta entrevista, cedida pelo acervo do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, foi editada e ilustrada por Fernando G. Vazquez Ramos, publicada em arq.urb como parte das homenagens do centenário do nascimento do arquiteto realizados pela USJT.

<sup>37</sup> Esta entrevista, cedida pelo acervo do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, foi editada e ilustrada por Fernando G. Vazquez Ramos, publicada em arq.urb como parte das homenagens do centenário do nascimento do arquiteto realizados pela USJT.

<sup>38</sup> Trata-se de um importante debate feito com os autores do Conjunto Habitacional Zézinho Magalhães, realizado na FAU e publicado na revista *Desenho*, por ocasião da exposição do projeto na escola. O debate foi realizado pelo CEB órgão da GFAU, caracterizado por trabalho cultural. No debate falaram os arquitetos Ruy Gama, pela CECAP, Vilanova Artigas, Fábio Penteado e Paulo Mendes da Rocha, pela equipe coordenadora.

<sup>39</sup> É resultado do “registro dos depoimentos e debates que se desenrolaram [sobre o tema “Arquitetura e Desenvolvimento Nacional”] durante seis sessões na sede do Instituto dos Arquitetos do Brasil, Departamento São Paulo”, reproduzidos numa publicação conjunta entre o IAB e a editora Pini.

<sup>40</sup> Este material foi publicado, ainda que com um texto diferente (outra transcrição) em Artigas (1989, 2004).

<sup>41</sup> Transcrição das falas do concurso prestado por Vilanova Artigas para Professor Titular da disciplina de Projeto da FAU-USP, realizado em 28-29 de junho de 1984. A versão apresentada por Ruth Verde Zein em 1984 é diferente das que apareceram em livro posteriormente (ARTIGAS, 1989 e 2004). De acordo com a compiladora, o texto apresentado pela Revista *Projeto*, foi “recuperado a partir de anotações realizadas durante os [debates], e aqui transcritos com o mínimo de adaptações necessárias ...continua próxima página...

apresentação, mais conceitual e volumosa, do Prof. José Tavares Correia de Lima. Não recupera nem o prefácio de Rosa Artigas (1989), nem a apresentação de Carlos Lemos (1999).

Assim, resumindo, no livro encontramos 14 textos que são republicações de trabalhos que foram alguma vez publicados em revistas, sendo que 11 foram publicadas com o mesmo título original,<sup>60</sup> e 3 aparecem com o título alterado.<sup>61</sup> O livro apresenta cinco textos que nunca foram publicados em revistas,<sup>62</sup> e ainda quatro entrevistas ou depoimentos, dos quais um (“Tradição e ruptura”) é uma transcrição de uma entrevista gravada que já tinha sido publicada na edição de 1999.<sup>63</sup>

Comparando esta publicação com o levantamento que realizamos fica evidente que todo o material original de Artigas ainda não foi republicado em uma Obras Completas.

### Sobre os textos não republicados

Entre os textos que ainda permanecem inéditos temos 8 “textos puros”, um “texto fora da curva”, 6 “testemunhos” e os 37 artigos sobre “obras”, que nunca alcançaram as páginas dos livros de recopilação de textos de Artigas. Parece-nos oportuno pelo menos dar algumas breves informações sobre alguns deles, centrando nossa atenção nos que denominamos como “textos puros”, isto é aqueles que foram preparados para publicação em formato de artigos.

Como arquiteto engajado nas políticas comunistas, a divulgação inicial de seus escritos, deu-se através da revista *Fundamentos*, onde publicou grande parte de seus textos doutrinais: “Le Corbusier e o Imperialismo”, “A bienal é contra os artistas brasileiros”, “Os caminhos da arquitetura moderna”; e ainda: “A arte dos Loucos”, “Na faculdade de arquitetura e urbanismo”, “A atualidade de Da Vinci”, “Açúcar, álcool e borracha”, estes últimos 4 ainda permanecem “ocultos” nas páginas de *Fundamentos*. Qual o motivo?

Em “A arte dos Loucos” (*Fundamentos*, ano IV, n.20, p.22-24, 1951), Artigas apresenta a exposição de arte dos alienados o hospital do Juqueri, que ocorreu no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em junho de 1951, e critica a burguesia que comanda os museus de São Paulo.

Em “Na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo” (*Fundamentos*, ano IV, n.20, p.23, jul. 1951), trata sobre a situação criada na FAUUSP pela negação de provimento da cadeira de Professor de projeto a Oscar Niemeyer pelo então reitor da Universidade Ernesto Leme. Estudantes de arquitetura protestaram e professores também. Artigas politiza o assunto assumindo que todo este caso teria origem nos compromissos assumidos pelo governo de Getúlio Vargas na Conferência de Washington.

Em “A atualidade de Da Vinci” (*Fundamentos*, ano IV, n.26, p.3, mar. 1952), que é um texto de editorial, Artigas faz uma crítica à “historinha” contada pelos americanos sobre a vida de Leonardo Da Vinci, ressaltando sua infância difícil. Para ele, a história expõe o brilhante artista como uma pessoa depressiva, e aponta estes fatores como sendo cruciais para elaboração de suas obras. Para ele Da Vinci foi um artista brilhante independente de ter sido bastardo ou não.

Em “Açúcar, álcool e borracha sintética” (*Fundamentos*, ano V, n.28, p.22-24, jun. 1952), Artigas denuncia o aumento do preço do açúcar, como influência dos norte-americanos, reivindicando um governo mais democrático, sob a perspectiva de que Getúlio Vargas executava as ordens de Washington (capital dos EUA).

São textos fortemente anti-imperialistas de tempos de Guerra Fria que demonstram o corte do projeto nacionalista do Partido Comunista Brasileiro daqueles anos do qual Artigas foi membro importante. Fora estes artigos publicados em *Fundamentos*, há três artigos mais que nunca foram republicados, trata-se de textos variados que mostram o engajamento de Artigas em temas que vão desde a crítica de arte, a história da arquitetura e o debate sobre planejamento urbano.

Em “Liberdade para Odiléia” (*Acropole*, n.338, 1967) discorre sobre a apreciação do trabalho artístico de Odiléia Sitti Toscano, esposa e sócia de João Walter Toscano. Afirma Artigas que quando Odiléia cria para o espaço arquitetônico sua linguagem abstratiza-se numa geometrização um tanto aristocrática, como resíduo do Renascimento, similar à arquitetura moderna, com suas ambiguidades, que Artigas chama de duplo caráter.

... continuação da nota 41 ... na passagem da linguagem falada à escrita, procurando respeitar ao máximo as ideias expressidas e, sempre que possível, as próprias expressões empregadas". (p.29)

<sup>42</sup> Estas matérias não foram colocadas no grupo de "Obras", mas no grupo de "Textos", porque apesar de apresentar obras sua importância maior é pela parte textual. Ainda assim, as obras que foram apresentadas neles foram computadas neste grupo. Ambos os textos foram republicados em *Caminhos da Arquitetura*, nas edições de 1981, 1986, 1999 e 2004.

<sup>43</sup> Estava ativa desde os anos 1940, mas que só começou a publicar obras do arquiteto nos anos 1970, após o fechamento de *Acropole*.

<sup>44</sup> A introdução e o primeiro fascículo apareceram no n.1605, 13 nov. 1978. p.21 e ss.

<sup>45</sup> A publicação contou com 211 obras, abarcando o período entre 1922 e 1977.

<sup>46</sup> Publicou ainda 3 de "entrevistas" com o arquiteto: n.1132, 20 out. 1969; n.1809, 11 out. 1982; n.1910, set. 1984.

<sup>47</sup> "Arquitetura política e paixão". Entrevistadora: Lívia Álvares. *A Construção em São Paulo*. São Paulo, n. 1910, p.16-17, set. 1984.

<sup>48</sup> Incluímos estes 3 artigos porque dificilmente poderiam ter sido publicados sem o apoio documental e de informações dadas diretamente pelo arquiteto.

<sup>49</sup> Ainda *A Construção em São Paulo* publicou 2 artigos mais sobre a Unidade habitacional do Parque Cecap, no n.1755, 15 fev. 1982.

<sup>50</sup> Nunca foi publicada em *Acropole*.

<sup>51</sup> Nunca foi publicada em *Acropole*.

<sup>52</sup> Nunca foi publicada em *Acropole*.

Em "O homem e a arquitetura" (*Casa e Jardim*, n.160, 1968) reflete sobre a relação da arquitetura com a técnica, com a arte e com o uso, repetindo a tríade vitruviana de uma forma pessoal. Aponta ainda as relações entre a arquitetura e a cidade e como o homem tem que ser considerado como medida para ambas. O texto foi usado para complementar um artigo sobre o Conjunto Habitacional CECAP Zezinho de Magalhães Prado, Guarulhos, 1967.

"Um lugar à utopia" (*Visão*, 1975) é uma matéria sobre planejamento urbano. A revista entrevista dez arquitetos perguntando como os arquitetos tem enfrentado os desafios da sociedade. A introdução enfatiza que o sucesso da arquitetura brasileira não garantiu aos arquitetos sua participação no mercado imobiliário crescente das grandes metrópoles. Segundo a mesma matéria entre 3 e 5% do mercado imobiliário nas grandes cidades inclui a participação do arquiteto. A intervenção de Artigas em meio à posições de Maurício Roberto e Ernest Mange ajudam a reconstituir o debate da arquitetura já em meados dos anos setenta.

"Em preto e branco" (*AU Arquitetura e Urbanismo*, n.17, 1978), é uma homenagem a Carlos Millan, por ocasião da sala especial dedicada ao arquiteto na VIII Bienal de São Paulo, 1965. Artigas admite que as últimas obras de Millan foram reconhecidas pelo *brutalismo*, mas o considerava como um avanço técnico na arquitetura brasileira, e não com as definições que esse termo tinha no brutalismo europeu.

## Conclusão

Visto o panorama das fontes documentais sobre Vilanova Artigas se faz necessária uma revisão permanente das referências sobre e do arquiteto com a finalidade de aumentar o corpus documental acessível aos novos pesquisadores sobre o tema. Os artigos de revista foram evidentemente os canais de comunicação com o grande público que Artigas usou para disseminar seu trabalho, tanto o intelectual como o de arquitetura. Essas revistas devem ser assumidas como as vias através das quais o arquiteto foi capaz de expressar seu trabalho de concepção das obras, assim como sua forma de pensar. São, portanto uma fonte rica para construir uma interpretação do pensamento que mobilizou a sua arquitetura.

A pesquisa evidencia ainda que as revistas sediadas em São Paulo são as principais revistas através das quais o arquiteto se manifestou, ainda que sua obra aparecesse em revistas de outros estados e ainda internacionais. O que nos levou a questionar o motivo desta concentração regional da difusão da obra de Artigas, considerando a sua recorrente preocupação em produzir uma arquitetura brasileira e não regional e paulista.

*Fundamentos* foi o veículo de promoção das ideias políticas de Artigas com 8 artigos publicados e 4 deles permanecem sem reedição posterior. *Acropole* foi o vetor privilegiado para a promoção da arquitetura moderna em geral e de Artigas em particular, desde 1953 até 1971 a revista publicou 34 matérias do ou sobre o arquiteto. Graças ao trabalho de Xavier, Lemos e Corona, em *A Construção em São Paulo*, o veículo assume o lugar de *Acrópole* dando continuidade à difusão da arquitetura moderna em São Paulo, a partir de 1972.

Só foram apresentados 42 projetos do arquiteto durante esses anos todos. A metade são residências (21 casas), seguido pelas escolas (9 obras) que tiveram mais republicações que as casas comparecendo em vários veículos diferentes, algo similar acontece com as grandes obras, como os clubes e estádios (9 obras).

Finalmente devemos insistir, e esta é a intenção deste artigo, que ler as obras em seu contexto original situa de forma evidente e rápida a intencionalidade do texto, do discurso, da entrevista, do meio elegido para a difusão. Contextualizando o material de forma direta. Isto se fez evidente durante a pesquisa e os dados que aqui apresentamos e que permite refazer esse caminho histórico da arquitetura de Artigas.

A republicação em livros, ainda que facilita a localização do material e ainda que promova a comparação entre os textos, em muitos casos retira a historicidade material, pois o fato de uma nota a pé de página, ou no final do texto, indicando a origem do texto não nos parece suficiente para que as novas gerações compreendam o que a edição de esse texto, ou de essa obra, significava naquele momento histórico preciso. Ler o texto "Duas residências" acompanhado das imagens das casas Mendes André (1966) e Elza Berquó (1967) é bem diferente que o ler sob o título

de “Arquitetura e construção” nas páginas de *Caminhos da arquitetura*. Algo similar acontece com “Sobre escolas”, texto que nas páginas de *Acropole* precede uma série de projetos de escolas (8 projetos de Artigas), onde podem ser verificados os postulados do arquiteto junto com uma seleção de tipologias de plantas que ilustram o material textual,<sup>64</sup> e ainda é possível ler os textos de Fábio Penteado e de Paulo Mendes da Rocha, que acompanham o pensamento do arquiteto e que enriquecem a leitura. Depois de tantas republicações ainda permanece a dúvida Qual o pensamento de Artigas? Afinal os caminhos da arquitetura se traçam com a intenção de quem os percorre, ou “o desenho é coisa mental”.

## Referências bibliográficas

- ARTIGAS, J. B. V. *Caminhos da arquitetura*. Apresentação de José Tavares Correia de Lira. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Introdução de José Tavares Correia de Lyra)
- \_\_\_\_\_. *Caminhos da arquitetura*. 3<sup>a</sup> ed. Apresentação de Carlos Lemos. São Paulo: Cosac Naify, 1999. (Apresentação a cargo de Carlos Lemos)
- \_\_\_\_\_. *A função social do arquiteto*. São Paulo: Nobel/ Fundação Vilanova Artigas, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Caminhos da arquitetura*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Pini/ Fundação Vilanova Artigas, 1986. (Prefácio de Rosa Camargo Artigas).
- \_\_\_\_\_. *Caminhos da arquitetura*. 1<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ciências Humanas, 1981. (Introdução de Vilanova Artigas)
- ARTIGAS, J.B.; SANOVICZ, A.; ZANETTINI, S. Três gerações debatem arquitetura. *A Construção em São Paulo*, ano XXXVI, n.1872, p.20-22, 26 dez. 1983.
- BUZZAR, M. A. *João Batista Vilanova Artigas: elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura*
- brasileira 1938-1967. São Paulo: Unesp/ Senac, 2014.
- CASA DE CERCA. *A cidade é uma casa a casa é uma cidade*: Vilanova Artigas arquiteto. Almada, PT: Casa de Cerca, 2001. [catálogo da exposição do mesmo nome realizada pela Casa de Cerca-Centro de Arte Contemporânea em colaboração com a Fundação Vilanova Artigas, na cidade de Almada, Portugal, de 25 nov. 2000 a 4 mar.2001]
- CORRÊA, M. L. Artigas: da ideia ao desenho. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999. 266 p.
- FERRAZ, M. C. (Coord.). *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1997.
- MERCADANTE, L. F. *20 perfis e uma entrevista*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- THOMAZ, D. E. Artigas: a liberdade na inversão do olhar; modernidade e arquitetura brasileira.Tese (Doutorado) FAU USP. São Paulo, 2005.
- UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Serviço de Biblioteca e Informação. Índice de Arquitetura Brasileira, 1950-1970; 1971-1980; 1981-1983; 1984-1989; coordenado por Eunice R. Ribeiro Costa, revisto por Emily Ann Labaki Agostinho. São Paulo, FAUUSP, 1992.
- VÁZQUEZ RAMOS, F. G. *Glosando a bibliografia sobre Vilanova Artigas*. Pós. São Paulo, v.3, n.40, p.142-167, out. 2016.
- XAVIER, A. *Brasília e arquitetura moderna brasileira: Bibliografia selecionada*. São Carlos: Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Escola de Engenharia de São Paulo, 2002.
- XAVIER, A. (org.). *Depoimento de uma geração*. Arquitetura moderna brasileira. 2<sup>a</sup> edição revisada e ampliada. São Paulo:: Cosac & Naify, 2003. (1<sup>a</sup> ed. São Paulo: ABEA: FVA, 1987).
- XAVIER, A.; LEMOS, C.; CORONA, E. *Arquitetura Moderna Paulistana*. São Paulo: Pini, 1983.

### Notas (continuação)

53 “Aos Formandos da FAUUSP – 1955” (palestra cujo texto foi publicado em: *AD Arquitetura e Decoração*, n.17, 1956), “Aos Formandos da FAUUSP – 1958” (palestra cujo texto foi publicado em: *Acropole*, n.244, 1959), “Arquitetura e Cultura Nacionais” (palestra cujo texto foi publicado em: *Cadernos de Estudos*, n.6, 1959), “Aos Formandos da FAUUSP – 1964” e “O desenho”, que foi a Aula Inaugural que Artigas pronunciou em 1 de março de 1967 para os alunos da FAUUSP (texto publicado em: Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio Estudantil da FAUUSP, 1967; *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.3, 1968).

54 “Le Corbusier e o imperialismo” (*Fundamentos*, n.17, 1951), “Os caminhos da arquitetura moderna” (*Fundamentos*, n.24, 1952), “Rumos para o ensino da arquitetura” (foi publicado pelo

Departamento de Ensino do Grêmio Estudantil da FAUUSP, 1956), “Centenário de Louis Sullivan” (*Estudos*, 1957), “Frank Lloyd Wright – 1869-1959” (texto do catálogo da exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1960), “Uma falsa crise” (*Acropole*, n.319, 1965), “Arquitetura e Construção”, “Sobre escolas” (*Acropole*, n.377, 1970), “Arquitetura e comunicação” (escrito em 1970, foi publicado na 1<sup>a</sup> ed. de *Caminhos da Arquitetura*, 1981) e “Semana de 22 e a Arquitetura” (*Módulo*, n.45, 1977).

55 “O encontro de especialistas sobre o ensino de arquitetura” (palestra proferida no IAB-SP em 1970) e “Arquitetura e desenvolvimento nacional” (título das 6 sessões de debates realizadas no IAB-SP em 1979 e publicados pela Editora Pini com o mesmo título, o depoimento de Artigas se encontra nas p.17-19).

56 Dos quais, devemos lembrar, só 8 são artigos (entendidos como textos preparados para publicação em revistas ou periódicos).

57 Transcrição do concurso prestado, em junho de 1984, por Vilanova Artigas para professor titular da disciplina de Projeto da FAUUSP.

58 Ainda que sem a interessante “Introdução”, que naquela edição esteve a cargo do Prof. Marco Aurélio Nogueira.

59 “Le Corbusier e o Imperialismo”; “A Bienal é contra os artistas brasileiros”; “Os caminhos de arquitetura moderna”; “Considerações sobre arquitetura brasileira”; “Arquitetura e cultura nacionais”; “Centenário de Louis Sullivan”; “Revisão crítica de Niemeyer”; “Uma falsa crise”; “O Desenho”; “Sobre escolas”; “A semana de 1922”.

60 “Aos formandos da FAUUSP” (título original: “Aos jovens arquitetos”, 1955); “Aos formandos da FAUUSP” (título original:

“Discurso de Paraninfo e Oração aos Formandos da FAUUSP”, 1958); “Arquitetura e construção” (título original do texto publicado em *Acropole: “Duas residências”*, 1969)

61 “Rumos para o ensino da arquitetura”; “Aos formandos da FAUUSP” (1964); “O encontro de especialistas sobre o ensino da arquitetura”; “Frank Lloyd Wright” (texto do catálogo da exposição do mesmo nome, Rio de Janeiro, 1960); “Arquitetura e comunicação” (1970, originalmente publicado na edição de 1981).

62 “Arquitetura e desenvolvimento nacional” (1979); “Tradição e ruptura”; “As ideias do velho mestre” (*Folha de São Paulo*, jan. 1985); “As posições dos anos 50” (entrevista com Aracy Amaral, publicada em 1988)

63 Só a publicação de 2004 de Caminhos da arquitetura publicou as “Plantas de escolas paulistas” que se seguem ao artigo original de Artigas.

**Recebido** [Mai. 12, 2017]

**Aprovado** [Jun. 21, 2017]

## Resumo

Investiga as ideias do arquiteto norte-americano Lebbeus Woods e sua proposta de intervenção em áreas flageladas tanto por guerras, catástrofes naturais, contigências políticas, econômicas ou sociais. Na perspectiva de Woods, a manutenção da integridade física das ruínas é seminal para uma reflexão acerca de seus modos de fazer enquanto narrativas históricas que, comumente, são negligenciadas pela história oficial. Woods pretende traçar novos paradigmas projetuais nessas áreas tomando os eventos traumáticos e sua aceitação como o ponto de partida para o reconhecimento dos agentes transformadores da história. Para isso, o arquiteto advoga a criação de um novo tipo de profissional: o arquiteto experimental.

*Palavras-chave:* arquitetura contemporânea, arquitetura pós-desastre, prática experimental.

*"Só aquilo que não cessa de doer perdura na memória."* Friedrich Nietzsche

**E**m seu artigo intitulado Political Machines (2009) o arquiteto Lebbeus Woods afirma que os telefones celulares são máquinas políticas, pois permitem que se organizem atos e ações de resistência política instantaneamente. Além disso podem reproduzir, em tempo real; textos, imagens ou vídeos desses atos para que o mundo tome conhecimento. Porém, para tal, é necessário que as pessoas entrem em ação e se coloquem no espaço de disputa por excelência, que é o espaço público. Assim o espaço virtual ainda é subordinado ao espaço físico, o qual habitamos, vivemos e lutamos. Logo, a arquitetura ainda têm uma importância muito grande nas questões humanas, principalmente as políticas. (WOODS,2015,p.97)

*Estamos bem familiarizados com a arquitetura monumental do poder oficial, os edifícios grandes e caros que demonstram a riqueza de empresas privadas, instituições de arte, e os governos estáveis...*

\* O arquiteto Lebbeus Woods (1940-2012), nascido em Lansing, no estado de Michigan, formou-se em engenharia na Universidade Purdue e em arquitetura na Universidade de Illinois. Logo em seguida, trabalhou para os escritórios de Eero Saarinen & Associates e Kevin Roche John Dinkeloo Associates, e, após alguns trabalhos privados, começou, em 1976, a se dedicar à carreira acadêmica. Em 1988 fundou o Research Institute for Experimental Architecture, e foi professor na Cooper Union em Nova York e na European Graduate School na cidade de Saaz-Fee, na Suíça. Desde então, tem desenvolvido seu trabalho em arquiteturas experimentais, através de "desenhos de edifícios extremas... continua próxima página..."

**Bernardo da Silva Vieira**

Arquiteto, doutorando pela UFRJ/RJ, professor assistente no Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI, Universidade do Estado do Rio de Janeiro UERJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, UFRJ, Cidade Universitária, CEP 21941901, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, (21) 39381890, bernardo.arquitetura@gmail.com

*Mas o que pode ser dito da arquitetura de resistência à autoridade estabelecida? E sobre a arquitetura de rápida mudança política? Tal arquitetura não pode ser cara, porque aqueles que precisam não são patrocinados por bancos e companhias hipotecárias. De qualquer maneira, não há o tempo para o processo de construção habitual. A arquitetura política deste tipo deve ser improvisado, espontânea.* (WOODS,2015,p.98)

Woods argumenta que, nestes casos, os arquitetos só podem oferecer ideias e modelos que serviriam de guia para que as pessoas possam inventar essa arquitetura da mudança de acordo com suas capacidades físicas, financeiras e materiais. E conclui que "que eles são os melhores dos arquitetos formados, pois eles podem trazer o escopo de seu conhecimento para a tarefa, e seu instinto para a poética na experiência humana." (WOODS, 2015,p.98)

... continuação da nota ...  
mente invulgares e complexos que não parecem obedecer a nenhuma das regras estilísticas conhecidas e que, no entanto, graças aos seus conhecimentos de arquitetura e engenharia, seriam estruturalmente viáveis". (JODIDIO, 1997, p.55)

## Agosto 2026: chuvas leves virão

*"O fogo explodiu a casa e ela ruiu, soltando nuvens de fagulhas e de fumaça.*

*Na cozinha, um instante antes da chuva de fogo e de madeira, era possível ver o fogão preparando cafés da manhã em ritmo psicopata, dez dúzias de ovos, seis pães inteiros de torradas, vinte dúzias de tiras de bacon que, engolidas pelo fogo, fizeram com que o fogão começasse a trabalhar de novo, chiando histericamente!*

*O estrondo. O sótão caindo sobre a cozinha e a sala. A sala sobre o porão, e o porão sobre as fundações. Freezer, poltrona, fitas de filmes, circuitos, camas e todos os outros esqueletos lançados formando, lá embaixo, uma montanha de destroços.*

*Fumaça e silêncio. Uma enorme quantidade de fumaça.*

*O amanhecer apareceu fraco do lado leste. Entre as ruínas, uma parede se erguia solitária. Dentro da parede, uma última voz repetia, sem parar, mesmo depois que o sol se ergueu e brilhou sobre a pilha de escombros e fumaça.*

*Hoje é 5 de agosto de 2026, hoje é 5 de agosto de 2026, hoje é..." (BRADBURY, 1985)*

No conto de Ray Bradbury, a humanidade, em um futuro próximo, é capaz de projetar casas tecnologicamente avançadas, que através de dispositivos robóticos, controlam cada aspecto das necessidades humanas. Atividades como cozinhar, lavar, preparar a comida ou acordar as crianças para a escola, são geridas pela residência, que através de vários comunicadores instalados em suas paredes, dita as atividades diárias para seus habitantes. A casa, porém, continua em funcionamento após um evento cataclísmico em que os seres humanos não mais existem e ela se mantém como a única estrutura íntegra do entorno. Como o autor observa, é como uma igreja em que os deuses há muito partiram, mas a rotina do culto permanece inutilmente inalterada.

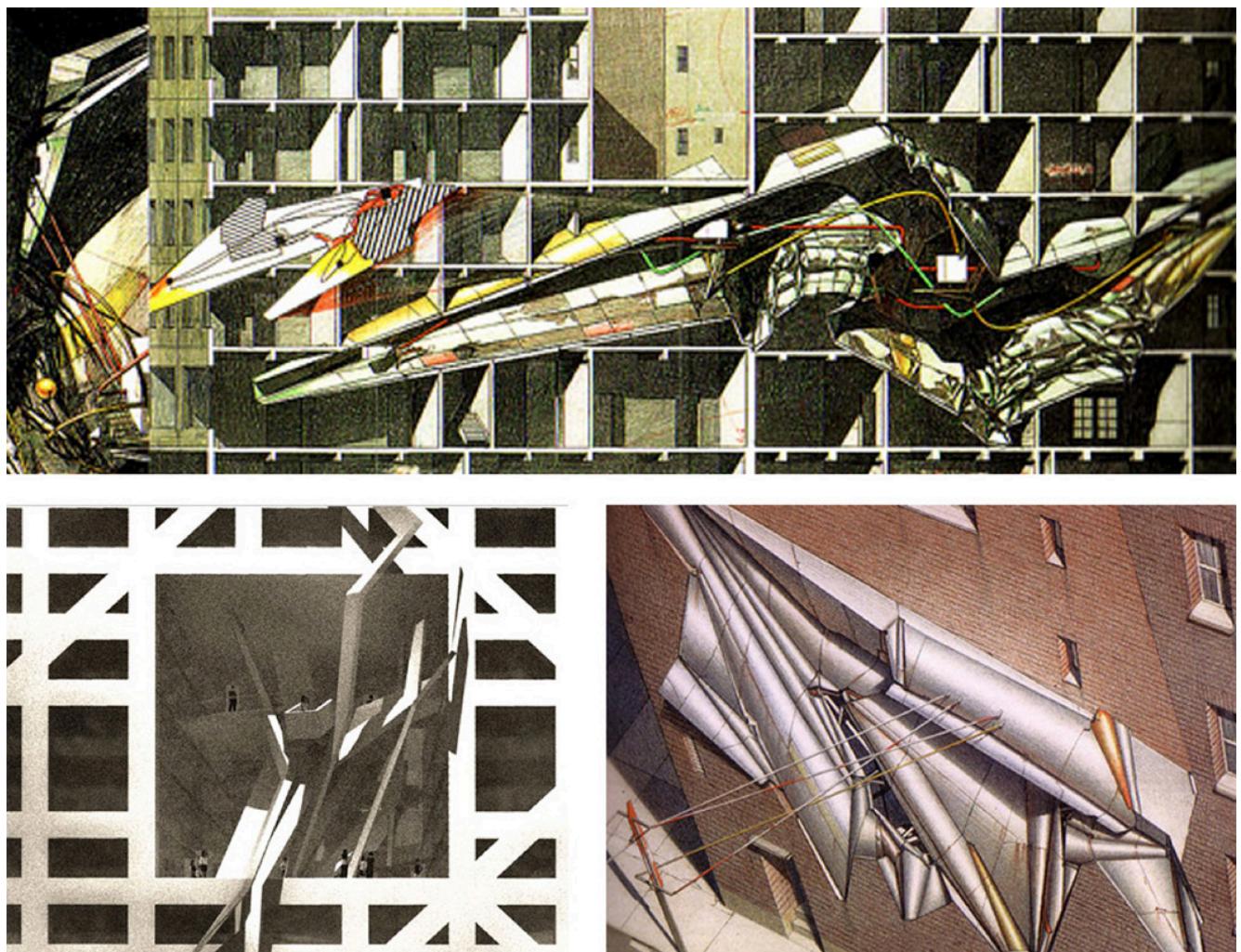
A casa continua a desempenhar suas atividades, ignorando a ausência das pessoas que a habitavam,

até que um acidente provoca um incêndio e, em seguida, o seu colapso estrutural. Dela restam somente ruínas: uma única parede ainda de pé, através do comunicador, continua a falar, sem que haja ninguém para ouvi-la. Esta imagem de uma ruína falante, testemunha daquilo que foi e não é mais, é uma interessante alegoria para descrever o trabalho do arquiteto norte-americano em sítios arruinados.

Não é de se espantar que o próprio Woods tenha ilustrado uma adaptação em quadrinhos deste conto de ficção científica de Ray Bradbury (WOODS, 1992). A narrativa nos coloca diante de uma reflexão acerca do paradoxo entre a relação do homem com os avanços tecnológicos do século XX: a mesma ciência que nos deu um nível de conforto inimaginável é também responsável pela nossa destruição. O conto também nos alerta do poder que as ruínas tem de nos contar histórias, e saber escutar essas testemunhas arruinadas dos processos históricos consiste no leitmotiv do trabalho de Woods.

Alguns de seus projetos, expressos através de maquetes e desenhos, propõem uma intervenção nas áreas urbanas em que ocorreram situações traumáticas. As propostas de Woods para zonas de guerra e conflito trazem uma reflexão sobre o papel da arquitetura como materialização da memória coletiva desses eventos e de sua capacidade de recuperação física, sem esconder os mecanismos que tornaram isso possível.

Em seu panfleto War and Architecture, Lebbeus Woods elenca algumas estratégias de intervenção em edifícios arruinados em sítios devastados pelas guerras. Segundo ele, um primeiro gesto seria através do conceito de crosta (scab), que consistiria em um invólucro de proteção das feridas da construção visando sua proteção para futuras intervenções. O arquiteto ressalta que apesar de desagradáveis, os conceitos de crosta e ferida são uma metáfora mais honesta da reconstrução dos restos que as guerras nos legam. Os meios através dos quais os corpos se curam podem não ser bonitos em um sentido convencional mas o são num sentido existencial e conclui que "a arquitetura deve aprender como transformar a violência assim como a violência tem o poder de mudar a arquitetura". (WOODS, 1993, p.24)



**Figura 1:** Lebbeus Woods, *scars and accretion*. Fonte: <[flickr.com/photos/blanco-teko/5221657850](https://flickr.com/photos/blanco-teko/5221657850)>.

Esse processo continuaria com as Injeções (*Injections*), de novas estruturas nos buracos onde as bombas e projéteis acertaram o edifício preservando os vazios gerados pelos ataques da artilharia. Esses lugares torcidos promoveriam uma experimentação mais ativa do espaço, um desconforto proposital, capaz de criar formas menos passivas de ocupá-lo, ou nas palavras de Woods: « incluindo as ferramentas para o jogo essencial da vida experimental, extendendo as faculdades humanas para experimentar, pensar e agir »(WOODS, 1993, p.29).»

Outro estágio seria a cicatriz (*scar*), na qual o arquiteto propõe que, mesmo recuperados, os edifícios não deveriam esconder as marcas da violência sofrida. A cicatriz é uma testemunha dos percalços da história de formação de determinado local e um aviso às futuras gerações de um horror

que não deve ser escondido e muito menos olvidado. Essa cicatriz, pela articulação das diferenças entre os velhos tecidos e os novos, divide a cidade e a une ao mesmo tempo. Busca-se uma evidência da cicatrização urbana, como uma “marca de orgulho e honra, que não poderia ser escondida a não ser por processos cosméticos”. (WOODS, 1993, p.31) Aceitar a cicatriz é aceitar os processos intrínsecos de formação daquele sítio e evidenciar a arquitetura como testemunha da história transformadora do local e a articulação de suas diferenças.

Woods propõe que a maior parte da cidade deva ser reconstruída como era antes da catástrofe, porém em alguns lugares se criariam espaços-laboratórios que romperiam a espacialidade da cidade tradicional. Assim dentro destas crostas e cicatrizes estariam os *freespaces*, que atravessariam

fluidamente a rigidez da malha urbana tradicional de maneira a requalificá-la completamente. Nestes espaços habitariam pessoas de qualquer classe social dispostas à experienciar novas formas de apropriação do espaço.

Essa postura de Woods se aproxima bastante da discussão que Huyssen promove acerca dos memoriais sobre o Holocausto e do monumento como forma de validação da memória histórica:

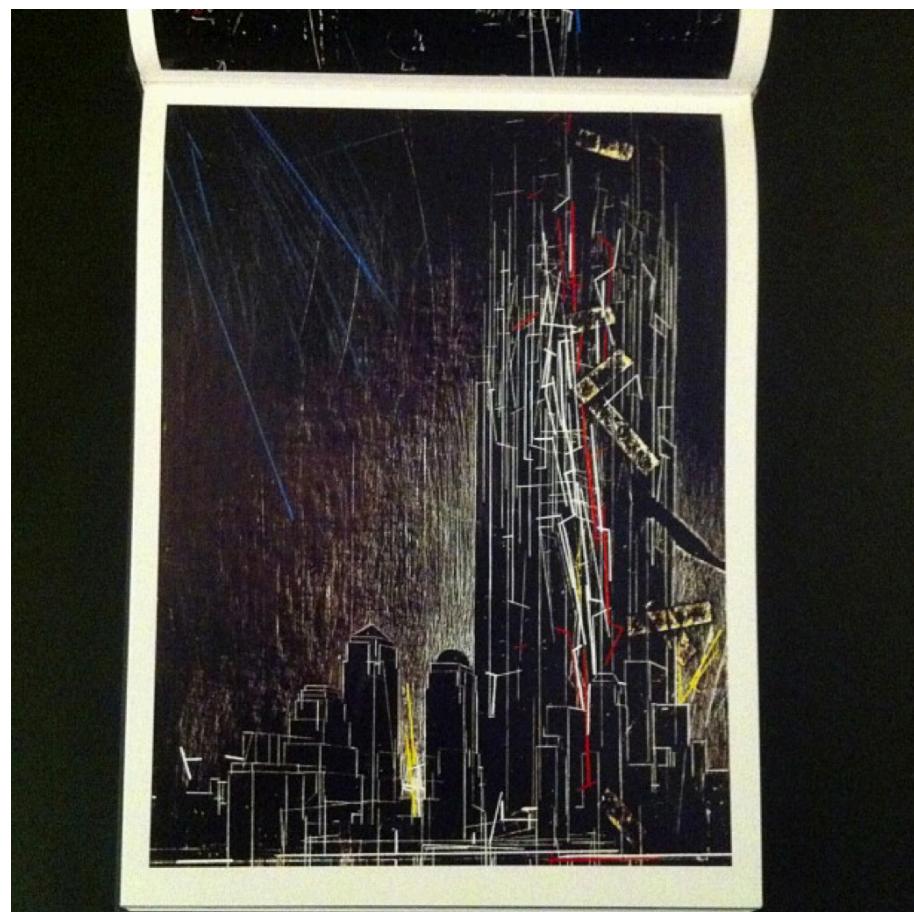
*Por mais fragmentadas pela mídia, pela geografia ou pela posição subjetiva que sejam as representações do Holocausto, em última análise tudo se detém diante desse núcleo: inimaginável, indizível e irrepresentável terror. As gerações posteriores ao holocausto só podem se aproximar deste núcleo pela aproximação mimética, uma estratégia mnemônica que reconhece o evento em sua alteridade e para além da identificação ou da empatia terapêutica, mas que incorpora fisicamente um pouco do terror e da*

*dor no lento e persistente ofício da rememoração.* (HUYSEN, 2000, p. 85.)

A proposição de Huyssen, assim como o trabalho de Woods, parece buscar uma nova via de entendimento dos processos históricos através da anamnese das sensações, mesmo que desagradáveis, da história ali contada. Busca-se um diálogo com a memória daqueles eventos através dos sentidos, uma percepção sensorial que pode se tornar mais profunda na memória coletiva que a tentativa de racionalizar ou estetizar o sofrimento dos eventos passados.

Os desenhos de Woods, ao contrário de uma arquitetura monumental, promovem justamente uma narrativa das histórias dos vencidos, a evidência de suas ruínas e as cicatrizes que marcam sua tentativa de construir um futuro. Ele não o faz de forma analógica: são imagens metonímicas que se apresentam fraturadas, convocando o observador

**Figura 2:** Lebbeus Woods, *World Center - 9/11 memorial*. Fonte: <[flickr.com/photos/8759761@N06/8351205930/in/photostream/](https://flickr.com/photos/8759761@N06/8351205930/in/photostream/)>.



a uma releitura dos eventos ocorridos. Woods busca, em seu trabalho uma relação de imagens dialéticas, segundo expressão de Walter Benjamin, um princípio de montagem com os resíduos da história. “ (...) Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrapiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.” (BENJAMIM, 2007, p.502.) Os trabalhos de Woods com os resíduos arruinados da história buscam uma dimensão anti-monumental, onde podemos testemunhar na carne da cidade a violência que evidencia a falência de nosso modelo civilizatório.

Os seus projetos parecem buscar uma narratividade poética do histórico, na qual os edifícios danificados pela ação da violência possam ter sua integridade física assegurada como memória narrativa de uma história que se quer apagada. Essas estruturas podem, inclusive, nos despertar uma nova sensibilidade espacial fora dos padrões construtivos ou ideológicos vigentes.

Woods denuncia, ainda, a falácia da autoridade, que traindo a confiança nela depositada, é muitas

vezes responsável pela própria destruição do espaço que deveria proteger. Segundo o arquiteto, não há outra escolha senão buscarmos novos processos para as cidades, nos quais os novos métodos devem necessariamente começar pela ruína do antigo, onde não se tenta mimetizar ou esquecer o que foi perdido, e sim procurar uma autorreflexão da perda contemporânea.

### A sugestão de uma presença

A defesa de Woods a respeito da ruína como testemunha da história de um lugar é análoga a do diretor alemão Wim Wenders, para quem esses escombros podem ser considerados uma cifra de nossa história, devido à sua natureza inconclusiva e fragmentada.

*Estou certo de que os muros contra incêndios têm maior poder de impacto em nossa memória que as fachadas principais. E que o “fragmentário” ou “quebrado” finca suas raízes mais profundamente na memória que o “completo”. O “quebrado” tem uma superfície como que rugosa à qual nossa memória pode se agarrar. Na superfície lisa do*

**Figura 3:** Cena inspirada no filme *Asas do Desejo* (1987) onde um personagem caminha pela *Potsdamer Platz* com a ruína dos edifícios ao fundo. Fonte: Desenho do autor.





**Figura 4:** Berlin, Sony-Center na Potsdamer Platz, Innenhof. Projeto do arquiteto Helmut Jahn. Fonte: taken by user on July 10, 2005 {{GFDL}}{{cc-by-sa-2.0}} Category:Berlin. <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin\\_Sony-Center\\_Courtyard.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin_Sony-Center_Courtyard.jpg)>

*"completo" a memória resvala. Em certo sentido, uma cidade se define por seu impacto latente na memória das pessoas. Tudo que é um pouco mórbido causa, naturalmente, um impacto latente na memória. (...)*

*A renovação é um ato de equilíbrio: um pouco além da conta e se põe tudo a perder; limpe as fachadas um pouco mais e, de repente, a história fica parecendo Disneylândia. É muito difícil acrescentar algo de novo ao velho. Ao mesmo tempo, creio que o mais interessante da arquitetura e das cidades é que, de forma natural e ousada, erga-se o novo junto ao velho. Isso é o que eu acho realmente maravilhoso. Porém, quando o novo tenta conjugar-se com o antigo, destacar seus atributos, formar uma espécie de combinação, isso é terrível.* (WENDERS, 1994)

O caráter reflexivo e especulativo próximo das proposições de Wenders, no texto acima, aparece explícito no texto de Woods, *Espaços do Pensamento*, sobre sua instalação *Rain*: "Há espaços que existem mais como sugestão da presença do que fatos rigidamente materiais. Há o espaço do pensamento - meio tangível, meio imaginado - os quais tem poder de provocar novos pensamentos e questões para inspirar a contemplação sobre o que a arquitetura é, e o que ela pode vir a ser (WOODS, 29/09/2004)

Para Woods a arquitetura necessita tornar-se visionária para se mostrar como força de resistência, promissora de uma ordem social *outra*<sup>1</sup>. O seu trabalho, portanto, nos propõe uma nova forma de ver a disciplina, uma dimensão ética da intervenção do arquiteto na cidade, ou, como aponta Eric Owen Moss, a arquitetura como diplomacia geopolítica (MOSS In: WOODS, 2004, p.11).

### As caixas mudas

Para Lebbeus Woods a experimentação na arquitetura deve seguir um pressuposto ético: a busca de novas formas arquitetônicas devem ocorrer onde há a busca da criação de novos paradigmas espaciais. A criação de novas formas arquitetônicas, apenas como uma maquiagem para velhos programas leva somente a um maneirismo na disciplina ou a criação de assinaturas hiper-elaboradas destinadas somente a promoção de seu autor ou de seu cliente.

Em seu artigo intitulado Dumb Boxes (2008), Woods, insuspeitamente, argumenta justamente em defesa das arquiteturas anônimas que formam nossas cidades. Enquanto essas arquiteturas vulgares são vistas com certo desdém no meio profissional, como exemplo de uma certa mediocridade da disciplina, Woods, por seu turno, as considera fundamentais.

Em primeiro lugar essas caixas não exigem de nós muita reflexão ou entendimento do seu significado. Elas são o grid mínimo e indiferenciado que dão suporte ao torvelinho de nossas ações. As dumb boxes não querem competir pela nossa atenção. Segundo ele, somos incitados a pensar fora da caixa, para sermos diferentes e criativos o suficiente para comprar determinado produto inovador e assim pularmos imediatamente para outra caixa. Grandes gênios ou pensadores viveram e trabalharam dentro da caixa e mudaram o mundo a sua volta. Romper com o grid exige responsabilidade do arquiteto que propõe tal ação. Por isso a necessidade do arquiteto experimental: experimentar ideias de ante-mão para poder inferir sua viabilidade e o impacto na vida dos usuários e na paisagem da cidade. Só ai teríamos permissão de romper o ordinário e parir o espetacular. Mas é também desejável que o espetacular nasça amiúde, desde que haja motivo para tal. Para ele o extraordinário só pode ser medido contra o ordinário.

O próprio arquiteto reconhece o desastre que seria uma cidade inteiramente constituída pela sua própria arquitetura. Não seria uma urbe experimental ou « arrojada », e sim cacofônica.

Para Woods a pior coisa que poderia acontecer a uma cidade é ela ser transformada em uma espécie de zoológico arquitetônico ao sabor das forças do mercado ou a vaidade de seus arquitetos.

*A pior coisa que eu posso imaginar é um mundo urbano de edifícios idiossincráticos que disputam entre si a atenção sem referência a qualquer forma mais profunda de ordem. A próxima pior coisa que eu posso imaginar, porém, é um mundo de caixas mudas embelezadas por arquitetos determinados para disfarçar sua mudez com todos os tipos de formas aprazíveis, cores, materiais, ou bugigangas tectônicas. Eu digo, uma caixa é inherentemente muda, então deixe que seja muda, ou seja, deixe-a ser o que é.* (WOODS, 2015, p.27)

<sup>1</sup> A genealogia deste gesto pode ser encontrada na utopia tecnológica do grupo Archigram, nas distopias do Superstudio ou na ironia da No Stop City do Archizoom.

Essa atitude é devedora de sua visão do compromisso ético do desenho como resultado de uma proposta de intervenção sobre as cidades. Woods, se vendo como um cientista, não admite a invenção pela invenção. A energia e os recursos aplicados em um laboratório devem ser canalizados para um objetivo de se buscar soluções que melhorem a vidas das pessoas que, através de seus impostos, financiam essas pesquisas. Assim o arquiteto não busca simplesmente criar uma pirotecnia formal como recurso estilístico ou como forma de criar um produto de grife.

É uma declaração ousada, para alguém que ganhou notoriedade pela complexidade formal de seus projetos. De certa maneira, esse texto funciona quase como um lembrete para o autor não ser indulgente com o seu próprio trabalho. O arquiteto experimental não deve ser aquele que cria formas espetaculares como malabarismo tectônico mas sim aquele que possui algum propósito em mente.

*Permita-nos fazer apenas o extraordinário quando as condições extraordinárias exigem: mudanças sociais e políticas radicais; recuperação de desastres naturais; a reforma das favelas; 'mudança de paradigma', culturais como informatização ou a ecologização da tecnologia. (WOODS, 2015, p.28)*

Se não há uma investigação espacial que tenha por objetivo a busca por novas formas de habitar, então sejamos honestos e deixemos que nossas caixas cumpram seu papel. Pois nelas vivem pessoas, e suas próprias indissociabilidades são suficientes para recheiar nossa arquitetura de drama.

### Obras primas imperfeitas

Em seus artigos, Woods algumas vezes se dedicou à crítica do trabalho de alguns de seus colegas arquitetos. O arquiteto americano nunca escondeu sua admiração pelo trabalho de Zaha Hadid (1950-2016) e dedicou uma série de três artigos intitulados *Zaha Hadid's Drawings*<sup>2</sup> em seu blog. Nestes textos ficam claros a admiração prestada aos seus desenhos que, segundo Lebbeus, conseguem extrair o extraordinário do mundano. Segundo ele, para conseguir formular suas investigações espaciais, os desenhos de Hadid estabeleceram relações entre diversos planos de projeção que foram posteriormente muito copiados e influenciaram a nascente cultura da

modelagem digital da arquitetura. Segundo Woods, é justamente através dos desenhos, e não através de textos, que o pensamento arquitetônico de Zaha se faz mais eloquente. A capacidade de fundir seus edifícios com a paisagem para criar espacialidades visionárias seria, para Woods, comparáveis àquelas de Bruno Taut e Le Corbusier. Trabalhos como *The World (89 degrees)* e *The Peak em Hong Kong* seriam, desta forma, reinterpretações de nossa realidade através de proposições ao mesmo tempo incisivas e dúbihas ao nosso olhar. Segundo Peter Cook este último projeto, vencedor de um concurso internacional, mesmo irrealizado mantém seu impacto como uma incrível declaração sobre o urbanismo. (COOK, 2008,p.63)

Em seu artigo intitulado *Zaha Hadid's Aquatic Center*, Woods, por sua vez, questiona o estádio da arquiteta iraquiana para os jogos olímpicos da Inglaterra. De uma maneira bem humorada, Woods simula uma carta de amor a uma de suas paixões: a arquitetura de Zaha Hadid. Porém, como afirma o autor, é uma carta de amor do tipo « por que você não me ama mais? ». No artigo, ele critica o fato de que esse trabalho é uma adequação de Zaha aos ditames do mercado de grandes eventos internacionais em busca de solidificar seu *status* no estrelato da arquitetura mundial; relegando a investigação arquitetônica ao puro jogo formal. Segundo Lebbeus, o que a arquiteta apresenta possui somente um envelope expressionista num programa convencional.

Para Woods, um gênio da arquitetura como Zaha Hadid, ao conceber seu projeto, poderia repensar os eventos aquáticos e sua relação com os espectadores. Poderia, até mesmo, recriar as próprias piscinas de competição. Ele reconhece a dificuldade de tal empreitada e da rigidez das regras para esse tipo de evento, porém esse seria o desafio da arquitetura experimental. Segundo o arquiteto americano, sua colega iraquiana seria capaz disso e já venceu desafios semelhantes antes. Para ele, a cobertura expressando a fluidez da água em movimento é simplesmente óbvia e pouco inspirada, indigna da envergadura de sua amiga. Woods reconhece que está sendo excessivamente exigente e pretensioso na sua crítica, porém, faz uma ressalva importante: o que se esperar de um amante desapontado além de demandas absurdas e emoções exageradas?

<sup>2</sup>Tratam-se dos artigos Zaha Hadid drawings 1, 2 e 3 publicados respectivamente em 23, 27, 30 de março de 2009. <<https://lebbeuswoods.wordpress.com/?s=Zaha+Hadid>>

Em outro artigo, intitulado *Zaha's Way*, onde comenta sobre o projeto da nova ópera em Guangzhou, China; Woods relata que ao receber o convite para o evento ficou ligeiramente decepcionado ao notar que foram enviados em anexo quatro renders gerados em computador ao invés de fotografias do edifício concluído. Woods, ainda assinala em se tratando de uma obra prima da arquiteta, era inapropriado que não se enviasse imagens do edifício real no próprio convite. Posteriormente, ao conversar com um colega, descobre que aquelas eram imagens reais do edifício. Ele ficou surpreso com a qualidade e perfeccionismo na construção de tal empreendimento. Woods pondera que esta perfeição advém de um excesso de confiança utópica do papel da arquitetura como a mais importante das atividades humanas, capaz de nos redimir frente ao caos do mundo que nos cerca. Posição essa que coloca Hadid insuspeitamente na tradição dos pioneiros do Movimento Moderno do século XX. O arquiteto norte americano, porém, se mostra mais pessimista. Ele, que se considera atento as turbulências contemporâneas e olha com suspeita o rumo que os caminhos futuros trilham, pensa que essa atitude pode se mostrar tanto arrogante quanto auto-indulgente. Mesmo as obras primas

dos grandes arquitetos, segundo Woods, de certa forma se mostram alheios a claudicante condição humana de hoje. As convulsões sociais, guerras, insurreições civis e catástrofes naturais estão muito além da capacidade terapêutica de uma arquitetura utópica. Vivemos uma época sem precedentes na história e a arquitetura deve refletir esse fato. Para Lebbeus, o que precisamos é de uma « antítese da pureza utópica: obras primas da imperfeição. » (WOODS, 2011)

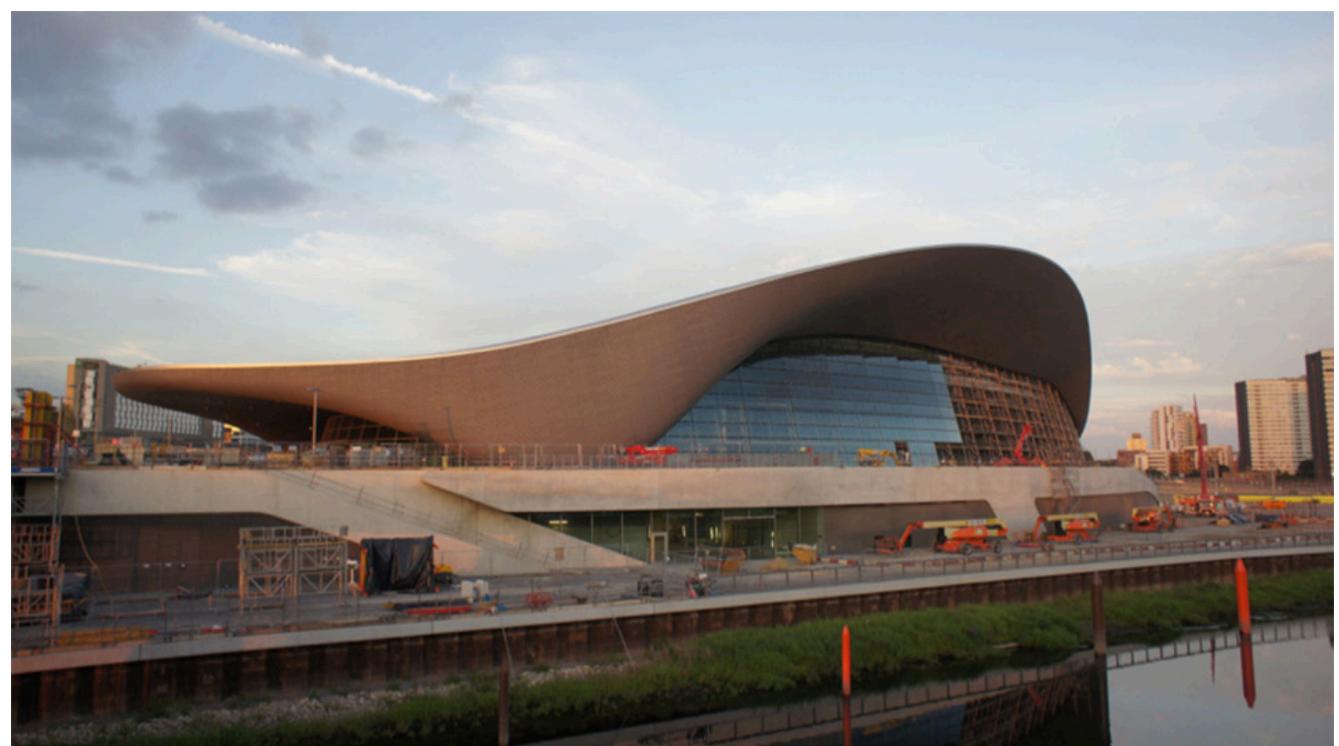
### O fantástico como limite da arquitetura

*E então houve o fim da Conferência de Arquitetura em Viena,*

*e novamente foi Woods, aplicando a política de pena e nanquim,*

*insistindo não que a arquitectura tinha acabado, ou que poderia acabar, ou devia acabar, mas sim que a arquitetura era somente e sempre preocupada com inícios experimentais. Esse é o arquétipo Woods.*

(MOSS In: WOODS, 2004, p.11 e 12)





**Figura 6:** Lebbeus Woods, *Starhouse One*, 1996. NAI Collection, MAQV 1093. Fonte: <[flickr.com/photos/nai\\_collection/8056199837/](https://flickr.com/photos/nai_collection/8056199837/)>

Há um pequeno relato, em um documentário de 2012, no qual Steven Holl narra para Lebbeus Woods uma curiosa história acerca do arquiteto Louis Sullivan. Em seu leito de morte, Sullivan fora avisado, por alguns amigos, que um edifício que ele havia projetado estava para ser demolido. Ao ouvir a notícia, entretanto, o arquiteto simplesmente respondeu que, caso ele vivesse o suficiente, era bem possível que assistisse a todos os seus edifícios serem derrubados. Ele não pareceu perturbado ou surpreso com a destruição de sua obra e, por fim, complementa, segundo Holl: "o que importa, no fim das contas, são as ideias." (BLACKWOOD, 2012)

O trabalho desenvolvido por Lebbeus Woods, ao longo de mais de trinta anos de carreira, parece se pautar por essa mesma conclusão: arquitetura como expressão de uma ideia. O historiador Anthony Vidler, amigo e colega de Woods na Cooper Union, se refere a este como visionário e provocador, que sistematicamente repensou o papel do arquiteto na sociedade contemporânea. (VIDLER, 2013) Mais do que isso, Woods nos propõe algumas perguntas cruciais: O que é arquitetura? A quem ela serve? Como podemos mudá-la?

Tais questionamentos resultam na adoção de novos paradigmas na elaboração de planos urbanos e tipos arquitetônicos. Necessitaremos, assim, de um novo tipo de arquiteto, que atuando independente das forças de mercado, poderia investigar e testar soluções como uma espécie de laboratório, antes da sua aplicação prática nas cidades.

*Um experimento simplesmente é um teste de uma ideia ou uma hipótese, um "e se", para ver se funciona na realidade. Uma experiência não é a criação da hipótese - que pertence ao reino da teoria. Também não é a aplicação de seus resultados para a realidade - que pertence ao domínio da prática. O experimento é um reino no meio. Acontece, para usar o termo científico, num laboratório - um espaço pessoal e sob condições controladas. Na arquitetura, necessariamente, leva alguma forma espacial, visuais - desenhos e modelos à mão e computador são os mais comuns. Estes podem ser avaliados post-facto pelo arquiteto e outros sobre a sua confirmação da hipótese e também a sua utilidade potencial na prática.* (WOODS, 2011)

Woods propõe que os arquitetos investiguem novas maneiras de se habitar e se apropriar do espaço urbano, contribuindo para incorporar as mudanças apresentadas pela sociedade e assumindo o desafio de mitigar as diferenças sociais, econômicas e principalmente espaciais. Os profissionais devem reconquistar sua capacidade de pensar criativamente e propor formas que, por mais inusitadas ou anticonvencionais que possam parecer, contribuam para o surgimento de novos conceitos. Para Woods esse objetivo passa, necessariamente, pela elaboração de novas arquiteturas capazes de abrigar a complexidade das atividades humanas atuais.

