



# DESENHO [...] CIDADE

Pedro António Janeiro  
(editor)



## Arquiteturas-Imaginadas

Representação Gráfica Arquitectónica e Outras-Imagens



**Pedro António Janeiro, Lisboa, 1974.**

Licenciado, Mestre e Doutor em  
Arquitetura pela Faculdade de  
Arquitetura da Universidade de Lisboa  
(FAUL/Lisboa).

Má-Doctor pelo Programa de Pós-  
-Graduação em Arquitectura da Faculdade  
de Arquitectura e Urbanismo da  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
(PGEARQ/PAU/UFRRJ).

Professor da FAUL/Lisboa.

Coordenador Científico do Projecto de  
Investigação

"Arquiteturas-Imaginadas:  
Representação Gráfica Arquitectónica e  
"Outras-Imagens", C.L.A.U.D./P.C.T./P.A./U.  
Lisboa.



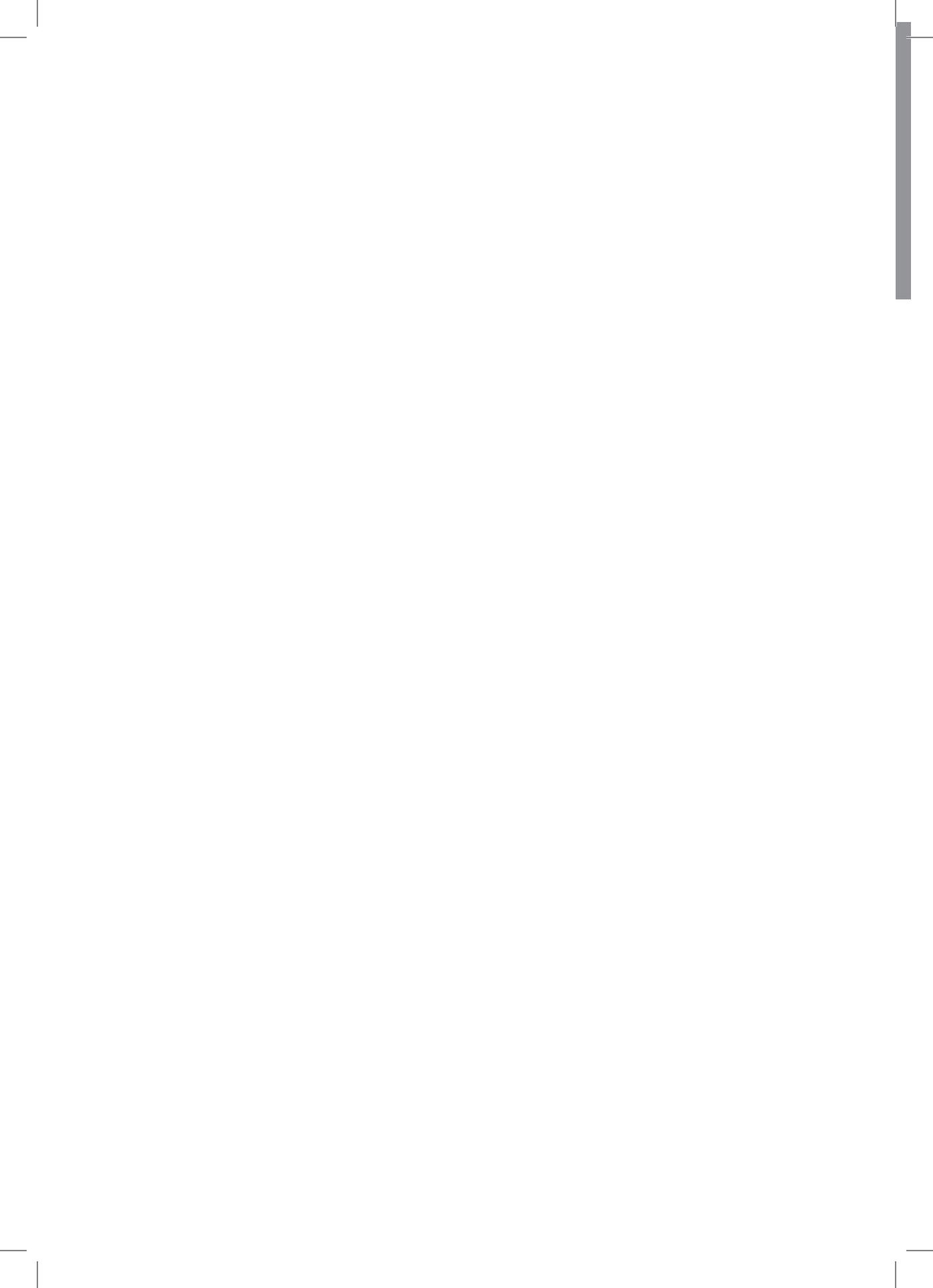
# DESENHO [...] CIDADE

Pedro António Janeiro  
(editor)

## Arquiteturas-Imaginadas

Representação Gráfica Arquitetónica e Outras-Imagens

ca lei  
d o s c  
ó p i o





# DESENHO [...] CIDADE

Pedro António Janeiro  
(editor)

## Arquiteturas-Imaginadas

Representação Gráfica Arquitetónica e Outras-Imagens

ca lei  
d o s c  
ó p i o

**TÍTULO**

Arquiteturas-Imaginadas:  
Representação Gráfica Arquitetónica e “Outras Imagens”  
Desenho [...] Cidade  
(número 2)

**AUTOR**

Pedro António Janeiro

**DESIGN e PAGINAÇÃO**

Nuno Silva – Kabu

**PRÉ-IMPRESSÃO e IMPRESSÃO**

Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas, SA

**ISBN**

978-989-658-290-6

**DEPÓSITO LEGAL**

405012/16

**DATA DE EDIÇÃO**

Março de 2016

**EDITOR**



CALEIDOSCÓPIO – EDIÇÃO E ARTES GRÁFICAS, SA

Rua de Estrasburgo, 26 - r/c dto.

2605-756 Casal de Cambra. PORTUGAL

Telef.: (+351) 21 981 79 60

Fax: (+351) 21 981 79 55

E-mail: [caleidoscopio@caleidoscopio.pt](mailto:caleidoscopio@caleidoscopio.pt)

[www.caleidoscopio.pt](http://www.caleidoscopio.pt)

## SUMÁRIO

### **FERES LOURENÇO KHOURY**

Cadernos e Apontamentos..... 13

### **VINCENZO D'ALBA E FRANCESCO MAGGIORE**

Carlo Aymonino: Architettura, Città e Fantasie di Interludio..... 33

### **LUISA SOL**

Desenho, Imagem, Audiovisual e Cidade:

Nova Iorque na Era de sua Reprodutibilidade Técnica ..... 57

### **ANA ESTEBAN MALUENDA E JESÚS GALLO**

La Ciudad Soñada. Los Concursos de Arquitectura como Promotores

de la Imagen de Madrid (1949-1979)..... 73

### **FERNANDO G. VASQUEZ RAMOS**

Desenho da Cidade [fictícia]:

Matta-Clark e a Representação do Espaço Urbano. .... 97

### **PEDRO ANTÓNIO JANEIRO**

Os Desenhos das Minhas Casas (Nas Minhas Cidades) ..... 119

### **MYRNA DE ARRUDA NASCIMENTO**

Um Desenho, Multipli Cidades ..... 127

### **MARIA DULCE LOUÇÃO**

O Desenho das Coisas a que Chamamos “Arquiteturas” ..... 147

**PAULO MIGUEL MELO**

Das Imagens Pré-inscritas, à sua Subversão ..... 151

**ENEIDA DE ALMEIDA**

Arquiteturas Imaginadas e Obras Acabadas: Os Liames entre Representação,  
Projeto e Obra na Produção de Lina Bo Bardi ..... 163

**MAURO SANTORO CAMPELLO**

Croqui: A Grafia da Poética da Arquitetura ..... 183

**ANGELA COLONNA**

Cartografia del Tempo di uma Città senza Tempo: I Sassi di Matera ..... 195

**DARIO BORIS CAMPANALE**

La Rappresentazione nell' Esperienza di Ricerca ..... 211

**VALÉRIA C. DOS SANTOS FIALHO**

O Desenho desvela a Cidade: Desenho enquanto Vivencio a Cidade ..... 219

**ARTUR SIMÕES ROZESTRATEN**

Diálogo Imaginário: Belém-São Paulo ..... 239

**ANA BEATRIZ VELOSA, ANA ELISA ALVES, ANA ISABEL CARDOSO,  
ANTÓNIO CARVALHO FONSECA, ARGENZIA CRISTINA GALLOTTA,  
IVO COVANEIRO, JOANA DOS REIS SILVA, JOÃO PAULO ENCARNAÇÃO**

Escavar no Escavado (...) O Desenho para a Consolidação do Património  
e Expansão da Cidade ..... 257

**JAVIER GARCÍA – GUTIÉRREZ MOSTEIRO**

Roma Real / Roma Ideal en el Dibujo de Luigi Canina ..... 269

## COMISSÃO CIENTÍFICA PARA O LIVRO DESENHO (...) CIDADE:

Pedro António JANEIRO, (Presidente da Comissão Científica e Editor)  
Faculdade de Arquitectura Universidade de Lisboa, FA/UL, Portugal.

Jorge CRUZ PINTO,  
Faculdade de Arquitectura Universidade de Lisboa, FA/UL, Portugal.

Ana Leonor M. MADEIRA RODRIGUES,  
Faculdade de Arquitectura Universidade de Lisboa, FA/UL, Portugal.

Maria Dulce LOUÇÃO,  
Faculdade de Arquitectura Universidade de Lisboa, FA/UL, Portugal.

BERCHEZ, D. Joaquín,  
Universidad de Valencia, Espanha.

MOSTEIRO, D. Javier G.,  
Escuela Técnica Superior Arquitectura Politecnico Madrid, Espanha.

Myrna de ARRUDA NASCIMENTO,  
Faculdade de Arquitectura e Urbanismo Universidade de São Paulo, FAU/USP, Brasil.

Feres Lourenço KHOURY,  
Faculdade de Arquitectura e Urbanismo Universidade de São Paulo, FAU/USP, Brasil.

JORGE, Luís António,  
Faculdade de Arquitectura e Urbanismo Universidade de São Paulo, FAU/USP, Brasil.

Artur ROZESTRATEN,  
Faculdade de Arquitectura e Urbanismo Universidade de São Paulo, FAU/USP, Brasil.

Eneida de ALMEIDA,  
Universidade de São Judas Tadeu, USJT, Brasil.

Fernando VÁSQUEZ RAMOS,  
Universidade de São Judas Tadeu, USJT, Brasil.

Valéria FIALHO,  
SENAC, São Paulo, Brasil.

Ceça GUIMARAENS,  
Faculdade de Arquitectura e Urbanismo Universidade do Rio de Janeiro, FAU/UFRJ, Brasil.

Luiz Manoel GAZZANEO,  
Faculdade de Arquitectura e Urbanismo  
Universidade do Rio de Janeiro, FAU/  
UFRJ, Brasil.

Santo GIUNTA,  
Dipartimento d'Architettura, Scuola  
Politecnica, Università degli Studi di  
Palermo, Itália.

Francesca FATTA,  
Università Mediterranea di Reggio  
Calabria, Itália.

Antonio CONTE,  
Facoltà di Architettura di Matera,  
Università degli Studi della Basilicata,  
FAM/USB, Itália.

Angela COLONNA,  
Facoltà di Architettura di Matera,  
Università degli Studi della Basilicata  
FAM/USB, Itália.

Ana ESTEBAN MALUENDA,  
Escuela Técnica Superior Arquitectura  
Politecnico Madrid, Espanha.

Ivo COVANEIRO,  
Faculdade de Arquitectura Universidade  
de Lisboa, FA/UL, Portugal.

MAGGIORE, Francesco,  
Facoltà di Architettura di Matera,  
Università degli Studi della Basilicata  
FAM/USB, Itália.

## **Pedro António Janeiro (coordenador)**

No ano de 2009 foi criado um Projecto de Investigação intitulado *Arquiteturas-Imaginadas: Representação Gráfica Arquitectónica e “Outras-Imagens”*; este Projecto foi sediado no Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design, CIAUD, da Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, FA/Ulisboa, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, FCT; com a coordenação científica de Pedro António Janeiro.

Já nesse altura, o principal objectivo da investigação podia ser resumido deste modo:

*Partindo do princípio de que, por um lado, a Arquitectura é uma relação (entre aquele-que-habita e aquilo-que-se-dispõe-a-ser-habitado) e, por outro, que ela, enquanto produto, é provocada por representações gráficas de diversa natureza (a que lato senso podemos chamar “imagem”); mais: partindo da constatação de que habitar-nessas-representações é uma forma de habitar diferente daquele(s) que elas prometem e/ou sugerem e/ou fccionam quando postas-em-forma arquitectónica, quando edificadas portanto; partindo da hipótese de que a Arquitectura (mesmo enquanto “relação”) se encontra em gérmen nessas imagens que a pensam/imaginam:*

*Esta investigação propõe estudar: o como é que esse gérmen, ou essa semente, de Arquitectura existe nessas representações (sejam estas imagens desenhos com um pendor mais academizante/manual: croquis a la prima, esboçetos, esquemas, etc.; sejam fruto das mais recentes tecnologias digitais: como o desenho paramétrico, modelação por nubrs,*

*rendering por radiosidade, modelação algorítmica, etc.); o como é que se ensinam os futuros-projectistas a construir imagens que o contenham com o objectivo de reduzir as discrepâncias entre o habitar-virtual e o habitar-“real”(-ou-“efectivo”).*

*Desenho (...) Cidade* foi o subtítulo por nós escolhido para o *I Seminário Internacional Arquiteturas-Imaginadas: Representação Gráfica Arquitectónica e “Outras-Imagens”* que aconteceu entre os dias 28 e 30 de Abril de 2014 na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa.

Intencionalmente em aberto (...) – reticências entre parêntesis – entre *Desenho* e *Cidade*, alargou-se o âmbito da discussão acerca das relações mantidas entre um e outra; preenchidas as (...) com: “a” – *Desenho (a) Cidade*; com “e” – *Desenho (e) Cidade*; com “da” – *Desenho (da) Cidade*; com “através da” – *Desenho (através da) Cidade*; com “com a” – *Desenho (com a) Cidade*; com “os ritmos da” – *Desenho (os Ritmos da) Cidade*; com “os palimpsestos da” – *Desenho (os Palimpsestos da) Cidade*; com “os claros e os escuros da” – *Desenho (os Claros e os Escuros da) Cidade*; com “os cheios e os vazios da” – *Desenho (os Cheios e os Vazios da) Cidade*; com “com as cores da” – *Desenho (com as Cores da) Cidade*; com “a luz da” – *Desenho (a Luz da) Cidade*; com “habitando a” – *Desenho (Habitando a) Cidade*; etc.

Ora, assim alargado o âmbito, este livro é a compilação dos trabalhos apresentados na primeira edição do *Seminário Internacional Arquiteturas-Imaginadas: Representação Gráfica Arquitectónica e “Outras-Imagens”: Desenho (...) Cidade*.

Obrigado a todos.

Pedro António Janeiro

Professor Doutor

Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, FA-ULisboa.

Coordenador Científico do Projecto de Investigação “Arquiteturas-Imaginadas:

*Representação Gráfica Arquitectónica e ‘Outras-Imagens’*, C.I.A.U.D./F.C.T./F.A.-U.Lisboa.





FERES LOURENÇO KHOURY  
**Cadernos e Apontamentos**

**Resumo**

Os cadernos de desenhos que proponho mostrar, abrem-se como uma oficina de signos, que, perambulando por tempos e lugares diferentes, produzem-se como sistemas sígnicos verbais e não verbais, cujos registros rascunham, desatando o diálogo intertextual destes sistemas. Descendo pela estratigrafia dos lugares, os cadernos são jogos de referências verticais, em que caligrafias de poemas, desenhos de observação ou imagens de imagens montam sintagma de projeto (Fig 1).

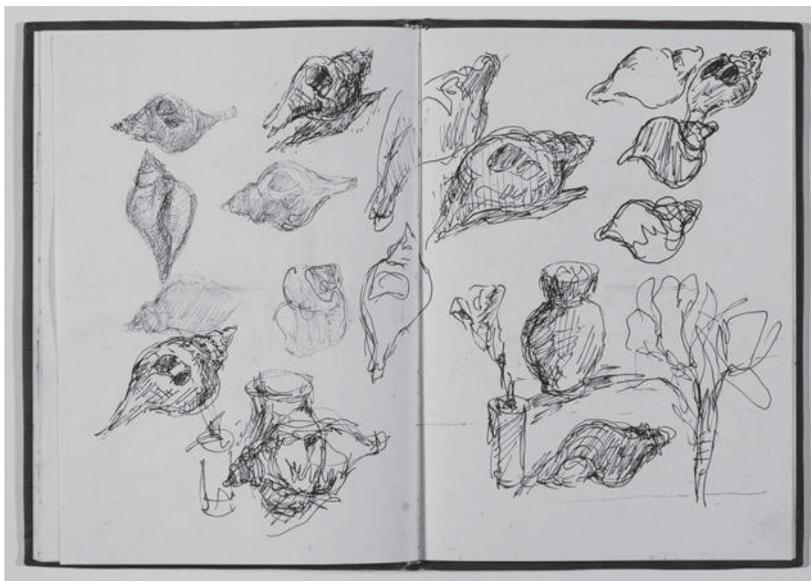


Fig 1 - Página de caderno do artista

**Cadernos de Observação**

Em todo momento de atividade mental acontece em nós um duplo fenômeno de percepção: ao mesmo tempo em que temos consciência dum estado de alma, temos diante de nós, impressionando-nos os sentidos

que estão virados para o exterior, uma paisagem qualquer, entendendo por paisagem, para conveniência de frases, tudo o que forma o mundo exterior num determinado momento da nossa percepção. Todo o estado de alma é uma paisagem, isto é, todo o estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem<sup>1</sup>.

*“...acontecem coisas mirabolantes neste mundo, a imaginação da realidade é delirante, é maravilhosamente delirante<sup>2</sup>.”*

Cultura é circulação. Percebemos o mundo através de entrelaços de signos que, intensamente ativos, atingem alvos e articulações. Neste sentido, o projeto artístico aponta para o zênite, fazendo circular no dedalo de ideias e realizações. Aqui, subentende-se que circular é circunavegar o orbe.

A multiplicidade de eventos no espaço da cultura presentifica o trânsito do conhecimento. Pensar o orbe é confirmar formas: o trabalho do artista opera esta circulação pois, seguindo rotas que tramam eventos, seu empenho é o projeto, que, relançando-se no mundo, ordena-se como linguagem.

O lugar, o mundo que habita a ação da linguagem, é para o artista, a visualidade, os seus rastros, os pensamentos ou escritos que lhe conferem uma realidade própria. Nestes cadernos, sugere-se um trajeto possível que se especifica para o autor como um lugar-gênese de “reservas poéticas” ou a “linguagem em larva” conceitos extraídos da genética literária, que definem um campo de possibilidades, de desejos, de impulsos, onde diferentes estruturas são procuradas: co-habitam aqui visualmente o mesmo espaço, fabricam-se listas de sinônimos, condensam-se, ampliando-se parágrafos, no que o artista conhece, como afirma Cecília Almeida Salles processos de

---

<sup>1</sup> Fernando Pessoa, Cancioneiro in *Obra Poética*, 7o ed., Nova Aguilar, Rio Janeiro, 1977, p. 101.

<sup>2</sup> Valter Hugo Mãe, *A máquina de fazer espanhóis*, 1o ed., Cia das Letras, São Paulo, 2011, p. 139.

adequação, limites e potência de palavras materializando-se projeto<sup>3</sup>. No contexto dos Cadernos, a “reserva poética” é um conjunto de desenhos, anotações, poemas ou mesmo recusas, onde registram-se formas de elaboração catalisadoras de matéria-prima para a criação de um projeto poético.

Os cadernos são germinativos, pois deles retiramos possibilidades, que descortinam em sua pele escritas, riscos e direções que envolvem procedimentos e processos, provocando a imaginação, em trilhas que constituem uma linguagem especial, articulada para este fim. Neste lugar não opera o tempo linear, apenas o circular que se inscreve na construção de novas poéticas.

Os cadernos de desenhos de observação abrem-se nesta reflexão como uma oficina de signos. Perambulando-se entre seus registros por tempos e lugares diferentes produzem-se conjunto sígnicos verbal e não verbal, cujo registro rascunha, o diálogo intertextual dos sistemas.

Escolhido entre outros, este caderno mostra sobretudo a importância da observação de modelo vivo, que como tema, dirige o pensamento construtivo, o uso interessado da sintaxe, da sensibili-zação do olhar e da busca permanente de novas referências em torno da imagem desenhada. As linhas, as cores, as massas noturnas ou diurnas configuram-se como um conjunto sinfônico para compreen-são do ato de desenhar na construção do olhar diferencial.

Nas páginas descontínuas, os registros diários descortinam o exercício do olhar quanto às possibilidades expressivas observada. Os apontamentos em torno da figura humana aqui tomado como exemplo, alinhavam-se assim com outros projetos, como metamor-fose espelhada.

Pensar por palavras, pensar por desenhos: fluxos intermináveis de ações e decisões que definem o caderno como um diário-lugar, um canteiro de obras, se expressando em energia e vida. A afinidade com os cadernos garante a presteza, arromba espaços, gerando atalhos, que realizam os processos (Fig 2 a 8).

<sup>3</sup> Cecília Almeida Salles, Arte e Conhecimento. Manuscrita: Revista de Crítica Genética, 5, APML, SP, 1993, p. 114.



Fig 2 - Página de caderno do artista



Fig 3 - Página de caderno do artista



Fig 4 - Página de caderno do artista



Fig 5 - Página de caderno do artista



Fig 6 - Página de caderno do artista

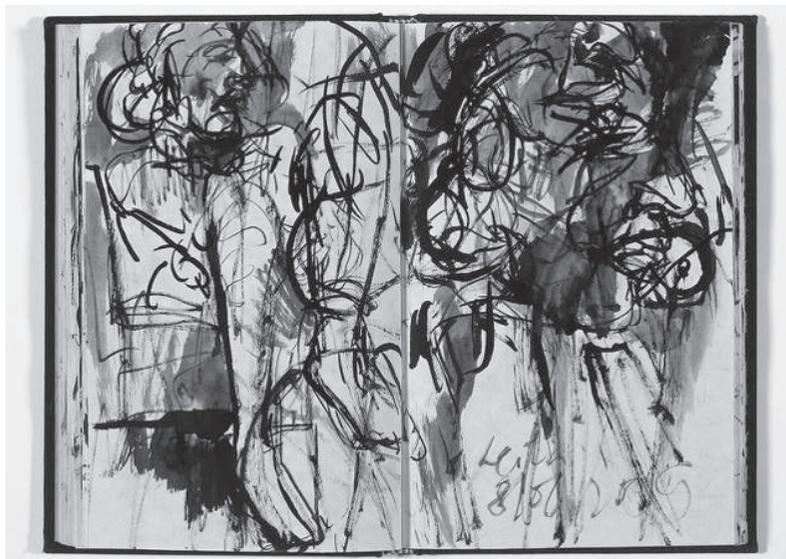


Fig 7 - Página de caderno do artista



Fig 8 - Página de caderno do artista

### **Cadernos para gravura em metal**

Se a paisagem do poeta é um estado d'alma, a paisagem do gravador é um caráter, um ímpeto de vontade, uma ação impaciente por agir sobre o mundo. O gravador põe um mundo em andamento, suscita forças que inflam as formas, provoca forças adormecidas num universo plano. Provocar é seu modo de criar<sup>4</sup>.

A presença desenhista dos estudos para as gravuras, evidencia o vigor do projeto gráfico, de modo que em ambos, nas gravuras e nos desenhos, viaje-se no mesmo barco, embora difiram os seus destinos.

Nessa rede descontínua de presenças do material genético, o diálogo do artista com esta multiplicidade de vozes é o da prontidão. São decisões objetivas de escolhas e exigências de recorte, que vivificam as criações.

Assim, todos os cadernos de gravura situam-se como lugar-gênese,

---

<sup>4</sup> Fernando Pessoa, Cancioneiro in Obra Poética, 7o ed., Nova Aguilar, Rio Janeiro,1977, p. 101.

onde se leem, como em geologia, espessas camadas de registros. Como no processo alquímico de transmutações, os desenhos, anotações, referências e mais indicadores alegorizam os embates do desejo, enquanto este se constitui como linguagem.

No artigo *Arte e conhecimento*, apresentando o processo de criação da obra de arte como ordenação de informações, Cecília Almeida Salles diz que “os diários e todos os tipos de registros de caráter eminentemente pessoal ou prestações de contas que o artista faz a si mesmo deixam, muitas vezes, índices relativos à sua percepção. O artista vai tateando o mundo com olhar sensível e singular – ele vai conhecendo o mundo, ou, vai conhecendo seu mundo”.<sup>5</sup> Disto decorre que esta atividade singular alude a um lugar, que seguramente abriga graus de interlocução afetiva.

A matéria-prima gráfica, paginada nestes cadernos, dialoga com a necessidade de expressão, sentimento e observação. Em diversas oportunidades admirei a liberdade que estrutura as montagens e anotações, organizadas a partir de textos e imagens, de agendas de alunos jovens onde a escrita de um poema convive com recortes de jornal, rótulos ou marcas de roupa, mas também com números telefônicos e linguagens cifradas.

As matrizes, apesar de duras, são muito sensíveis. Registram definitivamente os golpes recebidos. As marcas do acaso somam-se à ação deliberada do artista. Tudo que a matriz sofreu permanece visualmente registrado. Gravar é construir uma memória<sup>6</sup>.

Os estudos para o projeto de gravura, como vistos neste caderno, alinhavam-se com outros projetos e referências. Neste sentido a ausência da figura é substituída por outros argumentos que se expandem entre as questões do espaço negativo e positivo, das ambiguidades da figura e fundo, absorvidos da técnica incisiva e direta da ponta seca e brunidor, de que resultam negros profundos originados de uma extensa

<sup>5</sup> Cecília Almeida Salles, *Arte e Conhecimento*. Manuscrita: Revista de Crítica Genética, 5, APML, São Paulo, 1993, p.110-111.

<sup>6</sup> Marco F. Buti, *Estruturas Inevitáveis: Continuidade do Gravar Anterior*, Dissertação de Mestrado, ECAUSP, São Paulo, 1994, p. 68.

sobreposição de gravações.

Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir – nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio<sup>7</sup> (Fig 9 a 20).

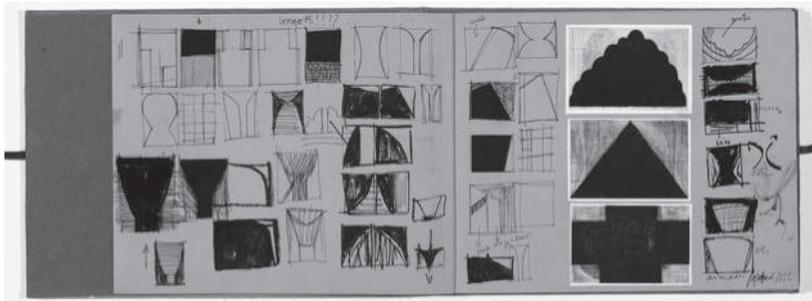


Fig 9 - Página de caderno do artista

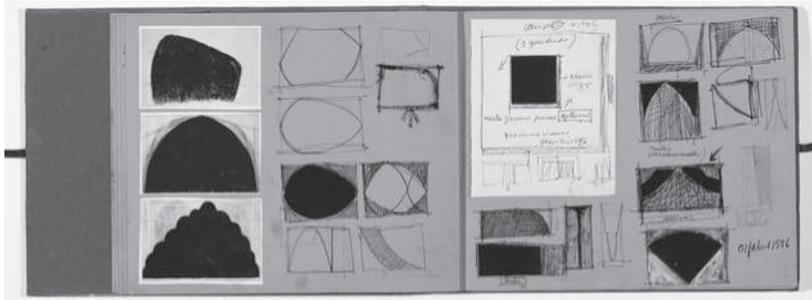


Fig 10 - Página de caderno do artista

<sup>7</sup> Clarice Lispector, A paixão segundo GH, Rocco, Rio Janeiro, 1998, p. 98.

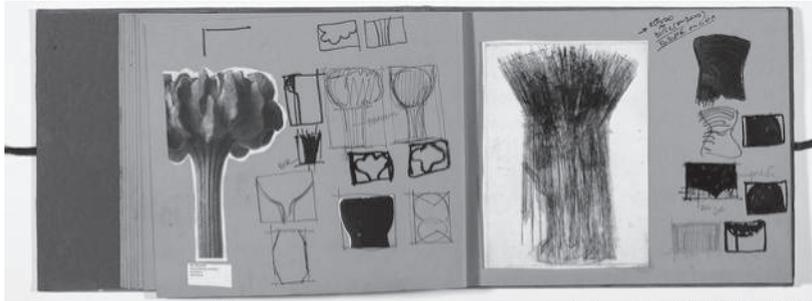


Fig 11 - Página de caderno do artista

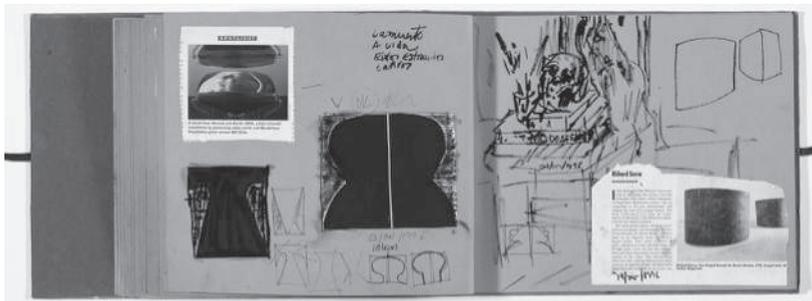


Fig 12 - Página de caderno do artista

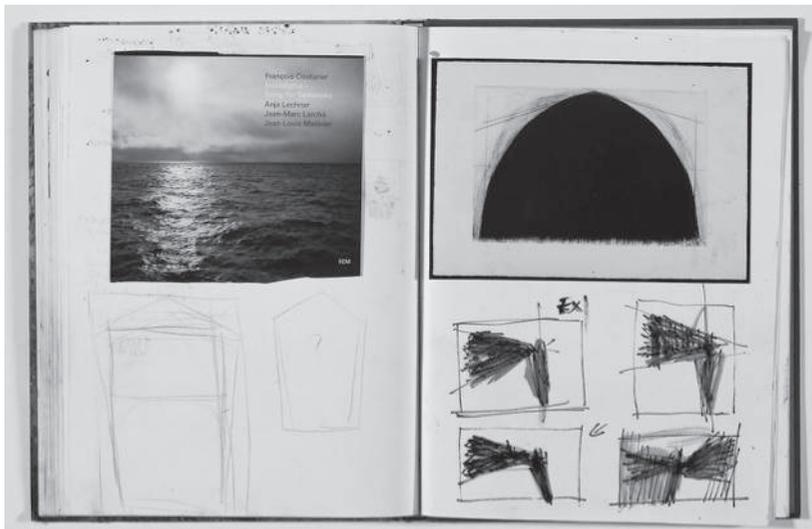


Fig 13 - Página de caderno do artista

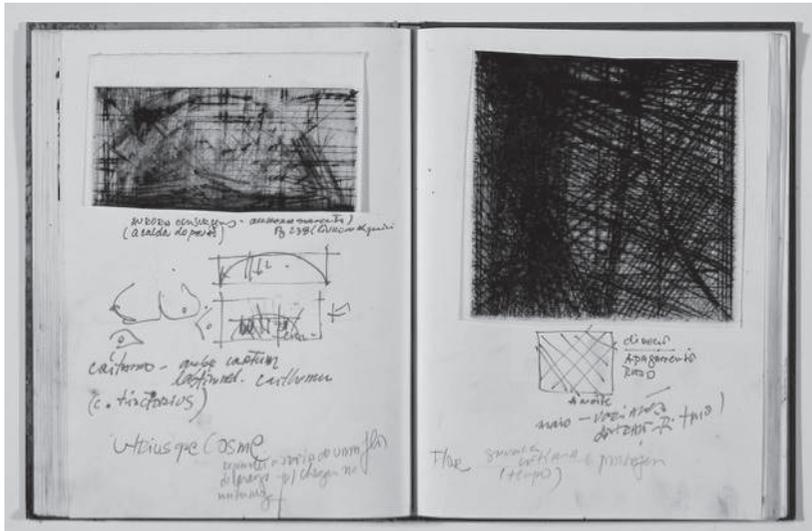


Fig 14 - Página de caderno do artista

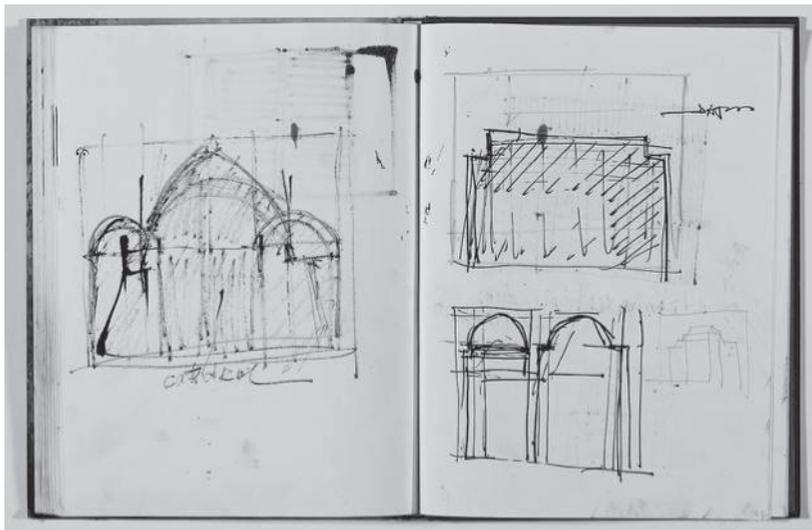


Fig 15 - Página de caderno do artista

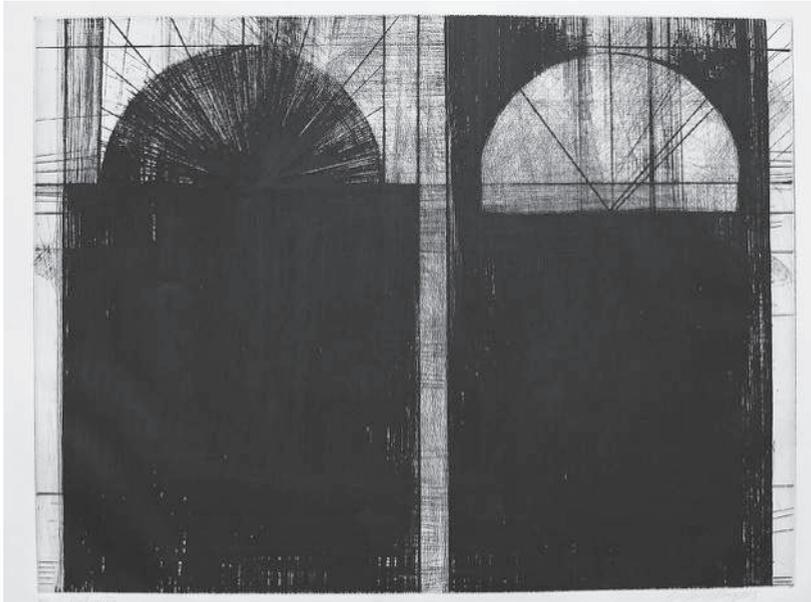


Fig 16 - Gravura do artista

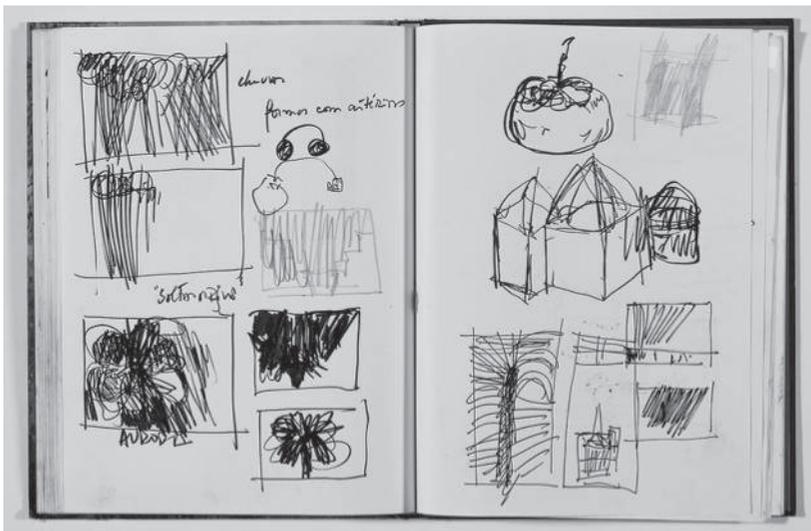


Fig 17 - Página de caderno do artista

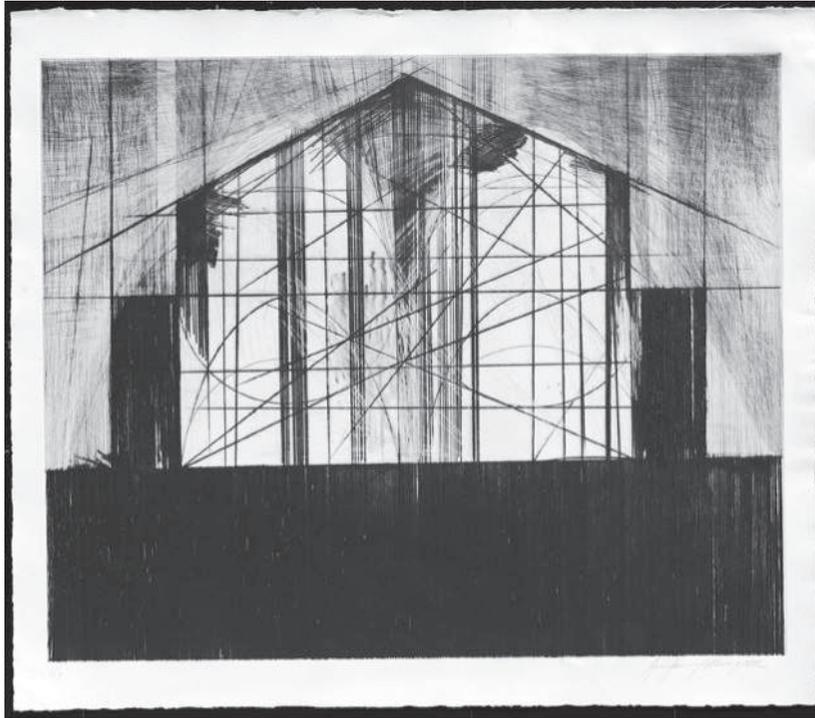


Fig 18 - Gravura do artista



Fig 19 - Página de caderno do artista

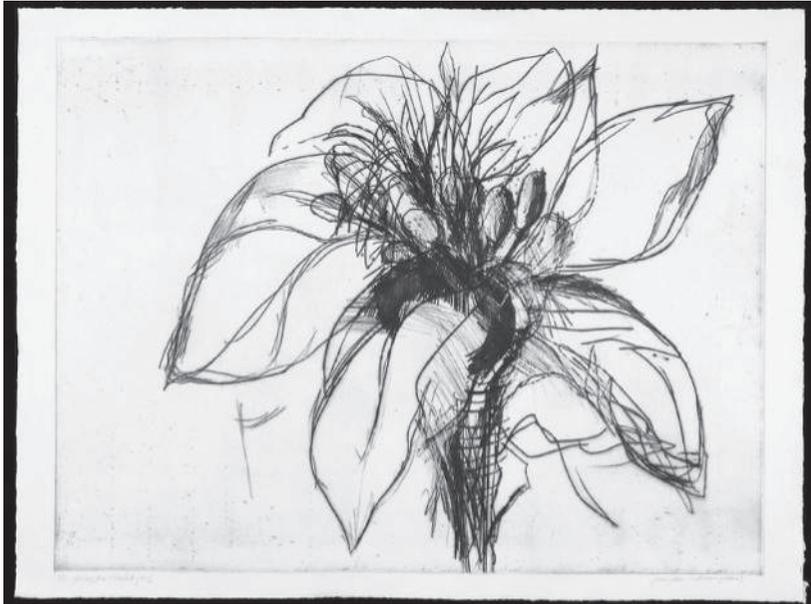


Fig 20 - Desenho do artista

### **Caderno de artista: Mutus Liber**

*“O livro de artista não é servil a um escritor. Ele é a obra de um artista. Nessa condição, ele apresenta mistérios específicos que dificultam a sua presença em obras gerais.”<sup>8</sup>*

O Livro de Artista, construído sob uma estética peculiar e inserido no sistema das artes visuais, tem gerado inúmeras discussões na sua conceituação e na sua produção contemporânea, devido à diversidade das questões que giram em torno do conceito de livro e suporte.

Evidentemente, não se trata de um problema incomum de abordagens artísticas, pois, historicamente, exemplos mostram caminhos, experimentações e contribuições, que forjaram os sentidos atuais do

---

<sup>8</sup> Paulo Silveira, A página violada: da ternura á injúria na construção do livro de artista, 2 o ed., Edit. UFRGS, 2008, Porto Alegre, p.127.

livro de artista. Assim, os códices de Leonardo da Vinci, cadernos de viagem de Eugène Delacroix, *Noa Noa* de Gauguin, os livros de Anselm Kiefer, *Diário* de Frida Kahlo, *Caixa-Valise* de Marcel Duchamp, Edvard Munch, Bruno Munari, *Retratos* de Luise Weiss, *Cadernos de viagem* de Rubens Matuck, *Kaddish* de Cristian Boltanski, Artur Barrio, Lygia Pape, irmãos Haroldo e Augusto Campos e muitos outros, também são responsáveis pela emancipação artística do livro como um suporte de reflexão artística.

Diante das diferentes definições do uso artístico, e não necessariamente literário do livro, o objeto-livro, o livro de artista pede um redimensionamento no sistema das artes visuais onde se inclui. O livro de artista como suporte difere da gravura ou pintura sobre tela, não somente por sua estrutura física, mas também por seu conteúdo e sintaxe. A gravura ou a pintura, ou mesmo a monotipia, utilizam-se de uma unidade de papel para a construção ou impressão da imagem; entretanto o livro sinaliza outros princípios de narração, como: o folhear páginas, o tempo, o ritmo, a sequência, a memória, a encadernação, a impressão, todos eles atributos expressivos na escolha do artista.

Diferencia-se o uso do livro em cada objetivo artístico e expõe-se o de maneira tal que cada ação conceitual e prática se impõe numa ação projetual específica por conta das intervenções na estrutura fundamental do livro tradicional.

Não cabe, aqui, dissertar sobre a história do livro de artista, ou mesmo sobre o papel deste suporte como apropriação dos artistas em suas diferentes expressões e modalidades, mas, sim, constituir os elementos desta história e as possíveis conexões que sirvam de referências.

O livro que apresento chama-se *Mutus Liber*, título associado ao livro alquímico "*Mutus Liber: o livro mudo da alquimia*" de Altus, de 1667. O livro descreve alegoricamente intricado conjunto de imagens do universo alquímico.

A consumação deste novo livro, transmutando a alegorese alquímica original, constroe outra narrativa em quanto desenhando aberturas e clausuras de imaginário: a mão sinaliza o percurso silente.

O ponto de partida revela a seqüência e o tempo e exige do gesto

que manipula as folhas o percurso do olhar e a atenção à narração iniciada pela mão. Busca-se um olhar específico para um mundo narrado por imagens díspares indissociáveis do texto. A estrutura gráfica e a disposição espacial do poema dialoga com a imagem, transmutando-se ambas, na composição, em um único corpo visual (Fig 21 a 26).

Há no meu livro, uma imagem da Morte, o desenho de uma árvore, que encomendei ao sutil Cegonha, representando a tranqüilidade do reino terreno do Nosso Sultão. Há uma imagem do Diabo, uma imagem de um cavalo, que nos convida ir bem longe – Fiz os mestres do Grande Ateliê pintarem tudo isso com tanta beleza que, mesmo se você as vir uma só vez, logo saberá dizer qual deve ser o texto correspondente. A poesia e o desenho são irmã e irmão, como você sabe, assim como as palavras e as cores<sup>9</sup>.

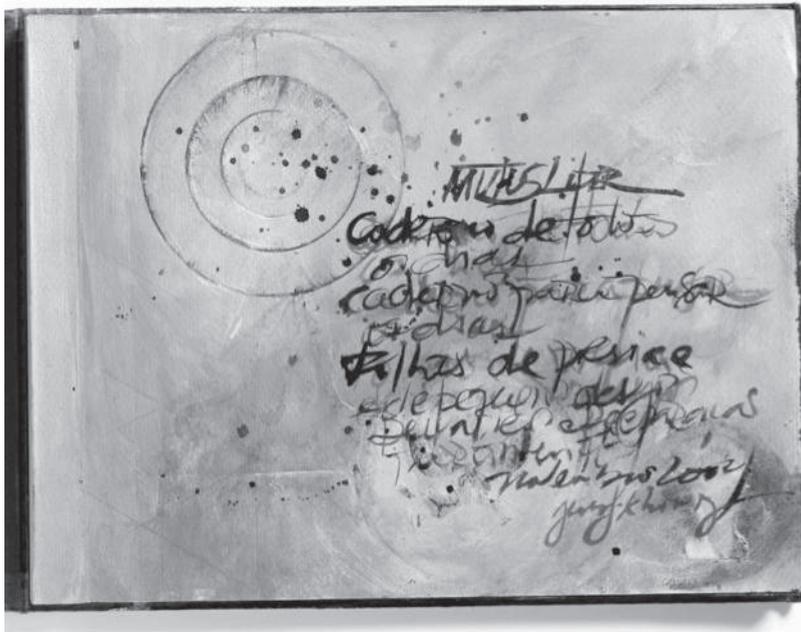


Fig 21 - Caderno *Mutus Liber*, obra do artista

<sup>9</sup> Orhan Pamuk, *Meu nome é vermelho*, 2ª ed., Cia. das Letras, São. Paulo, 2004, p. 152.