O arquiteto norte americano acusa os arquitetos de serem, na maioria dos casos, os perpetuadores de uma monumentalização dos agentes de poder através dos seus trabalhos. Um dos exemplos mais claros seriam os grandes museus ou casa das artes que, patrocinadas por ricos mecenas, vendem uma cultura como mercadoria. O valor do ingresso não é medido na moeda local e sim no desejo de se sentir pertencente ao jogo ideológico proposto. Woods propõe outro tipo de profissional e, por

extensão, outro tipo de arquitetura. Uma que não faça parte do jogo. Segundo ele, não seria nem mesmo uma arquitetura revolucionária, pois a revolta seria a confirmação das mesmas regras do jogo estabelecido. Ele propõe uma atuação fora do jogo, que proponha um novo, com suas próprias regras e com seus próprios objetivos. (WOODS, 1993, p.85-86) Uma arquitetura que possa desafiar a existente. Ele prevê um profissional que atua fora dos ditames do mercado, com liberdade investigativa de propor essas novas regras e testá-las antes de serem colocadas em prática. Uma arquitetura que seria um tubo de ensaio das cidades.

Os arquitetos contemporâneos, auxiliados pelas novas tecnologias de representação gráfica, podem propor novas formas para os desafios que se apresentam. Nessa perspectiva o trabalho de Lebbeus Woods se presta a reconhecer o desenho como uma ferramenta para a análise da cidade contemporânea; como possibilidade de compreensão do espaço construído, capaz de evocar uma crítica a uma arquitetura que visa simplesmente a celebração dos poderes vigentes.

**Figura 7:** Sculputure *The Hermitage* (1998) by Lebbeus Woods (USA) in Rotterdam/The Netherlands. Fonte: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rotterdam\\_Woods\\_01.JPG?uselang=pt-br](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rotterdam_Woods_01.JPG?uselang=pt-br)>.



## O campo ampliado da arquitetura

Anthony Vidler faz uma pergunta importante em seu artigo *O campo ampliado da arquitetura* (VIDLER in: SYKES, 2013) e dialogando com o célebre artigo de Rosalind Krauss<sup>3</sup>, propõe uma reflexão da arquitetura enquanto disciplina. Segundo o autor, a arquitetura do século XXI não é mais a arquitetura como a que conhecemos no século passado. No mundo contemporâneo, ela dialoga incessantemente com outras disciplinas, como a paisagem e a escultura. Um exemplo, dado por Vidler, que ele chama de arquitetura diagramática. Este tipo de arquitetura seria uma nova maneira de superar velhas dicotomias herdadas do modernismo, como, por exemplo, a forma vs função. Vidler identifica "uma nova maneira de trabalhar e ao mesmo tempo uma tendência de superar os conceitos binários do modernismo, com vista a recortar um novo campo de ação arquitetônica que agrupa a forma e a função dentro de uma mesma matriz de informação e animação." (VIDLER in: SYKES, 2013, p.249)

Assim como Vidler, Bernard Tschumi foi outro teórico a propor um alargamento das fronteiras da arquitetura em sua série de artigos *Arquitetura e limites I,II,III*. Nesses escritos, o arquiteto questiona tanto a essência da própria disciplina, quanto como certas obras de vanguarda podem empreender uma crítica contundente às condições de uma determinada época.

*Da mesma maneira que cada forma de conhecimento usa modos diferentes de discurso, há também importantes expressões arquitetônicas que, apesar de não necessariamente construídas, nos informam com muito mais exatidão sobre a situação da arquitetura, suas preocupações e suas polêmicas, que os próprios edifícios de seu tempo. As gravuras de [Giovanni Battista] Piranesi sobre os cárceres, as aguadas de monumentos de [Étienne-Louis] Boullée influenciaram drasticamente o pensamento e a prática da arquitetura. O mesmo pode ser dito de certos textos e proposições teóricas sobre arquitetura. O que por certo não exclui o domínio do construído, posto que pequenas obras de natureza experimental muitas vezes viriam a cumprir um papel semelhante.* (TSCHUMI in: NESBITT, 2008, p. 174.)

Se, segundo Tschumi, atuar nesses limites é uma posição estratégica de crítica à própria definição

da arquitetura de seu tempo, Woods dedicará toda sua carreira a tomar para si essas zonas fronteiriças como sítio para a construção de suas arquiteturas fantásticas. A proposta do arquiteto norte americano é de uma arquitetura que incorpore a reflexão sobre o seu papel na sociedade contemporânea, através da proposição de um conhecimento pensado e desenhado, mesmo que não construído. Seria necessário, então, a figura do arquiteto experimental que, segundo o autor, seria um novo ramo necessário à disciplina, frente a rapidez das mudanças sociais e técnicas enfrentadas pelo homem contemporâneo.

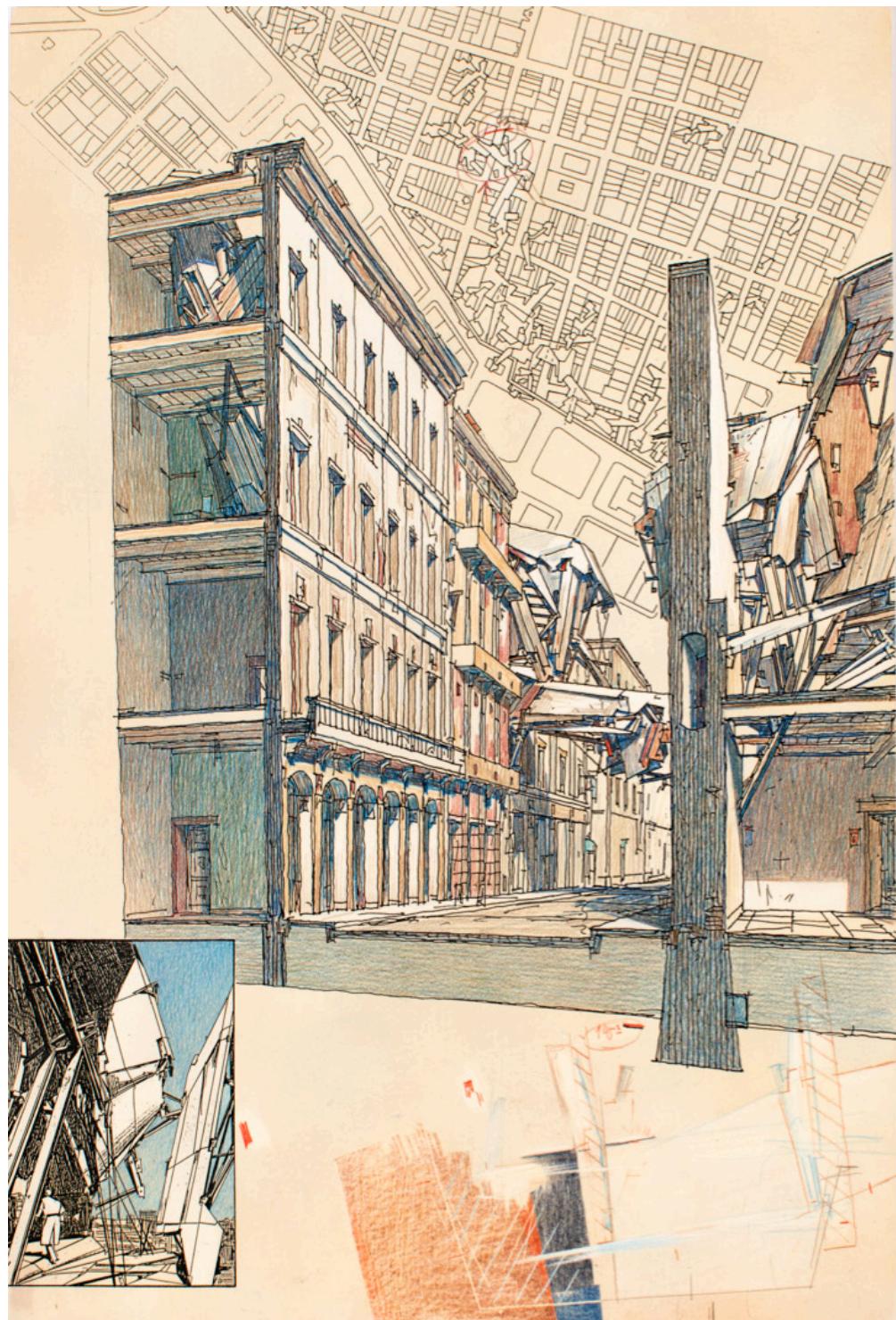
Uma crença importante de Woods, como arquiteto e professor, foi na necessidade de se encarar a profissão como um trabalho coletivo, onde o intercâmbio de ideias e experiências seria mais importante que o mito do gênio solitário.

Em 1988, Woods e a sua então esposa Olive Brown fundam a *RIEA (Research Institute for Experimental Architecture)*, como uma tentativa de juntar arquitetos ao redor do mundo interessados no potencial que a arquitetura experimental poderia alcançar. Ao invés desses arquitetos trabalharem sozinhos em seus estúdios, Woods previu uma rede de intercâmbio entre eles, onde a troca de experiências fortaleceriam a investigação que esses autores buscavam.

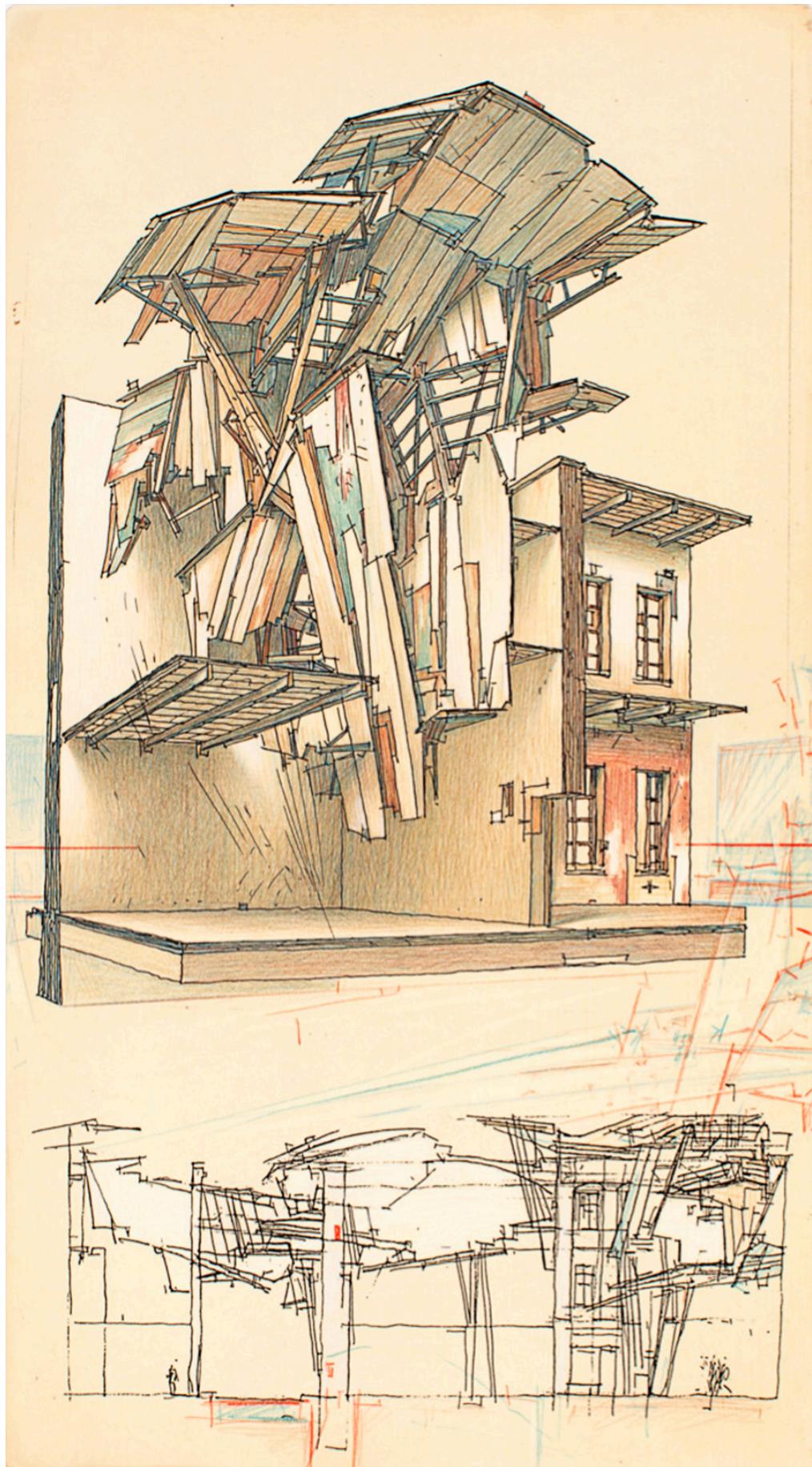
Uma das dúvidas de seu fundador, porém, seria a possibilidade de que a RIEA poderia, ao invés de ajudar, atrapalhar essas buscas solitárias institucionalizando algo que deveria manter um frescor da espontaneidade. Dessa forma, o instituto agiria na contra mão do desejo de Woods de uma liberdade de pensamento, onde a arquitetura experimental assumiria sua posição como instrumento epistemológico da disciplina. Haveria sempre o risco de um engessamento desses autores solitários que antes buscavam caminhos diversos. A resposta de Woods para suas próprias inquietações são respondidas na sua visão do arquiteto experimental, como um cientista que trabalha em um laboratório testando ideias livremente.

*Na ciência, existem muitos institutos de pesquisa e experimentação. Se o desenvolvimento da ciência for deixada para indivíduos solitários e isolados, ela não chegaria muito longe. Hoje, na ciência, há ainda os inovadores individuais, mas as suas ideias*

<sup>3</sup>Trata-se do artigo *A escultura no campo ampliado*. Publicado na revista October n. 8 em 1979.



**Figura 8:** *Havana*, 1994-5.  
Electrostatic print, colored  
pencil, pastel on vellum,  
museum board. 15½" x 23".  
Fonte: (c) Estate of Lebbeus  
Woods.



**Figura 9:** Havana, 1994-5.  
Electrostatic print, colored  
pencil, pastel on vellum,  
museum board. 12 $\frac{3}{4}$ " x 23".  
Fonte: (c) Estate of Lebbeus Woods.

*devem ser retomadas e testadas por outras pessoas para serem consideradas válidas, verdadeiras, e até mesmo úteis. Os cientistas dedicados à exploração sabem que eles precisam um do outro e devem compartilhar as informações sobre conceitos e técnicas uns com os outros, muitas vezes sob os auspícios dos institutos. Até agora, os arquitetos não. Eles modelam-se sobre a figura tradicional do artista como um solitário inspirado. A principal tarefa do artista é produzir unicamente obras-primas inimitáveis e originais, e não contribuições para um corpo de conhecimento. Mesmo quando o talentoso artista é apoiado por uma equipe de produção, o objetivo é o mesmo. A ideia fundadora da RIEA era desafiar esse modelo, para criar um espírito colaborativo que poderia fazer avançar a arquitetura para, juntos, reunirem os muitos desafios que não podem ser atendidos pelos solitários inspirados.*

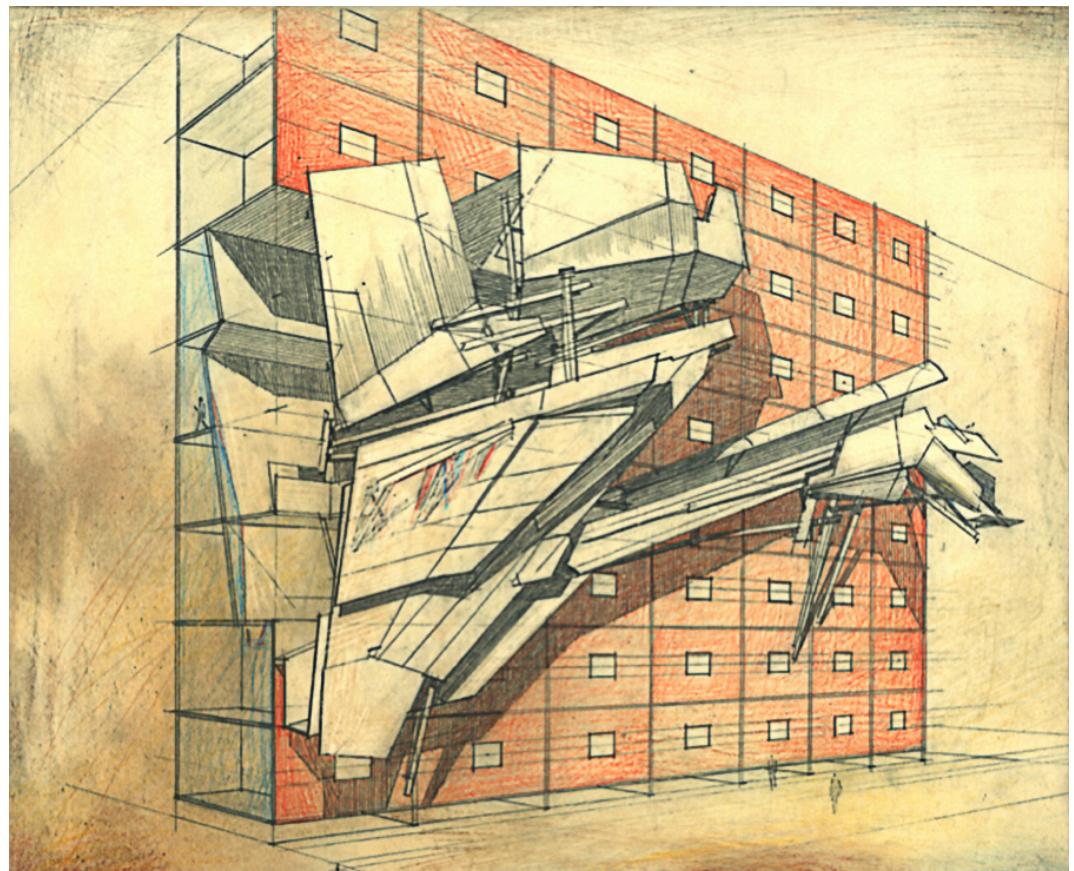
(WOODS, 2015, p. 185-186)

**Figura 10:** *War and Architecture, Sarajevo Reconstruction – Typical Apartment Block – Perspective Section, 1993.* Graphite and colored pencil on board. 12½" x 12¾".  
Fonte: (c) Estate of Lebbeus Woods.

A reunião inaugural da RIEA aconteceu em uma comunidade rural na cidade de Oneonta no estado de Nova York. Para os dias de encontro os participantes alugaram um chalé com um antigo celeiro em anexo. Essa primeira reunião do instituto contou com a presença de dois ex-membros do Archigram: Peter Cook e Michael Webb, além de Gordon Gilbert, Hni Rashid, Michael Sorkin, Ken Kaplan, Ted Krueger, Neil Denari e do próprio Lebbeus Woods.

## O fim da arquitetura?

Em 15 de junho de 1992 houve a Vienna Architecture Conference no MAK- Austrian Museum of Applied Arts, em que alguns dos mais renomados arquitetos ligados ao então chamado 'desconstrutivismo' foram chamados a participar do evento organizado por Peter Noever: Wolf Prix do Coop Himmelblau, Zaha Hadid, Steven Holl, Tom Mayne, Eric Owen Moss, Carme



Pinós e Lebbeus Woods. Cada convidado apresentou uma palestra e depois houve uma mesa redonda de discussão entre eles. A conferência que teve por título «*O fim da arquitetura?*» buscou promover um diálogo entre seus convidados a respeito da relevância da arquitetura na cultura e na sociedade contemporânea. Na introdução do livro que compila a conferência, Noever afirma que «o resultado dessas conversas em Viena foi - de certa forma - a condenação da arquitetura anacrônica e sociopoliticamente indeterminada - de aderência pródiga à tecnologia, do formalismo vazio de conteúdo e galopante comercialismo.» (NOEVER, 1993, p. 10.)

No livro, Frank Gehry escreve um prefácio em contraste com as falas dos convidados, muito pragmático, em que se mostra resignado com o seu papel como arquiteto que quer ganhar encomendas para construir sua obra. Segundo ele «é neste ponto crítico que nós individualmente fazemos o nosso pacto com o diabo e depois vivemos com as consequências.» (GEHRY In : NOEVER, 1993, p. 11.) Ele justifica que escolheu a arquitetura para construir edifícios e, para fazê-lo, só pode trabalhar com as condições sociais existentes. Pois a arquitetura é, acima de tudo, o ato de construir. E ainda parece alfinetar a posição de Woods ao afirmar que «é mais fácil para as pessoas que optam por não construir alcançar um plano moral mais elevado.» (IDEM, IBIDEM)

Woods, por sua vez, nunca hesitou em criticar a postura de Gehry em relação a arquitetura.<sup>4</sup> A recusa de Lebbeus de participar do jogo dos donos do capital e das ideologias por trás dos interesses na construção dos empreendimentos o deixa em uma posição quixotesca. «Eu simplesmente acho impossível adotar uma doutrina, e isso inclui um programa do cliente que traz consigo muitas doutrinas que são assumidas no âmbito do programa.» (WOODS in : NOEVER, 1993, p.102) Logo surge uma questão moral ou ética : até onde o arquiteto se permite ir para conseguir o trabalho e ver seu projeto construído ? Até quando cabe ao arquiteto impor suas ideias para que outrem financie ? A postura extremamente idealista e crítica de Woods o torna alvo, não só para Gehry, quanto para seu amigo e admirador Eric Owen Moss. Este acusa Woods de se dar santidade em sua posição e de desabonar a posição dos colegas que operam nas vicissitudes do mercado. Woods porém contra-ataca colocando uma crítica pungente a geração chamada de desconstrutivista:

*Então, eu quero me fazer uma pergunta na frente deste grupo, porque eu estou realmente curioso: é a ambição de vocês para a arquitetura outra coisa senão fazer projetos exóticos? Ou há um desejo de tornar presente ao público, ou a todos, a dimensão inerente à ideia da arquitetura? (IDEM, p.110)*

Nesse questionamento, Woods deixa clara as pretensões de seu trabalho: qual a essência que subjaz a ideia de arquitetura. Diferente de Gehry, ele não quer ver o edifício ganhar corpo para experimentá-lo sensorialmente. Woods quer encontrar sua medula. Com isso ele quer saber o que a arquitetura realmente é e o que ela pode fazer. E como os arquitetos podem operar frente a perfídia do mundo ? Poderá ser se alinhando àqueles que devemos combater para mudar o jogo por dentro ? Talvez seja um processo lento e gradual que, com paciência, os arquitetos no mercado possam alcançar. Apesar de ser possível, o arquiteto nesse ínterim pode, sem perceber, ser cooptado e ter seus objetivos nublados pela recompensa financeira e notoriedade. Woods propõe, ao contrário, a não cooperação com o mercado e a desobediência às regras estipuladas para o jogo. Logo torna-se claro que, com essa postura, ele não terá nenhum cliente, com as condições financeiras, para patrociná-lo contra seus próprios interesses. Os arquitetos não tem poder para mudar o mundo, é verdade. Mas talvez eles tenham outra coisa.

*Lebbeus Woods: Porque este grupo de pessoas aqui não têm poder, mas nós temos uma certa autoridade. Revistas irão imprimir o que fazemos, as pessoas vão relatar o que dizemos. Wolf pode não concordar com isso, mas nós temos uma certa autoridade, e é apenas uma questão de afirmar isso, e não apenas comprometer a autoridade das nossas vozes, a fim de deslizar para a próxima fresta possível, em uma espécie de manobra conveniente ...*

*Wolf Prix: Mas explique para mim, autoridade sobre quem? Alunos?*

*Lebbeus Woods: Não, não, não. Autoridade sobre ideias. (IDEM, p. 102)*

Desta forma, para Woods, só resta à arquitetura se tornar manifesto.

<sup>4</sup> "Frank Gehry certamente sabe como dar nova vida a uma idéia antiga. Ele também sabe como criar formas dramáticas, que criam uma impressão de ser ousadamente inovadoras, mesmo enquanto ele atende às demandas dos clientes para espaços mais ou menos convencionais que que servem a propósitos inteiramente convencionais. Ele é o mestre indiscutível no nosso tempo de um estilismo arquitetônico." (WOODS, 2015 , p.155)

## Referências bibliográficas

- BATAILLE, George. *Architecture*. In <<http://documents.mx/documents/bataille-architecture-1929.html>>. Acessado em 14/12/2015.
- BENJAMIM, Walter. *Passagens*. Imprensa Oficial - SP: São Paulo, 2007.
- BLACKWOOD, Michael. *Lebbeus Woods + Steven Holl The Practice of Architecture*. Michael Blackwood Productions. <[youtube.com/watch?v=wVP4gOwRTw](https://www.youtube.com/watch?v=wVP4gOwRTw)>. 2012, 53 min.
- BRADBURY, Ray. *The Martian Chronicles*. Bantam Books:Toronto, 1985.
- COOK, Peter. *Drawing: the motive force of architecture*. John Wiley & Sons: West Sussex, 2008.
- FOUCAULT, MICHEL. *Outros espaços* in *Ditos e escritos*. 1984, p. 414. <[uesb.br/eventos/pensarcomfoucault/leituras/outros-espacos.pdf](http://uesb.br/eventos/pensarcomfoucault/leituras/outros-espacos.pdf)>. Acesso:19/01/2015.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória*. Aeroplano Editora & MAM-RJ: Rio de Janeiro,2000.
- JODIDIO, Philip. *Contemporary American Architects Volume III*. Taschen: Köln, 1997.
- MORALES, Ignasi de Solá-. *Presentes y Futuros. La arquitecra en las ciudades*. Catálogo da exposição realizada no XIX congresso da UIA. Barcelona: 1996, p.14.
- MOSS, Eric Owen. *Preface* in Woods, Lebbeus. *The Storm and the Fall*. Princeton Architectural Press: New York, 2004.
- NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. Cosac & Naify: São Paulo, 2008.
- NOEVER, Peter (ed.). *The End of Architecture? Documents and manifestos*. Munich: Prestel-Verlag, 1993.
- ROCHAS, Alexis. *The Builder*. In *Lebbeus Woods is an archetype*. Sci-Arc press: Los Angeles, 2013.
- TSCHUMI, Bernard. *Arquitetura e limites I*. In NESBITT, Kate. (org) *Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- VIDLER, Anthony. *Towards an Other Architecture: Lebbeus Woods and 20th Century Resistance*. Palestra gravada em 18 de fevereiro de 2013 no Timken Lecture Hall no California College of the Arts (CCA) no Campus de San Francisco como parte da série Architecture Lecture Series.
- VIDLER, Anthony. *O campo ampliado da arquitetura*. In SYKES, A. Krista. (org) *O campo ampliado da arquitetura: Antologia teórica 1993-2009*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Warped Spaces: art, architecture, and anxiety in modern culture*. MIT Press: Cambridge, Massachusetts, 2001.
- WENDERS, Wim. *Seção livre: Entrevista de Wim Wenders a Hans Kollhoff*. In *Espaços e debates nº 38*, São Paulo: 1994.
- WOODS, Lebbeus. *Arquitetura como estado sólido de reflexões: uma conversa com Lebbeus Woods* [Janeiro de 2011] Entrevistador a Corrado Curti. In: <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevisita/11.045/3714/pt?page=2>>
- \_\_\_\_\_. *Freespace and the Tyranny of Types*. In NOEVER, Peter (ed.). *The End of Architecture? Documents and Manifestos: Vienna Architecture Conference*. Prestel-Verlag, Munich, 1993, p.85-86.
- \_\_\_\_\_. *Radical Reconstruction*. Princeton Architectural Press: New York, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Rules of the game*. In: <<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/11/30/the-design-game/>>. Postado em 30/11/2009 e acessado em 10/11/2015. <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevisita/11.045/3714/pt?page=2>>
- \_\_\_\_\_. *There Will Come Soft Rains*. In *The Ray Bradbury Chronicles vol. 3*. Bantam Books: New York, 1992.
- \_\_\_\_\_. *War and Architecture*. Princeton Architectural Press: New York, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Without Walls: an interview with Lebbeus Woods*. Entrevista concedida a BLDG BLOG. <<http://bldgblog.blogspot.com.br/2007/10/without-walls-interview-with-lebbeus.html>> Entrevista concedida em 2007 e acessada em 17-01-2015.
- \_\_\_\_\_. *Dumb Boxes*. In *Slow manifesto : Lebbeus Woods blog*. Clare Jacobson editor. Princeton Architectural Press: New York, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Gehry's Skyscraper* In *Slow manifesto : Lebbeus Woods blog*. Clare Jacobson editor. Princeton Architectural Press: New York, 2015, p.155. Tradução nossa. In <<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/03/27/zahas-way/>>
- \_\_\_\_\_. *Political Machines* in *Slow manifesto : Lebbeus Woods blog*. Clare Jacobson editor. Princeton Architectural Press: New York, 2015.
- \_\_\_\_\_. *RIEA: The backstory*. In *Slow manifesto : Lebbeus Woods blog*. Clare Jacobson editor. Princeton Architectural Press: New York, 2015.

Recebido [Mar. 08, 2017]

Aprovado [Jun. 18, 2017]

**Joana Brites**

Historiadora de arte, investigadora integrada do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra (CEIS20), professora auxiliar no Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), Largo da Porta Férrea, 3004-530, Coimbra, Portugal, joanabrites@hormail.com

## **Resumo**

Este artigo visa contextualizar e caracterizar a arquitetura do Estado Novo português no âmbito do seu propagandeado programa de “renascimento nacional”. Pese embora o tradicionalismo e conservadorismo do regime, procura-se demonstrar que a campanha de obras públicas constitui uma das suas vertentes de maior modernidade. Evidencia-se o caráter inclusivo da política cultural que o Estado Novo, à semelhança de outros fascismos, cultivou. Nesse sentido, analisa-se a relação entre arquitetos e Governo, o sistema de condicionamento artístico implementado, bem como a lógica de compromisso que a arquitetura do regime revela em torno da busca e da construção de um «moderno nacional».

*Palavras-chave:* Portugal, Estado Novo, arquitetura.

## **E**stado Novo, obras públicas e “renascimento nacional”

O Estado Novo português (balizado formalmente entre 1933, com a aprovação por plebiscito da nova Constituição, e o seu derrube, em 1974, pelo golpe militar de 25 de Abril) estruturou-se e consolidou-se como resposta ditatorial de cariz antiliberal e antissocialista, nacionalista e colonialista, intervencionista, autárquico e corporativo face à crise internacional do sistema liberal, sentida em Portugal desde os finais do século XIX e acelerada pela entrada do país na Primeira Guerra Mundial. Conquanto a definição tipológica do regime não reúna unanimidade na comunidade historiográfica, opta-se por manifestar concordância com a sua inclusão na categoria maximalista de fascismo<sup>1</sup>, não obstante os traços específicos que deteve e a sistemática defesa que realizou da sua originalidade no quadro das ditaduras modernas.

A viabilização política do Estado Novo implicou uma complexa concatenação de consensos e compromissos entre as “várias direitas da direita” (ROSAS, 2003, p. 55), bem como a superação da indefinição que pautou a Ditadura Militar estabelecida com o golpe militar de 28 de Maio de 1926. Este processo de transição foi liderado por António de Oliveira Salazar, que se tornaria chefe do Governo entre 1932 e 1968. Não só deteve a maior longevidade no poder dentro do quadro dos autoritarismos e totalitarismos europeus do século XX, como também centralizou, num elevadíssimo grau, toda a ditadura na sua pessoa. Além de Presidente do Conselho de Ministros (órgão cuja colegialidade se eliminou em prol da concentração de poder nas suas mãos), António Oliveira Salazar deteve, por períodos variáveis, as pastas ministeriais consideradas mais relevantes. Entre estas, sublinha-se o desempenho do cargo de Ministro das Finanças (1928-1940), a partir do qual se projetou a sua

<sup>1</sup>Sobre o debate relativo à classificação do Estado Novo português, cfr., entre outros: O Fascismo em Portugal. Actas do Colóquio. Lisboa: A Regra do Jogo, 1982; O Estado Novo. Das Origens Ao Fim Da Autarquia (1926-1959). Lisboa: Editorial Fragmentos, 1987; CRUZ, Manuel Braga. O Partido e o Estado no Salazarismo. Lisboa: Editorial Presença, 1988; ROSAS, Fernando. Cinco pontos em torno do estudo comparado do fascismo. Vértice, Lisboa, n.º 13, Abril de 1989, p. 21-29; NUNES, João Arsénio. Salazar e os fascismos. Vértice, Lisboa, n.º 13, Abril de 1989, p. 21-29; ...continua próxima página...

... continuação da nota 1 ...  
 1989, p. 9-19; NOLTE, Ernst, Les Mouvements Fascistes: L'Europe de 1919 à 1945. Paris: Calmann-Lévy, 1991; PINTO, António Costa. O Salazarismo e o Fascismo Europeu: Problemas de Interpretação Nas Ciências Sociais. Lisboa: Editorial Estampa, 1992; COLLOTTI, Enzo. Fascismo, Fascismos. Lisboa: Editorial Caminho, 1992; LUCENA, Manuel. O Regime Salazarista e a sua Evolução. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 1995; TORGAL, Luís Reis. «Estado Novo» em Portugal: ensaio de reflexão sobre o seu significado. Estudos Ibero-Americanos, Porto Alegre, n.º 1, Junho de 1997, p. 5-32; LINZ, Juan. Totalitarian and Authoritarian Regimes. London: Lynne Rienner Publishers, 2000; MEDINA, João. Salazar, Hitler e Franco. Lisboa: Livros Horizonte, 2000; ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. Análise Social, Lisboa, n.º 157, 2001, p. 1031-1054; NUNES, João Paulo Avelãs. Tipologias de regimes políticos. Para uma leitura neo-moderna do Estado Novo e do Nuevo Estado. População e Sociedade, Porto, n.º 8, 2002, p. 73-101; PINTO, António Costa. De regresso ao fascismo. Análise Social, Lisboa, n.º 179, 2006, p. 611-627; PINTO, António Costa. Portugal, Michael Mann, o fascismo europeu. In: MANN, Michael. Fascistas. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 9-26.

<sup>2</sup> Denominado, a partir de 1944, Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI). Sobre a atuação deste organismo cfr., nomeadamente: Ó, Jorge Ramos. Os Anos de Ferro. O Dispositivo Cultural Durante a “Política do Espírito”: 1933-1949. Ideologia, Instituições, Agentes e Práticas. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

<sup>3</sup> Criado em Julho de 1932, a partir da transformação do anterior Ministério do Comércio e das Comunicações, o Ministério das Obras Públicas e Comunicações passa a designar-se apenas Ministério das Obras Públicas (MOP) a partir de Dezembro de 1946.

mitificação como *salvador da pátria*. Assumiu, ainda, a tutela de diversos organismos dependentes da Presidência do Conselho, entre os quais se destaca o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN)<sup>2</sup>, criado em 1933 e dirigido por António Ferro, escritor e jornalista carismático com conexões ao meio modernista, confesso admirador do fascismo italiano e autor da primeira decisiva fabricação da imagem do ditador (FERRO, 1933).

A política cultural do Estado Novo reflete, na sua heterogeneidade homogeneizada, a própria divergência de interesses, forças e estratégias que se encontravam na base política e socioeconómica de apoio do regime, as quais a todo o custo este se esforçou por gerir, estabilizar e manter. Paralelamente ao indiscutível peso do ruralismo tradicionalista e dos dispositivos criados para a sua exaltação e reprodução (e.g. ALVES, 2013; CASTELO-BRANCO, BRANCO, 2003; MELO, 2001), cultivou-se a imagem de um Estado forte e financeiramente saneado, capaz de impulsionar o progresso material do país. Longe de constituir um mero exercício de retórica e pese embora o pendor maniqueísta do contraste forjado em relação, sobretudo, à Primeira República (1910-1926), a modernização – ainda que dividida em diferentes e desencontradas estratégias de fomento (industrialismo e reformismo agrário), truncadas ou severamente reformuladas na sua aplicação para não perturbar os equilíbrios em que repousava o regime – integrhou, também, a realidade social e política da ditadura portuguesa (e.g. ROSAS, 2000). Para se comprovar esta hipótese interpretativa, a *política de obras públicas* constitui um caso paradigmático.

Possibilitada pelo reequilíbrio das contas do Estado, a campanha de obras infraestruturais, urbanísticas e de construção de equipamentos lançada pelo salazarismo inscreveu-se numa estratégia, com paralelos internacionais, de resposta aos traços conjunturais (Crise de 1929 e Grande Depressão) e estruturais (transformação dos modos de regulação socioeconómica e crescimento da intervenção estatal na economia) da época. A sua planificação, implementação e monitorização coube ao grupo socioprofissional dos engenheiros, élite tecnocrática que compunha em larga escala o corpo de agentes responsáveis pela teorização e condução da modernização que, a par do tradicionalismo

conservador, teve também expressão tanto na atuação como na composição dos quadros médios e superiores do regime.

Obedeceu a uma organização centralizadora, hierarquizada e especializada, alcançada mediante a conjugação de dois princípios de atuação. O primeiro, iniciado ainda no período da Ditadura Militar, visou reunir no entretanto criado Ministério das Obras Públicas e Comunicações (MOPC)<sup>3</sup> toda a responsabilidade na preparação, execução e fiscalização de obras de construção ou remodelação de edifícios públicos. O segundo resultou da consciência do volume considerável de obras, da urgência de muitas e do saber técnico específico que implicavam. Tais condicionalismos conduziram à criação de uma panóplia de organismos – juntas, delegações e comissões administrativas dotadas de um corpo de técnicos próprio (autónomas ou sob alçada da Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, mas em todo o caso na dependência do MOPC) – às quais se atribuía uma área de intervenção específica. Citem-se, a título de exemplo, dentro do universo da arquitetura: a Junta das Construções para o Ensino Técnico e Secundário; a Comissão Administrativa das Novas Instalações para o Exército; a Comissão Administrativa do Plano de Obras da Cidade Universitária de Coimbra; a Comissão das Construções Hospitalares; a Delegação para as Obras de Edifícios de Cadeias, das Guardas Republicana e Fiscal e das Alfândegas; a Delegação para as Obras de Construção de Escolas Primárias; a Comissão dos Novos Edifícios para os Correios, Telégrafos e Telefones (CTT); a Comissão Administrativa das Obras da Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência.

Procedeu-se, assim, a uma divisão do trabalho ditada por critérios de racionalidade, eficácia e eficiência, de que são exemplo a determinação de planos de atividade, a listagem de prioridades de intervenção, a tendência para a tipificação do(s) programa(s) a adotar em cada tipologia arquitetónica (estações dos CTT, tribunais, agências e filiais da Caixa Geral de Depósitos, quartéis, escolas, unidades de cuidados de saúde, prisões, entre outras) e o estabelecimento de um percurso burocrático padrão para a avaliação e aprovação dos projetos de arquitetura, parcial ou totalmente financiados pelo Governo. Tal trajeto, composto pela intervenção de diferentes esferas com capacidade de decisão, revelou-se capaz, como adiante se explanará, de condicionar e moldar

qualquer proposta arquitetónica, independentemente do seu eventual radicalismo inicial. Deste modo, não restam dúvidas de que existiu não apenas uma arquitetura *no*, mas também *do Estado Novo*, aliás facilmente reconhecível nas várias geografias da metrópole<sup>4</sup>, pese embora a diversidade de linguagens estilísticas, mesmo que contraditórias, que o regime acolheu e instrumentalizou, quer para a construção (não estática) da sua imagem, quer como ferramenta de transformação de sociabilidades e mundividências.

Esclareça-se, porém, que não se pretendia erigir uma *ordem nova* a partir do zero. O adjetivo *novo* não significava original. Tratava-se, segundo os doutrinadores do regime, de operar um "renascimento nacional" (SALAZAR, 1933, p. XXXV), de reatar o *verdadeiro caminho*, de assumir um legado histórico a que cumpria fazer jus, de resgatar de uma nação alegadamente doente e enfraquecida por um século de liberalismo monárquico e republicano. Como frisou o chefe do Governo logo em 1933, "a Nação Portuguesa não é de ontem – estamos a reconstruí-la mas não a edifica-la" (SALAZAR, 1948, p. 15). Neste sentido, a significativa transformação do tecido urbano e arquitetónico do país, instrumentalizada política e ideologicamente para consumo interno e externo, foi interpretada como a materialização dessa narrativa teleológica do regime.

Prolongando a conceção oitocentista de uma correspondência biológica entre o estado físico e mental da pátria e o das artes e património, considerou-se que "a arquitectura portuguesa do primeiro quartel do século XX reflecte o mundo confuso das ideias legadas pelo século XIX, o definhamento das instituições, da consciência e das actividades nacionais, certos aspectos da desorganização social em que vivíamos". Em contraste, a arquitectura integrada no "vasto plano das realizações levadas a efeito pelo Estado (...) documenta a obra extensa e profunda, entusiástica mas ponderada, persistente e duradoura do ressurgimento nacional" (SANTOS, 1940, p. 68-69).

Nas palavras de António Ferro, "as provas desse ressurgimento, dessa renascença, não são imagens literárias, figuras de retórica: são documentos vivos, de pedra e cimento armado, espalhados por esse País fora, ao alcance de todos" (1948, p. 19). A arquitectura, como se procurará demonstrar, reificou, na sua pretensa intenção de inscrever o

presente e o futuro na continuidade linear de um (seletivo) passado messiânico, uma forma de resistir à descontinuidade característica da modernidade (GIDDENS, 1998). Contestando a metamorfose histórica a que qualquer identidade nacional se sujeita, o nacionalismo, exacerbado nas ditaduras modernas mas também cultivado por outras matrizes ideológicas, concebe a "Nação como uma categoria da ordem das essências", atribuindo-lhe um "carácter necessário e eterno", com raízes "em factores como a diversidade geográfica, a «raça» ou a língua" (MATTOSO 2003, p. 9-10).

## Arquitectos e regime: visibilidade social, enquadramento e condicionamento artístico

O investimento do Estado Novo no campo das obras públicas representou, pela quantidade de equipamentos a projetar e pelo carácter sistematizado que deteve (COSTA, 2012), uma oportunidade de trabalho sem precedentes para os arquitectos, grupo socioprofissional diminuto<sup>5</sup> e de elite, sindicalizado de forma compulsória, à semelhança de outras associações de classe, em 1933. O envolvimento com o regime e em particular com o MOPC/MOP (o principal encomendante de arquitectura), independentemente das ambiguidades e compromissos que, a curto ou médio prazos, acarretou, é inseparável do reforço da visibilidade social desta profissão. Impulsionou, também, após a Segunda Guerra Mundial, o próprio processo de consolidação da sua consciência de classe, ancorado, de um modo algo mitificado mas ainda assim operativo, no I Congresso Nacional de Arquitectura, realizado em 1948 e enquadrado, de resto, numa iniciativa estatal de celebração de «15 Anos de Obras Públicas».

A aposta do regime recaiu, no dealbar da década de 1930, na recente geração de arquitectos, que se havia formado e/ou iniciado a sua vida profissional no decénio de 1920 e na qual se incluíam, entre outros, Porfírio Pardal Monteiro, Carlos Ramos, Jorge Segurado, José Ângelo Cottinelli Telmo e Luís Cristina da Silva. Esta opção contribuiu, por um lado, para substanciar a imagem de renovação que o Estado procurou projetar. Por outro lado, à semelhança do sucedido em outras disciplinas artísticas, promoveu-se, deste modo, o seu enquadramento estatal, abarcando-se diferentes sensibilidades estéticas

<sup>4</sup>O presente artigo centra-se apenas no espaço de Portugal continental. Sobre a arquitectura produzida na época em territórios coloniais, em particular africanos, cfr., entre outros: FERNANDES, José Manuel. *Arquitectura e Urbanismo na África Portuguesa*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2005; FERNANDES, Miguel Santiago. *Pancho Guedes: Metamorfoses Espaciais*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007; FONTE, Maria Manuela. *Urbanismo e Arquitectura em Angola*. Lisboa: Caleidoscópio e FAUTL, 2012; MAGALHÃES, Ana. *Migrações do Moderno: Arquitectura na Diáspora – Angola e Moçambique (1948-1975)*. 2015. Tese (Doutorado em Arquitectura) – Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusófona, Lisboa, 2015; MILEIRO, Ana Vaz. *Nos Trópicos Sem Le Corbusier. Arquitectura Luso-africana no Estado Novo*. Lisboa: Relógio d'Água, 2012; TOSTÓES, Ana (Ed.). *Arquitectura Moderna em África: Angola e Moçambique*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014; DOMINGOS, Nuno. Colonial architectures, urban planning and the representation of Portuguese imperial history. *Portuguese Journal of Social Science*, Lisboa, n.º 14, p. 235-255, Setembro de 2015.

<sup>5</sup>Em 1940 existiam em Portugal 215 arquitectos. Cfr.: PORTUGAL. Instituto Nacional de Estatística. *VIII Recenseamento Geral da População no Continente e Ilhas Adjacentes em 12 de Dezembro de 1940*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1945.

e político-ideológicas. Segundo António Ferro, o dirigente da "política do espírito" fomentada pelo SPN, prevenia-se ou neutralizava-se, assim, a "inquietação diabólica" e promovia-se, em seu lugar, "a inquietação construtiva", "a inquietação da Ordem" (1935, p. 6, 8-10).

Importa, todavia, sublinhar que o impulso de englobar os propalados como "novos", "inquietos" e "audaciosos" (FERRO, 1949, p. 18), epítetos retóricos sem uma necessária e/ou constante correspondência com um modernismo de pendor mais abstrato, não caracterizou apenas a etapa inicial de afirmação e consolidação do salazarismo (1933-1940). Ainda que aquele procedimento esteja em grande parte ligado à metódica e energética liderança do engenheiro Duarte Pacheco, o primeiro a ocupar a

pasta ministerial das Obras Públicas e Comunicações e, portanto, a endereçar convites e a nomear comissões, os projetos de equipamentos públicos continuaram a absorver, embora sem negligenciar a citada geração que se estreara profissionalmente nos anos vinte, os que de forma progressiva se diplomaram nas décadas seguintes. A título de exemplo, citem-se, entre outros, os arquitetos Inácio Peres Fernandes, Lucínio Guia da Cruz, Francisco Keil Coelho do Amaral, Vasco Vivaldo Leone, Alberto José Pessoa, Cândido Palma Teixeira de Melo, Sebastião Formosinho Sanchez, Bartolomeu Albuquerque da Costa Cabral e Januário Godinho.

Deste modo, o Estado Novo captou, também, arquitetos que, a partir de meados da década de 1940, altura em que se registou a primeira crise do

**Figura 1:** Palácio da Justiça, Lisboa, Portugal. Arquitetos: Januário Godinho e João Henrique de Melo Breyner Andresen, 1962-1970. Fotógrafo: Estúdio Horácio Novais (1970). Fonte: Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) [CFT164 160205.ic]



regime, se empenharam na difusão do Movimento Moderno, se destacaram na crítica ao artificialismo do *portuguesismo* forçado das edificações estatais e/ou se politizaram e dinamizaram iniciativas de resistência política e cultural ao Estado Novo (como as Iniciativas Culturais Arte e Técnica, ICAT, agrupadas em torno da figura de Keil do Amaral). Esclareça-se, porém, que as Escolas de Belas-Artes de Lisboa e do Porto (com o estatuto de Superiores reconhecido em 1950) não formavam necessariamente opositores estéticos e/ou políticos, adjetivos cuja dissociação não constitui aliás um fenómeno excepcional. Com naturalidade, encontram-se, entre 1933 e 1974, arquitetos que simpatizaram com o regime ou que permaneceram relativamente neutros perante o mesmo. O que se pretende realçar é, por um lado, o crescimento dos *dissidentes moderados* e *desafetos*<sup>6</sup> no seio da classe dos arquitetos e, por outro, o facto concomitante de a encomenda oficial não os excluir, mesmo conhecendo o seu (ou o que se percecionava como sendo o seu) posicionamento ideológico-político, registado nos boletins informativos que a polícia política (PVDE/PIDE/DGS)<sup>7</sup> mantinha e atualizava. Mais do que apenas tolerados, foram com frequência escolhidos a dedo para projetar, conquanto, ao mesmo tempo, se procedeu, com diferentes graus de intensidade, à sua vigilância, perseguição e/ou discriminação por motivos ideológicos (por exemplo, no acesso à carreira da docência, dado que esta se encarava como potenciadora do *contágio* de outros).

O carácter ambivalente da realidade que se acaba de retratar comprehende-se, em grande medida, à luz do sistema de condicionamento da produção arquitetónica<sup>8</sup> e da lógica inclusiva e compromissória que o Estado Novo, à semelhança do modo como procedeu em outros sectores, cultivou no campo artístico. Embora oficialmente não se encontre qualquer documento legal que defina e normalize a arquitetura do regime, ingêrvia ademais negada pelo próprio António de Oliveira Salazar (ENTREVISTAS, 2003, p. 135), o cruzamento de um conjunto de preceitos e normas dispersos, pulverização típica do modelo clássico de funcionamento do poder proposto por Michel Foucault (1998), permite reconstituir, com a limpidez de uma pirâmide burocrática weberiana (WEBER, 1966), o sistema de controlo da arquitetura de iniciativa estatal. A transparência que o caracteriza não exclui, porém, nem a flexibilização de um parecer

ou deliberação motivada por relações de parentesco ou admiração profissional, nem tão-pouco o exercício de pressões através da troca direta de impressões. Crê-se, todavia, com base na análise pormenorizada de um amplo conjunto de percursos de avaliação de projetos arquitetónicos (BRITES, 2014a; BRITES, 2014b), que o constrangimento da arquitetura se realizou mais a partir de uma engrenagem racional de base legal, do que por via de agentes e agendas dissimulados.

A prevenção e repressão do desvio artístico exerciam-se através de dois níveis de intervenção: um técnico (assegurado pelo processo de avaliação dos projetos, definido por legislação emanada pelo MOPC/MOP) e outro financeiro (acionado pela contribuição parcial ou total do Estado na construção do edifício, a qual implicava, para efeitos de aprovação, uma nova cadeia de examinação, fixada pelo Ministério das Finanças). A partir deles é possível reconstituir o trajeto de um projeto de edifício público, desde a seleção do arquiteto autor até à aprovação do contrato da empreitada de construção. Ao invés de um poder unidirecional, deparamo-nos com uma rede de esferas em interação pelas quais o poder circulava, sendo o desfecho final a soma dos progressivos polimentos da proposta inicial.

As várias comissões, juntas e delegações criadas no seio do MOPC/MOP para o planeamento e execução dos diversos equipamentos públicos possuíam um arquiteto-chefe. Nos casos em que este não assinava o projeto da totalidade ou de parte dos edifícios pertencentes à tipologia sob a alçada desse corpo administrativo, contratava-se um arquiteto externo. Pese embora o orçamento previsto para a prestação deste serviço obrigasse, por lei, à abertura de um concurso público, os arquitetos eram, na esmagadora maioria das vezes, convidados pessoalmente, evocando-se para o efeito uma disposição jurídica excepcional – a urgência da tarefa e o mérito do prestador (PORTUGAL, 1937, p. 216) –, que viria a transformar-se no padrão de determinação da autoria.

Concluído e apresentado o primeiro estudo do edifício ao organismo responsável pela tipologia em causa, iniciava-se o percurso da sua avaliação, cuja extensão – ou seja, o número de análises e consequentes pareceres de organismos com capacidade de decisão – dependia do orçamento estimado, o qual se tabelou

<sup>6</sup> Aplicou-se a expressão *dissidentes moderados* aos arquitetos que manifestaram, pontualmente, a sua discordia, não assumindo, porém, atitudes públicas de confronto direto ao regime. Reservou-se a palavra *desafeto* para os que assumiram um ativismo notório; para aqueles que se relacionaram, simpatizaram ou se filiaram mesmo em estruturas político-partidárias oposicionistas, sendo rotulados pela polícia política como não oferecendo “garantias de cooperar nos fins superiores do Estado”.

<sup>7</sup> A Política de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE) é constituída em Agosto de 1933, a partir da fusão e reestruturação dos corpos policiais anteriores. É transformada em Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) em 1945 e em Direcção-Geral de Segurança (DGS) em 1969.

<sup>8</sup> Para uma leitura mais detalhada sobre o sistema de condicionamento da produção arquitetónica, incluindo a referenciado de toda a sua fundamentação jurídica, cfr: BRITES, Joana. *O capital da arquitectura. Estado Novo, arquitectos e Caixa Geral de Depósitos (1929-1970)*. Lisboa: Prosafeita, 2014a.

de acordo com a categoria da construção. Ao nível do poder local, os projetos submetiam-se à vistoria das câmaras municipais (equivalentes às prefeituras municipais no Brasil) que, embora apenas tivessem de averiguar se a implantação respeitava o plano de urbanização definido, procuravam, frequentemente, imiscuir-se na definição das fachadas, revelando nas opiniões emitidas o quanto os dilemas estéticos em torno da fisionomia da arquitetura do século XX se encontravam disseminados pela sociedade portuguesa.

No que diz respeito ao poder central, os projetos passavam, dentro da orgânica do MOPC/MOP, pelo crivo da Comissão de Revisão da Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e, se a despesa prevista implicasse ou o ministro o determinasse, pelo Conselho Superior de Obras Públicas, a elite técnica deste ministério. Podia, ainda, registar-se o envolvimento da Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização no apuramento da localização do imóvel. Caso esta coincidisse com uma zona de proteção de monumentos nacionais ou imóveis de interesse público, cabia ao Ministério da Educação Nacional pronunciar-se sobre a adequação da futura edificação ao meio envolvente. Finalmente, dado o significativo dispêndio subjacente à construção de um edifício, a minuta do contrato para a sua construção tinha de ser aprovada em Conselho de Ministros (entenda-se o próprio ditador) e, depois, visada pelo Tribunal de Contas (composto por membros da confiança política do Governo e nomeados vitaliciamente pelo ministro das Finanças).

Esclareça-se que a “invisibilidade” da omnipresença do ditador (Gil, 1995), ainda que não se tenha traduzido na prescrição de receitas estilísticas, não deixou de funcionar como um poder latente. O universo das obras públicas permite comprovar a já enunciada singularidade de António Oliveira Salazar tanto ao nível da ingerência em toda “a produção legislativa, muito para além das necessidades de controlo comuns a outros sistemas políticos ditatoriais”, bem como de um acompanhamento ultra meticuloso dos mais variados sectores (PINTO, 2001, p. 1056-1057). O grau de detalhe da informação a que tinha acesso excedia, em larga medida, o expectável (sequer) para um ministro (FERREIRA; CARVALHO; PINTO, 2009). Assegurou, ainda, a capacidade de intervir a todo o momento,

veiculando as suas posições através do ministro das Obras Públicas (com quem de resto reunia pessoal e regularmente) e garantindo a possibilidade, prevista em termos jurídicos, de, na reta final, adiar, rever ou interromper a concretização de um projeto.

A trajetória que se acaba de sintetizar podia demorar vários anos, pelo que a sua aparente linearidade deve ser temperada com a constatação de que na mencionada investigação conduzida a mais de cem processos de construção (BRITES, 2014a) nenhum projeto foi aprovado à primeira ou segunda vez por todo este circuito. Cada vez que qualquer um destes organismos tecia reparos ou sugeria alterações, independentemente do estádio de desenvolvimento do projeto (anteprojeto ou final), este descia à base e todo o percurso começava de novo. Registam-se casos em que se submeteram à apreciação mais de sete debuxos diferentes. No caso de se registar resistência ao abandono de uma solução criticada pela terceira vez, a legislação previa a possibilidade de excluir o arquiteto do projeto em questão de futuros trabalhos para a mesma repartição (PORTUGAL, 1934). Este *modus operandi* gerava uma autocensura da parte dos próprios arquitetos. Por sua vez, dado que não se rejeitava de forma pura e taxativa um projeto mas antes se propunha, quantas vezes as necessárias, uma reformulação cuja amplitude poderia variar entre o detalhe e a essência, garantia-se a possibilidade de burilar e moldar, com a margem de tolerância permitida pelos decisores envolvidos, cada proposta arquitetónica, qualquer que fosse à partida a mundividência estética ou artística do seu autor.