Fig 22 - Caderno *Mutus Liber*, obra do artista



Fig 23 - Caderno *Mutus Liber*, obra do artista



Fig 24 - Caderno *Mutus Liber*, obra do artista

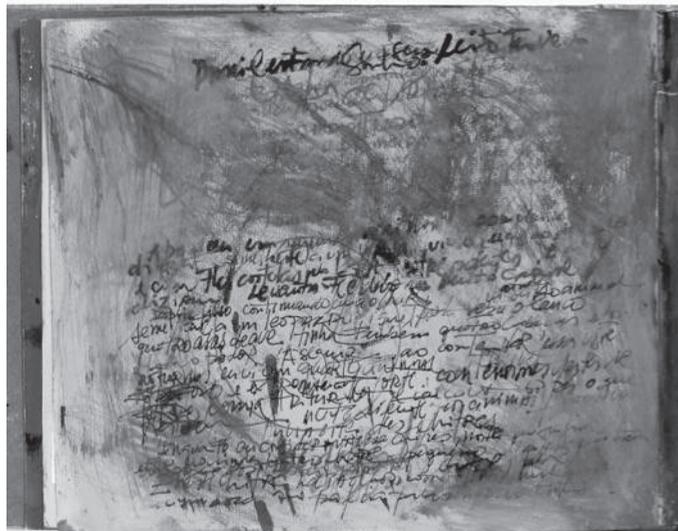


Fig 25 - Caderno *Mutus Liber*, obra do artista



Fig 26 - Caderno *Mutus Liber*, obra do artista

### **Bibliografia**

SALLES, Cecília Almeida *Arte e Conhecimento*. Manuscrita: Revista de Crítica Genética, 5, APML, São Paulo, 1993.

LISPECTOR, Clarice, *A paixão segundo GH*, Rocco, Rio Janeiro, 1998.

BUTI, Marco F., *Estruturas Inevitáveis: Continuidade do Gravar Anterior*, Dissertação de Mestrado, ECAUSP, São Paulo 1994.

MÃE, Valter Hugo, *A máquina de fazer espanhóis*. Cia das Letras, São Paulo, 2011.

PAMUK, Orhan, *Meu nome é vermelho*, Cia. das Letras, São Paulo, 2004.

PESSOA, Fernando, *Cancioneiro in Obra Poética*, Nova Aguilar, Rio Janeiro, 1977.

SILVEIRA, Paulo, *A página violada: da ternura á injúria na construção do livro de artista*, UFRGS, Porto Alegre, 2008.

*Meu agradecimento ao amigo e artista Waldemar Zaidler pela delicada colaboração na organização do texto e das imagens e também agradeço a Leon Kossovich pela leitura e sugestões.*



VINCENZO D'ALBA E FRANCESCO MAGGIORE

## **Carlo Aymonino: Architettura, Città e Fantasie di Interludio**

### **Premessa**

Il ruolo dell'opera di Carlo Aymonino va riconosciuto non solo nell'urbanistica e nell'architettura ma anche nell'arte.

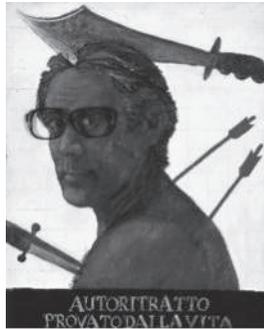
L'appartenenza al filone dell'"architettura disegnata" legittima la sua posizione all'interno di un quadro culturale pieno di cambiamenti e contraddizioni. Questo carattere grafico e onnivoro della sua opera rappresenta un elemento imprescindibile per comprendere il suo approccio analitico e progettuale ai temi della storia e quindi della città contemporanea. Tuttavia portando alla luce la metodologia progettuale di Carlo Aymonino emerge un lato segreto, una parallela vita occulta, in cui il disegno si abbandona ad una dimensione autobiografica costituendo una fonte postuma dove è possibile osservare nella loro intimità, riflessioni e confidenze sul lavoro e sulla vita privata. Proprio in questa parte l'analogia con l'opera di Fernando Pessoa "Fantasie di interludio" sembra obbligata, poiché entrambi gli autori presentano un linguaggio parallelo fatto di esoterismo, di erotismo di una assoluta necessità della bellezza.

Le "fantasie" e gli "interludi" di Aymonino diventano oggi un materiale altrettanto importante per integrare la qualità della sua opera con una quantità disinibita di disegni che testimoniano il "piacere" di vivere e lavorare intensamente.

\*\*\*

Carlo Aymonino rappresenta un caso emblematico di architetto che ha indagato il rapporto tra città, architettura e rappresentazione. Avvicinarsi all'opera dell'architetto disegnatore, seguire "condotti dalla mano" il cammino nell'indagine progettuale attraverso lo studio dei disegni permette di scoprire un insieme di confessioni autobiografiche, di

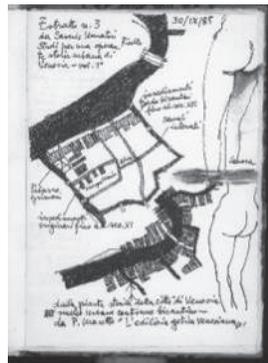
frammenti perduti, di luoghi visionari che restituiscono sia il rigore di una ricerca progettuale, sia un ideale viaggio nella personalità dell'autore.



Aymonino ha attraversato l'intero arco storico del secondo Novecento, divenendo tra i maggiori protagonisti della scena architettonica italiana e internazionale. La sua opera, radicata nella tradizione moderna, partecipa criticamente alle tendenze del contemporaneo, configurandosi come un singolare resoconto sull'evoluzione architettonica degli ultimi sessant'anni. Ripercorrere le tappe e le vicende che hanno segnato la storia personale e professionale di Carlo Aymonino rende possibile un "memoriale" nel panorama architettonico e culturale italiano: l'apprendistato artistico romano; il periodo neorealista con la ideologia della periferia e dei grandi intensivi; la scuola di Venezia con il rigore muratoriano e il binomio morfologia / tipologia; l'insegnamento, la didattica e la riflessione teorica sull'architettura; l'origine e fine della città moderna; il ruolo di Carlo Aymonino nel dibattito sulla città; l'architettura per "frammenti"; le *corrispondenze* tra Carlo Aymonino e Aldo Rossi; il disegno dell'architettura; la dimensione scultorea dell'architettura; l'esperienza dell'Assessorato al Centro Storico di Roma; la stratificazione del moderno; la stagione delle grandi utopie urbane, dal progetto per il bacino marciano di Venezia a Berlino; l'azzardo dell'eresia nei luoghi simbolici della città, da Matera ad Avellino; la cultura internazionale con le costanti frequentazioni elettive con Ungers, Eisenman e Stirling.

La ricerca sui fondamenti teorici dell'architettura e della città, il rapporto diretto con la costruzione e la propensione al disegno rappresentano

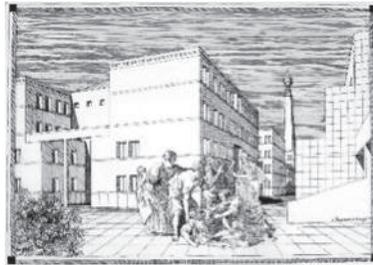
i principali tratti della sua poetica. Per Aymonino i disegni costituiscono un campo d'azione che è dentro l'architettura; tra analiticità e invenzione, tra densità e sintesi i suoi disegni si legittimano in una divagazione evocativa e intellettuale. Anche per questo tra le pagine dei suoi taccuini hanno un ruolo predominante le annotazioni che accompagnano i disegni.



Aymonino “pensa in disegni” e la sua azione grafica è rivolta a far affiorare l'architettura ma anche i gesti quotidiani. Dai taccuini, dai fogli e dalle tavole di progetto si intuisce come l'interesse per l'arte, l'architettura, la città e la storia costituisca non solo un presupposto autobiografico ma anche una condizione criticamente legata ad una privilegiata finalità progettuale. Le numerose citazioni tratte dall'opera di artisti, scultori o architetti del passato, così come i “ritratti” dedicati a figure storiche e mitologiche, sono prova della familiarità di Aymonino con la storia e, quindi, del suo forte legame con essa.

Carlo Aymonino fa parte di quella ristretta cerchia di architetti che, attraverso il disegno, hanno contribuito a restituire dimensione poetica al progetto di architettura. Non a caso egli rientra a pieno titolo tra i protagonisti della cosiddetta “architettura disegnata”: filone disciplinare, “genere artistico”, che a partire dalla fine degli anni Sessanta ha investito la cultura architettonica italiana. In quegli anni, mentre Manfredo Tafuri in “Progetto e Utopia” invita gli architetti a riporre i propri progetti nel cassetto, Francesco Moschini con A.A.M. Architettura Arte Moderna tenta antagonisticamente di restituire dignità al disegno e alla teoria

architettonica fondando un vero e proprio *corpus* disciplinare che raccoglie le esperienze grafiche più visionarie degli architetti come momenti inediti della processualità progettuale. Sono gli anni in cui Aldo Rossi dirige la Quindicesima Triennale di Milano e Vittorio Gregotti cura la Prima Biennale di Architettura di Venezia. Entrambe le Istituzioni appaiono da subito legarsi all'idea di una "architettura disegnata".



“Visione” contaminata da suggestioni pittoriche e letterarie, il “disegno d’architettura” assume, in particolare per C. Aymonino, il ruolo di fondamento teorico per il progetto, sino a farsi vera e propria esperienza d’architettura: momento di conoscenza e costruzione. Per i migliori artisti e architetti italiani “quello del disegnare” – afferma Francesco Moschini – “è stato un modo di svincolarsi dalla pura e semplice dimensione realizzativa per alludere a nuovi e diversi scenari possibili per l’arte, per i luoghi, per il paesaggio e per la città. Privilegiare il disegno come fondamentale atto creativo per artisti e architetti significa riconoscerne la centralità nel suo essere strumento di evidenziazione di un duplice significato: ovvero di conoscenza e di interpretazione del reale”.

In Aymonino la vocazione al disegno è presente già dagli anni della sua formazione, avviata in campo artistico attraverso le frequentazioni di Mario Mafai, Toti Scialoja, Roberto Melli e, soprattutto, di Renato Guttuso di cui segue gli insegnamenti assieme ad Achille Perilli e Piero Dorazio.

Per Aymonino sono, inoltre, determinanti le esperienze formative che seguono il precoce apprendistato guttusiano e l’educazione all’architettura ricevuta dallo zio Marcello Piacentini; al di là di queste salde

premesse, il suo percorso professionale trova una chiara conferma nei fortunati esordi neorealisti, tra il '49 e il '54, con Ludovico Quaroni e Mario Ridolfi, nell'intervento per il quartiere Tiburtino a Roma.



Tra finezza intellettuale e poetica artigianale, l'insegnamento dei due maestri non si traduce in esiti formali o stilistici, ma allude ad una vocazione religiosa all'architettura; come egli stesso dichiara, da Ridolfi apprende l'arte del "mestiere, l'esserci dentro, il viverci", mentre da Quaroni "la complessità della sua metodologia".

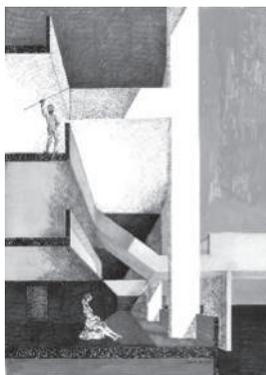


Alla fine degli anni Quaranta e all'inizio degli anni Cinquanta, nel periodo di formazione di Aymonino, l'uso della storia diventa il presupposto per una ricerca d'identità, ma è anche, e soprattutto, il risultato di una

necessaria ideologia per la “ricostruzione” post-bellica. In questo momento, infatti, si sovrappongono questioni divergenti ma che, spesso, nascondono origini comuni. Le tesi di Zdanov su arte e letteratura e, sul fronte opposto, la rivista “Il Politecnico”, la polemica di Togliatti con Vittorini, le pubblicazioni di Gramsci e di Lukàcs, il dibattito sul neorealismo, la teoria della “nuova oggettività” e il manifesto dell’architettura organica di Bruno Zevi sono tra le più importanti espressioni di una complessa vivacità culturale. Il rapporto tra politica e cultura, quindi l’interesse verso un apparato teorico e ideologico è sicuramente la traccia più evidente di questo arco temporale: ne consegue la formazione di un architetto che Gregotti definisce “con la penna in mano”. Caratterizzato da una dichiarata predisposizione verso una funzione intellettuale, quindi proiettato verso un “mestiere” nuovo, meno introverso, supportato da un avallo politico, diventa l’emblema di un cambiamento sotteso dalle populistiche o demagogiche ragioni edilizie e dalle meno accattivanti responsabilità teoriche. Ne derivano la rossiana “moralità” delle scelte e la rogersiana identificazione di etica ed estetica. Carlo Aymonino risponde ai quesiti storicistici e postmodernisti adottando una memoria che non vuole essere solo contemplazione, ma anche valore pratico. Per questo, le forme geometriche non simboleggiano gli etimi di una sacralità interrotta, come nell’opera dell’architetto e amico Aldo Rossi, ma attingono al passato, divenendo “archeologia del presente”.

La sintesi di tutti questi insegnamenti e ideologie, di dibattiti e ribaltamenti teorici, la si può ritrovare in un progetto a scala urbana che diventa un manifesto, una visione: il complesso “Monte Amiata” al Gallaratese a Milano progettato tra il 1967 e il 1970. In questo progetto Aymonino con Aldo Rossi realizza un esemplare “pezzo di città” che risponde all’esigenza dell’abitare di 2400 persone.

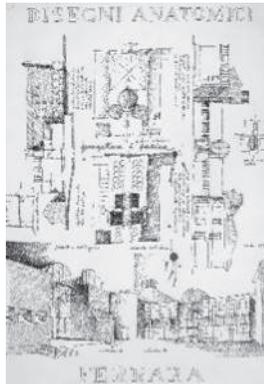
Questa opera, ampiamente indagata e documentata dalla storia dell’architettura, rappresenta una sintesi formale e operativa delle teorie avanzate sulla formazione della città per parti compiute. Qui il relativismo delle “memorie” di Aymonino è accostato all’assolutismo dei segni di Rossi; l’espressionismo storico del primo fronteggia l’arcaismo simbolico del secondo.



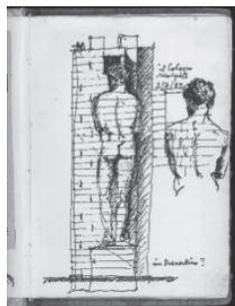
Aldo Rossi conferma la silenziosa geometria del suo aforisma architettonico: la nostalgia comunitaria si confronta, allora, con un astorico irrintracciabile primitivismo. I segni di Aldo Rossi diventano disegni in Aymonino, e la loro funzione è quella di intessere un discorso sospeso tra il rigore compositivo e il disincanto critico. Ne discende una composizione onnivora, scandita dalle varie parlate storiche, da virtuosi esercizi dello sguardo e dalle molteplici conversioni in semplificate forme classiche. Ma, evidentemente, il modo di operare di Aymonino è prerogativa di un'accezione colta, che mira a definirsi come valore metodologico, anche attraverso lo studio e l'analisi concreta della forma urbana.

All'esperienza del Gallaratese segue la realizzazione a Pesaro, tra il 1970 e il 1984, del Campus scolastico (completato per aggregazioni successive assieme al Liceo Scientifico Marconi, all'Istituto Tecnico Commerciale e per Geometri e al Centro Civico). In questo caso, l'idea di unità urbana si estende a quella di "progetto architettonico unitario".

In seguito, Aymonino interviene a Ferrara, tra il 1977 e il 1984, con un'opera inserita in pieno centro storico a completamento di un luogo urbano e di un edificio che, nel tempo, aveva subito diverse mutazioni d'uso, da convento a prigione, da scuola a caserma.



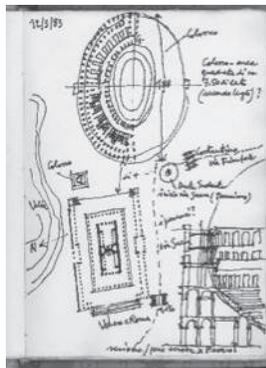
La prima metà degli anni Ottanta è segnata in gran parte dal duplice coinvolgimento: l’impegno politico per il Comune di Roma da un lato, l’attività progettuale dall’altro. In particolare, sulla capitale Carlo Aymonino investe grandi sforzi per l’elaborazione di progetti tesi alla rivitalizzazione dell’intera città; tra questi prioritario diviene l’avvio di una vasta operazione sull’area dei Fori Imperiali. Oltre alle ipotesi avanzate per conto dell’Assessorato al Centro Storico, che dell’area prevedeva e difendeva la costituzione di un grande parco archeologico, Aymonino, nell’impossibilità di concretizzare interventi su Roma a causa della sua carica istituzionale, suppone la realizzazione, a completamento di un luogo urbano prossimo al Colosseo, di una grande statua, già anticamente presente e dedicata a Nerone.



Questo atteggiamento di ascolto nei confronti della storia viene tradotto con una lingua “personale” in grado di introdurre anche la più

importante dimensione simbolica. Infatti, dalla prima narrazione pittorico-neo-realista del quartiere Tiburtino (1949-1954), che la critica e autocritica quaroniana definisce ironicamente “il paese dei barocchi”, ma anche punto di riflessione sulla tradizione e sull’urbanistica in Italia, Aymonino giunge, dopo altri e diversi lavori, al progetto per il Colosso.

Non è più la capacità di narrazione o l’intrattenimento nel lessico popolare ad occupare un posto significativo ma è, al contrario, l’idea della centralità, quindi, del monumento a identificarsi, anche paradossalmente, come momento utile nella costruzione della città. Un progetto ai confini dell’architettura che, nato da una precisa intenzione filologica, si richiama al significato e al potere della rappresentanza, traducendosi in una romanità non retorica a dimostrazione di una possibile lettura del passato. Questo progetto indica, senza mezzi termini, la possibilità d’intervento nei centri storici. La sua presenza mira ad una “risacralizzazione” dello spazio, riconducendo le fila di un discorso preesistente che vedeva l’intrecciarsi di tre emergenze monumentali: il Colosseo, l’Arco di Costantino, il Tempio di Venere, con una quarta, la statua di Nerone, andata distrutta.



Proprio al posto di quest’ultima, Aymonino prevede la sistemazione del Colosso che, ridefinito nelle medesime dimensioni della statua originaria, ha la funzione di ricucire nuovamente questa porzione di spazio dei Fori Imperiali.

Avviene in questo modo, la riconquista del “centro” e avviene con la

personificazione del simbolismo assiale che abita la città e abitua l'uomo a una verità antropocentrica quasi assoluta.

Nel suo carattere dirompente si ritrova la qualità di una inserzione che, mostrandosi al tempo stesso connettiva e disgiuntiva, diviene eccentrico riferimento e collimazione visiva. In questa torre belvedere, a cui si addossa l'immaginario altorilievo del Colosso, riconducibile a una postura da neoclassicismo canoviano, alto 36 m (quanto si pensava alta la statua originaria), a base quadrata e percorribile dall'interno tramite una scala a chiocciola (larga quanto la colonna traiana), si riscopre in chiave scultorea la vocazione artistica dell'architetto romano.

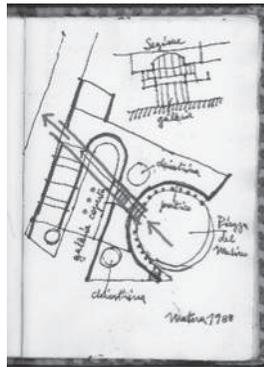


Tuttavia, di questa opera potrebbe farsene una lettura lontana da un moralistico dialogo con la storia. Una motivazione del tutto differente, ma una medesima declinazione della classicità fanno sì che il progetto del Colosso ritrovi la “trasgressione” che aveva caratterizzato quello nel 1922 per la Chicago Tribune di Adolf Los. In entrambi i casi un antiformalismo che si trasforma in formalismo. Ma, per Aymonino, una trasgressione che diventa del tutto naturale se pensata nella ricostruzione di “un'altra Roma”, per mezzo di una “sfacciata” classicità. È proprio questa oscillazione interpretativa, che richiama l'oblio interrotto dell'architettura che si schiera contro la *dannatio memoriae* dei monumenti, a formularsi come antiruskiniana e, di conseguenza, a permettere l'“uso” di un frammento non inteso, quindi, nelle forme fatalistiche ma progettuali.

Questo, infatti, è visto sempre in *illo tempore* come qualcosa che non

cessa né di ripetersi né di essere ricostruito, esaltandone contemporaneamente un valore storico e funzionale. La strategia del frammento è il simbolo di una centralità intorno a cui si spiega il passaggio urbano da una forma all'altra; come nel Colosso, si evoca la possibilità che questa forma ha di accrescersi, purificarsi, nobilitarsi. Per la trasformazione del frammento in "capriccio" il passo è breve. Questo progetto, all'insegna del rapporto tra architettura, scultura e città, rappresenta una mitica aspirazione alla perentorietà del monumento.

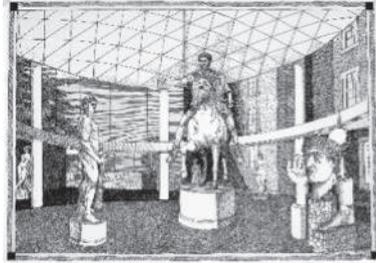
Questo suo rapporto con la scultura Carlo Aymonino lo ha più volte affrontato non solo ricorrendo all'inserimento di gruppi statuari all'interno delle proprie opere, ma anche ascrivendo all'architettura stessa una dimensione scultorea; la scultura se da un lato è presente in qualità di puntuale inserzione o parziale affioramento nello spazio, come ad esempio accade nel progetto delle tre piazze a Terni del 1985, dall'altro giustifica l'artificio progettuale.



Questo avviene per i progetti del teatro di Avellino nel 1987 e per la sistemazione dell'area dell'ex Mulino Andrisani a Matera nel 1988; infatti, nell'idea dello scavo, che di quest'ultimo ne caratterizza il progetto, l'architetto romano non ha semplicemente inseguito una scelta formale ma, consacrando proprio questa vocazione dell'architettura a farsi scultura, è ricorso all'idea michelangiolesca della sottrazione.

Nell'interazione tra nuovo e antico, tra storia e progetto, tra "arte, architettura e città" si definisce infine il più recente intervento di

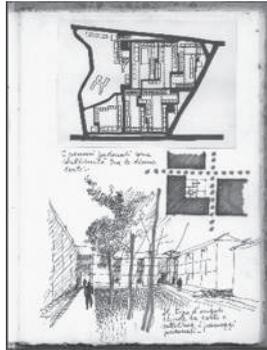
Aymonino per la nuova ala museale del “Giardino Romano” nel Palazzo dei Conservatori, destinato tra l’altro a preservare i resti del muro di fondazione del Tempio di Giove Capitolino e alla sistemazione definitiva della statua equestre di Marco Aurelio.



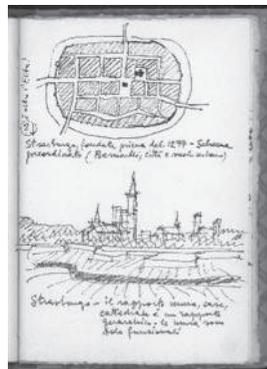
La nuova sala espositiva, necessaria al riordino delle collezioni dei Musei Capitolini, si caratterizza nella soluzione di copertura, pensata completamente vetrata “in modo da preservare la natura di esterno di questo spazio”; quindi, il progetto, che dal suo avvio nel ’93 ad oggi ha visto il succedersi di numerose varianti e soluzioni (questo a causa delle importanti scoperte archeologiche avvenute durante i lavori di scavo preliminari alla costruzione), si delinea come una vera e propria piazza segnata nella sottile complicazione di irregolarità e coerenze, di volumetrie e spazialità. Aymonino ne prefigura “addensamenti e rarefazioni, distanze e correlazioni, prospettive e trasparenze”, come un diretto omaggio alla adiacente piazza capitolina; nelle intenzioni progettuali, ancor più che nella definitiva realizzazione, i riferimenti alla “piazza madre” del Campidoglio sono espliciti.

L’interesse di Carlo Aymonino verso i temi della città, interpretati secondo una indagine artistica e architettonica, sono evidenti nelle sue pubblicazioni come “La città di Padova” del 1970, “Origine e sviluppo della città moderna” del 1971, “Il significato delle città” del 1975 e “Lo studio dei fenomeni urbani” del 1977. In parallelo, il disegno dal vero della città, come ad esempio nel caso dei fori imperiali, descrive una vocazione classica di studio sui fenomeni urbani. La lettura delle problematiche contemporanee della città viene effettuata tenendo presente

l'eredità storica, soprattutto di stampo romano e barocco. Il linguaggio progettuale è, infatti, contraddistinto dalla seria e "monumentale" volumetria romana e dalla più scenografica e centrifuga composizione barocca.



La presa di coscienza di Aymonino nei confronti del rapporto tra morfologia e tipologia è direttamente collegata ad un importante saggio, pubblicato da Alberto Samonà nel 1959, dal titolo "L'urbanistica e l'avvenire delle città".



Seppure l'effetto che questa ricerca ha spesso prodotto è stato quello di una comoda via d'uscita dall'*empasse* progettuale, Aymonino ha sempre negato una consequenzialità tra l'analisi e la progettazione. Spostando questa precisazione di Aymonino al campo più strettamente

architettonico, ed in ambito anglosassone, si può osservare una stretta somiglianza con l’affermazione di Stirling: “Non si deve pensare che ogni elemento debba essere significativo, ma è importante che nella composizione finale sia riconoscibile la gerarchia dei volumi più importanti”.



Sulla grande come sulla piccola scala la comparsa di hejdukiani “oggetti architettonici” purifica e, contemporaneamente, introduce una sorta di *furor* archeologizzante. È forse proprio nell’origine romana dell’architetto che è possibile rintracciare tale brutalismo archeologico; nasce edonisticamente una contraddizione tra un architetto del passato e un archeologo del presente. Una cercata ma anche prevedibile indefinitezza, se si mettono in evidenza le “soglie” e i “problemi” dell’architettura di fine Novecento.

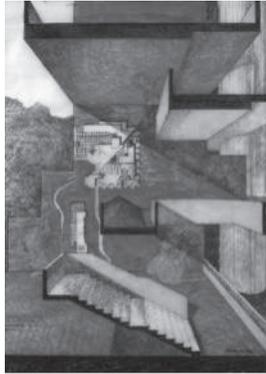
La “memoria” e l’“ascolto” rappresentano il riconoscimento *in extremis* di una fedeltà alla storia in grado per questo di rendere immune dall’effimero “superamento” del “moderno”. “L’arte della memoria” di Aymonino è perciò distante dal “manipolare i segni della storia”.

Un *flirt* ideale è quello che invece intercorre tra Aymonino e Louis Kahn. Ma non sono l’ordine o la chiarezza a rappresentare la vicinanza con l’architetto di Philadelphia, quanto piuttosto quel medesimo recupero del tempo, sia nel senso artigianale che storico. L’ammirazione di Aymonino per il progetto del 1960 di Louis Kahn relativo al Convento delle Suore Domenicane di St. Catherine de Ricci a Media, in Pennsylvania, dimostra come anche la concezione spaziale dei due architetti sia in

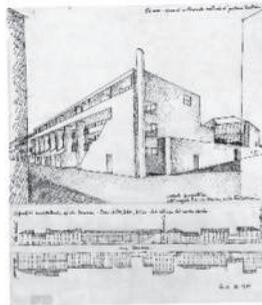
qualche modo convergente. La disposizione classica e paratattica dei volumi nel convento corrisponde all'idea aymoniniana di una costruzione "per parti", di sottoinsiemi riconoscibili come spazio nello spazio o come città nella città. Infatti, per Aymonino gli strumenti per operare all'interno del contesto urbano sono il rapporto tra luogo e progetto e la teoria della città costruita per "parti formalmente compiute".



Il primo punto si pone in maniera critica nei confronti dei modelli, in quanto "prototipi architettonici" indifferenti alla specifica localizzazione urbana e, dunque, cerca di riportare l'attenzione sulla morfologia urbana spesso sostituita dalla tipologia edilizia. Dal bisogno di un riferimento morfologico deriva la definizione di parte di città; definizione non rigorosa né generalizzabile, perché prevede l'acquisizione di un metodo che volta per volta può risolvere, con l'intervento architettonico, il problema urbano. Solo in questi termini avviene il contatto tra analisi urbana e la progettazione architettonica. La definizione resta aperta ma la prerogativa delle "parti" è che devono essere "formalmente compiute" e "architettonicamente riconoscibili". Queste sono anche le premesse comuni per la comprensione di due opere divergenti come il complesso residenziale al Gallaratese e il Campus di Pesaro. L'inestricabile compattezza delle linee compositive, dei percorsi che diventano strutture, delle volumetrie incernierate proprie del Gallaratese si trasformano, nell'opera di Pesaro peraltro definita da una lunga gestazione, in geometrie rigorose, in regolari prospetti e in metafisici percorsi.

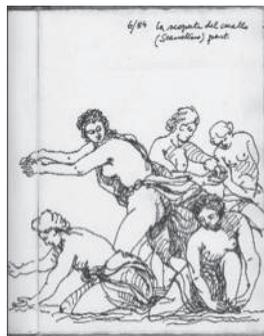


Se si osservano le trasformazioni avvenute dalla prima versione d'impostazione del Campus, fino all'ultima definitiva, si nota come la disposizione dei volumi, contenenti le varie strutture scolastiche, diventi via via rarefatta, regolata da una geometria semplice, intuibile, da prospettive ipotattiche, rifiutando, come nella soluzione d'angolo del Liceo Scientifico Marconi, l'intricato metamorfismo dei volumi del Gallaratese, per una soluzione ancestrale, costruita con due piani tra loro retti, quasi a specchiarsi, a sdoppiarsi, mediante una elementare rotazione che ha poi lo scopo urbano di ospitare e di comprendere l'antistante torre civica di Aldo Rossi.



L'intero impianto è così dominato da una tensione geometrica, ma anche da una quiete insediativa ricavata mediante l'assolutismo di una *stabilitas loci*.

Numerose sono le tavole che Aymonino dedica a questi progetti; si tratta di tavole disposte alla divagazione linguistica, nelle quali, di conseguenza, le idealità e le previsioni metaprogettuali si riflettono e dove la rappresentazione mette in scena il paradosso comunicativo, incontra il dubbio formativo e ricerca l'errore creativo. Sono atti architettonici, autonomi e auto-significativi che, sottratti alla "gravità" del reale, si consacrano alla dimensione intellettuale.

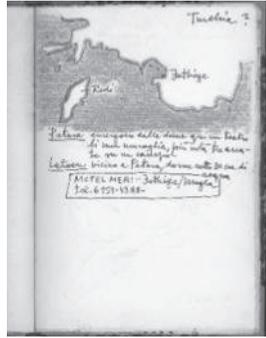


Nelle numerose tavole di progetto si possono osservare disegni dove è subito evidente un rapporto implicito e dichiarato tra l'architettura ed il suggestivo contesto figurativo che la abita. La presenza umana si trasforma, mantegnescamente, in statuaria ricreando sia quel romano *populus fictus*, di cui parlava il Gaurico, sia quel paradosso tra le vorticoso e scenografiche figure e la loro stessa fisicità. Ecco, quindi, che l'attenzione nei confronti della scultura contraddistingue gran parte della sua produzione grafica, diviene anche occasione per introdurre il mondo dell'architettura attraverso un'iconografia ad essa strettamente legata e, per questo, indispensabile per una visione, contemporaneamente, tradizionale ed inedita. Nello spazio architettonico una eclettica depurazione delle forme sembra astrarre ogni risultato dalla propria origine; per questo, la genealogia progettuale è al centro tra l'iconografia del Movimento Moderno e la muratoriana "invenzione della tradizione". "Architetture che come frammenti puntellano altre rovine" (T.S. Eliot): qui sta ideologicamente l'*incipit* di Carlo Aymonino, qui si trova il nesso tra l'architettura e la storia.



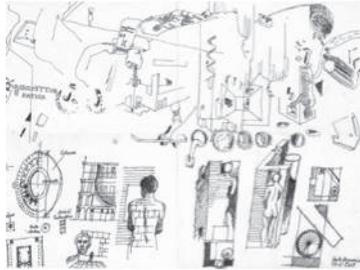
Filologia e archeologia rivelano consonanze e inquietudini tra presente e passato. La comprensione della storia comporta la sua utilità e il suo oblio: l'utilità diventa necessaria per ritrovare le forme, mentre l'oblio definisce l'individuale capacità d'azione.

Spesso, il ritratto della statuaria si trasforma, infatti, edonisticamente nel ritratto di muse private, perdendo la *ratio* del documento, riferendo, mediante tale distorsione, dei propri viaggi, incontri e studi. O, meglio, il disegno esprime una realtà che, pur non essendo più architettonica, da essa ne prende il privilegio di una citazione, di una mistificazione, insomma, che dice quanto lo strumento grafico sia congeniale per descrivere o risolvere, anche umoristicamente, la vita dell'architetto. Nulla può apparire antitetico, questi disegni, che incrociano trasversalmente la disciplina architettonica, conferiscono una tanto innegabile quanto velata unità della ricerca progettuale. La realtà è filtrata, mitologicamente, da una linea classica e neoclassica, divenendo retorica della propria capacità. Tutti i linguaggi estetici, essendo sempre ridondanti, finiscono col diventare sempre più oggettivi. In linea con una condotta figurativo-ideologica, Carlo Aymonino giunge, quindi, dopo le figure degli anni Cinquanta, a forme più sublimi, nobilitate dalla storia, di ispirazione antica, fermandosi poi in una normalità epica ed estetica. Proprio in questa dimensione, assume significato il passato nella forma del frammento, della rovina, della ricostruzione. I nuovi interventi, non solo in contesti storici, sono giustificati come parti specializzate, autonome, già memorie di complessi architettonici futuri, teorici, virtualmente più grandi.



Nei numerosi disegni e appunti è visibile il rapporto tra la ricerca architettonica e la più intima esperienza personale in cui, autobiograficamente, sembra confrontarsi il *maitres de plausi* con il *maitres a pensèe*. I suoi disegni fanno collimare e mettono a confronto diretto l'esperienza artistica con quella architettonica, definendo nel contempo l'unicità di un atteggiamento paritetico che si confonde nel simbiotico mutualismo tra arte e architettura. Sia nell'esegesi della prefigurazione, sia nella rappresentazione pura, la linea riferisce di un ambiente, a volte trasognato, a volte bucolico, ma sempre governato da un *rigor mortis* in grado di considerare la mano come generatrice della "vita delle forme".

In linea con questa volontà a testimoniare e a sperimentare l'architettura disegnata, Carlo Aymonino nel 2009 accetta l'invito rivoltagli da Francesco Moschini a prendere parte all'iniziativa "Duetti/Duelli. Partite a scacchi sul disegno". Un progetto promosso da A.A.M. Architettura Arte Moderna come occasione di confronto tra artisti e architetti, di differenti generazioni, allo scopo di riscoprire e rivalutare l'eredità grafica che tanto in architettura quanto nell'arte è stata spesso confusa da un uso semplicistico dei mezzi di comunicazione. Se questo, per certi versi, può essere definito come un anacronismo, per altri può invece rappresentare il punto di partenza di una nuova visione che pone l'accento sulla costruzione grafica dell'architettura. L'aver accettato questo confronto è la testimonianza di come il disegno rappresenti per Carlo Aymonino un "impegno capriccioso", una deviazione spontanea e necessaria che ricopre un ruolo esclusivo nella pratica della professione.



Il Progetto “Duetti/Duelli: partite a scacchi sul disegno” è inaugurato con Alvaro Siza nel 2007, invitato a tenere la prima estemporanea grafica, improvvisando un disegno a quattro mani con l’architetto Vincenzo D’Alba. A questo primo duetto sono seguiti altri (tutti consultabili sul sito [www.aamgaleria.it](http://www.aamgaleria.it)) che hanno visto coinvolti: Antonio Annicchiario, Alessandro Anselmi, Michele Beccu (ABDR), Mario Botta, Guido Canella, Alberto Cecchetto, Stefano Cordeschi, Nicola Di Battista, Alfonso Femia (5+1AA), Dario Fo, Mauro Galantino, Michele De Lucchi, Rafael Moneo, Luigi Ontani, Aimaro Oreglia D’Isola, Antonio Ortiz, Paolo Portoghesi, Franz Prati, Franco Purini, Filippo Raimondo (ABDR), Renato Rizzi, Luciano Semerani, Beniamino Servino, Ettore Sordini. Creare momenti di riflessione e di confronto sui temi della progettazione e del disegno costituisce il comune denominatore di questi incontri; gli architetti, infatti, sono invitati da A.A.M. Architettura Arte Moderna a realizzare delle opere a partire da elementi e strumenti “progettuali”, attraversando una continua sperimentazione, fino a giungere ad un intreccio poetico risultato di un assoluto “piacere del divagare”.

Circoscritte all’interno di una vocazione “inventiva e autobiografica” del fare architettura, queste opere sono segnate dalla necessità di un cammino parallelo tra sperimentazione artistica e attività progettuale. Con Aymonino si è, dunque, tenuta una “singolar tenzone” che per mosse successive, proprio come in un duello, ha portato alla definizione di un disegno a più mani nei quali ad ogni mossa dell’uno è corrisposta la risposta dell’altro. Nel “duetto” può riconoscersi, seppure in forme del tutto spontanee e per certi versi irrazionali, il tentativo degli autori di dialogare attraverso le immagini tratte dai propri repertori culturali o formali che, in molti casi, costituiscono un linguaggio fatto di segni

riconoscibili e indipendenti. I risultati evidenziano in alcuni casi una tale affinità grafica da rendere difficile distinguere i segni di ciascuno, in altri casi si possono osservare differenze tali da testimoniare una opposta poetica. Questi disegni estemporanei nascono dalla volontà di contemplazione del reale, dal bisogno continuo di misurarsi col quotidiano; sono dialoghi improvvisati e spontanei intrattenuti con i luoghi intorno al tema del costruire e del pensare architettura. “Le grafie dei segni” – scrive Moschini – “diventano il modo per riconoscerne l’uso intimo e privato che la pratica del disegno può esprimere fino ad arrivare a custodire le inquietudini degli autori. I disegni, spesso, danno conto di un insieme semantico personale e parallelamente sono testimonianza di un’attività analitica e di studio”.

Disegni, schizzi, appunti, generati da una specie di bisogno primario, da un’esigenza infantile di gioco, diventano momenti significanti e preziosi che raccontano della necessità dell’architetto d’immedesimarsi con la realtà per trascendere nei luoghi della conoscenza, del desiderio e della figurazione. In questi disegni è possibile, quindi, ritrovare gli strumenti di ricerca che svelano le grammatiche costitutive di una costruzione grafica dell’architettura e della città.

In un’intervista rivolta nel 2008 alla domanda “Come si disegna l’architettura?” Aymonino risponde: “Bene! Si fa disegnare bene! Anche se con il computer oggi è difficile imparare a disegnare. Ma le due cose non si elidono. Io naturalmente non disegno col computer, come si vede dai miei disegni. Il computer ha un unico occhio, gli occhi umani invece sono due e si nota la differenza. Poi, disegnare a mano libera fa bene”. Continuando sull’importanza del saper disegnare a mano libera sottolinea: “Io adopero dei taccuini per disegnare. Schizzi e disegni... alcuni molto pornografici. Di varia natura, sempre dovuti a fatti concreti”.

La grande contraddizione celata nell’ambivalenza della realtà è l’unica in grado di garantire nell’arte il passaggio dalla comprensione alla visione.

*Nota: tutte le immagini fanno parte del Fondo Carlo Aymonino della Collezione A.A.M. Architettura Arte Moderna di Francesco Moschini e Gabril Vaduva*

## Bibliografia

### Testi di Carlo Aymonino

- Carlo Aymonino, *Storia e cronaca del quartiere tiburtino*, in «Casabella» n.215, 1955 (pp.18-43);
- Carlo Aymonino, *Origini e sviluppo della città moderna*, Marsilio, Venezia 1965;
- Carlo Aymonino, et al., *La città di Padova*, Officina, Roma 1970;
- Carlo Aymonino (a cura di), *L'abitazione razionale. Atti dei Congressi CIAM 1929-1930*, Marsilio, Venezia 1971;
- Carlo Aymonino, *Il significato della città*, Roma-Bari, Laterza 1975;
- Carlo Aymonino con Gianni Fabbri e Angelo Villa, *Le capitali del XX secolo: Parigi e Vienna*, Officina, Roma 1975;
- Carlo Aymonino, *Lo studio dei fenomeni urbani*, Officina, Roma 1977;
- Carlo Aymonino con Raffaele Panella, *Un progetto per il centro storico di Roma*, Roma 1982;
- Carlo Aymonino, *Per un'idea di città*, Roma 1984;
- Carlo Aymonino, *Piazze d'Italia: progettare gli spazi aperti*, Electa, Milano 1988;
- Carlo Aymonino, *Progettare Roma Capitale*, Laterza, Bari 1990;
- Carlo Aymonino, *Teoria dell'architettura*, Clean, 2012.

### Testi su Carlo Aymonino

- Francesco Dal Co, Mario Manieri Elia, *La generation de l'incertitude*, in «L'architecture d'aujourd'hui», n.181, 1975 (pp. 45-50);
- Francesco Moschini, *Tra continuità e rottura: due interventi di Carlo Aymonino*, in «L'industria delle costruzioni», 1977, n.73;
- Lorenzo Berni, *Il liceo scientifico di Pesaro*, in «Panorama» 12 luglio 1977;
- Pierluigi Nicolini, *Aymonino/Rossi: Housing Complex at the Gallarate Quarter*, in «GA» n.45, 1977 (monografico);
- Rosaldo Bonicalzi (a cura di), *Carlo Aymonino: intervista sul mestiere di architetto*, Clua, Pescara 1980;
- Francesco Moschini (a cura di), *Carlo Aymonino: Campus scolastico a Pesaro*, Edizioni Kappa/A.A.M. Architettura Arte Moderna, Roma 1980;
- Claudia Conforti, *Carlo Aymonino, l'architettura non è un mito*, Officina edizioni,

Roma 1980;

Claudia Conforti, *Il Gallaratese di Aymonino e Rossi 1967-1972*, Officina Edizioni, Roma 1981;

Francesco Moschini, *Carlo Aymonino: oltre la Siepe*, in «Domus», n. 637, marzo 1983;

Francesco Moschini, *Carlo Aymonino: officina ferrarese*, in «Domus», n. 654, ottobre 1984;

Francesco Moschini, *Carlo Aymonino: frammenti di autocitazioni*, in «L'Industria delle costruzioni», n.194, dicembre 1987;

Francesco Moschini, *Carlo Aymonino: mercato coperto e piazza dell'ex caserma Massa*, in «Domus», n. 700, dicembre 1988;

Giancarlo Priori (a cura di), *Carlo Aymonino*, Zanichelli, Bologna 1990;

Ef시오 Pitzalis (a cura di), *Carlo Aymonino: disegni 1972-1997*, Federico Motta Editore, Milano 2000;

Vincenzo D'Alba, Francesco Maggiore, *Intervista a Carlo Aymonino*, Up. Magazine, 2011.



LUISA SOL

## **Desenho, Imagem, Audiovisual e Cidade: Nova Iorque na Era de sua Reprodutibilidade Técnica**

O presente artigo abordará a imagem da cidade de Nova Iorque através do cinema, do vídeo e do *videoclip*. Por Nova York ter sido um dos principais portos de entrada para muitos imigrantes ao longo da história, ter-se-á em consideração o fenómeno – e a imagem - da *chegada*.

A origem de Nova Iorque está alicerçada na sua própria auto-construção e, sobretudo, na sua própria auto-representação, onde os arranha-céus constituem a representação da superação da *fronteira* e a efectivação do *Sonho Americano*.

Nova Iorque será aqui analisada à luz do filme *Skyscrapers of New York City from North River*, Irmãos Lumière (1903), do vídeo *Empire*, Andy Warhol (1967), dos *videoclips* *What's Love got to do with it* de Tina Turner (Mark Robinson, 1984) e *Papa Don't Preach* de Madonna (James Foley, 1986) e do filme *Permanent Vacation*, Jim Jarmush, (1980) tendo em consideração a influência que o imaginário (leia-se conjunto de imagens) audiovisual exerce sobre a forma como a cidade é *vista* e, consequentemente, *habitada*.

Quando na ilha de Manahata, povoada pelo povo Inhape atracaram e se estabeleceram os primeiros colonos europeus, inaugurou-se um ponto de chegadas e partidas infindáveis de colonos, imigrantes, mercantes, viajantes e turistas. Nova Iorque é uma cidade de chegadas e partidas em que o estrangeiro veio, e continua a vir, com o objectivo de *começar de novo*.

Nova Iorque funcionou e continua a funcionar como um porto, fomentando a deslocação de bens e pessoas que tanto caracterizam a cidade, tal como Sanders aponta - “(...) *the waterfront itself [is] the primal source of the city's power and prosperity*”<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> James SANDERS, *Celluloid Skyline: New York and the Movies*, New York, Alfred A.Knopf, 2003,

Este porto desde sempre significou, de alguma forma, abundância. Abundância de pessoas a entrar, de pessoas a sair, de mercadoria, de tráfego náutico, de escala, entre outras possibilidades. As margens da cidade eram definidas por inúmeros cais para onde convergia uma imensidão de embarcações através das quais recebiam toda a espécie de mercadoria e informação vindas de todos os cantos do globo. A baía de Nova Iorque abocanha o oceano e engole avidamente a avalanche de mundo que entra por si diariamente. Segundo Sanders,

[...]when South Street’s piers bustled with the strange names and ensigns of foreign vessels, the hubbub of accents and dialects, and the bounty of exotic goods arriving from the most distant places on Earth (...) New York’s waterfront has been the country’s major place of contact with the world beyond its shores (...) where America came in regular contact with “the other”.<sup>11</sup>

Assim sendo, a imagem da cidade de Nova Iorque será aqui abordada sob o ponto de vista da margem, da frente de rio, no limite térreo, seja de fora para dentro, seja de dentro para fora. O contorno que define a Nova Iorque entre o Rio Hudson e o East River, estabelece a imagem inevitável e imperativa de *chegada e/ou partida* da cidade.

O porto constitui esse lugar limítrofe onde se encontram duas escalas distintas, a terra de um lado e o mar do outro, ou seja, a *fronteira* que define a margem entre aquilo que John Winthrop definiu como “*The City upon a Hill*”<sup>12</sup> e o mar, enquanto elemento expansionista. De acordo com Hess, “[...] *the Frontier was the sea, and it was a Frontier*

---

p 266

<sup>11</sup>James SANDERS, op cit, pp 266 e 267

<sup>12</sup>Vós sois a luz do mundo; não se pode esconder uma cidade edificada sobre um monte;” Mateus 5:14 Baseado no versículo de Mateus, John Winthrop, o grande responsável pela colonização religiosa, de origem puritana, nos Estados Unidos escreveu no sermão “A Model of Christian Charity” em 1603: “Wee shall be as a Citty upon a Hill, the eyes of all people are upon us “. Com este legado implementou a origem do Novo Continente. “The City upon a Hill” referia-se inicialmente à cidade de Boston, mas generalizou-se e tornou-se o ex-libris do Excepcionalismo Americano, sendo parafraseado em discursos políticos de John Kennedy, Ronald Reagan e Bill Clinton.

*where America's exceptionalist past would find its future.*"<sup>13</sup>

A ausência de barreiras para explorar uma imensidão de terra aquando da colonização inglesa, conduziu a que, no contexto norte-americano, a *fronteira* deixasse de ser vista e percepcionada como um limite, para passar a ser um início, transportando consigo oportunidades ilimitadas. A 'Fronteira' americana pressupõe expansão e o que está *para além*, como Turner observa:

*"American social development has been continually beginning over gain on the frontier. (...) Thus the advance of the frontier has meant a steady movement away from the influence of Europe, a steady growth of independence on American lines"*<sup>14</sup>

Tanto o Excepcionalismo Americano<sup>15</sup>, como este conceito de 'Fronteira', têm em si implícita a ideia de superação. Se no interior dos Estados Unidos se conquistava território, em Nova Iorque conquistava-se céu. Um dos expoentes máximos da extrapolação da 'Fronteira', da superação de limites e da materialização do Excepcionalismo Americano traduziu-se na edificação dos primeiros arranha-céus em Nova Iorque.

A construção em altura foi uma resposta estética e arquitectónica aos avanços tecnológicos, um elogio ao progresso e à prosperidade do final do século XIX, uma manifestação e um monumento ao poder que todos podessem ver, de qualquer ponto da cidade. Numa cidade que era uma cova económica, social, industrial, financeira e urbanística, os arranha-céus constituíam não só a celebração do poderio económico e tecnológico americano, mas também a sua efectivação. O edifício mais alto do mundo era o resultado e a confirmação da experiência "América". Como refere Benjamim Flowers,

<sup>13</sup> Andreas HESS, *American Social and Political Thought: A Concise Introduction*, Edinburgh, University Press, 2000, p.05

<sup>14</sup> Frederick Jackson TURNER, *The Significance of the Frontier in American History*, <http://www.learner.org/workshops/primarysources/corporations/docs/turner.html> (18.10.2013)

<sup>15</sup> Teoria – alicerçada no Puritanismo - baseada na convicção de que os Estados Unidos – A América - seriam "The City upon a Hill", um país novo, único e escolhido para ser exemplar e o exemplo para as outras nações.

*“the Empire State Building must be understood as more than a business venture. It was, as we shall see, a building intended to celebrate a new America, built by men (...) who were themselves new Americans.”<sup>16</sup>*

O casamento da arquitectura com a alta finança expressou, nestas construções, todas as expectativas do ‘Sonho Americano’ – *“skyscrapers, like the spires of cathedrals and churches, nevertheless express a desire to ascend to the heavens.”<sup>17</sup>*



---

<sup>16</sup> Benjamin FLOWERS, *Skyscrapers: The Politics and Power of building New York City in the twentieth Century*, New York, University of Pennsylvania Press, 2009, p.15

<sup>17</sup> Idem



Fig 1 - 'Skyscrapers of New York City from North River', irmãos Lumière, 1903

Os arranha-céus redefiniram o desenho da cidade alteraram a sua sombra, ampliaram a linha do horizonte, desviaram o percurso do vento, re-ordenaram a lógica da vida urbana e iconizaram Nova Iorque tornando-se o seu emblema. As firmas competiam entre si, financiando a construção destes arranha-céus que, no início do Séc. XX, cresciam quase espontaneamente, de acordo com a riqueza e o estatuto dos seus promotores. Os edifícios tornaram-se o distintivo das empresas e o axioma da auto-representação americana. De acordo com A. Stern, a imponência da imagem oferecida por este conjunto de arranha-céus a quem chega a Manhattan é, mais do que um cartão de visita, uma imagem-reclame à mais profunda e emergente identidade americana:

*Manhattan's great advantage, even before airplanes, is that you can get back from it and SEE it. You can take a picture of it. You can throw people as they arrive from Europe, not only immigrants, they don't care about them, but all those rich people getting off from those minnors. They look up and see Lower Manhattan and they say 'what is that building? The Bankers Trust Company. What is that building? The Singer's Soar Machine Company.' What a Symbol! What an Advertisement!"<sup>18</sup>*

<sup>18</sup> A. STERN em New York, a Documentary film de Ric Burns, Nova Iorque, PBS, 1999. – Episódio 5 "Cosmopolis"

Em *Skyscrapers of New York City from North River*, o filme dos irmãos Lumière filmado em 1903, (Fig 1) a cidade é filmada num movimento flutuante do rio acompanhando toda a margem sul de Manhattan. O filme, de aproximadamente três minutos, é mudo e nesta época era comum acompanhar as projecções dos filmes com música ao vivo. O itinerário percorrido na frente de rio é envolto em vapor, de onde se vão avistando vários cais como *Pennsylvania* ou *American Fruit Company*, com a imagem nublada dos arranha céus que se vão sucedendo e definem essa linha que desenha o contorno da imagem da cidade. O gesto de filmar a cidade, alterou-a para sempre, uma vez que, a cidade foi imaterializada e convertida num sistema de sinais que, apesar de tudo, permitiram fazer um conjunto de leituras precisas.<sup>19</sup>



Fig 2 - *Empire*, Andy Warhol, 1967

Esta cordilheira de arranha-céus povoará, inevitavelmente, o imaginário daqueles que chegam e partem de Nova Iorque, bem como aqueles que ali permanecem.

Em 1967, Andy Warhol filmaria o *Empire State Building* (Fig 2) entre as oito horas e seis minutos da manhã e as duas horas e quarenta e dois minutos da madrugada do dia seguinte. Esta experiência resultaria num

<sup>19</sup> Caroline ROSENTHAL, *New York and Toronto Novels after Postmodernism – explorations of the Urban*, New York, Camden House, 2011, p.01

filme de seis horas e trinta e seis minutos. O enquadramento é fixo, desde o início ao fim, e a narrativa centra-se no confronto da luz, na sua variação ténue e gradual, com o arranha-céus, sólido e magnífico. O objectivo deste filme, segundo Warhol, seria “ver o tempo passar”<sup>20</sup>, dando-nos a possibilidade de assistir ao que (não) acontece ao edifício mais alto de Nova Iorque no intervalo de tempo compreendido entre a manhã das 8:06h e a noite escura das 2:42h.

O filme é, intencionalmente, lento, demorado, monótono e estático, com a excepção do movimento resultante das variações de luz. Ao enquadrar e retratar o *Empire State Building* em tempo real, durante um dia e parte de uma noite, Warhol transformou e colocou o edifício, automaticamente, na sua colecção de retratos de celebridades consagrando-o um ícone do séculoXX.

Nos *videoclips* “*What’s Love got to do with it*” (Mark Robinson, 1984) de Tina Turner e “*Papa don’t Preach*” (James Foley, 1986) de Madonna, há uma manifesta tentativa de alcançar esta cidade ‘íconizada’, bem como um impulso de aproximação e um desejo de acesso evidente.

Nova Iorque é filmada de fora para dentro, num movimento de aproximação ténue no primeiro caso, e em *flashes* no segundo. O contorno da cidade constitui uma espécie de alvo, de objectivo que a câmara ajuda a almejar. Em ambos, as imagens da cidade, nomeadamente do *skyline* de Manhattan, antecedem as próprias intérpretes.

A silhueta dos arranha-céus que formam Manhattan sofre uma aproximação gradual, acompanhando o movimento do *ferry-boat* até ao surgimento de Tina Turner, a quem a cidade passa o testemunho na forma de imagem (Fig 3). Turner, de seguida, inicia um *flirt* com as ruas onde se passeia, *a posteriori*. O protagonismo da cidade - o conjunto de arranha-céus monumental, cénico e poderoso - é transferido para a intérprete assim que começam os primeiros versos. Aqui, o foco passa para Turner da mesma forma que a cidade passa do primeiro para o segundo plano, e a sua escala se ajusta à escala do indivíduo.

<sup>20</sup> [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=89507](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=89507) (14.11.2013)



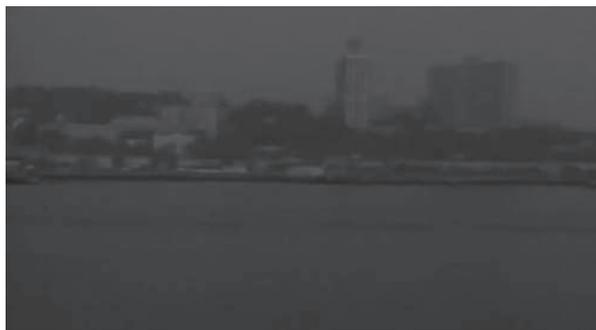
Fig 3 - videoclip de *What's Love got to do with it*, Mark Robinson, 1984

Esta deslocação do todo para a parte é também evidente, mas de outra forma, em *Papa don't Preach*. Madonna aparece em passo ritmado a seguir a uma sequência de imagens sincopadas, numa espécie de *zoom-in* na escala da cidade que vão desde o *skyline* de Manhattan (o todo), à frente de rio, à Estátua da Liberdade, ao cais de *ferry* de Staten

Island Whitehall Terminal e a imagens de quotidiano de rua (a parte).  
(Fig 4)

A Nova Iorque pós-moderna e pós-industrial da década de oitenta continua a ser um porto, mas não sob a mesma designação e configuração da Nova Iorque da primeira metade do século XX, no auge da sua Industrialização. Nova Iorque sempre se construiu sobre o seu próprio mito, constituindo os seus arranha-céus essa imagem icónica para qual e da qual converge a força centrífuga e centrípeta da cidade, de acordo com Bertellini:

*“America’s cultural imagery had repeatedly referred to New York City through the biblical images of Babel and Babylon, thus turning the nation’s largest metropolis into the captivating, wicked city par excellence.”<sup>21</sup>*



---

<sup>21</sup> Giorgio BERTELLINI, *Italy in Early American Cinema: Race, Landscape, and the Picturesque*, Indiana University Press, Bloomington, 2010, p.137



Fig 4 - Videoclip de *Papa don't Preach*, James Foley, 1986

É inevitável referir que este movimento de *Chegada*, bem como o carácter de captação do olhar exercido pelos arranha-céus - seja em torno, seja estático ou em aproximação - advém do impulso e do fascínio inerentes ao desejo de alcance dessa 'fronteira', fomentada pelo Excepcionalismo Americano, que é de ascender, literalmente, à "City Upon the Hill".

NY has allways benn marked by an exchange process, beeing a port culture, beeing founded on trade, its not just a trade of material goods, but it's a trade of ideas, it's a trade of people, it's a trade of things. [...] [But what] is beeing exchanged is really desires. You have this constant striving for moving up, for ataining something. And out of that process you have this kind of constant feelling that somehow where you are is not suficiente and you want to move up hire.<sup>22</sup>

E neste sentido, Nova Iorque incorpora a Terra Prometida em que os arranha-céus simbolizam esse monumento ao poder, absoluto e (in) atingível pelo *self-made man* e em que o alcance do seu topo constitui uma espécie de redenção. A este respeito, Andy Warhol disse:

<sup>22</sup>John Kuo Wei TCHEN, *New York: A Documentary Film*, op cit.

*“Once atop the Empire State Building, the most spectacular view in the world was spread at my feet. (...) other buildings are dwarfed by this engineering marvel. (...) Here I was often at cloud level nearly a quarter of mile above the streets”<sup>23</sup>*

A origem de Nova Iorque está alicerçada na sua própria auto-construção e, sobretudo, na sua própria auto-representação. Nova Iorque é uma cidade que pertence ao imaginário de todos e mesmo aqueles que nunca visitaram Manhattan conseguem sentir-se familiarizados com a sua atmosfera arquitectónica, social e urbana porque, como Andersen aponta *“New York seems imediatly acessible to the camera. Any image from almost any corner of the city is imediatly recognisable as a piece of New York.”<sup>24</sup>*

A presença assídua da sua imagem na cultura ocidental, advinda do contacto com as máquinas de filmar e fotográficas construiu e permitiu esta ubiquidade tão característica que é a de habitar, ocupar e reconhecer Nova Iorque sem se ter, necessariamente, de *lá estar* ou de *lá ter estado*. Esta cidade não existe apenas geograficamente mas também (e sobretudo) na imaginação. Por outras palavras, a Nova Iorque que realmente predomina é a da ficção, da imagem, na medida em que, segundo Stoichita, “[A] Construção artificial, [...] apresenta-se como existindo em e por si mesmo. Não copia necessariamente um objecto do mundo, mas projecta-se no mundo. Existe”<sup>25</sup>

Richard Blake sublinha que a indústria cinematográfica que começou em Nova Iorque tornou-a objecto, cenário e, por vezes, personagem central de inúmeros filmes, consagrando-a um lugar cuja realidade só se efectiva através da fusão do seu lugar urbano e geográfico com o seu imaginário *mítico*. Algo que Blake define do seguinte modo:

<sup>23</sup> Andy WARHOL, *I’ll be your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews*, edited by Kenneth Goldsmith, Carroll&Graf Publishers, New York, 2004, p.54

<sup>24</sup> Thom ANDERSEN, *Los Angeles Plays Itself*, realizado por Thom Andersen, 2004

<sup>25</sup> Victor STOICHITA, *O Efeito Pigmalião. Para uma antropologia histórica dos simulacros*, Lisboa, KKYM, 2011, p.10

[...]a film that is shot in New York (or that is about New York) is both an entity in its own right and a lens or médium through which one views the City. We can't have a film about New York without the real New York; and at least for people like Baudrillard, we can't have the real New York without films about New York.<sup>26</sup>

E é neste contexto que se constrói a “ilusão do não vivido”<sup>27</sup> que possibilita ter acesso a lugares que nunca experienciámos, mas que facilmente reconhecemos e, conseqüentemente, “habitamos”. Isto permite também, e simultaneamente, a possível fuga do espectador de uma realidade (a sua) à qual poderá desejar não pertencer.

A personagem de Aloysius, em *Permanent Vacation* (Jim Jarmush, 1980) despede-se de Nova Iorque, rumo a Paris, no final do filme. O errante e despojado Aloysius move-se pela cidade - Pós-Industrial, vazia, desgastada e em ruínas - sem destino. Encontra-se com pessoas muito diferentes de si, em contextos distintos e sempre casuais. O imaginário da cidade-oportunidade, onde todas as camadas de destruição, de (re) criação, de sobreposição e superação afluem para a construção de uma ‘cidade-mito’, de um ‘lugar-miragem’, transformam Nova Iorque numa plataforma de deslocação e intermitência que a tornam, de um certo modo, inalcançável. Aloysius, ao embarcar no navio para Paris, revela:

*“Agora que estou longe, gostava de lá estar,  
mais do que quando lá estava.  
Digamos que sou uma espécie de turista...  
Um turista que está sempre em férias.”*<sup>28</sup>

A perene impossibilidade de almejar a ‘ideia que se tem da cidade’ - ou seja, a sua imagem - conduz a um estado de *‘transcendental*

<sup>26</sup> BLAKE, Richard E. *Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese and Lee*, The University Press of Kentucky, 2005, p.10

<sup>27</sup> Guy DEBORD, *A Sociedade do Espectáculo*, Ebooks brasil.com, 2003

<sup>28</sup> Diálogo final de *Permanent Vacation*, Jim Jarmuch, 1980

*homelessness*<sup>29</sup>. Segundo Lukács,

*“(...) the primaeval images have irrevocably lost their objective self-evidence for us, and our thinking follows the endless path of an approximation that is never fully accomplished”*<sup>30</sup>

Face à inatingibilidade de uma realidade total onde não há um lugar a que se possa chamar ‘lar’, esta cidade estabelece-se como um lugar de passagem e de errância, onde a *partida*, constitui, de certa forma uma inevitabilidade (Fig 5).



Fig 5 - *Permanent Vacation*, Jim Jarmush, 1980

<sup>29</sup> Termo definido por Georg Lukács que define o impulso do indivíduo de sentir em casa em todo e qualquer lado. Este impulso está relacionado com o processo de desagregação da era moderna que abriu um abismo entre o indivíduo e o mundo. O conceito de ‘trancendental homelessness’ consiste na qualidade que o indivíduo desenvolve para habitar o mundo volátil.

<sup>30</sup> Georg LUKÁCS, *The theory of the Novel*, Londres, Merlin Press, 1971-2006, pp.33,34

## **Bibliografia**

- BERTELLINI, Giorgio, *Italy in Early American Cinema: Race, Landscape, and the Picturesque*, Indiana University Press, Bloomington, 2010
- BLAKE, Richard E. *Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorcese and Lee*, The University Press of Kentucky, 2005
- DEBORD, Guy, *A Sociedade do Espectáculo*, Ebooks brasil.com, 2003
- FLOWERS, Benjamin, *Skyscrapers: The Politics and Power of building New York City in the twentieth Century*, New York, University of Pennsylvania Press, 2009
- HESS, Andreas, *American Social and Political Thought: A Concise Introduction*, Edinburgh, University Press, 2000
- LUKÁCS, Georg, *The theory of the Novel*, Londres, Merlin Press, 1971-2006
- ROSENTHAL, Caroline, *New York and Toronto Novels after Postmodernism – explorations of the Urban*, New York, Camden House, 2011
- SANDERS, James, *Celluloid Skyline: New York and the Movies*, New York, Alfred A.Knopf, 2003
- STOICHITA, Victor, *O Efeito Pigmalião. Para uma antropologia histórica dos simulacros*, Lisboa, KKYM, 2011
- TURNER, Frederick Jackson, *The Significance of the Frontier in American History*, <http://www.learner.org/workshops/primarysources/corporations/docs/turner.html> (18.10.2013)
- WARHOL Andy, *I'll be your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews*, edited by Kenneth Goldsmith, Carroll&Graf Publishers, New York, 2004
- WARHOL, Andy, em *Out of Time: A Contemporary View* [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=89507](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=89507) (14.11.2013)

## **Fontes Audiovisuais:**

- Empire*, Andy Warhol (1967), Coleção The Andy Warhol Museum Pittsburgh - MOMA, © 2014 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / Artists Rights Society (ARS), New York
- Permanent Vacation* realizado por Jim Jarmush, EUA, Cinesthesia, 1980
- Los Angeles Plays Itself*, realizado por Thom Andersen, EUA, Thom Andersen Productions, 2004
- New York, a Documentary film* realizado por Ric Burns, EUA, PBS, 1999
- Skyscrapers of New York City from North River*, realizado pelos irmãos

Lumière, EUA, Edison Manufacturing Company, 1903

<https://www.youtube.com/watch?v=mVAhUAjN0rE> (21.03.2014)

*What's Love got to do with it* de Tina Turner, realizado por Mark Robinson, 1984

<https://www.youtube.com/watch?v=oGpFcHTxjZs> (21.03.2014)

*Papa Don't Preach* de Madonna, realizado por James Foley, 1986

<https://www.youtube.com/watch?v=G333Is7VPOg> (21.03.2014)



ANA ESTEBAN MALUENDA E JESÚS GALLO

## **La Ciudad Soñada**

### **Los Concursos de Arquitectura como Promotores de la Imagen de Madrid (1949-1979)**

#### **Resumen**

El eje madrileño conformado por los paseos del Prado, Recoletos y Castellana constituye un auténtico escenario de encuentro para la arquitectura moderna española. Particularmente, las décadas de 1950 y 1960 supusieron un momento definitivo para la configuración actual de esa parte de Madrid. Dentro de este marco de cultura y poder, los concursos no sólo dieron pie a algunas de las muestras arquitectónicas más relevantes de la capital, sino que generaron un espacio para la reflexión y experimentación de proyectos alternativos que, en la mayoría de los casos, no pasaron del papel. Sin embargo, de su revisión no sólo pueden extraerse conclusiones sobre las distintas tendencias arquitectónicas que se dieron, sino también de las herramientas que utilizaron los arquitectos de una época determinada para expresar la nueva imagen que habían pensado para la ciudad.

Los concursos de arquitectura son, probablemente, uno de los instrumentos más precisos de medición de la evolución de las tendencias arquitectónicas. Reflejan, mejor que ninguna otra actividad, los gustos e intereses de los arquitectos de una época determinada. Y, vistos en la distancia, invitan a la reflexión sobre todos esos proyectos 'alternativos' que, por razones de diversa índole, no pasaron del papel, pero que, sin embargo, se yerguen como auténticos testigos de la vanguardia de su momento.

El éxito de un equipo frente a sus contrincantes en un concurso depende de múltiples factores. Por supuesto, la calidad de la propuesta arquitectónica resulta decisiva; aunque no definitiva si los autores no son capaces de plasmarla con acierto. Así, el modo de expresión de las ideas se convierte en una herramienta potentísima para convencer a un

jurado que, la mayor parte de las veces, no dispone de suficiente tiempo para revisar en profundidad todos los proyectos.

Por otra parte, el concurso siempre ha constituido una vía de expresión de los valores de las nuevas generaciones y uno de los medios más efectivos para darse a conocer. En definitiva, los proyectos presentados a estas convocatorias constituyen verdaderos testimonios de las distintas formas de pensamiento a lo largo de los años, puesto que reflejan las inquietudes de sus autores y los mecanismos que utilizaron para explicar los proyectos que soñaron para la ciudad.

No cabe duda de que los concursos de arquitectura han dado lugar a algunos de los edificios más relevantes a lo largo de la historia de la arquitectura moderna. Particularmente en España, a lo largo de las décadas de 1950 y 1960 –un momento bien fructífero en lo que a producción arquitectónica se refiere–, constituyeron un importante escenario para la reflexión, el debate y la aportación teórica. En esos años, el eje conformado por los paseos del Prado, Recoletos y Castellana de Madrid acogió muchos de estos certámenes que, a la larga, proporcionarían algunas de las mejores muestras arquitectónicas a la capital y al país.

Durante apenas tres décadas, las distintas tendencias nacieron, evolucionaron y desaparecieron. A partir de 1949, año del concurso de la Casa Sindical en el Paseo del Prado –una de las primeras muestras de una arquitectura oficial propiamente moderna, frente al historicismo impuesto por el Estado tras la Guerra Civil (1936-1939)–, la arquitectura española fue evolucionando desde el estricto racionalismo aplicado en la prolongación de la Castellana en los años cincuenta; pasando por las grandes convocatorias nacionales e internacionales y los tecnológicos edificios comerciales –fruto de convocatorias privadas– de los sesenta; hasta alcanzar el año 1979, cuando se produjo el fallo del concurso de la ampliación del Banco de España, en el que se acusaron claros indicios de una renuncia al cambio, frente a la trepidante carrera en busca de renovación, novedad y modernidad que se había vivido en los años anteriores.

Este texto trata de todas estas cuestiones. De cómo una serie de concursos cambiaron la imagen de una zona muy determinada de la ciudad de Madrid, convirtiéndola en un escaparate de la evolución de

la arquitectura española tras la pausa bélica. De cómo esa imagen se fue construyendo en la mente de los arquitectos, que transformaron una zona vacía y yerma en un candente escenario de modernidad. Pero, sobre todo, de cómo consiguieron contar y expresar esas Arquitecturas irreales antes de que llegaran a materializarse.

La dificultad de reconstruir eventos que, como los concursos, son fruto de la más implacable actualidad, radica en la localización de la documentación donde quedaron plasmados, muchas veces desechada tras el certamen. En este sentido, la reconstrucción que ahora se presenta se ha basado estrictamente en la información incluida en las que se consideran las principales fuentes de la actualidad del momento: las publicaciones periódicas especializadas.

### **La forma ponderada**

En el citado concurso para la Sede de la Delegación Nacional de Sindicatos, convocado y fallado en 1949, imperó la rivalidad entre los *revivals*, tan del gusto de los estamentos gubernamentales, y el compromiso entre tradición y modernidad por el que apostaron las nuevas promociones. Las propuestas variaron desde la composición más tradicional hasta la extrema modernidad, pasando por las líneas modernas –pero discretas y austeras– de los proyectos de Francisco de Asís Cabrero, Rafael Aburto (ambos primer premio *ex aequo*), José Antonio Corrales y José Antonio Coderch, entre otros (Fig 1). Esta última opción, representativa de un academicismo depurado y sin excentricidades, producto de la simplificación de los modelos académicos, resultó ser la más valorada por el jurado.

En las bases se solicitaba el diseño de un edificio compacto, constituido por bloques funcionalmente independientes, que acogerían varios de los servicios de la Delegación Nacional de Sindicatos. La importancia que dieron los promotores a la volumetría y los valores estéticos del edificio seguramente forzó una de las primeras constantes gráficas del certamen: la utilización de la perspectiva cónica para conseguir un reflejo más exacto de la volumetría global del edificio.

De hecho, entre las ocho propuestas que publicó la revista *Gran Ma-*

*drid*<sup>31</sup> poco después del fallo del jurado, tal sólo una, la de Francisco Cabrero, aportaba perspectivas cónicas parciales (y a color), y sólo dos, la de Coderch y la de Riesco, Rodríguez y López-Mateos, utilizaron la maqueta para definir las masivas formas de la sede, sin prestar atención a los elementos accesorios (Fig 2). Este claro gusto por ‘lo dibujado’ frente a la fotografía de modelos tridimensionales podría obedecer a la consideración de que a través del dibujo académico resultaba más fácil expresar esos valores estéticos y monumentales tan buscados por los promotores. Curiosamente, el jurado no debía opinar lo mismo, dado que los galardonados fueron precisamente los que propusieron líneas simplificadas, relativamente abstractas y casi ausentes de elementos decorativos. Otra posible razón a la elección del dibujo como forma básica de representación de este edificio podría radicar en que los arquitectos apostaron por una imagen lo más académica posible, de acuerdo con la enseñanza clásica que habían recibido en la Escuela de Arquitectura de Madrid. En cualquier caso, el aspecto estético y el interés por la composición de las fachadas no constituyeron el punto de partida de estos proyectos, que se pensaron claramente desde dentro, con un aspecto exterior, tanto en fachada como en volumen, resultado directo de su planta.



Fig 1 - Las propuestas presentadas al concurso para la Sede de la Delegación Nacional de Sindicatos en la mayoría de los casos utilizaron la misma técnica para reflejar su volumetría: la perspectiva cónica global de los edificios. De izquierda a derecha, propuestas de Manuel Herrero Palacios, José Antonio Corrales y Luis Cabrera, y Juan Gómez González. *Gran Madrid*, 8, 1949.

<sup>31</sup> *Gran Madrid*, 8, 1949.

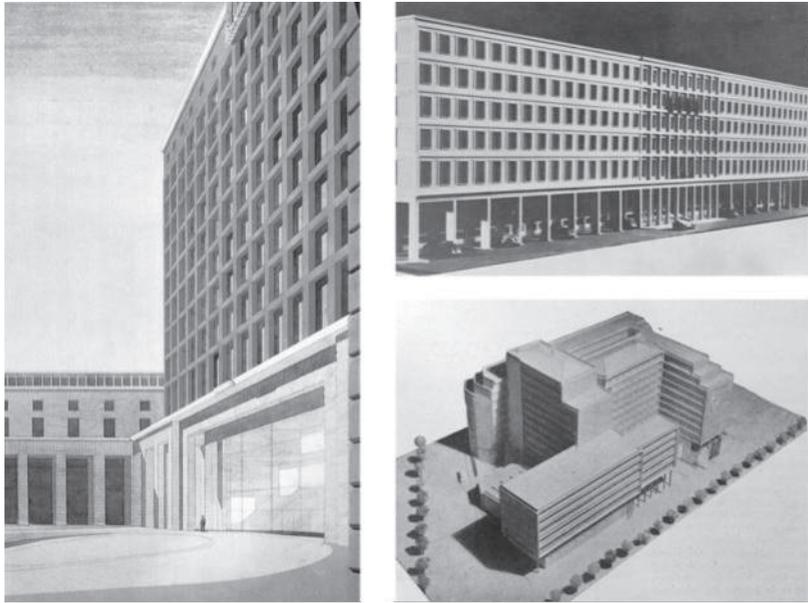


Fig 2 - Pocos concursantes del certamen de Sindicatos optaron por representaciones volumétricas que no fueran la tradicional perspectiva cónica global del edificio. Entre ellos (de izquierda a derecha y de arriba abajo), Francisco Cabrero, que se sirvió de sus aptitudes artísticas para elaborar una serie de vistas cónicas parciales del conjunto, y José Antonio Coderch y el equipo de Riesco, Rodríguez y López-Mateos, quienes optaron por la maqueta. *Gran Madrid*, 8, 1949.

### **La forma esquematizada**

Los años siguientes supusieron una época de ‘deshielo’ para España, tras el aislamiento sufrido con motivo de la Guerra Civil y el posterior periodo autárquico. En 1955 España consiguió ingresar en la ONU, lo que supuso el fin del bloqueo internacional y coincidió con el comienzo de una etapa de liberación arquitectónica. Las generaciones más jóvenes se agarraron a su modernidad más cercana y abrazaron los postulados de la arquitectura racionalista previa a la guerra. En concreto, hubo dos concursos, convocados por la Comisaría General para la Ordenación Urbana de Madrid, en los que se reflejó de una manera especial este interés por la arquitectura racionalista y funcionalista.

En 1954, como parte del Plan General de Ordenación Urbana de Madrid aprobado en 1946, se convocaba un concurso de ideas para ordenar una gran manzana de carácter comercial –AZCA– en el comienzo de la prolongación de la avenida del Generalísimo (hoy paseo de la Castellana): un nuevo centro de usos mixtos que acogería las más modernas instalaciones del futuro centro comercial de la ciudad. Dos años más tarde, en 1956, y muy cerca del anterior –a la altura de la plaza de Cuzco–, se planteó un nuevo certamen nacional para el diseño de los Ministerios de Comercio e Industria (actual Ministerio de Hacienda). Curiosamente, Antonio Perpiñá Sebríá, arquitecto catalán afincado en Madrid y titulado por la Escuela de Barcelona, consiguió el primer premio en ambas convocatorias, sirviéndose de un par de propuestas claramente funcionalistas (Fig 3).

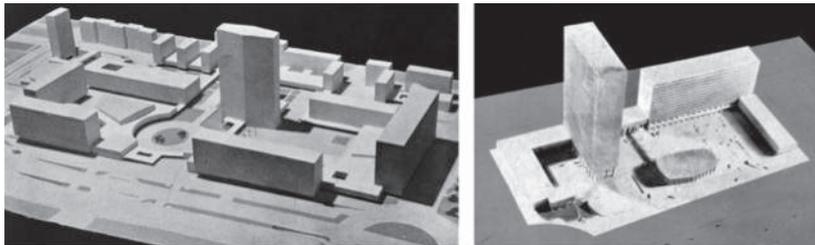


Fig 3 - Las dos propuestas ganadoras de Antonio Perpiñá en los concursos de ordenación de la manzana AZCA (izquierda) y para los Ministerios de Comercio e Industria (derecha). *Gran Madrid*, 28, 1954. *Gran Madrid*, 31, 1956.

En el concurso de la ordenación de AZCA, las preocupaciones del urbanismo moderno reinaron en todas las propuestas: grandes manzanas de bloques abiertos que generaban espacios correctamente iluminados y ventilados, orden y zonificación de usos y transportes, así como hitos de referencia estratégicamente situados. También fue frecuente la previsión de edificios íntegramente destinados para el estacionamiento de vehículos en altura, como en los proyectos de Fernando Chueca con José María Pagola o Valentín Picatoste. A diferencia de lo que se había mostrado en el concurso de Sindicatos, aquí los arquitectos sí emplearon

la maqueta como herramienta fundamental para expresar sus ideas, mientras que las grandes perspectivas de conjunto fueron mucho más escasas y siempre elaboradas con tal grado de abstracción y ausencia de elementos superficiales que podían entenderse casi como modelos. Además, abundaron los croquis a mano alzada, principal recurso de los concursantes para reflejar la intensa vida urbana y las situaciones variadas que los usuarios encontrarían en el interior de las manzanas (Fig 4).

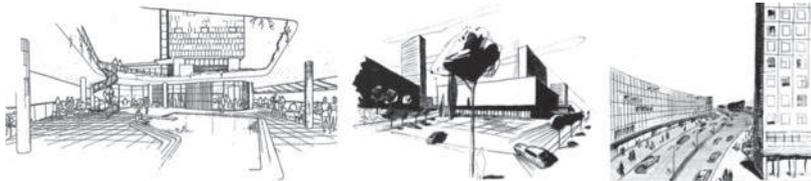


Fig 4 - Dibujos a mano alzada de algunos concursantes de la manzana de Azca. De izquierda a derecha, propuestas de Antonio Perpiñá, Valentín Picatoste, y Manuel M. Chumillas y Luis Laorga. *Gran Madrid*, 28, 1954.

Si en el concurso de la Casa Sindical se otorgó el premio a la propuesta más equilibrada entre ‘realidad’ y ‘modernidad’ –y no a la más evolucionada–, aquí se valoró sobre el resto el proyecto más arriesgado y experimental, frente a los otros dos finalistas, de línea más sencilla y convencional. Perpiñá proponía diferentes niveles de circulación para peatones y vehículos, creando dos mundos autónomos pero íntimamente conectados. Esto generaba multitud de situaciones y encuentros en una composición dinámica, en continuo movimiento, que reflejaba en cierta forma la sociedad del momento.

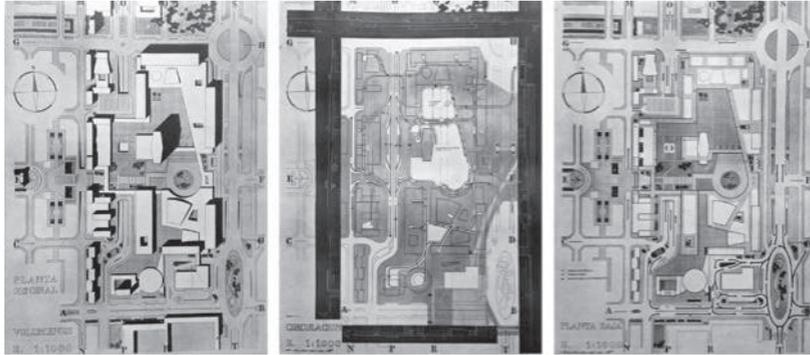


Fig 5 - Dibujos de la propuesta de Antonio Perpiñá para la manzana de Azca. De izquierda a derecha, emplazamiento, circulación subterránea de vehículos y circulación sobre rasante de vehículos. *Gran Madrid*, 28, 1954.

Los dibujos de Perpiñá fueron mucho más expresivos que los de Sindicatos: las plantas, coloreadas en algunos sectores según la estricta zonificación del proyecto, y los esquemas analíticos de circulaciones se convirtieron en documentos fundamentales para comprender la ordenación y el funcionamiento de la manzana (Fig 5).

La maqueta que elaboraron del conjunto era mucho más realista que pocas las que se hicieron en Sindicatos y se fotografió desde muy diversos ángulos, reflejando distintos momentos del día y forzando las sombras que daban volumen al conjunto. Los esquemas de circulaciones se presentaban como definitivos para la comprensión del cometido del edificio. Pero lo más significativo es quizá la abundancia de secciones transversales del conjunto, a través de las cuales Perpiñá, más que cualquiera del resto de competidores, dio cuenta de los continuos cambios de niveles y juegos de alturas (Fig 6).

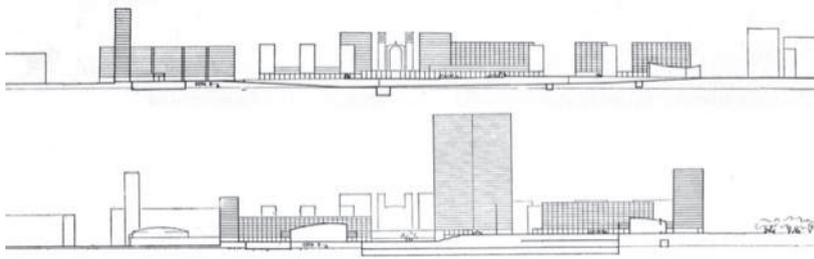


Fig 6 - Secciones longitudinales de la propuesta de Antonio Perpiñá para la manzana de AzCA. *Gran Madrid*, 28, 1954.

La modernidad perseguida en AZCA también presidió –aunque a escala menor– el concurso de los Ministerios, donde, sirviéndose de un conjunto de edificios prismáticos sencillos, los arquitectos buscaron el orden, el rigor, la modulación y la sencillez estructural y constructiva. De nuevo, la forma exterior se entendió como la traducción del programa interno.

En Ministerios ya no hubo rastro de historicismos, tradicionalismos o cualquier tipo de sentimentalismos; por el contrario, se buscó una arquitectura despojada de elementos accesorios, neutra y limpia. Todas las propuestas partieron de soluciones similares: volúmenes independientes, conectados por cuerpos de menor altura, donde se ubicaban los espacios comunes. A su vez, todas adoptaron la agrupación vertical para resolver de forma sencilla y eficaz la compleja conexión de los distintos departamentos.

La propuesta ganadora de Perpiñá ejemplifica la solución de ordenación adoptada por la mayoría de los participantes. Sin embargo, se diferencia del resto en su preciso estudio del programa, plasmado en esquemas funcionales en axonométrica que reflejaban el cometido de cada uno de los espacios del complejo (Fig 7). Una arquitectura creada desde la función que no perseguía imágenes, modas o recursos formales predeterminados.

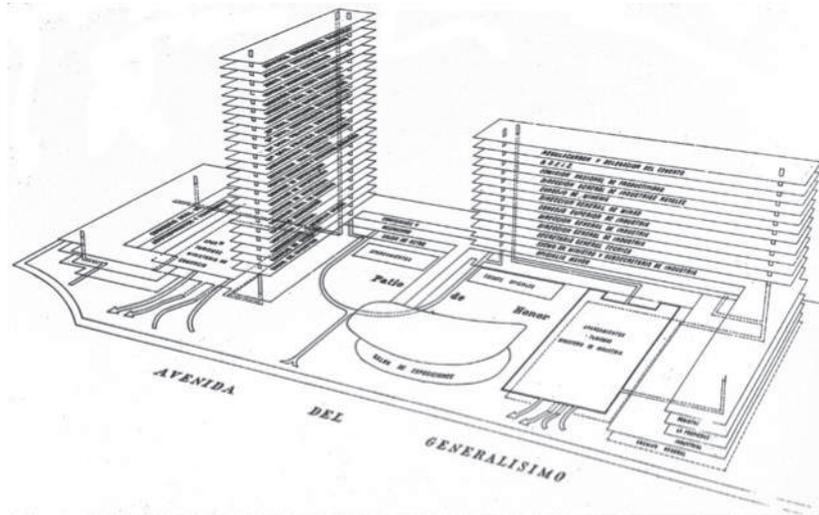


Fig 7 - Esquema funcional en axonometría de la propuesta de Antonio Perpiñá para el concurso de los Ministerios de Comercio e Industria. Gran Madrid, 31, 1956.

Un extracto de la memoria del proyecto de Rafael García de Casto y Javier Carvajal, tercer premio del certamen, sirve para ilustrar convenientemente las inquietudes de los arquitectos, la búsqueda de la belleza a partir de la función, sin perseguir un resultado formal predeterminado: «Una arquitectura racional y clara deberá ser el marco en que se desarrollen sus actividades, dentro de una armonía y belleza que nacerá del ritmo de los espacios edificados y libres, el juego de sus masas, la calidad de sus materiales y el estudio profundo y adecuado de sus elementos estructurales y funcionales, del planteamiento mismo del programa, no fruto de una moda más o menos inspirada en recursos formales, que nos son ajenos, sino consecuencia de la conjunción de nuestras peculiares características, enlazando la sensibilidad y el servicio»<sup>32</sup>. Bajo estas líneas, la revista *Gran Madrid*, principal encargada de cubrir la convocatoria, publicaba una planta y un alzado de la propuesta sobre un fondo negro que resaltaba gráficamente esta voluntad de claridad y ritmo, propia del Movimiento Moderno (Fig 8).

<sup>32</sup> Gran Madrid, 31, 1956, p. 23.

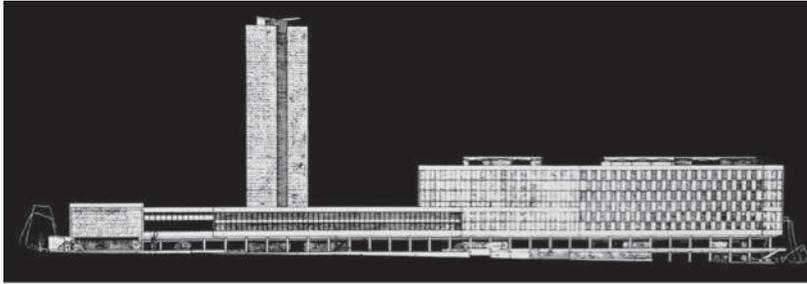


Fig 8 - Alzado de la propuesta de Rafael García de Castro y Javier Carvajal para el concurso de los Ministerios de Comercio e Industria. *Gran Madrid*, 31, 1956.

En la propuesta de Francisco Cabrero y en la del equipo conformado por José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún, Alejandro de la Sota, Francisco Javier Sáenz de Oiza y José Luis Romany, ambos segundos premios ex aequo, la introducción de los nuevos materiales constructivos, fundamentalmente el acero y el vidrio, reflejaba el nuevo ideal moderno. En ambos casos se utilizó un mismo recurso para expresar la reducción al mínimo de la estructura: unos fotomontajes de similares características donde los edificios se confundían con el cielo de fondo y donde sólo los finos forjados daban muestra de su existencia (Fig 9)

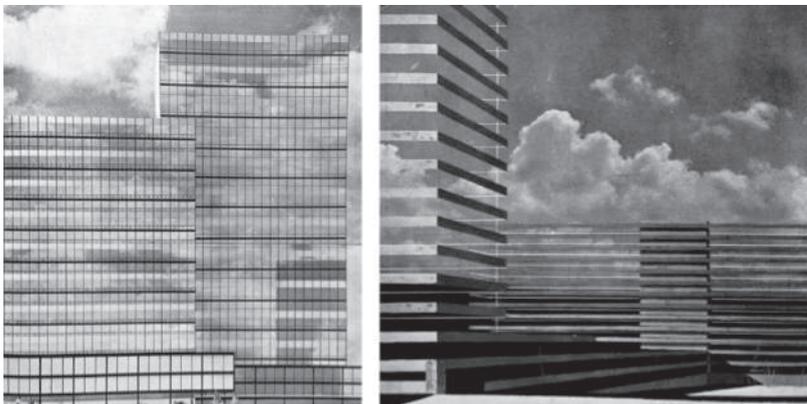


Fig 9 - Fotomontajes incluidos en las propuestas del equipo de Corrales, Molezún, Sota, Oiza y Romany (izquierda) y de Cabrero (derecha) para el concurso de los Ministerios de Comercio e Industria. *Gran Madrid*, 31, 1956.