### **Arquitetura do Estado Novo: a demanda por um «moderno nacional»**

A procura de uma arte nacional configurou um fenómeno internacional com génesis no século XIX (e.g. MAIA, CARDOSO, LEAL, 2013; ROSMANINHO, 2002-2003, 2016). Não constituindo uma invenção da centúria seguinte, nem tão-pouco um apanágio dos regimes ditoriais modernos, cumpre, todavia, sublinhar que foi no contexto destes que essa busca se radicalizou e assumiu uma operatividade sem precedentes. Esta diferença de escala de intensidade e obtenção de resultados explica-se pelo processo

<sup>9</sup>Para diferentes ou complementares leituras interpretativas da exposta no presente artigo sobre a arquitetura do Estado Novo português, cfr., entre outros: PORTAS, Nuno. A evolução da arquitectura moderna em Portugal: uma interpretação. In: ZEVI, Bruno. *História da Arquitectura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1973. v. 2, p. 687-744; FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX: 1911-1961*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1974; PE-REIRA, Nuno Teotónio; FERNANDES, José Manuel. *A arquitectura do fascismo em Portugal*. Lisboa: Arquitectura, n.º 142, Julho de 1981, p. 38-48; ALMEIDA, Pedro Vieira de; FERNANDES, José Manuel. *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Alfa, 1986. v. 14: A Arquitectura Moderna; FERNANDEZ, Sérgio. *Percorso. Arquitectura Portuguesa*. ...continua próximas páginas

**Figura 2:** Instituto Superior Técnico (vista geral), Lisboa, Portugal. Arquiteto Porfírio Pardal Monteiro, 1927-1935. Fotógrafo: Estúdio Horácio Novais (fotografia posterior a 1936). Fonte: Biblioteca de Arte da FCG [CFT164.162339.ic].

de institucionalização desta demanda – ou seja, a transferência para o Estado da sua prossecução de forma sistemática – no quadro de tipologias políticas onde se normalizou o recurso a dispositivos de censura e repressão.

A arquitetura do Estado Novo português<sup>9</sup> abrangeu uma diversidade de linguagens estéticas que, ao invés de significar a ausência de uma política cultural própria, atesta a lógica inclusiva que os fascismos praticaram no campo artístico, à semelhança do modo como geriram forças e agentes conflituantes no universo político, social e económico. Não se pretende com isto subscrever a tese de que o regime determinou com exatidão um receituário arquitetónico. Sabia, sim, o que não queria: uma arquitetura percepção como apátrida e desnacionalizadora, encarada como desadequada ao clima, à paisagem e ao carácter do país. Os designados “caixotes” (COLAÇO, 1938, p. 9), designação pejorativa atribuída aos edifícios com terraços de betão armado, exteriores depurados e janelas rasgadas na horizontal, foram genericamente identificados com as imagéticas da *Art Deco* e (sobretudo) do Estilo Internacional, as quais integraram também a realidade arquitetónica do regime, em particular no decurso dos anos

trinta, embora a sua presença (mais ou menos marcante) não se tenha erradicado nas décadas posteriores.

A semelhança da dualidade de requisitos presente, quer em boa parte das encomendas privadas (TELMO, 1948), quer nas críticas e sugestões veiculadas por uma tímida imprensa especializada, o discurso oficial advogou um tipo de construção “que esteja dentro da nossa época, mas, simultaneamente, dentro da nossa raça e do nosso clima” (ENTREVISTAS, 2003, p. 134), “uma nova arquitetura que, sem desdenhar as lições do passado e o carácter próprio do povo português, vai procurando uma expressão própria, que seja, ao mesmo tempo, da nossa época e da nossa nacionalidade” (PORTUGAL, 195-, p. 114). Reivindicava-se, pois, “um sim ao modernismo português; um não ao modernismo implantado sem assimilação” (COLAÇO, 1939, p. 21), ou, por outras palavras, um *reaportuguesamento* da arquitetura contemporânea, “temperada pelo clima português [...] para evitar aquele desenraizamento fatal quando tais obras pontificam apenas em ambientes estranhos, sem o enquadramento da paisagem e da vida nacional” (FERRO, 1949, p. 38). Tal propósito, sem uma definição clara e repetido como um refrão, assentou numa metodologia de





**Figura 3:** Liceu Nacional de Beja, Portugal. Arquitecto Luís Cristina da Silva, 1930-1936. Fotografia sem data, produzida durante a atividade do Estúdio Mário Novais (1933-1983). Fonte: Biblioteca de Arte da FCG [CFT003 100308.ic.]

igual modo vaga: a “combinação de elementos alheios, mas devidamente jocerados, com as nossas tradições arquitectónicas e com a nossa capacidade de criar” (PAMPLONA, 1944, p. 4). Neste âmbito apontava-se o manuelino como exemplo máximo do *aportuguesamento* de um estilo estrangeiro (COLAÇO, 1938).

Compreende-se, assim, que os arquitetos tenham tateado a objetivação deste *moderno nacional/ou regional*, revelando uma versatilidade estilística a que não foi alheio o ecletismo característico do sistema de ensino *Beaux-Arts* no qual se formaram

até à Reforma de 1957 (MONIZ, 2011). Esta agenda de intenções, com naturalidade volúvel dada a pluralidade de interpretações que albergou e a evolução que registou ao longo de um regime que ultrapassou quatro décadas, originou diferentes formulações, consoante o autor, a época, a função do equipamento, o público-alvo, o local de implantação e os agentes envolvidos no seu processo de apreciação. A paleta arquitectónica incluiu a imagética do modernismo internacionalista, as interpretações estilizadas e depuradas do classicismo, dos estilos medievais (em particular o gótico) e do barroco.



**Figura 4 (topo):** Palácio da Justiça, Porto (atual Tribunal da Relação do Porto). Arquiteto Raul Rodrigues Lima, 1961. Fotografia da autora, Dezembro de 2016.

**Figura 5:** Estação Marítima de Alcântara, Lisboa. Arquiteto Porfírio Pardal Monteiro (inauguração 1942). Fotógrafo: Estúdio Mário Novais. Fonte: Biblioteca de Arte da FCG [CFT003.023766.ic]



**Figura 6 (topo):** Igreja de São José, Coimbra. Arquiteto Álvaro da Fonseca, 1954-1962. Fotografia da autora, Dezembro de 2016.

**Figura 7:** Palácio das Comunicações (Central Telegráfica e Telefónica, na Praça D. Luís), Lisboa. Arquiteto Adelino Nunes, 1942-1953. Fotógrafo: Estúdio Mário Novais (1953). Fonte: Biblioteca de Arte da FCG [CFT003.070627.ic].

Cultivaram-se, ainda, abordagens regionalistas, apresentadas como condensadores identitários da diversidade cultural do país e em geral interpretadas pela historiografia artística como estereotipações de fórmulas conservadoras impostas pelo poder central. Contudo, investigações mais recentes sobre o regionalismo na arquitetura portuguesa revelaram um panorama mais complexificante. Realçou-se, nomeadamente, o contributo de outras áreas disciplinares (muito antes do envolvimento dos arquitetos) para a fixação dos estereótipos arquitetónicos das várias regiões, o envolvimento de uma pluralidade de agentes, incluindo os das próprias localidades, neste processo e o diálogo com a arquitetura moderna (AGAREZ, 2016).

Não raras vezes o mesmo edifício reuniu e tirou partido de duas ou mais das referidas linguagens estéticas, num hibridismo passível de detetar em variadíssimas tipologias construtivas. Interpretada pelo regime como um itinerário alternativo de modernidade, a linha de pesquisa em torno de um moderno nacional ou local (o segundo encarado

como sinédoque do primeiro) operacionalizou-se, com frequência, através da estilização de elementos de históricos e/ou regionais adossados aos exteriores. Este tipo de abordagem epidérmica não deixou de ser reconhecido e denunciado, desde logo pelos próprios arquitetos (KEIL, 1947), de cujo Sindicato partirá, na segunda metade da década de 1950, a realização, com o apoio oficial, de um levantamento com uma sistematicidade sem precedentes (pese embora as diferenças metodológicas entre as equipas no terreno) da arquitetura popular do país (o «Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa», iniciado em 1955). Se este procurou demonstrar, no subuniverso da arquitectura, a inconsistência de uma visão essencialista e unívoca de arte nacional, a publicação dos seus resultados em 1961, acompanhada com particular interesse pelo próprio ditador, não provocou um abrandamento na reivindicação, defendida desde a década de 1930 pelo Governo mas também por boa parte da sociedade civil, de um “moderno, sim, mas o moderno característico da nossa paisagem, do nosso sentimento e viver” (COSTA, 1931, p. 80).

**Figura 8:** Pousada de Santa Luzia, Elvas, Portugal. Arquiteto Miguel Jacobetty Rosa (inauguração em 1942). Fotógrafo: Mário Novais (década de 1940). Fonte: Biblioteca de Arte da FCG [CFT003 004290.ic]



... continuação da nota 9 ...  
 tugaesa. 1930/1974. Porto:  
 FAUP, 1988; ACCIAIUOLI,  
 Margarida. *Os Anos 40 em  
 Portugal: o País, o Regime  
 e as Artes. «Restauração» e  
 «Celebrção»*. 1991. Tese  
 (Doutorado em História da  
 Arte Contemporânea) – Fa-  
 culdade de Ciências Sociais  
 e Humanas da Universidade  
 Nova de Lisboa, Lisboa, 1991;  
 PEREIRA, Paulo (Dir.). *História  
 da Arte em Portugal*. Lisboa:  
 Círculo de Leitores, 1997. v.  
 3: Do Barroco à Contemporâ-  
 neidade; TOSTÓES, Ana. *Os  
 Verdes Anos na Arquitectura  
 Portuguesa dos Anos 50*. 2  
 ed. Porto: FAUP, 1997; TOS-  
 TÓES, Ana; BECKER, Anette;  
 WANG, Wilfried (Org.). *Por-  
 tugal: Arquitectura do Século  
 XX*. München, Nova Iorque,  
 Frankfurt, Lisboa: Prestel/  
 DAM/PPF97, 1997; MARTINS,  
 João Paulo. Portuguesismo:  
 nacionalismos e regionalis-  
 mos na acção da DGEMN.  
 Complexidade e algumas  
 contradições na arquitectura  
 portuguesa. In: ALÇADA,  
 Margarida; GRILLO, Maria  
 Inácia Teles (Coord.). *Cam-  
 inhos do Património*. Lisboa:  
 DGEMN, 1999, p. 115-132;  
 ALMEIDA, Pedro Vieira de.  
*A Arquitectura no Estado  
 Novo: Uma Leitura Crítica.*  
 Os Concursos de Sagres. Lis-  
 boa: Livros Horizonte, 2002;  
 FERNANDES, José Manuel.  
*Português Suave. Arquitecturas  
 do Estado Novo*. Lisboa:  
 IPPAR, 2003; TOSTÓES,  
 Ana. *A Idade Maior. Cultura  
 e Tecnologia na Arquitectura  
 Moderna Portuguesa*. Porto:  
 FAUP, 2015.

<sup>10</sup> Para um desenvolvimento desta tese (integração da arquitetura do Estado Novo português no conceito maximalista de modernismo), cfr.: BRITES, Joana. Is there an Ideologically-Biased Broadening of the Concept of Modern Architecture? Questioning the Limits of Postmodernism's Inclusivism and Testing a Further Expansion. *RIHA Journal*, n.º 0133, 15 July 2016 [online].

Esclareça-se que a realização do Inquérito, convertida pela historiografia do pós 25 de Abril de 1974 num marco de resistência ao criticado *portuguesismo* de superfície do regime (e.g. MAIA, CARDOSO, LEAL, 2013), foi acompanhada do intuito, inevitavelmente tendencioso, de confirmar a funcionalidade e rationalidade da arquitetura vernacular (AGAREZ, 2013), num contexto internacional de crise e tentativa de superação das ortodoxias do Movimento Moderno. O significativo impacto do Inquérito na mundividência e prática dos arquitetos, em particular, como recorda um dos envolvidos na iniciativa, na utilização com um "novo à-vontade, sem o sentimento de estarem a traer os princípios basilares da arquitectura moderna, alguns elementos tradicionais que eram antes considerados impuros e por isso proscritos" (PEREIRA, 2000, p. 70), não deixou, porém, de servir o afã do regime em prol de uma adaptação/contextualização da arquitetura moderna, intenção cuja própria durabilidade e eficácia aplicativa dependeu da capacidade de instrumentalizar diferentes formas de lhe dar resposta.

O peso de cada uma das mencionadas correntes estéticas – modernismo internacionalista, historicismo e regionalismo – oscilou ao longo do regime. Embora presentes de forma transversal, a sua maior ou menor incidência desenha uma cronologia e uma geografia mais finas, cuja explanação é incompatível com a natureza sintética deste artigo. No entanto, a interpretação historiográfica que elege a Exposição do Mundo Português, em 1940, como um momento de *inflexão* ou *morte* do tolerado modernismo internacionalista dos anos trinta deve ser matizada. Com efeito, para além de este e suas declinações nunca terem sido erradicados na totalidade, a tensão entre tradição e modernidade percorre toda a produção arquitectónica do salazarismo desde o seu início, prolongando (ainda que com um posicionamento diferenciado) os dilemas (entre outros) estéticos nascidos em Oitocentos com o impacto do processo de modernização. Deste modo, a arquitetura do Estado Novo, pese embora a especificidade que assume e que se acaba de contextualizar e sintetizar, inscreve-se num processo que ultrapassa o seu estrito balizamento cronológico e constitui, na procura de uma conciliação entre tradição e modernidade, uma realidade com paralelos internacionais, que importa repensar no âmbito do fenómeno lato e multiforme do modernismo<sup>10</sup>.

## Referências bibliográficas e documentais

- ACCIAIUOLI, Margarida. *Os Anos 40 em Portugal: o País, o Regime e as Artes. «Restauração» e «Celebrção»*. 1991. Tese (Doutorado em História da Arte Contemporânea) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1991.
- AGAREZ, Ricardo. Vernacular, Conservative, Modernist: The Uncomfortable "Zone 6" (Algarve) of the Portuguese Folk Architecture Survey (1955–1961). In: MAIA, M. H.; CARDOSO, A. (Ed.). *To and Fro. Modernism and Vernacular Architecture*. Porto: CESAP/CEAA, 2013, p. 31-50.
- AGAREZ, Ricardo. *Algarve Building: Modernism, Regionalism and Architecture in the South of Portugal (1925-1965)*. London: Routledge, 2016.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de. *A Arquitectura no Estado Novo: Uma Leitura Crítica. Os Concursos de Sagres*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de; FERNANDES, José Manuel. *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Alfa, 1986. v. 14: A Arquitectura Moderna.
- ALVES, V., *Arte popular e nação no Estado Novo*. A política folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2013.
- AMARAL, Keil do. Maleitas da arquitectura nacional. *Arquitectura*, Lisboa, ano XX, n.º 17-18, Julho/Augosto de 1947, p. 18-20.
- BRITES, Joana. *Arquitectura da CGDPC. Filiais e Agências da Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência (1929-1970)*. Lisboa: Prosafeita, 2014b.
- BRITES, Joana. Is there an Ideologically-Biased Broadening of the Concept of Modern Architecture? Questioning the Limits of Postmodernism's Inclusivism and Testing a Further Expansion. *RIHA Journal*, n.º 0133, 15 July 2016 [online].
- BRITES, Joana. *O capital da arquitectura*. Estado Novo, arquitectos e Caixa Geral de Depósitos (1929-1970). Lisboa: Prosafeita, 2014a.
- CASTELO-BRANCO, Salwa; FREITAS, Jorge Branco (Ed.). *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta Editora, 2003.
- COLAÇO, T. R. Arquitectura e religião. Carta aberta de Tomás Ribeiro Colaço ao Sr. Cardeal Patriarca de Lisboa. *A Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, ano XXXI, n.º 47, Fevereiro de 1939, p. 19-22.
- COLAÇO, T. R. Nacionalismo e lógica. *A arquitectura portuguesa*, Lisboa, ano XXXI, n.º 38, Maio de 1938, p. 9.
- COLLOTTI, Enzo. *Fascismo, Fascismos*. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.
- COSTA, Francisco. Por uma arquitectura própria. A arquitectura moderna. *Arquitectura*, Lisboa, n.º 20, Agosto/Setembro de 1931, p. 80.
- COSTA, Sandra Vaz. *O país a régua e esquadro: urbanismo, arquitectura e memória na obra pública de Duarte Pacheco*. Lisboa: IST Press, 2012.

- COTTINELLI TELMO, José. Arquitectura Nacional – Arquitectura internacional. In: *I Congresso Nacional de Arquitectura*. Relatório da Comissão Executiva. Teses, Conclusões e Votos do Congresso. Lisboa: SNA, 1948 p. 61-65.
- CRUZ, Manuel Braga. *O Partido e o Estado no Salazarismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- ENTREVISTAS de António Ferro a Salazar*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2003.
- FERNANDES, José Manuel. *Português Suave*. Arquitecturas do Estado Novo. Lisboa: IPPAR, 2003.
- FERNANDEZ, Sérgio. *Percuso*. Arquitectura Portuguesa. 1930/1974. Porto: FAUP, 1988.
- FERREIRA, Nuno Estêvão; CARVALHO, Rita Almeida de; PINTO, António Costa. The "empire of the professor": Salazar's ministerial elite, 1932-44. In: PINTO, António Costa (Ed.). *Ruling Elites and Decision-Making in Fascist-Era Dictatorships*. New York: Columbia University Press, 2009, p. 119-136.
- FERRO, A. *A Política do Espírito e os Prémios Literários do SPN*. Lisboa: SPN, s/d [1935].
- FERRO, A. A resposta do director do SPN [1933]. In: *CATORZE Anos de Política do Espírito*. Lisboa: SNI, 1948, p. 19-21.
- FERRO, A. *Arte Moderna*. Discursos pronunciados em 23 de Maio de 1935 e 6 de Maio de 1949. Lisboa: SNI, 1949.
- FERRO, A. *Salazar: o homem e a sua obra*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 13 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.
- FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX: 1911-1961*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1974.
- GIDDENS, Anthony. *As Consequências da Modernidade*. Oeiras: Celta Editora, 1998.
- GIL, José. *Salazar: a Retórica da Invisibilidade*. Lisboa: Relógio D' Água, 1995.
- LINZ, Juan. *Totalitarian and Authoritarian Regimes*. Londres: Lynne Rienner Publishers, 2000.
- LUCENA, Manuel. *O Regime Salazarista e a sua Evolução*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 1995.
- MAIA, M. H.; CARDOSO, A.; LEAL, J. C. *Dois Parâmetros de Arquitectura Postos em Surdina*. Leitura crítica do Inquérito à arquitectura regional. Caderno 4, Porto: CESAP/CEAA, 2013.
- MARTINS, João Paulo. Portuguesismo: nacionalismos e regionalismos na acção da DGEMN. Complexidade e algumas contradições na arquitectura portuguesa. In: ALÇADA, Margarida; GRILLO, Maria Inácia Teles (Coord.). *Caminhos do Património*. Lisboa: DGEMN, 1999, p. 115-132.
- MATTOSO, J. *A Identidade Nacional*. 3 ed. Lisboa: Gravida, 2003.
- MEDINA, João. *Salazar, Hitler e Franco*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.
- MELO, D., *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2001.
- MONIZ, G. C. *O Ensino Moderno da Arquitectura*. A Reforma de 57 e as Escolas de Belas Artes em Portugal (1931-69). 2011. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011.
- NOLTE, Ernst, *Les Mouvements Fascistes: L'Europe de 1919 à 1945*. Paris: Calmann-Lévy, 1991.
- NUNES, João Arsénio. Salazar e os fascismos. *Vértice*, Lisboa, n.º 13, Abril de 1989, p. 9-19.
- NUNES, João Paulo Avelás. Tipologias de regimes políticos. Para uma leitura neo-moderna do Estado Novo e do *Nuevo Estado. População e Sociedade*, Porto, n.º 8, 2002, p. 73-101.
- O Estado Novo. Das Origens Ao Fim Da Autarcia (1926-1959)*. Lisboa: Editorial Fragmentos, 1987.
- O Fascismo em Portugal*. Actas do Colóquio. Lisboa: A Regra do Jogo, 1982.
- Ó, Jorge Ramos. *Os Anos de Ferro*. O Dispositivo Cultural Durante a "Política do Espírito": 1933-1949. Ideologia, Instituições, Agentes e Práticas. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.
- PAMPLONA, F. Os nossos inquéritos. Arquitectura de amanhã. *Diário da Manhã*, Lisboa, ano XIII, n.º 4565, 18 de Janeiro de 1944, p. 4.
- PEREIRA, Nuno Teotónio. Reflexos Culturais do Inquérito à Arquitectura Regional. *J-A*, Lisboa, n.º 195, Março/Abril de 2000, p. 69-71.
- PEREIRA, Nuno Teotónio; FERNANDES, José Manuel. A arquitectura do fascismo em Portugal. *Arquitectura*, Lisboa, n.º 142, Julho de 1981, p. 38-48.
- PEREIRA, Paulo (Dir.). *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1997. v. 3: Do Barroco à Contemporaneidade.
- PINTO, António Costa. De regresso ao fascismo. *Análise Social*, Lisboa, n.º 179, 2006, p. 611-627.
- PINTO, António Costa. O império do professor: Salazar e a élite ministerial do Estado Novo (1933-1945). *Análise Social*, n.º 157, Lisboa, 2001, p. 1055-1078.
- PINTO, António Costa. *O Salazarismo e o Fascismo Europeu*: Problemas de Interpretação Nas Ciências Sociais. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.
- PINTO, António Costa. Portugal, Michael Mann, o fascismo europeu. In: MANN, Michael. *Fascistas*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 9-26.
- PORRAS, Nuno. A evolução da arquitectura moderna em Portugal: uma interpretação. In: ZEVI, Bruno. *História da Arquitectura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1973. v. 2, p. 687-744.
- PORUGAL. Instituto Nacional de Estatística. *VIII Recenseamento Geral da População no Continente e Ilhas Adjacentes em 12 de Dezembro de 1940*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1945.

- PORUGAL. Ministério da Educação Nacional. *Roteiro da Arte Portuguesa*. Lisboa: Campanha Nacional de Adultos, 195-.
- PORUGAL. Ministério das Finanças, Decreto-Lei n.º 27563, de 13 de Março de 1937. *Diário do Governo*. Lisboa, n.º 60, I série, p. 216-217, 1937.
- PORUGAL. Ministério das Obras Públicas e Comunicações, Decreto-Lei n.º 23511, de 26 de Janeiro de 1934. *Diário do Governo*. Lisboa, n.º 22, I série, p. 147-148, 1934.
- ROSAS, Fernando. Cinco pontos em torno do estudo comparado do fascismo. *Vértice*, Lisboa, n.º 13, Abril de 1989, p. 21-29.
- ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, Lisboa, n.º 157, 2001, p. 1031-1054.
- ROSAS, Fernando. *Portugal Século XX: 1890-1976. Pensamento e Ação Política*. Lisboa: Editorial Notícias, 2003.
- ROSAS, Fernando. *Salazarismo e Fomento Económico (1928-1948)*. Lisboa: Editorial Notícias, 2000.
- ROSMANINHO, Nuno. A casa portuguesa e outras casas nacionais. *Revista da Universidade de Aveiro. Letras*, Aveiro, n.os 19-20, 2002-2003, p. 225-250.
- ROSMANINHO, Nuno. *Artes de Portugal: Antologia (1814-1920)*. EUA: Amazon/Kindle Edition, 2016.
- SALAZAR, António de Oliveira. O discurso pronunciado pelo Senhor Presidente do Conselho (26 de Outubro de 1933). In: *CATORZE Anos de Política do Espírito*. Lisboa: SNI, 1948, p. 11-16.
- SALAZAR, António de. Prefácio. In: FERRO, A. *Salazar: o homem e a sua obra*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933, p. IX-XLI.
- SANTOS, L. R. Monumentos. In: SANTOS, L. R.; QUEIROZ, C. *Paisagem e Monumentos de Portugal*. Lisboa: SPN, 1940, p. 33-69.
- TORGAL, Luís Reis. «Estado Novo» em Portugal: ensaio de reflexão sobre o seu significado. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, n.º 1, Junho de 1997, p. 5-32.
- TOSTÓES, Ana. *A Idade Maior: Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa*. Porto: FAUP, 2015.
- TOSTÓES, Ana. *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. 2 ed. Porto: FAUP, 1997.
- TOSTÓES, Ana; BECKER, Anette; WANG, Wilfried (Org.). *Portugal: Arquitectura do Século XX*. München, Nova Iorque, Frankfurt, Lisboa: Prestel/DAM/PF97, 1997.
- WEBER, M. Os fundamentos da organização burocrática: uma construção do tipo ideal. In: CAMPOS, Edmundo (Org.). *Sociologia da burocracia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966, p. 16-27.

**Recebido** [Abr. 29, 2017]**Aprovado** [Jun. 19, 2017]

## Percepções do fenômeno urbano no século XIX sob a ótica literária de Victor Hugo em “Os Miseráveis”

Amanda Carvalho Maia

Arquiteta, mestrandona Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Tecnologia e Cidade da Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo, Universidade Estadual de Campinas, R. Saturnino de Brito 224, Cidade Universitária, Campinas, SP, CEP 13083-889, (19) 3521-2417, amandacmaia1@gmail.com

### Resumo

Este trabalho apresenta reflexões sobre a contribuição da literatura na representação da cidade moderna e na construção do imaginário urbano através da interpretação da cidade de Paris sob o olhar de Victor Hugo na obra “Os Miseráveis”. Paris torna-se modelo da metrópole e a capital do século XIX, representa o progresso do avanço científico e tecnológico e locus da vida moderna. Através de uma perspectiva imaginária e simbólica, Hugo contempla a cidade como palco e personagem e descreve as contradições das relações e conflitos por meio da representação das mazelas sociais e das novas condições da vida urbana parisiense.

*Palavras-chave:* cidade moderna, Paris século XIX, Os Miseráveis.

O século XIX foi marcado por transformações políticas e econômicas advindas das Revoluções Industrial e Francesa que impulsionaram o desenvolvimento tecnológico e conduziram a explosão demográfica que alterou as relações do homem com o espaço construído e com a natureza, além de acirrar os conflitos sociais. O desenvolvimento dessa nova cidade urbano-industrial remodelou as características organizacionais do espaço urbano, do trabalho e da sociabilidade adjuntos do sistema capitalista e culminou na construção de uma cultura e sensibilidade urbana moderna. Londres e Paris tornam-se paradigmas da sociedade moderna e símbolo do progresso.

A ideia de modernidade no século XIX emerge das novas experiências, sensibilidades, sentidos, ambiguidades, paradoxos e contradições que permeiam o imaginário coletivo em um ambiente de transformação do mundo físico e das relações sociais. Torna-se nítida a nova paisagem - palco da experiência moderna - formada por engenhos, máquinas, automação, ferrovias, fábricas e in-

dústrias redundante do acirramento do Estado intervencionista, dos sistemas multinacionais de capital e do desenvolvimento dos sistemas de comunicação - jornais, telégrafos, telefones – além da formação e expansão dos movimentos sociais de massa contrários a essa ambiguidade e incertezas adjuntas da modernização. Tal ambiente era atacado ou explorado pelos modernistas do século XIX sensíveis as novas possibilidades e movidos pelo desejo de mudança de autotransformação e transformação (BERMAN, 1986).

A novidade do fenômeno urbano serviu como palco para o discurso literário. Autores, cronistas e poetas participaram na construção do imaginário urbano, da identidade e de ideários sociais de modo a eternizar a memória através da sensibilidade coletiva. Segundo PECHMAN (199-):

*“Nesse processo, pela primeira vez a cidade se torna foco de observação, análise e discurso. Basicamente, porque a cidade passa a representar a própria civilização na medida em que a vida urbana é*

*vista como destino inexorável. Dito de outra maneira, a cidade é o laboratório onde a civilização moderna está sendo gestada*" PECHMAN (199-).

Para PECHMAN (199-), a novidade urbana ancora-se na cidade povoada por uma multidão cuja qualidade básica é o individualismo, a destruição dos laços comunitários e das referências socioculturais que orientavam os habitantes. Para o autor, a multidão e o tempo abstrato apropriado pelo patrão (detentores dos meios privados de produção) fulgura a disciplina e o ritmo da população e define novas formas de dominação e sociabilidade baseadas na diferenciação social e feitichização da mercadoria que se tornam marca do novo fenômeno urbano.

Em outro texto, PECHMAN e PADILHA (1993) citam Carl Schorske e suas assimilações da cidade na qual, a partir do século XVIII, em sua filosofia iluminista, a cidade é caracterizada como virtude - sendo centro da política, do pensamento e da cultura através do "*respeito da cidade pelo talento*" segundo a Londres de Voltaire -, em contrapartida, a cidade do século XIX, procedente da industrialização, é caracterizada como vício, ou seja, "uma espécie de monstro com uma cabeça desmesuradamente grande, desproporcional ao corpo" e, em outra vertente, "a cidade além do bem e do mal", na qual o espaço urbano - palco da vida moderna - não pode ser ignorado sendo objeto de estudo e pesquisa de literatos, arquitetos, engenheiros, médicos, sanitaristas, etc..

A representação da cidade "além do bem e do mal" de Carl Shorske é deveras encenada por Charles Baudelaire em sua interpretação das contradições da vida moderna retratadas pelos extremos dos vícios e virtudes, do luxo e da pobreza, do belo e do feio. Baudelaire manifesta a presença das multidões neste novo cenário urbano e introduz um herói moderno, o *Flâneur*, na figura de um transeunte invisível, camuflado e englobado na massa parisiense que caminha, vaga, perambula, apreende e observa a vida urbana no contexto de transformações da cidade do século XIX (SENRA, 2011). O *Flâneur* é, portanto, um leitor da cidade, um perfeito divagador que "[...] vê o mundo de uma maneira particular, sem a pretensão de explicar, mas com a intenção de mostrar, levando a vida para cada lugar que vê" (MASSAGLI, 2008).

O conto "Um homem na multidão", de Edgar Poe (1999) expressa a personificação do *Flâneur* urbano. Aqui, a personagem aparece na figura de um burguês que dispõe do seu tempo a contemplar e decifrar os sentidos da vida urbana. O conto se inicia com um homem, dentro de um café de Londres, observando ora o jornal, as personagens internas do café, ora os transeuntes externos. O observador se coloca, em primeiro momento, o desafio de decifrar e caracterizar tais figuras e, posteriormente, se infiltra na multidão a fim de investigar um personagem específico que aguçou sua curiosidade. Ambos os personagens, observador e observado passam mais de um dia em andanças nos labirintos das ruas de Londres absortos na multidão, este aparentemente sem propósito algum, àquele com o objetivo de decifrar os propósitos do primeiro. O olhar do personagem é fragmentado em consequência da apreciação de apenas alguns fragmentos da realidade vivenciada por ele, seus observadores e suas respectivas diferenciações sociais e espaciais demonstrando, desse modo, apenas partes das facetas do ambiente urbano e tecendo, portanto, a instigação da cidade como um mistério a ser desvendado.

Destarte, o *Flâneur* testemunha a anulação da personagem do homem moderno pela multidão, pela indiferença meio às inquietudes, pelo medo e tensões, estando o homem moderno condenado a perambular e a vaguear sozinho em meio a uma maré de gente<sup>1</sup>.

As Experimentações do mundo moderno no século XIX alteraram as relações do trabalho, do tempo, da rotina, da paisagem, do habitat e acarretaram percepções contraditórias da cidade. Máquinas, multidões e cidade tornam-se símbolos percussores do progresso e, ao mesmo tempo, representam a artificialidade (mecanização), inautenticidade (automatização dispensa a criatividade e o controle de todo o processo produtivo), impessoalidade, anonimato, desenraizamento (perda de identidade social) e destruição das referências físicas (o tempo passa a ser relacionado com as tarefas cíclicas e rotineiras do trabalho, não mais acompanha o ritmo da natureza). BRESCIANI (1985) utiliza como metáfora o termo de "monstros mecânicos" para representar a cidade moderna industrial do século XIX na qual faz alusão aos temores e medos - do desconhecido, da população, da máquina,

<sup>1</sup> POE, E. A. Um homem na multidão. In: Os melhores contos de Edgar Allan Poe. Tradução por Oscar Mendes e Milton Amado. 3.ed. São Paulo: Globo, 1999.

da ordem social - que traz a tona à ideia de um lugar perigoso, repulsivo ao mesmo tempo em que desperta admiração, fascínio e atração através da comoção do sublime.

Desta forma, a literatura possibilita eternizar a caracterização do espaço físico, das relações sociais, dos hábitos, da linguagem e do modo de pensar da época. O autor, como expectador privilegiado, realiza uma leitura do urbano, do cenário, das ruas e dos personagens que singularizam a cidade.

*"Sobre tal cidade, ou em tal cidade, se exercita o olhar literário, que sonha e reconstrói a materialidade da pedra sob a forma de um texto. O escritor, como espectador privilegiado do social, exerce a sua sensibilidade para criar uma cidade do pensamento, traduzida em palavras e figurações mentais imagéticas do espaço urbano e de seus atores"* (PESAVENTO, 1999, p. 09).

Destarte, Victor Hugo, Zola, Baudelaire, Eugène Sue, Edgar Allan Poe entre outros se colocaram o desafio de desvendar o enigma da cidade.

Portanto, apontamos a necessidade de um olhar interdisciplinar para o espaço considerando a possibilidade da abertura de uma esfera de oportunidades primordiais contidas nos escritos dos observadores, moradores e desfrutadores da época no intuito de ressuscitar reflexões e significados complexos sobre asserções emergentes em momentos específicos na sociedade. Destarte, tais leituras, interpretações e descrições estão abastadas de elementos conscientes e inconscientes, fruto das vivências coletivas – construção social da época - e privadas – do autor, em específico - capazes de fornecer informações além da exposição direta, mas que refletem o modo de ser e de pensar, não só do autor, mas de toda coletividade. Para tanto, procuramos colocar a relevância da utilização do romance e da poesia como recurso e fonte na obtenção de informações, referências, noções, elementos e aspectos que amparam estudos técnicos e empíricos na análise dos fatos de outrora na tentativa de sublevar outros olhares em contestação à simplicidade da tecnocracia e disciplinaridade.

Neste contexto, nos instigamos o desafio de apreciar a obra de Victor Hugo através de suas interpretações

sobre a cidade de Paris sob o aspecto das novas condições da vida urbana num recorte do próprio autor que comprehende o período de 1815 - batalha de Waterloo - a 1832 - motins de Junho – tomando como recorte no nosso objeto de estudo os cenários que tem como personagem principal a multidão, a representação da cidade através das metáforas, a nostalgia dos cenários campestres, a questão sanitária e, por último, as peculiaridades do habitat dos sujeitos pobre e rico.

Para o estudo, utilizamos uma edição de "Os Miseráveis" (Martin Claret, 2014) como instrumento para a leitura e investigação da cidade moderna, além da contribuição de obras de outros poetas juntamente com o aporte teórico de estudiosos concernentes às investigações e problematizações acerca das intervenções na cidade europeia e nas novas condições de habitabilidade do século XIX.

### L'homme du siècle

Romancista, poeta, dramaturgo, pintor e político conhecido como *"L'homme du siècle"*, Victor Hugo (1802-1885) perpassa todo o século XIX e se envolve com os conflitos de sua época. Experimentou os impactos pós-revolução francesa, guerras napoleônicas, motins de 1830, motins de 1848 e, posteriormente, a revolução de 1870. Hugo vivenciou a consolidação do romantismo literato emergido pós-revolução francesa, onde o respectivo estilo se liberta do puro racionalismo classicista e passa a criticar os aspectos econômicos, políticos e sociais em voga, concedendo ao autor maior liberdade e autonomia para se aproximar da realidade.

Em meados do século XIX o hábito de leitura passa a envolver todas as classes sociais que buscam nas obras românticas de Hugo, Zola, Baudelaire, entre outros, sua representação (MENDES, 2014). O autor, atento às mudanças da apreensão do espaço urbano e das novas regras de convivência, transcorre para suas obras essa sensibilidade urbana, na qual constrói o ideário de Paris em "Os Miseráveis" como representação do bem e do mal e suas respectivas contradições. Os Miseráveis (romance, drama social e histórico) retrata de forma crítica a miséria, a pobreza, o sofrimento e os antagonismos políticos do período, bem como narra episódios das revoluções civis e sua repercussão na sociedade ressaltando assim, ora o dado histórico, ora o ficcional.

## Princípios de uma grande doença

*"Multidão sem nome! Caos! Vozes, olhos, passos.*

*Aqueles que jamais se viam, aqueles que não se conhecem.*

*Todos vivos! – cidades atordoantes para os ouvidos.*

*Muito mais do que um bosque da América ou uma colméia de Abelhas*

La pente de la reverie - Feuilles d'Automne.

Victor Hugo<sup>2</sup>

Os romancistas do século XIX manifestaram afimco Interesse pelo principal componente do novo cenário urbano: a multidão anônima - personagem de caráter heterogêneo e constituída por distintas classes sociais. Trata-se da multidão de operários que se acotovela em tempos fabris na ânsia de acompanhar o ritmo de produção, multidão suburbana parisiense e londrina e multidão insurreta que compõe a massa revolucionária. Multidão essa, paradoxal e conflituosa, símbolo da modernidade que representa as tensões do novo contexto urbano: anonimato, impessoalidade, perda de laços, individualidade, tédio, solidão e perdição meio a massa humana e na efervescência que é a cidade moderna. Em um instante, indiferente ao destino dos demais, no seguinte, demonstra solidariedade e união como forma de resistência meio a essa cidade hostil. São os grupos formados por pobres, estudantes, operários, homens e mulheres reivindicando suas necessidades, falando a linguagem política e dando corpo à revolução.

ENGELS (2010), em uma viagem a Londres no ano de 1840, analisa as condições de vida dos trabalhadores e descreve as mudanças advindas da revolução industrial demonstrando especial estranhamento na solidão e indiferença das multidões:

*"[...] Esses milhares de indivíduos, de todos os lugares e de todas as classes, que se apressam e se empurram, não serão todos eles seres humanos com as mesmas qualidades e capacidades e com o mesmo desejo de serem felizes? E não deverão todos eles, enfim, procurar a felicidade pelos mesmos caminhos e com os mesmos meios? Entretanto, essas pessoas se cruzam como se nada tivessem em comum, como se nada tivessem a realizar uma com*

*a outra e entre elas só existe o tácito acordo pelo qual cada uma só utiliza uma parte do passeio para que as duas correntes da multidão que caminham em direções opostas não impeçam seu movimento mútuo – e ninguém pensa em conceder ao outro sequer um olhar. Essa indiferença brutal, esse insensível isolamento de cada um no terreno de seu interesse pessoal é tanto mais repugnante e chocante quanto maior é o número desses indivíduos confinados nesse espaço limitado; e mesmo que saibamos que esse isolamento do indivíduo, esse mesquinho egoísmo, constitui em toda a parte o princípio fundamental da nossa sociedade moderna, em lugar nenhum ele se manifesta de modo tão impudente e claro como na confusão da grande cidade [...]" (ENGELS, 2010, p.69).*

A experiência de vivenciar a modernidade perpassa pela tentativa de encarar os impactos das aceleradas transformações do tempo e do espaço. Tais problemas e conflitos da vida moderna transcorrem na luta do indivíduo com a natureza pela sua existência física e na tentativa de autopreservação psíquica a fim de manter sua autonomia, liberdade e individualidade em meio às novas relações sociais regidas pelo modo de produção capitalista. SIMMEL (1977) expõe a recusa do cidadão metropolitano em reagir às bruscas transformações e aos estímulos configurados pelas novas situações e signos sendo levado a assumir uma atitude *blasé* perante as situações cotidianas.

## As efervescências de outrora, originalidade de Paris

Os poetas românicos representam as cidades do século XIX através de metáforas por meio da difícil tarefa de descrever os sentimentos de medo, estranhamento, fascínio, terror e espanto emanados da experiência modernista. Recorrem então a metáforas inspiradas em elementos da natureza, sentimentos e paixões humanas.

Retratam as ideias e discursos iluministas de progresso que exaltam o desenvolvimento industrial e cultural ao mesmo tempo em que colocam como paradoxo apontamentos e críticas aos efeitos destrutivos do acelerado avanço da tecnologia, e suas implicações nas novas formas de sociabilidade. Hugo retrata Paris como sujeito violento e cínico, produto e produtor das mazelas sociais - miséria, sujeira, multidão, desemprego, epidemias, vícios – como preço à miragem do progresso modernista.

<sup>2</sup> Hugo, V. Feuilles d' Automne. In: BRESCIANI, M. S. M. Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza. São Paulo: Brasileiere, 1998, pag. 7.

"Foule sans nom ! chaos ! des voix, des yeux, des pas.

Ceux qu'on n'a jamais vus, ceux qu'on ne connaît pas.

Tous les vivants ! - cités bourdonnant aux oreilles.

Plus qu'un bois d'Amérique ou des ruches d'abeilles [...]"

*"Paris sempre mostra os dentes; quando não está ralhando, está rindo.*

*Assim é Paris. As fumaças de seus telhados são as ideias do universo. Amontoado de barro e de pedras, se assim quisemos, mas, acima de tudo, ente moral. É mais do que grande, é imensa. Por quê? Porque ousa.*

*Ousar; é o preço do progresso". (HUGO, 2014, p. 635)*

O autor demonstra o fascínio perante a grande cidade industrial, abrigo das multidões e antro de todos os tipos de pessoas e sujeitos. Descreve as percepções contraditórias da cidade: palco da universalidade e cultura, aberta e acolhedora ao mesmo tempo em que destrói, esmaga e consome, onde tudo se acha e tudo se perde. É a cidade que representa o mundo: o mundo está em Paris. Cidade moderna e tradicional que suplanta o espírito revolucionário ao mesmo tempo em que deseja manter os hábitos e costumes tradicionais.

*[...] Paris é um lugar onde tudo se perde, e tudo desaparece nesse umbigo do mundo como desapareceria no umbigo do mar. Nenhuma floresta esconde um homem como aquela multidão. Os fugitivos de todo tipo sabem disso. Vão a Paris como a um soredouro; há soredouros que salvam. A polícia também sabe disso, e é em Paris que ela procura o que perdeu em outro lugar [...]" (HUGO, 2014, p. 511 – 512)*

*"Paris é um total. É o teto do gênero humano. Toda essa cidade prodigiosa é um resumo dos costumes mortos e dos costumes vivos. Quem vê Paris acredita ver o avesso de toda a história, com céu e constelações nos intervalos". (HUGO, 2014, p.631)*

*"Paris, essa cidade modelo, padrão das capitais bem construídas, da qual cada povo procura ter uma cópia, essa metrópole do ideal, essa pátria augusta da iniciativa, do impulso e da tentativa, esse centro e lugar dos espíritos, essa cidadelação, colmeia do futuro, composto maravilhoso de Babilônia e Corinto, faria, do ponto de vista que acabamos de assinalar, encolher os ombros a um camponês do Fo-Kian.*

*Imitem Paris, e estarão arruinados". (HUGO, 2014, p. 1307)*

A transformação do espaço urbano, causada pelas grandes reformas, foi fundamentada na vontade modernizante de suprir as novas necessidades dos cidadãos burgueses e trabalhadores, adequando-os à nova realidade de consumo industrial além do propósito de erradicar com as mazelas sociais, físicas, morais e sanitárias dos pobres que atrapalhavam os ritmos e fluxos de produção.

Hugo descreve a mudança na estética arquitetônica e esclarece sua atribuição ao "poder" corretivo do progresso. Abaixo, no primeiro trecho retrata os arredores do bairro Corinto no início da década de 1830 e caracteriza as ruas e vielas como estreitas, irregulares e escusas tomadas por construções altas e de diferentes dimensões construídas por acaso e utilizadas por comércio e cortiços, expugnadas pela sujeira e imundície. No segundo trecho, descreve as transformações e substituições pela qual a cidade estava se transfigurando.

*"Dizemos fendas estreitas, e não poderíamos dar uma ideia mais justa daquelas ruelas obscuras, apertadas, angulosas, ocupadas com casebres de oito andares. Esses casebres estavam tão decrépitos que, nas ruas de La Chanvrerie e de La Petite-Truanderie, as fachadas sustentavam-se em vigas que iam uma casa a outra. A rua era estreita e o canal largo; os passantes caminhavam sobre um calçamento sempre molhado, beirando lojas que pareciam porões, grandes marcos cercados de ferro, enormes montes de lixo, entradas de alamedas guarnecidadas com enormes grades seculares. A Rua Rambuteau devastou tudo isso". (HUGO, 2014, p.1128)*

*"O ponto de Paris em que Jean Valjean se encontrava, situado entre o arrabalde de Santo António e a Rapée, é um dos que foram transformados completamente pelas recentes obras, tornando-se feio segundo uns, transfigurando-se segundo outros.*

*As hortas, os depósitos e as velhas construções desapareceram. Hoje, há grandes ruas novas, arenas, circos e hipódromos, a estação ferroviária, e uma prisão, Mazas; o progresso, como se vê, com o seu corretivo". (HUGO, 2014, p. 495)*

O tempo e espaço, agora dominados pelos aparatos tecnológicos, foram reordenados para seguir o ritmo da produção industrial. As novas configurações de trabalho, tecnologias e produtos criaram novos

habitos, formas de viver e regras sociais. Dessa forma, o trabalho passou a ser visto como primordial tendo a sociedade o dever de eliminar os indivíduos que não ajustassem aos novos ritmos, recaindo sobre os menos abastados toda a culpa por sua situação de miséria.

Vitor Hugo alardeia sobre o interminável ciclo do trabalho e seus impactos - miséria, pobreza, exaustão e indiferença - na nova sociedade emergente: o operariado. O autor também expõe o desejo de mudança e revolta que assolava a população, agora com possibilidade de acesso à leitura e atenta aos ideários e acontecimentos da revolução Francesa, no contexto do absolutismo do rei Luiz Felipe I.

*"Esse antigo subúrbio, populoso como um formigueiro, laborioso, corajoso e bravo como um enxame de abelhas, estremecia com a espera e o desejo de uma comoção. Tudo ali se agitava, sem que por isso o trabalho fosse interrompido. Nada poderia dar uma ideia dessa viva e sombria fisionomia. Nesse bairro, há misérias pungentes escondidas sob os tetos de mansardas; mas ali também há inteligências ardentes e raras. É especialmente em função da indigência e da inteligência que é perigoso quando dois extremos se toquem".* (HUGO, 2014, p. 894)

### A relva esconde e a chuva apaga

As transformações da cidade, dos ritmos e fluxos advindos da aceleração afetaram e impactaram as relações humanas e de interdependência do homem com a natureza. As novas experiências humanas foram obrigadas a abdicar sua subjetividade e identidade para aderir às novas relações objetivas. As atividades humanas não mais seguem os ritmos e ciclos naturais tornando o tempo linear e abstrato controlado pelas novas tecnologias (vela, iluminação a gás e energia elétrica). Desta forma, o homem se coloca como "vencedor da natureza", perdendo vínculos indenitários e de orientações conforme os ciclos naturais, estabelecendo assim, uma nova condição de vivência no mundo moderno.

Ademais, verifica-se uma mudança na percepção do tempo - tempo irregular da natureza e do calendário religioso para o tempo da máquina e do processo de produção fabril e de calendários comerciais. A industrialização substitui o ciclo natural dos dias e estações pelo relógio, símbolo de controle e

regulador - da longa jornada de trabalho, do horário de saída e entrada dos operários -, da escola – papel disciplinador – e do trem – pontualidade. Também houve a imposição de uma nova forma de gestão do tempo atenta para a reestruturação do período do trabalho e período de repouso e lazer a fim de dinamizar as atividades produtivas e criar novos hábitos de consumo. No âmbito da vida privada os espaços residenciais passaram por uma reorganização funcional para diminuir o tempo das realizações domésticas e liberar mão de obra feminina para as fábricas (CORREIA, 1996).

No contexto dos problemas urbanos – pobreza, miséria, endemias, destruição moral e pressa - ressurge a convicção do campo como local ideal. Para os pobres, a concepção de vilas operárias localizadas em núcleos fabris afastados da cidade seria o local de resgate dos preceitos morais, disciplina e higiene que aumentariam a capacidade de produção do trabalhador. Para a burguesia – através de indicação médica de temporadas junto à natureza e banhos de mar - local de repouso, lazer e descontaminação da poluição, dos ruídos e cheiro da cidade industrial.

Na ótica literária, a ambientação do cenário campestre no chamado romance regionalista assume o caráter nostálgico da vida rural como refúgio dos conflitos citadinos e local de regeneração física e moral. Jane Austen, Henry James, Lawrence, Powys, Constant Holme, entre outros descrevem a paisagem e a poesia da natureza. Os romancistas discorrem sobre a vida rural como cenário das paixões naturais e encaram os habitantes das cidades como grosseiros, sujos, e desrespeitosos das riquezas naturais. Portanto, a retratação do campo emerge de uma:

*"...estrutura de sentimentos em que a terra e suas criaturas – animais e camponeses quase em pé de igualdade - consistiam uma afirmação da vitalidade e da possibilidade de repouso conscientemente contrastada com a ordem mecânica e as rotinas artificiais da cidade [...]".* (WILLIAMS, 1989, p.339)

A obra de Vitor Hugo passa longe de se enquadrar no estilo regionalista, mas descreve a cidade como um ambiente hostil, hipócrita, tenebroso, angustiante e melancólico. A retratação do ambiente urbano é sempre negativa. Em contraponto, os únicos ambientes de compleição positiva são os de caráter campestre, tendo nos jardins urbanos espaços de

refúgio - da agitação advinda da vida moderna -, lazer - local de descanso, calmo, sereno e repleto de vida e natureza – e regeneração – física e mental – sendo o único recinto admirado por todos os cidadãos parisienses.

*"Aquele dia foi, do começo ao fim, uma aurora. Toda a natureza parecia repousar e sorrir. Os canteiros de Saint-Cloud exalavam perfumes; a brisa do Sena agitava brandamente as folhas; os galhos gesticulavam ao vento; as abelhas saqueavam os jasmins; as borboletas pousavam aos bandos nas mil - folhas; trevos e aveias; no augusto parque do rei de França via-se um bando de vagabundos, os pássaros".* (HUGO, 2014, p.168)

O autor demonstra profunda nostalgia aos tempos de outrora e descreve tanto as mudanças na estética urbana como as transformações do espaço rural que adquiriu a característica aceleração das cidades.

*"Mal se imagina hoje o que, há quarenta e cinco anos, era um passeio de estudantes e costureiras no campo. Paris já não tem os mesmos arredores; Aquilo que se podia chamar de vida circumparisiense vem mudando completamente há meio século. Onde passava a carruagem, passa uma locomotiva; onde navegava a barca, navega o vapor; fala-se hoje em Fécamp como então se falava em Saint-Cloud. Paris de 1862 é uma cidade que tem a França como arrabalde".* (HUGO, 2014, p. 164)

*"Há vários anos que o autor deste livro, obrigado a contra-gosto a falar de si mesmo, vive fora de Paris. Depois que saiu de lá, Paris transformou-se; surgiu uma nova cidade, que de certo modo lhe é desconhecida. Nem é preciso dizer que ama Paris; Paris é a cidade natal do seu espírito. Após demolições e reconstruções, a Paris da sua juventude, a Paris que religiosamente vem trazendo em sua memória, a esta altura é uma Paris de antigamente [...]".* (HUGO, 2014, p. 489)

### A cloaca e suas surpresas

Meio aos problemas urbanos da nova cidade emergente - doenças, endemias, sujeira, e “promiscuidade” -, a questão sanitária e as formas de habitabilidade do pobre tornaram-se epicentros de pesquisas da administração pública. Restritas a aptidões físicas e comportamentais técnicas - relacionadas ao sistema

de esgoto, sistema de drenagem, limpeza urbana e coleta e abastecimento de água - tais pesquisas fundamentaram as intervenções urbanas sanitárias e arquitetônicas e disseminaram a ideia de reforma da cidade, da casa e da família, estabelecendo novas formas de morar - modos de funcionamento da casa - e novas regras comportamentais – família como núcleo de resguardo e proteção da imoralidade, e disseminação de novos hábitos de higiene com a casa e com o corpo - a essa parcela da população. O Estado, situado no controle sobre os mecanismos de salubridade e higiene, consegue conceber a domesticação dos pobres através do domínio de mecanismos que proporcionam a satisfação corporal que é capaz de exercer forte influência física e moral (BEGUIN, 1992).

A constatação dos médicos e engenheiros fundamentalava que os ambientes insalubres deterioravam a saúde da população e denotava como um obstáculo ao desenvolvimento moral dos pobres acarretando em um fardo econômico (alta taxa de mortalidade, baixa expectativa de vida, ilegalidade e moralidade) que desestimulava o processo de produção. Hugo adere ao discurso sanitarista em voga e defende as novas concepções de salubridade relacionadas à circulação do ar e da luz, melhoria da limpeza pública, abastecimento e, principalmente, o sistema de drenagem e evacuação. O autor demonstra admiração às cloacas parisienses, construídas já no século XIII, e dedica todo um capítulo à história e à importância dos esgotos para a cidade das luzes. Critica, também, a exposição dos dejetos urbanos diretamente no Sena e argumenta a diminuição dos problemas urbanos através de uma nova economia de controle social juntamente com a drenagem e evacuação adequada.

*"Paris segue esse exemplo com toda a estupidez própria das cidades inteligentes.*

*"Para as necessidades da operação sobre a qual acabamos de nos explicar, Paris tem debaixo de si outra Paris; uma Paris de esgotos, que tem suas ruas, encruzilhadas, praças, largos, becos, artérias e circulação, que é lodo, mas subtraída da forma humana".* (HUGO, 2014, p. 1308)

*"[...] Quando a drenagem, com sua dupla função, restituindo o que toma, tiver substituído o esgoto, simples lavagem empobrecedora, então, combinando*

*isso com os dados de uma nova economia social, o produto da terra será decuplicado, e o problema da miséria será singularmente atenuado. Acrescentem a isso a supressão dos parasitismos e estará resolvido" (HUGO, 2014, p. 1307).*

Ademais, Hugo narra, através do discurso do padre Myriel, que as condições de precariedade de construção das residências do operariado em relação às aberturas que poderiam condicionar melhor iluminação, ventilação e consecutivamente refletir na saúde da população é fomentada pelo próprio Estado que colocava como requisito de cobrança de impostos a quantidade de portas e janelas das moradias.

*"Caríssimos irmãos, meus bons amigos: na França, há um milhão, trezentas e vinte mil casas de camponeses que só têm três aberturas; um milhão, oitocentas e dezessete mil que têm duas aberturas, uma porta e uma janela; e, finalmente, trezentas e quarenta e seis mil cabanas, cuja única abertura é a porta. E isto por causa do denominado imposto de portas e janelas! Coloquem pobres famílias, velhas senhoras e criancinhas dentro dessas habitações e, verão as febres e as doenças! Oh! Deus dá o ar aos homens e a lei os vende! [...]". (HUGO, 2014, p. 52)*

### Tal dono, tal casa

Junto às críticas referentes aos problemas urbanos (casas, pessoas, organização da cidade e do trabalho), o ambiente passa a ser visto como mediador e influenciador da moral e dos costumes do pobre. Surgem, portanto, propostas de reforma do meio na qual tem a residência privada como "fundamento material da família e pilar da ordem social". Assumindo caráter moral e político, a reforma da casa assume novas referências de economia doméstica que pressupõe vida equilibrada e autônoma baseada no núcleo familiar e sustentada nas novas questões de habitabilidade e sentidos simbólicos que pressupõe higiene (ar puro, salubridade, calor e limpeza), proteção (intempéries) - e contraposição (oposição indústria/lar) (PERROT, 2009).

Hugo descreve os espaços internos de moradia como influído pelo caráter dos moradores e vice-versa. O autor caracteriza o interior do edifício Gorbeau como ambiente desintegrador, melancólico, sombrio,

desagradável e sujo. Aqui, a organização espacial do prédio tem como eixo principal um corredor escuro na qual se abrem celas com características e tamanhos variados. Cada cela era ocupada por toda uma família e servia como local para a realização de diversas funções, considerando todas as atividades cotidianas familiares, desde o descanso e lazer até o cozimento e o trabalho.

*"A escada conduzia a um edifício muito vasto, que se assemelhava a um galpão transformado em casa. Esse edifício tinha como tubo intestinal um longo corredor para o qual se abriam, à direita e à esquerda, espécies de compartimentos com dimensões variadas, a rigor habitáveis, e mais parecidos com tendas do que com celas. Esses quartos recebiam claridade dos terrenos vagos em volta. Tudo isso era obscuro, desagradável, descorado, melancólico, sepulcral, atravessado, segundo as fendas no telhado ou na porta, por raios frios ou rajadas geladas. Uma particularidade interessante e pitoresca desse tipo de habitação é o tamanho das aranhas". (HUGO, 2014, p. 475)*

Adentrando o recinto chegaremos aos microespaços das celas, os quais Hugo pormenoriza suas características equiparando-os a seus ocupantes. Aqui, novamente, há a comparação entre os espaços citadinos e os naturais e instiga a preferência do mundo selvagem ao caráter do homem.

*"As cidades, assim como as florestas, têm seus antros nos quais se esconde tudo o que elas encerram de mais tenebroso e perverso. Com a diferença de que, nas cidades, o que assim se esconde é feroz, imundo e pequeno, isto é, feio; nas florestas, o que se esconde é feroz, selvagem e grande, quer dizer, belo. Covil por covil, o dos animais é preferível ao dos homens. As cavernas são melhores do que as espeluncas". (HUGO, 2014, p. 786)*

O autor continua sua comparação relacionando a cela da personagem Mário e a dos falsos Jondrettes (Thenardier) através do olhar do primeiro que espiava por uma fenda e caracteriza o quarto ao lado ocupado pela família Thenardier.

*"O que Márius via era uma espelunca. Mário era pobre, e o seu quarto era indigente; mas do mesmo modo que sua pobreza era nobre, seu*

*quarto era limpo. O chiqueiro em que seu olhar mergulhava naquele momento [espelunca Jondrette] era abjeto, sujo, fétido, infecto, tenebroso, sórdido. Os únicos móveis eram uma cadeira de palha, uma mesa manca, alguns cacos velhos e, em dois cantos, duas miseráveis camas indescritíveis; a única claridade vinha de uma janela de quatro vidros coberta de teias de aranha. Por este postigo entrava somente a luz necessária para que o rosto de um homem parecesse o rosto de um fantasma. As paredes tinham um aspecto leproso, estavam cobertas de remendos e cicatrizes, como um rosto desfigurado por alguma horrível doença. Uma umidade viscosa brotava delas. Divisavam-se ali desenhos obscenos feitos, grosseiramente, com carvão.*

*O aposento que Mário ocupava era pavimentado com tijolos deteriorados; este, nem era ladrilhado nem assoalhado; pisava-se nu em cima do antigo reboque que se tornara encardido com o tempo. Nesse piso desigual, em que o pó estava como que incrustado, e que só tinha uma virgindade, a da vassoura, agrupavam-se caprichosas constelações de tamancos, chinelos velhos, e trapos medonhos; de resto, no quarto havia uma lareira, que também era alugada por quarenta francos anuais. Tinha de tudo naquela lareira: um fogareiro, um caldeirão, umas tábuas quebradas, uns farrapos pendurados em pregos, uma gaiola, cinzas e até mesmo um pouco de fogo. Dois tições ali fumegavam tristemente.*

*Tinha uma coisa que acrescentava ainda mais horror a esse chiqueiro [Jondrette], era o fato de ser grande. Tinham saliências, ângulos, buracos escuros, desvãos, vãos e promontórios. E aí, medonhos cantos insondáveis onde deveriam esconder-se aranhas grandes como um punho, lacraias grandes como um pé, e talvez até mesmo não se sabe que seres humanos monstruosos". (HUGO, 2014, p. 786 – 787)*

O autor exprime as características de Mário como pobre, mas digno e asseado e, da mesma forma, descreve o ambiente em que ocupava. Quanto à cela dos Jondrettes, foi descrita como obscura, fétida, tenebrosa e sórdida na mesma medida em que descreve o caráter dos seus habitantes. A família Thenardier, agora sob a fachada do sobrenome Jondrette, era inicialmente composta por sete membros na qual dois filhos foram "vendidos"

e o outro foi relegado às ruas de Paris sobrando, portanto, como núcleo familiar ocupante daquele recinto, apenas os pais e as duas filhas. Hugo minudencia o cubículo dos Jondrettes, como possuidor de fendas e cantos obscuros, antro de seres monstruosos - remetido aos insetos e aos próprios moradores – com paredes de aspecto leproso cobertas de costuras e cicatrizes – relação à miséria e ao cinismo e falsidade dos ocupantes – na qual distinguiam desenhos obscenos feitos de carvão – referência à linguagem utilizada aos homens da caverna remetidos ao atraso, subdesenvolvimento e inconsistência dos próprios habitantes.

Em outro contexto, Hugo descreve as características físicas e espaciais de uma residência burguesa. Aqui, a personagem principal é o avô de Mario, Sr. Gillenormand, sujeito conchedor das artes e modismos da época, frequentador dos grandes salões parisienses e que dispõe como fonte de sua riqueza a herança de uma tia-avó. A planta da residência era composta por diversos espaços determinados por sua função. Os ambientes internos eram repletos e enaltecidos por móveis grandes e pomposos com o intuito de valorizar o *status* do seu ocupante. Tais espaços eram forrados por tapeçarias, cortinas e espelhos justamente para se distinguir das paredes nuas dos cortiços, antro dos pobres. A casa possui, também, varandas e jardins como elementos de proteção e privacidade à vida exterior.

*"Ocupava um antigo e amplo aposento no primeiro andar, entre a rua e os jardins, forrado até ao teto com grandes tapeçarias dos Gobelins e de Beauvais representando cenas pastoris; os temas que apareciam no teto e nos painéis repetiam-se em ponto pequeno no estofado das poltronas. Envoltiva sua cama com um biombo de nove folhas em laca de Coromandel. Longas cortinas pendiam das janelas formando um magnífico pregueado. O jardim, situado logo abaixo de suas janelas, ligava-se a uma delas, de canto, por meio de uma escada de dez ou quinze degraus, pela qual o bom Gillenormand subia e descia com toda a alegria. Além de uma biblioteca contígua a seu quarto, tinha um toucador do qual gostava muito, local elegante, forrado por uma lindíssima tapeçaria de palha, com flores-de-lis e outras estampas, feitas nas galés da época de Luís XIV, por ordem do senhor Vivonne a seus forçados, para sua amante [...]."* (HUGO, 2014, p. 641)

Cabe ressaltar aqui, que a figuração de tais espaços está compreendida no período entre as três primeiras décadas do século XIX. Momento anterior à retratação e investigações a cerca dos problemas urbanos causados pelas endemias e mazelas que seria atribuída às questões sanitárias de higiene e que irá dar suporte às novas condições de habitabilidade e formas de economia doméstica, principalmente como meio de domesticação do pobre.

### **Considerações finais**

Hugo emprega em suas obras a preleção moralista de sua época. Cabe ressaltar aqui, que o autor se dedicou, também, a vida política e religiosa e se enquadrava no perfil reformista. Em "Os Miseráveis", Hugo demonstra claramente sua visão política, princípios e ideais através da caracterização de seus protagonistas: Jean Valjean representa a potência do trabalho como condição para a ascensão social; Javaret figura o Estado alicerçado nas premissas morais da classe dominante; Fantine, a mulher abandonada pelo Estado, julgada e condenada pela sociedade que vê na prostituição sua única saída para a sobrevivência; Cosete, a exploração infantil; Mario, a juventude revolucionária apartidária da ordem; Gavroche o menino de rua, expugnado da infância, filho de Paris; e, finalmente, o comportamento dos Thenadier reflete a miséria, pobreza e injustiça que absorveram do meio em que vivem, são sobreviventes.

Em "Os Miseráveis" HUGO (2014) denuncia toda a pobreza, miséria e injustiça social do pretenso progresso urbano. Considerando que o romance passou a ser acessível para todos os públicos, Hugo usa a literatura como arma de denúncia, através da construção estética da cidade e seus conflitos, para sensibilizar as multidões indiferentes. Nas palavras do próprio autor: "enquanto houver lugares onde seja possível a asfixia social; em outras palavras, e de um ponto de vista mais amplo ainda, enquanto sobre a terra houver ignorância e miséria, livros como este não serão inúteis".

As transformações da cidade do século XIX, frente ao novo fenômeno urbano alteraram as condições de vida – ruptura com o passado e mudança dos hábitos e da cultura tradicional - e compõe um novo imaginário da cidade. As metrópoles, cenário da vida moderna, foram tratadas, pelos romancistas

da época, como palco e personagem e figuraram o sentimento do sublime frente às transformações capitalista de autoconstrução destrutiva baseadas no discurso de progresso, incentivando o leitor a atentar-se à nova complexidade do fenômeno urbano.

Portanto, as contribuições literárias, bem como as representações artísticas de pinturas e gravuras, face a emergência do romantismo, foram bastante ricas para a representação do novo cenário urbano e apreensão das novas condições de vida urbana. Paris, capital do progresso, simboliza a identidade da vida moderna e a nova cultura urbana baseada na indiferença, artificialidade, inautenticidade, mecanicidade e velocidade sensivelmente captadas pelo olhar de Victor Hugo.

### **Referencias bibliográficas**

- BEGUIN, F. As maquinarias inglesas do conforto. Espaço e Debates, nº 34, 1992.
- BERMAN, M. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BRESCIANI, M. E.M. Metrópoles: As faces do monstro urbano: as cidades no século XIX. Revista Brasileira de História, São Paulo, ANPUH, Editora Marco Zero, v. 5, n. 8/9, 1985.
- CORREIA, T. B. Espaço, tempo e cidade: as tecnologias da velocidade e o ambiente urbano. In: XX Encontro nacional da ANPOCS, 1996, Caxambú. ANPOCS.
- ENGELS, F. A situação da classe trabalhadora na Inglaterra. Tradução por B. A. Schumann. São Paulo: Boitempo, [1860] 2010. Pag. 69.
- HUGO, V. Feuilles d' Automne. In: BRESCIANI, M. S. M. Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza. São Paulo: Brasileense, 1998.
- HUGO, V. Os Miseráveis. Tradução por Renina Célia de Oliveira. São Paulo: Martin Claret, [1860] 2014.
- MASSAGLI, S. R. Homem da multidão e o flâneur no conto 'O homem da multidão' de Edgar Allan Poe. Terra roxa e outras terras, v. 12, p. 55-65, jun. 2008. Disponível em: <[www.uel.br/~pos/lettras/terraroxa/g\\_.pdf/vol12/TRvol12f.pdf](http://www.uel.br/~pos/lettras/terraroxa/g_.pdf/vol12/TRvol12f.pdf)> Acesso em: 15 maio 2016.
- MENDES, M. L. D. Victor Hugo. UNIVESP TV.. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=mxVK-6tniyE>> visualizado em 22 jun. 2016.
- PECHMAN, R. M. Pedra e Discurso: cidade, História e Literatura. Revista Semear, Rio de Janeiro, n. 3, [199-]. Disponível em: <[http://www.letras.pucrio.br/catedra/revista/3Sem\\_06.html](http://www.letras.pucrio.br/catedra/revista/3Sem_06.html)>. Acesso em: 12 maio. 2016.

- PECHMAN, R. M; PADILHA, N. . O Urbano: invenção ou descoberta? Para pensar uma história urbana. In: II Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, 1998, Salvador. Cidade e Urbanismo. História, Teorias e Práticas.
- SALVADOR: ANPUR, 1993. p. 29-34. Disponível em <<http://unuhospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/view/309/285>>. Acesso em 12 maio 2016.
- PERROT, M. Maneiras de morar. In: Ariés, Philippe & Duby, Georges (org.). História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. Companhia das Letras: São Paulo, vol. 4, parte 3, pp. 284-302, [1987]2009.
- PESAVENTO, S. J. O imaginário da cidade: visões literárias do urbano. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, 1999, pag.09.
- POE, E. A. Um homem na multidão. In: Os melhores contos de Edgar Allan Poe. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999.
- SENRA, M. A cidade moderna: história, memória e literatura – Paris, Belo horizonte. Revista Univap, São José dos Campos, v. 17, n. 29, ag./2011. Disponível em <<http://revista.univap.br/index.php/revistaunivap/article/view/13/20>> Acesso em 15 maio 2016.
- SIMMEL, G. A metrópole e a vida Mental. Tradução de Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO O. G. O Fenômeno Urbano: Organização e introdução. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- WILLIAMS, R. O Campo e a Cidade na história e na literatura. Tradução por Paulo Henrique de Britto. São Paulo; Cia das Letras, 1989, pag. 339.

**Recebido** [Mar. 24, 2017]**Aprovado** [Mai. 30, 2017]

## Entre intenções de projeto e conjuntura da cidade em cinco edifícios: MESP-RJ, MAM-RJ, FAU-USP, MUBE e MAM-SP

### Samir Set El Banate

Arquiteto e Urbanista, mestre pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas, professor no Departamento de Projeto e de História no Curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade Esamc, Rua José Paulino, 1345, Centro, Campinas, SP, CEP 13013-001, arq.samirset@gmail.com

### Manoel Lemes da Silva Neto

Arquiteto e Urbanista, doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (FAU/USP), professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo do Centro de Ciências Exatas, Ambientais e de Tecnologias da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), Campus I, Prédio da Reitoria, Rod. D. Pedro I, km 136, Parque das Universidades, Campinas, SP, CEP 13086-900, ladeur@ladeur.com.br

### Resumo

O artigo é uma reflexão sobre algumas obras da arquitetura brasileira e a relação desses edifícios com a cidade. O trabalho enfoca a metodologia de projeto em que o edifício possui valor intrínseco e de interdependência com a cidade, abordando a orientação crítico-teórica do período pela historiografia da arquitetura moderna brasileira. As análises dos projetos refletem a preocupação da arquitetura enquanto metodologia para debater a cidade e as possibilidades na construção dos espaços. As formas encontradas, alinhadas no debate, elucidam os desafios enfrentados e a investigação disciplinar para encontrar novos caminhos valendo-se do entendimento histórico da arquitetura como um processo cultural.

*Palavras-chave:* projeto de arquitetura, cidade, arquitetura brasileira.

O trabalho diz respeito a uma reflexão sobre arquitetura e cidade na produção brasileira, compreendendo o debate entre as “escolas carioca e paulista” por meio de quatro obras emblemáticas e um projeto: no Rio de Janeiro, edifícios do Ministério da Educação e Cultura e Saúde Pública (MESP) e do Museu de Arte Moderna (MAM); em São Paulo, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), o Museu Brasileiro da Escultura (MUBE) e a proposta para um novo Museu de Arte Moderna (MAM). Neste caso, os projetos anteriores e de menor escala do arquiteto Ângelo Bucci e colaboradores são fundamentais para compreender o projeto do museu.

A partir da historiografia, o **objetivo** é subsidiar metodologias de projeto em que edifício e cidade mantenham-se relacionados no ideário da arquitetura com as intenções intrínsecas do edifício e as conjunturas das cidades ou de partes dessas.

Nessa hipótese de trabalho, o artigo apresenta análises intrínsecas aos edifícios, as conjunturas onde esses se inserem e o resultado do somatório desses elementos nas referências da arquitetura brasileira a partir dos modernos.

Em torno dessas circunstâncias, este **trabalho analisa** os projetos inicialmente mencionados. Como **método**, a historiografia da arquitetura moderna brasileira direciona a **análise do projeto**. A busca não está em acrescentar ou discutir outros elementos historiográficos. A perspectiva é a de se valer da reflexão histórica como direcionadora de possibilidades e de **metodologia do projeto**. Da arquitetura e, com ela, da cidade.

A estrutura do artigo obedece à cronologia da produção brasileira discutida, porém a **estrutura do discurso ensaia a arquitetura como um processo cultural**. O debate engloba os diferentes valores e

<sup>1</sup> O edifício do Ministério da Fazenda inaugurado em 1943 é contemporâneo do Ministério da Educação e Saúde Pública, inaugurado em 1945.

significados que esta linguagem produziu em suas apropriações no desenvolvimento das cidades.

Com esse princípio analítico, quais resultados são encontrados nas referências da arquitetura brasileira a partir dos modernos?

A investigação encontrou formas distintas de edifício nos cinco casos estudados: o bloco moderno em altura na cidade tradicional; o volume puro e transparente em pórticos no urbanismo moderno; a grande cobertura com os espaços comunitários na cidade industrial; o edifício como extensão da cidade na metrópole; e o volume estreito e contínuo que refaz os espaços residuais.

## Contextualização e periodização

Na primeira metade do século XX, entre 1930 e 1950, a modernização pautou-se na possibilidade da arquitetura contribuir na resolução dos problemas das cidades brasileiras, em especial as metrópoles industriais. Com o aumento da densidade populacional, grande precariedade e aumento da segregação socioespacial entre bairros ricos e bairros operários, a arquitetura moderna vem se instalar com o desafio trazido com o desenvolvimento e a modernização industrial do país.

Entre outros projetos modernos, os de autoria dos irmãos Roberto, como o edifício da ABI, o Ministério de Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro (MESP-RJ), de Lúcio Costa e equipe, a casa modernista, de Warchavchik, em São Paulo. Essas obras da época são relatadas por Henrique Mindlin, Yves Bruand e demais historiadores por utilizarem os preceitos modernos na tentativa de iniciar uma modernidade ainda ausente no território nacional. Tanto no âmbito da industrialização, quanto no âmbito da cultura, pela arquitetura.

O embate do período até a consolidação do MESP-RJ (1936-1945), como referência da arquitetura moderna brasileira, foi intenso entre dois grupos opostos: acadêmicos e modernos. Apesar disso, o edifício do Ministério marcou as discussões sobre o desenvolvimento nacional.

As realizações urbanas estruturais da cidade do Rio de Janeiro, no período, estavam baseadas no conceito higienista, na ornamentação e no embelezamento. A estrutura da cidade colonial alterou-se para a conjuntura das quadras fechadas e dos edifícios ecléticos com pátio interno. O edifício do Ministério

do Trabalho e da Fazenda<sup>1</sup>, na esplanada do Castelo, ao sul da cidade e a nova estação ferroviária e a Universidade do Brasil, ao norte, são exemplos da cultura arquitetônico-urbanística do período.

Nesse cenário, o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública apresentou-se como um contraponto na arquitetura da época, tanto no âmbito nacional, quanto no internacional. Os aspectos relevantes do edifício incluem desde a incorporação dos preceitos da arquitetura moderna, avanços tecnológicos, incrementos urbanísticos, bem como a inauguração do primeiro edifício moderno em altura no mundo.

Dessa forma, o debate da modernização se consolida rumo à modernidade no país, instaurando, assim, a pedra fundamental no campo da arquitetura moderna brasileira. Ou seja, o projeto moderno como possibilidade de modernização do país através da industrialização e da implantação da modernidade.

Esse processo perdurou até a década de 1950/60, quando a industrialização se intensifica e, para a construção do sentido de modernidade, a arquitetura se posiciona como um caminho possível que resulta, a partir de 1950, em projetos como Brasília e a UnB, entre outros. No Rio de Janeiro, nesse período, as mudanças na estrutura urbana continuam nas transformações de grandes áreas centrais, mas pelo conceito proposto pela arquitetura moderna que se torna amplamente difundido no país. O desmonte do Morro do Santo Antônio, que proporcionou a urbanização da Esplanada Santo Antônio e o Aterro da Glória-Flamengo foram episódios marcantes nas transformações urbanas de então.

O projeto do MAM-RJ (1953-1968) sinaliza uma mudança de paradigma associada à industrialização, na arquitetura, com o primeiro edifício público realizado totalmente em concreto aparente no Brasil num contexto onde o urbanismo moderno tenta realizar o projeto moderno.

A importância do MAM-RJ na arquitetura brasileira se apresenta, segundo alguns historiadores, como uma conexão entre as escolas paulista e carioca, uma espécie de "elo perdido"<sup>2</sup> entre elas, tornando-se uma referência compartilhada.

Mais adiante, na década de 1960, as críticas internacionais e nacionais sobre a construção de Brasília

<sup>2</sup> SERAPIÃO, 2009.

anunciavam nova postura da arquitetura, e essa resposta vem em favor da modernidade sob uma nova forma: o edifício da FAU-USP (1960-1969). A proclamada “falência de Brasília e do modelo moderno” introduz no percurso da arquitetura outro paradigma. Tem início o debate sobre a questão urbana das cidades existentes e como implantar a modernidade em configurações de períodos anteriores. O discurso do “planejamento urbano” compõe seu corpo teórico nesse momento. Enquanto isso, a arquitetura continua na tentativa de responder às novas preocupações e acontecimentos.

A problemática da cidade tradicional ganha complexidade e exige novas ações, especialmente nas metrópoles e nas periferias urbanas. É quando a industrialização se consolida em cidades como São Paulo, que se transformam aceleradamente em polos urbano-industriais. As principais transformações urbanas do período, na cidade de São Paulo, foram as expansões como a Cidade Universitária, as ocupações precárias nas periferias e o adensamento populacional pela verticalização de áreas centrais da cidade.

Nesse contexto, a obra de Artigas se estabelece como um novo processo de configuração do espaço que considera a cidade existente, mas opera o espaço em reação a essa. Os espaços internos com caráter comunitários e com foro de espaço público, na obra de Artigas, possuíam um sentido coletivo carente nas ocupações da época.

A partir da década de 1970, o debate da arquitetura é fortemente influenciado pelo “projeto” da gestão e do planejamento urbano. Entre as consequências, houve um distanciamento entre a prática arquitônica e a realidade urbana.

Essa mudança disciplinar do “projeto”, alterando as bases metodológicas da cultura arquitetônica, encontra, a partir de 1970, uma nova ordem para a arquitetura brasileira. Havia, nos períodos anteriores, supostamente, um compromisso firmado entre edifício e cidade, apesar das ações de projeto anteriores serem distintas e díspares.

A tarefa pragmática de resolver os problemas dos espaços urbanos, sob o abandono da forma e do desenho, com a perda da terceira dimensão, torna o processo abstrato em relação à cidade, resultando em fragmentações históricas: o zoneamento funcional sob

herança da arquitetura moderna e o lote como medida padrão do espaço urbano na ocupação tradicional.

A disseminação do edifício alto pelas áreas centrais produziu descontinuidades e a organização da cidade tornou-se condicionada pelo sistema viário e pela tendência de atribuir valor mercadológico ao uso e à ocupação do solo urbano. O MUBE encontra-se nesse cenário: crítica à arquitetura moderna; retomada do modelo tradicional de configuração da arquitetura e da cidade; especulação imobiliária desenfreada; a despolitização da arquitetura; fim do discurso dos grandes espaços comunitários; preocupação com a valorização do espaço interior do edifício; e mudança com relação à abertura do edifício à cidade em atitude de protegê-lo do exterior “agressivo”.

O projeto do MUBE (1986-1992) é, portanto, uma atitude não usual na década de 1980, tanto nacional, quanto internacionalmente. Houve uma mudança operativa de projeto no museu com a postura de reconstituição de partes da cidade pelo acolhimento dos elementos urbanos.

Apesar da modernidade, na arquitetura moderna, ter o sentido de sua constituição, os contextos se alteram e a busca pela essência do projeto da modernidade reside na ideia de que este não seja apenas um conjunto de procedimentos autônomos mas, sim, um processo que convoque o conhecimento numa visão de libertação do supérfluo<sup>3</sup>. Em decorrência disso, a arquitetura, como forma de conhecimento, tem um posicionamento particular diante das questões da cidade.

As mudanças de paradigma que a arquitetura ajuda a construir e a consolidar na sociedade não seriam, então, apenas procedimentos operativos que pedem variações<sup>4</sup>. O projeto de arquitetura se manifesta enquanto hipóteses de uma sociedade em mudança.

O MUBE inaugura uma hipótese de projeto: produzindo o edifício a partir da cidade e não se sobrepondo, nem a contendo. É esse debate contemporâneo que está presente nas obras de Ângelo Bucci e outros dessa geração.

O projeto do novo Museu de Arte Moderna, em 2013, no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, sinaliza um desdobramento das ações na escala do lote, presente nos edifícios de pequena escala do arquiteto, à cidade. Às motivações em projetar o museu se juntam às

<sup>3</sup>ROCHA *apud* PIÑÓN, 2002, p. 33.

<sup>4</sup>TELLES, 1995, p 71.

aspirações que esses novos espaços teriam na cidade, nas preocupações em distinguir o parque do museu e proporcionar um elo entre a cidade e o parque.

Como norte para a reflexão, não haveria, pelas condições atuais de adensamento urbano e consolidação espacial das cidades, como reeditar o *Plan Voisin*, nem descobrir novas Brasílias. As referências historicamente construídas, MESP-RJ, MAM-RJ e FAU-USP, e as possibilidades surgidas no MUBE, apresentam-se no projeto do MAM-SP sob uma nova abordagem frente a conjuntura da cidade contemporânea.

## Análise, argumentos e resultados encontrados

### O bloco moderno em altura na cidade tradicional

No início da modernidade no país, o edifício do MESP-RJ torna-se o primeiro projeto moderno exemplar representando a década 1930/40. O edifício é um desdobramento do debate das questões colocadas no período pela arquitetura moderna frente às tentativas contrárias do meio acadêmico.<sup>5</sup>

O edifício levou ao limite a indústria da construção civil no país com o fornecimento de alguns componentes, como a fachada de vidro, que teve que ser importado para que se viabilizasse o projeto que representa a primeira oportunidade de construção do edifício moderno em altura no mundo. Nele foram empregadas tecnologias ainda inéditas em escala, tanto nacional quanto internacionalmente, como a primeira fachada de vidro de edifício em altura e emprego do *brise-soleil*, também propiciando variações de tecnologia consolidada como a da laje plana apoiada sobre pilares do sistema *Dom-Ino* de Corbusier, em lajes duplas solidárias precedendo as lajes nervuradas.

No plano urbanístico, o edifício sobre pilotis pauta o debate do urbanismo sendo o primeiro edifício a consolidar os anseios modernos no Brasil, apesar dos diversos ensaios anteriores. Ademais do projeto inserir-se numa quadra inteira e sua implantação refletir a melhor expressão do projeto moderno, seu entorno limita o desencadeamento da arquitetura moderna à cidade. O edifício moderno foi construído em meio a quadras fechadas de edifícios de composição acadêmicas, típicos edifícios com pátio interno, o que o colocava como um edifício moderno na cidade tradicional.

O bloco em altura torna-se o modelo de urbanização para o desenvolvimento urbano e para a industrialização. O bloco principal do edifício com 15 pavimentos proporciona um novo paradigma na arquitetura brasileira, mas também altera o paradigma da arquitetura moderna que até o período esteve baseado no modelo da lámina horizontal, no espaço contínuo, na implantação em grandes áreas e na racionalidade estrutural e formal.

No edifício, esses preceitos convertem para o modelo do bloco em altura em quadra relativamente pequena e cujo embasamento, perpendicular ao bloco vertical e alinhando-se à divisa da quadra, reforça o entorno formado por edifícios que estruturam a "rua corredor". As questões da racionalidade formal do edifício moderno, cuja modulação estrutural pautava a forma, revelam uma variação com três modulações diferentes no conjunto: no volume vertical, no horizontal e nos pilotis com dez metros de altura.

O bloco vertical em altura ocupa toda seção transversal sendo implantado no centro da quadra com dimensões de 63,5 por 21 metros e 15 pavimentos<sup>5</sup>, enquanto o bloco horizontal, perpendicular ao vertical, alinha-se à divisa da quadra e da mesma forma ocupa toda sua área, de 105 por 26 metros.

Outro aspecto relevante pode ser verificado nas questões urbanísticas. O bloco isolado do modelo moderno inserido na cidade tradicional possui similaridade com o recurso do edifício monumental e quarteirão fechado na cidade tradicional, sendo este último o paradigma urbano tradicional: tecido fechado e repetitivo, e monumento isolado.

Se a crítica ao urbanismo moderno da liberação total dos terrenos causaria uma desertificação do espaço de convívio, a inserção de edifícios modernos em densas malhas consolidadas, como no caso do Ministério, descongestiona a paisagem urbana. Os espaços abertos e livres tornam-se a única possibilidade de convívio na densa malha<sup>6</sup>.

Entretanto, a partir da década de 1950, a arquitetura moderna brasileira concebe o afastamento do edifício moderno da cidade tradicional e intensifica a intenção de consolidar a cidade moderna. Com isso, sua implantação ocorre fora da cidade existente e com apenas parte das atividades sugeridas na *Carta de Atenas*.

<sup>5</sup> Exigência da Aeronáutica era a altura máxima de 10 pavimentos, seguido pelo projeto de Le Corbusier, alteração foi solicitada pela equipe de Costa e concedida (SEGRE, 2013, p. 224).

<sup>6</sup> WISNIK, 2001, p. 20.

A tentativa de consolidar a cidade moderna, mas que se realiza apenas parcialmente, tornou a cidade um espaço fragmentado entre amplos espaços abertos e bairros amontoados de lotes e edifícios tradicionais.

### O volume puro e transparente em pórticos no urbanismo moderno

A partir do MAM-RJ (1953-1968)<sup>7</sup> abriram-se novas possibilidades nacionais para pensar a arquitetura e a cidade. O projeto do museu só foi possível por um processo ou tentativa de realizar o projeto moderno em amplas áreas induzindo, assim, a generalização do modelo pela cidade. O MAM-RJ foi um desdobramento do projeto da Esplanada do Santo Antônio (1948) e posteriormente do projeto Parque do Flamengo (1949) como um pensamento de modernidade possível.

Com a construção do Aterro da Glória-Flamengo, que se transforma no Parque do Flamengo e a não construção do projeto da Esplanada do Santo Antônio, estabelece-se a fragmentação conjuntural na estrutura da cidade entre a cidade existente e a ideal. Ou seja, o projeto moderno realiza-se apenas em parte ou em situações demasiadamente pontuais, o que não permite uma transformação de fato da ideia de cidade.

A preocupação construtiva, como indutiva para uma industrialização e a implantação como primeiro edifício moderno no urbanismo moderno, são alguns dos aspectos relevantes do museu.

O edifício, em sua concepção, é uma síntese entre a intenção de industrialização da construção civil e a possibilidade de sua promoção no Brasil. O concreto aparente é o material que representa os anseios e a possibilidade real de modernidade do país. O desenvolvimento de tecnologia na construção em concreto armado era uma realidade potencial do país que exportava conhecimento conforme ocorreu no MESP-RJ<sup>8</sup> e no antecessor do museu, o Colégio Brasil-Paraguai, de 1952, projetado por Affonso Eduardo Reidy.

O edifício é um amadurecimento da arquitetura moderna – os edifícios em pórtico, até então, eram os projetos de Le Corbusier para o Palácio Soviético de Moscou, em 1931, e de Mies Van Der Rohe para o Crown Hall, ITT, Chicago, 1950 e Teatro de Mannheim, 1952. No caso de Corbusier, os pórticos eram grandes estruturas capazes de vencer grandes vãos, e no de

Mies são incorporados a definição volumétrica pura do edifício<sup>9</sup>. No MAM-RJ o desdobramento está constituído no pórtico como volumétrica do edifício, evidenciando o elemento estrutural como protagonista, resultando no volume puro em pórticos elevado do solo. Outra diferença do projeto é que o volume puro está inserido no urbanismo moderno. No entanto, se por um lado o projeto torna-se exemplar, por outro constitui uma exceção, fragmentando o território entre espaços amplos, modernos e tradicionais, acadêmicos.

A área da galeria de exposição, com 130 metros de extensão por 26 de largura, livre de colunas, tem pés-direitos que variam entre 8, 6,40 e 3,6 metros. A estrutura em pórtico é evidenciada, distanciando-se do bloco de vidro e garantindo a continuidade e a transparência do espaço. A estrutura externa está isolada da massa, ao mesmo tempo em que forma um corpo único.

O bloco de exposição é formado por 14 pórticos em concreto intercalados a cada dez metros, superando um vão de 26 metros entre apoios. Em forma de pavilhão disposto no sentido leste-oeste, é feito com lajes superiores suspensas por tirantes metálicos que possibilitam flexibilidade na organização das salas de exposição.

O terreno concedido conta com 40 mil m<sup>2</sup> e estabelece um pórtico de passagem entre a cidade e o parque. A arquitetura moderna propõe a criação de espaços livres, sem fronteiras à vista, diluindo noções de espaço público e privado, na construção do espaço ideal do homem novo, moderno. No Museu, essa proposta se evidencia na conservação livre de grande parte do pavimento térreo, tornando-se um edifício gerador de novos espaços públicos, espaço símbolo de uma nova modernidade urbana, de lugar livre, junto ao parque, de estrutura leve e transparente, aberto para a paisagem e para a baía. A plataforma elevada, assim, representa um elemento técnico integrador do projeto ao exterior.

### A grande cobertura com os espaços comunitários na cidade industrial

No processo de desenvolvimento das grandes cidades, na década 1960/70, a arquitetura moderna encontra um novo interesse na relação da transparência dos volumes geométricos com a forma enquanto estruturadora da dinâmica urbana, e não mais

<sup>7</sup> O projeto do MAM-RJ foi iniciado em 1953; o bloco escola, inaugurado em 1958; o salão de exposição, em 1968; e só tardiamente, em 2007, foi construído o teatro com inúmeras alterações do projeto original.

<sup>8</sup> SEGRE, 2013, p.356.

<sup>9</sup> ZEIN, 2005, p. 96.

como suporte do volume. Os espaços internos tendem à independência do exterior e, para isso, a implantação intenta ocupar a totalidade do lote, numa contraposição às condições presentes no período do lote pequeno e apertado como suporte da vida na cidade<sup>10</sup>. Nesse processo, que configura uma mudança na relação do edifício com as conjunturas urbanas, as empenas sem aberturas sob a grande cobertura distinguem-se dos espaços abertos dos volumes transparentes. Desse modo o espaço configura-se entre duas linhas: da cobertura e das rampas no solo.

Essa configuração começa a despontar nos edifícios, na década de 1950, em escolas e residências na obra do arquiteto Vilanova Artigas, desdobrando-se exemplarmente no projeto da FAU-USP (1960-1969).

Os volumes geométricos da arquitetura moderna transformam-se em extensas coberturas na conversão do espaço contínuo em amplos pátios de convivência, refazendo áreas públicas e privadas no interior do edifício. Os espaços livres e desimpedidos da arquitetura estável e exterior se caracterizam, na FAU-USP de Artigas, pela inversão da exterioridade da forma à expansão do interior com caráter de exterior.

O princípio entre contenção e abertura, fluidez e densidade orienta o edifício inserindo os volumes elevados do solo e espaços abertos sob a grande cobertura, operando uma reconquista dos espaços de uso comum, trazendo para dentro do edifício programas que ficavam fora. A relação de contiguidade entre edifício e cidade não está na franca abertura, mas na conversão da paisagem urbana para o interior do edifício<sup>11</sup>.

A grande cobertura é um volume retangular de 110 metros de comprimento por 66 de largura, elevado por 14 pilares periféricos, com uma área aproximada de 24.000 m<sup>2</sup> contendo dois blocos de quatro pavimentos cada, intercalados e conectados por rampas e escadas em torno do “pátio” central coberto.

A cobertura em grelha sintetiza a busca por uma solução única e sistêmica: para estrutura, para iluminação zenital e para captação de águas pluviais. As vigas invertidas a cada 5,5 metros estruturaram a cobertura em grelha, enquanto os pilares de sustentação dos blocos internos estão a 11 metros de distância e a cada 22 metros na periferia da cobertura.

A grande cobertura pretendeu ser uma alternativa ao modelo moderno na cidade tradicional pela necessidade das diversas conformações para distintas sociabilidades. Porém, a possibilidade enquanto espaço urbano se mostra no âmbito local e a impossibilidade em sua generalização ou replicabilidade.

A arquitetura moderna opera o espaço no volume transparente com a intenção de voltar-se para o exterior ou para a paisagem, mas também no distanciamento entre interior e exterior ao elevá-lo do solo, causando uma cisão entre o espaço interno e a vida social, pois se estabelece em sobreposição como unidade livre e independente em relação aos fatores externos, implanta o volume como paisagem urbana. Ao contrário, o modelo da FAU-USP, desloca o espaço coletivo e a paisagem para dentro do edifício.

Por esse ângulo, os volumes e blocos modernos dependeriam de amplos espaços, o que sugeriria ao modelo um isolamento necessário para existir, enquanto a liberação do espaço sobre o solo careceria de um sentido de espaço público pela generalização do espaço contínuo. A FAU de Artigas inverte a relação histórica entre edifício e cidade, operando a cidade existente de outra forma que o modelo moderno.

### O edifício como extensão da cidade na metrópole

Estas condições nas décadas de 1980/90 alteram-se na consolidação dos grandes centros e das infraestruturas urbanas, o espraiamento nas cidades e o suposto esvaziamento do centro. O MUBE insere-se nesse cenário. Apesar destas circunstâncias, a premissa do projeto do museu estava em reconstruir a geografia, artificialmente, demonstrando o interesse pelo lugar<sup>12</sup>.

A preocupação do projeto com a área externa recoloca a questão disciplinar da relação dos espaços interior e exterior numa decisão de importâncias e interesses, não havendo mais somente a grande cobertura ou o volume elevado do solo. No projeto, parte do programa de necessidades encontra-se enterrado no subsolo enquanto outra está ao ar livre.

A questão que se coloca é a implantação do espaço aberto e fechado em relação à cidade. A área aberta está no nível da avenida, ou seja, no mesmo nível da cidade, refazendo a superfície contínua, e o espaço fechado no subsolo acessado pela rua lateral.

<sup>10</sup>KAMITA, 2000.

<sup>11</sup>ROSSETTI, 2007.

<sup>12</sup>PIÑÓN, 2002.

<sup>13</sup>MONTANER *apud*BASTOS, 2003.

O desenho de todo terreno como área de intervenção aproxima a relação do projeto à cidade que, diferente do projeto moderno, não é mais o projeto inaugural da modernidade e sim, tem o caráter de voltar-se à essência da modernidade como objeto de regeneração<sup>13</sup>. A importância do projeto está nos aspectos constitutivos, tais como: posição geográfica na cidade, ruptura da monofuncionalidade do bairro e implantação do espaço aberto e do espaço interior.

A estrutura porticada, peça única apoiada em duas paredes de concreto, semelhante a uma “viga”, de frente ao teatro aberto, estrutura o projeto e possui duas intenções na configuração do espaço: demonstrar “a movimentação do solo e o eixo dessa avenida nova”, implantando-a perpendicularmente à avenida, e marcar a contraposição em relação à “beleza do eixo da avenida”<sup>14</sup>.

A extensa peça (60 m x 12 m), junto ao paisagismo, rampas, escadaria/auditório, espelhos d’água e um extenso piso em placas de concreto numa horizontal perfeita são os elementos que configuram a dimensão de todo o lote.

Da mesma forma, o espaço interno também compreende toda a extensão do lote e é constituído por espaços de exposições e um auditório que, por sua vez, possui acessos próprios para o exterior. Entre a entrada do museu e os espaços de exposições estão as áreas de oficinas e arquivos, coleções, e documentação.

O acesso do espaço interior pela rua secundária, na lateral do terreno, e do espaço ao ar livre pela avenida, demonstra a intenção de continuidade visual da cidade, formulação que se aproxima do MAM-RJ. Como sua particularidade, no entanto, o edifício, em vez de elevado do solo, está enterrado, e a abertura à paisagem torna-se espaço aberto à cidade.

O museu adquire um caráter a um só tempo “arquitetônico-urbanístico e paisagístico-tecnológico”<sup>15</sup>. A amalgama entre terreno e construção reforça a intenção de tomar o lote inteiro como campo de intervenção e uma clara ideia moderna de continuidade espacial, alterando a condição do lote de mero recorte para inseri-lo como elemento da cidade em sua totalidade<sup>16</sup>.

O partido do projeto está no enfrentamento da relação dentro e fora. Ao abrir todo o lote à cidade

e, ao mesmo tempo, construir em toda sua extensão, a configuração do espaço apresenta outra solução comparada ao volume elevado e a grande cobertura. A construção totalmente aberta, voltada ao uso da cidade, adquire seu valor no reconhecimento do espaço da prática social muito além do determinismo do uso.

As condições se alteram, nesse projeto, da relação pragmática do valor de uso com implicação do espaço interior no ambiente urbano pela condição de valor de ambiente. Desse ponto de vista o projeto ajuda a transpor a dualidade do volume elevado e da grande cobertura para inaugurar novos procedimentos.

O projeto da arquitetura moderna propõe a equivalência de valor entre o que está fora e o que está dentro pela ideia de transparência e continuidade espacial. Nesse processo a ampliação de dentro para fora passa de uma forma estética para um espaço em movimento próprio da dinâmica urbana, encontrando no projeto do MUBE um entendimento inverso de fora para dentro<sup>17</sup>, pois é o chão da cidade que incorpora o volume geométrico, enterrando-o.

Nesse sentido o volume transparente não mais absorve a cidade ou parte dela nos calçamentos que permeiam o espaço contínuo. A cidade é que proporciona o espaço para o edifício que se estabelece como parte do todo.

### O volume estreito e contínuo que refaz os espaços residuais

A relação histórica entre os edifícios é possível pela vinculação de pontos de inflexão de processos analíticos em relacionar atitudes e circunstâncias do enquadramento formal da arquitetura que diz respeito à cidade. A vinculação entre os períodos estaria no processo de construção dos espaços, fruto do desenvolvimento nacional e do projeto de modernidade. Essas razões não colocariam os modelos de lados opostos, mas sim com distintas características propositivas, buscando responder às preocupações da época nas bases da arquitetura moderna brasileira.

Um fato marcante da década de 1990 sobre a contradição da continuidade ou não da arquitetura moderna brasileira é o concurso do Pavilhão do Brasil na Expo de Sevilha em 1992, e não pelo projeto em si, mas pela controvérsia gerada, a partir deste, no cenário nacional. O projeto do concurso recoloca

<sup>14</sup>ROCHA *apud* PIÑÓN, 2002, p. 28.

<sup>15</sup>MENDES DA ROCHA *apud* PIÑÓN, 2002.

<sup>16</sup>TELLES, 1990.

<sup>17</sup>TELLES, 1995.

a questão da herança da arquitetura moderna brasileira.

Apesar do pavilhão apontar o final do eixo da trajetória pós Brasília, a partir dos anos 2000, existiu a tentativa da arquitetura brasileira em resgatar os valores da arquitetura moderna e apontar a modernidade no período<sup>18</sup>, incitando a preservação de princípios e não dos modelos, sugerindo respostas diferentes dos fundadores<sup>19</sup>.

As obras do arquiteto Ângelo Bucci e colaboradores desdobram os princípios do MUBE em construir os espaços vazios, ampliando os limites do espaço público no interior do lote. Esses projetos demonstram uma inversão da introspecção dos espaços nas grandes coberturas, como do concurso de Sevilha, para uma expansão do espaço externo no interior do lote voltando os espaços internos em ampla, ou quase total, abertura ao exterior, conferindo aos ambientes internos aspectos de varandas. Assim, o objeto construído se coloca mais como “manifesto” de uma arquitetura, entre tradição e contexto numa relação de antônima e sinônima<sup>20</sup>.

Nesse sentido, os projetos em pequena escala do arquiteto são elucidativos das intenções do projeto do novo MAM-SP. Tais estratégias projetuais são inicialmente demonstradas em Orlândia, pequena cidade do estado de São Paulo. Apesar da pequena escala e da conjuntura típica do lote pequeno na cidade tradicional, os processos ensaiados são transferidos e reorganizados na conjuntura da cidade grande e, posteriormente, na grande metrópole de São Paulo.

O projeto da Clínica de Psicologia, em 1995, inicia esses procedimentos. O volume elevado do solo a meio nível remete aos porões das casas coloniais, ao mesmo tempo que retoma a ideia da casa numa relação direta com a rua. A proximidade do edifício com a rua, associada à calçada que avança ao interior do terreno, e um estreito e comprido volume retangular, são elementos que estabelecem a ordem do projeto de arquitetura. A preocupação em constituir cidade está na circulação pública que invade o lote e na dimensão do volume implantado ao longo do terreno ocupando o mínimo espaço possível.

As duas “escolas” estão representadas nesse projeto, porém a configuração, mais do que representação dos modelos, instaura, através das referências, uma

nova abordagem. As dimensões dos espaços abertos e do volume, bem como a implantação do edifício, apresentam a intenção de construir um espaço de transição do edifício à cidade. O edifício configura-se como elemento mínimo necessário à realização do programa, enquanto os espaços abertos ocupam o lote integralmente, maximizando a dimensão do espaço aberto em relação ao espaço interior.

Além dessa dinâmica inversa do espaço de permanência estar para fora do volume e este ter mais um caráter de espaço de transição, a dimensão estreita e comprida induz e aproxima a relação entre o lote e a cidade. Os aspectos do limite do volume, a indefinição entre espaço interior e exterior e a extensão do espaço aberto atenuam as fronteiras entre espaço interior e externo pela quase “dissipação da marcação do perímetro da arquitetura”<sup>21</sup>, posicionando o projeto no debate inserido pelo MUBE, na dissolução do edifício no ambiente da cidade e na construção de vazios.

A atitude inaugural na Clínica de Psicologia está na relação das dimensões entre o espaço interior e exterior, e na configuração espacial que sugere a relação de interesse do volume estreito e comprido atravessando o pequeno lote.

O volume retangular que estabelece um eixo longitudinal alinhando-se da testada do lote à divisa de fundo possui apenas 2,38 metros de largura e está a 1,30 metros acima do solo, constituindo um espaço transitório<sup>22</sup>. O caminho “público” de mosaico português e a pequena elevação do edifício do solo representam uma disposição contrária aos volumes puros dos modelos modernos e expressam essa nova fase à qual está vinculado o projeto.

O volume é implantado perpendicular à via pública, aumentando a área aberta na testada do lote que é configurado em caminhos e jardins, recurso inverso às formas anteriores, como no concurso de Sevilha. Ao ocupar uma mínima parte do terreno com o construído (2,38 metros de largura), estabelece-se nos espaços abertos um caráter de espaço de permanência e, no espaço construído, um aspecto de transição ou de passagem. A vontade de romper os limites do lote é demonstrada na implantação do pequeno volume que se constitui na testada frontal à divisa de fundo, com 31 metros de comprimento, estendendo-se por todo o terreno. A volumetria organizada junto

<sup>18</sup>BASTOS, 2003.

<sup>19</sup>MILHEIRO, 2006.

<sup>20</sup>SERAPIÃO, 2011.

<sup>21</sup>FIORIN, 2013, p. 91.

<sup>22</sup>FIORIN, 2013, p. 88.

às divisas cria uma expectativa em escapar ao lote e avançar na cidade, operação que se concretiza no projeto para o novo MAM-SP.

Assim o edifício opera numa inversão formal da arquitetura paulista dos anos 1960 nas grandes coberturas, constituindo os espaços de “convivência”, ou espaços que apresentam caráter de espaço público fora do volume, descobertos, em sua maior parte, como os espaços “vazios” do MUBE<sup>23</sup>.

Tempos depois, em 2003, a casa de Carapicuíba representa uma síntese dos projetos anteriores do arquiteto e um avanço na hipótese do volume pequeno e estreito que é retomado. O terreno em declive propicia a divisão do projeto em duas partes, conforme o projeto da Clínica de Psicologia: um volume elevado longitudinalmente ao lote e o volume enterrado transversalmente. A diferença se estabelece nos níveis que agora, tanto no volume elevado quanto no enterrado, estão a um pé-direito da costa do solo.

Os vazios de cada entidade (volume enterrado e elevado) geram os espaços individualmente. A construção dos vazios produz uma relação mais estreita em relação ao MUBE do que com a tradição da arquitetura moderna, apesar das apropriações que o edifício tem com os volumes modernos. A preocupação nas raízes da concepção espacial difere das preocupações formais modernas em constituir o volume elevado do solo. A atenção ao piso e o volume estreito constituem as intenções em construir vazios.

O volume estreito e comprido é retomado como base espacial e formal do edifício. A predominância dos espaços abertos adquire, no nível da rua, sua premência como criação de espaços “públicos”. O estacionamento torna-se praça aberta à rua. As coberturas dos espaços nas cotas mais baixas tornam-se prolongamentos dessa praça e terraços.

O volume, de 3,25 metros de largura e 24 de comprimento, está elevado a 2,25 metros do nível da rua e é o elemento arquitetônico predominante do edifício, apesar de ser o menor espaço construído, uma vez que os dormitórios, salas e cozinha, que estão abaixo do nível da rua, numa espécie de volume enterrado, são constituídos por espaços mais generosos.

A ideia de construir os edifícios da cidade em volumes mínimos de característica pavilhonar, talvez contínuo, para liberar o solo para espaços ajardinados de permanência e convivência, torna-se uma possibilidade cada vez mais presente no imaginário do arquiteto.

Os espaços de dimensão mínima para o programa denotam, pela largura, a vocação em constituir os interstícios da cidade, devido à capacidade de inserção em pequenos espaços e de refazê-los em espaços urbanos na constituição da maior área em espaços abertos, construindo o “chão” da cidade em vazios de sociabilidade. O edifício revela a predominância do espaço exterior com valor de ambiente da cidade.

A casa de Fim de Semana em São Paulo (2010-2014) adquire condição da construção da superfície da cidade. Além de reconstruir o piso da cidade, no “chão”, propõe alcançar a superfície na cobertura do edifício, renovando a ideia de construir a cota da rua. O projeto é um desdobramento dos volumes esguios das clínicas da década de 1990, porém adquire sua condição na construção das superfícies da cidade. Há uma decomposição do volume único em duas massas “siamesas” que se equilibram sob o mesmo pilar, mas com densidades distintas: uma densa de concreto, preenchida por água, a piscina elevada; e a outra, cristalina, oca e difusa com planos horizontais e verticais que formam o volume estreito com aproximadamente três metros de largura, composta por vidros nas laterais e um plano de madeira na face frontal ao lote. Esses dois volumes se projetam longitudinalmente no lote: a piscina contida entre os recuos, enquanto a laje cobertura do volume cristalino se projeta para além dos recuos, numa clara intenção de avançar o território.

O espaço retilíneo de dimensão mínima forma o volume estreito e linear do edifício em extensão que busca pelos espaços não construídos, recompondo o ambiente urbano fragmentado da cidade pelos processos históricos e metodológicos.

E a ideia do volume estreito e comprido concretiza a intenção de avançar à cidade no projeto do Museu de Arte Moderna no Parque do Ibirapuera em 2013.

O edifício extrapola o limite do lote e do parque, cruza avenidas e alcança áreas ociosas. Quatro prismas de 750 metros de comprimento cada circunscrevem o parque a dez metros de altura. Deixando de estar

<sup>23</sup> Idem, ibidem.

<sup>24</sup> Memorial do projeto do arquiteto Ângelo Bucci para o MAM-SP, no catálogo da mostra 33º Panorama (LAGNADO, 2013, p 210).

oculto sob a marquise, o museu é que “retribui a generosidade recebida pela marquise, agora é ele que parece abrigar o parque inteiro (ao mesmo tempo em que a marquise é liberada para os programas abertos que lhe são típicos)”<sup>24</sup>.

Segundo o memorial do projeto, o edifício é extenso e meticoloso, ou seja, tem uma preocupação do todo e da parte ao mesmo tempo. Pensa a cidade como espaço social, o parque como patrimônio e o museu como edifício que reconhece e constrói os espaços da cidade. O edifício se apoia sutilmente sobre o parque, quase sem tocar o solo; apenas a cada 75 metros os pilares apoiam o volume, onde também estão os acessos por elevadores e escadas. Esses elementos de “ancoragem no solo” ultrapassam o parque e encontram terrenos vazios na cidade, como se o edifício pudesse unificar esses espaços.

O edifício estreito, com dez metros de largura, possibilita passar por entre as árvores do parque, aproximar-se do conjunto de edifícios da marquise, transpor avenidas e ruas lindeiras ao parque, ser um elemento de transposição da cidade ao parque, reconquistando uma dimensão perdida do parque, que encontra-se “entrincheirado” entre avenidas. Além disso, a dimensão estreita e comprida de cada volume estabelece uma relação com o edifício da Bienal, que tem um quinto da largura e três vezes o comprimento do edifício.

Os quatro prismas alinhados continuamente formam um percurso em formato quadrado de três quilômetros de extensão, ora sobre o parque, ora entre as árvores, ora justaposto aos edifícios, ora sobre a cidade. A transparência do piso e a superfície translúcida das fachadas, ora contribuem para a dissolução do volume no parque, ora parecem existir apenas uma linha que flutua sobre o parque e as avenidas.

O edifício comprido remete a um volume contínuo e, apesar de sua geometria configurar um quadrado, a extensão do volume impede essa percepção, pois não seria possível ter a experiência do todo do edifício. Sua extensão de três quilômetros impede essa apreensão. Desse modo o edifício ganha uma dimensão contínua da cidade.

A construção dos espaços residuais da cidade é sugerida apenas no edifício; o caráter de ensaio do projeto não permitiu uma preocupação tão minuciosa

com relação aos espaços externos, construindo um valor de paisagem na cidade. Apesar disso, o projeto do edifício é pensado em suas possibilidades construtivas, método de projeto que o arquiteto utiliza. Conta com pilares a cada 75 metros, somando 11 pilares em cada secção, que totalizam 44. O edifício, com 10 metros de altura por 10 metros de largura, é estruturado por treliças metálicas, âncoras a cada jogo de pilares perfazendo 88 treliças. A laje superior configura-se como uma laje técnica e até um pequeno veículo móvel foi pensado para circular internamente.

Um edifício em extensão que busque por espaços não construídos tem a intenção de recompor os espaços fragmentados da cidade, como a marquise do parque que constitui um espaço de ligação entre os edifícios. A construção extensa sugere, como a marquise no parque, a reconstrução de espaço de ligação na cidade.

## Considerações finais

No início da modernidade do país, consolida-se o primeiro edifício moderno exemplar representando a década de 1930/40. O bloco em altura, resultado do edifício do MESP-RJ, torna-se modelo de urbanização nos grandes centros. Ou seja, o bloco moderno em altura se configura na cidade tradicional e não na cidade moderna conforme reivindicava a arquitetura moderna, alterando o paradigma moderno. O modelo tradicional de urbanização incorpora o edifício moderno para estabelecer as regras de urbanização no período.

A partir da consolidação da arquitetura moderna brasileira na década de 1950, houve uma tentativa de implantar o bloco elevado do solo do volume puro e transparente no urbanismo moderno. Este, a partir do MAM-RJ, se realiza como o bloco elevado do solo do volume puro e transparente em pórtico no urbanismo moderno. Apesar dessa configuração seguir os princípios modernos da *Carta de Atenas* e o edifício do MAM ser um amadurecimento da arquitetura moderna, a implantação parcial do urbanismo moderno torna a cidade um espaço fragmentado entre tecidos tradicionais e os bolsões do urbanismo moderno.

Na década de 1960/70, os novos rumos da arquitetura moderna no processo de desenvolvimento das grandes cidades encontram, no projeto da FAU-USP,

a possibilidade da grande cobertura com os espaços comunitários em seu interior. A conversão dos espaços contínuos da arquitetura moderna em extensos pátios de convivência no interior do edifício coloca-se com uma alternativa à modernidade e revela reduzir-se a uma dinâmica interna do edifício e não almejando aos espaços da cidade.

A constituição dos grandes centros urbanos, a ampliação das infraestruturas, o espraiamento da cidade e o aparente esvaziamento do centro na década de 1980/90 sugerem novas problemáticas que foram pensadas no projeto do MUBE. O edifício do museu suplanta os modelos anteriores na proposta do edifício como extensão da cidade. Este, em sendo um equipamento da cidade, rompe com a concepção de superfície estática e se volta à essência da modernidade como objeto de regeneração.

No final dos anos 1990 e início do século XXI acontece a tentativa da arquitetura brasileira em resgatar os valores da arquitetura moderna e apontar a modernidade possível. As respostas das referências da arquitetura brasileira e alguns projetos “célebres” contribuem no debate sobre o tema. Projetos como o edifício contínuo para o Rio de Janeiro, de Le Corbusier, e o projeto de Reidy para Pedregulho, além dos projetos apresentados nesta reflexão, alimentam o imaginário de respostas possíveis.

Além disso, os princípios do MUBE adquirem variações próprias no projeto para novo MAM-SP. O volume estreito e contínuo refaz os espaços residuais na cidade densamente ocupada. A importância do projeto estabelece-se na perspectiva do trabalho do arquiteto e coautores em pensar uma possível alternativa histórica à construção da modernidade, e isso implica objetivamente em pensar a cidade. Nessa direção, o projeto do MAM-SP encontra-se no limiar do pensamento do pequeno volume estreito e contínuo, na reconstrução da cidade densamente urbanizada e consolidada espacialmente. Entretanto, o edifício elevado do solo e não monumental refere-se a um simples objeto de ligação, uma infraestrutura e um equipamento da cidade. Um objeto singelo de espaços mínimos que atravessa os espaços não construídos para refazer o sentido do todo da cidade, consolidando, desse modo, o espaço da modernidade.

Daí a virtude dos edifícios responderem às questões de cada época e poderem explicar como constroem,

através da obra de arquitetura, na articulação com o espaço, uma ideia de cidade e, consequentemente, de sociedade.