### La forma modelada

La ‘revisión orgánica’ que tuvo su auge en Europa y Estados Unidos durante la década de 1940 llegó a España tarde y repentinamente. A finales de los años cincuenta, las nuevas generaciones (Antonio Fernández Alba, Fernando Higueras y Antonio Miró, Francisco de Inza, incluso Juan Daniel Fullaondo), así como algunos arquitectos pertenecientes a las promociones de posguerra (Corrales y Molezún, Oiza, Carvajal, Antonio Vázquez de Castro o José Luis Íñiguez de Onzoño) adoptaron el organicismo como sistema de trabajo. Obras como la Ópera de Sídney de Jørn Utzon o la Terminal de la TWA de Nueva York de Eero Saarinen tuvieron un gran impacto en nuestro país. Unas influencias que, sumadas al desarrollismo y recuperación económica del país, se vieron traducidas en una arquitectura optimista –y muchas veces exuberante y radical–, donde las infinitas cualidades plásticas del hormigón armado permitirían la creación de imágenes escultóricas y abstractas para nuevos edificios públicos.

En medio de este panorama de marcado eclecticismo, se convocaron a mediados de los años sesenta dos los certámenes más relevantes de la segunda mitad del siglo xx en España, tanto por su magnitud como por la variedad y número de propuestas. Por un lado, un concurso internacional, anunciado en 1963 y financiado por la Fundación Juan March, para el diseño del Teatro Nacional de la Ópera, que pensaba situarse en la zona central de la manzana de AZCA y que nunca llegaría a realizarse. El segundo, organizado un año después, de carácter nacional y mucho más discreto, buscaba construir un nuevo Palacio de Congresos y Exposiciones para la capital en una parcela mucho más visible entre la avenida General Perón y la del Generalísimo, que el arquitecto Pablo Pintado y Riba ganaría y construiría seis años más tarde.

Si en el concurso de los Ministerios de Industria y Comercio las formas libres aparecían puntualmente como pequeños pabellones exentos, en esta ocasión el despliegue formal se exhibió sin pudor, sirviéndose de imágenes concebidas *a priori*. Las maquetas que se presentaron en ambas convocatorias constituyen la fuente principal de información a la hora de comprender las distintas vanguardias que rivalizaban en el

momento, en las que se fusionaban los aires extranjeros y locales.

A pesar de las notables diferencias entre ambos concursos, es posible detectar similitudes que clarifican algunas de las inquietudes de la década. Por un lado, había arquitectos que apostaban por una composición sencilla, mediante la reunión o macla, más o menos simétrica, de dos o tres paralelepípedos. Aquí se engloban las propuestas de gran parte de los finalistas, en su mayoría extranjeros, para el Teatro de la Ópera, entre las que destacaron la intervención del equipo polaco encabezado por Jan Boguslawiewski, primer premio (Fig 10), y el de Fernando Moreno Barberá junto con Clemens Holzmeister, en que concentraron los esfuerzos proyectuales fundamentalmente en los aspectos técnicos.



Fig 10 - Maquetas de tres de los proyectos presentados al concurso para el Teatro de la Ópera. De izquierda a derecha, propuestas de Jan Boguslawiewski, primer premio; de Corrales y Molezún, tercer premio; y la de Carlos Sobrini, segunda mención.

*Temas de Arquitectura y Urbanismo, 64, 1964.*

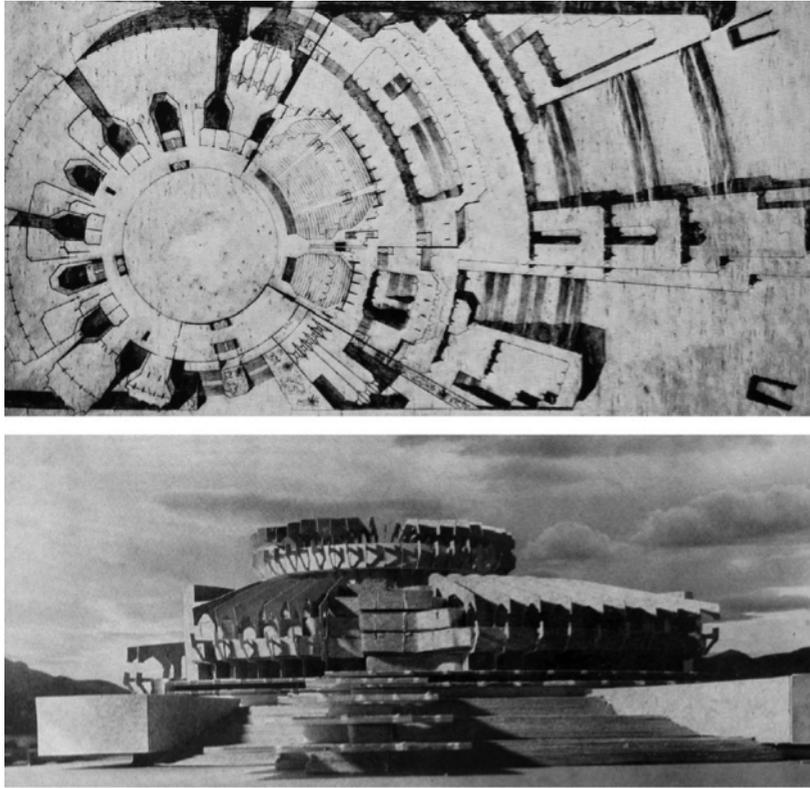


Fig 11 - Dibujo y maqueta de la propuesta de Fernando Higuera, Antonio Miró y Margarita Mendiazábal. *Temas de Arquitectura y Urbanismo*, 68, 1964.

Con una voluntad a mitad de camino entre la línea racionalista y la organicista, se situaban los proyectos para ambas convocatorias de Corrales y Molezún (Fig 10), Fernández Alba y Fernández del Amo e Higuera y Miró, así como la propuesta de Juan Pedro Capote con José Serrano Suñer para el Teatro de la Ópera. Sin olvidar el orden y la sencillez y claridad estructural, estas propuestas apostaban por una mayor libertad de movimiento, jugando con la fragmentación, la yuxtaposición o escalonamiento de planos en planta y sección, la conexión espacial libre y la profusa disposición de patios de luces o lucernarios. Se trataba de la búsqueda de ambientes variados, correctamente iluminados y ventilados, adaptados a las diferentes funciones del edificio, en un claro interés por la habitabilidad.

Por último, un tercer grupo engloba los proyectos compuestos a partir de formas libres y que podrían considerarse dentro de una línea orgánica y de voluntad escultórica (Fig 10). En ciertos casos utilizando la curva como motivo generador de proyecto, en otros mediante la reunión de múltiples referencias de edificios como la mencionada Ópera de Sídney y, por último, proyectos que perseguían líneas mucho más personales, como los de Fernando Higueras y Juan Daniel Fullaondo (Fig 11).

A pesar del sugerente y estimulante resultado de estas convocatorias a nivel teórico, en la práctica destacaron por la falta de operatividad. Resulta muy significativo que ninguna de las propuestas más experimentales o arriesgadas –precisamente las más atractivas visualmente hablando– llegasen al papel. La aparente o manifiesta irrealidad de muchos de los proyectos –o quizá la falta de entendimiento de los paneles de concurso, a pesar de las magníficas maquetas que se prepararon para la ocasión– obligó a los jurados a decantarse por aquellos más discretos, pero que parecían técnicamente viables.

En dicha percepción tuvo que influir, sin duda, la representación gráfica que usaron los participantes, que varía mucho en función del tipo de propuesta. El grado de definición en las planimetrías –y fundamentalmente en las maquetas– disminuía considerablemente en la medida en la que aumentaba la complejidad formal y conceptual de las propuestas, lo que restaba viabilidad a las mismas. Tal y como afirma Chueca Goitia en una crítica publicada sobre el concurso del Teatro de la Ópera, «en medio de tanta desmesura y extravagancia sin justificación alguna, el jurado, perplejo, ha premiado la inocencia, la ingenuidad, la humildad y la finura»<sup>33</sup>. Y parece que también la claridad en la expresión gráfica.

### **La forma como imagen**

Desde finales de la década de 1960 y a lo largo de la siguiente, el ideal orgánico que habían manejado muchos de los arquitectos en concursos anteriores entró en crisis de valores, volviendo a una arquitectura más

<sup>33</sup> “El concurso del Teatro de la Ópera”. *Temas de Arquitectura y Urbanismo*, 66, 1964, p. 14. Reed. de “Notas. El concurso del Teatro de la Ópera”, *Revista de Occidente*, 18, 1964.

contenida, nuevamente acorde a los criterios modernos, pero claramente pendiente de los avances en tecnología y las corrientes extranjeras.

En este contexto, las grandes firmas en auge convocaron frecuentes concursos privados a los que solían invitar a arquitectos ya consagrados para participar en el diseño de sus nuevas instalaciones. Las empresas no solo buscaban la solución más idónea a sus necesidades, sino que también ansiaban construir ‘edificios-imagen’ o ‘edificios-anuncio’ que constituyesen un símbolo de su poder comercial. De nuevo en el paseo de la Castellana, ahora centro del comercio y las finanzas de la ciudad, destacaron los concursos para entidades bancarias, como Bankuni6n, que ganarían Corrales y Molez6n en 1970, y Banco de Bilbao, donde triunf6 Oiza en 1972. La principal preocupaci6n de estas propuestas consistía en integrar los sistemas constructivos de la 6poca con las nuevas tecnologías. La importancia otorgada a la t6cnica acabaría definiendo la propia imagen de los edificios.

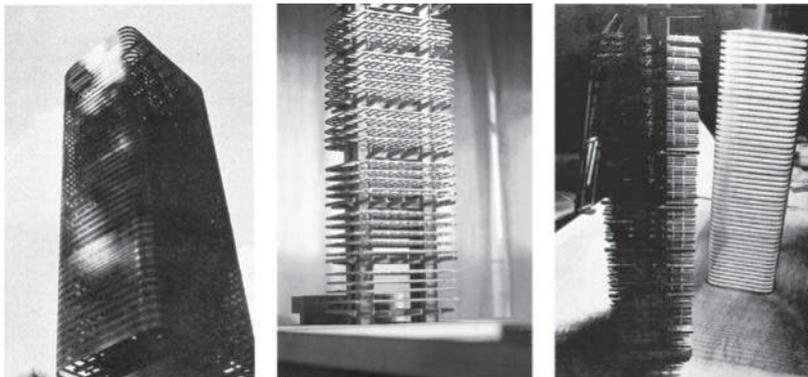


Fig 12 - Maquetas de trabajo para la definici6n de cerramiento y estructura del proyecto de Francisco Javier S6enz de Oiza para Banco de Bilbao.

*Arquitectura*, 228, 1981.

Estas inquietudes se reflejaron una vez m6s en las distintas t6cnicas de representaci6n. Los potentes sistemas de climatizaci6n y protecci6n solar tan propios de la nueva etapa se convirtieron en motivo principal de algunos de los proyectos, que presentaban maquetas donde la

tecnología acaparaba todo el protagonismo. Los detalles y axonometrías constructivas se convirtieron en actores de muchas de las propuestas. Las maquetas de trabajo aparecieron como documentos de concurso, algo inaudito en los primeros certámenes que se han mostrado (Fig 12). Los dibujos analíticos continuaron utilizándose para hablar de la funcionalidad y la flexibilidad de los espacios.

En general, el lenguaje variaba desde la limpieza y sencillez de los dibujos de Alejandro de la Sota (Fig 13) —muy adecuados para expresar su propuesta de una arquitectura ligera, casi etérea—, hasta esquemas más formalistas y cargados de complejas operaciones de diseño, como el fotomontaje de Antonio Bonet para el edificio de Banco de Bilbao (Fig 13). En ese momento, más que en ningún otro, la expresión gráfica se adecuó a la idea a transmitir, de forma que las propuestas únicamente compartieron la diversidad de recursos utilizados.

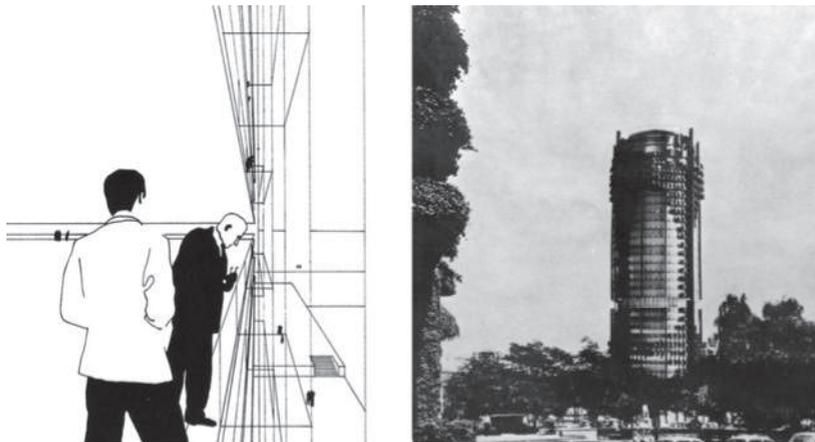


Fig 13 - Distintas formas de representación utilizadas por los concursantes de Banco de Bilbao. A la izquierda, dibujo de Alejandro de la Sota. A la derecha, fotomontaje de Antonio Bonet.

Así, la Castellana se convirtió en un auténtico laboratorio de pruebas donde edificios en altura —construidos o imaginados— fueron sustituyendo a los antiguos palacetes de finales del siglo XIX y principios del XX, en un auténtico despliegue tecnológico sin precedente en Madrid.

Por otro lado, estos objetos individualistas, exentos, abstractos, que no consideraban apenas la relación con su entorno, sino la mera expresión de la modernidad y la técnica, lejos de configurar una imagen unitaria para la ciudad, generaron un paisaje discontinuo y accidentado.

### **La forma integrada**

Frente a este planteamiento, el comienzo de la arquitectura posmoderna trajo consigo una arquitectura que dejó de mirarse a sí misma y se comprometió más con la ciudad. Edificios como Bankinter, de Rafael Moneo –proyectado y construido en la misma época que los anteriores bancos–, representaba una opción diferente, ajena a lenguajes tecnológicos, que respetaba y dialogaba con lo precedente y su entorno más próximo mediante la escala, las formas, la composición de fachada y los materiales, buscando múltiples referencias a Arquitecturas pasadas para demostrar «que los recursos propiamente arquitectónicos podían suplir con ventaja a las obsesiones tecnológicas»<sup>34</sup>. En definitiva, volvían a los mismos valores que, treinta años antes, Francisco Cabrero y Rafael Aburto buscaron en el concurso para la Casa Sindical.

Nuevamente, las rehabilitaciones de edificios históricos en el paseo del Prado configuraban el escenario idóneo donde ensayar el respeto hacia las preexistencias. El concurso para la ampliación del Banco de España, adjudicado a Rafael Moneo en 1979, supuso un punto de transición y debate sobre cuál era la forma más adecuada de intervención en un edificio histórico y, en general, el camino a recorrer por la arquitectura. Tras dos sucesivas ampliaciones del edificio original de finales del siglo XIX, Banco de España convocaría en 1978 un concurso de ideas para el diseño de la última esquina necesaria para completar la manzana en la que se ubicaba.

En la convocatoria se invitó a siete destacados arquitectos por su experiencia en rehabilitación y arquitectura bancaria: Fernando Moreno Barberá, Rafael Moneo, Luis Cubillo, Javier Yarnoz, Eleuterio Población y la pareja conformada por José Antonio Corrales y Ramón Vázquez

<sup>34</sup> AA.VV, *Arquitectura del siglo XX: España*, Tanais, Sevilla, 2000, p. 236.

Molezún. Conscientes de la importancia que había que otorgar a la pre-existencia, además de las planimetrías básicas, las bases exigían una maqueta o fotomontaje del edificio propuesto, en los que pudiera apreciarse su conexión con el conjunto existente.

Los proyectos tomaron dos caminos diferentes. Los arquitectos propiamente modernos (titulados entre finales de los cuarenta y mediados de los cincuenta), se esforzaron por no dejar de serlo, frente a los que decidieron dar un paso atrás –o adelante– y reflexionar sobre los valores que la arquitectura moderna había perdido. La particular circunstancia de tratarse de una intervención en un pequeño solar, que completaba en esquina un edificio de gran tamaño, animó a muchos a proponer la ‘réplica’ como lo más adecuado. Así lo entendió Rafael Moneo, que basó su propuesta en un pormenorizado análisis de las ampliaciones del banco y la importancia de la fachada mantenida como necesario nexo de unión entre las distintas épocas.



Fig 14 - Ejemplos de algunos de los proyectos presentados al concurso de ampliación de Banco de España. A la izquierda, el primer premio de Rafael Moneo. A la derecha, de arriba abajo, los proyectos de Eleuterio Población y Fernando Moreno Barberá.



Fig 15 - Estas dos imágenes ilustran las dos posturas fundamentales. El fotomontaje de Eleuterio Población (izquierda) a partir de un dibujo sobre una fotografía, habla de discontinuidad de lenguaje y discontinuidad física (a pesar del respeto por conservar la línea de cornisa y las de imposta). La maqueta de Rafael Moneo (derecha) expresa la continuidad con la preexistencia representando en un mismo material lo antiguo y lo nuevo.

Sin embargo, hubo otras posiciones (Fig 14). Eleuterio Población apostó por una arquitectura actual como respuesta al problema, mientras que Corrales y Molezún propusieron dos modelos – uno más arriesgado que otro–, donde el lenguaje tecnológico desaparecía a favor de un mayor compromiso con la arquitectura clásica, aun manteniendo un lenguaje moderno y depurado. Frente a estas dos posturas, otros arquitectos que a lo largo de sus carreras habían apostado por la arquitectura moderna en compromiso con la tradición, como Luis Cubillo, Fernando Moreno Barberá o el estudio MBM (Josep Martorell, Oriol Bohigas y David Mackay), acabarían decantándose por una intervención de mínimo riesgo y máximo respeto hacia el banco y su historia–al igual que el ganador–, optando por la renuncia al cambio, a la renovación, a la novedad que, hasta aquel momento, parecía haber sido el objetivo primordial en estas competiciones (Fig 15).

Recuérdese que en este concurso, el tipo de representación vino ya marcada por el promotor. Sin embargo, resulta muy significativo que

casi todos recurriesen al fotomontaje, seguramente con la intención de que la exacta reproducción que aporta la fotografía expresase la importancia que le otorgaban a la realidad circundante. Aunque, finalmente, la incorporación del dibujo sobre la imagen fija acabaría significando un motivo de diferenciación entre lo nuevo y lo precedente.

Independientemente de los resultados gráficos alcanzados en cada concurso, cabe señalar que resulta muy interesante comprobar cómo en cada uno de estos certámenes se dio mayor importancia a la expresión e una categoría arquitectónica distinta. En Sindicatos al entorno y las superficies de los paramentos, en AZCA y Ministerios al cometido del edificio, en el Teatro de la Ópera y el Palacio de Congresos a la masa del objeto arquitectónico, en las sedes bancarias a la técnica más actual y, por último, en Banco de España, de nuevo, al entorno y la preexistencia.

Pero es aún más atractivo comprobar que para expresar cada una de estas categorías se utilizó un recurso distinto: representaciones gráficas con mucha intención, unas veces impuestas por los promotores, otras de acuerdo a las costumbres del momento, pero casi siempre surgidas de una forma espontánea. Así, el cuidado en los paramentos enfrentados al Museo del Prado en la sede de Sindicatos se contó a través de perspectivas cónicas mucho más fáciles de detallar que las maquetas; la fuerte componente funcional de AZCA y Ministerios sólo podía explicarse a través de dibujos analíticos; la idea de masividad y expresividad del hormigón moldeado de algunas propuestas para el Teatro de la Ópera se consiguió a través de densos bloques de madera tallada; los tecnológicos bancos, plagados de originales sistema de climatización de aire y control solar en fachada, demostraron su viabilidad a los jurados a partir de detalles constructivos; y, en la ampliación del Banco de España, el fotomontaje sirvió para representar la integración del nuevo volumen en la manzana y en la percepción de la histórica calle de Alcalá.

Lo que nos lleva a poder afirmar que no todas las técnicas y herramientas de representación son adecuadas para expresar una determinada idea o intención. Además, también ha quedado claro que cada categoría fundamental de la arquitectura se relaciona con una técnica distinta. El interés de este trabajo no radica en llegar a manifestar estas cuestiones,

que se consideran lógicas y, hasta cierto punto, asumidas por una mayoría, sino en ratificarlas a través de la reunión y comparación de ejemplos concretos, seleccionados entre los concursos de arquitectura celebrados en una época muy concreta. Una época en la que el entusiasmo de los arquitectos construyó una nueva imagen para la ciudad de Madrid.

### **Bibliografía**

AA.VV, *Arquitectura del siglo XX: España*. Catálogo de Exposición. Edición a cargo de Antón Capitel y Wilfried Wang. Tanais, Sevilla, 2000.

AA.VV, *Concurso de ideas para la ampliación del Banco de España en la esquina de la calle de Alcalá con Marqués de Cubas*, Catálogo de exposición, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1980.

AA.VV, *Madrid no construido: Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*, edición a cargo de Alberto Humanes Bustamante, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1986.

BALDELLOU, Miguel Ángel, “La imagen del poder-el poder de la imagen”, en: *Madrid no construido, Opus cit*, pp. 266-268.

CAPITEL, Antón, “A vueltas con la Castellana: Su transformación arquitectónica reciente”, *Arquitectura*, 222, enero-febrero 1980, pp. 16-24.

– *Arquitectura española años 50-años 80*. Catálogo de Exposición. Centro de Publicaciones del MOPU. Secretaría General Técnica, Madrid, 1986.

CASTRO, Germán, “Un monumento para una época”, en: *Diario Arriba*, agosto de 1964. Reproducido en: *Temas de Arquitectura y Urbanismo*, 65, 1964, pp. 11-15. Reeditado parcialmente en: “Concurso de la Ópera: los olvidados”. *Madrid no construido, Opus cit*, pp. 232-233.

CHUECA GOITIA, Fernando, “Notas: El concurso del Teatro de la Ópera”, en: *Revista de Occidente*, 18, septiembre 1964. Reeditado en: “El concurso del Teatro de la Ópera”, *Temas de Arquitectura y Urbanismo*, 66, 1964, pp. 14-15.

FULLAONDO, Juan Daniel. “La Escuela de Madrid”, *Arquitectura*, 118, octubre 1968, pp. 11-20. Reeditado en *Cuadernos Summa-Nueva Visión*, 22, abril 1969. También reeditado en: *Arquitectura española contemporánea: Documentos escritos, testimonios inéditos*. Edición a cargo de Ángel Urrutia Núñez. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 2002, pp. 558-572.

REDACCIÓN [Arquitectura], “Concurso de Palacio de Exposiciones en Madrid”,

*Arquitectura*, 71, noviembre 1964, pp. 1-18.

– “Concurso para la Unión Industrial Bancaria en Madrid”, *Arquitectura*, 144, diciembre 1970, pp. 15-29.

– “La Torre del Banco de Bilbao en el Centro Azca de Madrid”, *Arquitectura*, 228, enero-febrero 1981, pp. 11-31.

– “Ampliación del Edificio central del Banco de España en Madrid”, *Ibidem*, pp. 43-56.

REDACCIÓN [Gran Madrid], “Concurso para la Casa Sindical”, *Gran Madrid: Boletín informativo de la Comisaría General para la Ordenación Urbana de Madrid y sus alrededores*, 5, 1949, pp. 44-45.

– “Concurso de la Casa Sindical en El Paseo del Prado de Madrid”, *Gran Madrid: Boletín informativo de la Comisaría General para la Ordenación Urbana de Madrid y sus alrededores*, 8, 1949, pp. 13-15.

– “Concurso de ideas para la ordenación del centro comercial en la Avenida del Generalísimo”, *Gran Madrid: Boletín informativo de la Comisaría General para la Ordenación Urbana de Madrid y sus alrededores*, 28, 1954, número monográfico.

– “Concurso de Ministerios”, *Gran Madrid: Boletín informativo de la Comisaría General para la Ordenación Urbana de Madrid y sus alrededores*, 31, 1956, pp. 3-26.

REDACCIÓN [Nueva Forma], “Edificio Bankuniión en Madrid, 1971”, *Nueva Forma*, 110, abril-mayo 1975, pp. 165-188.

REDACCIÓN [RNA], “Concurso de Anteproyectos para la Construcción de la Casa Sindical en Madrid”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 97, enero 1950, pp. 1-17.

REDACCIÓN [TA], “Concurso de Anteproyectos para el Teatro de la Ópera en Madrid”. *Temas de Arquitectura y Urbanismo*, 64, 1964, pp. 21-34.

– “Concurso de Anteproyectos para el Edificio destinado a Sede de Asambleas, Reuniones, Congresos y Exposiciones, en Madrid”, *Temas de Arquitectura y Urbanismo*, 67, noviembre 1964, pp. 20-26

URRUTIA NÚÑEZ, Ángel, “El Centro Comercial AZCA (1954-1990)”, en: *Arquitectura Española. Siglo XX*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2003, pp. 443-445.

– “Los grandes concursos de anteproyectos: la arquitectura irrealizada”, *Ibidem*, pp. 521-524.



FERNANDO G. VASQUEZ RAMOS

## **Desenho da Cidade [fictícia]: Matta-Clark e a Representação do Espaço Urbano**

### **Resumo**

O texto é uma reflexão sobre uma “obra” inacabada de Gordon Matta-Clark (1943-1978): Fake Estates (1973-1978). Sob tal nome, o artista organizou uma série de materiais gráficos (mapas, fotografias – convencionais, aéreas, fotomontagem –, documentos – escrituras, hipotecas, recibos – e desenhos), para representar (e apresentar numa exposição que nunca aconteceu) as características ímpares das propriedades arrematadas, em 1973-1974, em leilões públicos da cidade de Nova York. O principal atributo dos bens adquiridos era sua “inacessibilidade”, relativa tanto a suas dimensões bizarras quanto a seu posicionamento esdrúxulo dentro da trama urbana. Microlotes desprezíveis do ponto de vista do uso, eram ainda assim, espaços urbanos com valor de mercado. Matta-Clark encontra neles também um valor estético, pois, em sua falsidade, eles representam uma realidade latente – a de sua espacialidade mínima, que questiona a espacialidade total da cidade.

### **Desenho da cidade [fictícia]: Matta-Clark e a representação do espaço urbano**

*“As a native New Yorker my sense of the city as home runs deep.”*

Gordon Matta-Clark

### **Introdução**

Gordon Matta-Clark é um artista que deve ser estudado sempre em relação com a arquitetura, a favor ou contra ela, não só porque usava edifícios como objeto plástico, como substrato material de sua obra, furando-os, cortando-os ou decapando-os, mas principalmente por sua formação – ele próprio estudou arquitetura, graduando-se pela prestigiada Universidade de Cornell, em 1968. Ali, teve aula com o crítico,

historiador e teórico Colin Rowe<sup>35</sup>, que desde 1963 lecionava teoria urbana. O britânico examinava com seus alunos estadunidenses as afinidades entre a forma da cidade, a arquitetura e as relações sociais. Rowe foi também um entusiasta da pesquisa historiográfica e procurava estabelecer relações formais que fossem claramente determinantes da e na arquitetura. São exemplos seus estudos geométricos e de proporções das vilas palladianas, suas comparações entre a forma de projetar de Le Corbusier e o mundo renascentista e, ainda, as afinidades que apontou entre o neoclassicismo e a obra de Mies van der Rohe, que revelaram à geração dos anos 1960 aspectos ocultos de uma continuidade de interesses formais que a modernidade e seus historiadores (desde Giedion) tinham subestimado. Sem dúvida, isso ampliou os horizontes de muitos de seus discípulos, entre eles, certamente Gordon Matta, filho do pintor surrealista chileno Roberto Matta Echaurren.

A vertente contextualista encontra nessa versão erudita da continuidade cultural de ocidente sustentada por Rowe o fermento necessário para estabelecer novas relações entre a cidade e a arquitetura, que permitiram um entendimento mais profundo da complexidade social ensejada pela própria arquitetura. O formalismo só tem sentido dentro de uma interpretação social das adaptações a que se submete a forma [arquitetônica] para interagir com seu entorno social, a cidade.

O projeto da “cidade collage”, que Rowe desenvolveu nos anos 1970<sup>36</sup> junto como Fred Koetter, é o corolário desse pensamento contextual, complexo, culturalista e contraditório que predominou então. Para os autores, a cidade é um “instrumento didático”<sup>37</sup> que nos apresenta um desafio na definição da natureza da informação instrutiva disponível (o que existe) e em como se há de formular um discurso desejável (de projeto ou de intervenção) de um ponto de vista ético ou estético, dependendo da ótica com que se analise o problema. Curiosamente, o movimento moderno havia concebido a cidade e a sociedade em “termos

<sup>35</sup> Para os textos mais importantes de C. Rowe (1920-1999) dos anos 1950 a 1970, ver: *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. G. Gili, Barcelona, 1978.

<sup>36</sup> ROWE, Colin e KOETTER, Fred, *Ciudad collage*. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 119.

artísticos altamente convencionais – unidade, continuidade e sistema”<sup>38</sup>, depreciando as preexistências e simplificando as relações sociais para unificar o resultado arquitetônico numa forte proposta formal abstrata, que, ainda que apelasse ao discurso ético, permanecia no campo estético.

Nos anos 1970, isso já não era mais possível, pois se intuía que nessa estratégia predominavam componentes de um autoritarismo eticamente questionável e esteticamente redutor ou simplificador. A alternativa proposta por Rowe e Koetter foi a do “collage como técnica [de intervenção] e [do] collage como estado de ânimo”<sup>39</sup>.

Assim, a “cidade collage” obrigaria a “um enfoque no qual os objetos sejam recrutados ou seduzidos a sair de seu contexto, [pois] é – no momento atual [1970] – a única maneira de tratar os problemas últimos da utopia e da tradição”<sup>40</sup>.

Consciente ou inconscientemente, Matta-Clark assume essas premissas de um entendimento ético da cidade e da necessidade de expor plasticamente as contradições estruturais da construção urbana em pelo menos um de seus trabalhos: “Reality Properties: Fake Estates”<sup>41</sup>, “obra” de 1973-1978 (Fig 1). Aí, o artista recruta alguns “objetos” capazes de informar sobre as contradições “urbanas” e toma-os como “instrumento didático” por meio da arte do collage e da ação pública (da ação do cidadão que participa de um leilão), para discutir, pelo menos, o sentido profundo da própria cidade como “lar”.

<sup>38</sup> Ibidem, p. 135.

<sup>39</sup> Ibidem, p. 138

<sup>40</sup> Ibidem, p. 141.

<sup>41</sup> Também chamados de “Fake Estates” e “Reality Positions: Fake Estates”. “Colagem de fotografias e documentos relacionados à compra de propriedades ao redor de Manhattan e Queens, vídeo de Jaime Davidovich”, MUSEO DE ARTE DE LIMA, Catálogo da exposição Gordon Matta-Clark: Desfazer o Espaço. Museo de Arte de Lima, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010, p. 224.

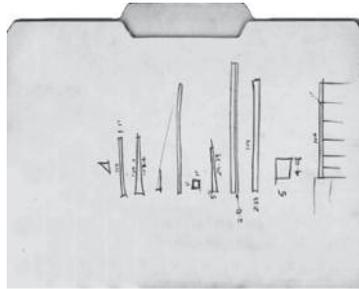


Fig 1 - Gordon Matta-Clark, Small Pices, pasta com desenhos dos “lotes” de Fake Estates.<sup>42</sup>

O uso de elementos tradicionais da representação da cidade (como plantas e mapas), assim como a inclusão de fotografias (em formatos variados), desenhos, documentos legais (escrituras e recibos) e outros textos (cartas e notas), a organização do material em pastas e sua montagem para uma exposição e o trabalho de filmagem<sup>43</sup> formam um complexo sistema representacional, em que Matta-Clark apresenta uma visão da cidade que nos é cotidianamente furtada: a da cidade impossível.

Recontextualizando-a (outra forma da descontextualizar) num formato aparentemente científico (isto é, isento e preciso), expõe o absurdo da realidade da construção do solo urbano feito pela consolidação de “abstrações geométricas” transformadas em lotes onde a vida deveria ser vivida. O desenho da cidade pergunta pela cidade possível mostrando a cidade real. O artista enfatiza a representação usando diferentes formas (plantas, fotos e documentos), como para que não se possa duvidar de sua existência. A representação é uma afirmação da existência real do objeto, e é justamente nessa afirmação de realidade que a irrealidade se apresenta de maneira evidente e descarada, embora cética e cartorial.

A década de 1960 deixou no Ocidente uma importante sequela de contradições e de perguntas sem resposta, como as que Fake Estates

<sup>42</sup> MOURE, G. (Ed.), Gordon Matta-Clark. Work and Collected Writings, Polígrafa, Madri, 2006, p. 344.

<sup>43</sup> Em 1978, Jaime Davidovich participa do projeto filmando uma das propriedades.

apresentam. Deixou um sentimento de crise, um “estado de ânimo” de revolta e de contestação só equiparável à sensação de ampla liberdade que, ainda que diariamente conquistada e defendida, rejeitou o status quo de uma sociedade moderna dilacerada por suas próprias contradições. Entre elas, o questionamento da (in)humanidade de suas cidades. Uma sociedade baseada numa inquestionável ideia de progresso, que, depois da Segunda Guerra Mundial, se tornou insustentável, pelo menos até hoje, quando a tecnologia (computacional) aparece como uma nova panaceia de crescimento e superação permanente, o que, talvez, deveria voltar a preocupar-nos.

### **Um Lar para a Generosidade**

O “lar” de Matta-Clark nos anos 1960/1970 era um lugar complicado. A cidade de Nova York era um importante centro de negócios, mas também sofria com a desestruturação fabril, com as indústrias abandonando amplas zonas no norte e no sul da cidade. O índice de desemprego era muito alto, e as diferenças raciais impunham pioras enormes aos negros e caribenhos que se apinhavam no Harlem ou no Bronx. A cidade vivia também as constantes revoltas de estudantes e de jovens que protestavam contra tudo, mas fundamentalmente contra a descabida guerra do Vietnã (1956-1975). Grandes áreas da cidade foram abandonadas, e processos de reforma urbana passaram a integrar seu dia a dia. As mudanças tinham muitas vertentes, mas quase todas partiam da premissa da gentrificação, retirando população pobre e racialmente malvista para permitir novas formas de vida socialmente aceitáveis de acordo com os padrões capitalistas WASP.

Nesse ambiente entre repressivo e libertário, entre destrutivo e construtivo, graças a uma mudança nas leis de zoneamento<sup>44</sup>, artistas se apoderaram de uma zona de armazéns abandonados ao sul da Rua Houston (SoHo, South of Houston) e fizeram desse bairro seu novo lar. Não eram muitos e, assim, todos se conheciam, tinham interesses similares e carências idênticas, especialmente de dinheiro. Participavam

---

<sup>44</sup> MUSEO DE ARTE DE LIMA, 2010, p. 46.

de festas e promoviam exposições e espetáculos quase sempre com tendências sociais e políticas de esquerda. Estavam sempre procurando algum lugar, para morar, passar o dia, trabalhar, expor, dançar, fazer alguma performance ou simplesmente deixar o tempo passar, provavelmente fumando um baseado.

Essa constante procura de novos espaços os transformava em verdadeiros desbravadores, exploradores e descobridores da cidade. Matta-Clark era um especialista nessa busca, fosse para morar<sup>45</sup>, fosse para a ação artística que caracterizava seu trabalho. Mas não só ele. Jean Crawford, sua viúva, conta que nesse período as “exposições começavam a ser organizadas em todo tipo de espaços alternativos ou não tradicionais”.<sup>46</sup>

Alanna Heiss<sup>47</sup> organizou um desses eventos sob a ponte do Brooklyn (Under the Brooklyn Bridge), um dos lugares abandonados da cidade usados por moradores de rua, além de depósito não oficial de lixo e entulho. Com outros artistas alternativos como ele (Carl Andre, Philip Glass, Mark di Suvero, Michael Heizer e Jan Dibbets), Matta-Clark (Fig 2) participava desses eventos apresentando obras especialmente criadas para cada lugar. Com sua formação de Cornell, decidiu “construir” para os sem-teto uma nova “casa”, usando o lixo disponível. Um ato de generosidade:

*“Minha perspectiva sobre a arte dentro de um contexto social é que é essencialmente um ato de generosidade humana, uma tentativa pessoal de enfrentar o mundo real através da interpretação expressiva”.*<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Conhecem-se pelo menos quatro endereços seus no bairro, de 1970 a 1978. Ibidem, p. 222.

<sup>46</sup> Ibidem, p. 50.

<sup>47</sup> Heiss fundou o PS 1 (Institute for Art and Urban Resources Inc), organização dedicada a transformar edifícios abandonados ou subutilizados da cidade de Nova York em estúdios para artistas e/ou espaços expositivos. Hoje, pertence ao MoMA.

<sup>48</sup> MUSEO DE ARTE DE LIMA, 2010, p. 137.



Fig 2 - Gordon Matta-Clark, Creating Garbage Wall, GM-C trabalhando em Fire Boy at the Brooklyn Bridge.<sup>49</sup>

Assim se relaciona o newyorker nativo com sua cidade, que chama de lar, para entender como funciona o ambiente [social] onde se move intensamente, procurando sempre o espaço [físico] que possa ocupar e transformar em lugar [artístico] ou, pelo menos, carregado de [alguma] significação que evocará como [se fosse] arte.

Essa eterna procura do substrato da ideia [artística] que subjaz à estrutura da cidade – às vezes literalmente, nos subsolos, nas catacumbas e nos esgotos – pode ser encontrada também na superfície dos terrenos abandonados, das ruínas e dos lotes inacessíveis. Pode, finalmente, aparecer nas alturas dos edifícios abandonados, em suas janelas quebradas e nos pórticos de portas escancaradas que se abrem como bocas sem dentes a um espaço vazio que, no final, deixará de existir e virá ao chão pela ação dos buldôzers e das picaretas. Nosso aborígene continua procurando a generosidade na terra que chama de lar, ainda que seja entre ruínas, lixo e entulho.

### **Fake Estates [bens fictícios, propriedades falsas, falsos de raiz]**

Fake Estates não é realmente uma “obra” de Matta-Clark. Antes de

---

<sup>49</sup> DISERENS, Corinne (Ed.). Gordon Matta-Clark, Phaidonm Nova York, 2010, p. 38.

prosseguir, é melhor explicar o que isso significa. As “obras” de nosso artista não são “obras” no sentido de “objetos”<sup>50</sup>, como um quadro de Picasso, que é uma obra de Picasso. Matta-Clark estava mais interessado na “total transitoriedade”, no “efêmero”; definitivamente, pretendia com suas “obras” fugir do compromisso com o permanente<sup>51</sup>, fugir de uma objetividade material final, estável, da resolução de um “problema” com uma resposta precisa: “a” obra. Ele afirmava que entendia “o trabalho como uma etapa especial em perpetua metamorfose”<sup>52</sup>. Assim, como ações metamórficas que se desenvolvem no tempo, que afetam objetos e trabalham com ideias e com materiais, suas “obras” não podem ser definidas pelo produto final. Até porque, tal produto ou existe de maneira fragmentária, ou francamente não existe.

Sobre Fake Estates, pesa ainda o fato de não ter sido exposto durante a vida do artista<sup>53</sup>. Foi um trabalho dilatado no tempo: embora as propriedades tenham sido compradas entre 1973 e 1974, a organização do projeto ficou em aberto, até porque Matta-Clark morre em 1978.

<sup>50</sup> Stephen Walker faz uma operação interessante ao substituir a palavra “obra” pelo termo “œuvre literalmente como ‘produção total’”. No livro de Walker, trabalha-se indistintamente com os projetos realizados, com os escritos, concretos ou especulativos, com notas e outras mídias com que o artista construiu sua œuvre. WALKER, Stephen, *Gordon Matta-Clark, art, architecture and the attack on modernism*, Tauris, Nova York, 2009. Ver especialmente: “A Note on the Text”, p. XIII.

<sup>51</sup> Entrevista de GM-C a Judith Russi Kirshner em 1978, no Museum of Contemporary Art de Chicago. In: MOURE, 2006, p. 318.

<sup>52</sup> Entrevista de GM-C a Donald Wall. In: MOURE, 2006, p. 66.

<sup>53</sup> Parte da documentação foi “montada” por Jean Crawford para uma exposição em Madri, em 1992, emoldurando num mesmo “quadro” uma planta do loteamento, uma foto do lote e a escritura de compra. GODDARD, D., *Odd Lots Revisiting Gordon Matta-Clark’s Fake Estates*, Art Review/New York Art World, Nova York, 2014. Disponível em: <<http://www.newyorkartworld.com/reviews/matta-clark.html>>. Acesso em: 25 jan. 2014.



Fig 3 - Gordon Matta-Clark, Splitting, 322 Humphrey St. Englewood, Nova Jersey, 1974.<sup>54</sup>

O trabalho de Matta-Clark é essencialmente performático, embora não teatral nem simplesmente gestual<sup>55</sup>. Há na sua performance uma continuidade entre o que se pensa e se faz antes, durante e depois do que se pode chamar de evento principal; por exemplo, uma casa fendida, *Splitting*, 1974 (Fig 3), talvez a mais conhecida de suas obras.

A casa já não existe, foi demolida no mesmo ano em que a intervenção foi feita. A obra tampouco é a casa fendida, ou a fenda da casa, ou as fotografias que ficaram da ação (antes, durante ou depois), ou as colagens que o próprio artista montou com o material fotográfico produzido durante a ação dos cortes. A “obra” é, de fato, a sequência de ações, eventos e objetos que se sucederam (foram criados ou aconteceram) desde que surgiu a ideia de intervir na casa até hoje, quando se publica essa foto da casa fendida neste trabalho, e sobre a qual nem o artista nem os atuais proprietários da foto têm controle.<sup>56</sup>

<sup>54</sup> Disponível em: <<http://www.criticismism.com/2011/03/06/gordon-matta-clark-splitting-1974/>>. Acesso em: 25 jan. 2014.

<sup>55</sup> “Meu trabalho é baseado na performance, mas não é feito para ser assistido”. Entrevista de GM-C a Donald Wall. In: MUSEO DE ARTE DE LIMA, 2010, p. 165.

<sup>56</sup> Depois da morte de Matta-Clark, surgiram vários trabalhos usando o material de Fake Estates. Ver: KASTNER, Jeffrey, NAJAFI, Sina, RICHARD, Frances et al. *Odd Lots: Revisiting Gordon Matta-Clark's Fake Estates*, Cabinet Books/The Queens Museum Of Art/White Columns, Nova York, 2005. (Ver também a nota 19, sobre o mesmo tema e a mesma exposição.)

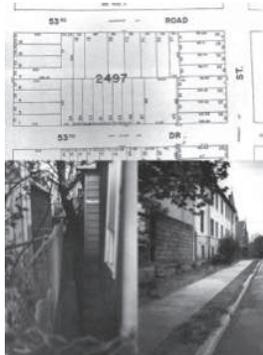


Fig 4 - Gordon Matta-Clark, Reality Properties: Fake Estates, 'Little Alley' Block 2497, Lot 42, Nova York, 1974.<sup>57</sup>

Fake Estates (Fig 4) é um trabalho semelhante ao realizado em Splitting, só que a fenda já existia antes que Matta-Clark atuasse sobre o objeto. Ele “assume” o evento estranho do corte da malha urbana por pequenas ou grandes fissuras inexplicáveis e inúteis que, na sua absurda situação, desmascaram a “estranheza” do sistema de delimitação da propriedade privada e da subdivisão do espaço na cidade, que é meramente geométrico.

“Quando comprei essas propriedades no Leilão [de bens imóveis] da cidade de Nova York, a descrição delas que mais me empolgou foi a de ‘inacessíveis’. Eram um grupo de 15 microlotes de terra em Queens<sup>58</sup>, sobras do loteamento no desenho de um arquiteto. Uma ou duas, dignas de prêmio, foram uma faixa de um pé na garagem de alguém ou um pé quadrado [de terra] na calçada. E as outras foram [interstícios de] meios-fios e espaços de sarjetas. O que eu basicamente queria fazer era mostrar espaços que não podiam ser vistos e certamente não podiam ser ocupados. Comprá-los foi minha forma de assumir a estranheza das demarcações da propriedade existentes. A propriedade é tão onipresente. A noção que todos temos dela é determinada pelo fator de utilização”<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> Disponível em: <<http://citymovement.wordpress.com/2012/04/23/fakeestates/>>. Acesso em: 25 jan. 2014.

<sup>58</sup> Foram 14 propriedades em Queens e uma em Staten Island (nota nossa).

<sup>59</sup> Entrevista de GM-C a Liza Bear em 1974, publicada originalmente na revista *Avalanche*, dez.

Como notou Pamela Lee<sup>60</sup> em seu trabalho sobre Matta-Clark, há uma importante relação entre o sentimento do lugar, a relação com a cidade e a noção de propriedade, tributária da já mencionada experiência da vida em comunidade no SoHo nos anos 1970. Da mesma maneira que o exercício da propriedade era irrelevante para os artistas que usavam os edifícios abandonados ao sul da Rua Houston, a propriedade desses microlotes também parecia irrelevante a qualquer usuário da cidade. Certamente não podiam ser usados, mas existiam, eram reais, pagavam-se impostos por eles, podiam ser comprados (e vendidos). Percebidos assim, apresentavam para o artista uma espacialidade própria, que, mesmo anômala, expunha a cidade. Justamente essa falta total de sentido, prático ou conceitual, o anômalo, a existência evidente dessas “falsas” propriedades instigou – pelo menos Matta-Clark – a pensar artisticamente sobre o sentido profundo do espaço, do uso que dele podemos (ou não podemos) fazer e de nossa percepção da propriedade como determinante da existência no mundo capitalista.

Gwendolyn Owens já chamou atenção para a importância da linguagem no trabalho de Matta-Clark: “era tão criativo com a linguagem como era com um lápis, uma câmera ou com a motosserra com a qual ‘cortava’ edifícios”<sup>61</sup>. Fake Estates é um exemplo desse uso de frases de efeito ou trocadilhos. A expressão que Matta-Clark subverte aí é Real Estates (“bens de raiz”), normalmente entendidos como “propriedades”, mas, mais precisamente, como partícula de um bem cuja circunstância (no sentido da aceção de Ortega y Gasset) a mantém intimamente ligada ao solo (à terra), unida de modo inseparável, física e juridicamente, ao terreno. Portanto, não é o próprio terreno (o “eu”), mas algo que está “inseparavelmente unido” a ele (a “circunstância”). Poderia ser uma construção, mas uma construção pode ser separada de seu “terreno”, como ficou demonstrado na exposição do grupo Anarchitecture (Fig 5), de que Matta-Clark fazia parte. Só uma “propriedade” é “inseparável”

---

1974, p. 34-37. In: MOURE, 2006, p. 166. (Essa e todas as traduções a seguir são nossas.)

<sup>60</sup> LEE, P. *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 2001, p. 99 et seq.

<sup>61</sup> MUSEO DE ARTE DE LIMA, 2010, p. 135.

do solo, quando este é um terreno: o espaço – que fica contido pelos limites (físicos) estabelecidos juridicamente (escritura).



Fig 5 - Gordon Matta-Clark et al., *Anarchitecture* (house... move),  
Nova York, 1974.<sup>62</sup>

Assim, Matta-Clark experimenta o usufruto da propriedade de um bem como o que é: alguma coisa intangível (um eu mais sua circunstância). Ser dono de um “objeto” que, sendo real, não pode ser visto ou usado. Ter em mãos a documentação necessária que certifica que se é dono daquilo que está desenhado e registrado, que pode ser referido, medido e fotografado. Uma quimera que permite e exige a representação, ainda que não possa ser usada, porém no entendimento da sociedade, mantém valor e existência legal. Por exemplo, um terreno de 30 cm de largura por 30 m de comprimento (!?)<sup>63</sup> é um “lote”? Bem, em todo caso, custou 25 dólares e sobre ele o governo municipal cobra impostos. Pouco importa o que se pode ou não se pode fazer nele. Essa “baixa tendência do valor de uso [...] é a base real da aceitação da ilusão geral no consumo das mercadorias modernas”<sup>64</sup>,

<sup>62</sup> MOURE, 2006, p. 393. A foto é de uma das imagens da exposição *Anarchitecture*, de março de 1974, na Galeria 112 Greene Street, em NY.

<sup>63</sup> (1' x 100') é o lote 13, o mais estreito e cumprido; o mais cumprido e estreito é o lote (355' x 2'33"). Disponível em: <<http://media-cache-ak0.pinimg.com/originals/6f/b9/fd/6fb9fd983c34848bb1c566e0e7d188f5.jpg>>. Acesso em: 25 jan. 2014.

<sup>64</sup> DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*, Contraponto, Rio de Janeiro, 2008, p. 33.

um simulacro de realidade: falsas propriedades que nos obrigam a ver o que não vemos, o espaço, que no entanto é real.

Para Guy Debord, essas “propriedades” seriam só dinheiro, uma representação da equivalência com a realidade. Mas, ainda assim, o dinheiro pago por elas é uma falsa finalidade, no sentido de que a finalidade real do artista não foi possuir as propriedades fisicamente ou seu valor de troca, mas sim expô-las como o que são: espaços reais, carregados de existência, ainda que absurda. Interessava-lhe representar o espaço como evento a ser debelado, redimido.

Para tanto, o artista reúne uma documentação oficial que nos indica a existência dessas propriedades. Temos um plano da cidade onde se determinam as ruas que rodeiam a propriedade. Temos, no mesmo plano, a localização precisa dessa propriedade, com suas medidas relacionais, frente e profundidade. Podemos determinar quem são seus vizinhos e qual é sua orientação. Temos todos os dados analíticos necessários para determinar o objeto a que nos referimos. Sabemos também que é uma propriedade reconhecida administrativamente, uma vez que existe um documento oficial da cidade de Nova York que indica sua condição legal e quem é seu proprietário. São dados existenciais – pelo menos poderíamos assumi-los como tais – que nos revelam o objeto como “sendo” ou “estando” na cidade. Finalmente, temos as fotografias ou as colagens que o artista inclui para demonstrar o próprio fato da existência daquele espaço, que, ainda em sua insignificante dimensão, se nos apresenta como visível, logo, existente! Então, por que são falsas?

Matta-Clark enfatiza a presença indiscutível dos 15 “bens”<sup>65</sup> como “um grupo”. Temos 15 “propriedades reais” (Reality Properties) sobre as quais o artista fala sempre em conjunto ou referindo-as umas às outras. Assim, não são 15 “obras”. Elas não podem ter autonomia, isto é, não se pode acolher, na visão autônoma da(s) peça(s), “um pseudomundo à parte, objeto de mera contemplação”<sup>66</sup> – montado para cada uma delas como objetos independentes. Para

<sup>65</sup> De fato, 14, pois um era realmente inacessível e nunca foi fotografado.

<sup>66</sup> DEBORD, 2008, p. 13.

pensar nessa obra como “objeto artístico”, e não como mero espetáculo, é preciso entender o mundo que se nos apresenta em sua complexidade e em sua forma mais abrangente. Qual seria esse mundo? Qual é o objeto dessa obra de Matta-Clark?

Não é cada um dos terrenos, os 15 “bens de raiz” que comprou, nem é a ação de tê-los comprado, nem o dinheiro gasto com eles. Não são tampouco as 15 propriedades juntas, não só porque nunca foram expostas dessa forma durante a vida do autor, mas também porque uma deles nem podia ser fotografada e a documentação sobre ela era incompleta; ainda assim, foi comprada e faz parte do grupo.

Pensando na forma de trabalhar do artista, percebemos que sua procura de mostrar “espacialidades ocultas” se dirigia a objetos maiores sobre os quais pudesse atuar, geralmente cortando-os de alguma forma. Sempre há um objeto maior no qual o corte, a fenda, se inclui como algo menor, mas que dá um novo sentido à totalidade, geralmente abrindo o espaço, decepando-o. Pensando assim, deveríamos inverter a relação entre “corte” e “objeto”, pelo menos nesse caso, entendendo que, desta vez, Matta-Clark assume como “corte” um elemento preexistente, o microlote que, na nova representação, como objeto artístico, evidencia um sistema complexo maior, que só poderia ser o “espaço urbano”, a cidade em seu sentido e o sentimento do espaço como razão de ser de sua existência.



Fig 6 - Gordon Matta-Clark, Reality Properties: Fake Estates, “Jamaica Curb”, Block 10142, Lot 15, Nova York, 1978.<sup>67</sup>

<sup>67</sup> Acervo da Galeria David Zwirner, Nova York. A montagem foi feita por Jean Crawford, em 1992. Disponível em: <<http://www.davidzwirner.com/artists/gordon-matta-clark/survey/image/page/35/>>. Acesso em: 25 jan. 2014.

O registro do indecifrável sentimento da espacialidade urbana, sua incongruente realidade que vai do espaço in-útil ao espaço sem-útil (uso), do espaço degradado ao espaço perdido, rasgado na irreduzível espacialidade da cidade (Fig 6), que independe da representação, mas ao mesmo tempo a exige. A circunstância daquilo que está intimamente ligado à terra. “No mundo realmente invertido, a verdade é um momento do que é falso”<sup>68</sup>.

Fake Estates é uma obra sobre a cidade, sobre sua espacialidade oculta, profunda. Organizada de forma profissional por um arquiteto-artista que usa planos, mapas, medidas, plantas, documentos e fotografias, como perspectivas ou como cartas geográficas realistas, para determinar, de forma “invariável e verdadeira” – defenderia Leon Battista Alberti –, um objeto complexo que deve ser apresentado à sociedade. A representação pseudotécnica de cada lote em separado é, contudo, uma falsidade também, pois, como afirma Debord, “não é possível fazer uma oposição abstrata entre o espetáculo e a atividade social efetiva: esse desdobramento também é desdobrado”<sup>69</sup>. Matta-Clark tenta fugir da sinuca denunciada por seu mestre mostrando que “o espetáculo que inverte o real é efetivamente um produto”<sup>70</sup>: Ao trabalhar a obra como produto técnico de plantas e elevações (ou fotografias), procura retirar-lhes o conteúdo de espetáculo (da arte). As montagens posteriores ao falecimento do artista talvez sejam pequenas por serem demasiadas “obras” para expor e “pendurar nas paredes”, o que não parece adequado, posto o que o próprio Matta-Clark pensava a respeito: “Por que pendurar coisas na parede quando a parede em si é um meio muito mais desafiador?”<sup>71</sup>.

A finalidade dos desenhos, no entanto, não é descrever o “objeto em si”, mas chamar atenção para as fendas, os cortes, os desentrosamentos que a cidade nos apresenta diariamente. Tal como a rachadura da casa da Rua Humphrey (Fig 3), essas fendas (Fig 6) abrem um novo entendimento sobre o objeto que se nos apresenta. Assim, no caso de Fake

<sup>68</sup> DEBORD, 2008, p. 16.

<sup>69</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>70</sup> Ibidem. Matta-Clark foi aluno de Debord quando morou em Paris, nos anos 1960.

<sup>71</sup> MOURE, 2006, p. 252.

Estates, temos que voltar nosso olhar para a cidade.

Matta-Clark pretende reavivar nossa consciência da cidade por meio de sua representação. Mas, em nossos dias, é impossível ter uma percepção unitária da cidade como acontecia até há não muito tempo – digamos, até o século XVIII ou XIX –, quando era possível representar uma cidade como um todo visível (Fig 7). A totalidade é hoje uma abstração. Não só não há “a cidade”, como simplesmente não há “cidade”. Assim, toda afirmação sobre a cidade é pura tautologia, pois, definitivamente, a multiterritorialidade<sup>72</sup> – uma reterritorialização espacialmente descontínua e extremamente complexa – domina a cena metropolitana subjugando e deformando o espaço, que não obstante teima em persistir.<sup>73</sup>



Fig 7 - Barcelona desde o porto, gravura de Alfred Guedson, 1856.<sup>74</sup>

<sup>72</sup> HAESBAERT, R. C., O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade, Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 2004.

<sup>73</sup> A exposição [Fake] Fake Estates: Reconsidering Gordon Matta-Clark’s Fake Estates, de Martin Hogue, 2007, mostra a presença dessas sobras espaciais na metrópole contemporânea. Disponível em: <<http://knowlton.osu.edu/event/fake-fake-estates-reconsidering-gordon-matta-clarks-fake-estates>>. Acesso em: 25 jan. 2014.

<sup>74</sup> Disponível em: <[http://www.muhba.cat/indianes/img/4-guesdon2\\_700.jpg](http://www.muhba.cat/indianes/img/4-guesdon2_700.jpg)>. Acesso em: 25 jan. 2014.

**“You have to walk”<sup>75</sup>**

Assim, a estratégia de percepção da totalidade deve ser outra:

“E essa incapacidade de perceber a obra de uma vez só faz com que seja preciso circular continuamente de um espaço a outro e tentar juntá-la tanto num processo de memória como numa exploração do espaço [...] a obra tem que ser reconstruída a partir de uma série de perspectivas e, de certo modo, o conceito final é mais o resultado de um desenho do que de qualquer leitura puramente superficial”<sup>76</sup>.

Praticamente nenhuma obra de Matta-Clark escapa a essa definição: “você tem que caminhar”. Para entender melhor as intenções do artista, é necessário o movimento, e o tempo do movimento também. Talvez seja porque as obras foram feitas a partir dele, do movimento e do tempo do artista, e não do material que se nos apresenta: pedra, madeira, lixo, imagem, desenho. Ele acreditava que o tempo e a energia despendidos na ocupação dos espaços abandonados do Soho significavam que eles pertenciam a quem trabalha neles. A propriedade se faz com o tempo e o esforço; as coisas pertencem a quem gasta seu tempo nelas. Talvez porque o movimento justifica o espaço, que não teria nenhum sentido se fôssemos entes estáticos: pedras ou lixo. E é o espaço o grande protagonista da obra de Matta-Clark, apesar de ele ter afirmado que não sabia o que significa a palavra espaço<sup>77</sup>. O que não deixa de ser sincero e verdadeiro, pois como saber seu significado dentro da complexidade do mundo moderno?

Mas de que espaço estaríamos a falar? Do espaço inacessível dos terrenos comprados por Matta-Clark? Dos espaços entre as paredes a que se refere em muitos de seus escritos<sup>78</sup>? Dos espaços abertos pelas fendas e pelos cortes que fez em edifícios dos mais diversos usos, países e estilos? Do espaço interior? Do exterior? Do que está “entre”? Do que

<sup>75</sup> Entrevista de CM-C a Judith Russi Kirshner em 1978, no Museum of Contemporary Art de Chicago. In: MOURE, 2006, p. 335. (Ver também os comentários de Stephen Walker [2009, p. 57 et seq.] sobre essa afirmação do artista, pois são complementares aos aqui expostos.)

<sup>76</sup> Falando sobre Office Baroque, Antuérpia, 1977. MUSEO DE ARTE DE LIMA, 2010, p. 139.

<sup>77</sup> A afirmação encerra a entrevista a Judith R. Kirshner. MOURE, 2006, p. 335.

<sup>78</sup> “Onde gostaria de me refugiar”. In: MUSEO DE ARTE DE LIMA, 2010, p. 167. Entrevista a Donald Wall.

não está mas é? Ou do que é mas não está?

A nosso artista, pouco lhe importava chegar a alguma resposta. Não lhe interessava resolver problemas; deixava isso para os arquitetos! Mas o fato de ele afirmar que não sabia o que significa a palavra espaço não quer dizer que o espaço não lhe interessasse. Pelo contrário, foi o espaço o tema central que ele trabalhou toda a sua curta vida profissional, como arquiteto e como artista.

### **Pistas [clues]**

O espaço de Matta-Clark<sup>79</sup> é um espaço que integra o movimento e o tempo, o deslocamento como elemento central da construção do espaço, mas também de sua leitura e compreensão. Matta-Clark gostava de deixar sempre pistas do processo da obra:

*“pistas, eu acho, são coisas muito válidas que devemos fornecer”<sup>80</sup>.*

Atualmente, não é normal termos essa noção de movimento nos planos de cidade, fora os efeitos práticos de um GPS. Antigamente, no entanto, havia mapas que incluíam essas informações de forma natural, humana.

O Mapa de Culhuacán y cercanias<sup>81</sup>, de 1580, é um mapa híbrido, parte mexica e parte espanhol (Fig 8), que representa a cidade de Culhuacán, fundada por teotihuacanos em tempos pré-hispânicos e que hoje pertence a um dos distritos da Cidade do México. É um mapa único, no uso de uma forma representativa típica da linguagem gráfica, e mítica, dos antigos habitantes do Vale de México misturada às técnicas representacionais dos espanhóis do século XVI.

<sup>79</sup> “O tipo de espaço que nós, todos nós, temos armazenado na nossa memória... espaços que são detalhados e precisos, ou muito gerais, em todos os níveis de reminiscência. E claro, quando se fala de reminiscência, emergem infinitas associações”. In: WALKER, 2009, p. 69.

<sup>80</sup> Entrevista a Judith R. Kirshner. In: MOURE2006, p. 321.

<sup>81</sup> VARGAS SÁNCHEZ, C. e AYALA ALONSO, E. (Orgs.). Memorias del Seminario Internacional Arquitectura y Ciudad. UAM, México, 2009, p. 263.



Fig 8 - Mapa de Culhuacán, México, 1580.<sup>82</sup>

Nele, vemos diferentes monumentos e edifícios representativos, mas também as pontes e os terrenos disponíveis para cada uma das atividades da cidade. Entre eles, se encontram as ruas e os córregos que cruzam a cidade seguindo, ou o tabuleiro filipino, ou a geometria livre da natureza. Já as ruas estão identificadas com marcas de pés, como se alguém caminhasse por elas. São referências ao uso humano da cidade e à necessidade de vida que lhes dá o movimento humano. As marcas seguem padrões similares, mas direções diferentes: umas vão, outras vêm, como se as ruas tivessem sentidos de circulação, o que não existia na época. Mas esse ir e voltar das pisadas identifica e unifica a cidade numa ideia de totalidade de uso pelo homem – nesse caso, a pé. Ainda que se trate de um exemplo pouco usado na tradição ocidental, era bastante comum nas representações pré-hispânicas. Existia entre aqueles povos um sentido do movimento que acompanhava suas representações, talvez porque migrassem...

A migração pela cidade, que é hoje um território imenso, é o que nos propõe Matta-Clark quando apresenta seus “falsos bens” fragmentados. Um pouco como ele mesmo fez quando percorria a cidade atrás das falsas propriedades, procurando recompor o espaço interno da cidade

<sup>82</sup> Disponível em: <<http://www.lib.utexas.edu/benson/rg/culhuacan.jpg>>. Acesso em: 25 jan. 2014.

perdida. Preenhe da necessidade de entender a disparidade dos objetos apresentados unindo-os no percurso pela cidade – é o objeto final que a obra inacabada nos oferece. Faltou-lhe colocar as pisadas para nos indicar o caminho, mas isso talvez seja pedir demais a um homem moderno, ainda que seja um artista. Contudo, posto que nada é explícito na obra de Matta-Clarck, devemos supor que é nossa responsabilidade encontrar esses caminhos seguindo as pistas que ele nos deixou.

### **[In]conclusões**

“Certezas não me excitam”, afirmou Gordon Matta-Clark<sup>83</sup>. Destarte, e por respeito ao artista, que nos permitiu e instigou a pensar as relações expostas aqui, este texto não apresenta conclusão nenhuma. E não poderia ser de outro modo, pois correríamos o risco de concluir sobre um “trabalho” em si inconcluso, como é Fake Estates. Tecemos estas divagações nas emaranhadas intenções complexas e cheias de estratificações de Matta-Clark, procurando – como ele e com ele – cavar fundo no sentido do espaço, que nos pareceu, intuitivamente, ser o leitmotiv de uma escuta atenta do que ele talvez nos tenha querido dizer.

### **Bibliografia**

DEBORD, Guy, *A sociedade do espetáculo*, Contraponto, Rio de Janeiro, 2008.  
 DISERENS, Corinne (Ed.), *Gordon Matta-Clark*, Phaidon, Nova York, 2010.  
 GODDARD, Donald, *Odd Lots Revisiting Gordon Matta-Clark's Fake Estates*, *Art Review/New York Art World*, Nova York, 2014. Disponível em: <<http://www.newyorkartworld.com/reviews/matta-clark.html>>. Acesso em: 25 jan. 2014.  
 HAESBAERT, Rogério da Costa, *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*, Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 2004.  
 KASTNER, Jeffrey, NAJAFI, Sina, RICHARD, Frances et al. *Odd Lots: Revisiting Gordon Matta-Clark's Fake Estates*, Cabinet Books/The Queens Museum Of Art/White Columns, Nova York, 2005.  
 LEE, Pamela, *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 2001.

<sup>83</sup> MOURE, 2006, p. 331.

MOURE, Gloria (Ed.), *Gordon Matta-Clark. Work and Collected Writings*, Polígrafa, Madrid, 2006.

MUSEO DE ARTE DE LIMA (Org.), *Catálogo da exposição "Gordon Matta-Clark. Desfazer o espaço"*, Museo de Arte de Lima, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 2010.

ROWE, Colin, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

ROWE, Colin e KOETTER, Fred, *Ciudad collage*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

VARGAS SÁNCHEZ, Concepción e AYALA ALONSO, Enrique. (Org.). *Memorias del Seminario Internacional Arquitectura y Ciudad. Métodos historiográficos: análisis de fuentes gráficas*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2009.

WALKER, Stephen, *Gordon Matta-Clark, art, architecture and the attack on modernism*, Tauris, Nova York, 2009.



PEDRO ANTÓNIO JANEIRO

## Os Desenhos das Minhas Casas (Nas Minhas Cidades)

Há anos que eu venho prometendo a mim próprio escrever sobre a casa.

No outro dia, depois de uma lição aos meus alunos – eles querem ser arquitectos, querem aprender a desenhar e construir casas –, dei por mim, em casa, a pensar como, ou que legitimidade tinha eu para lhes falar do desenho da casa. Eu ensino desenho a partir da realidade: eu ensino a criar, sobre superfícies, relações homólogas àquelas que nós temos perante a realidade; eu ensino essa recriação da realidade vista de modo a que, estes meus alunos, quando um dia forem arquitectos, consigam desenhar realidades nunca-vistas (eu tento preparar os meus alunos para desenharem casas ainda não-habitadas, por-habitar, só-imaginadas); o que eu tento é que eles um dia, através dessa homologia, consigam sonhar, para depois as construir, casas. Nesse dia, eu tinha inventado um exercício novo para os meus alunos reflectirem: eu desenhava a planta da casa e eles, segundo as minhas instruções, desenhavam (a partir de um ponto de vista definido por mim) a perspectiva dessa casa.

Eu desenhei e eles desenharam.

Porém, antes de eu desenhar e de eles desenharem: falei-lhes de como, metaforicamente e para mim, a casa é como uma árvore. Sabe-se lá por que motivo, dei por mim – que queria, afinal, falar do *desenho das casas* – a falar das árvores: de como elas me fascinavam, de como na aparente inocência de uma árvore nasce a ideia de embasamento, fuste e capitel e, por aí, das ordens clássicas, dóricas, jónicas e coríntias, e compósitas; dei por mim, sem querer, a dizer-lhes que o mais interessante do imaginar-se a árvore é a sua sombra, e que, não sendo dela, mas do efeito da luz do Sol que a atinge, essa sombra fazia mais da árvore que a árvore ela própria (“ela própria” como a Botânica a descreve e diz); dei por mim, encontrado, a fazer analogias entre *a semente*

*da árvore para a sombra, com o desenho da casa para a vida humana.* Lembrei-me de Louis Kahn, e de como ele contava que todas as escolas começaram por ser um homem à sombra de uma árvore a falar da sua “realização” a outros homens, e de como esse homem não sabia que era professor afinal, como os outros homens não sabiam que eram os seus alunos afinal; lembrei-me de como é tão bonita esta imagem que me assaltou e de como, pelas circunstâncias da vida, uns tentam ser uma coisa e outros são outras. Não contei isto aos meus alunos nesse dia: provavelmente, errei.

Perturbou-me muito esta lição: afinal, dar a notícia aos meus alunos que encerrada dorme à espera na semente da árvore as suas infinitas sombras, como dormirá à espera nos seus desenhos a silenciosa relação entre a pessoa que habitará as casas que eles desenharem um dia e essas casas construídas, foi, para mim, como tê-los, aos meus alunos, matado a sua inocência. Não, exactamente, sei se a sentiram morta; sei, porém, que a matei: fazer arquitectura é fazer *a casa*, não é fazer só imagens bonitas; e “casa” é, para além de uma palavra, quase, ou senão mesmo, a própria pessoa. “Casa”, por outras palavras, é “onde”, é onde pode haver “aqui”, é onde aqui pode haver “vida”, é onde pode haver vida “em sociedade”; “casa”, aquilo que eu peço aos meus alunos que desenhem, é uma espécie de “eu-dilatado” ou de “eu-perto-de-mim” – “casa” é a justa medida de mim, e, só porque eu – circunstancialmente lhes falo, como “o homem que fala das suas realizações” – lhes proponho, por desenhos, “esta casa, em planta, desenhada por mim”, lhes proponho, em perspectiva as minhas. As “minhas casas” foram várias: a da minha avó em Lisboa; a da minha avó Mélinha, na Prainha, no Algarve; a casa na Graça onde eu nunca vivi; a minha casa no Monte Estoril; e a minha casa em Cascais a mil e vinte e um passos do mar.

Nesse dia, em que eu tinha inventado um exercício novo para os meus alunos: eu desenhei a planta da casa e eles, através do meu desenho a giz no quadro, desenhavam (a partir de um ponto de vista definido por mim) a perspectiva dessa casa. Desenhei várias.

Eu desenhei e eles desenharam. Eu desenhei numa planta – como o pássaro vê o mundo – as minhas casas e eles, sob a sombra de uma

árvore enraizada em terra cultivada (que deu à História das Casas dos Homens Ocidentais: as ordens dos gregos, as villas e as cidades romanas, os chãos de Bizâncio, as ogivas das absides e as nervuras arbóreas e verdejantes das catedrais, os pátios e os frescos do erudito *Quattrocento*, o maneirismo dos tímpanos, os magníficos barrocos, os frontões e as cariátides do neoclássico, o romântico sombrio, e depois e depois, e o Movimento Moderno) desenharam as casas. Mas as minhas casas eram mesmo minhas (porém, disso, eles não sabiam), não foram inventadas por mim ali como por um passe de mágica – elas foram mesmo as minhas casas.

As “minhas casas” foram várias: a da minha avó em Lisboa (Fig 1); a da minha avó no Algarve (Fig 2); a casa na Graça onde eu nunca vivi (Fig 3); a minha casa no Monte Estoril (Fig 4); a de Cascais (Fig 5). As minhas casas, essas que eu desenhei a giz *a vol de l’oiseau*, foram as casas onde eu fui feliz. Também não contei isto aos meus alunos nesse dia: seguramente, errei.

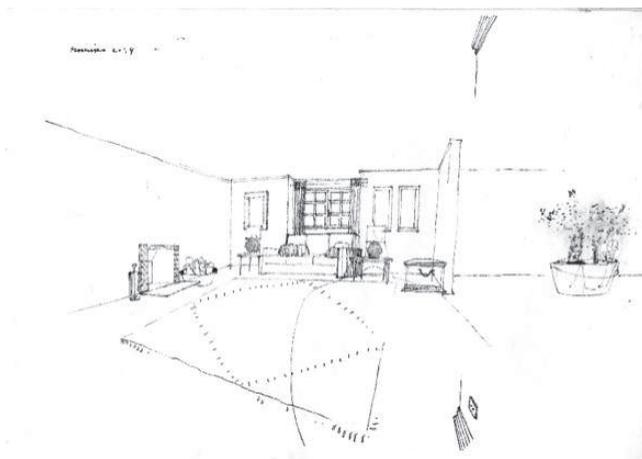


Fig 1 - Casa da minha avó em Lisboa

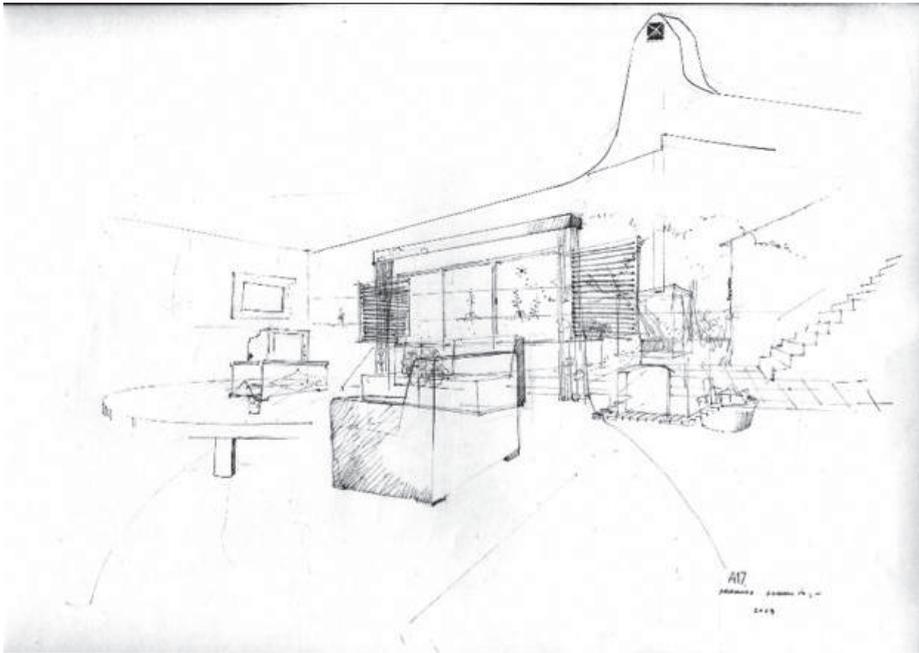


Fig 2 - Casa da minha avó Melinha, no Algarve

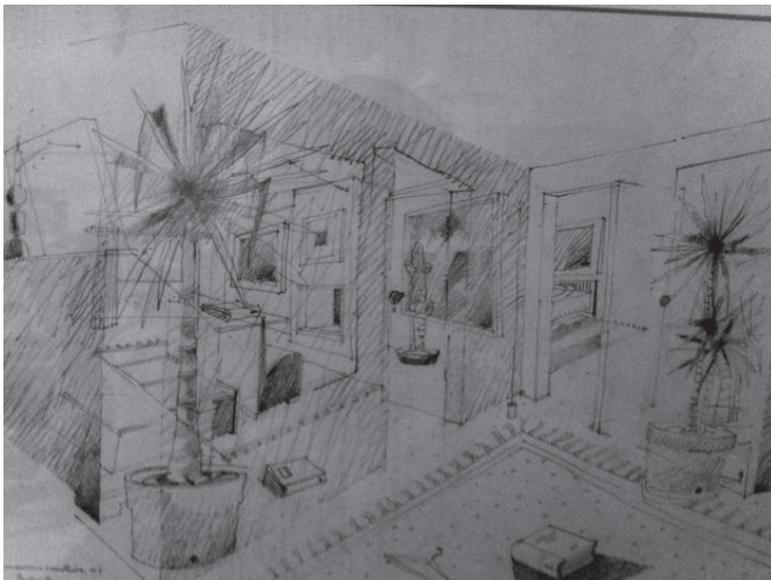


Fig 3 - A casa na Graça onde eu nunca vivi

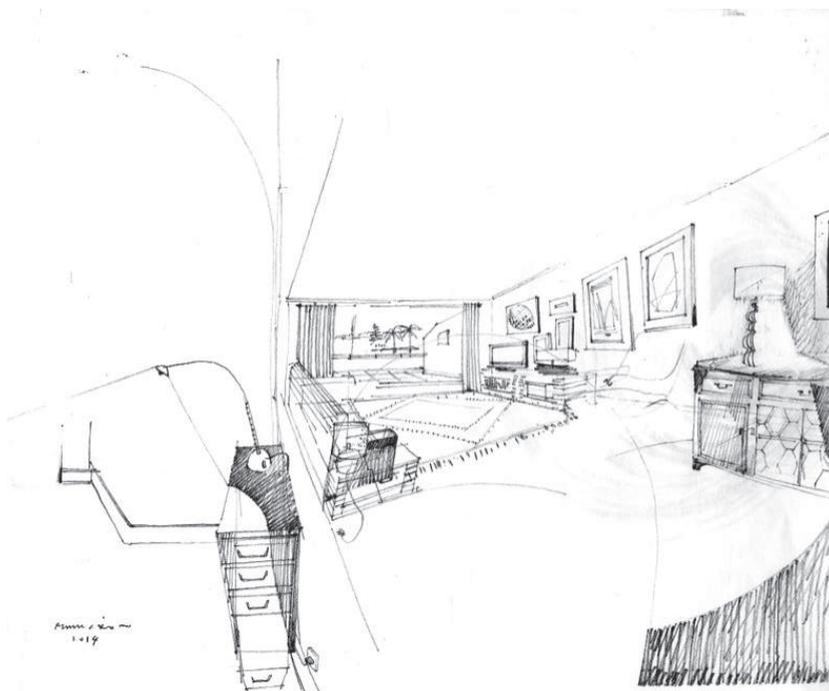


Fig 4 - A minha casa no Monte Estoril

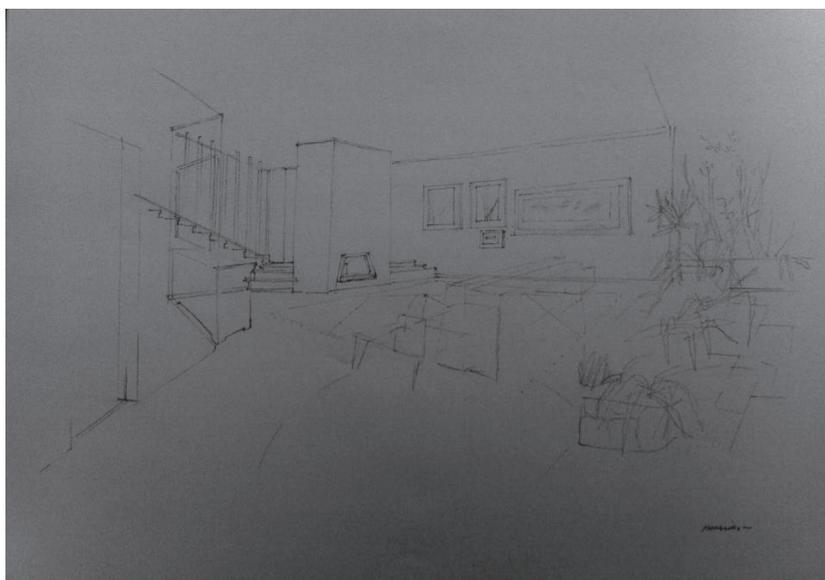


Fig 5 - A minha casa em Cascais

Perturbou-me muito esta lição (não a preparei como de costume – confesso-me –, ela só aconteceu assim). Mas, perturbou-me muito: também porque, depois de morta a sua inocência – imagino que pensavam que iriam só, como arquitectos, desenhar casas bonitas sob a furtiva objectiva da fotografia – era preciso ir até às últimas consequências da analogia proposta entre *o desenho do arquitecto para a casa e/ou para a cidade e as sombras dormentes das sementes das árvores*.

Esta perturbação numa aula de desenho – onde o que se pretende é a figuração de espaços arquitectónicos –, por outro lado, apaziguou-me: eu estava ali mesmo, mesmo não revelando tudo, a dizer-lhes a verdade. Pois se acredito que dentro de uma semente de uma árvore moram sombras, e se essas sombras só um dia existirão dependendo do ponto geográfico onde essa semente, caso tenha as condições necessárias, germinará; porque não haveria de fazer essa analogia?

Fugiu-me a voz para a verdade: acredito mesmo nisso. Perturbações à parte: desenhar uma casa para *um aqui* ou para *um ali* não é igual; se eu semear uma árvore *aqui* ela, sob o efeito da luz, favorecerá o Mundo com o percurso de uma determinada sombra; mas, se eu a semear *ali*, a sombra será outra; do mesmo modo acontece com as casas e com as cidades. As árvores, as casas e as cidades dependem do tempo; o tempo esculpe-as (e o lugar diz-no-las, desde as suas sementes ou dos seus desenhos, até às suas possíveis e hipotéticas sombras – as das árvores –, ou, até às vidas dos humanos – as das casas e/ou das cidades).

Desenhar uma casa para aqui não é desenhar uma casa para ali, do mesmo modo que semear uma árvore aqui não é semear uma árvore ali. A casa é e não é a mesma como a sombra da árvore é e não é a mesma aqui ou ali.

Num dia normal de aulas, dei por mim a falar destas coisas: “coisas” que o Movimento Moderno soube olvidar. Fez, talvez, mal: imaginar uma casa para *aqui* não é imaginar uma casa para *ali*; como a sombra da mesma árvore que não é a mesma assim *aqui* ou *ali* (a casa desenhada e feita, nem por sombras, é a mesma aqui ou ali).

Num dia normal de aulas, (arrependi-me mas agora já não,) os meus alunos ouviram acerca da responsabilidade ou da ética de desenharem

um dia a casa aqui ou ali ou, ainda mais, para estas ou para aquelas pessoas.

Quem são? – *essas* pessoas.

Onde é? – *essa* geografia onde vão semear esse desenho *dessa* casa?

Estas duas perguntas são, enfim, a causa da minha perturbação: e são “enfim” porque aos meus alunos nunca ninguém ainda os confrontou acerca do *quem* e/ou do *onde*; as aulas de projecto são, do meu ponto de vista, *fora*; são “*fora*”: são tão hipotéticas, são tão fantasistas, são tão inimagináveis, são tão só imagens desenhadas, são tão agarradas à Terra de Heidegger e tão pouco sob o seu Céu, quando – pela sua própria Natureza – uma árvore quer tanto agarrar a sua sombra ao chão, como uma casa se agarra à vida do humano em sua sociedade.



MYRNA DE ARRUDA NASCIMENTO

## Um Desenho, Multipli Cidades

### Resumo

Este artigo apresenta a hipótese de considerarmos a relação entre desenho e cidade como um processo complexo e por vezes tenso, assumindo, no âmbito das representações, a adversidade como condição de complementaridade, ou seja, enfatiza-se o convívio das diferenças como possibilidade de ampliar o espectro das associações e da produção de significações.

Assim, *desenhar a cidade* estará associado à produção de um conjunto de sinais capazes de apreender a cidade como um todo ou em parte, entendendo tais marcas como vestígio de presença, consequência de uma experiência vivenciada pelo indivíduo *com* ou *na cidade*, memória do fenômeno urbano experimentado, revelado em qualquer meio selecionado ou designado para registrar ou documentar tal ocorrência.

As representações de cidade exemplificadas neste texto manifestam-se em distintas técnicas e suportes, não necessariamente desenhos, e são discutidas à luz de conceitos postulados por arquitetos e filósofos com os quais compartilhamos a afinidade pela reflexão fenomenológica, como: Merleau-Ponty, Charles Sanders Peirce, Paul Valéry, Steven Holl, Juhani Pallasmaa, Josep Montaner, Marilena Chauí, Lucrecia Ferrara e Pedro Janeiro.

## Um Desenho, Multipli Cidades

*“Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.”<sup>84</sup>*

---

<sup>84</sup> ROSA, J. Guimarães. Grande sertão: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p.151.

## Introdução

Um dia desses vi um desenho de cidade.

A rua, protagonista da cena urbana, subia em direção a um ponto esquerdo, fugidio imaginário, e espreguiçava-se tendo a fachada contínua e sequenciada de casas como guia e limite; o registro a grafite que a definira, inquieto e denso, tencionava a diagonal como uma fronteira, hesitando entre passagens sutis e insinuações: da luz à sombra, do plano à perspectiva, da imagem ao reflexo.

Imprecisões, duplicidades, ambiguidades.

“Uma cidade adversa”- pensei, adotando a paisagem monocromática como um jogo de espelhos, reverberando ritmos alterados e desiguais, disputando a atenção do observador em seus múltiplos enquadramentos.

No entanto, mal sabia eu, que a cidade, à minha primeira vista desconhecida, anônima e intrigante, flagrada por mim naquele desenho, era a cidade natal, íntima e sabida do autor, um querido amigo, para quem ela se mostrava familiar e gentil, sem contradições, e que, sendo assim, tão próxima e presente na sua biografia, dispensava descrição, um título, ou mesmo uma prévia apresentação.

Em sua discreta monodia, o artista cativara aquele canto instantâneo por motivações e interesses particulares, através de recursos gráficos que só ele poderia explicar ou conhecer.

Mesmo que não tivesse consciência dos motivos da escolha daquele fragmento urbano como pretexto ou tema do seu desenho, uma série de fatores foi convocada, como coadjuvantes da conexão estabelecida entre autor e trabalho executado, ao longo de sua duração: a lembrança da sintonia estabelecida entre sua presença no lugar e o testemunho momentâneo do cenário citadino; os sinais percebidos no local e durante a elaboração e confecção do desenho; as sensações vivenciadas e os pensamentos ou desvarios que absorveram e emudeceram sua atenção.

Guardada naquela imagem, sua cidade originária em nada evocava oposição, mal propício ou revés, portanto, manifestando indignação pelo desconfortável convívio desta com o comentário postado, sem mais nem mais, desapareceram rua, casas e cidade do espaço virtual

em que habitaram por um breve período, carregando consigo o atributo indesejável recebido impetuosamente.

A reação desfavorável e imprevista (embora justificada) do autor do desenho à minha anotação suscitou as reflexões apresentadas neste texto, silenciadas na ocasião para distrair o mal entendido já consumado.

Como ecos da pergunta que me faço desde então, as ideias que se sucedem nos próximos parágrafos procuram discutir:

1. Quantas cidades podem ser vislumbradas através de um único desenho<sup>85</sup>?
2. É necessário ver uma cidade para torná-la visível?
3. Quantos desenhos são arquitetáveis para representar uma mesma e sempre outra cidade?

### Através de um desenho

Não mais do que o céu ou a terra, o horizonte é uma coletânea de coisas mantidas unidas, uma categoria, uma possibilidade lógica de concepção, um sistema de ‘potencialidade de consciência’: ele é um novo tipo de ser, um ser de porosidade, fecundidade ou generalidade.<sup>86</sup>



Fig 1 - Desenho do arquiteto Abrahão Sanovicz, *s/título, s/d*, FAUUSP<sup>87</sup>.

<sup>85</sup> Desenho neste artigo, a exemplo do que está proposto no edital que apresenta a temática do Seminário, refere-se a qualquer tipo de representação gráfica, “com um pendor mais acadêmico/manual: croquis a la prima, esbocetos, esquemas, etc.”, ou mesmo pinturas, gravuras, colagens e outras técnicas aplicadas em suportes bidimensionais.

<sup>86</sup> HOLL, Steven. Gelo Fino (prefácio In: PALLASMAA, Juhani. Os olhos da pele. Porto Alegre, Bookman, 2011, p. vi.

<sup>87</sup> Acervo pessoal do arquiteto e professor da FAUUSP, Abrahão Sanovicz, doado para a Biblioteca

A cidade desenhada por Sanovicz (Fig 1) é anônima e compacta. Ao adotar um esquema ágil e particular para identificar toda e qualquer edificação percebida a certa distância, a caneta esferográfica uniformiza o conjunto de sinais selecionados para construir a imagem da vila (as dimensões singelas nos sugerem um agrupamento de casas modestas) e assentá-la em estreitos e irregulares volumes no horizonte disposto em camadas.

A cidade repousa de forma desigual no desenho, como se à esquerda pudéssemos circundá-la ou percorrê-la como um todo limitado e definido dentro de um perímetro conhecido: será que se concentra às margens de um rio ou mar? Será que ocupa uma encosta? Suas construções distribuem-se em volta de um edifício distinto dos demais (no qual linhas intrincadas estão sobrepostas sob telhado em duas águas revelando mudança no ângulo de implantação ou do ponto de observação do autor). Seria uma igreja? Uma fortaleza? Um casarão? Nada sabemos desta cidade além dos ligeiros, porém destros, traços reunidos nesta paisagem. Mas graças a este desenho, podemos imaginá-la, visitá-la, atravessá-la e possuí-la.

Sob o ponto de vista fenomenológico, qualquer desenho, entendido enquanto representação (enquanto signo, ou seja, aquilo que está *no lugar de* algo) de um objeto (a coisa representada), assume por princípio a condição de parcialidade, intrínseca à impossibilidade de que esta relação, entre signo e aquilo que este pretende substituir, seja, sob qualquer hipótese, suficiente, plena, completa e finita<sup>88</sup>.

O caráter inesgotável e a diversidade de opções com que se pode

---

da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

<sup>88</sup>“A experiência exige o recorte do seu objeto, a fim de que seja possível o conhecimento. Assim, representação é um duplo do objeto e, como tal, sofre as consequências dessa reflexividade que constitui uma característica de todos os processos de representação que tem marcado a cultura contemporânea: a representação é mimese ou sombra do objeto no mundo. Na primeira hipótese, estamos supondo que a representação é única e mimética porque o objeto e o mundo são preestabelecidos como fixos, únicos e estáveis; na segunda, a representação é sombra do mundo e de sés objetos e constituiria uma forma de conhecimento de segunda-mão, mas a única que permitiria apreender o constante movimento e a transformação do mundo” (FERRARA, Lucrecia D’Alessio. Comunicação Espaço Cultural. São Paulo, Annablume, 2008. p.47)

representar uma cidade no desenho, também encontra consonância com a impossibilidade de se assumir uma hipótese de esgotamento do desenho da (na) cidade.

Aquela parcialidade supõe um controle da reflexividade especular da representação em relação ao mundo, ou seja, se no primeiro momento, a representação mimética do universo apresenta-se frágil porque ele está em constante movimento, no segundo caso a representação seria sombra do mundo, porém a única possibilidade de sua percepção enquanto fenômeno<sup>89</sup>.

Para Montaner (2002), as inúmeras maneiras de se olhar para qualquer tipo de fenômeno, objetivando tornar visível o que se observou, têm sido os fatores responsáveis por uma contínua evolução no contexto da arte e da arquitetura<sup>90</sup>.

Desde o final do século XIX a mimese da realidade deixou de ser adotada como regra única para apreensão dos eventos vivenciados ou cotidianos, cedendo lugar aos novos tipos de expressão, trazidos pela dinâmica e atmosfera funcionalista.

Artistas experimentam procedimentos variados, empregando materiais inovadores e testando possibilidades de intervir em sistemas de representação e critérios de organização para, através da ampla especulação, propor novos argumentos e hipóteses construtivas destinadas a estimular a produção de imagens, além da conhecida fórmula mimética,

<sup>89</sup> Ibid, p. 48

<sup>90</sup> “El concepto tan amplio de La mimesis, que tuvo su origen en Grecia y que alcanzó su máximo desarrollo en El clasicismo y El neoclasicismo, ha estado en La base de toda la historia del arte y de la arquitectura. Las distintas maneras de mirar y representar la imagen vivible del mundo han sido el motor de una evolución continua. A finales del siglo XIX y principios del siglo XX se consumó la gran transformación al abandonarse paulatinamente la mimesis de la realidad y al buscar nuevos tipos de expresión en el mundo de la máquina, de la geometría, de la materia, de la mente y de los sueños, con el objetivo de romper y diluir las imágenes convencionales del mundo en aras de unas formas completamente nuevas. Los recursos básicos de esta transformación fueron los muy diversos mecanismos que posee la abstracción como suplantación de la mimese en las artes representativas; invención, conceptualización, fragmentación, interpenetración, simultaneidad, asociación o collage.” (MONTANER, Josep Maria. La modernidad superada Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX. 4ª Ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.9)

cada vez menos significativa enquanto estratégia representacional.