## Referências bibliográficas

- AGACHE, A. *Cidade do Rio de Janeiro: Extensão- Remodelação- Embellecimento*. Paris: Foyer Brésilien, 1930. Disponível em: <<http://planourbano.rio.rj.gov.br>>. Acesso em: 16 mar 2017.
- BASTOS, M. A. J. *Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira: discurso prática e pensamento*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- \_\_\_\_\_. A afirmação de uma feição nacional e outros caminhos. *Anais: XII Seminário Docomomo Brasil*, São Carlos, pp. 27-30 out 2005.
- \_\_\_\_\_. 1960-2010: meio século de distância. *Anais: X Seminário Docomomo Brasil*, Curitiba, 15-18 out 2013.
- BASTOS, M. A. J.; ZEIN, R. V. Brasil: arquitetura após 1950 em quatro temas. *ENANPARQ*, Rio de Janeiro, novembro/dezembro 2010.
- \_\_\_\_\_. *Brasil: arquitetura após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BONDUKI, N. *Affonso Eduardo Reidy*. São Paulo: Lina Bo e P.M. Bardi, 2000.
- BRUAND, Y. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. Ana M Goldberger (trad.). São Paulo, SP: Perspectiva, 1981.
- BUCCI, A. *São Paulo, Razões de arquitetura: da dissolução do edifício e de como atravessar paredes*. São Paulo: Romano Guerra, 2010.
- CAIXETA, E. M. M. P. Uma arquitetura para a cidade: a obra de Affonso Eduardo Reidy. *Arqtexto*, Porto Alegre, v. 1, 2002.
- \_\_\_\_\_. Aterro do Flamengo: cidade, território e paisagem. *Anais: Encontros Nacionais da ANPUR*, v. 12, 2007.
- CENIQUEL, M. *Affonso Eduardo Reidy: ordem, lugar e sentido: uma visão arquitetônica da centralidade urbana do Rio de Janeiro*. 1996. Tese de doutorado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo 1996.
- COMAS, C. E. Paulo Mendes da Rocha: prumo dos 90. *AU*, São Paulo, n. 97, agosto 2001.
- \_\_\_\_\_. Um depoimento: Carlos Eduardo Comas. *Arqtexto*, Porto Alegre, v. 1, pp. 6-17, 2002.
- \_\_\_\_\_. Protótipo e monumento, um Ministério, o Ministério. *Summa+*, Buenos Aires, v. 122, pp. 106-113, 2012.
- CONDURU, R. Razão em forma: Affonso Eduardo Reidy e o espaço arquitetônico moderno. *RISCO*, v. 2, pp. 24-38, 2005.
- CONTIER, F. A. *O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária: projeto, construção da escola de Vilanova Artigas*. 2015. Tese de

- Doutorado - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- FIORIN, E. Arquitetura Paulista: do bloco único à grande cobertura. *TOPOS*, Presidente Prudente, v.5, n.1, pp. 173-184, junho 2011.
- \_\_\_\_\_. Topografias construídas: uma leitura heurístico-semiótica de três projetos da arquitetura paulista. *CASA*, Araras, v.10, n.2, pp. 1-9, dezembro 2012.
- \_\_\_\_\_. Arquitetura paulista contemporânea: Os limites entre o edifício e a cidade em dois projetos arquitetônicos do MMBB Arquitetos. *TOPOS*, Presidente Prudente, v.7, n.1, pp. 85-102, junho 2013.
- KAMITA, J. M. *Vilanova Artigas*. São Paulo, SP: Cosac & Naify, 2003.
- Catálogo exposição: P33: Formas únicas da continuidade no espaço. LAGNADO, L. (curadoria), Panorama da Arte Brasileira 2013. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.
- LEONIDIO, O. Ângelo Bucci - spbr arquitetos. *Monolito*, n. 1, pp. 30-35, fevereiro/março 2011.
- MEDRANO, L. S.; RECAMÁN, L. *Vilanova Artigas: Habitação e cidade na modernização brasileira*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- \_\_\_\_\_. Vilanova Artigas e o Condomínio Louveira. Verticalização e ordem urbana. *Arquitectos*, São Paulo, ano 16, n. 191.00, Vitrúvius, abr. 2016.
- MILHEIRO, A. V. Coletivo: a invenção do clássico. In: NOBRE, A. L.; WISNIK, G.; MILHEIRO, A. V. *Coletivo - 36 projetos de arquitetura paulista contemporânea*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. pp. 86- 97.
- MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro, RJ: Aeroplano, 1999.
- NOBRE, A. L. Prática em comum. In: NOBRE, A. L.; WISNIK, G.; MILHEIRO, A. V. *Coletivo - 36 projetos de arquitetura paulista contemporânea*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. pp. 18- 25
- PERRONE, R. A. C. Passos à frente: algumas observações sobre o MUBE. *Arquitectos*, São Paulo, ano 12, n. 136.03, Vitrúvius, set. 2011.
- PIÑÓN, H. *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Romano Guerra, 2002.
- RECAMÁN, L. De volta ao real. Arquiteto radicalizou cisão entre Rio E SP ao voltar-se para a integração urbana. *Folha de São Paulo*, 16 abril 2006. Caderno Mais.
- ROCHA, P. M.; COM VILLAC, M. I. *América, natureza e cidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- ROSSETTI, E. P. *Arquitetura em transe. Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi e Vilanova Artigas: nexos da arquitetura brasileira pós-Brasília (1960-1985)*. 2007. Tese de Doutorado - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- SEGRE, R. O resgate da unidade perdida: o Teatro do Museu de Arte Moderna de Affonso Eduardo Reidy. *Anais: VII Seminário Docomomo Brasil*, Porto Alegre, outubro 2007.
- \_\_\_\_\_. *Ministério da Educação e Saúde: ícone urbano da modernidade Brasileira (1935-1945)*. São Paulo, SP: Romano Guerra, 2013.
- SERAPIÃO, F. O elo perdido entre as escolas carioca e paulista. *Revista Projeto Design*, São Paulo, n. 356, outubro 2009.
- \_\_\_\_\_. Ângelo Bucci - spbr arquitetos. *Revista Monólito*, São Paulo, n. 1, pp. 10-20, fevereiro/março 2011.
- TELLES, S. S. Lúcio Costa: monumentalidade e intimismo. *Novos Estudos - CEBRAP*, São Paulo, edição 25, pp. 75-94, outubro 1989.
- \_\_\_\_\_. Museu da Escultura: visto por Sophia Telles. *AU*, n. 32, pp. 44-51, out/nov 1990.
- \_\_\_\_\_. Documento Paulo Mendes da Rocha: Casa no Atlântico. *AU*, v. 60, pp. 69-81, jun/jul 95.
- VILLAC, M. I. Obras e discursos da cidade e o imaginário da cidade: a arte, o construtor, o poeta, o filósofo e o arquiteto. *Cadernos de pós-graduação em arquitetura e urbanismo*, v. 1, n. 6, 2006. São Paulo
- \_\_\_\_\_. O preceito coincidente entre arquitetura e cidade. *Anais: IV Seminário Nacional sobre Ensino e Pesquisa em Projeto de Arquitetura - PROJETAR 2009*, São Paulo, out 2009.
- \_\_\_\_\_. Museu dos Conches em Lisboa, de Paulo Mendes da Rocha, MMBB: Premio APCA 2015, categoria "Obra de arquitetura no exterior". *Drops*, São Paulo, fev. 2016.
- WISNIK, G. *Lucio Costa*. São Paulo, SP: Cosac & Naify, 2001.
- \_\_\_\_\_. Artigas e a dialética dos esforços. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 102, pp. 153-169, julho 2015.
- \_\_\_\_\_. Disposições espaciais. In: NOBRE, A. L.; WISNIK, G.; MILHEIRO, A. V. *Coletivo - 36 projetos de arquitetura paulista contemporânea*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. pp. 170-182.
- ZEIN, R. V. *Arquitetura da escola Paulista Brutalista: 1957-1973*. Tese de Doutorado - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

Recebido [Mar. 31, 2017]  
Aprovado [Set. 20, 2017]

## Lógica Conversacional, aprendizagens arquitetônicas Lógica Conversacional, aprendizajes arquitectónicos

**Carlos Tapia Martín**

Arquitecto, Universidad de Sevilla, España, ETS Arquitectura, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas, professor invitado Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo en São Carlos, SP, Brasil, tava@us.es

**Manoel R. Alves**

Arquiteto, Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo en São Carlos, Avenida Trabalhador São-carlense 400, São Carlos, SP, Brasil, CEP 13566-590, mra@sc.usp.br

**Q**uando Platão desenvolveu sua estrutura de diálogo, deu origem a uma forma distinta de chegada ao conhecimento. Se reconhece, desde então, que a condição do monólogo na consciência científica e suas formas derivadas de expressão, como o artigo científico ou o libro monográfico, não cobrem integralmente o campo das compreensões e dos descobrimentos. Há uma parte delas que só aparece por meio do intercambio oral.

O filósofo H. G. Gadamer retoma este argumento para desenvolver sua teorização sobre a hermenêutica em 1960, e acrescenta que a filosofia, em seu conjunto e ao largo da história, se constitui por correções, emendas, variações, anotações sobre o anterior, gerando um diálogo que dura milênios. Peter Sloterdijk, em 1999, promove a atualização desse sentido quando, citando ao poeta Jean Paul, acrescenta os livros ao gênero de intercâmbios dialogantes, uma vez que esperam resposta interpretativa de seus leitores. Há um tipo de comovedora amizade na forma desses intercâmbios por meio da escrita: não são apenas livros, são cartas. Para nós, poesias de compreensão e descobrimento.

Com o objetivo de comover a partir dos diálogos mantidos pelos arquitetos Steven K. Peterson, D. Grahame Shane e Roberto Fernández, com quem firmamos estas entrevistas da revista Risco -Marta López-Marcos, Manoel Rodrigues Alves e Carlos Tapia-, pretendemos encontrar essa condição platônica do sentido do oral, ou da epistolar em Sloterdijk, para aprender de quem desenvolveu uma

rica trajetória de reflexão do campo arquitetônico, de seu ensino, de sua prática e de suas condições de produção.

Para nós, como arquitetos, coloca-se a dificuldade de saber se, hoje, somos herdeiros que matizam, negam ou aperfeiçoam a seus mentores. A via estatutária da arquitetura não é homogénea, assim como não cultiva afinidades duradouras, profissionalmente falando. Sem querer que isso seja entendido como uma crítica que advogue pela busca de um tempo com unicidade de espírito -nivelação essa que não nos interessa em sua ideologia-, o que percebemos é a possibilidade de articular uma diversidade de pensamentos arquitetônicos que provejam aberturas, tanto pelo que dizem como pela maneira que empregam a linguagem para dizê-lo. E isso acontece no formato de entrevista, porque o diálogo usa uma linguagem que mantém uma historicidade própria, logrando superar as fronteiras dos povos e dos tempos, ao dar a conhecer sutilezas de sentido que um método científico clássico exclui por princípio. Além do que, ao falarmos, as questões introduzidas se observam inseridas em uma realidade comum, gestada no mesmo instante, posto que somos interpelados a interpretar tanto as coisas como a realidade mesma. Gadamer descreve o prazer da conversação quando reconhecemos que nenhum de nós abarca uma verdade completa em seu pensamento, mas que, ao mesmo tempo, a verdade inteira pode aí envolver-nos a uns e outros, desde nossas posições individuais. O interessante reside, ao fim, na prolixa rede de relações que surge ao falarmos,

que se produz por, e em cima de, nós mesmos, a mesma onde os leitores encontram um horizonte mais próximo de suas próprias compreensões, a sobrepor ao exposto. Outro filósofo, quanta falta fazem, Félix Duque, enumerou três formas de estar no contrário em 2009. Na primeira, está ligada ao que defendemos aqui. Na relação entre virtualidade, escritura e oralidade, estabeleceu que esta última permite uma abordagem carnal, corpóreo, exposto, palavra como tempo-significado. É algo que se escapa, como quando alguém sangra. E fechar essa ferida é escrever.

Em nossa sociedade contemporânea de posses e tendências de vida efêmera, da instantaneidade, uma lógica conversacional aporta o equilíbrio das vozes que obrigatoriamente não tem predomínio entre si. Aonde o escutar é mais importante do que o falar, e onde os modos são tão esclarecedores quanto os conteúdos. Algo assim já havia no momento final do *Ancien Régime* francês. Benedetta Craveri investigou sobre esse tema em "A Cultura da Conversação". Ali a vida mundana foi elevada à categoria de arte inimitável, onde o homem tem uma percepção de si mesmo e da sociedade em que vive. Muito tempo se passou desde 1789. Se os modos e maneiras daqueles tempos não mais condizem com as nossas, o conversar necessariamente se mantém, como constatamos pelos resultados que aqui apresentamos, como um dos prazeres mais enriquecedores que ainda devemos cuidar. A proliferação desse formato nas revistas especializadas de arquitetura parece prometer um futuro vigoroso.

As razões para convidar a esses arquitetos eram muitas. Seus escritos são habituais em nossas referências; o desejo de transformá-las em cartas de amizade ainda maior. Diversos projetos comuns com alguns deles abriram a porta para essa oportunidade. No caso de Steven Peterson, a pesquisa sobre espaço e negatividade de Marta López-Marcos levou-a a estudar com afinco seu texto seminal 'Anti-Space', de 1980, tantas vezes mencionado na historiografia arquitetônica. Após várias tentativas em que o diálogo não encontrava um terreno comum, por fim as palavras se acomodaram em uma atualização mais temporal do que programática de texto tão necessário. O resultado poderia estar em consonância com o eco extraordinário do texto original. Steven Peterson, que também é físico, nasceu em Indianápolis, EUA, em 1940. Estudou

em Cornell e foi discípulo de Colin Rowe. Trabalhou para Skidmore, Owen & Merrill em Chicago de 1965 a 1968. Foi docente em Princeton e em Columbia, em Nova Iorque. Seu estúdio, Peterson Littenberg, foi um dos três finalistas, em 2003, para a Zona Zero de Manhattan com uma proposta que foi valorada pelo sistema de espaços verdes propostos para a área, composto por grandes jardins públicos e extenso bulevar arborizado ao sul de Battery Park.

A entrevista com Grahame Shane é uma decantação que provém de uma via distinta: a amizade estabelecida (por centenas de e-mails ao longo de cinco anos) a esta carta de amizade. A generosidade do Professor Shane não tem matizes. A cada dúvida, a cada pregunta, uma resposta elaborada com a dedicação possível apenas para quem sabe o que significa ser universitário: essa espécie de escritório de correios que canaliza os desejos de estudantes em todo o mundo. Ainda que nascido em Covent Garden em 1945, Reino Unido, vive em Nova Iorque há mais de 40 anos com sua esposa, a artista Regina Wickham. Como Peterson, foi discípulo de Colin Rowe. É professor na Universidade de Columbia, mas também o foi na Cooper Union e muitas outras. Incansável viajante, desenhista excepcional e especialista em *Urban Design*, ministra cursos na Europa e na Ásia e seus livros são parte obrigatória de bibliografias sobre a cidade contemporânea.

Por último, destacamos a mirada míope eurocêntrica com que ensinamos nas escolas de arquitetura, mirada essa que não mais atende as necessidades de formação profissional do arquiteto de hoje, mirada essa que alcança pouco mais de um palmo além dos nossos narizes. Mas bastam outros aromas para perceber que há outras arquiteturas, outras sensibilidades, outras interpretações aprofundadas, que inclusive empurram para fora da cena o já conhecido. E aí, o procedimento da conversação foi para nós o telegrama urgente, mais do que a carta, de atualização. Agora diríamos que são extensos *whatsapp*s, dada a mão fértil do professor argentino Roberto Fernández e a difusão que alcançam. Nascido em 1946, trabalha em distintos países e universidades, ainda que sua filiação seja em Buenos Aires. Também viaja assiduamente, mas sempre com um desejo de um maior trânsito: de países a disciplinas, de temáticas de estudo a práticas universitárias. Seus livros tem uma afeição curiosa, seu desgaste físico, por quantidade de uso,

é inversamente proporcional a sua vigência, que se mantém rejuvenescida como poucos.

As três entrevistas, desenvolvidas durante um processo de aproximadamente um ano, ainda que cada uma delas tenha seu sentido próprio, cruzam questões de um a outro entrevistado, de forma que é importante que as três se mantenham juntas. Convidamos todos a conversar.

-----

Cuando Platón desarrolló su estructura de diálogo, dio curso a la petición de una diferente forma de llegada al conocimiento. Se reconoce desde entonces con ello que la condición del monólogo en la conciencia científica y sus formas derivadas de expresión, como el artículo científico o el libro monográfico, no cubren completamente el amplio campo de las comprensiones y los descubrimientos. Hay una parte de ellas que solo aparece en la forma de su intercambio oral.

El filósofo H. G. Gadamer retoma este argumento para desarrollar su teorización sobre la hermenéutica en 1960, y añade que la filosofía en su conjunto y a lo largo de la historia son correcciones, enmiendas, variaciones, anotaciones sobre lo anterior, generando un diálogo que dura ya milenios. La actualización de ese sentido la da P. Sloterdijk en 1999 cuando, citando al poeta Jean Paul, añade al género de los intercambios dialogantes a los libros, que esperan respuesta interpretativa de sus lectores. Hay una suerte de amistad conmovedora en la forma de esos intercambios, por medio de la escritura: son cartas, más que libros. Para nosotros, poesías de comprensión y descubrimiento.

Con el objetivo de conmover a partir de los diálogos mantenidos por los arquitectos Steven K. Peterson, D. Grahame Shane y Roberto Fernández con quienes firmamos esta sección de la revista Risco, Marta López-Marcos, Manoel Rodrigues Alves y Carlos Tapia, pretendemos encontrar esa condición platónica del sentido de lo oral y la de lo epistolario en Sloterdijk para aprender de quienes han desarrollado una rica trayectoria en el campo arquitectónico.

Para nosotros, como arquitectos, se nos plantea la dificultad de saber si hoy somos herederos que

matizan, niegan o perfeccionan a sus mayores. La vía estatutaria de la arquitectura no es homogénea y no se cultivan últimamente afinidades duraderas, profesionalmente hablando. Sin querer que ello sea una crítica por la que procurar un tiempo con unicidad de espíritu -esa nivelación no nos interesa en su ideología-, lo que sí percibimos es la posibilidad de articular una diversidad de pensamientos arquitectónicos que provean aperturas tanto por lo que dicen como por la manera en que emplean el lenguaje para decirlo. Y eso acontece en el formato de entrevista, porque el diálogo usa un lenguaje que mantiene su propia historicidad, logrando superar las fronteras de pueblos y tiempos, al dar a conocer sutilezas de sentido que un método clásicamente científico excluye por principio. Al hablar, además, las cuestiones planteadas se observan insertas en una realidad común, gestada en ese instante, puesto que somos interpelados a interpretar tanto las cosas como la realidad misma. Gadamer describe el goce de la conversación cuando reconocemos que ninguno de nosotros abarca una verdad completa en su pensamiento, pero que, al mismo tiempo, la verdad entera puede ahí envolvernos a unos y a otros desde las posiciones individuales. Lo interesante reside, al fin, en la prolífica red de relaciones que surgen al hablar, que se producen por encima de nosotros mismos, y donde los lectores encuentran un horizonte más cercano de compresiones, las propias, a colocar sobre lo expuesto. Otro filósofo, cuánta falta hacen, Félix Duque, enumeró tres formas de estar a la contra en 2009. En la primera, se vincula con lo que aquí defendemos. En la relación entre virtualidad, escritura y oralidad, estableció que esta última permite un acercamiento carnal, corpóreo, expuesto, palabra como tiempo-significado. Es algo que se escapa como cuando uno se desangra. Y taponar esa herida es, escribir.

En nuestra moderna sociedad de las poses y tendencias de efímera vida, una lógica conversacional aporta el equilibrio de las voces que obligadamente no tienen predominio entre sí. Donde la escucha es más importante que hablar y donde los modos son tan esclarecedores como los contenidos. Algo así ya había en el momento final del *Ancien Régime* francés. Benedetta Craveri investigó sobre ello en "La cultura de la conversación". Allí fue la vida mundana elevada a la categoría de arte inimitable, donde el hombre tiene una percepción de sí mismo y de la sociedad en la que vive. Mucho tiempo ha pasado desde 1789.

Aquellas maneras no van con las nuestras, pero conversar se mantiene, así lo constatamos por los resultados que aquí presentamos, como uno de los placeres más enriquecedores que aún deberíamos cuidar. La proliferación de este formato en las revistas especializadas de arquitectura aparentemente augura un futuro vigoroso.

Las razones para invitar a estos arquitectos eran muchas. Sus escritos eran habituales entre nuestras referencias; el deseo de convertirlos en cartas de amistad, aún mayores. Diversos proyectos comunes con algunos de ellos dieron la oportunidad. En el caso del profesor Peterson, la investigación sobre espacio y negatividad de Marta López-Marcos la llevó a estudiar con ahínco su seminal texto 'Anti-Space' de 1980, tantas veces mencionado en la historiografía arquitectónica. Tras varios intentos donde los diálogos no encontraban un suelo común, se fue acomodando el intercambio de los dones de la palabra hasta obtener una actualización más temporal que programática de tan necesario texto. El resultado podría estar en consonancia con el extraordinario eco del original. Steven Peterson nació en Indianápolis, EEUU, en 1940. Estudió en Cornell y fue discípulo de Colin Rowe. También es físico. Trabajó para Skidmore, Owen & Merrill en Chicago desde 1965 a 1968. Fue docente en Princeton y en Columbia, en Nueva York. Su estudio, Peterson Littenberg, fue uno de los 3 finalistas en 2003 para la Zona Zero de Manhattan con una propuesta que fue valorada por sus grandes jardines públicos y su paseo arbolado, que se extiende al sur a Battery Park y juntos querían ser uno de los mayores espacios verdes del centro.

La entrevista a Grahame Shane es una decantación que proviene por vía contraria: de la amistad por carta (cientos de emails durante 5 años) a esta carta de amistad. La generosidad del profesor Shane no tiene matices. A cada duda surgida, una respuesta elaborada con la dedicación que sólo da quien sabe

qué significa ser universitario: esa especie de oficina de correos que canaliza los deseos de estudiantes en todo el mundo. Aunque es nacido en Covent Garden en 1945, Reino Unido, vive en Nueva York desde hace más de 40 años con su esposa, la artista Regina Wickham. Como Peterson, fue discípulo de Colin Rowe. Es profesor en la Universidad de Columbia, pero también lo ha sido en Cooper Union y muchas otras. Viajero incansable, dibujante excepcional y experto en Urban Design, dicta cursos en Europa y Asia y sus libros son parte obligada de las bibliografías sobre ciudad contemporánea.

Por último, durante años la mirada miope que es el eurocentrismo con que enseñamos en las escuelas de arquitectura no atendía más allá del primer palmo tras nuestras narices. Pero basten otros aromas para percibir que hay otras arquitecturas, otras sensibilidades, otras profundísimas interpretaciones, que incluso empujaban fuera de la escena lo ya conocido. Y ahí el procedimiento de la conversación para nuestra puesta al día fue entonces el telegrama urgente, más que la carta. Ahora diríamos que son *whatsapp*s largos, dada la fértil mano del profesor argentino Roberto Fernández y la difusión que alcanzan. Nacido en 1946, trabaja en distintos países y universidades, aunque su afiliación es a la de Buenos Aires. También viaja asiduamente, aunque siempre muestra una querencia por transitar más: de países a disciplinas, de temáticas de estudio a prácticas universitarias. Sus libros tienen una curiosa afición, su desgaste físico, por cantidad de uso, es inversamente proporcional a su vigencia, que se mantiene rejuvenecida como pocos.

Las tres entrevistas, hechas durante un proceso que ha durado aproximadamente un año, aunque cada una de ellas ha tenido tiempos propios, cruzan cuestiones de uno a otro entrevistado, con lo que es importante que las tres se mantengan juntas de a futuro. Invitamos a la charla a todos.

## Revisiting anti-space

### Interview with Steven K. Peterson

Interview:

**Marta López-Marcos**

Architect, M. Arch. in Architecture and Sustainable City, M.Sc. in Education, PhD candidate in Architecture (University of Seville), mlopez85@us.es

**M**odernity could be explained through the process of subordination of space to time. The Cartesian division between *res extensa* and *res cogitans* already established the differentiation of two independent realms that would be associated to space and time respectively. Thus, the interior –identified with the subject who thinks– would gradually become “time”. In his *Philosophy of Nature* (2004), Hegel devotes a section to the category of space, defining it as “abstract objectivity”, in opposition to time, which is presented as the primitive, least developed appearance of nature that eventually becomes time through motion and thus is liberated from its “paralysis” and indifference (Brann 1999, 26). In this regard, space appears as pure exteriority, only measurable and graspable by means of (inner) reason, which is the only certainty the modern subject could trust.

Thus, it is not surprising to find that the approximation of Hegel to space is mainly geometrical, recovering some aspects already observed in ancient Greece, and of course by Descartes and Kant. Space is conceived as pure extension that finds its negation in the point, concrete and determinate (Hegel 2004, §256, 31). In fact, as Emmánuel Lizcano (2011, 31) notes, certain schools of thought had already posited geometry as a system “against space”, that is, as an instrument to control and measure it by determining delimited surfaces that could avoid a complete dissolution. This oppositional conception of space would have a remarkable influence in the theory and practice of architecture, understood as the discipline of the limitation and framing of spaces and graphically represented by sequences of fills and voids (*poché*)

<sup>1</sup> The original lecture was given in 1967, at the Cercle d'études architecturales. It was entitled *Des Espaces Autres*.

for many centuries. However, the extraordinary advance in sciences –especially from the sixteenth century on– heavily influenced the perspectives of spatial knowledge: the arrival of Europeans into the American continent and the process of “desacralization” started by Galileo (Foucault 1998, 176)<sup>1</sup> initiated an extensive conception of space that would progressively become dominant in all fields. Formed space would be substituted by its counterpart, anti-space.

The influence of this new spatial perception would be adopted much later by architects. Once architecture enters the political discourse –roughly at the end of the eighteenth century, in the wake of the French Revolution–, space is no longer regarded as a passive, indifferent milieu, but starts to be conceived as an active element that can be -intentionally or subconsciously- transformed, arranged and manipulated not only to produce sensations and meanings, but also to embody the socio-political project of modernist architecture during the first decades of the twentieth century for an egalitarian, progressive society. Thus, anti-space becomes a privileged realm to apply the new principles of modern architecture. Nonetheless, this generalized vision would change during the last decades of the twentieth century, when the so-called “spatial turn” in social sciences and the crisis of modern urbanism transformed the conception of space and the ways of exploring it.

Peterson’s “Space and Anti-space” (1980)<sup>2</sup> represents a seminal contribution to the issue of negativity in spatial terms. Influenced by Colin Rowe and his contextualist critique of Modernism, he

<sup>2</sup> An updated reissue of the article can be found on the author's web site <[petersonlittenberg.com](http://petersonlittenberg.com)>

addresses the qualification of space in architecture and urbanism before and during the period of the Modern Movement. The modern project, following values of fluidity, openness and democracy, would liberate space from hierarchical constraints to give way to what Peterson calls "anti-space", which is continuous, dynamic, flowing, uniform and unformed and, according to the author, may have "disastrous" effects, as it would lead to pure fragmentation and relativism under a promise of freedom and a new order. As matter and anti-matter, both conceptions are antithetical. However, Peterson proposes a way in which space and anti-space can be articulated by recovering the concept of negative space -the "void in-between" perceived spaces- in an almost dialectical manner.

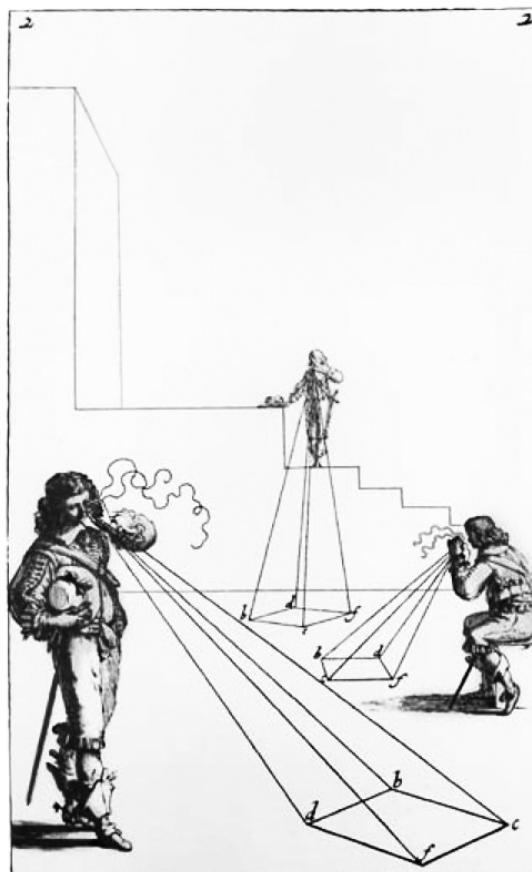
Through this interview we explore the connections between space and negativity, as well as revisiting Peterson's thesis in the 80s and discussing their force today, when architecture, as a decentered discipline, does not possess the primacy over space anymore, but produces it together with other disciplines and through

diverse experiences. Besides, the text leads us to think about the social project of (modern) architecture, its current status and its eventual overcoming.

**MLM** The first paragraph of the article is illustrated with Abraham Bosse's "Perspecteurs (1648),<sup>3</sup> the perception of space as volume, integral with geometry and form", although it is a tool that progressively lost its relevance and reliability and, as it is stated in the text, its decline coincides with a shift in the conception of space (and the appearance of anti-space). However, central European architecture theoreticians and art historians (Semper, Schmarsow, Auer...) would start recognizing space as the main object of architecture during the nineteenth century, much after it had been theoretically liberated of its identification with form and geometry (Copernican turn). Space began to be regarded as a dynamic object of study, not as a "dead" a priori or undialectical element, as Moravanzski (2003) says, in opposition to time. To what extent is it due to reasons that lie outside architecture as a discipline

<sup>3</sup>In the book Manière universelle de M. Desargues, pour pratiquer la perspective par petit-pied, comme le géométral, ensemble les places et proportions des fortes et faibles touches, teintes ou couleurs. (1648) <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8612037g/f1.image>>

**Image 1:** Abraham Bosse, Les Perspecteurs, 1648. Manière universelle de M. Desargues (1648). Alberto Pérez-Gómez in "The revelation of order" wrote that this image affectingly carries the acceptance in the power of perspective as a universal method to shape and construct the world and not simply to represent it. Furthermore, every person innately retains this power.



—revolutionary discourse, romanticism, etc.? What are the exchanges/ transfers that make possible a transition to an architecture interested about space?

**SKP** My own view is that space as a perceptual architectural element was invented by the Romans as a result of the plasticity of concrete vaulting and the consequent bending of the walls below domes. A positive volume of emptiness resulted and then this was explored through Roman ingenuity. See, for example, the small bath at Hadrian's villa for a complex almost free style arrangement. The Romans also invented the first pictorial space of depth as witnessed in Pompeian wall paintings. All this before the geometrical ordering of perspective in Brunelleschi's reinvention of it.

Prior to this neither architecture nor painting, as in pottery images or temples, was spatial. Greek temples do not create external or internal space. They guide and filter the flow of the surrounding natural visual forces as Scully pointed out in "The Earth the Temple and the Gods" which incidentally is a book about the space of nature and its tensions, perceptions and dynamics. So, in a way the background "radiation" of continuous space (which later became "anti-space" in my characterization of our attitude) was always there in some form of our understanding and perception. Space as figural entity is a man-made innovation. It is a medium of expression.

**MLM** Hegel, as Goethe, looked back at gothic architecture and praised its character of transcendence and freedom from functional purposes and rational constraints and relations (1975, 684; 1981, 120). Form is still relevant, but it is not tied to the concept of space (his description of the space of the gothic naves is dynamic, fluid, multiple... very similar to the notion of anti-space). This is associated, he argues, to the complexity of human interiority. Romanticism, according to your article, was one of the factors that motivated the rise of anti-space. Still, Hegel's texts reflect an intermediate situation of transition between space and anti-space. Somehow, this moment is not reflected in the text. How could this transition be articulated? May the relational space of Leibniz shed light on the issue, as contrasted to the built-continuum of Hegel and the later appearance of anti-space?

**SKP** It is not a zero sum game. There is no transition from space to anti-space. They both exist conceptually and perceptively after the Roman period. One, the endless is bound to our ideas of the natural background, the other to a conscious deliberate act of willful manipulation. Unfortunately, it is this very attitude toward a history of progressive development that is problematic. This historicist process is a bias of thought that insists that the presence of the most contemporarily apparent phenomena is true and sequentially latest thing has to eliminate the "older."

**MLM** The relation between space and anti-space emerges as an analogy of matter and anti-matter. Both realms are possible, although they cannot coexist ("Any coincident meeting of the two worlds will cause their mutual obliteration.") Scientific knowledge has been an essential source to our perception of space: quantum mechanics, relativity, non-Euclidean geometry... enhance the dominance of anti-space as a continuum, extensive, infinite realm that pervades everything. This influence was very evident during the inter-war period and the rise of the artistic avant-gardes. How has this influence evolved until our days? Has anti-space "crystallized" to the point that it has become our natural conception of space?

**SKP** Perhaps we should use "Anti-Space" only as a term for an attitude rather than a description of the actual continuum space. It is an expression of a necessary duality to understand. If there is Space as closed form this is clarified by thinking of Space as also open ended formless. Of course, it is becoming "crystallized" as our culture's "natural" image. That is the very danger I am writing to warn about. It is a great loss capacity and finally will be the end of place, if it is not recognized and resisted.

The ideas from the fields of knowledge you mentioned are false analogies for architectonic space, because man-made closed space is basically static. It does not correlate with or derive in any way from these theories, which are about motion, the interaction of dynamic forces, and acceleration. All this knowledge comes from realms that are outside of human tactile visual perception and can never be experienced. What does non-Euclidean geometry feel or look like? Just because something has been widely adopted or tolerated does not make it true or beneficial.

**MLM** Drawing techniques have been essential for architectural activity and, in this regard, the use of Beaux-Art's poché used to be determinant in architectural compositions, in which "full" and "empty" space were separated. Obliterated during the first decades of the twentieth century, its interest was recovered by scholars such as Colin Rowe or Alan Colquhoun (Castellanos Gómez 2010, 171). Robert Venturi (1977) would use the term -distinguishing between open and closed poché-, giving it a more "spatial" meaning. How could this renewed interest be explained? Is this return to former tools also an attempt to return to an autonomous architecture?

**SKP** I like open and closed poché. I had never read that before. Of course poché was not a Beaux- Arts invention. It occurs naturally as a consequence of packing together a series of volumetric shapes. There will always be something left over.

However, it was obliterated by modernist architecture precisely because that architecture wanted to be "autonomous" with the consequent destruction of the cities' urban fabric. So, bringing the idea of closed space forward again is the opposite of a return to autonomous forms. It is about reintegration of solid and void co-dependency and it arises out of a fundamental dissatisfaction with modernist proscriptions against any closure or defined space. Post Modernism is much derided today but it did constitute a revolution.

**MLM** According to the article, space is perceived and anti-space, conceived. Coincidence or not, these are the terms that Lefebvre (1991) links to spatial practice and representations of space respectively. [Is there a connection? Conceived/perceived by whom? Is anti-space related to a controlled -invisible- plan and space to perceptions of everyday life?

**SKP** I think it is simply that we can know that the universe is 15 billion light years in extent but we can't perceive or believe it through experience. You know, it takes a real mental effort to look up at the sun as it rises in the morning and convince yourself to actually feel that the ground is not flat but is a rotating giant sphere moving at 2500 miles per hour while the sun is virtually still. It is not wrong. For all practical purposes the sun does rise and set. Conceptual and perceptual don't really cancel each other out.

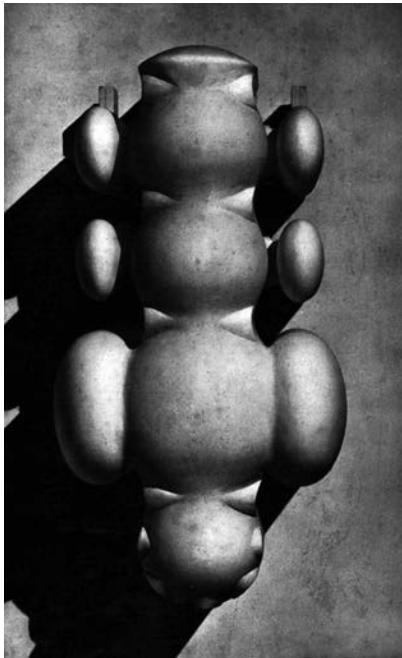
**MLM** The perception of space as an articulation of physical –architectural- elements has also been explored through the perspective of negativity. In fact, the Polish architect Oskar Hansen developed a pedagogical tool called "active negative" which consisted on modelling the perception of space through three-dimensional models. The idea was not to represent exactly the shape of an inner space (regarding architecture as a cast; that would be a "passive negative", similar to Luigi Moretti's models), but to study and record the subjective perception of space. Also Bruno Zevi reflected on representational tools of architectural space using positive/negative diagrams.

These exercises reflect a deep interest in spatial questions. They are integrated within the theory of Open Form, which is also related to ideas of open space, dynamism, flows, subjective perception... that are linked to the definition of anti-space. There is a certain ambiguity in all these terms and socio-political contexts have definitely something to do with it, with associations such as openness-democracy; closeness-totalitarianism, etc. Are we still unable to describe and attribute qualities to space, or better said, is it impossible to reach a common language?

**SKP** Moretti's models of architectural voids always fascinated me. Of course it is understood that the building fabric which define these "solid spaces" have been stripped away. It is a method of analysis to break out a part of something from its whole as a constituent part to better understand it. The act of isolating the space from the rest is itself a product of modern scientific method.

As to a kind of space corresponding to a political or social system, you are right this is the common perception of spatial contexts; "openness=democracy" and "Closeness=totalitarianism" or in more contemporary terms, you could also say "openness=freedom of individual" and "closeness= restriction on choice". Of course, the opposite is true. This is the point of Space and Anti-Space, which was meant as an intellectual fable warning of this misconception.

Closed forms of space produce multiple places, which allow for more choice, more freedom, more diversity, and the possibility of change without destruction or revolution. The more diverse specific



**Image 2:** Left: Luigi Moretti, Model of interior space of Santa Maria by Guarino Guarini, Lisbon, 1952-1953. Source: *Spazio* (1953) n.7, p.19. Right: Oskar Hansen, Active Negative, apartment in Sędziowska Street in Warsaw, 1950-55. Source: Photography by author, 2014.

figural spatial forms that are created and available, the more freedom there is to be different without interfering with others. This applies to both cities and architectural plans. In an open-ended spatial infinite flux where everyone expresses themselves there would be chaos and without boundaries there will be conflict. Boundaries are by –valent they both separate and join. In Robert Frost's poem "Mending Wall" two men are fixing up their common country stone wall, one neighbor asks why do we still need this? The other neighbor replies with the proverb, because "fences make good neighbors".

As to definitions of space types, first, I think the notion of "negativity" is not useful as a descriptive term and of course "anti-space" is not real in the sense of being descriptive either- it is a rhetorical devise that serves as a warning about its uncritical use. Let's try a different approach suspending philosophy, science, and politics for a moment.

There are really just three conditions of space that we can experience as phenomena in our lives. The first is man-made; formed, closed, **figural space** (exterior piazzas or interior rooms and all the streets corridors and links that make sequences and patterns). The second is: the natural unformed,

surrounding, background, - the open **continuous space** (includes parks, landscapes, oceans, and the sky that we look at and also fly through, the whole earth seen from the moon). The third is: that which is formed only as an ancillary to the design of figural space. It is the left over at the edges infilling between the elements of grouped composition. Let's call it **derivative space** (this is habitable poché, the in between zone, left over area or what I used to call "negative space"). For example, let's do a thought experiment. Imagine a group of different shaped coasters; ovals, squares, rectangles, octagons, etc. all pushed together to touch and interconnect. Together, they make a new assembled complex figure composed of figural space.

Then place this assembly on a tight fitting rectangular tray and observe the leftover surfaces of the tray. This left over space derives from both the edges of the assembled figure of coasters and the bounding edge of the tray. It is derivative space and cannot exist without the interchange between the created boundaries of figural space and a further outer boundary of enclosing form. Then take the tray out into an open back yard. Place it on the lawn in the surrounding world. The

<sup>4</sup> "What this mutual encroaching indicates is that Inside and Outside never cover the entire space: there is always an excess of a third space which gets lost in the division into Outside and Inside (...) 'For many, the real magic of this building is the dramatic sense of place in the 'leftover' spaces between the theatres and the enclosure. The curvaceous shapes of these public areas are the by-products of two separate design processes- those of the acoustic- and logistic-driven performing zones, and the climactic- and structure-driven envelope.' Is this space which offers not only exciting viewing areas of inside and outside, but also hidden corners to stroll or rest, not a potential utopian space? (...) The notion I propose here is ex-apartation, introduced by Stephen Jay Gould and Richard Lewontin: it refers to features that did not arise as adaptations through natural selection but rather as side effects of adaptive processes and that have been co-opted for a biological function. What should draw our attention here is that Gould ... continues on next page ...

**Image 3:** Gregor Schneider, Haus U R, 2001. Source: <<http://www.gregor-schneider.de>>

tray is then sitting in the emptiness of continuous space.

If we added 10 trays and grouped them as a grid with space between each tray then these would form streets and we could make a little defined square so it was like a town of trays. All of it sitting in a continuous space background but made up of layers of figural space, blocks of trays and residual derivative spaces.

**MLM** The former works (Moretti's and Hansen's) share some coincidences with Colin Rowe's proposals around the figure-ground phenomenon. However, the political background behind them is absolutely different... For instance, Hansen was concerned about individual capacity and empowerment in a socialist country, whereas a few years later, North American groups –Texas Rangers, Five Architects, etc. - were interested in setting the basis for an architecture mainly based in questions of form, without ideological constraints. Do you see it reflected in the recent debate on criticality vs. post-criticality? –even if it is questionable that such a debate could be fruitful nowadays, in such restrictive terms.

**SKP** I don't know about criticality... The majority of buildings going up around the world now, which are publicized, consist of towers. They are so various in shape, that there is no apparent idea of any analytical

critical thinking among them. They are each just striving so hard to be spectacular and different, that no objective analytical comparisons are possible.

The negative space described in the article appears as a formal -volumetric- question, and this, somehow, renders it contemporary with current concerns of a certain sector of architectural theoreticians and practitioners. This apparently 'residual', hidden space that appears as a 'byproduct' (as Slavoj Zizek puts it,<sup>4</sup> with the example of the spandrel) of the built environment has been regarded as a really powerful realm for architecture in projective terms. A space that remains hidden, unexpected, in-between or even taken for granted... This architecture "of walls" has also been explored by artists like Gregor Schneider (Haus UR). What may be the motivations to this turn to negative space? Is there a necessity of "useless" space, for unexpected actions? To what extent is this a reflection on the contradictions between inner and outer space and/or a critique of an "envelope" architecture?<sup>5</sup>

As I am thinking about this again, I believe that, these are good terms - "residual" "byproduct" space (just like the above "derivative space"). All these terms imply a dependency on first making plans for buildings as well as piazzas or streets in



...continuation of note 4... and Lewontin borrowed the architectural term 'spandrel' (using the pendentives of San Marco in Venice as an example) to designate the class of forms and spaces that arise as necessary byproducts of another decision in design, and not as adaptations for direct utility in themselves." (Žižek 2010).

<sup>5</sup> Once again, Adolf Loos' critique: "There are architects who do things differently. Their imaginations create not spaces but sections of walls. That which is left over around the walls then forms the rooms. And for these rooms some kind of cladding is subsequently chosen (...) But the artist, the architect, first senses the effect that he intends to realize and sees the rooms he wants to create in his mind's eye." (Loos 2008, 170)

cities formed as figural space. There can be no theory or actuality of "residual space". It does not exist by itself. It is a byproduct of something else.

**MLM** Because of their antithetical condition, coexistence of space and anti-space is not possible, and only gradable by means of negative space, according to the article. This idea somehow connects with Cacciari's negative thought (1982; 2009) and the impossibility of resolution of crisis. Is it possible to work within this contradiction in spatial terms?

**SKP** Figural Space (Space) and Continuous Space (Anti-Space) can and do coexist in reality. There is no inherent problem formally unless you insist on an ethical or moral argument that Continuous Space is the only true space (like the only true religion). Then you are forced to argue that figural space is out of date, no longer new. It is wrong and even culturally dangerous. Anti-Space must scrub away all traces of the other in a kind of formalistic counter-reformation.

**MLM** Today we talk of an "informational" society; relations of production have changed again with the dissolution of certain physical constraints. However, with the outburst of contemporary design tools, formal concerns seem to come back again, although the "individual" control of the architect is somehow diluted, and distributed among many professionals. How is anti-space (and space) related to the virtual, in a moment when the network society has been assumed?

**SKP** Human beings still communicate through words and images whether these are face-to-face or digital. However, even with the cell phone, you are always somewhere when you use it. It is too early to tell how this will sort itself out. We still need places to be, so we need to make them as rich as possible.

**MLM** "The loss of space as an architectural medium is, in effect, the loss of meaning." This assertion comes into conflict with Stanek's (2012): "would it not be better to abandon the discourse on 'space' and restrict architectural discourse to 'buildings', 'streets', 'squares', 'neighborhoods', 'parks' and 'landscapes'?" or "some of the most innovative contributions to architecture discourse and practice over the last 40 years were developed explicitly

against the definition of 'architecture as space:' from Robert Venturi and Denise Scott-Brown arguing for 'an architecture as sign rather than space'; to Rem Koolhaas' confession to having 'always thought the notion of 'space' [was] irrelevant' despite his frequent use of the term." How would it be possible today to talk of space as a constitutive, still relevant element in architecture? Besides, do you think that architects, today, should still go back to the notion of (formed) space, once they have lost their privilege over it? How to define the role of the architect today, amidst the crisis of the profession?

**SKP** Well certainly, it is obvious that Rem thinks of space as irrelevant. It shows and it is a major flaw in his project for Lille where there is no differentiated meaning among the parts but just a giant oval wrapper that makes it a giant object repulsing all of its surroundings. It is a basic premise of information theory that you need as many different forms (words, numbers, and differentiated shapes) as possible to represent and "carry" more and more complex ideas. Figural space is a carrier of meaning because it multi formed and not universally neutral (continuous space which is undifferentiated)

When Mr. Stanek uses "architecture as space" in your quote, I think he is actually referring to "Modern space" as a universal open-ended condition that could be revealed. Modernism was obsessed with space talk, but it wasn't figural space that was meant. It was a striving for universal sameness. When Mies van der Rohe says about his own work "It is the will if the epoch translated into space" there are no rooms made. The architecture is about revealing the transparent universal continuum of a new order of uninterrupted flow.

Bob Venturi wanted to reincorporate ornament, symbolic elements and historical references into his work and eliminate the bland neutrality of Modern space. He is creeping up on making figural space in his buildings, even in his mother's early fragmented plan there are subdivide areas and little bits of poché. I don't think you can argue that he intended to substitute symbols for space. They are not mutually exclusive after all.

**MLM** About urban space, it seems logical to associate this "negative space" with the "voids" of the city, the space between buildings, public

space... In the article, the delimited space of streets and squares is contrasted with the open "anti-space", "unsuitable to the city", that could be associated to sprawl or certain modernist ensembles. "Anti-space promotes utopianism because it rejects the language of its antithesis." If anti-space is egalitarian, homogeneous, random, formless, neutral... space is hierarchical, diverse, leading to movement, contradiction and conflict between groups; but both sides may appear in a same city, one next to the other. Could we find here the spatial encounter between the "volumetric, plastic" and "political" negatives, beyond the mere rhetorical analogy?

**SKP** I still do not understand your continued interpretation of "negative space" nor what you mean by "political" negatives. It surely does not apply to urban spaces like streets and squares. These are positive entities. There can be negative space in cities (in my definition) but it is mostly residual areas within the blocks, backyards irregular courts etc., but streets and squares are positive volumes of figural spaces shaped by the block surfaces, the void figures to the solid ground of the blocks. Urban space is not a leftover; it is the primary medium of urbanism.

So, again, urban space is not "negative space" (even in my apparently misunderstood definition, which I am quite happy to abandon for clarity of discourse, as I said, let's call it Derivative Space).

Urban Space is the communal exterior figural space. There can be no urban in cities without networks of linked figural space. Space is the primary and essential medium of the urban condition.

The City is destroyed by the submission to and adherence to the idea that open continuous space should dominate because it represents the true spirit of the time or is like scientific mathematical space. It becomes Anti-Space (that is anti-spatial, by rejecting the use of figural space) it is a cultural attitude (as well as economic) that continuous space is given exclusive legitimacy. It is a corruption of thought that gives rise to this uncritical acceptance of Anti-Space.

**MLM** With regard to your participation in Les Halles competition in Paris, it is possible to detect some of your ideas on negative space in your

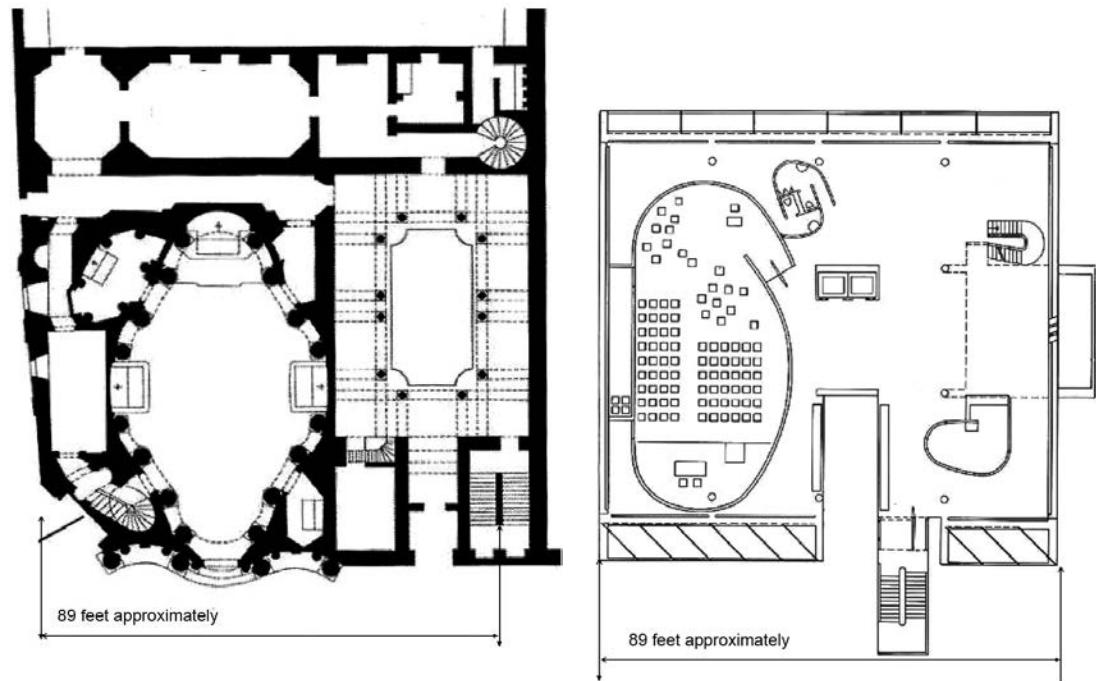
team's proposal: the reverse of the traditional wall town, "the inhabited wall", the articulation of the urban poché, the critique to modernist space... To which extent did this project have an influence on your Space and Anti-Space, especially on the development of the negative space concept? Besides, do you see an evolution of your ideas in your recent urban-scale project proposal for Manhattan Ground Zero? (It seems that the plan loses importance in favor of tridimensional space: the sunken garden, the articulation of different heights...) For the local newspapers, your proposal was the most "manhattanist" in the final shortlist. Why did they affirm this? We see on your project more gradual, livable spaces, human-scaled relationship with persons; so is this a kind of desire in the collective unconscious against the NY heights?

**SKP** You realize of course, that both projects, the Les Halles in Paris of 1978 and WTC Rebuild project of 2002 are designed around the same formal idea. They both use the same "parti" of an "inside" precinct hidden within the city. The inner precincts of public gardens are also approximately the same size.

So, to be honest, the formalized idea of a theory of space or for sure "negative space" had not even occurred to me when we did Les Halles. It was 5 years before I wrote the article. That doesn't mean, of course, that I didn't learn from the designing of it, but it was not conscious.

Then, Ground Zero- to participate in the design competition it was required to rebuild the exact 10 million Sq. ft. that had been lost and it had to be office space.

There was no choice but to build towers. The question became for us how to also incorporate traditional urban space on the ground in order to counteract or at least work with the destructive dynamic vertical aspect of towers. How can you have both city towers and urban texture? Your quote "collective unconscious against NY heights" is wishful thinking. I wish it had been the case but New York -the public-wanted "their skyline back" -literally in letters to the editor and public demonstrations- The Empire State building, the Chrysler Building, the Rockefeller Center complex- What else is there? The Statue of Liberty, but that is the image of NY.



**Image 4:** (top) San Carlino alle Quattro Fontane, 1630. (bottom) Mill Owner's Association building, 1953. (At approximately the same graphic scale). Source: Courtesy of Steven K. Peterson.

#### Box 1 (Text by Steven K. Peterson)

These two plans represent opposite conceptions of architectural space and form. On the left, Borromini's San Carlino interior is designed of multiple voids, each a different shaped volume, each a discrete independent room. It is made of Space itself wrapped by various solid surface boundaries. The whole complex is buried in a larger urban block; the outer façades while referencing the interior also define exterior Space, two separate streets and the diagonal corner fountain.

On the right, Le Corbusier's Mill Owner's Association building is designed of objects located within an empty unrestricted spatial continuum. The whole architecture is a square object composed of planes and screens floating on the open site. The interior is also a collection of objects floating within the walls on an open floor. No closed static volumetric voids are allowed in this conception. No interruptions are made to the background void that everything sits in. It even flows into and through the object interiors, curving them into spirals and bending curves. It is, in this sense anti spatial unrestricted in order to achieve a free field of object dominance. It is the opposite of San Carlino. It is not the design of Space. It is the design of things within Anti-Space.

Although conceived in opposite spatial terms, these two plans are almost identical in every other organizational way. Curiously, they are virtually the same size. They have their main rooms in the same left half of a bisected overall plan. They have the same dynamic shaping of those main room walls, one oscillating, and the other spiraling. They have the same gathering space on the right half of the plan, the columned cloister in one, and the columned open "loft" hall in the other.

It goes on. They both have the same "left over" areas around the back, left sides of their main rooms, one a sequence of mini spaces to get to the corner crypt/ tower stair, the other, visually apparent but physically inaccessible, dead ended by a rectangle for chair storage. Even the location of main stairs is the same, both the switch back rectangular ones in the front right and both the curved spirals in the back right are in the same locations.

Borromini's San Carlino could very well be the conscious antecedent for Corbusier's Mill Owner's building in Ahmedabad, India. It would not be a critical observation to make and it is unimportant except to note that they are very much the same "parti". Their common logical arrangement is so similar that it allows for an accurate basement of different attitudes and methods. It shows that

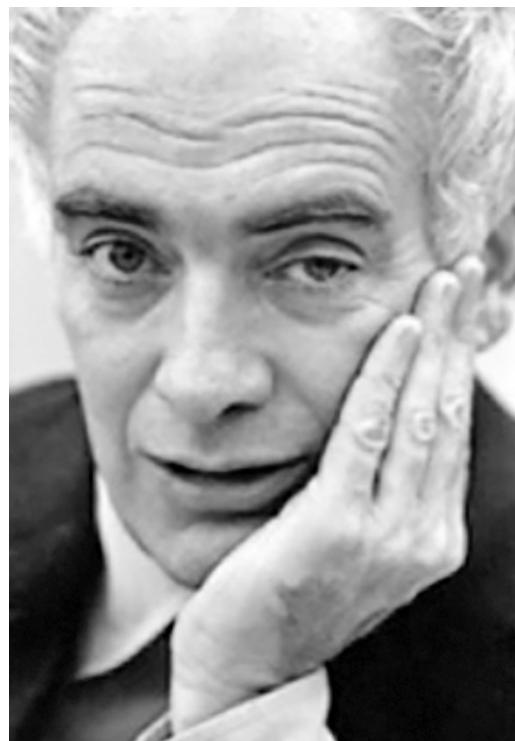
Modern space is placeless by comparison, and is the necessary enabler of an architectural desire for dominant objects.

It is too facile to say, that they are just different, one Baroque, the other Modern. Juxtaposed, they expose the consequences of an architecture made exclusively of either Space or Anti-Space.

## Referências bibliográficas

- Brann, Eva. 1999. *What, Then, Is Time?* Lanham: Rowman and Littlefield Publishers.
- Cacciari, Massimo. 1982. *Krisis. Ensayo Sobre La Crisis Del Pensamiento Negativo de Nietzsche a Wittgenstein.* Madrid: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. 2009. *The Unpolitical: On the Radical Critique of Political Reason.* Edited by Alessandro Carrera. New York: Fordham University Press.
- Castellanos Gómez, Raúl. 2010. "Poché O La Representación Del Residuo." *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica* 15 (15): 170–81.
- Foucault, Michel. 1998. "Different Spaces." In *Aesthetics, Method, and Epistemology. Essential Works of Foucault 1954-1984. Volume Two*, edited by James D. Faubion, 175–85. New York: The New Press.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1975. *Aesthetics. Lectures on Fine Art. Volume II.* Oxford: Clarendon Press.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1981. *La Arquitectura.* Barcelona: Kairós.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Hegel's Philosophy of Nature (Part Two of the Encyclopaedia of the Philosophical Sciences, 1830).* Edited by A.V. Miller (transl.). Oxford: Clarendon Press.
- Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space.* Oxford: Blackwell.
- Lizcano, Emmanuel. 2011. "El Sueño de La Razón a-Locada O Los No-Lugares de La Globalización." In *El Territorio Como "demo": Demo(a)grafías, Demo(a)cracias Y Epidemias*, edited by Carmen Guerra, Mariano Pérez, and Carlos Tapia, 126–41. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- Loos, Adolf. 2008. "The Principle of Cladding." In *Raumplan Versus Plan Libre: Adolf Loos, Le Corbusier*, edited by Max Risselada, 170–73. Rotterdam: 010 publishers.
- Moravánszky, Ákos. 2003. *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert: eine kritische Anthologie.* Wien; New York: Springer.
- Peterson, S K. 1980. "Space and Anti-Space." *Harvard Architecture Review*, 88–113.
- Stanek, Lukasz. 2012. "Architecture as Space, Again? Notes on the 'Spatial Turn.'" *SpecialeZ* 4: 48–53.
- Venturi, Robert. 1977. *Complexity and Contradiction in Architecture.* New York. New York: The Museum of Modern Art.
- Žižek, Slavoj. 2010. "The Architectural Parallax." In *Living in the End Times*, 244–78. London; New York: Verso Books.