É o próprio Montaner quem nos alerta sobre a crise da visão (das coisas e da negação da mimese) e sobre a conseqüente “festa dos sentidos”, responsável por desestabilizar a superada maneira de representar os fenômenos aprendidos ou conhecidos, expondo-os à interpretação de seus atentos receptores:

(...) La crisis de la visión establecida de las cosas y la negación de la mimesis desembocan en una fiesta de los sentidos: el nuevo arte se basará en estimular la relación entre la obra y el receptor desde el punto de vista de los mecanismos de la percepción.

(...) Cada disciplina artística abrirá una ilimitada indagación sobre su propia materialidad y posibilidades de desmaterialización: el plano y la composición, las líneas y los colores en la pintura; las estructuras, los elementos y las formas geométricas puras en la arquitectura. Las obras de Pablo Picasso, Vasili Kandinsky, Casimir Malévich y Piet Mondrian serán seminales en este proceso de búsqueda de una realidad oculta más puramente estructurales, formales y compositivos (...)<sup>91</sup>

Uma breve, porém curiosa, pesquisa sobre obras artísticas, cujo tema é a cidade, do período citado pelo arquiteto e catedrático catalão, revela-nos uma amostra expressiva de linguagens experimentadas no limite deste embate, entre abstração e mimese, sinalizando produtiva antinomia para o estudo das referências, fatos ou lugares urbanos, cuja existência se afirma através de cada imagem (nem sempre apenas desenho) produzida (Fig 2).

---

<sup>91</sup> MONTANER, Josep Maria La modernidad superada Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX. 4ª Ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.9-10)



Fig 2 - Fernand Legér, *A cidade*, 1919, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, PA, USA<sup>92</sup>.

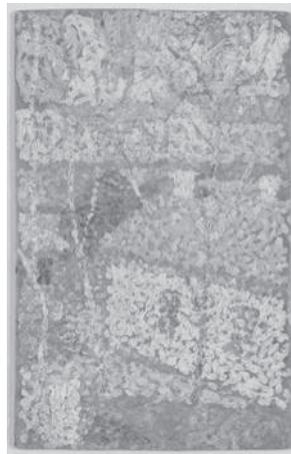


Fig 3 - Kazimir Malevich, "Vila", 1906, Museu Stedelijk, Amsterdã<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> Disponível em <https://www.philamuseum.org>

<sup>93</sup> Disponível em <http://www.stedelijk.nl>



Fig 4 - Kasimir Malevich, *Cidade*, 1910, Museu Stedelijk, Amsterdã<sup>94</sup>.

A vila e a cidade (Fig 3 e 4) retratadas pelo precursor do Suprematismo, no início do século XX, são imagens que traduzem o contato com extratos e flagrantes, responsáveis por permitir capturas de lugares, disponíveis à nossa observação, levando-nos a adotá-los e frequentá-los, mesmo sendo incógnitas suas coordenadas geográficas.

A opção por uma linguagem visual simples, econômica em descrições e detalhamentos, aos poucos será substituída por princípios básicos coerentes com a adoção de formas geométricas puras, contornos explícitos e paleta contida, afirmando o discurso plástico radical suprematista, responsável por levar à arte a um nível diferenciado, onde não se reproduz mais outras dimensionalidades além da tela. A adesão do artista à abstração é uma estratégia crucial considerando-se o momento de instabilidade política na Rússia. Recusando-se a descrever com precisão à realidade, sua obra adquire o status de manifesto.

Olhando para estas imagens quem saberia dizer da cidade do suprematista Malevich? Como localizar naquela paisagem sinais familiares de

<sup>94</sup> Disponível em <http://www.stedelijk.nl/collectie/zoeken-in-de-collectie?gclid=CKH-NreKK9bwCFS9p7AodPVkAbw#/params?lang=nl-NL&f=FilterType|Kunstwerk&exclude=FilterType&pnr=4&q=malevich>

uma experiência urbana?<sup>95</sup>

### **Cidades plurais em únicos desenhos.**

A cidade industrial, polifônica, tipográfica, com planos sobrepostos e adivinhados entre texturas concorrentes, cubista e material, vislumbrada por Legér, poderia estar em qualquer país tomado pela febre dos anseios e transformações modernistas.

O desenho ou produção de imagem do espaço urbano habitado ou vivenciado também serve, por vezes, como testemunho da passagem ou permanência do artista naquele lugar.

*“Eu me experimento na cidade; a cidade existe por meio da minha experiência corporal. A cidade e meu corpo se completam e se definem. Eu moro na cidade e a cidade mora em mim”.*<sup>96</sup>

Através do desenho, a experiência do deslocamento por ambientes estranhos inspira representações necessariamente marcadas pelas circunstâncias, individualidades, ou mesmo pelos atributos específicos da imagem produzida (amparada ou não pelos pressupostos e escolhas característicos do conjunto da obra de alguns artistas) daquele que observa a cena ou o cenário, antes (e durante) a execução de um registro gráfico.

O desenho de Garcia Lorca (Fig 5), cedido pelo poeta para José

<sup>95</sup> Enquanto memória os detalhes escolhidos para representar o lugar habitam nossa lembrança, ou seja, a história de nós mesmos, dos fatos que fixam nossa ideia de permanência na casa, na cidade; por outro, ele é ação da memória buscando criar o lugar ficcional, como explica Ferrara (2002), que talvez jamais tenha existido, e que se constrói a partir dos signos e marcas do passado que evocamos como forma de identificar o passado que desejamos possuir, ao qual acreditamos pertencer, ou ainda, o passado do qual queremos ser autores.

<sup>96</sup> PALLASMA, J. Os olhos da pele. Porto Alegre, Bookman, 2011. O próprio autor insere a citação de Merleau-Ponty, como referência para a discussão sobre as interações dos sentidos na expressão e experiência da arquitetura. “Nosso próprio corpo está no mundo, como o coração está em nosso organismo: ele mantém o espetáculo visível constantemente vivo, ele sopra vida para dentro e o sustenta de fora para dentro; juntos eles formam um sistema”; e [a] experiência dos sentidos é instável e alheia à percepção natural, a qual alcançamos com todo nosso corpo de uma só vez e nos propicia um mundo de sentidos inter-relacionados” (MERLEAU-PONTY, Maurice. Phenomenology of Perception. Rutledge, London, 1992 p. 203 IN PALLASMA, Juhani2011, p. 38)

Bergamín como ilustração para a edição de *Poeta en Nueva York* (1936)<sup>97</sup>, a Nova Iorque de Saul Steinberg (Fig 6) e a mesma cidade celebrada por Mondrian (Fig 7) são todas imagens sensíveis construídas a partir de percepções e motivações singulares. Representam a mesma e sempre outra cidade; o lugar contaminado pela vivência, memória e recursos visuais escolhidos pelo autor; *o desenho como um signo-icônico-diagramático, na conceituação semiótica peirceana*.<sup>98</sup>

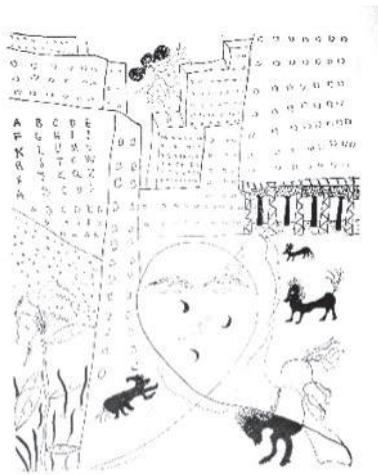


Fig 5 - Desenho de Garcia Lorca, *Self – portrait in New York*<sup>99</sup>, 1929-1932

<sup>97</sup> HERNÁNDEZ, Mario. *Line of Light and Shadow ( The drawings of Federico Garcia Lorca*. Tabapress, Fundacion Federico Garcia Lorca, 1991, p. 136, dados da imagem na p.202

<sup>98</sup> NASCIMENTO, Myrna. *Arquiteturas do pensamento*. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, não publicada, 2002, p.4.

<sup>99</sup> HERNÁNDEZ, Mario. *Line of Light and Shadow ( The drawings of Federico Garcia Lorca*. Tabapress, Fundacion Federico Garcia Lorca, 1991, p. 136



Fig 6 - Ilustração de Saul Steinberg para a revista New Yorker *View of the world from the 9<sup>th</sup> Avenue*, 1976<sup>100</sup>

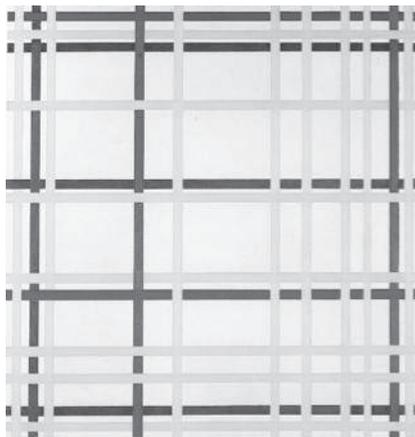


Fig 7 - Mondrian, *New York City*, 1942, Centre Georges Pompidou, Paris.<sup>101</sup>

<sup>100</sup> Disponível em <http://www.saulsteinbergfoundation.org/gallery.html>

<sup>101</sup> Disponível em <http://www.centrepompidou.fr>

### Ver ou não ver a Cidade

Há cidades que permanecem como meras imagens visuais distantes quando recordadas, e há cidades que são recordadas com toda a sua vivacidade. A memória resgata a cidade prazerosa com todos os seus sons e cheiros e variações de luz e sombra. Posso até escolher se quero caminhar pelo lado ensolarado ou pelo lado sombreado de uma rua da agradável cidade de minhas recordações. A medida real das qualidades de uma cidade é se conseguimos nos imaginar nos apaixonando por alguém nessa cidade.<sup>102</sup>

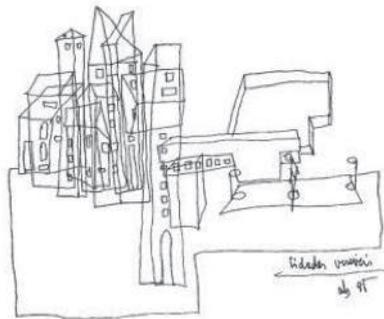


Fig 8 - Desenho de Abrahão Sanovicz, *Cidades Visíveis*, 1995, FAUUSP<sup>103</sup>

As cidades visíveis de Abrahão (Fig 8) dialogam habilmente com as invisíveis de Calvino. O que move o autor a desenhar as cidades que pertencem ao imperador mongol Kublai Kahn, descritas poeticamente pelo mercador e desbravador Marco Polo, para que este pudesse conhecer os lugares e limites do seu domínio?

Na obra literária o imaginário do atento ouvinte é aos poucos habitado por qualidades e sensações trazidas pelo viajante veneziano,

<sup>102</sup> PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Tradução Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011, p. 65

<sup>103</sup> Acervo pessoal do arquiteto e professor da FAUUSP, Abrahão Sanovicz, doado para a Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

encarregado de mapeá-las individualmente, na tentativa de tornar visíveis as inúmeras propriedades desconhecidas de seu conquistador.

Os riscos esferográficos, verticais e contínuos, intrincados e sobrepostos, resultam em um desenho com linhas que se dobram em planos sem espessura. Transparências e conexões invisíveis entre as várias manobras da caneta sugerem a presença de um lugar, único e plural, como as várias cidades que Marco Polo disse visitar ao seu interlocutor oriental, sem jamais ter sido outra senão Veneza.

A tentativa de tornar visíveis as invisíveis cidades de Calvino serve como argumento para a segunda questão anunciada na introdução deste artigo.

A imaginação deve ser cultuada e estimulada, principalmente quando exercitada no meio de formação de arquitetos, como operação destabilizadora de parâmetros, códigos e artifícios convencionais, alheios ao processo criador, tão caro e desafiador no âmbito da concepção de espaços, ambientes e estruturas para abrigar o convívio humano.

Neste contexto, é tão possível imaginar a partir de referências conhecidas quanto é possível usarmos procedimentos estranhos à prática habitual, arriscando-se experimentar o prazer da descoberta.

Discutindo os postulados de Merleau-Ponty em ensaio<sup>104</sup> recente Marilena Chauí<sup>105</sup> apresenta a experiência criadora como “*emblema de uma nova ontologia*”, desenvolvida a partir dos conceitos de *espírito selvagem* e *ser bruto* do filósofo fenomenológico francês.

Nas palavras da historiadora, o *espírito selvagem*, reconhecido como espírito de práxis, nasce da vontade de querer e poder algo. No entanto, inapto a concretizá-la, ao realizar uma experiência torna-se *essa própria experiência*. Como sua *atividade nasce de uma força e de uma carência*, esta condição solicita *preenchimento significativo* e oportunidade de se

<sup>104</sup> CHAÚÍ, Marilena. Merleau-Ponty: o que as artes ensinam à filosofia. IN: Os filósofos e a arte. Fernando Muniz...[ET.al.]; organização de Rafael Haddock-Lobo. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, p. 267-287

<sup>105</sup> Marilena de Souza Chauí (Pindorama, 1941), professora titular e historiadora de filosofia brasileira, da FFLCH – Universidade de São Paulo.

tornar expressa.<sup>106</sup>

O ser bruto<sup>107</sup>, indiviso, “*não é uma positividade substancial idêntica a si mesma e sim pura diferença interna da qual o visível, a linguagem e o inteligível são dimensões simultâneas e entrecruzadas*”.<sup>108</sup>

Ambos, espírito selvagem e ser bruto se completam e convivem de forma integrada: “*o invisível permite o trabalho de criação do visível; o indizível, o do dizível; o impensado, o do pensado*”<sup>109</sup>.

No âmbito da criação, portanto, a experiência da visão, assim como a da linguagem, da expressão do pensamento, da audição, da fala, do gesto, resultam em uma divisão que se constata no interior da indivisão.

O que é a experiência da visão? É o ato de ver, advento simultâneo do vidente e do visível como reversíveis e entrecruzados, graças ao invisível, que misteriosamente os sustenta. O que é a experiência da linguagem? É o ato de dizer como advento simultâneo do dizente e do dizível, graças ao silêncio, que misteriosamente os sustenta. O que é a experiência do pensamento? É o ato de pensar como advento simultâneo do pensamento e do pensável, graças ao impensado, que misteriosamente os sustenta. E experiência é o que em nós se vê quando vemos, o que em nós se fala quando falamos, o que em nós se pensa quando pensamos.<sup>110</sup>

Ver ou não “a” cidade, como premissa para justificar ou promover a produção de imagens a ela relacionada, dentro da perspectiva sugerida

<sup>106</sup> CHAÚÍ, Marilena. Merleau-Ponty: o que as artes ensinam à filosofia. IN: Os filósofos e a arte. Fernando Muniz...[ET.al.]; organização de Rafael Haddock-Lobo. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, p. 270-1

<sup>107</sup> “Não sendo um positivo ou uma substancia, o ser bruto também não é um negativo, mas aquilo que, por dentro, permite a positividade de um visível, de um dizível, de um pensável, como a nervura secreta que sustenta e conserva unidas as partes de uma folha, dando-lhe a estrutura que mantém diferenciados e inseparáveis o direito e o avesso: é o invisível que faz ver porque sustenta por dentro o visível, é o indizível que faz dizer porque sustenta por dentro o dizível, é o impensável que faz pensar porque sustenta por dentro o pensável” (CHAÚÍ, Marilena. Merleau-Ponty: o que as artes ensinam à filosofia. IN: Os filósofos e a arte. Fernando Muniz...[ET.al.]; organização de Rafael Haddock-Lobo. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, p. 271

<sup>108</sup> Ibid, p. 271

<sup>109</sup> Ibid, p. 271

<sup>110</sup> Ibid, p. 272.

pela reflexão filosófica, é uma tema que adquire nova abordagem, nos convidando a superar dilemas e condicionantes relacionados à existência, vivência e conhecimento daquela (ou de qualquer outra) cidade, podendo representá-la à medida que, e enquanto, a inventamos.<sup>111</sup>

O desenho de Paulo Mendes da Rocha (Fig 9) nos convida a transitar, percorrer tramas, vagar e nos deixarmos levar entre linhas e palavras alusivas a cidades, rodoviárias, baías: Goiânia, Vitória, Tietê, Montevidéu...

Quantos lugares habitam o desenho pleno e ambíguo do arquiteto? O que aproxima e diferencia estes sítios? De onde os vemos ou percebemos? Onde estão no pensamento que os desenha?



Fig 9 - Paulo Mendes da Rocha, desenho s/d, s/l.112

<sup>111</sup> (...) Uma memória incorporada tem um papel fundamental como base da lembrança de um espaço ou um lugar. Transferimos todas as cidades e vilas que já visitamos todos os lugares que reconhecemos, para a memória encarnada de nossos corpos. Nosso domicílio se torna integrado à nossa autoidentidade; ele se torna parte do nosso corpo e ser. (PALLASMAA, Juhani. Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos. Tradução Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011 p.68)

<sup>112</sup> Desenho do acervo pessoal do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, In: Arquiteturas do Pensamento. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2002. (não publicada), p. 86

## Entre mesmos e outros

*“No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim.”*<sup>113</sup>

Um desenho de cidade pode ser o resultado da memória, ou do conjunto de ideias que formam a imagem das inúmeras cidades conhecidas ou imaginadas pelo seu autor. E pode ser uma “cópia” daquilo que ele julga observar como “dado real” da cidade que está diante dos seus olhos, ainda que esta “realidade” seja sempre resultado de uma construção mental (associada a referências pessoais, emocionais, intelectivas, corpóreas, simbólicas, etc.).<sup>114</sup>

Pode ser a projeção do que representam para nós os lugares, decorrente do contato físico e das interiorizações estabelecidas entre nós e os fenômenos que nos cercam e nos pertencem a partir das experiências que vivemos.<sup>115</sup>

*“Cada obra de arte- visual ou literária, do movimento ou do som- re- toma uma tradição: a da percepção, as obras dos outros, as obras anteriores do mesmo artista, numa espécie de ‘eternidade provisória’; mas, simultaneamente, instaura uma tradição: abre o tempo e a História, funda novamente seu campo de trabalho e, incidindo sobre as questões*

<sup>113</sup> ROSA, J. Guimarães. Grande sertão: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p.151.

<sup>114</sup> “Os efeitos de uma obra nunca são uma consequência simples das condições de sua produção. Ao contrário, pode-se dizer que uma obra tem como objetivo secreto levar a imaginar uma produção dela mesma, tão pouco verdadeira quanto possível[...]É possível fazer alguma coisa sem acreditar que se faz outra[...] o objetivo do artista não é tanto a obra, mas o que ela fará dizer, que nunca depende simplesmente do que ela é” VALERY, Paul. Introdução ao método de Leonardo da Vinci. (1894) Tradução de Geraldo G. de Souza. São Paulo, ed. 34, 1998, p. 139

<sup>115</sup> “A carne do mundo é o quiasma ou entrecruzamento do visível e do invisível, do dizível e do indizível, do pensável e do impensável, cujas diferenciação, comunicação e reversibilidade se fazem por si mesmas como estofado do mundo. Nós e as coisas nos comunicamos, diz Merleau-Ponty, porque somos feitos do mesmo estofado carnal” (CHAUÍ, Marilena. Merleau-Ponty: o que as artes ensinam à filosofia. IN: Os filósofos e a arte.Fernando Muniz...[ET.al.]; organização de Rafael Haddock-Lobo. Rio de Janeiro: Rocco, 2010,p. 272

*que o presente lhe coloca, resgata o passado ao criar o provir.”<sup>116</sup>*

A mesma cidade nos inspira, solicita e demanda distintas representações. A impossibilidade de contê-la em uma única forma, desenho ou expressão é sintoma desta multiplicidade de possibilidades de traduzi-la para nós e para os outros, em todos e quaisquer meios, como uma extensão de nós mesmos.<sup>117</sup>

A praça Marienplatz de Whilheim, na Bavária, retratada na pintura de Wassily Kandinsky em 1909, foi transformada em 2008<sup>118</sup> através da ação de 500 estudantes locais que reproduziram a famosa imagem nas pedras do piso de 2100 m<sup>2</sup>. O efeito “pixelado”, como uma espécie de mosaico, ocupou a área de forma contundente e original, e desde então transformou o cenário urbano em todos os sentidos. (Fig 10 e 11) A cidade eternizada na obra do mestre holandês incorpora-se como imagem à rotina dos moradores atualizando-se no convívio com habitantes e visitantes do local. Metalinguagem da obra artística, o desenho reproduzido a várias mãos na superfície constituída de fragmentos coloridos é resultado de uma ação que se propaga em futuros usos e usufrutos comuns, visualidades e espacialidades compartilhadas e plurais, contato tátil, corpóreo e acessível, em várias dimensões. Uma multipli – cidade.

O termo (multiplicidade), quando empregado no campo da física, designa o número de linhas muito próximas que constituem uma raia espectral. Esta é uma metáfora visual que nos favorece quando pensamos na profusão de associações e significados que o desenho de um lugar pode gerar, desde o momento em que, como autores da imagem, nos dedicamos a conjecturá-lo, observá-lo, concebê-lo, imaginá-lo, evocá-lo, até o momento em que o submetemos ou expomos à apreciação do olhar alheio.<sup>119</sup>

<sup>116</sup> Ibid, p. 284

<sup>117</sup> “As edificações e a cidades nos permitem estruturar, entender e lembrar o fluxo amorfo da realidade, e, em última análise, reconhecer e nos lembrar quem somos. A arquitetura permite-nos perceber e entender a dialética da permanência e da mudança, nos inserir no mundo e nos colocar no continuum da cultura e do tempo.” (PALLASMAA, Juhani. Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos. Tradução Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011 p. 67)

<sup>118</sup> Disponível em <http://www.shockmd.com/wp-content/weilheim-kandinsky-gr.jpg>

<sup>119</sup> “Desenhar é estar “entre” mim e mim - diesigis. O lado de lá e o lado de cá: sou sempre eu;



Fig 10 - Kandinsky, Weilheim-Marienplatz, 1909, s/1<sup>20</sup>



Fig 11 - pintura no piso da praça em Weilheim-Marienplatz, 2008<sup>21</sup>

Alheio e, por vezes, adverso; um outro olhar... a adversidade que nos complementa.<sup>22</sup>

---

melhor: está sempre em mim. Desenhar é, justamente, saber ignorar a distância geométrica que mede o “entre”- imaginário-“o” da aparente distância que vai de mim às coisas- e chegar às coisas; e, em simultâneo-enquanto as desenhamos... -, saber que se elas, as coisas, se são alguma coisa é porque já o eram, não nelas, mas, de princípio, já em-mim” (JANEIRO, Pedro António. Sul “fra” delle architetture e dei disegni. Geraci Siculo: Edizioni Arianna, 2013, p.52)

<sup>120</sup> Disponível em : <http://www.shockmd.com/2008/08/02/largest-kandinsky-copy-on-weilheim-square-in-germany/>

<sup>121</sup> Disponível em : <http://www.shockmd.com/2008/08/02/largest-kandinsky-copy-on-weilheim-square-in-germany/>

<sup>122</sup> “A un mundo complejo e inaprensible le corresponde una arquitectura viva, entendida como work in progress.(...).La capacidad para conciliar contrarios, el desarrollo de un pensamiento

## **Bibliografia**

- CHAUÍ, M. *Merleau-Ponty: o que as artes ensinam à filosofia*. IN: *Os filósofos e a arte*. Fernando Muniz...[ET.al.]; organização de Rafael Haddock-Lobo. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, p. 267-287
- FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *Comunicação Espaço Cultura*. São Paulo, Annablume, 2008. p.47-8
- FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *Design de Espaços*. São Paulo: Edições Rosari, 2002. (Coleção TextosDesign.)
- JANEIRO, P. A. *Sul "fra" delle architetture e dei disegni*. Geraci Siculo: Edizioni Arianna, 2013, p.52
- MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- MONTANER, J. M. *La modernidad superada Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. 4ª Ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. "Arquitectura y mimesis: la modernidad superada"
- NASCIMENTO, M. *Arquiteturas do Pensamento*. Tese de doutorado FAUUSP, 2002. (não publicada)
- PALLASMI, J. *Os olhos da pele: A arquitetura e os sentidos*. Tradução Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- ROSA, G. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p.151.
- VALERY, P. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. (1894) Tradução de Geraldo G. de Souza. São Paulo, ed. 34, 1998, p. 139

---

conflictivo y coherente a la vez, el ser dialéctico sin caer en el dogmatismo, es decir, siendo no dialéctico al mismo tiempo, ser metodológico e intuitivo, ser cada vez más creativo y a la vez más objetivo respecto a las necesidades de los usuarios. MONTANER, Josep Maria. *La modernidad superada Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. 4ª Ed. Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p 22



MARIA DULCE LOUÇÃO

## **O Desenho das Coisas a que Chamamos “Arquiteturas”**

Quando projecto, antecipo o que vai ser, mas ainda só é na minha imaginação, a partir de uma localização, um propósito, um desejo de modos de viver.

Preciso do desenho para projectar- do desenho, gesto lento da mão sobre o papel, onde selecciono, de tudo o que vejo, aquilo que realmente é relevante na minha apreciação do real, organizo a realidade e inventario a matéria prima para a projectação.

Aprendo a ler e descrever, a registar e experiênciar que tive, ao desenhar, o som do vento, a cor da luz, o cheiro da pedra molhada, mas também a linha do céu, o detalhe do puxador de uma porta, o recorte de uma janela.

Mas serão estas presenças reais ou imaginadas?

O desenho é um auxílio no modo como se organiza o pensamento porque encurta a distância entre a realidade, a sua representação, e o desejo de existir, que preside ao projecto de arquitectura.

O desenho regista o mundo a partir da nossa experiência, e é dessa experiência que isola qualidades e características, conferindo ao mundo visível, real, tangível, ou projectado, intangível, um sentido.

Desenho para me aproximar, passo a passo, da compreensão do meu lugar no mundo.

O lápis na mão de quem projecta é como se de uma ponte se tratasse, ponte entre a imaginação e a imagem; porém, a mão esquece o lápis e a mente comanda a imagem, ou talvez mesmo seja o lápis quem comanda a mão, registando a realidade do espaço, a matéria e a luz, o tempo, e, em suma, a própria condição física da realidade imaginada.

O desenho não conta a realidade tal como ela é, mas acrescenta a essa realidade um ponto de vista, uma certa tomada de posição. Ao ler um desenho, vejo para além do que está representado, e desta visão do implícito suportada por uma experiência espacial que é matéria

sensível, confiro, em projecto, uma ordem ao que o olhar vê e a imaginação propõe.

O desenho do real manifesta-se na descodificação e entendimento do mundo visível, gerando competências na criação de novas realidades.

A partir de uma Ideia, de uma imagem que completa o lugar, que lhe atribui um desígnio, se inicia o processo de projectar para a cidade dos homens.

Quando projectamos, manipulamos o desenho como expressão do real, o desenho exploratório de hipóteses de resolução de um problema, e o desenho como desejo, como antecipação de uma realidade que se vem a imaginar para fazer arquitectura.

Diz Zevi que o carácter essencial da arquitectura está no facto de agir como um vocabulário tridimensional, que inclui o homem. Desenhar é introduzir o homem na visão do mundo representado, que é mais que um conjunto de larguras, comprimentos e alturas dos elementos constitutivos do espaço – é precisamente do espaço contido, do espaço onde os homens amam e vivem.

O arquitecto projecta através de representações visíveis – porém, o fundamental é projectar com o habitável. São as qualidades que a luz desvenda que presidem à idealização do espaço arquitectónico que desenvolve metáforas através do espaço, estrutura, matéria, gravidade e luz. A arquitectura e a sua representação são a expressão metafórica do mundo vivido e da condição de ser Homem. Nunca a mente pode conceber arquitectura por lhe faltar o papel insubstituível do corpo na habitação do vazio que a forma e a matéria confinam, ao aprisionar espaço.

Diz Pallasmaa ao falar da obra de arte, e eu, abusivamente, ao falar do desenho de projecto de Arquitecturas habitadas: Toda a obra de arte articula a fronteira entre o eu e o mundo, tanto na experiência do autor, quanto na do observador/ocupante.

Assim sendo, a arquitectura não só fornece um abrigo para o corpo, mas também redefine o contorno da nossa consciência, a exteriorização da nossa mente e alma, o ambiente, a cena onde decorre a vida.

O real é uma abstracção. O que nos é dado observar é a nossa realidade, que é um ponto de vista pessoal sobre o mundo, que nos é,

aparentemente, exterior.

A experiência, a memória e a imaginação são iguais na nossa consciência.

A nossa experiência da arquitectura ocorre quando nos projectamos, identificamos e envolvemo-nos enquanto seres corpóreos, no espaço. Também no desenho do arquitecto, a representação, a cultura da Imagem não deve retornar à criação de ficções, mas ao registo da realidade concreta do mundo físico e material, como matéria prima de reflexão, antevisão e projecção de modos de vida onde a ordem do mundo se instala e o homem habita.

Em *The thinking Hand*, Pallasmaa refere: “ Os edifícios não são construções sem sentido, ou composições estéticas; são extensões e abrigos dos nossos corpos, memórias, identidades e mentes. Consequentemente a arquitectura emerge de confrontações existenciais, experiências e aspirações”.

O desenho de projecto antevê e manifesta esta constatação.

O desenho de projecto é, por vezes, uma imagem que comprime todo um processo numa única representação, no tempo e no espaço, mas que evoca todo o tempo de memórias e antevisões, que representa.

A união do olho, mão e mente, cria uma imagem que, para além de representação, é também ela o Objecto. Em projecto, o objecto deverá ser transitório, efémero, sugestivo, mas não se substitui ao que representa.

*“O real não se apaga em benefício do imaginário; apaga-se em benefício do mais real que o real: o híper-real. Mais verdadeiro que o verdadeiro: assim é a simulação”* ( Beaudrillard em as estratégias fatais)

Nesse sentido, só uma visão científica da realidade seria, eventualmente, universal. Mas eu, vejo a realidade com os olhos postos na visão material do intangível, do habitado. Da realidade, isolo qualidades quantificáveis em dimensões, formas, volumes, cheios e vazios, luz e sombra, cor e texturas. Porém, todos os registos são menos que a realidade, e ao mesmo tempo esses registos encerram em si uma “outra”

realidade que, por aproximações sucessivas, me faz imaginar a morada do homem, e tornando-se, assim, num certo sentido, uma concretização do espaço habitado.

A arquitectura que o desenho constrói, é a instalação dos papéis do homem, no espaço, de uma ordem que expressa a sua própria humanidade.

Projectar, pressupõe o uso do desenho como se de um esquecimento criterioso se tratasse. Aprendo a ler e a descrever com os meus olhos, a minha opinião do que vejo e sinto, mas também a construir o que imaginei. E, de repente, o desenho é mais que a descrição da minha imaginação, é ordenação e síntese, e antevisão de matéria tangível, que é a própria matéria a construir-se na arquitectura imaginada. A arquitectura, e o desenho que ela encerra, é um modo de fazer, e não um produto.

A arquitectura que desenho e vivo, encerra em si a representação do mundo e o projecto é sempre essa representação, essa idealização inscrita no espaço e no lugar, tornando-o, assim, em certa medida, uma aproximação ao real, ao tangível, ao habitado.

Projecto simulando, passo a passo, as experiências de espaços vividos eo desenho de projecto é um aproximar sistemático a essa inseparável distância. Desenhar é escolher. E é dessa escolha que o desenho, ao projectar, antevê Arquitectura.

Lisboa, 29 Abril 2014

PAULO MIGUEL MELO

## **Das Imagens Pré-Inscritas, à sua Subversão**

No âmbito da questão de partida para este seminário: a de *“como é que o gérmen da arquitectura existe nas representações que a imaginam?”*, deter-nos-emos aqui, com o fenómeno da sua génese, que consideramos prefigurar-se no momento de leitura do programa de projecto.

A natureza do gérmen que fará florescer a obra será determinada pelos ímpetus subjacentes à forma de interpretar e representar aquilo que é pedido textualmente.

O gérmen com pendor subversivo nascerá de uma interpretação crítica do programa, em que serão cruciais dois tipos de acções: a de ludibriar a memória e a de construir enredos metafóricos a partir da manipulação das palavras.

### **Gérmen da Obra de Arquitectura**

Confrontados com o texto de um programa para a realização de um projecto de arquitectura, tal como quando confrontados com qualquer outro texto, começamos por formar imagens a partir do que lemos, ou melhor, entendemos aquilo que nos é dado a ler porque já existem imagens pré inscritas em memória que têm correspondência com essas descrições expressas por palavras.

Com o intuito de iniciarmos o desenvolvimento do projecto que nos é proposto fazer, visitamos interiormente o repositório de todas essas inscrições, como se em nós existisse um acervo dentro do qual fazemos as primeiras pesquisas de reconhecimento, a par de todas as outras que levaremos a cabo noutros suportes e noutros lugares exteriores ao do nosso corpo.

Pela emergência da execução dos primeiros registos gráficos, que não só se constituirão como as primeiras impressões acerca do problema específico que nos é proposto abordar, mas também como expressão da

nossa posição ideológica perante o mundo, duas grandes possibilidades se colocarão: por um lado, poderemos aceitar as imagens activadas em memória decorrentes daquilo que lemos, reproduzindo-as e modelando-as; por outro, poderemos enveredar, de forma mais astuciosa, pela causa de as subverter, questionando os próprios significados que as sustentam.

No texto “Na Ponta do Lápis ou Quem Tem Medo do Papel Branco?”<sup>123</sup> as considerações tecidas por Manuel Tainha sobre o que é a técnica de um arquitecto, parecem poder ter correspondência com esta dupla possibilidade, ao referirem-se à existência de duas grandes vertentes sobre as quais essa técnica se estrutura. A primeira vertente, mais ligada à manutenção do legado das regras e dos princípios formais - A técnica como aparato; e a segunda vertente, mais ligada à estrutura que configura as ideias, que como o próprio diz, corresponde a *uma realidade imediatamente anterior à imagem - A técnica como método de converter ideias em factos formais.*

De facto, a primeira vertente parece referir-se essencialmente à manutenção de dados adquiridos e a segunda à impulsão do surgimento de novos dados.

Poderemos assim considerar, que a natureza de um germen de uma obra de arquitectura, é fundamentalmente de ordem ideológica, e começa por se jogar no contrabalanço entre essas duas posições/vertentes, durante o acto de interpretação do programa.

Na elaboração de projectos de arquitectura, mais do que em qualquer outro cenário conceptual, o legado constitui-se de facto como matéria incontornável, no sentido em que existem referencias do habitar enraizadas culturalmente que permanecem praticamente imutáveis ao longo do tempo, bem como problemas práticos relacionados com o uso humano que continuarão apenas a poder ser resolvidos de um modo e não de outro. Mas existe sempre latente, a possibilidade de não encarar esse conjunto de referências como algo inquestionável, no recato de uma posição passiva, e assumir a causa de as reinventar, tendo nesse

<sup>123</sup> Manuel TAINHA, ARQUITECTURA EM QUESTÃO, 1ª edição, AEFA, Lisboa, 1994, p.67.

caso que se travar uma batalha contra o peso psicológico e cultural exercido pelas imagens pré inscritas na nossa memória, para as quais existem por vezes pesadas designações linguísticas que as encerram dentro do seu próprio significado.

Assim sendo, serão os ímpetos expressos na forma de interpretar o programa, que irão determinar a natureza do gérmen que fará florescer a obra. O gérmen com pendor subversivo emergirá de um ímpeto renovador, em que o peso da carga crítica será superior ao da manutenção das imagens pré-inscritas.

E no nosso entender, para que haja pendor subversivo, é essencial que haja capacidade para desencadear dois tipos de acções: a de ludibriar a memória e a de construir enredos metafóricos através da manipulação das palavras.

Digamos assim, mais especificamente, que o caminho da subversão contrariará uma leitura literal e passará pelo exercício de um processo de interpretação metafórica do programa. A subversão corresponde no fundo à *acção imaginante*<sup>124</sup> de que falou Bachelard, que só se consuma quando mudamos as imagens fornecidas pela percepção, libertando-nos delas.

Falemos, então, sobre essas duas forças subjacentes ao acto subversivo, e relacionemo-las com o desenho

### **Ludibriar a Memória**

Poderemos iniciar um registo com a intenção de reproduzirmos aquilo em que estamos a pensar, mas poderemos também registar com o intuito de virmos a por em causa aquilo em que pensamos. Ou seja, o valor de conteúdo de um registo desse tipo, não existirá no instante em que é concebido, mas existirá projectado num tempo posterior ao da sua realização, na esperança de através dele, podermos ver germinar uma imagem que não conseguiríamos imaginar previamente.

Poder-se-ão desencadear várias estratégias nesse sentido, que no fundo, nos permitirão olhar para as mesmas representações, vendo

---

<sup>124</sup> Gaston BACHELARD, *O Ar e os Sonhos*, 2ª edição, Martins Fontes, São Paulo, 2001, p.1.

nelas outras apresentações. Uma delas será, por exemplo, a de deixar de olhar os registos durante algum tempo (horas ou dias), e posteriormente, quando as imagens por eles suscitadas, já não constarem na memória com a mesma clarividência, olhá-los com os olhos semicerrados, na tentativa de vislumbrar situações não premeditadas. Assim, tentar-se-á uma nova relação de familiaridade, mais ofuscada e distante, como se por instantes o registo tivesse deixado de nos pertencer e isso permitisse uma reinterpretação visual dos conteúdos registados, anulando as pré-inscrições formuladas por nós próprios através e a partir deles.

A utilidade desses registos, não será a de representar o “imediate” daquilo que pensamos vir a ver construído, mas sim a de possibilitar a construção de imagens impensáveis no contexto ambiental dos padrões pré-inscritos na nossa consciência.

A virtualização e as suas técnicas, não estarão aí ao serviço da reprodução de uma certeza/objecto a materializar em obra. Não estarão em causa garantias de fiabilidade, numa espécie de prescrição preventiva contra a possibilidade de desilusão perante expectativas goradas, mas sim a fiabilidade do registo enquanto instrumento de ampliação do imaginário.

### **Construção de Enredos Metafóricos**

“É no acto de representação que as ideias se clarificam... ou se perdem, posto que representar o que se pensa e pensar o que se representa, são na ocorrência, uma e a mesma coisa: «a identidade do pensamento e linguagem é identidade dialética de fim e meio» (GDV). Pensa-se por meio da linguagem.

Isto vem em reforço da opinião segundo a qual a representação do novo depende em grande medida de como ele se descreve. (...) daí que para resolver certos problemas, seja necessário encontrar e mesmo por vezes inventar a escrita mais apropriada.”<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> Manuel TAINHA, ARQUITECTURA EM QUESTÃO, op. Cit., p.68.

Assumindo o desejo de subversão, procurando representar o novo, precisaremos de estar munidos de destreza para gerar novas combinações entre palavras, que nos permitam de forma mais apropriada crer nas novas coisas que imaginamos, podendo assim descrevê-las e atribuir-lhes sentido.

Não estará apenas em causa a destreza na manipulação das técnicas gráficas de representação, mas também e talvez mais, a destreza na manipulação linguística, que operará em simultâneo.

Eventualmente, precisaremos de estar dotados de uma *leveza do pensamento*<sup>126</sup>, como chamou Calvino, à qualidade oposta à da leveza da frivolidade, que segundo ele, terá na Antiguidade permitido a Lucrecio e Ovídio libertarem-se do peso exercido pelo mundo, e assim pulverizarem a realidade, para escreverem os primeiros textos sobre *dissolução da compacidade*: “De Rerum Natura” e “Metamorfoses”, respectivamente.

Intuímos que a *escrita mais apropriada* a que Tainha se refere, como sendo aquela que por vezes tem que se inventar para representar o novo, esteja relacionada com a capacidade de um projectista construir “enredos metafóricos”.

A propósito disto, vejamos o que diz Paul Ricoeur sobre a metáfora:

*“Uma metáfora não é um ornamento de discurso. Tem mais do que um valor emotivo, porque oferece uma nova informação. Em suma, uma metáfora diz-nos algo de novo acerca da realidade.”*<sup>127</sup>

Quando a simples descrição das coisas não tem poder predicativo ou emocional, a solução é recorrer a uma metáfora para que a *secura* do mero desígnio seja substituída pela complexidade de uma imagem poética. Ou seja, não sendo possível emocionar com o simples dizer da coisa, poderemos fazê-lo se encontrarmos uma forma especial de a dizer, não ornamental. E é desse processo recursivo, que emerge algo de novo

<sup>126</sup> Italo CALVINO, *Seis Propostas Para o Próximo Milénio*, Editorial Teorema, Lisboa, 1990, p.24.

<sup>127</sup> Paul RICOEUR, *Teoria da Interpretação*, Edições 70, 1976, p 64.

acerca da realidade. Como veremos, esse processo poderá ter equivalência no domínio das representações do espaço, sendo as ocorrências daí resultantes aquilo que designamos de enredos metafóricos.

Mas vejamos ainda o que diz Ricouer sobre a operacionalidade de uma metáfora, para começarmos a esclarecer melhor o nosso ponto de vista acerca da relação da metáfora com a concepção arquitectónica.

(...) a enunciação metafórica opera simultaneamente sobre dois campos de referência. Essa dualidade explica a articulação, no símbolo, de dois níveis de significação. A significação primeira é relativa a um campo de referência conhecido: o domínio das entidades às quais podem ser atribuídos os próprios predicados considerados em sua significação estabelecida. A segunda, à qual se trata de fazer surgir, é relativa a um campo de referência para o qual não há significação directa, e para o qual, por consequência, não se pode proceder a uma descrição identificante por meio de predicados apropriados.<sup>128</sup>

Os “*predicados apropriados*” aqui referidos por Ricouer parecem equivaler à “*escrita mais apropriada*” de que falava Tainha. Mas repare-se, sobretudo, na semelhança existente entre a dualidade dos campos de referência aqui referida, para explicar a operacionalidade de uma enunciação metafórica e a dualidade das *vertentes técnicas* que Tainha dizia estarem sempre subjacentes ao acto de projectar. Em ambas as enunciações, se estabelece um inter-relacionamento, entre um primeiro domínio referente ao *conhecido* e um segundo ao do *fazer surgir*.

Assim sendo, tanto na formação de uma metáfora em literatura, como na criação do novo em arquitectura, a subversão gera-se a partir de um mesmo princípio. O que nos leva a poder afirmar, que a criação de novidade num projecto de arquitectura corresponde a um acto eminentemente metafórico. Imaginarmos um projecto de arquitectura sem laivos de novidade, equivalerá a imaginarmos uma narrativa literária sem enunciações metafóricas. Só que enquanto com o texto escrito, os conteúdos metafóricos se reflectem apenas em imagens no pensamento, num projecto de arquitectura, esses conteúdos são convertíveis em representações

<sup>128</sup> Paul RICOUER, *A Metáfora Viva*, Edições Loyola, São Paulo, 2000, p.458.

desenhadas (novas imagens), para numa fase posterior poderem ser transponíveis para a dimensão da matéria e do espaço habitável.

Numa metáfora, o que é dito remete para um “não-dito”, em que o que se diz efectivamente corresponde a uma imagem e o que se pretende dizer indirectamente corresponde a outra. Aquilo que é dito, I. A. Richards<sup>129</sup> chamou *veículo* e ao que fica subentendido, chamou *teor*.

Ricouer, referindo-se ao *sentido figurado*, que no fundo corresponde ao *veículo*, corroborou Monroe Bradsley, fazendo as seguintes afirmações:

*“(...) a estratégia de discurso pela qual a enunciação metafórica obtém o seu resultado é uma absurdidade. Semelhante absurdidade só é revelada pela tentativa de interpretar literalmente a enunciação”*<sup>130</sup>.

*“(...) podemos descortinar um sentido onde uma interpretação literal seria literalmente absurda”*.<sup>131</sup>

Ricouer, quando faz estas afirmações, não está obviamente a contemplar as possibilidades de apropriação conceptual que as formas artísticas podem fazer da dita *absurdidade*<sup>132</sup> para gerarem o novo, pois é precisamente a componente absurda da metáfora, relacionada com a sua interpretação à letra, que quando convertida em imagem se constitui como matéria-prima do imaginário subversivo, sendo a essas construções aquilo a que chamamos enredos metafóricos.

O enredo metafórico, em arquitectura, corresponderá assim à representação viva e directa do *sentido figurado* ou *veículo* de uma metáfora, através de uma estrutura composta por matéria e espaço habitável, sendo uma oportunidade em que se gera a possibilidade de materialização

<sup>129</sup> “Quando o poeta fala de um “anjo azul” ou de um “manto de tristeza”, põe em tensão dois termos que, segundo Richards, podemos chamar o teor e o veículo” (Paul Ricouer, Teoria da Interpretação, Edições 70, 1976, p. 61)

<sup>130</sup> Paul RICOUER, Teoria da Interpretação, op Cit., p 62.

<sup>131</sup> Paul RICOUER, Teoria da Interpretação, op Cit., p 62.

<sup>132</sup> Segundo Ricouer, Monroe Beardsley utilizava o termo “absurdidade” para se referir à inconsistência criada pelo conflito entre as duas interpretações desniveladas que sustentam a metáfora. (Paul Ricouer, Teoria da Interpretação, op Cit., p 62.)

do *absurdo*. Daí resultarem tramas ambientais, de forte exotismo e grande ambiguidade, em que a estranheza emerge de uma estrutura, que embora lida como um todo, é composta por partes aparentemente inconciliáveis na formação de sentido.

Passemos então a exemplificar, através de casos concretos, o modo como se pode converter uma enunciação metafórica num enredo de matéria e espaço. E para isso, partamos de um enredo cinematográfico, resultante de uma transposição de imagens do pensamento para o espaço cénico filmado, passando de seguida por um caso arquitectónico, aparentemente referenciado nesse enredo fílmico.

### A Metáfora do Fundo dentro da Figura



Fig 1 - *Take final da obra cinematográfica Nostalghia de Andrei Tarkovski, 1983,*  
Fonte: dvd Nostalghia<sup>133</sup>

O *take* final do filme *Nostalghia* corresponde a um *elemento metafórico*, como diz o próprio realizador, Andrei Tarkovski<sup>134</sup>. No caso, a expressão autobiográfica de um profundo sentimento nostálgico de per-

<sup>133</sup> Andrei TARKOVSKI, *Nostalghia*, 1983, Obra em DVD, Costa do Castelo Filmes, 2004.

<sup>134</sup> Andrei TARKOVSKI, *Esculpir o Tempo*, Martins Fontes, 1ª edição, São Paulo, 1990.p.258-259.

da e errância transposto para uma estrutura imagética – a imagem da paisagem rural do seu país de origem (a Rússia) encarcerada dentro de um monumento do país onde ficou exilado (a Itália) – aqui representada pela ruína da abadia de San Galgano na Toscana.

Aqui o que é grande aparece dentro do pequeno, o que é aberto encontra-se encarcerado dentro do fechado, como se num território pejado de monumentos majestosos, como o é Itália, apenas a imagem da monumentalidade da ruína se pudesse equiparar ao sentimento de nostalgia aí vivido - o de uma profunda decadência interior.

Esta subversão metafórica transposta e imaginada no âmbito conceptual da arquitectura poderá sugerir a ideia de diluição de alguns binómios “instituídos”, subjacentes à percepção dos edifícios e dos territórios, tais como, o da interior/exterior, o do público/privado, mas acima de tudo o da figura/fundo. Vejamos como.

### A Casa de Azeitão



Fig 2 - *Casa de Brejos de Azeitão*, projecto de Aires Mateus, 2007, Fonte: página Uekou77 na internet<sup>135</sup>

<sup>135</sup> Disponível em <<http://uekou77.tumblr.com/post/6577918763/>>

A casa de Azeitão, da autoria de Aires Mateus, parece estabelecer uma forte analogia com a metáfora cinematográfica do take final da *Nostalghia*, onde a imensidão de uma paisagem aparece confinada interiormente aos limites de um edifício. Neste caso, não tanto a de um território rural, mas mais a de uma atmosfera urbana ou o de uma alameda coberta por copas de árvores.

Aqui, o caminho, não foi o do *aparato tradicional*, como diria Tainha. Este projecto reflecte uma interpretação crítica e subversiva do enunciado convencional de um programa de habitação unifamiliar, propondo uma ideia de espaço contínuo, desafogado e total, onde os quartos são caixas soltas penduradas que pairam sobre nós. Este projecto, resulta precisamente da subversão de imagens pré inscritas com diferentes níveis de sofisticação, em que a do *take* final da *Nostalghia*, parece ter funcionado como forte referência. O fundo aparece dentro da figura, como no enredo de Tarkovski. Em ambos os casos, a “imensidão da paisagem dentro da casa”, poderia ter funcionado como a enunciação metafórica subjacente às duas concepções.

## Conclusão

Existem em memória, uma panóplia de imagens pré inscritas com vários níveis de sofisticação, desde as mais elementares, provenientes da mera observação directa de situações do quotidiano, às mais complexas, portadoras já em si de um forte sentido metafórico e subversivo.

Os ímpetos subversivos, decerto munidos de poder metafórico, serão o germen para a sustentação linguística de “novas imagens”. Em simultâneo, as novas imagens, passíveis de ser desenhadas, serão o germen para o nascimento de um novo texto capaz de transcender o enunciado descritivo do programa de encomenda da obra de arquitectura.

*“Para bem sentir o papel imaginante da linguagem, é preciso procurar pacientemente, a propósito de todas as palavras, os desejos de alteridade, os desejos de duplo sentido, os desejos de metáfora.”<sup>136</sup>*

---

house-in-brejos-de-azeitao-by-aires-mateus>

<sup>136</sup> Gaston BACHELARD, *O Ar e os Sonhos*, 2ª edição, Martins Fontes, São Paulo, 2001, p.3.

### **Bibliografia**

BACHELARD, Gaston, O Ar e os Sonhos, Ensaio sobre a imaginação do movimento, Martins Fontes, São Paulo, 2001.

CALVINO, Italo, Seis propostas para o próximo milénio, Editorial Teorema, Lisboa, 1990.

LUCRÉCIO, DE RERUM NATURA (De la Realidad), Editorial Lucina, Zamora, 1997.

OVÍDIO, METAMORFOSES, Volume 1, Nova Vega, Lisboa, 2006.

RICOUER, Paul, A Metáfora Viva, Edições Loyola, São Paulo, 2000.

RICOUER, Paul, TEORIA DA INTERPRETAÇÃO, edições 70, Lisboa, 2000.

TAINHA, Manuel, Arquitectura em Questão, AEFA, Lisboa, 1994.

TARKOVSKI, Andrei, Esculpir o Tempo, Martins Fontes, São Paulo, 1990.



ENEIDA DE ALMEIDA

## **Arquiteturas Imaginadas e Obras Acabadas: os Liames entre Representação, Projeto e Obra na Produção de Lina Bo Bardi**

### **Resumo**

Este trabalho explora o desenho da arquiteta Lina Bo Bardi como um peculiar registro da obra em elaboração. As peças gráficas analisadas, distintas da notação técnica convencional, apresentam-se como uma fusão de imagens e textos em que as soluções arquitetônicas compõem juntamente com os motivos que lhe deram existência. Interessa a esta investigação concentrar-se em desenhos e textos referentes a dois edifícios específicos: o Sesc Pompeia e o Museu de Arte de São Paulo (MASP). A coerência entre o *modus operandi* da arquiteta e sua forma de representação é reconhecida em duas condições do seu exercício profissional: a primeira, a experiência em campo editorial, que lhe possibilita o desenvolvimento de uma competência na edição de textos, associada ao trabalho criativo de ilustração; a segunda corresponde a uma ideia de representação que, mesmo lúdica e inventiva, responde a um premente desejo de concretude advindo da síntese entre erudição e cultura popular.

### **Introdução**

A trajetória definida por Lina Bo Bardi é, sem dúvida, bastante singular, não apenas pelo espírito aventureiro que a conduz à decisão de migrar de sua terra natal, a Itália, em busca de novos desafios em território desconhecido, quando aporta no Rio de Janeiro e, mais adiante, quando elege São Paulo como lugar para viver e trabalhar, e o Brasil como país para se naturalizar. O espírito inquieto e o empenho social são traços marcantes de seu temperamento que orientam seu trabalho e a impulsionam a enfrentar a vida e o exercício da arquitetura de forma combativa e sempre comprometida com ações coletivas.

Sua conduta é a de uma exploradora dos tempos modernos. Aliás,

os Bardi<sup>137</sup> juntos atuaram como desbravadores de tempos recentes. Valendo-se da condição de intelectuais europeus respeitáveis, são recebidos de portas abertas e estabelecem um circuito de relações internacionais, através dos vínculos mantidos lá fora. Encontram no Brasil um território aberto a intercâmbios e experimentações, em meio a esse círculo privilegiado realizam um trabalho de grande relevância cultural.

O olhar estrangeiro concede à Lina Bo Bardi a capacidade de divisar a peculiaridade e a vitalidade da cultura popular sem confundi-la com folclore, com as sacramentadas interpretações oficiais. Nada em comum com a visão estereotipada do forasteiro frente às diferenças culturais, sua percepção aguda possibilita o reconhecimento de valores como autenticidade, singeleza e frescor. Ao contrário dos consensos consolidados pela “alta cultura”<sup>138</sup> sua avaliação é surpreendente, acurada e profícua, identificando qualidade nas soluções inventivas com os meios mais escassos e nelas colhendo inspiração (Fig 1 e 2).

---

<sup>137</sup> Lina Bo transfere-se ao Brasil em 1946, depois de se casar com Pietro Maria Bardi, (1900-1999) um autêntico autodidata que exerce as atividades de crítico de arte e arquitetura, colecionador de obras de arte, conforme Francesco TENTORI, em artigo intitulado “P.M. Bardi e Lina Bo”, *Abitare* n. 374, junho de 1998, pp. 94-95.

<sup>138</sup> Em BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. 1ª ed., Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo, 1994, p. 12. A publicação reúne material de pesquisa da arquiteta sobre o Nordeste brasileiro e seu depoimento em favor do debate e constituição de um campo de experimentação relacionado ao desenho industrial, a partir do reexame da produção cultural popular, como uma espécie de resistência a um processo de “desculturação” em curso, que importa e aplica acriticamente uma prática do “design” internacional, alheia ao fazer artístico e às manifestações culturais locais.

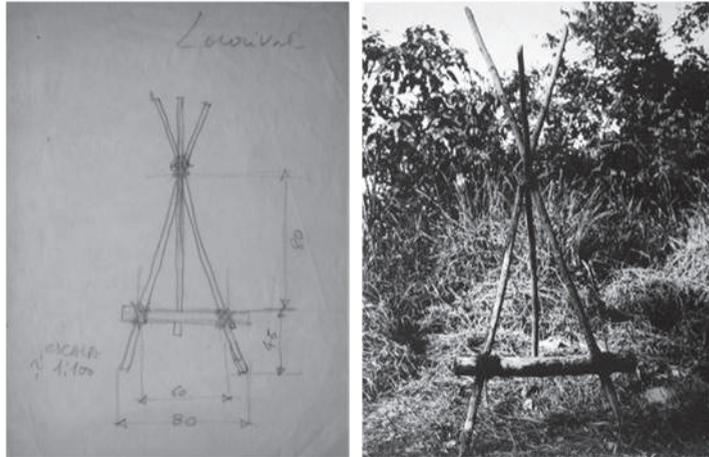


Fig 1 e 2 - Croqui e fotografia de uma cadeira de beira de estrada, 1967.

Fonte: [http://www.iuav.it/Ateneo-cal/2004/2004-09/Lina-Bo-Ba/la-mostra/2\\_immagini1.doc\\_cvt.htm](http://www.iuav.it/Ateneo-cal/2004/2004-09/Lina-Bo-Ba/la-mostra/2_immagini1.doc_cvt.htm). Acesso em 12/02/14.

Interessa especialmente a este estudo concentrar-se em desenhos e textos referentes aos projetos de dois edifícios específicos: A fábrica da Pompeia, como Lina Bo Bardi nomeia a unidade do Serviço Social do Comércio (SESC) instalada no bairro da Pompeia, e o Museu de Arte de São Paulo, o MASP.

O intuito é especular sobre o modo como a arquiteta engendra as soluções para o problema arquitetônico, apreciando as várias etapas do projeto em gestação, mesmo que, porventura, alguns desenhos não correspondam às soluções adotadas no projeto finalizado.

Não se pretende aqui esgotar os aspectos que envolvem a concepção do projeto dessas duas obras, mas sim destacar alguns matizes desse processo que possam mostrar-se particularmente propícios para o ensino da arquitetura no sentido de instruir os alunos a respeito do exercício crítico presente na articulação entre desenho e projeto. O objetivo é realizar uma incursão no universo da representação, que possibilite ampliar a experiência arquitetônica para além do objeto construído.

Entende-se que os esboços informam a respeito do itinerário de formulação do projeto, em busca de motivações que assegurem o

distanciamento da gratuidade, do acidente. Os desenhos, portanto, caracterizam um percurso dinâmico em que se explicitam não só os princípios estruturadores da intervenção, mas também desvios e reconsiderações.

### **O ambiente de formação da arquiteta**

Os estudos de arquitetura junto à escola romana, sob a direção de Gustavo Giovannoni, explicam o apreço pelo sentido histórico do ofício do arquiteto<sup>139</sup>. A jovem arquiteta, porém, não se deixa acomodar: a atmosfera de Roma, capital do fascismo, a presença sufocante de sua história e de suas ruínas concorre para que Lina Bo Bardi procure um ambiente mais dinâmico, mais propenso a acolher propostas inovadoras do movimento moderno, diferente daquela face exibida pelas obras do racionalismo monumental de Marcello Piacentini. Muda-se então para Milão, para *“adquirir prática”*. Colabora Gio Ponti, diretor das Trienais de Milão e da revista Domus. Essa atividade rendeu-lhe uma rica e variada experiência: desde o design de mobiliário, passando pela moda, até projetos urbanísticos.

A guerra, no entanto, paralisa a produção arquitetônica, o que faz com que se concentre na atividade de pesquisa e de ilustração, colaborando com diversas revistas e jornais. Seleciona temas, recolhe material, documenta, edita e publica. Cultiva, assim, a prática da escrita que não será abandonada quando terá a chance de voltar à atividade de projeto. Ao contrário, concilia o pensar e o fazer arquitetura pela mediação do texto escrito, explicitando critérios, motivações, raciocínios que norteiam sua prática.

Com Bruno Zevi, Lina Bo Bardi funda a revista semanal *“La cultura della Vita”*, editada em Milão pelo mesmo editor de Domus, antes de vir para o Brasil. Aqui, no *“país inimaginável onde tudo era possível”*<sup>140</sup>, encontrou território adequado para viver e realizar sua atividade in-

<sup>139</sup> OLIVEIRA, Olívia de. *“I mondi immaginari e i modi reali”*, em GALLO, Antonella (org.). Lina Bo Bardi architetto. 1ª ed., Marsilio, Veneza, 2004, p. 84.

<sup>140</sup> Conforme seu Curriculum Literario, em FERRAZ, Marcelo (org.). Lina Bo Bardi. 1ª ed., Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo, 1993, p. 12.

ventiva. Com a revista *Habitat*<sup>141</sup> passa a ocupar um espaço no mundo editorial brasileiro.

Ao exercício da escrita conjuga-se o da expressão gráfica, possibilitando o desenvolvimento de uma forma especial de representação que caracteriza seus projetos, como assinala Luís Antônio Jorge, ao definir seus croquis:

“(...) narrativa literária, onde Lina dialoga com seus distintos interlocutores, através de inumeráveis anotações, evocando idéias, imagens, referências, montando uma espécie de story-board, voltado muito mais à demonstração dos fundamentos do projeto, dos conceitos da proposta, do que à sua melhor representação. A ênfase nas idéias e a coerência entre elas e as imagens geratrizes do projeto, ao mesmo tempo em que evitam a retórica do desenho pelo desenho, desmistificam o ato criador em prol de uma pedagogia poética”.<sup>142</sup>

Sugestiva e acertada a observação sobre a intensidade criativa do seu croqui (Fig 3 e 4):

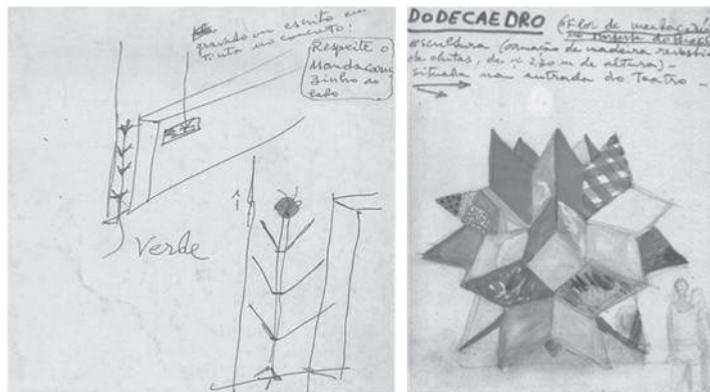


Fig 3 e 4 - Duas interpretações da flor de mandacaru. A da esquerda corresponde à solução de arremate para a fenda entre os muros dos edifícios novos e a mureta dos guarda-corpos das passarelas do Sesc Pompeia. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 231 e 260.

<sup>141</sup> Lina Bardi participa do corpo editorial da revista *Habitat*, revista do MASP, publicada de 1950 a 1959.

<sup>142</sup> JORGE, Luís Antônio. Tese de Doutorado, intitulada *O espaço seco. Imaginário e poéticas da arquitetura moderna na América*. FAUUSP, 1999, p. 105.

Desenho que pretende ser minucioso sem perder o despojamento quase irreverente de quem vê e cria. Desenho criador. Retrato criativo. Por isso, feliz. Felicidade que, como afirma Bachelard, provém da vontade e da imaginação criativa e não do conteúdo, do que se quer retratar.<sup>143</sup>

Desenho como registro da criação, da solução feliz, representativo do contentamento decorrente do acerto, da felicidade na escolha da profissão.

Lina Bo Bardi, recém-chegada ao Brasil, não apenas capta o vigor da arquitetura moderna brasileira em seu desenvolvimento ainda precoce, como também aprecia a vitalidade da miscigenação cultural, a força criativa das soluções sincréticas autóctones. Coleta, coleciona, mapeia, musealiza e reinventa não só o monumental, mas sobretudo o cotidiano.

Não por acaso é identificada como “caso híbrido” por Eduardo Subirats, para quem o hibridismo é a palavra de ordem das culturas divididas entre a vitalidade local e as influências dos grandes centros corporativos de produção de tecnologia e informação. Delineia assim uma obra que une a *“extrema fantasia à sobriedade extrema”*<sup>144</sup>, nas palavras do autor.

De início, pouco explorada, a produção de Lina Bo Bardi, repentinamente nos anos 1990 e, mais intensamente, a partir dos anos 2000, desperta interesse renovado seja no Brasil que na Europa. Surgem a partir desse período vários ensaios críticos, pesquisas acadêmicas<sup>145</sup> e exposições de divulgação do seu trabalho.

<sup>143</sup> Id. *ibid.*

<sup>144</sup> GALLO, Antonella (org.). Lina Bo Bardi architetto. 1ª ed., Marsilio, Venezia, 2004, p. 21. O livro foi publicado por ocasião da 9ª Bienal de Arquitetura de Veneza e conta com a participação de vários autores, entre os quais Eduardo Subirats, filósofo e poeta, amigo de Lina Bo Bardi, que assina o texto: “Lina Bo: Un’epoca nuova e già cominciata”, pp. 21-52.

<sup>145</sup> Entre as pesquisas concluídas em tempos mais recentes, que abordam sua atuação, destacam-se: OLIVEIRA (Dissertação de Mestrado, FAUUSP, 2008); ROSSETTI (Dissertação de mestrado, UFBA, 2002; Tese de Doutorado, FAUUSP, 2007); RUBINO (Tese de Doutorado, UNICAMP, 2002). Entre os livros publicados: OLIVEIRA, O. Lina Bo Bardi, sutis substâncias da arquitetura. São Paulo: Romano Guerra; Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

### **O SESC Pompeia (1977 - 1986)**

Em 1976 Lina Bo Bardi é convidada a apresentar sua proposta de intervenção que dá origem à “Fábrica da Pompeia”, implantada em uma antiga indústria desativada cinco anos antes. Atuam como seus colaboradores os arquitetos André Vainer e Marcelo Ferraz. Os contornos desses edifícios são reconhecidos como marcas inconfundíveis do uso industrial, associados a uma noção de patrimônio urbano como depositário de histórias e memórias que nos permitem melhor compreender a formação da cidade contemporânea.

### **O reconhecimento de valor**

O Sesc (Serviço Social do Comércio) já havia iniciado suas atividades no local, em caráter provisório, desde 1973. Durante essa fase inicial de funcionamento, antes da aprovação do projeto de Lina Bo Bardi, pode-se dizer que as construções, aliadas à ambientação, estavam arraigadas na memória das pessoas do bairro que, familiarizadas, estabeleciam vínculos afetivos com aquela estrutura existente.

Lina Bo Bardi adverte nas instalações fabris as marcas da sobriedade e solidez dos primeiros exemplares industriais, evidenciadas nas formas definidas pelas alvenarias de tijolos maciços e na estrutura de concreto<sup>146</sup>. Do mesmo modo, observa a fluidez do espaço, após a demolição das divisões internas. Percebe também a empatia instaurada entre a população e a atmosfera daquele lugar. Reconhece que dificilmente um projeto *ex novo* teria suscitado o mesmo efeito.

Uma intervenção que faz “*numa cidade entulhada e ofendida (...) de repente, surgir uma lasca de luz, um sopro de vento.*”<sup>147</sup>

Nada melhor do que retomar as palavras de Lina Bardi para descrever os elementos essenciais desse projeto:

<sup>146</sup> Lina Bardi associa as características dos elementos estruturais de concreto armado ao pioneiro Sistema Hennebique, patenteado na Europa, no final do século XIX, pelo francês François Hennebique, e posteriormente difundido pelo mundo.

<sup>147</sup> FERRAZ, op. cit., p. 220.

*“E aí está a Fábrica da Pompéia, com seus milhares de freqüentadores, as filas na choperia, o ‘Solarium-Índio’ do Deck, o Bloco Esportivo, a alegria da fábrica destelhada que continua: pequena alegria numa triste cidade”.*<sup>148</sup>

Vale lembrar que não havia, naquela ocasião, nenhuma restrição à demolição dos antigos galpões. A decisão de mantê-los foi exclusivamente da arquiteta que ali reconheceu a autenticidade e dignidade de um conjunto fabril, um testemunho da história da industrialização da cidade de São Paulo.

### **As operações realizadas**

A intervenção começa no cimentado da calçada salpicado de seixos rolados – *“divertente”* – como repetia Lina Bardi àqueles que a ouviram descrever seu processo de trabalho *“amistoso e afetivo ofertado à sociedade.”*<sup>149</sup>

O acesso dá-se pela ‘rua-corredor’, no interior do lote, que assume importância estratégica de ligação entre as diversas atividades abrigadas em cada edifício, conduzindo ao final do percurso ao *solarium*, que, por sua vez, conduz aos novos blocos. Singulares canaletas revestidas de seixos rolados flanqueiam o caminho de paralelepípedos, captam e conduzem as águas pluviais (Fig 5).

Após a liberação do espaço interno dos pavilhões, permanece o invólucro. A estrutura de concreto foi mantida e recuperada, assim como a estrutura de madeira que sustenta a cobertura de telha-vã.

No maior dos galpões (com área de 50 x 70 m), o mais próximo do acesso principal, módulos de concreto aparente delimitados por muretas baixas, dispostos nos vãos centrais, independentes das estruturas preexistentes, criam espaços para leitura, reunião e projeção de audiovisuais. Implantados em nível acima do piso térreo, em dois lances com alturas diferentes, como uma espécie de mezanino, esses recintos

<sup>148</sup> Id. *ibid.*

<sup>149</sup> JORGE, *op. cit.*, p. 87.

possibilitam ter uma visão de conjunto do pavilhão (Fig 6).



Fig 5 - Primeiros estudos da rua interna delimitada pela silhueta dos edifícios e pelas canaletas que recolhem as águas pluviais. A solução definitiva substituiu o caminho sinuoso margeado por uma forração verde pelo pavimento contínuo de blocos de granito. Fonte: FERRAZ 1993, p. 221.



Fig 6 - Estudos da ocupação proposta para o edifício de maiores dimensões. A ideia inicial de se contrapor a rígida modulação da estrutura preexistente às curvas das novas passarelas internas dá lugar a uma ação mais comedida na solução final: a criação de recintos de reunião retilíneos que reverberam a geometria e alinhamento dos eixos estruturais. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 221.

O mobiliário de madeira, a lareira, o traçado sinuoso do espelho d'água – “o rio São Francisco” – desenhado no piso de pedra Goiás e preenchido com seixos rolados (os mesmos da calçada e das canaletas) como convém a um rio, complementam a ocupação desse amplo ambiente de estar que acolhe exposições temporárias, espetáculos, salão de jogos e

brinquedoteca (Fig 7 e 8).

Os elementos criados para propiciar os novos usos, distinguem-se com clareza das estruturas existentes e, a rigor, podem ser removidos sem prejuízo da construção primitiva. O caráter de simplicidade desses ambientes foi preservado com a manutenção das instalações à mostra, com a colocação de elementos singelos e, ao mesmo tempo, duráveis como os painéis em treliças ou as austeras portas de correr em madeira que deixam à vista roldanas e trilhos.

Restaurante, teatro e oficinas-ateliês são os usos previstos para os outros edifícios menores dispostos ao longo do eixo principal. Ao descrever o projeto do “teatro-auditorium”, espaço organizado a partir do palco central e de duas arquibancadas dispostas em lados opostos, Lina Bardi expressa a idéia da chamada “Arquitetura Pobre, isto é, não no sentido da indigência mas no sentido artesanal que exprime Comunicação e Dignidade máxima através dos menores e humildes meios”.<sup>150</sup>

A imposição da área *non aedificandi*, de empecilho à acomodação do novo programa de uso, converte-se em importante espaço lúdico constituído pelo extenso deck de madeira, uma espécie de “praia paulistana” (Fig 9, 10, 11, 12, 13 e 14).



Fig 7 e 8 - Interior do espaço fabril com os elementos calculadamente introduzidos para acolher os novos usos previstos no programa arquitetônico.

Fonte: FERRAZ, 1993, p. 225.

<sup>150</sup> Em FERRAZ, op. cit., p.220. (O grifo é nosso)

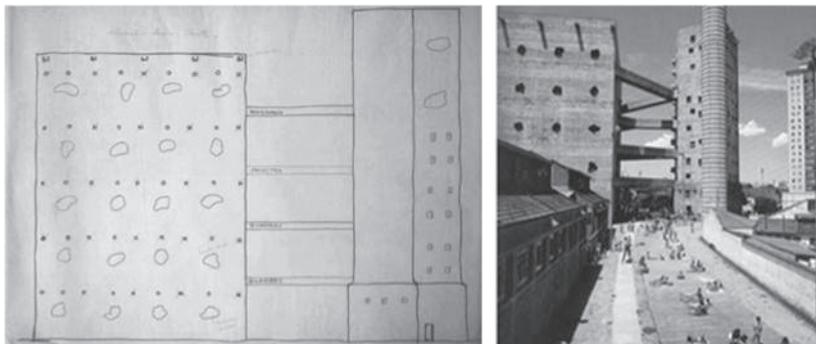


Fig 9 e 10 - Croqui e vista dos edifícios novos interligados pela passarela. O espaço que os divide configura-se como área de lazer. Fonte: [http://www.iuav.it/Ateneo-cal/2004/2004-09/Lina-Bo-Ba/la-mostra/2\\_immagini1.doc\\_cvt.htm](http://www.iuav.it/Ateneo-cal/2004/2004-09/Lina-Bo-Ba/la-mostra/2_immagini1.doc_cvt.htm). Acesso em 12/02/14.



Fig 11 e 12 - Estudos para as passarelas e vista parcial de um dos percursos em que se concretiza a carga expressiva do projeto. Fonte: [http://www.iuav.it/Ateneo-cal/2004/2004-09/Lina-Bo-Ba/la-mostra/2\\_immagini1.doc\\_cvt.htm](http://www.iuav.it/Ateneo-cal/2004/2004-09/Lina-Bo-Ba/la-mostra/2_immagini1.doc_cvt.htm).

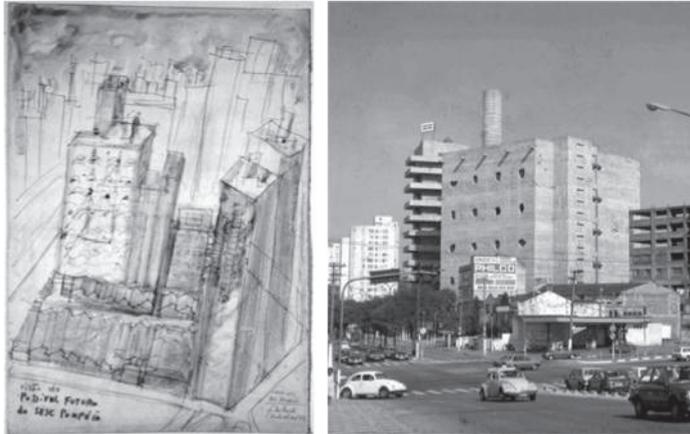


Fig 13 e 14 - Croquis em que se vislumbra a situação futura do entorno após a previsível verticalização da paisagem e uma imagem da situação real a partir de outro ângulo visual. Fonte: Fonte: [http://www.iuav.it/Ateneo-cal/2004/2004-09/Lina-Bo-Ba/la-mostra/2\\_immagini1.doc\\_cvt.htm](http://www.iuav.it/Ateneo-cal/2004/2004-09/Lina-Bo-Ba/la-mostra/2_immagini1.doc_cvt.htm). Acesso em 12/02/14.

Assim explica Lina Bo Bardi o raciocínio que conduz o projeto dos edifícios novos:

Uma galeria subterrânea de ‘águas pluviais’ (...) que ocupa o fundo da área da Fábrica da Pompéia, transformou a quase totalidade do terreno destinado à zona esportiva “non aedificandi”. Restaram dois ‘pedaços’ de terreno livre, um à esquerda, outro à direita, perto da ‘torre-chaminé-caixa d’água’ – tudo meio complicado. (...) Reduzida a dois pedacinhos de terra, pensei na maravilhosa arquitetura dos ‘fortes’ militares brasileiros, perdidos perto do mar (...). Surgiram, assim, os dois ‘blocos’, o das quadras e piscinas e o dos vestiários.(...) E... como juntar os dois ‘blocos’? Só havia uma solução: a solução aérea, onde os dois ‘blocos’ se abraçam através de passarelas de concreto protendidos.<sup>151</sup>

Uma intervenção que se nutre de memória e invenção, com projeto de profundo sentido poético, compreendido como um “fazer”, um *modus operandi* que se ampara em conhecimento, técnica e experiência vivida, uma operação que articula o universal ao particular.

<sup>151</sup> FERRAZ, op. cit., p. 231.

### **Museu de Arte de São Paulo – MASP (1957 - 1968)**

Uma premissa. Na projeção do Museu de Arte de São Paulo, na Avenida Paulista, procurei uma arquitetura simples, uma arquitetura que pudesse comunicar de imediato aquilo que, no passado, se chamou de ‘monumental’, isto é, o sentido do ‘coletivo’, da ‘Dignidade Cívica’. Aproveitei ao máximo a experiência de cinco anos passados no Nordeste, a lição de experiência popular, não como romantismo folclórico mas como experiência de simplificação. Através da experiência popular cheguei àquilo que poderia chamar de Arquitetura Pobre (...) eliminei o esnobismo cultural (...) optando pelas soluções diretas, despidas. O concreto como sai das formas, o não acabamento (...).<sup>152</sup>

Criado em 1947, por iniciativa de Assis Chateaubriand, o influente proprietário dos Diários Associados, o museu teve seu acervo reunido graças não apenas à *expertise* do *marchand* e crítico de arte italiano, Pietro Maria Bardi, mas também à sagacidade com que ele encaminhou as negociações com os antigos proprietários europeus das obras de arte, em plena crise do pós-guerra. Valeu-se de doações e recursos levantados de modo bem pouco ortodoxo pelo magnata dos meios de comunicação local. A primeira sede ocupava dois andares da Sede dos Diários Associados, localizada à Rua 7 de Abril, região central de São Paulo.

A coleção daquele que viria a ser tornar um dos mais importantes museus da América Latina constituiu-se de obras consagradas a exemplares de arte ingênua e primitiva, de produtos oriundos da produção industrial a peças de arqueologia e de artesanato popular.

Com a expansão do acervo permanente e a consolidação da instituição, decidiu-se pela transferência da sede inicial para a Avenida Paulista, importante eixo econômico e cultural da cidade de São Paulo, evidenciado pela condição topográfica de domínio da paisagem circunstante.

O plano urbano que conformou a criação da avenida, no final do século XIX, destinava-se a expandir as áreas residenciais voltadas à elite produtora do café, principal produto a movimentar a economia do período. Quando se iniciou a construção da nova sede, porém, o crescimento

<sup>152</sup> Em FERRAZ, 1993, p. 100. (O grifo é nosso).

de São Paulo já tinha sido impulsionado pela industrialização intensiva, marcado pelo processo de metropolização, e a Avenida Paulista já havia se tornado um dos ícones da transformação vertiginosa pela qual a cidade atravessava, desde os anos 1950.

O partido arquitetônico do projeto do museu, entendido na acepção usual do termo no Brasil, especialmente a partir da consolidação do Movimento Moderno<sup>153</sup>, é caracterizado pelo volume suspenso de 30 m de largura por 75 m de comprimento, situado a 8 m de altura partir do nível da calçada, cuja solução estrutural, absolutamente singular, tem origem nas condições da doação do terreno impostas pelo empreendedor do loteamento da região da Paulista, Joaquim Eugênio de Lima, ao poder público municipal. O acordo estabelecido entre o doador e a municipalidade determinava a obrigatoriedade de se preservar a ampla visão da paisagem que, naquela ocasião, estendia-se da esplanada do Trianon até o Vale do Anhangabaú (Fig 13 e 14).

A organização espacial do programa de atividades dá-se pela divisão em dois corpos separados pelo espaço aberto que constitui o tão representativo vão-livre e se prolonga em direção ao terraço do *belvedere* do qual se descortina a vista privilegiada do vale que conduz à região central da cidade.

O vão livre é concebido como a conquista do “nada”, como dizia Lina Bo Bardi, ou melhor, um desejo de liberdade, reconhecido no comentário do compositor John Cage, quando viu pela primeira vez o MASP<sup>154</sup>. No entender de Pedro Janeiro, o vão corresponde à construção de um

<sup>153</sup> Esclarecedora, a esse respeito, a definição de Lucio Costa, como reporta Rogério Castro de Oliveira em seu texto intitulado “Construção, composição, proposição: o projeto como campo de investigação epistemológica”, In: CANEZ, Ana Paula; SILVA, Cairo Albuquerque (org.), *Composição, partido e programa. Uma revisão crítica de conceitos em mutação*. 1 ed., UniRitter, Porto Alegre, 2010, p. 35: “Para Lúcio Costa, (...) tomar partido implica dar início a um percurso inventivo que se traça sobre um campo de relações em constante formação e renovação, ainda que aos tateios e sujeito a inúmeros e imprevisíveis retornos e desvios. (...) Este dinamismo atribui à construção do partido um sentido eminentemente operativo, antecipador das configurações compositivas que conduzirão à finalização do projeto.”

<sup>154</sup> Conforme relato de Marcelo Ferraz, em texto intitulado “uma ideia de museu” (1999) publicado em Fórum Permanente, disponível em <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/uma-ideia-de-museu>. Acesso em 25/02/2014.

“entre” o chão (que também é teto do corpo subterrâneo) e outro corpo suspenso, que produz sombra e um precioso sopro de brisa em um dia quente de verão<sup>155</sup> (Fig 15).

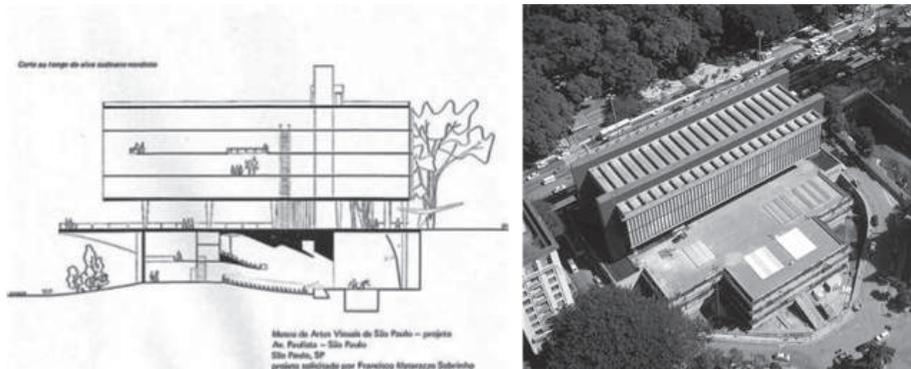


Fig 13 e 14 - Croqui inicial e vista aérea da obra finalizada em que se observam os dois corpos construídos: a caixa suspensa e o volume subterrâneo em relação à cota de nível da Avenida Paulista. Fonte: CARRILHO, M. J. “A preservação do edifício do Museu de Arte de São Paulo”, 5º DOCOMOMO BRASIL, 2003 e [http://www.iuav.it/Ateneo-cal/2004/2004-09/Lina-Bo-Ba/la-mostra/2\\_immagini1.doc\\_cvt.htm](http://www.iuav.it/Ateneo-cal/2004/2004-09/Lina-Bo-Ba/la-mostra/2_immagini1.doc_cvt.htm).

Acesso em 12/02/14.

<sup>155</sup> JANEIRO, Pedro António. Sul “Fra”.Delle architetture e dei disegni. 1ª ed., Edizioni Arianna, Rende (CS), 2013, p. 36.



Fig 15 - Aquarela de Lina Bo Bardi intitulada “A sombra da tarde”, 1965.  
O vazio sob o teto da caixa suspensa. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 101.

Abaixo do nível da calçada, distribuído em dois pavimentos, o “embasamento” abriga a biblioteca, dois auditórios, um espaço destinado a exposições temporárias e um restaurante. Esse corpo inferior está acomodado de modo a aproveitar o declive constituído pela diferença entre a cota de nível do piso de acesso, localizado na Avenida Paulista, e as cotas mais baixas, situadas na parte posterior do terreno, que ocupa toda a extensão da quadra.

O corpo elevado é constituído por um volume prismático envidraçado, distribuído em dois pavimentos, sustentado por quatro pilares unidos aos pares por duas vigas de concreto protendido que se prolongam em toda a extensão do lado maior do edifício, visíveis na cobertura, e por outras duas vigas situadas no piso intermediário, às quais se conectam cabos de aço que sustentam o piso do primeiro andar. Nas laterais, as extremidades dos lados menores do corpo suspenso apresentam um balanço de 5m de cada lado (Fig 16).

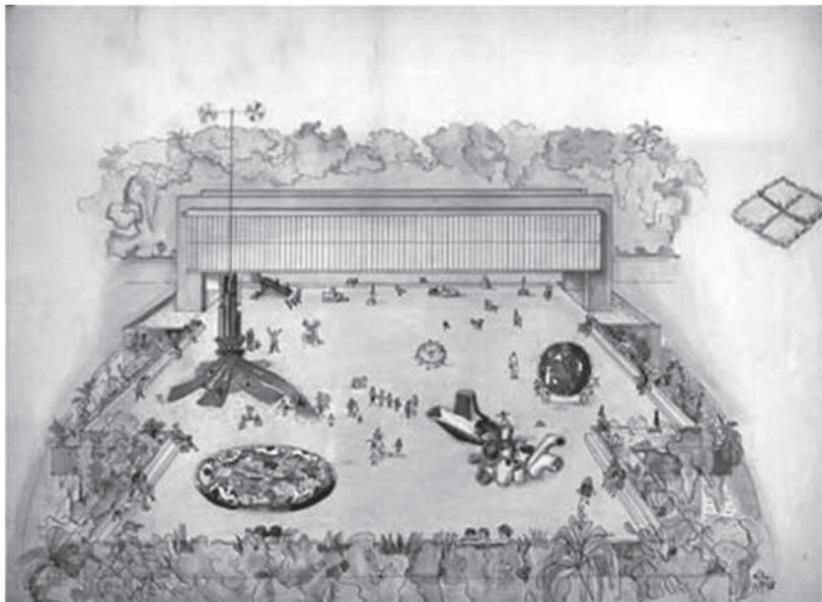


Fig 16 - O terraço como prolongamento da calçada, conforme o imaginou Bo Bardi: animado pela apropriação do público que faz uso dos muitos brinquedos coloridos.

Fonte: FERRAZ, 1993, p. 111.

O projeto museográfico contava com o 'painel-cavelete' constituído por uma base de concreto de forma cúbica, onde se encaixavam duas lâminas de vidro temperado, fixadas na base sólida por meio de uma cunha de madeira disposta em uma fenda escavada na face superior do cubo. Sobre uma das superfícies de cristal instalava-se a tela, suspensa por tirantes de aço; no intervalo entre as duas superfícies transparentes, exatamente no retro do quadro, dispunham-se documentos, reproduções, textos, com o propósito didático de instruir os visitantes com informações sobre as obras, o trabalho do artista e o contexto cultural de produção (Fig 17).



Fig 17 - O desenho do “cavelete” e o espaço de exposição concebido a partir de um novo conceito museográfico que privilegia a direta fruição do público, em lugar da mediação dos especialistas. Fonte: [http://www.iuav.it/Ateneo-cal/2004/2004-09/Lina-Bo-Ba/la-mostra/2\\_immagini1.doc\\_cvt.htm](http://www.iuav.it/Ateneo-cal/2004/2004-09/Lina-Bo-Ba/la-mostra/2_immagini1.doc_cvt.htm). Acesso em 12/02/14.

Quem hoje visita o museu não mais presencia o espetáculo das telas que antes levitavam naquele amplo espaço. Atualmente há um agenciamento absolutamente convencional de quadros sobrepostos em superfícies opacas, organizados em um percurso labiríntico com subdivisões ordenadas segundo critérios museológicos e cronológicos tradicionais.

A decisão de Lina Bo Bardi seguia seu ímpeto experimentalista de se contrapor com naturalidade aos modelos consolidados, baseava-se na concepção de “cultura como livre escolha”, propiciando um contato direto do público com as obras: para ler os dados técnicos sobre a obra em exposição, o visitante deveria deslocar-se para trás da tela. O primeiro impacto seria o da própria obra e, somente em um segundo momento, o observador estaria sujeito à mediação dos recursos museológicos.

O projeto reflete a vocação do museu como local gerador de conhecimento e cultura, um centro de produção artística, não como mero receptáculo de obras de arte. Com esse propósito, desde o início, a instituição promovia uma ampla gama de atividades tais como: apresentações de

dança, teatro, cursos de história da arte, gravura, desenho, pintura e escultura, seminários sobre arte, literatura e cinema. Os Bardi manifestavam-se favoráveis a difundir uma visão abrangente da arte, livre dos rótulos e classificações que as colocassem em compartimentos estanques, inflexíveis.

### **Desenho e arquitetura como sopros de vento, luz e liberdade**

A atenção à arquitetura como fato cultural, como *“organismo apto à vida”*, reflete-se na acuidade profissional com que Lina Bo Bardi elabora um programa de uso pertinente, exequível e duradouro, bem como no devido equacionamento do espaço arquitetônico pronto a acolher as atividades programáticas propostas.

Entende o desenho como informação necessária e indispensável à realização. Reexamina, por meio dos esboços, o procedimento técnico como manufatura, atendo-se às questões concretas de um fazer, mas nem por isso os torna impessoais, desprovidos de vivacidade. Desenho que, em grande medida, serve à prática do profissional que transfere o escritório/ateliê para o canteiro de obras, transformando a representação gráfica na tradução imediata das soluções buscadas para os problemas encontrados na execução da obra.

Enlace entre desenho e obra que alcança uma dimensão poética sem abdicar da ética e do compromisso social. Projeto e realização concatenados por um percurso que se manifesta a partir da liberdade do traço e do uso da cor, como a evasão de um rico imaginário que, por transformações sucessivas e associações paradoxais, do embate com a realidade converte-se em obra, ganhando expressão própria e concretude, representando *“uma lasca de luz, um sopro de vento”* em uma realidade, por vezes *“indigesta, seca, difícil de digerir”*, como advertia Lina Bo Bardi.

## **Bibliografia**

- ALMEIDA, Eneida de, Tese de doutorado *O construir no construído na produção contemporânea. Relações entre teoria e prática*, FAU-USP, 2010.
- CANEZ, Ana Paula; SILVA, Cairo Albuquerque (org.), *Composição, partido e programa. Uma revisão crítica de conceitos em mutação*, UniRitter, Porto Alegre, 2010
- BARDI, Lina Bo, *Tempos de grossura: o design no impasse*, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo, 1994.
- CARRILHO, Marcos José, “A preservação do edifício do Museu de Arte de São Paulo”, 5º DOCOMOMO BRASIL, 2003.
- FERRAZ, Marcelo (org.). *Lina Bo Bardi*, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo, 1993.
- \_\_\_\_ “Uma ideia de museu,” Revista digital Fórum Permanente, 1999, disponível em <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/uma-ideia-de-museu>.
- GALLO, Antonella (org.), *Lina Bo Bardi architetto*, Marsilio, Veneza, 2004.
- JANEIRO, Pedro António. *Sul “Fra”. Delle architetture e dei disegni*, Edizioni Arianna, Rende (CS), 2013.
- JORGE, Luís Antônio. Tese de doutorado *O espaço seco. Imaginário e poéticas da arquitetura moderna na América*, FAU-USP, 1999.
- VAINER André; FERRAZ, Marcelo (org.), *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o Sesc Pompeia*, Sesc, São Paulo, 2013.
- TENTORI, Francesco, “P.M. Bardi e Lina Bo”, *Abitare* n. 374, junho, 1998.

MAURO SANTORO CAMPELLO

## **Croqui: a grafia da poética da arquitetura**

### **Resumo**

A grafia na Arquitetura comporta três tipos de expressão gráfica. O croqui, o desenho arquitetônico e o desenho técnico. O primeiro encerra a poética do arquiteto, a ideia arquitetônica. O segundo exprime esta ideia, a qual ainda poderá ser variacionada. O terceiro informa a obra os aspectos técnicos do projeto. Este artigo tratará somente da grafia do croqui enquanto grafia possível para exprimir uma ideia de uma Arquitetura. Temos como hipótese que o croqui encerra uma ideia mesmo que ainda nebulosa, porém é esta ideia que proporcionará ao arquiteto a expressão de sua poética. Para tanto nos apoiaremos em um breve estudo da Fenomenologia da Imaginação Criadora de Gaston Bachelard e enfatizaremos dois dos seus temas a Imagem e a Imaginação Criadora.