**Image 5:** S.Peterson in 80s.  
Source: photography by D. Alexander.



## Transparencia, Trans-apariencia, GLAS Arquitectura

### Entrevista a Roberto Fernández

Entrevista:

#### **Carlos Tapia Martín**

Arquitecto, Universidad de Sevilla, España, ETS Arquitectura, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas, professor invitado Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo en São Carlos, SP, Brasil, tava@us.es

#### **Manoel R. Alves**

Arquiteto, Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo en São Carlos, Avenida Trabalhador São-carlense 400, São Carlos, SP, Brasil, CEP 13566-590, mra@sc.usp.br

*This question of history, as the history of spacing, like the spacing of time and voice, does not separate itself from the history of visibility (immediately mediate), that is to say, from all history of architecture; it is so great that I will not even dare to touch upon it, but will "address" this question, as you say in English, through economy and through metonymy, under the form of a single word, glass (glas,glass).*

A Letter to Peter Eisenman - Jacques Derrida; Hilary P. Hanel Assemblage, No. 12. (Aug., 1990), pp. 6-13.

**P**orque en 1929 se publica la celebración de las envolventes curvas del rascacielos de vidrio de Mies van der Rohe en la revista *GLAS im Baum*, con la apertura epocal de una reflexión -literal y críticamente-, y que Derrida clausure esos fastos con una epifanía – una manifestación, pero también una revelación o aparición - en sus dudas sobre el vidrio en la modernidad, en la revista *Assemblage* (12, 1990), la palabra Glas (vidrio, en alemán) tiene entrada preferencial en los libros de etimología arquitectónica. Esos libros deberían continuar a ser tenidos en cuenta para la definición del campo de conocimiento de la arquitectura, pero des-leídos con la práctica.

Puesto que GLAS fue el título de la primera tesis doctoral de Derrida en 1974, nunca entregada, en la que Jean Genet anota y denota a Hegel en un *clamor* de referentes autobiográficos y alquímicos del autor de “De la gramatología” en cascadas impropias de transliteración como morfologías arquilliterarias; porque con ello inaugura, de vuelta, para el mismo libro de étimos, en una adenda hecha por sus intérpretes, un procedimiento proyectual que sólo el arquitecto Enric Miralles es capaz de hallar por medios análogos, la materia vítrea no

transfiere meramente transparencia en su sentido, sino también oscuridad, y espejismo.

Así lo ha dicho Rosemarie Haag Bletter (AV-92, 2001), quien aporta negrura a la transparencia en Mies, tomando las preguntas de Derrida: “¿Qué términos usamos para hablar del vidrio?, ¿los términos de transparencia e inmediatez, de amor o de policía, de la frontera que tal vez se borra entre lo público y lo privado? ...”. Pero también, si de mirar a través se trata, al aplicar rayos X, encontramos lo que Roetgen ya advirtió, que el vidrio es más opaco por su contenido en plomo. Y sirve a Beatriz Colomina (*e-flux magazine* 55, 2015) para partir desde la indefinición del nombre –una X por que el físico no sabía qué eran esos rayos al descubrirlos- asociar la mayor transparencia con la fantasmagoría y, más allá, con el espejismo. Espejismo porque es efecto, y porque no es virtualidad sino alienación mercadotécnica.

Diferentes posicionamientos, escuelas de arquitectura, medios de comunicación, orientaciones críticas del sentido de lo arquitectónico, se preguntan en nuestros días si estas analogías, transitando por las distintas formas de hacer en la cultura, y en relación

con el pasado, pueden ser traídas y reprocesadas para la acción arquitectónica. Log magazine, su número 31, (2014) dirigido por Emmanuel Petit, se conforma con colocarlas en su vertiente digital para, al menos, hacer proyectos *pensables* y no *meramente* realizables. Que, por cierto, como él indica, es el asunto ya histórico de la *Transparency* de Colin Rowe y Robert Slutzky, escrito en 1955 y publicado por primera vez en 1963 en Perspecta.

Quienes comprenden esta disquisición sobre espejismos y transparencias junto a las entrañas de otros pasados no son muchos arquitectos, a pesar de que la operatividad amplia de la profesión permite encontrar obras desveladoras en ese sentido (véase el mapeado de Zaera Polo en El Croquis 187, 2016). En el delta de los que operan con las velas bien ceñidas, procurando que la trayectoria levante una onda de conciencia, aún se encuentran menos nombres. Si, además, restamos aquellos que reconducen la culpa de lo global, para una nueva ecología donde lo humano se redefina y con garantías, y amplifican la curva de desviación de lo local, para así insuflar a ese humano su personalidad y diversidad, entonces en ese mar revuelto, no habría suficientes navegantes capacitados para gobernar un barco con rumbo definido.

Quien podría ser uno de esos pocos talentos es el arquitecto argentino Roberto Fernández, que tendría la osadía y la capacidad de posicionar las cortadas columnas de vidrio de la exposición Deutsches Volk/Deutsches Arbeit de 1934 de Mies van der Rohe y religarlas mediante la *tmesis* derrideana de su tesis GLAS, en la que las duplas de columnas de los textos comentados de Genet/Hegel, se expresan al cortar o suspender palabras, o sintagmas, por la incrustación de otros. Otros, vidrios ciegos o proyectivos, como los de Terragni en el Danteum, o los de Bertoia en la Sala del Beso del palacio ducal de Parma, o de Niemeyer en la Catedral de Brasilia son las incrustaciones metonímicas del profesor de Mar del Plata que ejemplifican una vida interesada por las más diversas problematizaciones en la contemporaneidad.

Porque quien combina un trabajo dedicado, una lectura adictiva, una capacidad creativa en la relación entre tiempos, procedimientos y formas, con una vocación docente y de escritor, provee la esperanza de que la arquitectura confiera su hacer en un verdadero campo de conocimiento, mutando étimos.

**(MRA+CTM)** Profesor Fernández, después de casi medio siglo pensando y escribiendo de arquitectura, ¿ha variado a quiénes va destinado su trabajo?

**(RF)** Supongo que no; en realidad nunca tuve claro a quién destinaba mi trabajo y más bien trabajé para mí mismo, es decir para tratar de conformar una voluntad bastante omnívora de trazar mapas o cartografías del presente (y futuro) proyectual. Mi eje didáctico fue la enseñanza de la Historia de la Arquitectura y en ello, una vez que se declina la tentación *operativista* (de entender el pasado, sobre todo moderno, para poder reproducirlo) según el fuerte imperativo tafuriano, aparece una voluntad crítico-analítica que en mi caso me sirvió más para la actividad crítica que para la investigación histórica. Los alumnos siempre usaron *problemáticamente* mis textos, algunos manifestaban reparos por la *oscuridad* o cierto talante trágico o poco optimista y otros me contaron que entendieron o pudieron usar mis textos mucho después de su primera lectura.

**(MRA+CTM)** Queremos decir, sus interlocutores, habida cuenta de la insistencia en la problemática que desarrolla sobre el proyecto arquitectónico en sus textos, ¿se mantienen? ¿O es que quizás la *deriva*, por usar alguno de sus títulos, es ya tal que no quedan elementos originales, ni en el estatuto de la arquitectura ni en quienes generacionalmente tienen ahora el peso de desarrollarlo?

**(RF)** Las fechas de nacimiento nos imponen pertenencia a determinados *zeitgeist*: por ejemplo Kenneth Frampton está matrizado por una hipervaloración de lo moderno que obstruye cualquier posibilidad de traspasar su generación como se advirtió en su célebre disputa con Koolhaas. Su *obstinación tectónica* tiene valor teórico pero también revela el no poder dejar de remitirse a cierta moral de época. En mi caso creo que me cuesta mucho no entender sino *valorar* circunstancias presentes y por más esfuerzo teórico que haga me parece que pierdo objetividad en cuestionar lo actual en nombre de cierta calidad moderna perdida. Por ejemplo cuando contrapongo el *estatuto de la necesidad* que define el programa moderno frente al *estatuto del deseo* que caracteriza el programa posmoderno quizás me surge un contrapeso ideológico por así decirlo, habermasiano, en el sentido de cuestionar la cesación de lo moderno (o su conversión en etapa histórica pasada) reclamando

la consideración de lo *moderno incumplido*, es decir el ideal emancipatorio iluminista que queda todavía pendiente. Escribir en este último medio siglo es muy diferente que escribir en cualquier otro medio siglo precedente, por la intensidad y velocidad de los cambios por lo que fue inevitable (y será aún más complicado en lo que viene) hablar de derivas, procesos, mutaciones y por tanto, *construir-valga la antinomia- nociones bastante líquidas*. De todos modos trato de plantear imaginarios proyectuales cambiantes pero viables, sin que prevalezca una valoración exagerada de lo *moderno-perdido*. Pero la reubicación reciente de la arquitectura en la división del trabajo implica situarla en la *autonomía de la imagen* (y consecuentemente en la *prepotencia de las pieles*) y en su conversión en *media*; en la declinación de su eficacia social en relación al Estado y la sociedad ampliada (o sea, una sociedad-clientela más amplia que las capas sociales altas que hoy convirtieron la arquitectura en lujo) y en su muy menor impacto socio-cultural (después de Philip Johnson, cuántos arquitectos ocuparon la tapa de *Times*?). Todo ello desafía el trabajo teórico-crítico tanto para profundizar el *análisis proyectual de lo frívolo* cuanto para indagar en *intersticios sociales y productivos* que puedan sostener aún hoy, arquitecturas de proposición o proyectos que sean *productos culturales*.

**(MRA+CTM)** Es importante saberlo para nosotros por muchas razones. La primera porque generaciones de arquitectos dentro y fuera de Argentina han reconocido a sus escritos como puentes firmes desde donde mantener una cierta estabilidad argumental. Una segunda sería porque donde usted deposita su mirada cobra una dimensión que no se sospechaba que tuviera, lo cual redonda en nuestra primera necesidad de saber para quién escribe.

**(RF)** Es curioso pensar que la *estabilidad argumental* en mi caso pasa más bien por mutar de temas e intereses, en torno de reflexionar en cierta consonancia con las *mutaciones de agenda* por así decirlo. Diría que al margen de esas oscilaciones tengo tres líneas de trabajo más o menos perdurables aunque cada una con sus cambios.

Una primera refiere a la voluntad cartográfica respecto de alternativas del proyecto contemporáneo en la que tuve en ocasiones, intercambios con amigos que trabajaban en enfoques parecidos como Solá

Morales o Montaner. Montaner escribió el prólogo de un libro mio publicado en Uruguay que se llamó *El Proyecto Final* que ponía en escena un mapa de lo que llamé *lógicas proyectuales* y que trataba de explicar el sentido proyectual que se podía advertir en la actividad que iba de 1975 a 1995; es decir, lo posmoderno que yo verificaba como un campo de *lógicas autónomas* (que iba de Rossi a cierto Eisenman hiperanalítico) y un mucho más vasto campo de *lógicas heterónomas* que en rigor eran las estrictamente posmodernas en la dirección de aceptar el posestructuralismo en la línea deleuziana, las derivas derideanas entre discursos, el renacer del fenomenologismo y el neobarroco, el nuevo imperativo comunicacional, la autopoiesis técnica y el *retroproyecto* entendido más como ampliación de la lógica de las mercancías que como operación cultural. Escribí otro libro más *aggiornando* sobre esta línea (*Lógicas del Proyecto*) y luego me pasé a una reflexión *pos-pos-modern* que exploraba el final el relato de las lógicas posestructuralistas que había analizado e introducía otra idea –la de *modo de proyecto*- que se presentaba como menos lógica o estructurada, más individual y táctica y más a favor del renacimiento y apogeo de nuevos eclectismos. La idea de modo de proyecto sin embargo me servía para fines puntuales y referidos a un autor específico pero también permitía reconstruir genealógicamente una *historia modal-proyectual de la arquitectura* que empecé a instalar en mi cátedra de Buenos Aires y que tiene un par de libros de escritos didácticos aún inéditos (uno de ellos, concentrado en una historia modal-proyectual americana se llama *El jardín de Calibán* y está por aparecer). Dentro de esta línea caben ciertos intereses sobre cosmovisiones nacionales de proyecto, algunas por volver a estudiarse como el mundo victoriano con sus mezclas de odio y amor maquínico y otras por redescubrirse como el momento optimista de la inmediata posguerra en USA que bauticé como *Mecánica Popular* parafraseando esa revista de bricolage: el peso de esta subhistoria en la historia moderna está por redefinirse y sólo han exploraciones aisladas como el libro americano de Gideon. Hay fragmentos de estos estudios –junto a un par de ensayos sobre Japón e Italia- en *Arquitectura del espejismo*.

Una segunda línea continua de trabajo de más de tres décadas es la de las investigaciones ambientales que mezclaron tareas académicas –dirijo una Maestría en Gestión Ambiental Urbana que se dicta desde

hace 25 años y el IHAM, Instituto del Hábitat y el Ambiente, de carácter interdisciplinario y tareas profesionales de escalas territoriales y urbanas y una serie de libros, como el manual *Gestión Ambiental de Ciudades* que publicó en México la agencia ambiental de Naciones Unidas. Creo que llegó a la cuestión ambiental como un temprano deslizamiento de la matriz generacional marxista típica de los 70 hacia el análisis de los efectos colaterales que la maduración del capitalismo y luego su desemboque en la globalización política, económica y cultural infrigiría a la naturaleza en lo que después se llamó *crisis de sustentabilidad*. Convergí allí con autores como el mexicano Enrique Leff o el californiano James O'Connor en la construcción de una noción que se conoció como *ecomarxismo* y sobre esa perspectiva desarrollé muchos trabajos tanto conceptuales como metodológicos. Allí me empezó a parecer ya en los 80 que la arquitectura soslayaba esta temática y mis amigos y colegas ambientalistas desconfiaban sumamente de la frivolidad de los arquitectos. Terminé trabajando mi tesis doctoral sobre la necesidad de rearticular arquitectura y crisis ambiental y después ello se publicó en mi libro *Ecología artificial* en donde se planteaba que ante la constatación de la finitud y extinción del mundo natural, la responsabilidad de los productores de artificialidad era harto más relevante. Hasta ahora y fuera del *marketing*, lo entendieron más los diseñadores industriales que los arquitectos. Toda esa línea de trabajo está resumida en un macro-libro llamado *Ruina y artificio* que está por salir y que se plantea la perspectiva del *ecoproyecto* o proyecto sustentable en el contexto de gestionar ciudades asimismo sustentables. Rechazo una visión ontológica o arcádica de un *ambiente ideal* (virginal, equilibrado o armónico, lo que hoy constituye el flanco elitista del ambientalismo aristocrático una de cuyas expresiones son las del *green suburb* y el *new urbanism*) y postulo que el ambientalismo se presenta como una cuestión contingente e histórica que es consecuencia de los estragos de la voluntad expansiva indefinida del modo productivo capitalista y por tanto hay que trabajar fundamentalmente en una perspectiva crítica, antiestatalista y proactiva hacia la sociedad civil y las organizaciones de comunidad.

La tercera línea de interés en mis investigaciones es por razones de pertenencia, la referida a estudios americanos empezando por mi libro español *E/*

*laboratorio americano* que formula la tesis de que Europa, en la primera expresión de globalización, destruye el ecúmene americano y adapta esa forzada *terra incógnita* que *des-cubre* (extraña denominación: *no se puede descubrir lo que existe*) como espacio de *laboratorio* para sus formulaciones utópicas, desde las vastas operaciones urbanas y productivas (más de 1200 ciudades fundadas desde y en la nada; innovaciones técnicas como la minería mercurial) hasta las religiosas y antropológicas (12 frailes en México bautizaron millones de indios; inéditas mestizaciones y creaciones de sociedades jerárquicas y estratificadas). América difiere de Asia y África en su contacto europeo y conforma una imbricación mucho más compleja en sus cinco siglos de vaciamientos étnicos y flujos de inmigración de tal modo que se dificulta la construcción de una identidad americana. Ello abre temas como el de las expresiones de *subalternidad periférica* respecto de discursos de la metrópolis como los llamados *barroco americano* o *modernidad periférica* cuya formulación en general, se apoya en la mala calidad de las réplicas. Mi trabajo se orienta a revisar esta cuestión y apuntar a la vez al análisis crítico de como se ensambla América en el despliegue de la globalización y a la formulación de posibles gérmenes de identidad geocultural. Escribí mucho sobre estas temáticas y una versión del estado de la cuestión de mis estudios sería el libro publicado en Montevideo llamado *Proyecto Americano* que se propone estudiar los *flujos* (relaciones y disonancias) entre lo global y lo local.

En cuanto al segundo punto de la pregunta sobre la proposición de nuevas miradas sobre temas *desconocidos* o *por reconocerse* creo que forma parte de mi hábito intelectual una permanente apertura ensayística de cuestiones que podrían derivar a estudios más detallados o no. Tengo infinitas libretas con apuntes variados, esquemas, dibujos, referidos a libros, obras o artículos y luego tomo algo de ese material acumulado y escribo lo que llamo *microensayos críticos*, una forma prestablecida como un soneto, en este caso unos 6000 caracteres. Hay una explicación laboral para ello que es escribir una columna para más de 200 ediciones de la revista argentina *Summa+*, cuyos textos se agruparon en varios libros (*Formas leves* editado en Lima e *Ilusiones ópticas* publicado en Buenos Aires y un tercero por salir que se llama *Futuribles proyectuales*). En este trabajo no hay límites a mi voracidad de conocimiento

y pude escribir sobre Neruda, Celan, Pessoa, García Márquez o Roussel; sobre Praz, Steiner, Sennett, Davis, Guattari, Wittgenstein, Sebald o Chatwin; sobre Van Eyck, Stirling, Utzon, Kahn, Ellwood, Rapson o Neutra; sobre Koolhaas, Hadid, Zumthor, Siza o Pawson; sobre Schwartz, Van der Laan, Pikionis, Goff, Lewerentz, Plecnick o Griffin; sobre Costa, Barragán, Vilanova, Bo Bardi, Mendes da Rocha, Acosta o Warchavchik y muchos etcéteras. Son textos muy cortos pero muy densos; a veces con excesivo afán de polemizar. Y son leídos por un universo ecléctico que va desde los lectores de *Summa+* –que es una revista masiva que leen desde profesionales hasta estudiantes y profesores- hasta los lectores de las compilaciones o los que asistieron a algunos seminarios en que usé esos materiales para una suerte de *tarot* de diversas barajas que según su combinación expresan o delinean campos de interés, algunos que yo mismo reelaboré como la figura del *optimismo tecnológico doméstico* norteamericano de las CSH. Los textos además, surgían de alguna inquietud: por ejemplo escribí sobre Griffin cuando me encontré con documentos de sus trabajos en Australia y luego en la India, donde murió, y tales trabajos eran bien distintos de su origen en Chicago como discípulo de Wright. Tal tema me pareció interesante por la posibilidad de comprobar cómo desarrollaba diversas *modernidades* adaptadas a cada lugar y cultura. O sobre Schwartz, el poco conocido arquitecto ultracatólico alemán cuando encontré un texto de Mies que lo bautizaba como *el mejor de todos nosotros*.

**(MRA+CTM)** Esos incrementos de interés y valor no nos han parecido nunca forzados en su caso, incluso atisbamos a ver una suerte de precautoria, al modo en que Derrida pedía perdón por dejar dichas cosas en su extensa bibliografía. No obstante, la diversidad en la selección mejor daría a entender que deja a los arquitectos hacer su trabajo y usted los sobrepone en un plano de entendimiento más allá de ellos mismos. Esto es, usted tiene la capacidad de colocar en secuencia directa para dotar de sentido a la escena americana, por poner un ejemplo aclaratorio, una relación entre lo que llamaríamos el *revivalismo formal* del Hotel Quilquico en Chiloé de 2008 de E. Rojas junto con el *neomodern* del Museo do Pão de Ilropolis 2009, hecho por Fanucci & Ferraz. ¿Es correcta esta percepción nuestra?

**(RF)** La voracidad en abordar temáticas heterogéneas puede explicar la *arqueología intelectual* de alguno de

nosotros pero ese programa me parece que coincide con algunos especímenes culturales americanos que, como Borges, Paz, Andrade o Lezama Lima, ponen la vara muy alta en eso del cosmopolitismo: a propósito el poeta Rubén Darío no sólo usa por primera vez la expresión *modernismo* sino que además hacia 1910, bautiza a Buenos Aires como *la cosmópolis*. Escribir desde Buenos Aires significa escribir desde una de las no más de 5 capitales culturales del mundo en donde se configura uno de los depósitos más altos de conocimiento y donde diría, *no se puede ser ingenuo*. Además el carácter de *francotirador productivo* de un intelectual en nuestro caso induce u obliga a un permanente cambio de frente pues entre nosotros y en todos estos años, la supervivencia es muy difícil y la especialización imposible.

En cuanto a la *heterogeneidad* en la construcción de mis repertorios o catalogaciones (en mis libros cartográficos y en mi trabajo periódico ensayístico) creo que tiene que ver con el omnivorismo típico de metrópolis como Buenos Aires o São Pablo y ello impide o hace menos factibles la conformación de linajes o tendencias más o menos perceptibles desde las cuales se pueda construir una empatía entre analistas y proyectistas. Tampoco existe en arquitectura –aquí y en cualquier parte- un *estilo curatorial* como el que en las artes suele otorgar a ciertos críticos un papel preponderante en la *orientación de lo por hacerse* y ello se manifiesta aun con las relativas excepciones de AVO *El Croquis*, aun cuando creo que sus directores son más *avaladores post fact* que propulsores de cierta clase de canon, como si lo fueran personajes como Greenberg en la conformación del linaje abstracto en USA. Aun los críticos de periódicos –como Huxtable en su momento o Sorkin- no han sido formadores de canon y a lo sumo han hecho sus selecciones de obras y personas susceptibles de escogerse como motivo de sus crónicas. En mis libros orientados a presentar ciertas expresiones del presente proyectual sí quiero resultar objetivo y debo ser inclusivo aunque al mismo tiempo tengo que operar selecciones pero que en mi caso tratan de ser más teóricas que estilísticas. Por ejemplo, no me interesa la arquitectura internacional de los grandes despachos profesionales porque creo que no producen innovaciones proyectuales sino meras *performances* mercadotécnicas y a lo sumo de rankeos (edificios más altos, más esbeltos, más transparentes, etc.). *Revivalismo formal o neomodern* por otra parte implica construir categorías que no

sé si resisten una serie de producciones, ya que en América muchos arquitectos de arraigo cultural deben a la vez trabajar con encargos precisos y eclécticos entre sí y pueden, o no, hacer de ello una metodología. Creo que sí lo fue para Lina Bo Bardi quién tematizó positivamente su amplitud de registros. En nuestra escena prevalece la figura del proyectista como *cazador furtivo* más que *artistas de trayectoria*. Por ejemplo, son excepcionales en nuestra modernidad y en toda la modernidad, obras tales como la Escuela do Jardim Ipe (1965) de Decio Tozzi, el Instituto de Biología de Montemar (1941) de Enrique Gebhard o la EMA de Ibirapuera (1957) de Roberto Tibau sin que sus autores conformen trayectorias ejemplares o linajes reconocibles. En esa dirección la construcción de una escena americana más que una historia de tipo eurocentrífugo obliga a presentar constelaciones de sucesos erráticos o singulares que conforman en conjunto un aporte que va mucho más allá de sus autores puntuales.

**(MRA+CTM)** Y ¿por qué es ineludible una amalgama como la figura para constituir la escena americana aún en su diversidad de objetivos, que usted ha sistematizado dentro de claves como: "Geoculturas ambientales", "Territorios como reservorios simbólicos y oportunidades exoproductivas", "Tensión entre la razón colonial y la voluntad de identidad. América como laboratorio moderno", "Lo americano como matriz fragmentaria colonial y los defectos de burguesía", "Vigencia del Moderno incumplido", "Tensiones sociales y políticas de modernidad", "El Proyecto Moderno como recuperación de aparatos simbólicos o "Lo popular, Proyecto como bien de uso. Relevancia del hacer: lo material-natural-artesanal"?

**(RF)** *Amalgama* sería una fusión lograda y no estoy seguro de ello en relación a la(s) cultura americana(s) donde prevalecen fenómenos sincréticos que vienen de toda una historia de violencias étnicas (mestizaje, negritud, gauchaje, gringaje, etc.) que explican las polifonías discursivas y la facilidad de deslizamientos kitsch-populistas como ocurrió con expresiones de literatura, arte, cine, gastronomía y música latinoamericana y no tanto en la arquitectura, más lejana de protagonismo social y de reproducción técnica e impacto en el consumo. Las expresiones mencionadas fueron usadas en mis diversos textos americanos y reportan a diversos pensadores americanos como Mariátegui (una especie algo deformada de un Gramsci andino), Zea, Bonfil Batalla,

Astrada, Kusch, Ribeiro, Lezama Lima, Fernández Retamar, Schwartzman, Dussel, Rama, Libertella, etc. La idea de *geocultura* es de raíz antropológica y tiene conexión con el terrenalismo del *ser-ahí* heideggeriano y su costado patriótico (que lo llevó al nacional-socialismo) y se traduce en la visión americana en la valoración de las instalaciones (productivas, mágicas, habitativas) más que en el colecciónamiento de objetos culturales, que llevó, por otra parte, al profeta de la Selva Negra al forzado (para Europa) matrimonio de *cultura y cultivo*. En América este exceso de naturaleza –Humboldt *dixit*– permite pensar en *geoculturas* o culturas del territorio y el paisaje latino (que quiere decir propio de un *país o paese*). El territorio pensado como reservorio simbólico es lo que explica el panteísmo originario y la tendencia a naturalizar los dioses, lo que también ocurrió en el subsuelo griego-egipcio de Europa y ni hablar de las mitologías sino-hindúes que tan bien nos explicó el par de libros ad-hoc de Roberto Calasso. Aunque en América el territorio oscila violentamente entre devoción/miedo en los nativos y expolio hiper-productivo para los colonizadores, en registros que llegan hasta hoy con la minería o el petróleo de baja ley y sus tremendas agresiones ambientales: el oro de un anillo hoy requiere triturar, moler y decantar químicamente 100 metros cúbicos de roca generando un volumen semejante de relaves tóxicos. Ya aludí antes a la figura del laboratorio de pruebas que América supuso para la expansión colonial europea y en cuanto al montaje de tal colonización desde luego que se apartó del modelo urbano-burgués que había arrancado en Europa desde el siglo X. El *déficit americano de burguesía* es un déficit de ciudadanía y se expresa según Octavio Paz, en los retrasos educativos, políticos, industriales o urbanísticos, aunque yo matizo tal interpretación pues es un poco históricamente determinista y cabe evaluar, al menos como alternativa de identidad cultural, ciertos desvíos de tal ortodoxia, como las aventuras populistas americanas que no son sino expresión de la matriz étnica de su sociedad y la perduración de cacicazgos y clientelismos. Porque ciertos populismos políticos (Cárdenas, Perón, Vargas, Pérez Jiménez, Arbenz, etc.) albergaron las mejores experiencias de modernidad.

La *recepção de modernidade* en América (incluyendo la del Norte) es compleja; en parte no es recepción sino desarrollo paralelo al menos en USA y Brasil y en menor medida en Argentina y México. Existió

una recepción elitista y del gusto, conformada por la aceptación estilística aristocrática aunque matizada por la versión moderno-clasicista parisina de clave *art deco* –como en el caso de Maillet-Stevens– y algunas incongruencias como utilizar referencias del moderno social tipo *siedlung* para adoptar de ello motivos de lenguaje en obras de otro sector social, nada proletario. Un ejemplo si se quiere en clave de comedia, es la obra porteña de la calle Virrey del Pino cuyos autores Ferrari Hardoy&Kurchan, discípulos de Le Corbusier, pensaron un edificio basado en el *Narkomfim* de Ginzburg (que había influenciado a LC para pensar sus *Unités*) para un inédito y singular conjunto colectivo de viviendas aristocráticas cuyas unidades no tenían cocina propia. Demás está decir que la *boutade* duró pocos años y fue restablecido el orden perdido. Es decir, en América, el modernismo está atravesado por vaivenes de progreso y de reaccionariedad, a caballo de innovaciones político-sociales y de recepciones superficiales.

Y en cuanto a la idea de fusión entre culturas populares y bienes de uso tiene que ver con una idea de funcionalismo de la escasez y en una valoración del proyecto como estrategia de aprovechamiento de recursos escasos, lo que conlleva a la dependencia que el lenguaje tiene en las actuales vanguardias proyectuales locales, con su basamento de materialidad: o sea que no hay discursos estilísticos valiosos por así decirlo, fuera de las potencias expresivas de la materialidad y ello, a la vez, inserto en cierta recuperación de saberes vernaculares de orientación artesanalista y de obra manufacta dependiente de oficios bastante ancestrales. Lo que por su parte hace que algunos protagonistas retrovanguardistas o populistas de la escena americana actual –como Benítez, Corvalán, Cano Briceño, cierto Aravena o Radic, Gangotena o Longhi– despierten algún interés en Europa o USA.

**(MRA+CTM)** Después de “El laboratorio americano: arquitectura, geocultura y regionalismo” (1998), “Derivas, arquitectura en la cultura de la posurbanidad” (2001), “La noche Americana, ensayos sobre la crisis ambiental de la ciudad y la arquitectura” (2007), “Lógicas del proyecto” (2007), “Proyecto Americano en el Flujo Global Local” (2012), “Descripción lógica del Proyecto. Teoría como cartografía + casuística central & marginal” (2015), y tantos otros trabajos que se

podrían citar (unos 20), está a punto de aparecer su último trabajo, “Arquitectura del Espejismo. Ensayos sobre la ciudad mediática y el fin de lo público”, alumbrado por una renovación de óptica pero insistiendo en asuntos que le han preocupado toda la vida. ¿Cómo surge este proyecto viendo los títulos anteriores, por coherencia en continuidad o por una necesidad vital, tal vez docente?

**(RF)** En este último libro el tema que sobrevuela es la sensación de llegada a su límite histórico de un concepto e instrumento contingente como es el *proyecto*. El proyecto, cuyo significado latino es *ver-antes* (o *echar hacia adelante, yecto-pro*) implica una noción bastante precisa en su formulación en torno del siglo XV y asociada a una producción de construcción subjetiva singular: la famosa premonición implícita en el modelo de la cúpula de Brunelleschi en Florencia que para evitar su apropiación colectiva, Filipo decía que la tenía hecha pero que no podía mostrarla. Ese dispositivo individual que traduce una ideación mental a unas instrucciones analógicas precisas para convertir la idea subjetiva en objeto empírico se asociaba a la *perspectiva* y en ello surgía una nueva versión de las *relaciones miméticas de original y copia*, ahora con una *inversión temporal* pues la copia (analógica de un objeto real ulterior) se producía antes del original: la copia era una imitación de un objeto futuro y esa imitación se conformaba mediante el dispositivo analógico del proyecto. Hasta ahí todo platónico puesto que el fundador de la Academia postulaba tres nociones: original, copia (buena) y copia (mala) o *simulacro*. El proyecto era una copia buena de un original futuro. Pero ya Epicuro y Lucrecio hablaban de simulacros como *emanaciones*, o sea, formas sensibles del pensamiento que no eran copias de ningún original sino formas en si. Pero la copia previa al modelo u original propia de la idea de proyecto implicaba una inversión no sólo temporal sino también del modo de producción de las cosas. Aquí me cito: *Inversión empero –la copia antes del original– que contiene un dispositivo de poder, una voluntad de imposición y que tiende a considerar históricamente lógica la reducción de intersubjetividad que significa el paso del modo pre-proyectorial gremial medieval al modo proyectorial renacentista, que para garantizar la calidad de la copia requiere una supra-subjetivización (en el doble agente que dispone de poder: el diseñador y el comitente, el arquitecto y el príncipe en el libro*

*postrero de Tafuri). El proyecto se de-socializa, de-contextualiza y des-urbaniza en la necesidad de garantizar la calidad representativa de la relación original-copia-original, circuito éste que además, desprecia la serialidad coral y exige la firma, la novedad, la propiedad intelectual.*

En cierto sentido, estaríamos llegando a un *fin del proceder mimético* (en el arte ya ocurrió y ello suele ser anticipatorio de fenómenos arquitecturales consecuentes) y el arranque de una *autonomía del simulacro*, múltiples y diversas *emanaciones* que incluso pueden retomar la idea moderna del *experimento* inconducente o en sí y el contenido original de la palabra griega que nombra la teoría, *theorien* que quiere decir *observación*, pura práctica analítica.

A partir de esas ideas el libro *enhebra* distintos ensayos (esta es mi forma preferida de armar un libro, como por otra parte fue habitual en Fredric Jameson) como el impacto de las ideas activistas del arte contemporáneo para *fragmentar lo real* –incluso para nosotros, lo real-urbano- y las relaciones entre *fragmentación estética y fragmentación social* y cierta especulación sobre la posición de retaguardia que la arquitectura tiene respecto del arte o la constatación que la arquitectura suele aceptar nociones devenidas de la transformación del arte (de figurativo a abstracto, de abstracto a conceptual, de conceptual a activista, etc.) pero mucho después. Y también en esa línea, como se presentaría la articulación entre propuestas del arte con actuaciones paisajísticas territoriales a veces situadas en observaciones y relatos y, como tales, lecturas más complejas y activas del paisaje podrían contribuir a forjar *identidad de lugar* antes que *identidad de idea*. En esa dirección luego el texto incluye cuatro pasajes de indagación de *identidades de lugar* –en este caso, extensivas a explorar complejas identidades ambientales-nacionales- como lo que ya comentamos en otro pasaje en los estudios referentes al mundo victoriano, a la inmediata posguerra en USA y su ilusión de redención tecno-subjetiva (el individuo solitario del *Destino Manifiesto* infinitamente potenciado por maquinismos domésticos) y a las relativas y diferentes *ausencias de modernidad* en Italia (con su crepuscular idea de una postmodernidad clásica) y Japón (con su marcado hiato entre arcaísmos y ultramodernidad).

Después desarrollo una hipótesis sobre la *porosidad social y espacial* del mundo para indicar la posible conveniencia de instalarlos en un *descubrimiento y activación de intersticios* y en la formulación del declive de sustentabilidad planetaria enfocada políticamente como fatalidad irreversible en la paradójica figura según la cual el capitalismo es el único modo productivo capaz de convertir su destrucción en espectáculo. Y el último ensayo postula la necesidad de indagar en el *colapso de lo público* a través de la confrontación y divergencia entre la antigua y moderna convivencia corporal de los diferentes urbanos y la actual y futura eclosión de las interacciones electrónicas que simulan mayor intercambio subjetivo pero a la vez mayor control y vigilancia y mayor posibilidad de *ghettificar/gentrificar* las ciudades o disolverlas en continuos territoriales. Toda esta descripción de mi último libro revela mi secuencia de intereses de investigación y, en tal sentido, no puedo dejar de pensar que es mi libro más *actual*, en la dirección de tratar de ocuparme que lo que sucede en la exacerbación del presente y en la disimulación del futuro.

**(MRA+CTM)** Su torrente teórico lo lleva más allá de la arquitectura, pero siempre vuelve a ella. Alguna vez mencionó una incursión ficcional suya sobre el jesuita beciano Jerónimo del Prado y el teólogo cordobés Juan Bautista Villalpando, nunca acabada. ¿Es la erudición una clave necesaria para dotar de sentido a la disciplina para que disuelva su actual carácter de banalización, esto es, renovación de la definición de la arquitectura como antídoto a la adicción de consumo de shows de telerrealidad?

**(RF)** Hieronymi Pradi, Ioannis Baptistae Villalpandi y la Societate Iesu escriben en Roma *In Ezechielem explanationes et apparatus urbis* con dos ediciones princeps en 1596 y 1604. Jerónimo fallece de muerte violenta en esa ciudad en 1595 a sus 48 años y queda como autor solitario del primer tomo; los restantes dos de la obra lo firmará solo Villalpando. Del Prado era el mayor exégeta de los libros veterotestamentarios, principalmente del *Libro de Ezequiel* y el volumen terminado presenta la versión ideal y fidedigna del Templo de Salomón bajo la potente idea de erigirse en la arquitectura más perfecta pues era la primera que transcribía las instrucciones de Dios a través de un profeta. Hay versiones que indican que probablemente ambos

hombres eran convivientes homosexuales y que quizá Villalpando haya tenido algo que ver con la muerte de Del Prado. Con este material encontraba que podía escribir una novela del tipo *non-fiction*, o sea documental y que ello podría resultar en un libro que contara una potente historia de un modo análogo pero mucho más documental que algunos *best-seller* como los de Brown o Eco. Lo tengo inédito y casi terminado y conjugaba mi oficio histórico-teórico con mi afición literaria. No sé si es un ejercicio de erudición sino quizá un registro diferente y dirigido a una recepción mucho más amplia de trabajos de reconstrucción e investigación. También escribí unas 200 páginas noveladas sobre la catástrofe de Chernobyl que me pareció magnética alrededor de lo que podría llamarse la *banalidad técnica del mal* (parafraseando a Arendt) pues la catástrofe se produjo mientras se estaba realizado una prueba de control de seguridad y sus tremendos efectos sobre media Europa y en especial sobre Bielorrusia siempre se ocultaron para no desestimar esa forma de producción de energía. Aunque en Suecia después de un plebiscito acordaron desmontar todas sus plantas nucleares siendo además que demontarlas cuesta casi el doble de instalarlas. Pero en el 2015 salió el libro en español de Svetlana Alexievich- premio Nobel de ese año- *Voces de Chernobyl* y ahí puso en forma de reportajes novelados todo lo que había que decir y además se trataba de una airada bielorrusa amenazada por Putin.

Trabajar en temas de Arquitectura y Ambiente desde esas perspectivas orbitales puede parecer un alarde de erudición pero en todo caso creo que es no más que voluntad de investigar y conocer. Y actualmente entre estudiantes y colegas jóvenes es apreciable un declive en tal voluntad que se expresaría en un reduccionismo oportunista de aquello que debe conocerse para tener éxito en el *jet set* proyectual. Un arquitecto actual conoce mucho menos cosas que un arquitecto de fines del siglo XIX, por ejemplo, toda la compleja iconología ornamental y los aparatos compositivo-discursivos del eclecticismo historicista e incluso se ha simplificado la interpretación del trabajo de los llamados *maestros*. Tafuri contaba en una visita a Buenos Aires, el profundo efecto que le había causado al joven Le Corbusier, el enigmático masón ocultista Henri Sauvage y que tal vertiente simbólica había permanecido subterránea en toda su vida proyectual. Lo arquitectos actuales en general no poseen bibliotecas importantes y tampoco sabe

usar bien los recursos informáticos más allá de los estímulos visuales y además las revistas actuales en su gran mayoría han devenido en órganos de difusión exegética antes que medios de teoría crítica y pensamiento.

**(MRA+CTM)** Hemos tenido la suerte de estudiar a fondo el manuscrito que saldrá en junio de 2017. Si en el Proyecto Moderno no habitaba el fantasma con el que todos hemos de convivir, des-humanizando nuestra existencia, ¿hay posibilidad en este ya bien entrado siglo XXI de entablar un diálogo con lo otro, con la alteridad reprimida y que sea acción proyectual completa? ¿O seguimos instalados en el simulacro al modo de Baudrillard?

**(RF)** Baudrillard desde su célebre ensayo sobre la *inexistencia de la Guerra del Golfo*, reducida a mera manipulación de información mediática, y luego de la conversación con Jean Nouvel editada bajo el título *Los objetos singulares* ha adquirido el rol de nuevo expositor de la figura del simulacro e incluso la ha positivizado o naturalizado como forma cultural dominante del *postmodern tardío*: en la charla con Nouvel es curioso que el que parece más entusiasta con la aparición espectacular de dicho objetos singulares sea el filósofo embarcado en tal ponderación del intercambio simbólico que llega a presentar como ventaja la necesidad que advierte de *proyectar naturalezas otras*, acabada la natural: que yo sepa es el primero que se atreve a otorgar valor a tal circunstancia, por lo demás execrada por el campo políticamente correcto.

De modo que el afianzamiento de esta *hipertrofia de simulación* (y a la vez, de *disimulación de lo material*) se presenta como dato de época y el democratismo de un acceso libre a la información queda contrarrestado por el incremento del uso de tales sistemas para trascender el *estado de disciplina* que postulaba Foucault al *estado de control&vigilancia* orwelliano que dignostica Deleuze. El fantasma deshumanizante del Proyecto Moderno sí existió, implícito en el exceso de racionalidad que de todas formas era necesario para encontrar los medios para eliminar al diferente y en todo caso el ideal universal de un sujeto emancipado quedó en manos de los triunfadores. Desde esa perspectiva es casi imposible rescatar el proyecto moderno: aquello que Habermas planteaba como esperanza de democracia mediante el incremento de información

ha sido cancelada por usos no democráticos del plus de información y el ideal de la comunicación no puede generar una idea mejor y viable de sociedad. El manejo monopólico de los medios de comunicación *masajea las conciencias* –como apuntaba McLuhan– o las reinstrumenta a favor de inéditas alienaciones: hoy estamos preparados para votar a quiénes nos harán daño. Por eso es que es imposible sostener una mirada apologética integral sobre el Proyecto Moderno. Sobre esas ruinas emergieron las figuras de otredad obstruidas como las de las minorías reprimidas de raza, sexo o religión pero ese fenómeno está lejos de acrisolarse en el modelo ideal de lo multicultural. Tales movimientos están por ahora enquistados en su formulación de resistencia y aparecen nuevas focalidades de violencias y dificultades para nuevas convivencias. Un *diálogo para una acción proyectual completa* que ayudara a ensamblar los archipiélagos de diferencia parecería una nueva utopía con posibles desencuentros ulteriores pero, al mismo tiempo, se presenta como una tierra baldía en la que pensar proyectualmente. Por ejemplo, para imaginar destinos habitables a los desplazados del mundo, para conjurar la creciente paranoia respecto de lo público y su violencia potencial y para ayudar a reconceptualizar el panteón de las mercancías a la caza del subsuelo de valor de uso que debería reconstruirse en cada cosa.

**(MRA+CTM)** Pero, como diagnóstico de nuestro tiempo, usted se mantiene más del lado de los supuestos fantasmáticos formales deleuzianos, ¿no es cierto?

**(RF)** Deleuze es el pensador más certero de esta época y el que plasma un proyecto de síntesis de la pulverización del mundo en torno de sus diferentes y ensamblados sistemas de ideas: la tríada concepto/percepto/afecto (que establece conexiones entre artes y ciencias y permite articular las diferentes formas de lenguaje), el par diferencia/repetición (que restablece la importancia contemporánea de Nietzsche y modos de comprender el tiempo, entre experiencia y memoria en el presente y del pasado al futuro) y el par acontecimiento/simulacro (que instala el acontecimiento como mónada de existencia y el simulacro como modelo de deseo). El aparato conceptual deleuziano, en sus diversas expresiones tales como las *lógicas de sentido*, las *relaciones entre crítica y clínica* o la reformulación de lo real en *mil mesetas* parece el sistema más

atractivo, junto al neo-psicoanálisis o egoanálisis lacaniano para entender la hipertrofia mercantil del mundo (en que el capitalismo formal exige el acompañamiento de la esquizofrenia de los sujetos), el apogeo de virtualidad y espectáculo y el desmantelamiento de la noción de sujeto, aspecto éste en que fue relevante su asociación con Guattari. En lo particular, las construcciones deleuzianas –por ejemplo su desarrollo de la noción de *diagrama* en la conformación de la obra de arte o el análisis de la expresión filosófica del imperativo de tiempo y memoria en Bergson en la construcción de sus nocións de *imagen-movimiento* e *imagen-tiempo* referidas al cine– se presentan como aparatos de *análisis* pero también de *crítica* y en esa dimensión permiten entender mejor la cuestión del proyecto que también es una construcción de tiempo y memoria. En Deleuze también hay un horizonte ético y como indagó en sus esquemáticos estudios sobre Rousseau, se proponía confrontar el dualismo del interés y la virtud mediante una voluntad anti-social de instaurar situaciones donde ya no tengamos la intención de ser malvados.

**(MRA+CTM)** ¿Qué es la duplicación del proyecto arquitectónico respecto a su otro construido?

**(RF)** Antes, al comentar las propuestas del libro *Arquitectura del Espejismo*, indicaba que el modelo platónico de *original* y *copia* permitía proponer para esa dualidad una posible asimilación en nuestro territorio disciplinar a la relación entre *obra* y *proyecto*, con la particularidad de la inversión temporal que tendría tener la copia antes que el original. Pero si ello es efectivamente así, esa inversión es lo que otorga cierta *autonomía* a la producción de la copia y que va más allá de las muchas veces verificada situación de proyecto sin obra, puesto que aparece una voluntad pulsional subjetiva en la ideación propia de tal construcción proyectual que puede forzar la condición del original subsiguiente. El desarrollo de tal autonomía de la producción de proyectos llega a casos en los que su pasaje a realización obstruye o descalifica su sentido: muchos proyectos de Hadid no pasaron al estatuto de realidad y otros quizás, no deberían haberse construido. Las neo-geometrías, la anti-tectónica, la negación de la función o la compulsión háptica del espacio son condiciones que pueden determinar el proyecto pero que son inviables en su realización formal. Ese forzamiento podría alcanzar, según la mirada

de Platón, la figura de *mala copia* –o sea copia que se aleja del, u obtura la posibilidad, del original– y para Platón una mala copia era un *simulacro*. Ese forzamiento podría incluir las *emanaciones* que los epicureos adjudicaron a su revisión positiva de la noción de simulacro.

Por otra parte hay otras dos situaciones de esta dialéctica que podrían ilustrarse con Rossi y con Hedjuk. Rossi piensa la copia como figura que articula pasado y presente; la copia imita una obra previa (o hasta un proyecto previo) y anticipa una obra futura y esa vía regia del lenguaje tipológico constituye una eterna repetición de lo dicho en lo que bautizó como *tendenza*. Hedjuk –en sus libros como *Mask of Meduse* o *Víctimas*– directamente rompe la relación entre copia y original al postular que el proyecto deja de ser tal, en tanto anticipación de un futuro original realizado. Para Hedjuk no hay original correlacionado en el proyecto-copia y en extremo, esa idea de proyecto o pos-proyecto que carece de futuro, debería entenderse como original puesto que en él acaba la actividad del arquitecto. Que en términos rigurosos, ya no es proyectista. Con esto podría consumarse la contingencia o duración/ datación histórica de la idea de proyecto: así como hubo arquitecturas *antes del proyecto* y por tanto sin proyecto, podría volver a haberlas *después del proyecto*. En esa instancia posproyectual me parece que cabe la idea de arquitectura del espejismo, o pura y mera (des)realidad virtual, ilusión óptica, espectáculo inmaterial e intemporal.

**(MRA+CTM)** Sloterdijk en Esferas 1 dedica mucho esfuerzo psicoanalítico a desgranar la duplicidad umbilical con la que llegamos al mundo, cuya presencia espectral nunca desaparece. ¿El espejismo en arquitectura es una refracción perceptiva visual o una presencia fantasmal, *uncanny*, como dirían Freud y Vidler o, en otro sentido, Derrida?

**(RF)** Hay una dimensión productiva o técnica del *espejismo* que tiene que ver con la organización de los resultados perceptivos esperados (como los efectos de realidad aumentada o las técnicas simulatorias cinematográficas de los *efectos especiales* o virtuales llamados FX o VFX) y que ayuda a transformar la percepción real: en ese sentido un espejismo es una simulación intensa de realidad que puede instalar una percepción subjetiva equívoca: el sujeto cree que eso que percibe es real. Y ello incluye a todas

las alternativas simulatorias desde las antiguas correcciones geométricas del orden griego hasta el *trompe d'oeil*, desde las máquinas ópticas de Marey hasta el cine, desde la simulación perceptual de texturas, profundidades, alturas o tonalidades hasta los hologramas.

Pero asimismo también existe lo fantasmal o *uncanny* freudiano como aquello oculto pero pulsionalmente presente en el objeto percibido como Freud lo demostró en sus estudios sobre pinturas de Leonardo. Y también toda esa dispersión fantasmática que Derrida construye con su *lectura espectral* de Marx o Jameson cuando analiza el Rockefeller Center en la dirección de conformación de un *capital fantasmático*.

**(MRA+CTM)** Terragni proyectó 33 columnas de vidrio para el paraíso en su Danteum, como el fresco de Bertoia de la Sala del Beso (1566-77) en el Palacio Ducal de Parma, y un libro con el que tiene usted una relación muy personal, de Thomas Schumacher, dice que son ángeles. Es la imagen elegida para la cubierta de su libro.

**(RF)** El fresco de Bertoia en la Sala del Bacio en Parma es un simulacro, una figuración de un espacio imposible en que las columnas vítreas son gaseosas y atravesadas por numerosos personajes que abarrotan la perspectiva oblicua y generan todavía más increídumbres manieristas. El Paraíso del Danteum es real, al borde de la desmaterialidad extrema: pero me corrijo, también es un simulacro o un proyecto trunco pues no se construyó. Schumacher tuvo el valor en su monografía de analizar este proyecto y reconstruir su historia, ya sea en las ideas gestacionales de Terragni al postular un homenaje al Dante *traduciendo* a arquitectura moderna *La Divina Comedia* y su tortuosa relación con el Duce para convencerlo de este proyecto hasta su desistimiento final por el avance de la guerra. No es casual que Eisenman tuviera un temprano interés en Terragni –que se centró en el edificio milanés Giuliani-Frigerio y que aparentemente desconoció el Danteum– porque si bien Eisenman practica una especie de autopsia regenerativa y serial de los múltiples proyectos contenidos en la estructura y gramática del edificio de viviendas, esa modalidad proyectual apta para su manipulación deconstructivista está ampliamente superada en el propio ejercicio que Terragni hace en el monumento al Dante, pues el libro

de Schumacher describe las varias operaciones de traducción geométricas, conceptuales y contenidistas que Terragni transfiere del poema a su proyecto: éste en sí es una copia de la obra poética y a su vez es una copia anticipada de la nueva obra que hubiera existido si se hubiera construido. Toda esta historia nos motivó en mi cátedra de Buenos Aires para realizar una reconstrucción digital fidedigna del proyecto, realizada por Carlos Hilger, que efectuó una minuciosa indagación de los materiales, colores y texturas que tenía el proyecto y así se logró hacer otro simulacro con los datos que se conocían del proyecto para alcanzar una mejor calidad de acercamiento a lo que hubiera sido la obra si se hubiera realizado. Una imagen de esa maqueta virtual es la puesta en la cubierta y todo el trabajo que se hizo aludiría a una inédita técnica de arqueología del proyecto o reensamblado de los datos del mismo en una realidad virtual que trasciende los documentos existentes y quizás se haya acercado a las imágenes mentales que tenía Terragni al concebir esta idea. Seguramente la maqueta virtual hubiera acelerado la aceptación de Mussolini. Quiero decir que en todo ello hay un múltiple juego de simulación como diferentes copias o versiones como las réplicas seriales de las muñecas rusas.

**(MRA+CTM)** Entonces, volviendo al título de su libro, ¿cuál es la mejor realidad? ¿Hay una elección o una imposición electiva, un autoengaño o una ironía?

**(RF)** El título es descriptivo y simplemente refiere a la obvia constatación de un incremento de interés en la cultura contemporánea en torno de la simulación de otra realidad (que va de la sub-realidad o surrealidad del paisaje de los sueños a la ultra-realidad simulada por efectos especiales) y en la confluencia de ello en fenómenos como los de la relevancia de la imagen por sobre la realidad material de los objetos o los de la eliminación de la intercorporalidad física del espacio público urbano por la proliferación de sustitutos mediáticos. No se trata de escoger una mejor realidad sino de analizar la flexión y mutación que está sufriendo la idea de lo real. En todo caso ya lo proponía Lacan al superponer a lo real, lo simbólico y lo imaginario y hacer que ese combo funcione en conjunto como una máquina psíquica sin que un atributo sea más que los restantes. Por otro lado, cada vez es más difícil optar en la elección entre real y virtual y crece una imposición cultural por lo virtual y, asimismo, esa situación de virtualidad

encubre situaciones frente a las cuales es posible el autoengaño (la confusión sobre lo auténtico de una cosa o la dificultad empática que instala la pérdida del aura) o la ironía (propia del pastiche o de la aceptación de aquel lema de Peter Szondi que afirmaba que *lo ingenuo es lo sentimental*).

**(MRA+CTM)** Algunos autores ya reclaman un diagnóstico de presente como post-postmodernidad. Dos negativos hacen un positivo, como si fuera imperioso reconocer que no se abandonó nunca del todo el Proyecto Moderno original. ¿Está de acuerdo? ¿Cómo entiende entonces un tiempo del simulacro y de la vuelta a la materialidad, a la objetualidad? ¿Hablar de objeto y de su diseño tiene un sentido de historicidad, para repensar las prácticas contemporáneas?

**(RF)** La reconstrucción de la modernidad –en *Aisthesis* de Rancière, en *El Siglo* de Badiou o en *Para salir de la posmoderneidad* de Meschonnic– no implica necesariamente recuperar la objetualidad o la materialidad sino más bien la dicursividad oscilante entre fragmentos y totalidades y la verdadera condición del sujeto moderno (burgués emancipado, agente liberal o figura proletaria) que trata de reconstruirse arqueológicamente no como posibilidad de nueva sociedad moderna sino como indagación del fracaso social weimariano. Pero hay una potente nostalgia crítica acerca de recuperar la calidad de bien de uso de objetos y censurar su obsolescencia programada y la degradación del objeto contemporáneo en basura-futura aunque la cosa sea flamante. En esa línea va el activismo ambiental pero es absolutamente minoritario. De hecho, el retorno de lo moderno en las arquitecturas de países de modernidad retrasada que gozaron del envío político-financiero de la UE –como España, Portugal, Irlanda o Grecia– obedece a saldar aquella deuda histórica (se hacen *siedlungs* 70 años más tarde) pero de una forma que ya no quiere ni puede reeditar el modo de producción. Por lo tanto, se convierte en operaciones discursivas o de lenguaje. Por otra parte, ya no hay consumidores comprometidos como los burgueses amables de Tessenow o los proletarios estrictos de Ginzburg sino *yuppies* y *millenials* que consumen signos y hasta aceptan alborozados las réplicas *vintage*.

**(MRA+CTM)** Otra de sus preocupaciones se centra en el debate sobre ciudad contemporánea. La revista

*Astrágalo*, que usted dirige, es un inmenso registro de los procesos urbanos desde 1994 hasta hoy. ¿Cuáles son a su juicio los problemas más acuciantes para encarar un derecho a la ciudad a ser resuelto a corto plazo?

**(RF)** *Astrágalo* fue en su origen un proyecto de Antonio Fernández Alba de quién soy muy amigo y con quién codirigí esa revista hasta su número 19, que salió en Madrid hasta 2003. Recientemente con la anuencia de Antonio, la relancé desde Buenos Aires con la dirección general de Fernández Alba y se editaron los números 20 y 21 y está al salir el 22. La revista fue iberoamericana desde Europa y ahora lo sigue siendo desde América y se centró en la crítica de fenómenos de la cultura urbana pero también de la crítica de arquitectura. La expresión *derecho a la ciudad*, lanzada por Lefebvre, fue una derivación de la ilusión política de fines de los 60 y expresaba la voluntad izquierdista de saldar lo pendiente del mandato iluminista que concebía la ciudad como un sitio *ideal* de democracia. Eso nunca ocurrió y es interesante vincular la idea a otro trabajo relevante de los 60, como eran los estudios de Karl Polanyi y su demostración sobre la imposibilidad de pensar la ciudad como algo ajeno o superior al imperativo de la apropiación desigual del suelo urbano y sus maniobras para que el *suelo* fuese una mercancía por excelencia. Así lo de Lefebvre era una utopía política que en esos años se acompañó con una utopía técnica que planteó por entonces Yona Friedman: estoy ahora trabajando en una investigación cotejando y correlacionando esos textos (*El derecho a la ciudad* y *Hacia una arquitectura científica*) que fueron casi coetáneos. Sagazmente Friedman eludía la discusión sobre el suelo y formulaba una noción vinculada a obtener una apropiación social del *aire* urbano, que luego también empero pasó a convertirse en otra clase de mercancía. En algunos países emergentes, como el Brasil *trabalhista*, se efectuó cierta discusión sobre el derecho a la ciudad y alcanzó incluso un estatus normativo constitucional y legal pero no fue más que un espejismo de la primera década *ganada* del nuevo siglo. En la línea de David Harvey creo que el capitalismo desarrollado o avanzado se expresa principalmente como capitalismo inmobiliario y el maridaje de finanzas y desarollismo urbano hoy es una faceta notable del momento actual. Europa consiguió (cuando la Unión Europea era próspera y podía decidir políticas y financiamientos para una Europa *integrada*) paliar cierta demanda de servicios

urbanos que sin llegar a plasmar derecho a la ciudad (o a la ciudadanía) otorgó un perfil más avanzado al ciudadano del fin del siglo XX. Pero la crisis capitalista de mediados de la primera década de este siglo –que objetivamente fue una crisis del capitalismo inmobiliario– interfiere notablemente ese estatus y la ciudad actual presenta los fenómenos de un desarrollo ligado a la maximización de la rentabilidad de dicho capital como Tom Angotti lo describió para Nueva York en un texto que escribió para *Astrágalo* 20.

**(MRA+CTM)** Sobre las condiciones políticas mundiales, el profesor Grahame Shane nos comentaba que en la era Trump una instalación de Cindy Sherman no podía percibirse como hasta ahora. ¿Qué le parece esa afirmación? ¿Post-truthy alternative facts son la constatación de los simulacros?

**(RF)** La era Trump (aunque sea pretencioso llamar *era* a algo de pocos meses, que en la gestación biológica tiene otro nombre) estaría expresando la llegada a una conjunción estética de discusividad *kitsch* y *real-politik* absolutamente desustancializada. El combo es torpeza cínica y taticajes absolutamente imprevisibles. Ningún artista conceptual de los 80 o 90 podía anticipar estas escenas y en todo caso, ninguno pretendió operar haciendo positiva esa estética-política. Quizá Trump sí exprese la realidad más espectacular, lujosa y a la vez chabacana que advertimos en Koons o en Hirst, que además también son multimillonarios. Lo curioso es la base política de Trump que no son los megamedios que han cooperado con la valorización mercantil de esas formas de política y arte sino el crudo y desgarrado medio de la *working class* de la América profunda, que votó en situación de desesperación. La acción política empieza a pensarse como montaje de eventos artísticos y buscando formas expresivas de identificación empática, no racional. Una posible práctica de simulacros refiere al modo en que los hechos alcanzan la curiosa *post-verdad* basada en la declinación ética e ideológica y en la cancelación de cualquier clase de valor o principio. El que queda en ridículo hoy es Woody Allen cuando en los 80 decía: *estos son mis principios, pero si es necesario, tengo otros*. Esa frase para Trump no tiene ninguna gracia.

**(MRA+CTM)** ¿Está la arquitectura convocada a la mesa política: de resistencia cultural, de sustentabilidad global, de demandas sociales, etc., o su papel es otro?

**(RF)** Hoy la arquitectura tiene un *plafond socio-cultural* demasiado bajo, comparándola con casi cualquier otros momentos de los últimos cinco siglos. Es una actividad cuya resonancia real está en línea con la *moda* o la *publicidad* y es menos importante que esos campos, en su envergadura económica e incluso de valoración socio-cultural. Es mucho *menos* que el cine, la música o la gastronomía. Ojalá tuviéramos un par de docenas de revistas de nivel equivalente a las que existen en esas áreas. Además creo que por lo menos hay tres arquitecturas (recortadas como un porcentaje pequeño dentro de una masa mayor de ciudad que sería la *edilicia*) entendidas dentro de lo que Battisti llamaba *prácticas técnicas*: una, la monopólica del *jet-set* que satisface demandas corporativas y emblemáticas del capital inmobiliario y del residuo estatalista, que se divide a su vez en una franja innombrable de megafirmas equivalentes a grandes despachos de abogados y en la cabalgata circense de *form-givers* dadores de *auténticidad* a los originales de los museos que son las ciudades. Dos, el limbo intermedio de la producción estandardizada de *ciudad arquitectónica* basada en porciones regulares de minimalismos diversos que tiende a constituir la franja de lo que podría entenderse como el *oficio*, históricamente variable y que tuvo por ejemplo, momentos ecléctico-historicistas, racionalistas-funcionalistas, empiristas-organicistas, etc. Tres, el campo de lo que podría llamarse arquitectura de proposición o el de las arquitecturas entendidas como prácticas culturales relativamente autónomas de las anteriores configuraciones de mercado.

Además estaría el campo que Battisti llamó de la *arquitectura como forma de conocimiento*, en dónde estaría el (escaso) debate al interior de las escuelas, los enfoques institucionales y la creación de nuevo conocimiento por ejemplo en relación a los actuales fenómenos de la comunicación, la memoria o la sustentabilidad.

**(MRA+CTM)** Y las escuelas de arquitectura, ¿están sabiendo reaccionar a tales desafíos? Su labor docente es bien conocida y reconocida desde incluso lo que usted llama sus 10 años en las catacumbas, por la dictadura, donde hizo cosas como trabajos en el CAYC y la revista "Dos Puntos", hasta su actual dirección del CAEAU (Centro de Altos Estudios en Arquitectura y

Urbanismo) perteneciente a la Universidad Abierta Interamericana.

**(RF)** Las escuelas se debaten desde la época *Beaux Arts-Polytechniques* entre atender a formar en prácticas técnicas y delinejar que aportan como forma de conocimiento según la citada dualidad presentada por Battisti. El tandem precitado diría que sobrevive (pasando por la estación Bauhaus-Vkhutemas) hasta hoy y se ha decantado por enseñar oficio, es decir práctica técnica. En los países que las escuelas dan matrículas profesionales ello es todavía más ostensible y se acentúa un modelo de reproducción: los que enseñan son productores de proyectos técnicos y su didáctica, de tipo *simulatorio* (*se juega a ser arquitecto*) se basa en garantizar la re-producción de esa producción. Por otra parte, las escuelas tienen mucha inercia y son aparatos extremadamente conservadores. Situarse crítica y operativamente en la situación contemporánea hace muy difícil la selección de un *methodos* y un *pensum*. A menudo si se es crítico se termina optando por cierta inoperatividad y si se es operativo se accede a cierto mecanicismo complaciente.

Curiosamente lo que mencionan de la década dictatorial de Argentina, el trabajo subterráneo o casi clandestino –en mi caso montando seminarios en una escuela alternativa, el CAYC o editando un *fanzine* crítico, *Dos Puntos*- me liberaba del compromiso didáctico estructurado y podía hacer cosas experimentales. En uno de mis seminarios de proyecto lo invité a Clorindo Testa (quien nunca había enseñado) y él desarrolló, quizás desde su ingenuidad, una forma distinta de enseñar a proyectar: proyectaba él en vivo y en directo y los alumnos hacían críticas y observaciones.

**(MRA+CTM)** Y ¿no le parece que los actuales planes de estudio, prácticamente cortados por el mismo patrón en casi todo el mundo, salvando las competencias técnicas, miran con miopía la evolución del arquitecto?

**(RF)** Se trata de la fuerte inercia que mencioné antes y además de cierta inédita característica de las escuelas de arquitectura que tienen poca retención de sus graduados en sistemas de educación y actualización permanentes. Habitualmente el arquitecto una vez graduado, suele carecer de

ámbitos de pertenencia que permitan entender y administrar los cambios en curso. Todo ello se agrava en una clase de profesión muy competitiva en la cual las actividades colectivas no suelen ser compatibles.

**(MRA+CTM)** Y aunque usemos el masculino genérico, en las escuelas y facultades de arquitectura están ya por encima de la media las mujeres, tanto las que ocupan las aulas como las que mejores calificaciones obtienen. ¿Hay una cuestión de género en la arquitectura, de la que librarse o a la que asomarse?

**(RF)** Fuera del importante crecimiento de las así llamadas reivindicaciones de género y sus implicancias sociales y filosóficas (del tipo de las propuestas de Judith Butler por ejemplo) lo cierto es que hay una realidad muy modificada de la población en las escuelas y en la profesión. De hecho, en las escuelas hoy en casi todo el mundo, ya hay más mujeres que hombres y en la profesión todavía no es así pero va camino de ello. La cuestión provocativa del *gender* (arquitectura pensada desde mujeres para mujeres) hoy va perdiendo relevancia dada la simple evolución estadística y su abandono de una posición minoritaria. Más allá de las duras críticas al *machismo* de Mies y Le Corbusier (agrediendo a Edith Farnsworth o a Eileen Gray o Charlotte Perriand respectivamente) que elaborara Beatriz Colomina también puede anotarse una cierta pero escasa producción de *gender-projects* como el caso de *Kitagata City*, pero creo que lo revulsivo de la cuestión hace dos décadas hoy va camino de una naturalización *post-gender*.

**(MRA+CTM)** ¿Para usted tendría sentido enseñar a los futuros arquitectos política y filosofía? Koolhaas, decepcionado con el Brexit se declaró el año pasado proclive a pasarse a la acción política a sus 71 años, como modo de reivindicar una cultura abierta opuesta a la radicalización de las posturas que muchos países europeos estaban mostrando, como Marine Le Pen en Francia, Andrzej Duda En Polonia, Geert Wilders en Holanda y tantos otros...

**(RF)** Creo que saber algo de filosofía y política es necesario no sólo para un arquitecto sino para cualquier ciudadano responsable y con voluntad e interés en saber de que van las cosas del mundo.

En el caso de los arquitectos parecería útil para que sean en general más capaces de salirse de las trampas elitistas y consumistas que han transvestido la arquitectura en imaginería. El caso de Koolhaas me parece singular pues se trató históricamente de un *inmoral político equipado con estética correcta*: uso la expresión in-moral para aquél que es capaz de analizar críticamente situaciones para luego incurrir en provocar acciones del tipo de las que había considerado previamente de modo crítico. Me refiero a los argumentos de por ejemplo, *La ciudad genérica* y luego a la realización de sus propuestas para Dubai en las que realiza aquello que cuestionaba. O al cinismo implícito en sus análisis de Singapur y los proyectos que allí realiza. O el flagrante populismo desplegado en la Televisora de Beijing que no casualmente suele aparecer como motivo del *candid-art* tal generalizado en China. Por otra parte la intervención que organizó para la Unión Europea en el diseño de una red enérgética alternativa revelan la presencia de un personaje capaz de salirse de su específico –y a menudo frívolo- rol de proyectista-estrella para devenir intelectual técnico y político.

**(MRA+CTM)** La idea que nos gustaría que desarrollara es la que pudiera poner sobre la tríada que propone Michael Speaks como acción para nuestro tiempo: "filosofía, teoría e inteligencia" proveniente del Deleuze que hablaba de filosofía, ciencia y teoría, y arte. ¿Reemplazar el arte por una clase de inteligencia (un conocimiento basado en supuestos) sería dar vigor estimulante al simulacro o tan solo reconocer que no existen ya posiciones ad marginem?

**(RF)** Deleuze es quizás, con su tríada *concepto-percepto-afecto*, quién mejor integró no sólo ciencia y arte sino además ello en la imbricación objeto-sujeto; es decir, quién incluyó además esa dimensión del *afecto* y toda la vertiente si se quiere lacaniana, de aquello que implica en cualquier producción cognitiva, la presencia activa y pulsional del sujeto, mucho más allá del campo racional. Recientemente autores como Henk Borgdorff abordaron la legitimidad, alternativa pero equivalente a la investigación científica, de aquello que podría entenderse como la *investigación artística*. Por ejemplo, alrededor de la inédita epistemología que surgiría en el

hecho de que el objeto de investigación sea el propio sujeto que investiga. En lo personal hace un par de años escribí un libro llamado *Inteligencia proyectual* (si se escribe eso en Google aparece mi libro como primera entrada y allí mismo se lo puede consultar) que se proponía presentar el tipo de conocimiento producido por una inteligencia proyectual como un campo que debía reivindicarse y profundizarse como propio y específico y que no debía reformularse y encorsetarse para inscribirse en los protocolos de la investigación científica. Dentro de esas fusiones integrativas de Deleuze (por ejemplo cuando desarrolla la relación entre la filosofía bergsoniana del tiempo-movimiento con el cine) creo que sería posible presentar la utilidad cognitiva del conocimiento a generarse desde la operación de una inteligencia proyectual. Ese tipo de producción intelectual posible no necesariamente recae en entronizar la figura del simulacro, sino más bien asumir cierta independencia respecto del *imperativo objetual* que parece situarse en el corazón de la disciplina. Quiero decir que la inteligencia proyectual podría estar centrada en temas como los de la producción y el consumo social de proyectos más o antes que en proyectos en sí. Sin que ello implique un descentramiento en configurar una posible *sociología de la arquitectura*, en la que creo perdería protagonismo el motivo del *proyecto* y de la *acción proyectual* (acción como *acción comunicativa* según Habermas y como *acto de habla* según Austin).

**(MRA+CTM)** ¿Qué introduciría en los planes de estudio, qué intensificaría y qué quitaría para un arquitecto que ha de ser parte de una cultura y sociedad a un par de décadas vista? Esos 20 años se explican en nuestra pregunta por la entonces casi completa automatización de los procesos donde el trabajo ya no podrá ser lo que haga depender la vida de las personas, donde las leyes no se controlarán por juristas, sino por protocolos de estandarización, donde no habrá contables, ni gestores administrativos humanos, donde se construirá con materia viva y los edificios poseerán cualidades dinámicas y ya no estáticas (se imprimirán y se moverán para su mejor adaptación energética), como hasta ahora.

**(RF)** Percibo cierto sesgo optimista en las figuras de *near-future* que proponen: fin del trabajo, fin

de los protocolos normativos y de los aparatos burocráticos, fin de la materialidad inerte y fósil, fin de la larga duración física y funcional de las cosas. Por cierto, y de todas maneras, esas figuras deberían analizarse y tendrían que encontrar espacio en los planes de formación de nuevos arquitectos porque en la perspectiva educacional actual dos décadas quedan a la vuelta de la esquina. Pero me temo que nuestro desarrollo teórico específico (no el que *importamos* de otros campos) tiene muchas limitaciones para entender y enseñar a producir en relación a tales figuras. Por ejemplo, la investigación en tecnologías alternativas está muy lejos del *pensum* de nuestras escuelas y mucho más lejos de sus presupuestos financieros. Creo, junto con Hal Foster en su *Diseño y delito*, que el mundo tiende a ser un sistema hiper-diseñado pero que ese proceso se ha montado muy fuera del saber específico de las escuelas y la disciplina, es decir de la Institución Arquitectura. En parte para bien, pues tal frenesí en la predeterminación de las cosas (ojos, tetas, niños diseñados...) se aproxima demasiado a las ominosas escenas de la eugenesia y el *parque humano* que describe Sloterdijk. En ese sentido cabe reproponer una discusión ética sobre *qué diseñar*, es decir si aceptamos de plano cuestiones como la eterna vida artificial, la clonación o los sistemas protésicos de artificialización de la vida.

Pero volviendo a vuestras figuras de *near-future* (que por cierto nombra a una categoría dentro de la *science-fiction* que se ocupa de cercanos futuros posibles en relación a la extrapolación de alguna progresión factible de cierta variable, como por ejemplo, contaminación, superpoblación urbana, congestión, etc.) creo que justamente hay otras figuras menos positivas o más inquietantes como las ligadas a la crisis de sustentabilidad debida al cambio climático, la proliferación de las llamadas EPZ de trabajo esclavo, las conflictividades etno-religiosas y sus aparatos de terror, la insustentabilidad demográfica del mundo en la que la huella de carbono media desborda la capacidad productivo-habitativa ecosférica o las dificultades por producir situaciones de convivencia urbana basadas en la multiculturalidad y en la valoración del espacio público en vez del *interaccionismo simulado* de las TIC's. Esto también debería decantarse en aspectos de reforma educativa en nuestras escuelas y allí valoro la oportunidad

y responsabilidad de tener protagonismo en lo que llamo *Ecología artificial* (título de otro de mis libros que ahora se reelaborará en otro más amplio por salir en breve que se llamará *Ruina y Artificio* y que plantea asumir la ciclicidad de un *momento moderno* –en que los *artificios* industriales provocaron la *ruina* de la naturaleza– y un *momento transmoderno*– en que la *ruina* de la naturaleza podría ser restringida, remediada o remplazada por *neo-artificios sustentables*): es decir la inédita y estimulante situación de proyectar mediante criterios equivalentes a los que la eco-lógica había puesto en juego en el montaje y rodaje durante varios milenarios, del mundo natural.

**(MRA+CTM)** Esos procesos son evidentemente cambios también para la planificación urbana. Las componentes que entran en juego hacen que el arquitecto no sea el que formamos en las escuelas de arquitectura. ¿Cree que los planes de ordenación seguirán teniendo autoridad aun sabiéndose que no se cumplen sus objetivos en casi ningún caso dentro de su periodo de vigencia?

**(RF)** Si bien con matices y excepciones, creo que el cometido de la planificación urbana está agonizando debido a que el equilibrio entre Estado y Sociedad y la capacidad normadora del Estado de la actuación subjetiva han colapsado. En efecto, quizás el planeamiento urbano de *control y indicación* haya sido patrimonio histórico contingente de formas políticas de Estado como las del socialismo o las del *welfare*; ambas ya caducas. El planeamiento urbano como idea inclusiva de equiparación de todos los actores sociales en los procesos de cambio urbano tiende a desaparecer debido a las asimetrías actorales que surgen del imperativo de Mercado y del retroceso regulativo del Estado, hechos que incluso impactan a antiguos paraísos del *welfare* como Escandinavia u Holanda (el concepto *Randstad* y la planificación *NEPP* holandesas están desmontándose). Incluso está debilitándose la misma noción de ley o norma, a favor de lo que Agamben tituló en unos de sus libros como *Estado de Excepción*: hoy es absolutamente normal que un operador privado de emprendimientos urbanos obtenga ventajas comparativas mediante excepciones a las reglas. A ello debe agregarse, para referirme a otros analistas socio-urbanos a dos nociones

complementarias. Una, el *riesgo* –teorizado por los sociólogos alemanes Niklas Luhmann y Ulrich Beck– como inédita situación ultracapitalista en que se toman más riesgos para mantener o aumentar las ganancias y que ha generado numerosas catástrofes urbanas y el piadoso recurso de montar la idea de *ciudades resilientes*, o ciudades que pueden recuperarse de una catástrofe. Dos, la *prueba* –argumentada por la filósofa checo-americana Avitar Ronell en su libro *Pulsión de prueba*– como el infinito experimentalismo apoyado en datos de *tests* que también funciona como rueda de auxilio de la maximización de las tomas de riesgos y en regresión mediática de la política. Obviamente además, todo este campo y la declinación de la planificación urbana y casi el cese de la profesión entusiastamente montada a fines del XIX –el *urbanismo*, que en muchos casos adorna la denominación de nuestras escuelas– nunca alcanzó a tener peso en la formación disciplinar que a lo sumo intentó formular la temática del *Diseño Urbano* que generalmente no fue más que *arquitectura grande* e incluso megalomanías como la afortunadamente no construída *Ville Contemporaine* para tres millones de habitantes que Le Corbusier proyectaba en 1922 con sólo dos tipologías edilicias (Auschwitz tenía más variedad).

**(MRA+CTM)** En una reciente visita a Corea del Sur, el profesor Shane encontraba una energía, determinación e ilusión en la acción urbana que se estaba desarrollando allí. Decía que el gobierno contrataba a profesionales para poner todo su empeño en hacer fantásticos proyectos a una escala que ha sido olvidada en occidente, hasta el punto en que su trabajo como académico e intelectual británico afincado desde hace 40 años en Nueva York se mostraba con limitaciones para entender lo que en Asia era práctico pero al mismo tiempo en algún sentido, utópico. Frampton dice que no tuvo en cuenta toda esa parte del mundo en su Historia Crítica y que merecería estar más presente si se reeditara. ¿Comparte esa visión de aceleración de cambios que podría dar a otras partes del mundo indicios de renovación de la actividad arquitectónica?

**(RF)** En *La revolución urbana* (publicado en español en 1970) Henri Lefebvre premonizaba una tendencia a la *urbanización total*, es decir, la desaparición de los entornos rurales. Este

proceso se fue cumpliendo de maneras diversas: en América Latina (región de la mayor tasa de urbanización mundial: 81% en 2017, unos 500 millones de habitantes) la urbanización fue rápida (el 57% en 1970) y insuficientemente financiada, con infraestructuras y equipamientos débiles y un alto porcentaje de pobreza y marginalidad (casi el 40% en Caracas o Lima). En los países asiáticos el proceso es diferente pues es ulterior a sus inicios de industrialización y por tanto con mayores presupuestos públicos y privados en la modernización y expansión de las ciudades. El área del delta del río Perla agrupa ciudades como Hong Kong y Macao con asentamientos más nuevos como Guangzhou o Jianmen hasta superar los 50 millones de habitantes y allí cohabitan ciudades EPZ de trabajadores a 1 dólar-día con equipamientos gerenciales y proyectos públicos. Y procesos parecidos se dan en Corea del Sur, Malasia y Vietnam. Son procesos si se quiere, de modernidad incompleta tardía y evocan otros momentos occidentales tanto que han devenido en áreas donde la mayoría de los arquitectos globales han puesto sus intereses y logrados algunas grandes comisiones. Desde luego está pasando allí una parte de la historia global de la arquitectura, desplazados sus protagonistas junto a algunas pocas emergencias de proyectos locales, con características complejas y notables desequilibrios de calidad y consumo social de esas arquitecturas. También es cierto que el crecimiento brusco de las poblaciones urbanas asiáticas implica un cierto riesgo de caída de sustentabilidad mundial debido a la creciente expansión de sus huellas ecológicas pero asimismo es en dicha región en la que se están haciendo experiencias alternativas en modelos de ciudades sustentables como los casos de Sejong en Corea y Tianjin en China donde se están realizando algunos experimentos interesantes.

**(MRA+CTM)** En la entrevista a S. Peterson que también se publica en este número de la Revista Risco, el arquitecto norteamericano se queja de que la mayoría de los edificios que se construyen alrededor del mundo hoy, los que se publicitan, son mediáticos, son los edificios en altura, torres. Son tan diversos en forma, que no hay idea aparente de ningún pensamiento crítico analítico que los relacione. Cada uno se esfuerza

intensamente por ser espectacular y diferente que ninguna comparación analítica objetiva es posible. Frampton llama a esto la Dubaización del mundo. ¿Qué opina?

**(RF)** Algo de aquello que en la pregunta anterior Shane valoraba como activismo inmobiliario inevitablemente se complementa con lo que Peterson cuestionaría como apogeo ecléctico y desordenado de experiencias poco encuadrables en procesos que vayan más allá de la autonomía de cada objeto y su exacerbación espectacular. Creo que todo se complementa y así como Frampton anuncia que integraría casos asiáticos en una posible nueva versión de su *Historia* también critica el desorden de la yuxtaposición salvaje de objetos ruidosos y discordantes en su expresión *Dubaización del mundo*. En el caso Dubai y Arabia en general debe apuntarse la circunstancia de una enorme acumulación de capital financiero, una administración monopolista de sus jeques y una voluntad de aprovechar ese capital fungible (dependiente de una renta petrolera con final anunciado) para financiar la terciarización de estos territorios y ciudades, hecho tanto más inédito porque lo harán sin modernidad. Sería como una universalización y magnificación de modelos exitosos de turismo lúdico y lujoso emprendidos en ecosistemas de desierto como fuera el caso Las Vegas. Y allí aparece curiosamente tanto una metropolinización agresiva y acumulativa como la de Dubai (cuyo mentor intelectual fuera Koolhaas) como una indagación sobre posibles modelos alternativos como el episodio en curso de Masdar, aunque ambas direcciones de desarrollo dependan de una común fuente de petrodólares disponibles.

**(MRA+CTM)** ¿Qué procesos en la ciudad le interesan ahora? ¿Qué ciudades merecen ser estudiadas?

**(RF)** Me interesa el proceso de desarrollo de las *ciudades inmateriales* o de cómo los sistemas de información y comunicación no sólo están reformatando el *homo urbanus* (que ya es un engranaje de distribución y consumo de información) sino la existencia misma de la *ciudad pública, esos contenedores modernos de diferentes* en que pudo basarse una idea razonable de

ciudadanía democrática. Hoy ello está mutando a una democracia mediática que encubre procesos innombrables públicamente o inviables en el ágora (como el auge de movimientos reaccionarios y xenófobos). Al mismo tiempo hay que estudiar cierto fracaso del ensamblaje exitoso de multiculturas y minorías puesto que se está agravando la agresividad y violencia entre actores urbanos y ello está decantando en fenómenos urbanos nuevos y problemáticos como la *ghettización* y la *gentrificación*. El auge de una vida urbana basada en *enclaves* (como centros comerciales o barrios

cerrados exclusivos) también es un fenómeno importante a analizar, asociado si se quiere a un creciente estado de aumento de la paranoia en el uso de lo público, más allá de las evidentes violencias que allí se incuban.

Por otra parte hay experimentos de sustentabilidad –en Seattle, Rennes, Curitiba, Medellín, Friburg o Lausanne- que merecen estudiarse y ver si hay allí gérmenes posibles y replicativos de experiencias que asuman las grandes crisis ambientales en curso.

**Figura:** Portrait of Roberto Fernández. Fuente: R. Fernández.



## A tale of two feathers

### An interview to D. Grahame Shane

Entrevista:

#### **Carlos Tapia Martín**

Arquitecto, Universidad de Sevilla, España, ETS Arquitectura, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas, professor invitado Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo en São Carlos, SP, Brasil, tava@us.es

#### **Manoel R. Alves**

Arquiteto, Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo en São Carlos, Avenida Trabalhador São-carlense 400, São Carlos, SP, Brasil, CEP 13566-590, mra@sc.usp.br

**U**sually, when journalists or writers make a frame for a well-known and relevant person in the context of contemporary culture, they cast him with the best comparative peers, to calibrate his significance. A sharp reader can remember how, in one of the many compilation books on his interviews, the prologist compares Foucault with Diogenes, to argue that the utility of philosophy was, for the great *doxograph*, to be prepared and prepare to every eventuality. As the Greek supports, so the French maintains, we could say. And, in the wild encounter after the comparison, there are no words to express the admiration for the audacity, for the focused person who finally acquired new wings to fly higher. In this way, interrogated himself in the retirement tribute lecture after five decades teaching, Colin Rowe used masterfully a Giambattista Tiepolo's picture with tumbled angels out from the frame to express his vertigo towards the heights (trying to climb to the great knowledge) inducing him to fall, as a Modern Icarus. Joan Ockman was the one who told us the story, now history, and in addition to more peers, as James Stirling, Alvin Boyarsky, Fred Koetter and many others.

Brueghel, the Elder, fascinated his contemporaries with an earlier but also impressive picture in which you can see peasants attending their normal duties, ploughing, fishing, sailing to a safe port. In it, an oversized sun in the background places limits to the composition, but also to the human ambition.

The captivated people saw themselves epitomized instead of the divinity or other higher iconography. The title was "Landscape with the Fall of Icarus", but Icarus was not there, in the sky. Icarus was visible only for two of his feathers, just in the very moment he crashed into the sea, absolute in the inmaterial air, floating detached and delayed in comparison with his two white legs still visible in the water. One of the peasants still is looking up, not enough interested on inquiring the source of an inconsequential whisper.

Icarus, son of the master architect Daedalus, creator of the Cretan Labyrinth, provokes a genetic transformation in the time, by means of which we see frames that we now call cities and with relevant figures still in the air. It is necessary to recall a preceding picture, perhaps the original version, is exactly the same as the Brueghel's one, and still contains the image of Daedalus and the peasant looking at him, heading up.

If architecture and the city are the superimposition of what is visible and invisible, the recombinant action of urban norms and forms, architect's decisions, evolving theories. If they play to generate a complex time, synthetic, a hybrid product of the "spirit" of history, or *zeigeist*, this is the thought of a descendant architect with lineage of all these main figures in modern and contemporary architecture and urban design.

After training and influencing students and architects for decades, as well as writing about Architecture, as in his referential book "Recombinant Urbanism", D. Grahame Shane is not only one of these descendants, but also an descendant. He was trained by Colin Rowe, colleague and friend of Boyarsky, Stirling, Dalivor Vesely, Sam Stevens, Bernardo Secchi and Paola Viganò, Lebbeus Woods, Arie Grafland, Steven Peterson, and so many other well-known architectural peers. But the worth extracted of all of them to apply him, to our eyes, is neither the decentred frame, nor the censor sun, he is not the cynic philosopher, nor the jealousy architect, as Diogenes and Daedalus were. The quality is the honesty, the knowledge and restless curiosity he possesses of all those historical and as well contemporary human landmarks in architectural and urban theory and manages to explain, inside the frame, things they could not.

**(MRA+CTM)** Do you share the feeling expressed by Brueghel the Elder's picture, in the sense of the indifference of society in the banalization of culture, where the architect only would appear showing tragicomically his legs in the hope of something else, whatever, for his rescue?

**(GS)** What a wonderful way to begin with the 2 Brussels pictures! Do you think Brueghel shows the banalization of culture? Obviously the architect is irrelevant if he is Icarus and you make a beautiful connection to Rowe's final lecture with his fear of vertigo, his reaction late in life to the constant cries of crisis in architecture. If there was no crisis, why would anyone cut the picture down, crop it to remove the successful, wise father figure in the 1560's?

This is a very political question as the Protestant Dutch States in the 1560's had just begun their revolt against the Spanish Occupation of the Netherlands, the result of the dynastic marriages of the Catholic Hapsburgs. Perhaps Brueghel cut down the picture to remove the high-flying Emperor whose empire stretched across the globe? Perhaps Icarus is the Emperor's representative, his surrogate son, the cruel Duke of Alba who brought mercenary armies and the Inquisition to quell the resistance and wrought havoc, ruining trade and agriculture? Then his disappearance would not be a cause for sorrow?

Brueghel began painting in Antwerp at the height of its mercantile power in the 1560's. If the ship in the *Fall of Icarus* was Dutch then the cropped absence of the father emphasizing the unnoticed disappearance of the son and the prominence of the setting sun would make sense as a commentary on the dream of the end of the Spanish Empire. The Netherlands suffered under its hubris, based on gold brought from Latin America debasing all the currencies of Europe with massive inflation. Of course, the Spanish Empire did go bankrupt shortly after Brueghel's death and the Protestant States gained independence after a 90 year war.

To return to the question of banalization. Is the portrayal of the peasant, the shepherd and fisherman a banalization? They are front and foremost, not part of a crowd and marked as individuals. They represent the Feudal past raised to an idealized level, as in Thomas More's *Utopia*, the classical Humanist text written 50 years earlier in Antwerp. More idealized the medieval world and its charitable hospices Beguinages in Antwerp, voluntary places of refuge supported by the Catholic church for women who became impoverished, making these institutions the model of the social welfare in his utopian city. In addition, More described the geography of Utopia as surrounding a great bay with a fort at the entrance, separating the island city-state from the continent. The inland capital city followed a Italian Renaissance grid plan with a central temple, but there was also a port city where the curving river estuary met the big bay as shown by Brueghel.

Seen from a great height this picture encompasses both the old world of Feudal agriculture giving power to hereditary princes, where peasants were owned like cattle, and simultaneously shows sailors setting sail on ships representing the new global sea power, of commerce, science and engineering reaching out to a new world. The city and architecture have their place at the interface between these two worlds where land and sea meet, Brueghel shows church towers on the skyline of the walled port city. This is the utopic dream of a contemporary Humanist paradise in the midst of a bloody rebellion. From this perspective the role of the city as the interface between two worlds, creating a third is fascinating, especially as it is seen from a fourth aerial perspective.

It is not so easy to transfer this political logic to the contemporary world. Today Icarus would use a handheld phone and the Internet to book a flight on a Dreamliner to a distant destination, flying to an airport, before arriving at a hotel and into the city proper. No need for personal wings. The modern Utopia machine incorporates global logistical systems and cuts everyone down to size except the 1%. So architects legs are sticking out everywhere as the seats shrink. Perhaps the failure of the Paris Climate Accords represents Architect Icarus' last plop?

**(MRA+CTM)** In an era of post-truthy alternative facts, of simulacra, do you think that Architecture is present in the political table? How do you define the role of the architect today?

**(GS)** In a superficial way Architecture is at the political table as a utopian "Green Wash" ignoring fundamental ecological facts of the contemporary urban system that will need major restructuring if climate scientists are right.

Few architects treat seriously the potential threat of large-scale disruption of the political system in the future as some geographers and the American military does. It is a depressing and dystopic projection, another crisis that humans hope to avoid without taking evasive action. Top American climate scientist Jim Hansen claims that the last time there was this much heat in the earth's atmosphere water levels were 75ft/25meters higher, as satellite's report the earth's axis shifting as the weight of ice disappears from the poles. It is an alarming prognosis.

It is an age of global information, satellites and sensors providing massive amounts of ecological and other data that belongs to the world of ships and machines detailed with such love by Brueghel by the sea shore. Now these machines extend to spacecraft and jumbo-jets, mega container ships and atomic armed submarines that disappear underwater for months at a time. It is an age of aerial perspectives, upclose and remote. Satellite navigation guides cars, even pedestrians getting lost as tourists in the medieval streets of Venice. Everyone relies on the accuracy of such scientific devices for much of contemporary life, tracking packages, timing deliveries, at a personal level tracking heartbeats and regulating medications etc. Today this is a largely automated world that hides its

inequalities around the globe, now offering as a mask the utopian dream of the *Etopia* and "Smart Cities".

Undoubtedly architects are important as the builders of technocratic and utopian cities, but much of the world's urbanization takes the form of shantytowns today, sometimes making up to 60 or 80% of the city fabric. These shanty cities lie outside but in relation to the city machine and make up a strange hybrid. They echo medieval urban forms of self-organization and poverty, yet connect to satellite communication systems and electricity, if not water, sanitation and industrialized society. They are hybrid interfaces, like Brueghel's port city, part medieval cities of faith and charity (with NGO's and the UN), but also modern informational systems. They connect to the informational city and consume industrial products, satellite dishes, cell phones, televisions, even cars and trucks. Since often land tenure is unclear or even shared, like in *Utopia*, these cities are often outside the financial system relying on trade and barter, sharing and family connections, even agricultural ties back to villages.

What is truth in a hybrid city like this with its neo-feudal and other barons? What is the relevance of the architect and his/her clear domain of the bourgeois city machine with its clean, hygienic perspectives as shown in Brueghel? Diogenes, after failing as a banker, lived in the street in a barrel to tell truth before power, begging for a living. He was a showman and irritant. But what if the majority of the multitude lives in a dystopia of barrels without food and clean water but can watch Mexican metacity soap operas on TV and on handhelds? It seems like simulacra rule but truthiness has its limits here as people need water, food, sanitation and air to survive.

**(MRA+CTM)** In a world of an ever increasing urbanization, partially defined by a technological and informational revolution, but in which the urban space answers to global and economic practices and the city, as you poses, "became a symbolic object, especially for tourists' leisure and pleasure", which kind of city is possible today? What urban processes are you interested in?

**(GS)** This question points to the problem of the neo-liberal city of consumption and individual choice as a driver of informational, metacity urban economies.

Other drivers include the finance, insurance and real estate industries recycling petro- and electro-dollars in their secure, air-conditioned towers. Once the utopian social democratic programs of the 1940's, 50's and 60's were abandoned in the 1980's of Thatcher and Reagan what should the role of old cities become? Growth was essential for the mythology of neo-liberalism as for the social democratic state. The re-investment of petro-dollars was a big problem as are the trillions of dollars held by electronic and Internet companies off shore today. As David Harvey pointed out in *The Condition of Post-modernity* (1992) investing in real estate produces rent for years to come.

Tourist cities demonstrate the consequences of this condition in extreme form. Clearly the inhabitants of the tourist city suffer the consequences of these investments and often move out, perhaps seeking better schools, environmental conditions or more space, for many different reasons. Few municipalities or architects have a good solution other than total banning of tourism or capitulation to the dollars. Here the low-flying, bottom-up example of Giancarlo de Carlo in Urbino perhaps provides an alternative, social democratic model in the 1960's. His projects in small increments over many years made major provisions for mass tourism, adapting the section of the city for parking with escalator access, while simultaneously upgrading the services to inhabitants in the medieval hill town. It is interesting now to watch contemporary Asian and Chinese cities adjusting to their changing economy, promoting historic preservation and tourism.

The tourist city represents one way in which historic cities can survive. Paolo Portoghesi had already pointed in this direction in the *Presence of the Past* Architectural Biennale of 1982. It is not perfect, but perhaps essential services get upgraded in the inevitable gentrification process making the old city more habitable in accommodating machine city components. The future is always uncertain and it is quite possible this upgraded infrastructure will serve different populations in the future when flying becomes expensive again. It is too easy to condemn people's desire for culture, even if it is following a flag with a headset in your language through the Piazza San Marco. Would it be better if people stayed at home with virtual reality machines and the cities were empty except for the 1% elite and backpackers? Should Icarus say how people should spend their leisure?

**(MRA+CTM)** The growing economic systems in Eastern countries, is enough to have an opportunity and relocate the democratic gravitational world pole, traditionally sited nearby Europe or USA, or a higher prosperity poor in values predicts a "cheaper" global democracy? We mean, by the powerful emergence of incredible new cities, these models haul the form in which were built, including social inequity, freedom abduction, or withdrawal rights, in the permanent city marketing competition around the world?

**(GS)** This is an impossible question to answer as Asian cities and nations are so complex and varied. There is a huge danger of Orientalism, projecting visions and fantasies, although Asia itself has a mirror Occidentalism of its own, importing urban models and reproducing them at a scale and speed unknown in the original iteration.

Obviously, China stands out if the statistics are to be believed. In the last 20 years the equivalent of the US or the EU population, 350 million people, have officially moved from the countryside to cities. It is hard to imagine the scale of this operation, its speed and scope is unmatched in human history. The state apparatus has made many mistakes but projects to repeat this pattern in the next 10 years, this time settling the "floating" population of perhaps 150 million unofficial migrant workers in the cities so that 70% of the Chinese population is classified as urban.

These are spectacular industrial machine cities produced by an Asian state-corporate hybrid that defies normal European analysis. It difficult, for instance, to say what is public and private, since the state owns the land, banks, pension funds and investment funds, even funding the development corporations and construction companies. It is a very different form of neo-liberalism empowering former peasants as urban citizens. The speed of the transition is remarkable, four times as fast as the UK, twice as fast as Mexico and at a far greater scale.

The result is, as you say, the gravitational pole of global urbanization has undoubtedly shifted away from Europe and the USA. Whether this leads to a "cheaper democracy" is unclear. If the population of a country is 1 billion and 4% become millionaires, that is 40 million millionaires. Europeans and Americans are not used to this scale of thinking. If 35% are

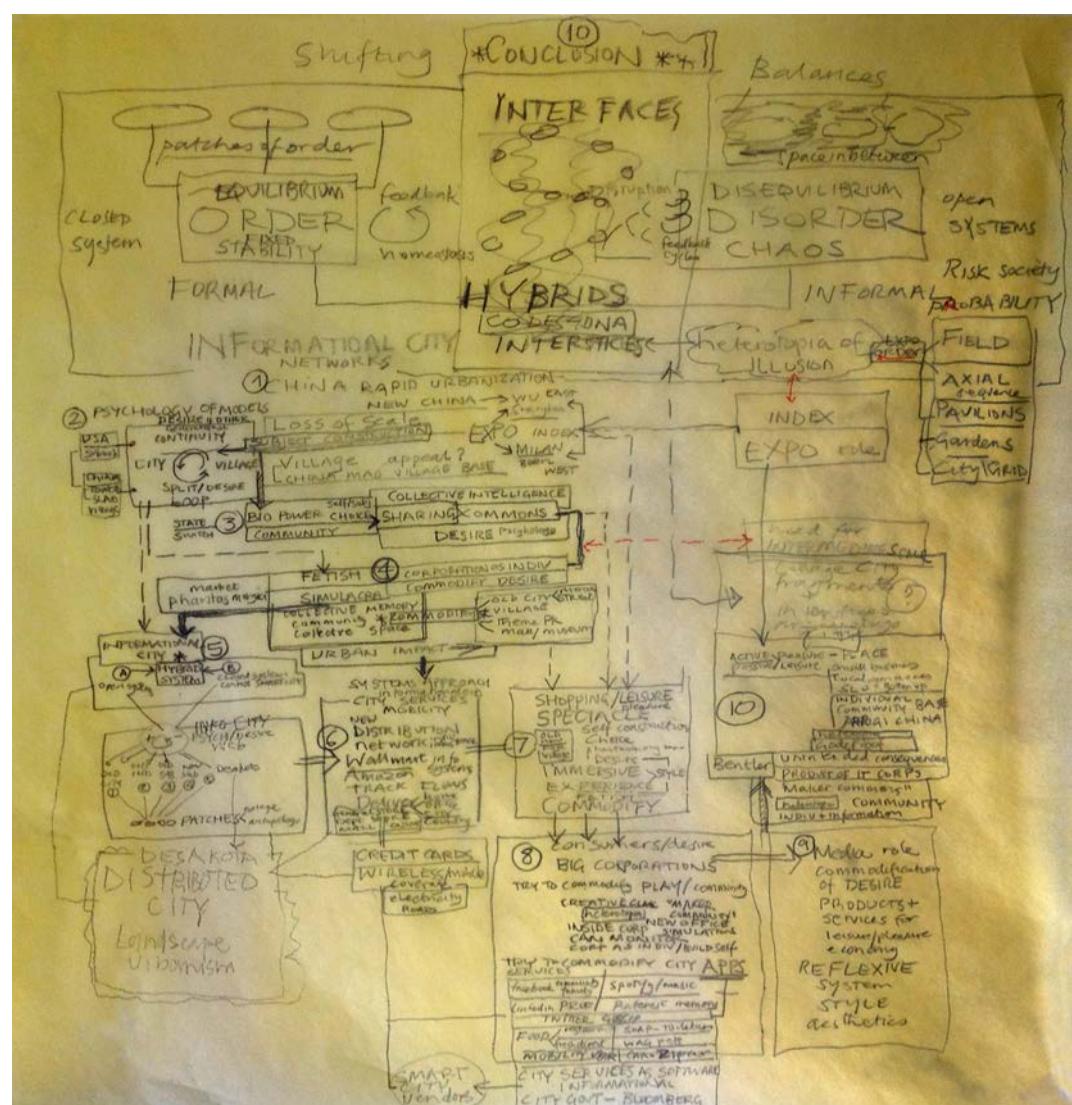
middle class that is 350 million, the population of Europe or the USA. If 50% become urban, that is 500million people. Democracy at this 1 billion scale is a complete unknown, hardly "cheap", probably very difficult.Neither the EU or USA operates at that scale while both have their democratic flaws.

**Image 1:** Hand Conceptual diagram on Shane's research "Chinese rapid urbanization". Source: D. Grahame Shane's archive.

Living in the US or EU with a quarter of the population of China in a comparable landmass it is easy to be critical, projecting our values that sadly we can seldom achieve at home. In reality half the Chinese population still lives in rural conditions of poverty or as the “floating population” in urban villages trapped inside larger city expansions. To witness this enormous planned transformation in a lifetime is amazing. Education and literacy was key in China and presents a huge contrast with the Indian path to

development. Slower maybe be better allowing India to learn from Chinese mistakes but the present Indian plans, if executed, promise to replicate the Chinese model of fast growth megacity machines in regional developments with Indian characteristics. Watching Hong Kong, an ex-British colonial heterotopia, work as a city-state with a dual system of laws inside China provides an insight into the evolving ideas of Asian democracy.

**(MRA+CTM)** In British Law, there are common law rights, such as personal liberty, access to justice, etc. The catalogue of these rights, which can be derogated from the 'clear' language of a law, is that of a liberal society, where it is understood that the concept of freedom implies the possibility of doing everything that the law does not prohibit.



What do you consider better, as British born, in the unavoidable globalization, an universal chart for human rights or an universal understanding of the protecting principles of the British Ombudsman?

**(GS)** British common law was liberal, medieval even, constantly evolving case-by-case, precedent by precedent, a survival from when barons negotiated with the king giving them local control. Before the 1970's people could walk anywhere in Britain across property provided they did no damage. A house that was left empty could be occupied under a law from the Black Death if the front door was not secured. There were countless prohibitions and restrictions on democratic rights in Trafalgar Square, the heart of the Empire, but demonstrations took place there nonetheless. Policemen were unarmed and often lived in the community they patrolled. There was no Ombudsman.

Foucault in his late 1970's lectures idealized the flexible British legal system in contrast to the authoritarian, fixed rights of the French legal codes. He dug deep into the British high school history of Liberalism, never noting its demise in 1910. The execution of Charles I in the British Revolution of the 1640's undoubtedly put an end to the idea of Royalty's divine right to rule in Britain. One proud fellow student's regicide ancestor had signed the warrant for the Royal execution. Coming from a family with three generations of successful lawyers the intricacies of the British system were fascinating. Most of life was lived outside the law and this undoubtedly was what appealed to Foucault and became the basis for his theory of biopolitics giving space to the individual instead of the state.

Ironically in the same period the Thatcher regime shifted to a machine city, neo-liberal, punitive emphasis on property rights over people's rights, creating a huge transformation in British law, making it unrecognisable in a generation. Foucault did not foresee this turn of events or its associated globalization. The results were on display when protesters in the economic crisis of 2007 demonstrated in the City of London. All the new "public" office plazas suddenly became private and closed. So the demonstrators camped in the tiny wedge of the old cemetery beside St Pauls Cathedral, eventually gaining the permission of the Bishop of London to use Church property. A

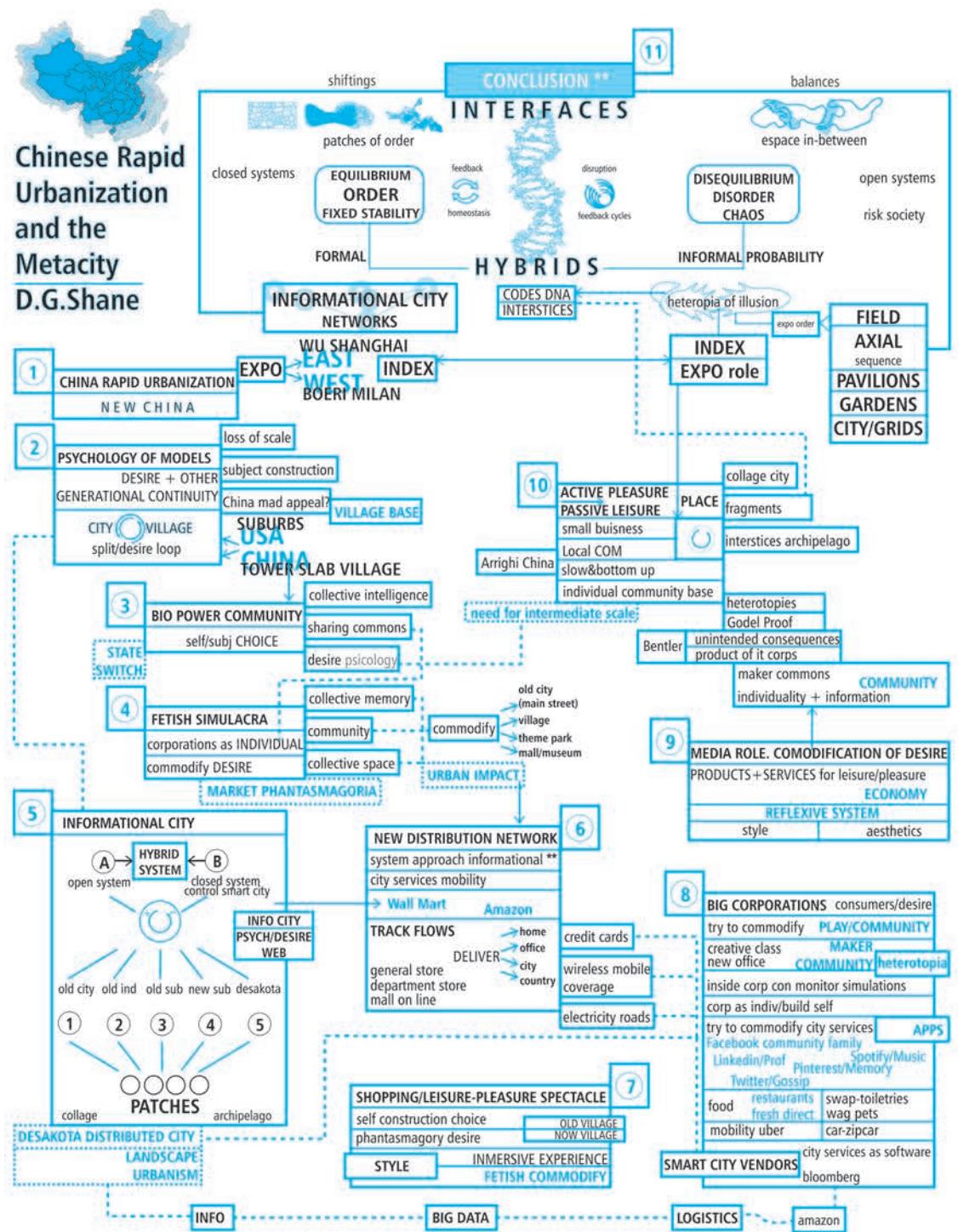
neo-medieval heterotopia of crisis! The private plaza of the neighbouring Paternoster Square, a post-modern, metacity urban design much praised by Prince Charles, remained barricaded and off limits.

The need for an Ombudsman represents a failure for the old British liberal system that strangely still survives in the courts at the local level. The Ombudsman will still adjudicate on the rights of property, not individuals, as set in current law. Sadly looking across the Channel at the principled system of Liberty, Equality and Fraternity with its rigid forms does not inspire much confidence either as the same inequalities and injustices survive. The Ombudsman represents a media fix for the loss of liberties, a metacity artifice.

**(MRA+CTM)** Can we say that the modernism and its negative transparent space held a promise and still have here the last chance to accomplish it?

**(GS)** At one time the transparent space of modernism was part of a Positivist dream of the machine city opening up of old boundaries and limits, allowing a new freedom, light and transparency. This was the promise of the free plan, the pilotis on the garden city ground plane and the literal transparency of the glass facades. Add in the Maison Domino column grid, pedestrian ramps, a few service enclosures and automobile trajectories for much of the poetics of modernism described by Giedion in *Space, Time and Architecture*. Benjamin followed Giedion in seeing the innovative qualities of glass and iron architecture, especially in the Parisian shopping arcades. These machines displayed the fantastical productions of industrial society aimed at modern consumers of fashion, fetish and myth.

In his appreciation of the arcades Benjamin also followed Louis Aragon as he revelled in the low life inside with its absurd juxtapositions and contrasts, tracking past phantasmagorias and consumer fetishes, turning negative into positive, reversing codes. This code reversal was crucial for Benjamin's negative approach to documenting the life of Paris, seeking clues amidst the debris of the material history of bourgeois consumption, tracking the fashionable fetishes and masks that hid the on going disaster inside the heterotopia of illusion.



**Image 2:** Computer Conceptual diagram on Shane's research "Chinese rapid urbanization". Source: drawing by Carlos Tapia.

Aragon's *Paris Peasant* (1927) played on exactly this negative, destructive theme laying waste to past bourgeois phantasmagorias. Benjamin and the Surrealists occupied an ambiguous position because, like Foucault later, there was no question of going back to a better time, only the reality of contested space now. Articulating that complexity and extracting beauty from the contrasts and juxtapositions required great patience, observation and poetic skill. Some contemporary architects understand this complex position and take the time. So yes, there is still a last chance!

**(MRA+CTM)** German philosopher Peter Sloterdijk presents the idea of a spherology, bubbles and foam as a metaphor to explain how we relate to the world around and within us and how, with fragile but well defined limits, we build our own social circles and relationships. Likewise, Byung-Chul Han, argues our society is not anymore a disciplinary society, but a society of achievement, a doped society overloaded with "transparency", mainly of information, in which politics have become merely a referendum. In this context, considering that urban modelling may be an effective method for design practices in an urban context, how do you envisage the conceptual modelling and mental mapping of the contemporary city?

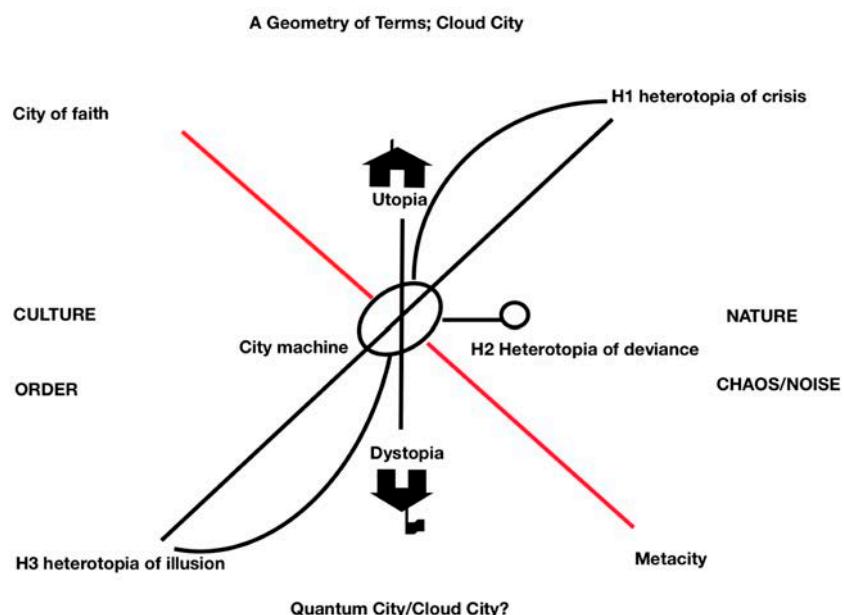
**(GS)** These are both metacity theories with some explanatory power but in the end fast changing fictions, totalizing heterotopias of illusion.

Sloterdijk's spherology seems like a continuation of the Germanic tradition of Nature Philosophy, an organicism that can easily veer off course into landscapes of exclusion and fragmentation, also typical of neo-liberal practice. Byung-Chul Han seems to accept the myth of meritocracy and the neo-liberal end of ideology arguments often associated with the metacity illusions of transparency and "freedom".

Designers need to be able to recognize these urban apparatuses as heterotopias of illusion in the metacity. In addition as Foucault (1967) argued modern space has not been de-sacralized completely. Actors from the city of faith are still present, but now with media dimensions. Also the Panoptic machine city has not disappeared and should also be modelled with its heterotopias of deviance. The city machine still remains the basic model for the construction of the modern city with its dream of total control tied to the state/corporate worlds.

All these city models are co-present today in the metacity to different degrees and map into our individual and collective consciousness simultaneously. Designers have to know how to recognize and manipulate these various apparatuses mixing and matching layers to suit their situation, goals and communities giving a poetic sense of openness and a potential for social justice.

**Image 3:** Quantum City/Cloud City?. Source: D. Grahame Shane's archive.



**(MRA+CTM)** Is still nowadays valid the Walter Benjamin's diagnosis in phantasmagoria and reality?

**(GS)** Benjamin's analysis opens up many lines of investigation. To keep it brief, the crucial point was that the cornucopia made possible by the modern, industrial society created new horizons of wealth and pleasure for the bourgeoisie. Following the analysis of early Marx, Benjamin was especially interested in the pleasure palaces of the bourgeoisie while other Marxists went to the factories of production. He concentrated on consumption. Places of display and marketing had a special fascination, world's fairs, exhibition halls, department stores and Parisian shopping arcades.

Benjamin was clear about the role of dream in this cycle of consumption and that the dream masked the reality of the workers productive role in society and hid contested spaces. Foucault shared this suspicion of dreams and utopias masking reality. After his heterotopia of crisis and heterotopia of deviance, he listed his third category as the heterotopias of illusion. Here he pointed to the same illusory display spaces as Benjamin; world's fairs, exhibitions, art galleries, museums etc adding bordellos and the stock exchange, as well cinemas and theatres as places of fast changing fashions and fetishes. These places, like the historic tourist city, are sites of visual consumption and leisure activities.

As Benjamin pointed out the Parisian arcades open a portal to virtual dream worlds, phantasmagorias. The arcades housed early shadow puppet shows, dioramas, photography studios, magic lantern shows, Edison's kinetograph peep show machines, the predecessors of the cinema, as well as later cinemas and theatres. Foucault also categorized the arcades as heterotopias of illusion. The arcade's structure of windows still frames searches on the Internet. The transfer to the small hand held, mobile screen has made Benjamin's understanding of the arcades as virtual organizational apparatuses even more important inside the territory of themetacity.

**(MRA+CTM)** And from there, how to disembark into foucauldian heterotopias, a topic specially researched and upgraded towards a spatial turn by you? Are they useful in Diogenes terms? In the very last page of your book "Recombinant Urbanism",

you say that cities still houses the dream-spaces of humanity, that they can still be places for the growth of knowledge and social justice. If we accept that an inclusive city is still possible in the context of a Market driven global metacity, how do you see the notion of public spaces? Are they heterotopias of illusion?

**(GS)** Diogenes is not enough. He maybe effective as a media critic but he had no strategy for living together with differences in a non-combative relationship that is fundamental to the role of heterotopias in society as conceived by Foucault. Diogenes exemplifies the mirror function of the heterotopia, reversing the code, challenging the norm, miniaturizing multiple issues in symbolic gestures.

Foucault borrowed the heterotopia as a metaphor based on his understanding of a precise medical condition where two cells that were not usually in proximity developed a shared, non-malignant relationship that worked for both, enabling them to live together in the same place. Barthes, his sponsor at the College De France, wrote along similar lines about public spaces in Algeria, closing his eyes and listening to the hubbub of people together in the cafe, languages, machines and music in the enclosed space.

People living together produce cultures to aid in survival and the cultures can share dream spaces, conceptual apparatuses of governance that serve their purpose in the most unusual places. Structures designed for one purpose can become used for another, temporarily housing unforeseen events and that become phantasmagoria, producing heterotopia of illusion. The so-called *Umbrella Revolution* for democracy in Hong Kong is a beautiful example lead by high school students. People camped on the highway as it went through the center of the Admiralty business district in front of the new City Hall, but not on the public plaza provided by the government. People used the publicly owned space of the highway that forms part of the city machine, the city of flows, speed and transportation.

The students blocked the highway and switched its code to become a massive demonstration space between the shopping mall podiums with office

towers above. Many different groups came to occupy this metacity media space, but the students took the limelight and did their homework in the tents at night. The tents and camping gear came from their nomadic family vacations and their handhelds are part of the metacity. Still the general atmosphere was a heterotopia of crisis, a place of shelter for the disaffected who entered and left voluntarily. The police were incredibly circumspect in this heavily mediated metacity space.

What does public space mean here? The highway? Who is "the" public? The high school students? Obviously Hong Kong as an ex-colonial, heterotopic, dual law enclave inside China is an exceptional case in many ways. It is still a hybrid society commanding great wealth, yet hiding pockets of poverty and exploitation. All the same the city like all cities still holds a dream, a utopian element, obviously limited and in this particular instance, sadly unsuccessful. The students with their handhelds, unlike Diogenes, demonstrated how to live together in the heart of the neo-liberal city. This was a great achievement and perhaps a great lesson for Asian democracy.

**(MRA+CTM)** In this issue, we publish also an interview with Steven Kent Peterson, in an update of his seminal article Anti Space from 1980. You said to us in one occasion that negative space could be understood as a third position between traditional space of enclosed cities and open plan of futuristic modern utopian transparency. In this sense, Lefebvre wrote in The Production of Space that "The 'counter-space' goes beyond the typical opposition between 'reform' and 'revolution'. Any counter-space proposal, even the most insignificant in appearance, shakes up the existing space, its strategies and objectives: the imposition of homogeneity and transparency before the power and its established order". Have you found explicitly the essence of both notions somewhere in your more recent researches?

**(GS)** Peterson's Anti-Space article from 1980 was a product of a debate at a particular moment and his own career shifting from Physics to Architecture, giving him a deep understanding of the space-time of modern mathematics and scientific space that he associated with modernism. He called this abstract space-time "negative space" in his radical article.

But the significance for design remained somewhat ambiguous. Later he shifted to be closer to Colin Rowe's more classical and conventional reading of negative space as the void contained inside an urban fabric or enclosure, not open and abstract as in the earlier article. Rowe's reading was also ambiguous since the negative space for Rowe was both positive and negative, based on the ability to imagine the interface between the two systems, as Michelangelo did in his late sculptural works, where solid and void worked in a reciprocal relationship for an expressive, humanist end.

Lefebvre's "counter-space" can be read as a political equivalent of Rowe's ambiguous sense of the interface between positive and negative space, breaking the old binary. Certainly Lefebvre's humanism overlapped with Rowe's while his Marxism did not. Still Lefebvre was important because he retained the element of utopia as an inspiration for design within the limits of reality, as did Rowe in the after-forward of his last book *The Architecture of Good Intentions*. Personally in this regard I admire the work of Secchi-Vigano Studio in Antwerp that involved a multi-year study of the North West European Metropolitan Area, then a long, methodical and poetic study for the municipality of Antwerp on its recent design history with recommendations for the future. Finally winning the competition for a new municipal theater by suggesting the re-equipping the existing municipal theater with an underground car park, new fire stairs and a canopy partially over its square. Its a beautiful project and has already been used for many unintended purposes like the Hong Kong highway.

The Antwerp theater square is a "third space", part heterotopia of illusion associated with the theater, part city machine associated with the firestairs and car park, and part heterotopia of crisis, with its big overarching sheltering roof for free activities on the city ground plane. Markets, soccer games, skate boarders, children and old people use the shelter space, as well festivals and demonstrators. Cyclists use it as a short cut and tourists come to the surrounding cafes. There are subtle level plays in the ground surface delineating different areas of occupation as well as a grove of trees and allotment gardens in a small grid opposite the main facade of the theater.

The Secchi-Vigano work also connects with the discussion of negativity and negative space in Question 6. There the critical and negative narrative related to the history of capitalism in terms of wreckage and debris revealing the fetishes and fashions deposited by the bourgeoisie and their various heterotopic apparatuses. The Secchi-Vigano methodology scanned this debris and engaged the citizens and municipality in a long dialogue about their ambitions, for the city and then for the theater square, trying to ensure it was an open city and space open to all city inhabitants, legal and illegal.

**(MRA+CTM)** As the prolific traveller you are, and in particular going to the East, do you feel in some of its societies a more wide enthusiasm and confident with architecture to do the best for them in a scale loosen in Western countries? What do we have to learn from them?

**(GS)** As in Question 4 this is an impossible question to answer as Asian cities and nations are so complex and varied. There is a huge danger of Orientalism, projecting visions and fantasies, although Asia itself has a mirror Occidentalism of its own, importing urban models and reproducing them at a scale and speed unknown in the original iteration.

Most other continents are already urbanized beside Africa and so will not replicate the massive, rapid urbanization that has just taken place in East Asia. Africa, like India, will be different lacking China's literacy, scale, organization and industry, but leap-frogging into the metacity with internet banking, education etc.

In my work I have tried to trace the migration of urban ideas and apparatuses from continent to continent over time as they get transformed by local actors and reinterpreted. Urban elements are recombined in Asia in new combinations that can offer the rest of the world lessons.

In East Asia there is still a great faith in the power of the city and the state to improve lives. Asian cities are still super dynamic and the plans of the state and corporations drive city growth. These are fast growth "shock cities" like Manchester

in the British Industrial Revolution in the 1830's, or Chicago and New York at the end of the 19th century. Western countries generally now face shrinking cities and populations. They also have lost faith in the power of governments and corporations to provide the growth to expand the middle class to new immigrants. Borders are shutting down.

The urban lessons of East Asia do not transfer easily without the dynamic state and corporate structures. In any case some Asian countries, like Japan, are reaching similar stages of slow growth and shrinking population. Designing for slow growth and shrinking populations has not yet proved an interesting topic for the typical high-flying Daedelus architect.

**(MRA+CTM)** Hence, what are the main goals in Chinese rapid urbanization for expecting a transference into Urban Design Theory?

**(GS)** Three features stand out beside the enormous scale of the operations:-

1. First the city-territory has a long tradition of including agricultural lands in a system named "Desakota", Indonesia for Village-City, by Terry McGee. The nature of this hybrid has changed over the years with globalization but remains in place on the periphery of all the great Asian cities. Industry is included in this mix.

2. The urban villages mentioned in Question 4 are very interesting for their small scale survival and many heterotopic services offered to the surrounding modern city. Designers are beginning to imitate their scale and hybridity, replacing the traditional low-rise podiums of tower blocks with three dimensional, mixed use matrixes, sometimes malls, but often commons spaces and community uses.

3. Because of shortages of land in Hong Kong super dense, hybrid, mixed use, three-dimensional public and private spaces have created a complex model of transport oriented urban development employing vertical malls that has been exported around the world sponsoring super high density enclaves.

**(MRA+CTM)** Professor Shane (G.S.), in your opinion, after almost 50 years teaching and writing about architecture and urban design do you think that the schools of architecture are being capable of answering to the transformation and challenges posed by the contemporary society? Does it make any sense to you to teach Politics and Philosophy, or even Genetics, to a future architect?

**(GS)** This question is too hard to answer properly at this point and would require too much space. Teaching in my lifetime has changed enormously from pencils and T squares to BIM and satellite

imagery, from hand drawn perspectives to virtual rendering machines and immersive headsets. Instead of well taught history classes, vast memory banks of images to search and collage in the metacity. It is difficult now to predict how education should or will change. How can we know how the profession will change and who its customers will be? Perhaps, as you proposed at the start the profession will plop down like Icarus into the sea unnoticed with our uncertain climatic future in the reduced canvas of the future city? Will only two feathers and legs remain as traces?

**Image 4:** Portrait of D. Grahame Shane. Source: photography by Carlos Tapia Martín.



Jeremy Till<sup>2</sup>

Tradução e revisão:

**Francisco Sales Trajano Filho**

Arquiteto, professor doutor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Avenida Trabalhador Sancarlense, 400, CEP 13.566-590, São Carlos, SP, (16) 33739294, sales@sc.usp.br

**Fábio Lopes de Souza Santos**

Arquiteto, professor doutor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Avenida Trabalhador Sancarlense, 400, CEP 13.566-590, São Carlos, SP, (16) 33739294, sotosantos@uol.com.br

*O que os humanos fizeram, os humanos podem desfazer. Não aceito que tenhamos alcançado um ponto de não-retorno.... Enquanto a esperança ainda existir, escrever obituários para a humanidade é dolorosamente prematuro. E eu sou incapaz de me livrar da crença de que a esperança é imortal; assim como Deus, ela só pode perecer junto com a espécie humana.* Zygmunt Bauman, Of God and Man, 2015

*Make facts great again!* Slogan da Women's March, janeiro 2017

**S**oube que tinha sido alçado a membro da “elite liberal metropolitana” quando apareci na matéria principal do *Daily Mail*, o tablóide que foi instrumental em primeiro construir e depois em vilipendiar essa tribo. Em uma história complicada sobre o *Brexit*<sup>1</sup> que tentava manchar a reputação dos juízes da Suprema Corte do Reino Unido, fui criticado por ter “escrito e-mails para os estudantes no dia seguinte ao referendo da União Europeia para dizer que o voto no *Leave* ‘arrasou meu coração’”, acrescentando: “Não me desculpo por compartilhar meu choque e desalento”. Bem, eu de fato enviei mensagens aos meus colegas na Central Saint Martins, mas não aos meus estudantes. Mas afinal, quando foi que uma pequena questão de precisão passou a ser importante para a nova propaganda populista?

Como poderia, eu, então, como membro da esquerda míope que não só não imaginava como possível a presidência de Donald Trump ou a saída do Reino Unido da União Europeia, mas que é agora largamente associada às causas que conduziram a essas duas votações, dizer alguma coisa sensata sobre arquitetura e ativismo nessa nova era? Podem as “elites liberais” que são parte do problema – a polarização social e econômica que prevalece

tanto nos Estados Unidos como no Reino Unido – verdadeiramente contribuir para qualquer solução construtiva? É essa a sensação de impotência que atravessa muitos dos pensamentos sobre Trump/*Brexit*, com os autores liberais identificando-se com as desgraças da situação e aprisionados em sua própria raiva e desespero. Tal impasse, entretanto, simplesmente restabelece a divisão binária que ambos os lados construíram nas campanhas para eleição presidencial e o referendo do *Brexit*, e que agora os vitoriosos perpetuam através de sua provocação de “maus perdedores”. Apesar das promessas de conciliação e inclusão, está claro que tanto Trump quanto os que apoiaram o *Brexit* implementarão políticas que reforcem a divisão; basta olhar para as escolhas do gabinete do primeiro e para o tratamento dos funcionários públicos por este último. Em ambos os casos o poder está sendo manejado em um esforço para ocultar a verdade (ou, como uma representante da equipe de relações públicas de Trump recentemente colocou, “oferecer fatos alternativos”<sup>2</sup>).

Mesmo estando realmente chocado e desanimado – não exatamente uma condição propícia para dar sentido a essas novas realidades assustadoras – este

<sup>1</sup> Originalmente publicado em *Places Journal*, em janeiro de 2017 (acesso: 16/02/2017). Para uma leitura do original, <<https://placesjournal.org/article/realityinthebalance/#>>. A publicação desta versão em português foi possível graças à gentileza do autor e de Nancy Levinson, editora e diretora executiva do *Places Journal*. A elas fica o agradecimento.

<sup>2</sup> Jeremy Till é arquiteto, professor e autor de vários livros e ensaios publicados em revistas internacionais. Entre seus livros estão *Flexible Housing* (2007), com Tatjana Schneider, *Architecture depends* (2009) e *Spatial Agency: others ways of doing architecture* (2011), este último em co-autoria com Tatjana Schneider e Nishat Awan. Os três livros ganharam o RIBA President's Award for Outstanding Research. Jeremy Till foi professor e diretor do curso de arquitetura da University of Sheffield e desde 2012 é diretor do ... continua próxima página ...

... continuação da nota 2 ...

Central Saint Martins College of Arts and Design e Pro Vice-Chancellor, University of the Arts, Londres. Como arquiteto, trabalhou com Sarah Wigglesworth Architects e foi curador do pavilhão britânico da Bienal de Arquitetura de Veneza de 2006. Para maior conhecimento acerca de sua atuação e produção, ver o site <<http://www.jeremytill.net/>>.

<sup>3</sup> Nota dos tradutores (N.T.): Brexit é o neologismo criado a partir da junção das palavras Britain (Grã-Bretanha) e Exit (saída), como ficou conhecido o processo de saída do Reino Unido da União Europeia, aprovada em referendo realizado no dia 23 de junho de 2016. Os partidários da permanência ou saída do Reino Unido se organizaram basicamente em dois blocos durante a campanha, Remain/Stay (Permanecer) e Leave(Sair), aos quais refere-se o autor no decorrer do texto.

<sup>4</sup> John Wagner, "Trump adviser Kellyanne Conway says White House press secretary presented 'alternative facts'", *The Washington Post*. Disponível em: <[https://www.washingtonpost.com/news/post-politics/wp/2017/01/22/trump-adviser-kellyanne-conway-says-white-house-press-secretary-presented-alternative-facts/?utm\\_term=.c3fcde764dab](https://www.washingtonpost.com/news/post-politics/wp/2017/01/22/trump-adviser-kellyanne-conway-says-white-house-press-secretary-presented-alternative-facts/?utm_term=.c3fcde764dab)>.

<sup>5</sup> N.T.: Embora possam soar como sinônimos aos leitores brasileiros, as posturas "liberal" e "libertária" guardam sutilezas no contexto original anglo-saxão de sua enunciação. Grosso modo, o que o autor chama de liberal equivaleria aqui a uma postura mais propriamente social-democrata, algo como uma centro-esquerda, partidária do capitalismo como modelo econômico combinado à garantia das conquistas sociais e trabalhistas advindas dos governos de bem-estar social. Por sua vez, o termo libertário, tal como usado pelo autor no texto, aproxima-se muito do sentido atribuído à palavra "neoliberal" no debate político e econômico contemporâneo, ou seja, de exacerbação da primazia do indivíduo, de recusa ao reconhecimento do Estado e sua autoridade e de defesa intransigente do livre mercado e da livre iniciativa como presupostos capitalistas.

ensaio é uma primeira tentativa de interpretá-las e também indicar possibilidades de ação. E o faz não como um membro pago de uma elite liberal qualquer, mas como cidadão. O primeiro termo tem se tornado quase desprovido de sentido pela equivocada confusão de liberal com a esquerda, e pela rejeição dissimulada de um tipo de elite (o establishment político e intelectual) em favor de outra (corporativa e libertária)<sup>3</sup>. Enquanto isso, o papel do cidadão adquiriu uma nova e vigorosa atualidade no comovente discurso de despedida de Barack Obama<sup>4</sup>. Como então poderíamos pensar e agir como cidadãos nestes tempos politicamente incertos e socialmente voláteis? Quais papéis poderíamos desempenhar como cidadãos-arquitetos?

Na tentativa de responder a essas questões, encontrei uma nova relevância em um livro publicado há vinte e cinco anos atrás: *As consequências da modernidade*, de Anthony Giddens. Estou particularmente interessado no que Giddens descreve como as quatro "reações adaptativas" às turbulências da modernidade, aos riscos que têm trazido. Giddens descreve a modernidade como um "carro de Jagrená" — uma máquina em movimento de enorme potência que, coletivamente como seres humanos, podemos guiar até certo ponto, mas que também ameaça escapar de nosso controle e se espalhar<sup>5</sup>. Após todos esses anos o mecanismo desgarrado ganhou mais velocidade e menos controle, enquanto múltiplas forças – globalização, migração humana, mudança climática, a surpreendente ascensão do mundo cibernetico – aceleraram o ritmo da mudança. As quatro reações adaptativas de Giddens – otimismo sustentado, pessimismo cínico, aceitação pragmática, engajamento radical – permanecem como um conjunto útil e adaptável de parâmetros a partir do qual avaliar nossas respostas ao carro de Jagrená nesse momento atual. Em cada caso eu tenho buscado relacionar as reações de Giddens, primeiro à nossa paisagem política, e depois aplicá-la mais diretamente ao contexto da arquitetura. Como veremos, somente com a última categoria, somente com o engajamento radical, a relação se torna de fato útil. Mas, paciência: é necessário passar pelas três primeiras categorias para chegarmos lá.

## Otimismo sustentado

O "Otimismo sustentado", escreve Giddens, "é essencialmente a persistência das atitudes do

Iluminismo, uma fé contínua na razão providencial a despeito de quaisquer ameaças de perigo atuais". O Otimismo sustentado é vital para qualquer campanha política bem-sucedida, seja ela enraizada ou não em algum tipo de "razão providencial". Obama prometeu uma nova esperança, Trump uma grandeza renovada, a campanha do Leave uma soberania recuperada. Nenhuma dessas campanhas ofereceu indícios ou alguma política capaz de embasar o cumprimento da promessa, mas cada uma apresentou uma versão resplandecente de um novo e melhor futuro. E embora as campanhas de Trump e do Leave tenham baixado de nível de uma maneira sem precedentes (ou 'sem-presidente', como pode ser o caso<sup>6</sup>), cada uma de algum modo manteve a ilusão de uma mudança positiva. Um dos indícios do fracasso da campanha do Remain foi sua ausência de otimismo. Amplamente denegrido como "Projeto Medo", ela oferecia a eleitores esgotados apenas a opção menos ruim.

Mas se a política contemporânea emprega o otimismo sustentado como um meio de persuasão entre outros, a economia neoliberal contemporânea o explora à exaustão. Os sistemas econômicos vigentes têm como premissa a promessa de um crescimento infinito, com o aumento do PIB usado como principal índice de aferição da força econômica e fundamento do progresso humano. Nenhum sacrifício é grande demais para alcançar esse progresso. Portanto, a imposição atual de medidas de austeridade<sup>9</sup> em muitas economias nacionais justifica-se pela ideia de que devemos aguentar tempos difíceis, ainda que temporariamente, a fim de recuperar os bons tempos. Em *Architecture of Neoliberalism*, Douglas Spencer argumenta de forma persuasiva que essas proposições acerca do crescimento e do progresso são oferecidas como uma verdade *de facto*, fundadas na razão providencial. "O neoliberalismo constrói e dissemina suas crenças sobre o mundo com o fim de torná-las aceitas como verdades consensuais", escreve Spencer, e "é através dessas verdades que o pensamento neoliberal argumenta que sua racionalidade – apresentada simplesmente como o caminho natural do mundo – deve governar a conduta e a mentalidade do indivíduo"<sup>10</sup>

Embora os efeitos da economia neoliberal sejam profundamente políticos – abarcando da crescente desigualdade<sup>11</sup> à diminuição de fundos para programas públicos do Estado<sup>12</sup> – seus defensores

<sup>6</sup> Discurso de despedida de presidência dos Estados Unidos por Barack Obama disponível em: <<https://www.nytimes.com/video/us/politics/100000004864201/watch-live-president-obamas-farewell-speech.html>>.

<sup>7</sup> Anthony Giddens, *As consequências da modernidade* (Tradução: Raul Fiker). São Paulo: Editora Unesp, 1991, p. 124.

<sup>8</sup> Disponível em <<https://www.theguardian.com/us-news/2016/dec/19/unpresidented-trump-word-definition>>.

<sup>9</sup> Disponível em <<https://placesjournal.org/article/scarcity-contra-austerity/>>.

<sup>10</sup> Douglas Spencer. *The Architecture of Neoliberalism: How Contemporary Architecture Became an Instrument of Compliance and Control*. London: Bloomsbury, 2016, p. 161.

<sup>11</sup> Disponível em <<https://placesjournal.org/series/the-inequality-chronicles/>>.

<sup>12</sup> Disponível em <<https://placesjournal.org/article/notes-toward-a-history-of-non-planning/>>.

<sup>13</sup> Disponível em <<https://www.bloomberg.com/news/articles/2016-11-29/why-are-developers-still-pouring-billions-into-waterlogged-miami>>.

<sup>14</sup> Spencer, *op. cit.*, p. 48. A "estrutura que determina como as coisas funcionam" é uma referência a Slavoj Zizek.

<sup>15</sup> Patrik Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture*, v. 2. London: Wiley & Sons, 2012, p. 472.

<sup>16</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=lc9WvJqzmaw>>.

<sup>17</sup> Giddens, *op. cit.*, p. 122.

<sup>18</sup> Disponível em <<https://twitter.com/jeremytill>>.

alegam estar buscando as verdades mais elevadas da razão e, portanto, estarem além de qualquer motivação política direta. Essa neutralidade é uma miragem, mas é uma miragem brilhante, porque permite aos neoliberais ostentar a retórica otimista da liberdade individual e progresso coletivo, e permanecer aparentemente acima das tumultuadas contingências da vida política.

É justamente esse tipo de eliminação da esfera política que permite à arquitetura manter sua própria forma de otimismo sustentado. Considere, por exemplo, que sem ironia aparente, *Wired* publicou uma matéria em que proclamava as "25 obras-primas que provam que 2016 foi um ano incrível para a arquitetura". A primeira de todas é o Faena Forum, do OMA, Miami Beach, que dificilmente poderia constar entre as principais obras desse escritório. A lista continua, com cada projeto descrito numa prosa de tirar o fôlego que se concentra sobre os atributos formais e materiais. Julgada a partir desses critérios, talvez a arquitetura tenha tido um ano incrível, embora seja difícil ver em que 2016 diferenciou-se muito em qualidade de qualquer outro ano da tectônica e da estética arquitetônica.

Considerada a partir de outros critérios, no entanto, 2016 não foi tão incrível para a arquitetura. Nos Estados Unidos, o *Architecture Billings Index* indicou uma "queda pouco comum" em novembro de 2016, e no Reino Unido as firmas de arquitetura registraram um palpável nervosismo e perdas de trabalho em seguida ao *Brexit*. Desnecessário dizer que *Wired* considerou suas escolhas deslocadas do contexto político, econômico e ambiental, o que poderia atrapalhar o clima festivo da matéria (Podemos lembrar aqui que Miami está cada vez mais ameaçada pelo aumento do nível do mar ou, como indagava o *Bloomberg News*, em seu próprio e menos otimista relato sobre o Faena District: "Por que empreendedores ainda despejam bilhões em uma Miami alagada?"<sup>13</sup>). Como apresentada em *Wired* – e em outros canais de divulgação tais como *Dezeen*, *ArchDaily* e *Inhabitat*, apenas para citar alguns entre os mais populares – esses novos edifícios brilhantes e felizes existem quase que inteiramente apenas em seus próprios termos. A conclusão inequívoca é que a arquitetura não emerge ou não existe dentro das complexidades sociais da política, cultura e natureza (É isso, talvez, uma versão arquitetônica de um mundo "pós-facto"?)

Assim, sustentamos nosso otimismo.

É fácil menosprezar *Wired* e *Dezeen* e todos os sites que proliferam na internet, nos quais o material sobre arquitetura geralmente consiste de fotografias e *press releases* (se muito, levemente retrabalhados) fornecidos pelas próprias firmas de arquitetura em uma profecia de excelência auto-realizada (e auto-promovida). É necessário também criticar tais publicações não só por serem consumidas com ansiedade e largamente influentes, mas porque sua aparência deslumbrante desloca a atenção das circunstâncias subjacentes à produção do espaço, que são inevitavelmente políticas, econômicas e ambientais. Como observa Douglas Spencer, "a arquitetura empreendeu, recentemente, uma inflexão pós-política. E parece...despreocupada, e mesmo francamente hostil, em mudar a 'estrutura que determina como as coisas funcionam'"<sup>14</sup>. Essa mentalidade pós-política reflete-se nas tentativas cínicas de Donald Trump em justificar diversas posições hostis – misóginas, xenófocas, islamofóbicas – como uma anulação prática da "correção política". O uso recorrente da expressão "politicamente correto" por parte de Trump para rejeitar, justificadamente, qualquer coisa fora de sua visão de mundo é ecoado por um dos principais protagonistas da arquitetura do neoliberalismo, Patrick Schumacher. Por um lado, Schumacher escreveu que "aqueles que querem debater arquitetura devem manter suas convicções políticas para si mesmo"<sup>15</sup>. De outro, em um fórum recente sobre arquitetura, ele argumentou que o valioso acervo imobiliário do centro de Londres devia ser esvaziado de todos os moradores de habitação social<sup>16</sup>. Essa proposta só é possível se se submete a uma ideologia em que a arquitetura é totalmente sujeita à lógica do mercado, que em sua suposta racionalidade é percebida como apolítica.

## Pessimismo cínico

Giddens define o "pessimismo cínico" como "um envolvimento direto com as ansiedades provocadas pelos perigos de altas-consequências" e "um modo de amortecer o impacto emocional das ansiedades através de uma resposta ou humorística ou enfatizada com o mundo"<sup>17</sup>. Se no momento há um humor predominante, pelo menos entre aqueles do lado perdedor de Trump/*Brexit*, é o pessimismo cínico. Ou, pelo menos, essa é a atmosfera dominante em meu Twitter<sup>18</sup>, onde ondas iniciais de choque

e fúria cederam espaço ao humor negro e à resignação: um *post* recente de Justin McGuirk capta essa sensação: “nesses dias meu Twitter é 50% Trump e 50% intelectuais de esquerda morrendo. Triste simetria#2017”<sup>19</sup>. Algumas vezes o Twitter pode funcionar como uma terapia consoladora, reafirmando que não estou sozinho. Mas tal espelhamento é precisamente o problema das mídias sociais, particularmente nas câmaras de ressonância, ou bolhas, da esquerda. O Twitter não constitue, na frase de Giddens, um “envolvimento direto”. É um placebo para a ação.

Considerando o meu *feed social*, eu encontro um mundo mais desafiante. Em geral, a direita não sofre de ansiedade, enquanto a esquerda é frequentemente angustiada ao ponto da paralisia (um exemplo é a preocupação de participantes da Marcha das Mulheres é que as energias por ela despertadas se dissipasse tão logo realizada a passeata). De volta ao início dos anos 1990, Giddens podia descrever o pessimismo cínico como uma “uma perspectiva com implicações práticas”<sup>20</sup>.

Porém, os perigos e riscos agora são muito mais elevados, uma vez que o pessimismo cínico não é nem adaptativo nem produtivo. Portanto, tem poucas lições a oferecer em termos de ação política ou de produção arquitetônica. Se o pessimismo cínico oferece alguma resistência, é somente quando a última batalha se apresenta, quando o necessário é se preparar para a próxima batalha. Vamos restringi-lo às consolações do Twitter.

## Aceitação pragmática

“Aceitação pragmática”, diz Giddens, “envolve uma concentração em ‘sobreviver’. O que está em questão aqui é ...uma participação pragmática que mantém um enfoque nos problemas e tarefas do dia-a-dia”<sup>21</sup>. Poucas horas depois de Donald Trump ser declarado presidente eleito dos Estados Unidos, Robert Ivy, CEO do *American Institute of Architects* (AIA), emitiu um comunicado à imprensa em apoio à administração que assumia. Vale a pena citá-lo todo, não apenas porque a linguagem e sentimento são muito reveladores, mas também porque, aparentemente, o AIA retirou o documento do seu site:

*O AIA e seus 89.000 membros estão comprometidos a trabalhar com o presidente-eleito Trump para*

*enfrentar as questões que nosso país enfrenta, particularmente fortalecer a envelhecida infraestrutura da nação. Durante a campanha, o presidente-eleito Trump comprometeu-se a gastar pelo menos 500 bilhões de dólares em infraestrutura ao longo de cinco anos. Estamos prontos a trabalhar com ele e com o próximo 115º Congresso para assegurar que os investimentos em escolas, hospitais e outras infraestruturas públicas continuem a ser a principal prioridade.*

*Também parabenizamos os membros do novo 115º Congresso por sua eleição. Instigamos tanto a próxima administração Trump quanto o novo Congresso a trabalhar no sentido de fortalecer o papel do setor de projeto e construção como principal catalisador na geração de emprego através de toda a economia americana.*

*Este foi um processo eleitoral difícil e controverso. Agora é hora de todos nós trabalharmos juntos para desenvolver políticas que ajudem nosso país a avançar*<sup>22</sup>.

A tempestade de protestos<sup>23</sup> que esse comunicado despertou foi bem articulado<sup>24</sup> por Michael Sorkin em seu contundente “Arquitetura contra Trump” (*Architecture Against Trump*). “Estamos consternados”, escreveu ele, “com a moderada, agradável e, na verdade, irresponsável declaração que o diretor da AIA emitiu em nome dos seus membros, embora, claramente, sem qualquer consulta a eles, acerca da eleição de Donald Trump”. A AIA buscou aplacar seus críticos com pedidos de desculpas por escrito e por vídeo que só pareciam piorar as coisas. Mas, pensemos a respeito. Foi tão surpreendente assim a declaração da AIA, com seu mal disfarçado oportunismo, seu tom de concordância? Por certo a absoluta presteza do comunicado, sugerindo ao mesmo tempo uma operação suave e carregada de clichês e de uma avidez extrema e sinfônica para agradar, foi desagradável. No entanto, o conteúdo era totalmente previsível por parte de uma organização profissional que nas décadas recentes perdeu sua reputação de credibilidade ética e liderança. O comunicado de imprensa foi epítome da aceitação pragmática.

Tal fato tornou ainda mais evidente a confusão e ineficácia política e moral de nossas organizações profissionais. Embora criadas para funcionar

<sup>19</sup> Disponível em <<https://twitter.com/justinmcguirk/status/82044402183184384>>.

<sup>20</sup> Giddens, *op. cit.*, p. 122.

<sup>21</sup> Giddens, *op. cit.*, p. 120.

<sup>22</sup> N.T.: Numa busca realizada na internet pelo autor em meados de janeiro de 2017, a página do site da AIA em que constava essa declaração havia sido retirada do ar.

<sup>23</sup> Disponível em <<https://twitter.com/hashtag/NotMyAIA?src=hash&lang=en>>.

<sup>24</sup> Disponível em <<https://www.dropbox.com/s/ddt6l23bl7alkq1/Architecture%20Against%20Trump%20by%20Michael%20Sorkin.pdf?dl=1>>.

como guardiões do saber disciplinar e da posição profissional, árbitros da ética que deve reger a prática, a AIA e o Royal Institute of British Architects têm se tornado em parte organizações comerciais e em parte promotoras da indústria. Esta última função, em grande medida uma questão de atribuição de honras e prêmios, fornece o brilho, o resplendor de prestígio e os acenos obrigatórios aos ideais de excelência. Mas é aquela primeira função o âmago do negócio. A principal incumbência da AIA e do RIBA é proteger a subsistência econômica dos seus membros, e o mais seguro e mais pragmático meio de se fazer isso é alinhar-se aos eixos de poder. Daí a prontidão da AIA em se comprometer a trabalhar com Trump no âmbito da infraestrutura nacional, mesmo que a primeira ordem de serviço seja a construção do ultrajante muro da fronteira com o México. Essa vontade de sobreviver é tão prevalecente que sufoca quaisquer sensibilidades inconvenientes de seus associados com diferenças políticas e étnicas, fazendo vista grossa ao desdém demonstrado por Trump em relação ao conhecimento e à experiência profissional. (Como escreveu Belmont Freeman<sup>25</sup> nessa revista, nas últimas semanas de campanha, Trump ganhou fama por seu tratamento desrespeitoso aos arquitetos<sup>26</sup>). Pior do que isso: ignora as posições de Trump, de negação da mudança climática, intolerância racial e sexism. O efeito mais danoso da declaração da AIA foi o de, em único golpe, ter aceito e assim legitimado a retórica de Trump. Que essa legitimação tenha começado com tal indevida prontidão, mostra até que ponto nossos órgãos profissionais se desviaram da sua missão inicial.

Nessa perspectiva, a aceitação pragmática torna-se cumplicidade indefensável e indiscriminada com as estruturas de poder vigentes. O RIBA capitulou a essa postura acomodatícia algum tempo atrás, como ficou claro por seu "Plano de Trabalho" ["Plan of Work"]. Em sua versão mais recente, de 2013, o primeiro estágio de trabalho é a "definição estratégica", que soa importante até ler o que isso significa: "assegurar que o Plano de Negócios [Business Case] do cliente e o Documento Estratégico [Strategic Brief] sejam devidamente considerados antes da elaboração do Boletim Inicial do Projeto [Initial Project Brief]. Este é o ponto: não importa se o plano de negócios é corrupto ou produziria dano ambiental ou desigualdade social. Com essa prioridade estabelecida de saída, o resto inscreve-se perfeitamente nessa direção. Considere o terceiro estágio, "conceito de projeto"

[concept design] que poderia dar a impressão de abrir possibilidades imaginativas, *conceituais*. Contudo, essas são rapidamente inviabilizadas quando lemos que isso significa: "propostas de anteprojeto para projeto estrutural, sistemas de serviços do edifício, esboços de especificações e custos de informações [Cost Information] preliminares juntamente com estratégias de projeto [Project Strategies] relevantes em conformidade com o programa do projeto [Design Programme]". Esse é o tipo de descrição que dificilmente dispara a criatividade, e teme-se que sua simples apresentação aos estudantes possa reduzir suas esperanças acerca das aspirações da profissão. Mas é essa a linguagem que inevitavelmente se segue uma vez que o sistema esteja delimitado por demandas instrumentais de um plano de negócios e, por extensão, pelos parâmetros do capital.

Era de se esperar encontrar resistência a esse conluio crítico na universidade. No entanto, as tendências dominantes da teoria acadêmica nos Estados Unidos sugerem uma aceitação pragmática similar. Eu me refiro ao assim chamado "giro pós-crítico" [post-critical turn], desencadeado pelo ensaio "Notas em torno do efeito Doppler e outros humores do modernismo" [Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism]<sup>27</sup>, de 2002, no qual os autores Robert Somol e Sarah Whiting defendiam a mudança de uma atitude crítica para o que eles denominaram de "propositiva". Esta é sua conclusão:

*No âmbito da arquitetura, um projeto de alto desempenho, ou solicitando uma plausibilidade surpreendente, sugere o abandono de uma prática arquitetônica crítica - que é reflexiva, representativa e narrativa – em favor de uma prática propositiva. Estabelecer este programa propositivo não implica necessariamente em uma capitulação às forças de mercado, mas na verdade respeita e organiza múltiplas economias, ecologias, sistemas de informação e grupos sociais.*

Esse "necessariamente" é eloquente. Ele pode ser lido simultaneamente como uma admissão de culpa, uma advertência ou um convite. As iterações subsequentes da teoria pós-crítica estão mais claramente imersas no mercado; como discute Douglas Spencer, "a teoria foi moldada até poder ser posta em funcionamento para e dentro do neoliberalismo"<sup>28</sup>. "Theory was interesting ... but now we have work"<sup>29</sup>, afirmava o título de

<sup>25</sup> Disponível em <<https://placesjournal.org/article/post-trump/>>.

<sup>26</sup> Disponível em <[https://twitter.com/Arch\\_Lobby/status/823651096958791680](https://twitter.com/Arch_Lobby/status/823651096958791680)>.

<sup>27</sup> Robert Somol and Sarah Whiting, "Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism", *Perspecta* 33, 2002, p. 72-77. O trecho citado em seguida encontra-se na p. 77.

<sup>28</sup> Spencer, *op. cit.*, p. 46.

<sup>29</sup> Michael Speaks, "Theory was interesting ... but now we have to work", *Architecture Research Quarterly*, n. 3, v.6, 2002, p. 209-202.

<sup>30</sup> Reinier de Graaf, "Viewpoints: Architecture is now a tool of capital, complicit in a purpose antithetical to its social mission", *The Architectural Review*, 24 abril, 2015. Disponível em <<https://www.architectural-review.com/rethink/viewpoints/architecture-is-now-a-tool-of-capital-complicit-in-a-purpose-antithetical-to-its-social-mission/8681564.article>>.

<sup>31</sup> Giddens, *op. cit.*, p. 122.

<sup>32</sup> Disponível em <<http://www.telegraph.co.uk/news/2016/11/12/nigel-farage-arrives-at-trump-tower-in-bid-to-become-first-brit/>>.

<sup>33</sup> Disponível em <<http://www.motherjones.com/politics/2016/09/donald-trump-first-day-in-office>>.

<sup>34</sup> John Berger, *Sense of Sight*. New York: Knopf, 198, p. 275.

<sup>35</sup> Disponível em <<http://archiparlour.org/about>>.

um artigo em que Michael Speaks lamentava os princípios obscurantistas do discurso arquitetônico do final do século 20 e apelava para o "retorno ao senso comum". Era totalmente previsível que Rem Koolhaas, o mestre do equilíbrio na corda bamba entre teoria e prática, política e poder, alterasse o rumo de suas cortantes críticas iniciais para o pragmatismo resignado de seus últimos livros, incluindo *Contente os Harvard Guides*. "Talvez alguns dos nossos compromissos mais interessantes sejam acríticos, compromissos enfáticos", argumentava Koolhaas em uma conferência em 1994, "que tratam algumas vezes da dificuldade insana de um projeto arquitetônico lidar com uma incrível acumulação de questões econômicas, culturais e políticas e também logísticas". Em um artigo de opinião na *The Architectural Review* em 2015, Reinier de Graaf, sócio do OMA, é mais enfático, ou talvez mais resignado: "A arquitetura agora é uma ferramenta do capital, cúmplice em um propósito antitético a seu antigo empenho ideológico"<sup>30</sup>.

A aceitação pragmática era talvez uma reação inevitável à exaustão da teoria e às seduções do *boom*. Mas agora *Brexit* e Trump e o extremismo das forças que desencadearam demandam que olhemos para outras posições, outras táticas; que confrontemos as realidades deste momento e avancemos novas e corajosas alternativas.

## Engajamento radical

Giddens descreve o engajamento radical como "uma atitude de contestação prática para com as fontes percebidas de perigo. Aqueles que assumem uma postura de engajamento radical alegam que, embora estejamos cercados por graves problemas, podemos e devemos nos mobilizar para reduzir seu impacto ou para transcendê-los. Esta é uma perspectiva otimista, mas vinculada à ação contestatória ao invés de uma fé na análise e discussão racional. Seu veículo principal é o movimento social"<sup>31</sup>. A rápida sucessão dos dois golpes seguidos do *Brexit* e Trump, e as ameaças de ruptura profunda, deixaram muitos sentindo-se ansiosos e assustados, perguntando-se o que fazer, como responder. Alguns dias, o carro de Jagrená parece realmente fora de controle, alimentado por novas fontes de perturbação (*hackers russos*, mídia nacionalista-branca da direita alternativa, posturas pós-realistas). As zombarias de "mau perdedor" e o triunfalismo demagógico de Trump e dos *Brexiters*

(tão terrivelmente fundidos na oportuna fotografia de Trump e Farage na torre de ouro<sup>32</sup>) reforçam mais ainda o sentimento de impotência, diminuindo as esperanças de uma ação individual e coletiva.

Mas espere. Olhemos além da superfície, além das fotografias oportunas e slogans de campanha, e rapidamente torna-se evidente que nem a insurgência tem muita capacidade de implementar sua agenda. Trump já está voltando atrás<sup>33</sup> em promessas-chave de sua campanha. Muitos meses depois, os *Brexiters* ainda estão flutuando em platitudes como "*Brexit significa Brexit*" sem precisar o que diabos, que inferno, isso quer dizer. Em ambos os casos, ideologias simplistas estão se desintegrando frente a duras e complexas realidades.

O que significa que muito ainda está em jogo. Mas necessitamos agir, e rápido. O falecido John Berger colocou perfeitamente:

*A produção da realidade nunca tem acabado, seu resultado nunca tem sido conclusivo. Algo está sempre em balanço. A realidade está sempre em falta. Mesmo de nós, malditos e marginais como podemos ser*<sup>34</sup>.

A realidade nunca esteve mais em falta do que agora, em que está sendo assaltada por falsidades e duplicidades, reinventada por manipuladores da nova mídia e ignorada por líderes políticos. Mas, como Berger nos recorda, ela está sempre em balanço. As coisas não estão definidas. Sinais de declínio da democracia deveriam de fato ser lidos como estímulos ao engajamento. Para os arquitetos, como um chamado para agir como profissionais-cidadãos.

Na verdade, alguns já estão agindo, principalmente através do estabelecimento de novas organizações que buscam articular o profissional e o político. Na Austrália, o *Parlour: Women, Equity, Architecture*<sup>35</sup>, uma organização sem fins lucrativos baseada na internet, dedica-se a promover a igualdade no ensino e na prática de projeto. Fundado em 2012 por um grupo de mulheres lideradas pela editora Justine Clark e a pesquisadora e colunista do *Places Journal*, Naomi Stead, *Parlour* opera de várias formas: publica pesquisas, artigos acadêmicos e de opinião e criou uma série de *Guides to Equitable Practice*; co-patrocina workshops da Wikipedia com o objetivo de escrever sobre mulheres na enciclopédia on-line

e deu início a *Marion's List*, um registro público de mulheres na arquitetura australiana e nas disciplinas do ambiente construído. Nos Estados Unidos, *The Architecture Lobby*<sup>36</sup> é uma “rede descentralizada” de arquitetos que “defende o valor da arquitetura para o público em geral e o trabalho arquitetônico no interior da disciplina”. Fundada em 2013 pela professora e arquiteta Peggy Deamer, o grupo organiza debates ao redor do país, co-patrocina instalações e competições, publica panfletos e um manifesto [*Asymmetric Labors: The Economy of Architecture in Theory and Practice and The Architecture Lobby Manifesto*], e recentemente participou da Marcha das Mulheres em Washington. Na Inglaterra, um grupo de arquitetos lançou recentemente o *Concrete Action*<sup>37</sup>, uma plataforma baseada na internet focada na abordagem da “habitação e crise da propriedade no Reino Unido”. Seus membros permanecem anônimos, com o objetivo de servir como informantes que recebem e compartilham informação (por exemplo, sobre potenciais despejos de inquilinos) com a intenção de tornar a renovação mais responsável.

Esses são apenas três exemplos de uma ampla e crescente ênfase sobre a ação social na prática

arquitetônica. Um desafio dos próximos anos será fortalecer esses esforços, que em sua maior parte permanecem operações limitadas, dependentes de doações e subsídios e dos investimentos de seus fundadores e voluntários. Há a necessidade urgente de que as grandes instâncias profissionais aprendam com e apoiem a energia e o *ethos* de tais organizações.

E todos precisamos agir no sentido de despertar novos potenciais. Na academia, através de um realinhamento com o real e a revitalização da teoria como uma forma de crítica embasada. Na prática, através de uma reconsideração do que significa ser um cidadão-arquiteto. Em nossa vida cotidiana, através de um reengajamento com a empatia, uma qualidade humana severamente castigada em ambas as campanhas, e através de uma reintegração do pessoal e do político com a confiança de que há oportunidades a serem exploradas. Porque, como o falecido Mark Fisher argumenta no final do seu seminal *Capitalist Realism*, “a longa e sombria noite do fim da história tem que ser compreendida como uma enorme oportunidade. ...De uma situação na qual nada pode acontecer, de repente alguma coisa é novamente possível”<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Disponível em <<http://architecture-lobby.org/>>.

<sup>37</sup> Disponível em <<https://www.concreteaction.net/>>.

<sup>38</sup> Mark Fisher, *Capitalist Realism*. Winchester: OBooks, 2009, p. 80-81.

## Abstracts / Resumenes

### **Townscores and Counter-landscapes, contemporary urban issues**

Carlos Tapia Martín, Manoel R. Alves

#### **Abstract**

In the temporal context of the contemporaneity, the article problematizes the notion of landscape introducing, to fundamental recognized theses in the interpretation of the landscape, differential hypotheses to evidence the mediatic-consumerist impositions of the look. That diagnosis constitutes a testimony and accreditation of an experience previously approved by the media, and is already consubstantial with our habits. We will singularize these speculations establishing a more restricted framework of analysis, the city, exchanging the importance of the monumentality notions as an indication of the quality of the landscape with that of hodology, an old term, which retains some basics that could revive the landscape vitality as an argument of our time.

*Keywords:* architecture, hodology, contemporary landscape.

### **Townscores e Contra Paisagens, questões urbanas contemporâneas**

Carlos Tapia Martín, Manoel R. Alves

#### **Resumo**

No contexto temporal da contemporaneidade, o artigo problematiza a noção de paisagem introduzindo, às teses reconhecidas como fundamentais da interpretação da paisagem, hipóteses diferenciais que, por um lado, evidenciam as imposições mediático-consumistas do olhar e, por outro, constituem-se como testemunho e convalidação de uma experiência já consubstanciada em nossos hábitos. Neste artigo, singularizaremos essas especulações até condicioná-las a um quadro mais restrito, como a cidade, propondo maior importância não para a noção de monumentalidade, mas de hodologia, termo antigo que conserva algumas fundações que poderiam reativar a vitalidade da paisagem como argumento do nosso tempo.

*Palavras-chave:* arquitetura, hodologia, paisagem contemporânea.

## **Securitization, Surveillance and Territorialization in Public Spaces in the Neoliberal City**

Rodrigo José Firmino

### **Abstract**

Besides the enthusiasm surrounding the possibilities of an increasing capacity for central control of the city in the discourse of smart urbanism, the city is also made up of a series of scattered networks of technologies and practices. These, form a fluid network of devices and systems that participate in the formation of an intangible territorial layer with various levels of interconnection, systematization and complexity. The making of urban territories can be seen as a sociotechnical process that involves an overlapping of different physical, legal, cultural and technological interconnected layers. In the logic of the territorial layers, the private management of public spaces can be seen as yet another coating in the making of urban territories.

*Keywords:* surveillance, territory, public space.

## **Securitización, Vigilancia y Territorialización en Espacios Públicos en la Ciudad Neoliberal**

Rodrigo José Firmino

### **Resumen**

Además del entusiasmo que rodea las posibilidades de una creciente capacidad de control central de la ciudad en el discurso del urbanismo inteligente, la ciudad se compone también de una serie de redes dispersas de tecnologías y prácticas. Éstas forman una red fluida de dispositivos y sistemas que participan en la formación de una capa territorial intangible con diversos niveles de interconexión, sistematización y complejidad. La construcción de territorios urbanos puede ser vista como un proceso sociotécnico que implica la superposición de diferentes capas interconectadas físicas, jurídicas, culturales y tecnológicas. En la lógica de las capas territoriales, la gestión privada de los espacios públicos puede verse como otro revestimiento en la construcción de los territorios urbanos.

*Palabras clave:* vigilancia, territorio, espacio público.

## **Architecture and contemporary nomadism. Current challenges of the insertion of mobile buildings in urban space.**

Maira Cristo Daitx

### **Abstract**

This article analyzes the recent growth of architectural production that discourses on mobility and contemporary nomadism. By associating it with a still modern and utopian content and focusing on the challenges of its insertion in the concrete urban space, two cases are addressed: the MiniMOD, a Brazilian luxury mobile housing; and the Spacebox and TempoHousing, two Dutch student mobile housing. Even in different contexts, it is clear their dissociation from real nomadic behaviors and influence by other subject-space relationships taken place through movement – important sociocultural backgrounds for the legitimization of the typology as representative of some aspects of the contemporaneity.

*Key words:* space production; mobile architecture; contemporary nomadism.

## **Arquitectura y nomadismo contemporáneo. Desafíos actuales de la inserción de edificaciones móviles en el espacio urbano.**

Maira Cristo Daitx

### **Resumen**

Este artículo analiza el crecimiento reciente de producciones arquitectónicas que discurren sobre la temática de la movilidad y del nomadismo contemporáneo. Asociándolas a un contenido moderno aún utópico y enfocándose en los desafíos de su inserción en el espacio urbano concreto, abordan-se dos casos: la MiniMOD, vivienda móvil de lujo brasileña; y las Spacebox y TempoHousing, viviendas móviles holandesas estudiantiles. Incluso en diferentes contextos, observará-se su disociación de comportamientos nómadas reales, y la influencia de otras relaciones sujeto-espacio realizadas a través del movimiento – importantes cultural y socialmente para la legitimación de esta tipología como representante de aspectos de la contemporaneidad.

*Palabras clave:* producción espacial, arquitectura móvil, nomadismo contemporáneo.

## **Functional tradition, technical rationality and aesthetic value: mills and garners in the argentine Humid Pampas**

Adriana Collado

### **Abstract**

The metaphor of “breadbasket of the world” defined to Argentina for a long period, given its incorporation into the international division of labor as a supplier of grain, meat and food products. The metaphor was present in the necessary artifacts to fulfill that role, whereby the Pampa became a journey of significance, marked by progress. Today the meaning of these artifacts has been disrupted, transcending the functional or economic valuation to become aesthetic objects. This article reviews the significance in the work of artists and architects that marked this process, seeking to interpret how it has acquired the current valuation of these forms.

*Keywords:* functionality, technology, beauty.

## **Tradição funcional, racionalidade técnica e valor estético: moinhos e silos para cereais na Pampa Úmida argentina**

Adriana Collado

### **Resumo**

A metáfora do “celeiro do mundo”, definida a Argentina por um longo período, dada a sua incorporação na divisão internacional do trabalho como um fornecedor de grãos, carne e produtos alimentares. A metáfora estava presente nos artefatos necessários para cumprir esse papel. Hoje, o significado desses artefatos foi interrompido, transcendendo a avaliação funcional e econômica para se transformar objetos estéticos. Este artigo analisa o significado no trabalho de artistas e arquitetos que marcaram esse processo, buscando interpretar como ele adquiriu a avaliação atual dessas formas.

*Palavras-chave:* funcionalidade, tecnologia, beleza.

## **Artigas in magazines**

Fernando Guillermo Vázquez Ramos, Ana Paula Koury, Michelle Duarte Bispo

### **Abstract**

This article aims to reflect about the contribution from literature in the representation of the modern city and in the construction of the urban imaginary through the interpretation of the city of Paris under the Victor Hugo's look "Les Misérables". Paris became the model of metropolis and the main XIX<sup>th</sup> century capitol, representing the progress of the scientific improvement and locus of the modern life. Using a imaginary and a symbolic perspective, Hugo contemplates the city as a stage and as a character and describes it through the representation of the social injures and the new urban Paris life conditions.

*Keywords:* historiography of Modern Movement, brazilian modern architecture, Vilanova Artigas.

## **Artigas en revistas**

Fernando Guillermo Vázquez Ramos, Ana Paula Koury, Michelle Duarte Bispo

### **Resumen**

Este trabajo presenta reflexiones sobre la contribución de la literatura en la representación de la ciudad moderna y en la construcción del imaginario urbano a través de la interpretación de la ciudad de París bajo la mirada de Victor Hugo en la obra "Los Miserables". París se convierte en modelo de metrópolis y la capital del siglo XIX, representa el proceso del avance científico y tecnológico y locus de la vida moderna. A través de una perspectiva imaginaria y simbólica, Hugo contempla la ciudad como escenario y personaje y describe las contradicciones de las relaciones y conflictos por medio de la representación de las lacras sociales y de las nuevas condiciones de la vida urbana parisienne.

*Palabras clave:* historiografía del Movimiento Moderno, Arquitectura Moderna brasileña, Vilanova Artigas.

## **The political machines of Lebbeus Woods**

Bernardo da Silva Vieira

### **Abstract**

Investigate the ideas of the north-american architect Lebbeus Woods and his interventions on areas, both plagued by wars and natural disasters, as for contingencies political, economic or social. In his vision, maintaining the integrity of the ruins is seminal for a reflection about their ways of doing while historical narratives that often are neglected by official history. His work search for new projectual paradigms in these degraded areas, in which the traumatic events and their acceptance are the starting point for recognizing the change agents of history. For this, the architect advocates the creation of a new type of professional: the experimental architect.

*Keywords:* contemporary architecture, post-disaster architecture, experimental practice.

## **La maquinaria política de Lebeus Woods**

Bernardo da Silva Vieira

### **Resumen**

Investiga las ideas del arquitecto norteamericano Lebbeus Woods y sus propuestas de intervención en zonas urbanas plagadas por las guerras, desastres naturales y contingencias políticas, económicas o sociales. En su vision, el mantenimiento de la integridad física de las ruinas es fundamental para una reflexión acerca de sus formas de hacer. El trabajo de Woods delinea nuevos paradigmas proyectuales en áreas degradadas, con los acontecimientos traumáticos y su aceptación como punto de partida para el reconocimiento de los agentes de cambio de la historia. Para ello, el arquitecto aboga por la creación de un nuevo tipo de profesional: el arquitecto experimental.

*Palabras clave:* arquitectura contemporánea, arquitectura post-desastre, práctica experimental.

## **“Estado Novo”, architecture and “national rebirth”**

Joana Brites

### **Abstract**

This paper aims to frame and characterize the architecture of the Portuguese “Estado Novo” in the context of its propagated “national rebirth” program. Albeit the regime’s traditional and conservative features, it is argued that the public works campaign constitutes one of its aspects of greater modernity. The inclusive nature of the cultural policy developed by “Estado Novo”, like other fascism, is highlighted. In order to demonstrate it, this paper analyses the relationship between architects and Government, the system of artistic conditioning, as well as the logic of compromise that the regime’s architecture reveals in the search for a “modern national”.

*Keywords:* Portugal, “Estado Novo”, architecture.

## **“Estado Nuevo”, arquitectura y “renacimiento nacional”**

Joana Brites

### **Resumen**

Este artículo tiene por objeto contextualizar y caracterizar la arquitectura del Estado Nuevo portugués en el marco de su programa propagandista de “renacimiento nacional”. A pesar del tradicionalismo y el conservadurismo del régimen, se intenta demostrar que la campaña de obras públicas constituye una de sus vertientes de mayor modernidad. Se evidencia el carácter inclusivo de la política cultural que el Estado Novo, a semejanza de otros fascismos, ha cultivado. En ese sentido, se analiza la relación entre arquitectos y gobierno, el sistema de condicionamiento artístico implementado, así como la lógica de compromiso que la arquitectura del régimen revela en torno a la búsqueda y la construcción de un «moderno nacional».

*Palabras clave:* Portugal, “Estado Nuevo”, arquitectura.

## **Perceptions about the XIX<sup>th</sup> century urban phenomenon through the sight of Victor Hugo in “Les Miserables”**

Amanda Carvalho Maia

### **Abstract**

This article aims to reflect about the contribution from literature in the representation of the modern city and in the construction of the urban imaginary through the interpretation of the city of Paris under the Victor Hugo's look "Les Misérables". Paris became the model of metropolis and the main XIX<sup>th</sup> century capitol, representing the progress of the scientific improvement and locus of the modern life. Using a imaginary and a symbolic perspective, Hugo contemplates the city as a stage and as a character and describes it through the representation of the social injures and the new urban Paris life conditions.

*Keywords:* modern city, Paris XIX<sup>th</sup> century, Les Misérables..

## **Percepciones del fenómeno urbano en el siglo XIX sob la óptica literaria de Victor Hugo en “Los Miserables”**

Amanda Carvalho Maia

### **Resumen**

Este trabajo presenta reflexiones sobre la contribución de la literatura en la representación de la ciudad moderna y en la construcción del imaginario urbano a través de la interpretación de la ciudad de París bajo la mirada de Victor Hugo en la obra “Los Miserables”. Paris se convierte en modelo de metrópolis y la capital del siglo XIX, representa el proceso del avance científico y tecnológico y locus de la vida moderna. A través de una perspectiva imaginaria y simbólica, Hugo contempla la ciudad como escenario y personaje y describe las contradicciones de las relaciones y conflictos por medio de la representación de las lacras sociales y de las nuevas condiciones de la vida urbana parisense.

*Palabras clave:* ciudad moderna, París siglo XIX, Los Miserables.

## **Between projects intentions and city conjecture in five buildings: MESP-RJ, MAM-RJ, FAU-USP, MUBE e MAM-SP**

Samir Set El Banate, Manoel Lemes Silva Neto

### **Abstract**

The article is a thinking about brazilian architecture works and the relation of the building within the city. The paper focus a design methodology in which the building has intrinsic values and are interdependent with the city, approaching the teoric critic orientation of the period in the brazilian modern architecture historiography. The projects analysis review the attention that architecture has as a methodology to debate the city and the possibilities to construct the environment. The forms founded, aligned in the debate, make clear the chalenge and the disciplinary investigation to find new ways of the understanding the History of architecture as a cultural process.

*Keywords:* Project, City, Brazilian Architecture.

## **Entre las intenciones de proyecto y coyuntura de la ciudad en cinco edificios: MESP-RJ, MAM-RJ, FAU-USP, MUBE y MAM-SP**

Samir Set El Banate, Manoel Lemes Silva Neto

### **Resumen**

El artículo es una reflexión sobre algunas obras de la arquitectura brasileña y la relación con la ciudad. El trabajo enfoca la metodología de proyecto en que el edificio posee valor intrínseco y de interdependencia con la ciudad, abordando la orientación crítico-teórica del período por la historiografía de la arquitectura moderna brasileña. Los análisis de los proyectos reflejan la preocupación de la arquitectura como metodología para debatir la ciudad y las posibilidades en la construcción de los espacios. Las formas encontradas, alineadas en el debate, elucidan los desafíos enfrentados y la investigación disciplinaria para encontrar nuevos caminos valiéndose del entendimiento histórico de la arquitectura como un proceso cultural.

*Palabras clave:* proyecto de arquitectura, ciudad, arquitectura brasileña.