### **Introdução**

O croqui representa uma ideia. O desenho arquitetônico também representa uma ideia. Esta é uma hipótese. Então não haveria diferença entre croqui e desenho arquitetônico. Pode até ser. Mas se estivermos nos referindo ao desenho técnico, aquele que tem como objetivo representar uma grafia de informações técnicas para a realização da obra arquitetônica, então, nós estamos nos referindo a outro meio de representação que, em nossa opinião, não tem nada a ver com a grafia do desenho arquitetônico, o qual representa uma ideia e muito menos com a grafia do croqui que, também, representa uma ideia.

Isto posto parece que estamos falando de três formas distintas de representação de uma ideia. E estamos mesmo. No domínio da arquitetura e do urbanismo entendemos que estas são as três formas possíveis de representação do que chamamos de projeto.

Antes de continuarmos a falar das possíveis grafias representativas da arquitetura e da cidade, esclarecemos que não estamos entrando

no domínio da grafia *digital*. Estamos no domínio da grafia *analógica*. Também gostaríamos de esclarecer que entendemos que arquitetura e urbanismo são a mesma coisa, no que diz respeito à cidade, sua morfologia. A cidade é composta por arquiteturas *construções*, fantásticas, ótimas, boas, médias ou regulares, ruins, péssimas, as que nunca deveriam existir e assim poderíamos arranjar outros adjetivos.

O que nos interessa são o croqui e o desenho arquitetônico, ambos expressando ideias, que neste caso é a *ideia arquitetônica* ou a *forma arquitetônica*<sup>156</sup>. Para nós o croqui representa uma ideia ainda nebulosa. Esta no âmbito da subjetividade do devaneio bachelardiano, pois ela nos mantém inquietos<sup>157</sup> e é no *caos* do croqui que surge a ideia<sup>158</sup>. Por convicção o estado de consciência neste momento é de uma *não racionalidade*. A consciência imaginadora<sup>159</sup> esta ativa e se mantém ativa e ativante na subjetividade.

O desenho arquitetônico também representa uma ideia, a ideia já não tão nebulosa como a do croqui. Apesar de ainda expressar uma ideia, a subjetividade, ou seja, a *inquietação* começa a ceder lugar a um estado de tranquilidade, a certa objetividade que ativa a nossa consciência racionalizadora e que começa a dialogar com a nossa consciência imaginadora, a qual ainda se mantém em atenção<sup>160</sup>.

Este artigo se deterá somente no croqui enquanto grafia que representa uma ideia inaugural, ou uma imagem primeira ou primitiva, ou melhor, dizendo primordial<sup>161</sup>, a qual contém um objeto, ainda que aos olhos de muitos não tenha um significado aparente<sup>162</sup>. É a grafia da pos-

<sup>156</sup> Mauro Santoro CAMPELLO, A Poética do Ferro na Arquitetura de Aço, dissertação de mestrado PROARQ/FAU/UFRJ, Rio de Janeiro, 1999.

<sup>157</sup> Pedro António JANEIRO, Origens e Destino da Imagem. Para uma Fenomenologia da Arquitectura Imaginada, 1ª Ed., Chiado Editora, Lisboa, 2010.

<sup>158</sup> Sidônio PORTO, conferência de abertura da II Bienal de Arquitetura da Zona da Mata Mineira e Vertentes, Juiz de fora, XX/10/2013

<sup>159</sup> Gaston BACHELARD, Poética do Espaço, 1ª Ed., 5ªª tiragem, Livraria Editora Martins Fontes, São Paulo, 2000; Mauro Santoro CAMPELLO, idem.

<sup>160</sup> Mauro Santoro CAMPELLO, idem.

<sup>161</sup> Gaston BACHELARD, idem; Mauro Santoro CAMPELLO, idem; Edson da Cunha MAHFUZ, Ensaio sobre a Razão Compositiva, 1ª Ed., Editora AP Cultural, Belo Horizonte, 1995.

<sup>162</sup> Pedro António JANEIRO, idem.

sibilidade da existência de um objeto, que neste caso é o objeto arquitetônico, melhor dizendo, é a arquitetura que se encerra toda a ideia que o autor, no caso o arquiteto, imaginou.

Mas este ato de imaginar e produzir uma imagem é um ato involuntário ou voluntário? A *produção* desta imagem e *este ato* de imaginar é fruto de uma larga e longa experiência cultural devida ao seu autor, ou não é nada mais do que uma imagem sem passado<sup>163</sup>, um “*germe de um universo imaginado*”<sup>164</sup> sem pressupostos como quer Bachelard em sua Fenomenologia da Imaginação Criadora? Se considerarmos a imagem como inaugural da poética de seu criador, então o artigo tomará o rumo da Imaginação Poética de Bachelard. Agora se nos guiarmos não pela imagem primeva e sim pela imagem que é fruto de reflexões concretas e pouquíssimas abstratas, entraremos na teoria da cognição, que admite, além de outros pressupostos, a carga genética, a herança cultural, o acúmulo de conhecimento e etc.<sup>165</sup>

Porém não queremos andar por este caminho. Não que não acreditemos nele. Há algo de coerente com a criação em arquitetura considerando esta abordagem. Mas o que procuramos é a capacidade de criar algo do *nada* que nos leve a pertencer ao mundo. Ser um só no mundo. Habitá-lo poeticamente e não habitá-lo pela construção de um objeto para nos protegermos da chuva, do sol ou do vento.<sup>166</sup>

Ora se admitirmos, também, que a arquitetura não é só objeto, entendido como não só objeto que podemos “habitar ao nosso lado”, mas objeto que habitamos nele<sup>167</sup> e se aceitarmos isto, também, como hipótese, a arquitetura não é mesmo somente um objeto. Há uma relação quase que visceral entre o ser humano que habita o objeto arquitetônico e o objeto arquitetônico que se deixa habitar.

Admitamos que a arquitetura seja, também, a cidade. É outra

<sup>163</sup> Gaston BACHELARD, *idem*.

<sup>164</sup> Gaston BACHELARD, *Poética do Devaneio*, Livraria Editora Martins Fontes Ltda., 1ª Ed., 1996.

<sup>165</sup> Wilson FLORIO. Croquis de concepção no processo de projeto em arquitetura. *Exata*, São Paulo, v. 8, n. 3, 2010, p. 373-383.

<sup>166</sup> Martin HEIDEGGER. *Ensaio e Conferências; Construir, Habitar, Pensar*. 2ª Ed., Editora Vozes, Petrópolis, 2001, p.125-141

<sup>167</sup> Pedro António JANEIRO, *idem*, p. 15.

hipótese, que alguns autores já escreveram sobre isto como Aldo Rossi e Vittorio Gregotti<sup>168</sup>, porém quando eu admito a cidade como arquitetura ou a arquitetura como cidade isto quer dizer que a cidade é composta por objetos ditos arquitetônicos ou por arquiteturas. Então, como falamos no parágrafo anterior, a cidade não é somente composta por objetos. Ela é em si um objeto no qual o ser humano habita.

Claro que na cidade encontramos objetos de variada natureza. Porém alguns objetos deveriam dar significado a cidade e a grande maioria cumpre esta prerrogativa. Assim, habitamos a cidade, no conceito heideggeriano, quando nos identificamos ou com a cidade, ou com parte dela, ou mesmo com um único objeto arquitetônico.

O identificar nos permite pertencer, mesmo que por um momento fugaz, ao objeto arquitetônico e ao lugar deste objeto, pois ele só existirá, também, se ele pertencer ao lugar e se o lugar pertencer a ele<sup>169</sup>.

Analisar a arquitetura além da estética do objeto arquitetônico, olhando tal objeto além do que é visível e do que é palpável, ou seja, olhar o invisível, o impalpável, o intangível, já que a arquitetura não é somente o objeto arquitetônico, porque há algo entre *ele*, o objeto arquitetônico, e o *eu*, significa dizer que entraremos nos temas da Fenomenologia da Imaginação Criadora, como apontamos anteriormente como, também, poderíamos tangenciar uma fenomenologia da arquitetura.

Teremos, então, dois caminhos para desenvolver este artigo. Um diz respeito a escrevermos sobre o croqui enquanto mecanismo de criação do objeto arquitetônico tomando como pressuposto teórico a Fenomenologia da Imaginação Criadora de Bachelard. O outro, mais *tortuoso*, é o da Fenomenologia da Arquitetura, o qual não nos sentimos, ainda, capazes para trilhá-lo. Assim, escolhemos o primeiro caminho, pois se há *algo entre ele*, o objeto arquitetônico, e o *eu*<sup>170</sup>, o arquiteto que cria, este *algo* poderá derivar de uma imagem, já que vemos os objetos arquitetônicos através de imagens e a imagem não

<sup>168</sup> Aldo ROSSI. *La Arquitectura de la Ciudad*, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1976; Vittorio GREGOTTI, *Território da Arquitetura*, Editora Perspectiva, 1ª Ed., São Paulo, 1972.

<sup>169</sup> Christian NORBERG-SCHULZ. *Genius Loci*. Electa, 5ª ed., Milano 2000.

<sup>170</sup> Pedro António JANEIRO, *ibidem*.

é somente aquilo que vemos. A imagem esta além do que vemos. É o mundo imaginado, pois esse é o *“mundo que habitamos, ao lado dos objetos ou dentro deles”*<sup>171</sup>.

### **A Fenomenologia da Imaginação Criadora**

Não temos a pretensão de fazermos uma profunda análise da Fenomenologia da Imaginação Criadora de Bachelard, porque não somos fenomenólogos. Temos como objetivo, ao estudar a Fenomenologia da Imaginação Criadora, lançar alguns questionamentos a cerca da criação em arquitetura através da grafia do croqui. Assim sendo nos deteremos em dois dos temas do seu estudo sobre a Fenomenologia da Imaginação Criadora, a Imagem e a Imaginação Criadora.

Mas o que seria a fenomenologia para Bachelard? Bachelard define a Fenomenologia da Imaginação Criadora como o *“estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade”*<sup>172</sup>, quer dizer, a imagem enquanto *poiesis*. A fenomenologia de Bachelard difere da de Husserl<sup>173</sup> por não ser *“uma descrição empírica do fenômeno”*.<sup>174</sup>

Numa primeira abordagem da imaginação, Kearney nos ensina que *“(…), imaginação é um poder, o qual suplementa a experiência humana da insuficiência e direciona o homem como criador original das suas próprias realizações”*<sup>175</sup>, ou seja, a ação imaginante estaria na origem da criação. Para Bachelard a imaginação criadora é original e única, pois a *“imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; ela é a faculdade de formar imagens que ultra-*

<sup>171</sup> Pedro António JANEIRO, *ibidem*, p. 16.

<sup>172</sup> Gaston Bachelard, *Poética do Espaço*. 1ª Ed. 5ª tiragem, Livraria Editora Martins Fontes Ltda., São Paulo, 2000, p. 2.

<sup>173</sup> Para Husserl a fenomenologia é um método da crítica do conhecimento universal das ciências, in Dante Augusto GALEFI, *O que é isto – A Fenomenologia de Husserl?* UEFS Editora, Feira de Santana, Revista Ideação, nº 5, jan./jun. 2000, p. 13-36.

<sup>174</sup> Sônia FREIRE. *A Imaginação em Bachelard*. Rubedo Revista de Psicologia Junguiana e Cultura, ano X, nº 39, Rio de Janeiro, outubro de 2008.

<sup>175</sup> Richard KEARNEY. *The Make of Imagination*. Ed. Hutchinson, London, 1988, p.80.

*passam a realidade, que cantam a realidade.*<sup>176</sup>

Estas imagens que transmutam a realidade aparential são as imagens poéticas, imagens *imaginadas* que não estão referenciadas a nenhum a priori, que não são “(...) o eco de um passado.”<sup>177</sup>. Estas imagens poéticas são uma dinamização criadora que repercutem através dos seus valores de origem e novação no ser do criador. São únicas e inaugurais da sua poética.

Num estudo como o nosso, temos a considerar a valorização da imaginação criadora pelos seus potenciais de metamorfose e invenção, ou seja, de *poiesis*. Esta é a faculdade que nos propicia viver a êxtase da apreensão estética da criação. Na dimensão imaginante, somos o sujeito do verbo originar. Na criação poética da Arquitetura ela é o fundamento do conceito, é a personagem-forma do ato criador e “a imagem reduzida à sua forma é um conceito poético”<sup>178</sup>.

Bachelard se distancia dos valores aparentiais, ligados à percepção e à memória, típicos da imaginação formal, para os da imaginação substancial onde a “forma é interna”<sup>179</sup>, ou seja, para o nosso estudo a *forma interna* encerra a poética do arquiteto que é expressa na grafia do croqui. Evoca este estado imaginante puro da imaginação criadora, que prescinde da percepção objetual, mas que visa o mais profundo do objeto, estas virtualidades essenciais que o (in-) forma.

O croqui encerra, também, toda a estrutura formal do objeto poético ou arquitetônico que será realizado pela substancialização essencial e não aparential, que será determinada pelo “valor de origem”<sup>180</sup> das imagens poéticas originárias da imaginação criadora.

A gênese da imaginação criadora se revelará através da instauração da imagem inaugural ou primeira. Esta imagem primeira é aquela que ativará toda uma dinamização de outras imagens que são desejos

<sup>176</sup> Gaston BACHELARD. A Água e os Sonhos. Livraria Martins Fontes Editora Ltda, São Paulo, 1998, p.18.

<sup>177</sup> Gaston BACHELARD. Idem, p. 183.

<sup>178</sup> Gaston BACHELARD. Ibdem, p. 19.

<sup>179</sup> Gaston BACHELARD. Ibdem, p. 1

<sup>180</sup> Gaston BACHELARD. A Poética do Espaço. 1ª Ed., 5ª tiragem, Livraria Martins Fontes Editora Ltda, São Paulo, 2000, p.9.

reveladores, aquilo que no ato conceptivo do objeto arquitetônico é denominado de ideia central, imagem geradora ou figura geradora. Esta imagem será a condutora de todo o processo de criação e é ela que, no seu surgimento, proporciona o descortinar da poética do objeto arquitetônico, que esta contida na grafia do croqui.

A imaginação criadora se instaura pela via do devaneio, obra de uma imersão num isolamento solitário. Mas toda a mediação da imaginação criadora na apreensão da criação de objetos arquitetônicos se daria pelo devaneio poético que é um “devaneio operante”<sup>181</sup>, que é distinto dos devaneios sem rumo, sem finalidade. Assim, quando nos reportamos à presença do poético num objeto arquitetônico estamos nos reportando ao croqui e isto significa dizer que os devaneios operantes, que participaram da sua instauração, pertencem à imaginação criadora.

O devaneio operante é aquele que *trabalha* diuturnamente, quer disser o sonhar de olhos abertos ou o devaneio derivado do sonho diurno, que trata Bachelard, não é aquele que se pode confundir com o sentido de sonho noturno onde não somos sujeito de nossas ações, não temos a consciência.

O devaneio não é a perda da consciência do real. O devanear nos permite encontros que nos levam à “(...) *uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência*”<sup>182</sup>. O devaneio é um estado de semiconsciência, onde o ser imaginante transita do real para o irreal sem, no entanto, conseguir delimitar esta mudança e a dimensão pela qual ele devaneia. Para que o devaneio seja pleno o objetivismo e o racionalismo devem ser postos de lado, pois “(...) apenas um racionalismo de férias pode assumir a liberdade de tais devaneios”<sup>183</sup>.

Para que possamos experimentar, via os devaneios poéticos, o momento da instauração da imagem poética a alma deve estar ativa e ativamente<sup>184</sup>, o que permite ao nosso *eu* criador vivenciar os fenômenos que

<sup>181</sup> Gaston BACHELARD. *A Poética do Devaneio*. 1ª Ed., 2ª tiragem, Livraria Martins Fontes Editora Ltda, São Paulo, 1996, p.175.

<sup>182</sup> Gaston BACHELARD. *ibidem*, p.144.

<sup>183</sup> Gaston BACHELARD. *ibidem*, p.116.

<sup>184</sup> Gaston BACHELARD. *ibidem*, p.116.

substancializariam as imagens primeiras do seu ainda projeto *virtual* que esta expressa na grafia do croqui.

O devaneio bachelardiano é aquele que eleva o homem e coloca-o de face aos fenômenos que portam as suas imagens poéticas. Estas não são aleatórias ou sem sentido, como se poderia pensar, pois mesmo diante de um espaço vazio, elas “(...) se compõem e se ordenam”<sup>185</sup>.

A repercussão dessas imagens primeiras mantém em febril atividade a consciência criadora, fazendo com que despertem e ressoem em uma cadeia de outras imagens. Se o devaneador sintetiza estes fenômenos, ele sentirá os ecos da imagem poética na sua consciência imaginante. Na nossa tentativa de refletir o processo criador que se instaura através da grafia do croqui, nós podemos dizer que nestes ecos “(...) *do espaço-tempo do projeto (...)*”<sup>186</sup> estariam a imagem-projeto do futuro objeto arquitetônico. A imagem-projeto que esta contida no croqui traz a forma interna, substancial do objeto arquitetônico.

O ato poético é um ato primeiro e único. O instante da criação na Arquitetura é um instante a um só tempo muito isolado e ampliado e promove o arquiteto ao domínio do tempo, mediante a violência de um instante.

O devaneio poético não deve ser entendido como uma tentativa de se alcançar a utopia, mas sim como a busca do puro e livre ato da imaginação de poetizar imagens, nos abrindo o mundo da total liberdade da criação. É neste estado devaneante que surgem as primeiras imagens poéticas, imagens estas que não são a tradução de uma pré-configuração final do objeto, porque se o fossem, as imagens seriam oriundas do nosso espírito, mas para Bachelard, elas são originárias da nossa alma, que com apenas um breve movimento, faz surgir as primeiras imagens.

A dualidade existente, apontada por Bachelard entre o espírito e a alma, se não forem consideradas em sinonímia, é facilmente entendida. No nosso espírito estaria centrada a nossa consciência racional, aquela que mede, escrutina e depura conceitos, enquanto que a alma estaria

<sup>185</sup> Gaston BACHELARD. A Terra e os Devaneios da Vontade: Ensaio sobre a imaginação das forças. Livraria Martins Fontes Editora Ltda., São Paulo, 1991, p.6.

<sup>186</sup> Gaston BACHELARD. O Direito de Sonhar. Difel Grupo Editorial Record, São Paulo, 1985, p.80.

mais relacionada a nossa consciência imaginária, aquela que apreende os fenômenos e sintetiza imagens-pensamentos<sup>187</sup>.

O croqui nos coloca diante de um *objeto arquitetônico germinal*, ainda na forja interior do criador, que continuará a ser variacionado e metamorfoseado, pelas impulsões da consciência imaginante, bem como refletido, problematizado e atualizado pela sua consciência racionalizadora. Tal entrelaçamento dos valores imaginários e racionais é determinante na inserção do futuro objeto arquitetônico, contido no croqui, no plano material da criação.

O arquiteto nas primeiras prospecções da sua consciência criadora ativa entre outras faculdades, a sua imaginação, confrontando-a com o desafio de criar o objeto arquitetônico. Afinal onde mais ele poderia pré-ver, pré-configurar um possível e ainda inexistente objeto arquitetônico se não através do croqui?, pois *“é a consciência imaginante o espaço primordial das primeiras configurações plástico-formais, das experimentações das inúmeras possibilidades de sua obra pré-nascente. Acreditamos que estas configurações plástico-formais inaugurassem as primeiras manifestações da pré-conceituação do objeto arquitetônico, ainda como uma presença virtual.”*<sup>188</sup> As imagens poéticas predominam quando o arquiteto deixa a sua alma divagar no inapalpável dos fenômenos

Bachelard nos ensina em toda a sua trajetória, tanto de filósofo do pensamento científico como de esteta da imaginação poética, que imagem e conceito não são excludentes e sim visões que se perpassam numa dialética ambivalente. Assim o processo criador na Arquitetura fundiria-se neste diálogo entre a consciência racionalista e a consciência imaginária, e a compreensão do objeto arquitetônico passaria pela reflexão destas imagens-pensamentos.

Na fenomenologia bachelardiana a imaginação poética não é constituída de elementos fixos, ela está em contínua mutação e movimento. A imaginação poética não teria uma causa, um passado, porque pode

<sup>187</sup> Gaston BACHELARD. *A Poética do Espaço*. 1ª Ed., 5ª tiragem, Livraria Martins Fontes Editora Ltda, São Paulo, 2000

<sup>188</sup> Carlos Alberto MURAD. *Palestra PROARQ/FAU/UFRJ*, Rio de Janeiro, 1997.

ser apreendida por diferentes sujeitos e é variacional, ao contrário da abordagem da Imaginação Material, onde a imaginação teria uma causa, uma indução substancial, oriunda dos elementos primordiais, pré-determinando a poética na criação.

### **Palavras finais**

O estudo da Fenomenologia da Imaginação Criadora nos reportou a um mundo imaginário e imaginado. A grafia do croqui tem sua força dinamizada pela eclosão de imagens que o arquiteto experimenta ao submergir na sua criação. Sua mente esta totalmente imersa na imaginação poética. A sua consciência racionalizadora esta desativada e se mantém assim durante todo o tempo do ato criador. Portanto, a grafia do croqui, mesmo que possa parecer indecifrável para alguns, para o *criador* que a esta *escrevendo* não o é.

O croqui, aparentemente, é um entrelaçamento de linhas retas, horizontais, verticais, oblíquas e/ou mesmo de linhas curvas. Porém no constante devanear do croqui, se revelará a estrutura formal do objeto arquitetônico, pois a forma (in) forma<sup>189</sup>. E esta estrutura formal é resultante da imaginação poética, a qual é consequência do homem que contempla o mundo<sup>190</sup>. Assim, podemos disser que no devanear na grafia do croqui a alma criadora do arquiteto se expressa.

Este breve estudo que apresentamos se originou da pesquisa que foi empreendida quando da obtenção do título de Mestre em Ciências da Arquitetura. A Fenomenologia da Imaginação Criadora foi empregada como suporte teórico na tentativa de compreender como se dá o ato da criação na Arquitetura, ou seja, a concepção do objeto arquitetônico.

Neste artigo voltamos a Fenomenologia da Imaginação Criadora como pressuposto teórico para o estudo da grafia do croqui, já que anteriormente não nos preocupamos com as possíveis grafias que representam a concepção arquitetônica.

Não apresentaremos nenhuma conclusão, pois seria precipitada, já

<sup>189</sup> Mauro Santoro CAMPELLO, op.cit.

<sup>190</sup> Sônia FREIRE, op. cit.

que ainda teremos que nos aprofundar neste tema na continuação deste nosso estudo e, também, porque na introdução falamos que há outra possível abordagem que poderá ser empregada na análise da grafia do croqui, a Fenomenologia da Arquitetura, tema que ainda não nos aventuramos a tratar.

Para finalizar esclarecemos que não esgotamos o assunto da fenomenologia bachelardiana da Imaginação Criadora, pois ainda não abordamos os estudos empreendidos por Bachelard dos quatro elementos água, terra, fogo e ar. Este seu estudo deu origem a Imaginação Material que é aquela que empresta ao homem um embate com a materialidade do mundo<sup>191</sup>. Assim, pretendemos na continuação do nosso estudo, nos aprofundar na Fenomenologia da Imaginação Criadora, na Imaginação Material e na Fenomenologia da Arquitetura.

### Referências Bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. Livraria Martins Fontes Editora Ltda, São Paulo, 1998.
- BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade: Ensaio sobre a imaginação das forças*. Livraria Martins Fontes Editora Ltda., São Paulo, 1991.
- BACHELARD, Gaston, *Poética do Devaneio*, 1ª Ed., 2ª tiragem, Livraria Editora Martins Fontes, São Paulo, 1995.
- BACHELARD, Gaston, *Poética do Espaço*, 1ª Ed., 5ª tiragem, Livraria Editora Martins Fontes, São Paulo, 2000.
- CAMPELLO, Mauro Santoro. *A Poética do Ferro na Arquitetura de Aço*, dissertação de mestrado PROARQ/FAU/UFRJ, Rio de Janeiro, 1999.
- FLORIO, Wilson. *Croquis de concepção no processo de projeto em arquitetura*. Exata, São Paulo, v. 8, n. 3, 2010, p. 373-383.
- FREIRE, Sônia. *A Imaginação em Bachelard*. Rubedo Revista de Psicologia Junguiana e Cultura, ano X, nº 39, Rio de Janeiro, outubro de 2008.
- GALEFI, Dante Augusto. *O que é isto – A Fenomenologia de Husserl?* UEFS Editora, Feira de Santana, Revista Ideação, nº 5, jan./jun. 2000, p. 13-36.
- GREGOTTI, Vittorio, *Território da Arquitetura*, Editora Perspectiva, São Paulo,

---

<sup>191</sup> Sônia FREIRE, op. cit.

1972.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e Conferências; Construir, Habitar, Pensar*. 2ª Ed., Editora Vozes, Petrópolis, 2001, p.125-141.

JANEIRO, Pedro António, *Origens e Destino da Imagem, Para uma Fenomenologia da Arquitectura Imaginada*, Chiado Editora, Lisboa, 2010.

KEARNEY, Richard. *The Make of Imagination*. London, Ed. Hutchinson, 1988.

MAHFUZ, Edson da Cunha, *Ensaio sobre a Razão Compositiva: uma investigação sobre a natureza das relações entre as partes e o todo na composição arquitetônica*, 1ª Ed., Editora UFV, Viçosa, 1995.

MURAD, Carlos Alberto. Palestra PROARQ/FAU/UFRJ, Rio de Janeiro, 1997.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci*. Electa, 5ª ed., Milano 2000.

PORTO, Sidônio. “Arquitetura e a Industrialização da Construção”. Conferência de abertura da II Bienal de Arquitetura da Zona da Mata Mineira e Vertentes, Juiz de fora, 19/10/2013.

ROSSI, Aldo. *La Arquitectura de la Ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1976.

ANGELA COLONNA

## **Cartografia del Tempo di una Città Senza Tempo: i Sassi di Matera**

Nell'ambito di una ricerca sulla costruzione di strumenti di rappresentazione per visualizzare insieme lo spazio e il tempo di un luogo come fenomeno storico, che si tratti di una architettura o di una città, di un territorio o di un paesaggio, si colloca la costruzione della "Mappa del Piano di Gestione del sito UNESCO dei Sassi di Matera", inserita in una proposta di piano di gestione, come applicazione per l'analisi storica territoriale e per il progetto di tutela di un paesaggio culturale e del suo patrimonio storico. Obiettivo strategico è stato mettere insieme in un'unica griglia i molti ordini di questioni che sono emersi nell'analisi e nel progetto, e provando a passare dalla linearità dell'indice alla spazialità della mappa mentale, per l'organizzazione delle differenti componenti e livelli del discorso e per tracciare relazioni e connessioni tra quelli, per esplorare percorsi diagonali utili ad ampliare e ad approfondire la comprensione dei Sassi come patrimonio dell'umanità.

Per me, che mi occupo di storia, rappresentare è una questione che ha un grande interesse per un obiettivo preciso che è anche una sfida: come visualizzare insieme lo spazio e il tempo di un luogo come fenomeno storico, che si tratti di una architettura o di una città, di un territorio o di un paesaggio.

Sono attratta dalle mappe cognitive e mentali, dalle griglie rappresentazionali, dagli alberi genealogici e dagli schemi come immagini della memoria o come strumenti per accedere a nuovi livelli di comprensione delle relazioni tra le cose. Negli anni questa curiosità è diventata una ricerca per mettere a punto strumenti rappresentazionali da utilizzare sia per la didattica della storia dell'architettura e della città, sia per l'indagine dei fenomeni storici dell'abitare, sia per la progettazione delle azioni sui luoghi come fenomeni di stratificazione storica.

In questa direzione ho messo a punto e sperimentato alcuni strumenti di rappresentazione tra cui la "Mappa del Piano di Gestione del

sito UNESCO dei Sassi di Matera”, inserita nella proposta di Piano di Gestione<sup>192</sup>, come applicazione per l’analisi storica territoriale e per il progetto di tutela di un paesaggio culturale e del suo patrimonio storico.

Prima di illustrare alcuni aspetti di tale elaborato ed esplorare le questioni teoriche e pratiche relative, definisco alcune delle domande che reputo cruciali.

Una prima questione riguarda la scelta del tipo di spazio (euclideo, prospettico, topologico, mentale,...) efficace a rappresentare i luoghi come fenomeni storici. Poiché lo spazio è un operatore mentale, tra lo spazio euclideo comunemente usato nelle rappresentazioni e l’entità fisica dei luoghi non c’è una corrispondenza oggettiva, quindi non sempre una relazione utile a comunicare l’essenziale. Per il geografo Giuseppe Dematteis lo spazio geografico, che è convenzionalmente rappresentato, con la cartografia metrica, come spazio euclideo, se è in grado di descrivere relazioni causali nel campo dei fenomeni naturali, non lo è altrettanto per i fatti di ordine sociale, economico, politico, culturale, a meno di ipotizzare in maniera deterministica che la dinamica dei fatti storici dipenda direttamente da quella dei fatti naturali<sup>193</sup>. Ma se non si tratta di una relazione deterministica, tuttavia esiste una relazione, così come l’esistenza di un uomo è il frutto della sua genetica e altrettanto del contesto, o dei contesti, in cui è vissuto. Eppure l’esito non è scontato e, a parità di condizioni, c’è sempre la variabile di come egli interpreti e di come utilizzi quelle condizioni. Così i luoghi, prodotti dall’intreccio tra natura e cultura, sono l’esito dei modi di interpretare e usare i contesti. Per la loro comprensione e rappresentazione il dato spaziale interpre-

<sup>192</sup> Ho lavorato alla proposta di Piano di Gestione insieme a Domenico Fiore, architetto redattore della Bozza di Piano di Gestione del sito UNESCO “I Sassi e il Parco delle Chiese Rupestri di Matera”. La Bozza è pubblicata: D.FIORE, C. MOTINARO, P. MERLETTO, Bozza del piano di gestione, in Comune di Matera, Matera: i Sassi e il Parco delle chiese rupestri. Verso il piano di Gestione del sito UNESCO, Matera 2012. Per il Piano di Gestione Domenico Fiore ed io avevamo ideato un percorso di partecipazione e di coinvolgimento della comunità che è stato realizzato con un ciclo di simposi/laboratori tenutisi a Matera tra febbraio e aprile 2013. A. COLONNA, D. FIORE, Idee per un laboratorio partecipato, in Comune di Matera, Matera: i Sassi e il Parco delle chiese rupestri. Verso il piano di Gestione del sito UNESCO, Matera 2012.

<sup>193</sup> G. DEMATTEIS, Progetto implicito. Il contributo della geografia umana alle scienze del territorio, Franco Angeli, Milano 1995.

tato come spazio euclideo non è sufficiente a esprimere la totalità delle relazioni significative, ma allo stesso tempo non è irrilevante. Fernand Braudel parla di “geostoria”, di relazione tra lo spazio geografico e la storia degli uomini, ma allo stesso tempo quello spazio storico non è uno spazio isotropico, non è riducibile a uno spazio metrico euclideo; e per Dematteis il rapporto tra lo spazio fisico e i fatti storici non è di tipo casuale ma è “metaforico”.

Una seconda questione, collegata alla prima: una rappresentazione di un territorio o di una città capace di esprimere nella forma visibile livelli profondi di significato (l’essenza, la struttura), deve essere capace di rappresentare il particolare intreccio di diversi livelli di forma, ovvero la forma fisica, la forma del funzionamento e/o della struttura, la forma sintetica del suo carattere e/o dell’essenza e/o della matrice. Come fare?

Una terza questione è relativa a come passare dal fotogramma che congela l’immagine di un momento della vita di un territorio o di una città a una rappresentazione dinamica del suo divenire, ovvero della sua storia.

Dunque, in sintesi, i principali interrogativi che spingono la mia sperimentazione riguardano quali tipi di spazio utilizzare per rappresentare efficacemente i luoghi come fenomeni storici, come rappresentarne in una stessa immagine la forma fisica, il funzionamento e l’essenza, rappresentando le relazioni tra questi tre livelli di essere, e infine come rappresentare dei luoghi indagati il divenire, il trascorrere, il mutamento, e le diverse velocità della storia. Come, cioè, rappresentare sia le quantità che le qualità dello spazio e del tempo dei luoghi come fenomeni storici.

Con il lavoro per il piano di gestione dei Sassi abbiamo avuto modo di esplorare tali problematiche in relazione a un oggetto complesso e particolarmente interessante per i motivi che dirò.<sup>194</sup>

---

<sup>194</sup> La collaborazione con Domenico Fiore per il piano di gestione dei Sassi è stata occasione per un ricco confronto da cui derivano molte delle considerazioni che riporto nel presente scritto. Inoltre, l’attività di docenza e coordinamento del laboratorio didattico di Genealogia dell’Architettura, al primo anno di corso di studi in Architettura a Matera, incentrato sul progetto di architettura nei Sassi, ha costituito motivo di approfondimento su alcuni dei temi qui trattati, di sperimentazione di strumenti di rappresentazione, e di scambio con i colleghi, in particolare con Roberto Maffione.

Inoltre, nella proposta di piano di gestione ci è sembrato strategico provare a mettere insieme in un'unica griglia (con l'uso, quindi di una categoria di spazio che è mentale-cognitivo) i molti ordini di questioni che erano emersi, provando quindi a passare dalla linearità dell'indice alla spazialità della mappa mentale, per l'organizzazione delle differenti componenti e livelli del discorso e per tracciare relazioni e connessioni tra quelli, per esplorare percorsi diagonali utili ad ampliare e ad approfondire la comprensione.

Il sito UNESCO dei Sassi ha, secondo i criteri della lista del patrimonio mondiale, le caratteristiche proprie di un "paesaggio culturale", ovvero di integrazione tra natura e cultura. A questa categoria corrisponde la caratteristica di scala ampia sia per il tempo (lunga durata) che per lo spazio (regione geoculturale), poiché i paesaggi culturali *"illustrano l'evoluzione della società e degli insediamenti umani nel corso dei secoli, sotto l'influsso di sollecitazioni e/o di vantaggi originati nel loro ambiente naturale e delle forze sociali, economiche e culturali successive, interne ed esterne"*<sup>195</sup>. Tale categoria di beni deve rispondere al requisito di valore universale eccezionale sulla base della sua rappresentatività in termini di regione geoculturale chiaramente definita e del suo potere di illustrare gli elementi culturali essenziali e distinti di tali regioni.

Dunque nella rappresentazione del fenomeno storico dei Sassi occorre evidenziare la lunga durata e la dimensione territoriale.

Nella Mappa del Piano di Gestione un sistema di riferimento è il tempo cronologico, ovvero le fasi di vita dell'oggetto indagato, il sito UNESCO dei Sassi di Matera, che per la sua complessità di relazioni e implicazioni consideriamo nell'accezione di "paesaggio culturale". Considerando come fasi di vita di tale oggetto quelle comprese dalla sua origine ad oggi, emerge la rappresentazione di un'onda che dalla nascita di un modello insediativo, evolve per poi involvere fino a un limite di rottura del modello stesso, proprio come una struttura che, sottoposta a forti tensioni, raggiunge una fase di snervamento e poi di crisi. Da quel punto di discontinuità, che separa un tempo della "lunga durata"

---

<sup>195</sup> Regolamento per l'attuazione della Convenzione sul Patrimonio Mondiale.

dall'accelerazione del tempo attuale, ha inizio un processo diverso definito dal dominio di un nuovo modello di funzionamento del territorio, frutto del paradigma della "modernità" e del "progresso".

Nella Mappa del Piano di Gestione, ai fini della comprensione dei caratteri del patrimonio per definirne le strategie di valorizzazione e tutela, occorre dettagliare il modo in cui alla storia della formazione/evoluzione di questo insediamento si sovrappone la storia dell'interpretazione della stessa, la storia della patrimonializzazione del sito, la storia del suo riconoscimento all'interno dei processi di formazione dell'identità culturale che collega il luogo ai suoi abitanti.

Tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta Carlo Levi e Pier Paolo Pasolini offrono una visione esterna lucida e sensibile di questo luogo e della fase cruciale di trasformazione che stava vivendo, tra l'epilogo della vita nei Sassi e l'abbandono; negli anni Settanta Manfredo Tafuri fa una lettura critica della storia di questo luogo e di quanto accadeva nell'ultimo ventennio, contestualizzando la vicenda materana nell'ambito delle coeve strategie di politica economica nazionale. Tafuri fa una lettura della storia di Matera come storia delle forme dello sfruttamento, del dominio e della segregazione della parte più debole della popolazione. Vede i Sassi sin dalla loro origine come un luogo della città dove è contenuta una generica forza lavoro, quello che sarà il sottoproletariato della terra e l'espressione del sottosviluppo meridionale tra XIX e XX secolo, fino alla diaspora degli abitanti che fa dei Sassi una città morta. L'origine di questa storia è collocata nel Medioevo e con la "forma città".

Dopo lo sfollamento inizia uno sguardo dall'esterno che produce diverse sfumature interpretative, e il valore attribuito ai Sassi assume un significato essenzialmente ideologico - politico per alcuni, per altri storico-artistico. Ma le diverse interpretazioni convergono nel considerare i Sassi come centro storico. Questo è per Tafuri frutto e causa di un equivoco, *"proprio perché i Sassi non possono essere visti né come storia di popolo, né come unità comunitaria, ma debbono piuttosto essere riguardati come prodotto della lotta di classe, come mera manifestazione massificata della progettazione contadina entro i condizionamenti propri del passato. Astratti da un tale contesto, i Sassi divengono centro*

*storico, cultura, valore estetico. Visti, invece, nel duro spessore dei rapporti materiali di produzione, nella contrapposizione di interessi fra le varie categorie sociali – rilevabili anche architettonicamente a livello di contrasto fra singoli edifici – i Sassi vengono ridotti alla loro misura storica più autentica che è quella di un centro antropologico – culturale”*<sup>196</sup>.

Con la lettura storica di Pietro Laureano nel 1993<sup>197</sup> i Sassi si candidano e vengono inseriti nel patrimonio mondiale. Il suo incipit parte da molto più lontano, da un’origine che affonda nel Paleolitico, quasi come origine della storia dell’umanità, delle sue prime scoperte e della sua relazione intima con gli elementi, la natura, il paesaggio. Sembra la scelta di una lettura mitica dei Sassi, ma spostare quell’origine fino al confine della storia ha dato modo di guardare al di là e prima del conflitto sociale per trovare la costruzione di un modello organizzativo della vita comunitaria inserita nel contesto ambientale. Questo quadro interpretativo colloca la realtà materana all’interno del contesto culturale del Mediterraneo e come espressione di un modello “idrogenetico” di civiltà, ponendo al centro il modo di utilizzare le risorse ambientali. Questa lettura si colloca in una fase dello sviluppo del modello industriale - capitalista che inizia a entrare in crisi a causa del veloce progressivo esaurimento delle risorse energetiche tradizionali (il fossile) e l’emergere delle questioni ambientali quali l’inquinamento e la desertificazione.

Si sovrappongono, dunque, diverse temporalità, per cui il tentativo di riportare nella Mappa del Piano di Gestione una sequenza costituita da fasi deve tener conto di discontinuità nella scansione del tempo cronologico, ma anche di scambi di ruolo dell’oggetto descritto che dapprima è l’insediamento nelle sue fasi di genesi e sviluppo fino all’implosione, poi diviene il patrimonio a partire dallo sfollamento dei Sassi. Inoltre, si pone il problema di come fare vedere le scansioni come sovrapposizioni e slittamenti nel confronto tra le diverse storiografie dei Sassi, tra una

<sup>196</sup> M. TAFURI, Un contributo alla comprensione della vicenda storica dei Sassi, in Repubblica italiana, Concorso internazionale sui Sassi di Matera, Matera 1974.

<sup>197</sup> Il testo del dossier di candidatura è stato pubblicato: P. LAUREANO, Iscrizione alla lista del patrimonio mondiale, in Comune di Matera, Matera: i Sassi e il Parco delle chiese rupestri. Verso il piano di Gestione del sito UNESCO. Matera 2012.

storia della lunga durata come storia dell'ecosistema insediativo e del modello idrogenetico, e una storia dei rapporti materiali di produzione che ha come inizio la città medievale e come epilogo l'espulsione del sottoproletariato.

E, ancora, come visualizzare la produzione di diversi progetti di riconoscimento di valore, da quello testimoniale come centro antropologico-culturale a quello economico per l'industria edilizia?

Nelle interpretazioni della storia di questo insediamento si sovrappongono un'idea di lunga durata, di storia millenaria, che quasi si perde nella notte dei tempi, e un'idea di storia scandita dai ritmi delle epoche e delle società.

Dalla descrizione del valore con cui i Sassi sono stati inclusi nella lista UNESCO emerge che per comprendere il Patrimonio dell'Umanità di Matera occorre ricercare le radici arcaiche della sua origine nei sistemi abitativi tipici delle culture del Mediterraneo antico, nel contesto mitico delle sue genti originarie evocate da Erodoto ne *Le Storie*, genti troglodite, che penetrano nelle caverne, genti che nei modi di abitare hanno saputo introiettare la rudezza dell'ambiente naturale, entrando in simbiosi con esso per gestirne le rare risorse ed edificare il paesaggio traendo da esso le migliori potenzialità.

Braudel afferma che non c'è storia nel Mediterraneo senza preistoria; lì inizia la ricerca delle radici lontanissime di Matera.

Si tratta di un doppio registro, dove anche allo sguardo dello storico non sfugge la dimensione metastorica, mitica, antropologica che caratterizza questo luogo, che colpisce il comune visitatore così come ha impressionato sensibili uomini di cultura.

*Il caso di Matera, scrive Tafuri, su cui tanto si affanna la cultura italiana, non è certo il più grave del sottosviluppo nazionale: esso è però il più 'letterario', e ciò giustifica la concentrazione degli interessi.*<sup>198</sup>

Intorno al "caso Matera" inizia a prendere forma un immaginario dei Sassi, la magia di un mondo contadino arcaico e sconosciuto, svelato al mondo all'improvviso attraverso le pagine del *Cristo si è fermato ad*

<sup>198</sup> M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Einaudi, 1982, p. 35.

*Eboli* di Levi (1945), che segnò una intera generazione di intellettuali, gli stessi che nel dopoguerra la trasformano in laboratorio di avanguardia dell'urbanistica, dell'architettura, della sociologia, dell'antropologia.

Nella fase dello sfollamento arriva a Matera Pasolini alla ricerca dell'ambientazione per il film *Il vangelo secondo Matteo*, una tappa importante nella lettura dell'integrità e dell'autenticità dei Sassi come patrimonio dell'uomo. Il regista si era già recato in Terrasanta alla ricerca di luoghi capaci di esprimere ancora l'atmosfera dei paesaggi delle Sacre Scritture, della loro magnificenza e semplicità. Ma come racconta lo stesso regista nel suo cortometraggio *Sopralluoghi in Palestina*, progresso e capitalismo avevano ormai segnato irreparabilmente terre e volti. Bisognava, quindi, trovare un luogo che avesse conservato attraverso i millenni la propria integrità, poiché per Pasolini *le cose quanto più sono piccole e umili, tanto più appaiono grandi e belle nella loro miseria*. Così preferì girare il film nell'Italia meridionale e in gran parte proprio a Matera, poiché gli scenari si adattavano meglio alla sua idea estetica di religiosità. La visione di Pasolini segna un punto fondamentale per il riconoscimento del valore universale dei Sassi, colto nella resistenza della forma e dell'essenza arcaica del luogo e delle genti che lo abitano. Questo accade nel momento in cui quella realtà sta diventando inattuale e sta per essere assorbita dalla modernità.

Continuando nell'esplorazione, la dicotomia tra dimensione storica e dimensione metastorica dei Sassi fa il paio e si lega al carattere troglodita dell'insediamento, al carattere di introversione, proprio della grotta e dello scavo, che diviene matrice anche della componente estroversa dell'edificato, dal vicinato all'insediamento urbano all'ecosistema ambientale, con la gravina come elemento matrice, solco, incisione, affondo, taglio nella crosta terrestre per la discesa, per la percolazione dell'acqua, per il nascondimento e il riparo.

Per avvicinarmi a rappresentare l'essenza provo in un altro modo, provo a rappresentare la forma del funzionamento.

Ho fatto un esperimento in tale direzione nell'ambito di una ricerca

su Gravina in Puglia<sup>199</sup>, un territorio confinante con quello materano e geomorfologicamente accomunato a quello dalla presenza dell'elemento strutturante della gravina. Ho realizzato una "Mappa del funzionamento del territorio di Gravina di Puglia attraverso i toponimi". Questa volta si tratta di una mappa che ha come base lo spazio metrico euclideo del territorio fisico, a cui si sovrappone la traccia lasciata dai nomi dei luoghi, i toponimi. I toponimi sono uno strumento interessante di indagine e di scoperta sui luoghi, hanno una nascita in genere molto antica, lasciano tracce di cose ormai mutate o sparite, sono come la striscia luminosa della bava che lasciano le lumache al loro passare. Per la comprensione del senso dei toponimi occorre conoscere il codice linguistico di una comunità, espressione diretta dell'identità culturale che lega i luoghi alle persone, occorre comprendere la geomorfologia e l'uso storico del suolo, la storia politica, economica, sociale di quella società, i cambiamenti climatici, le pratiche e i culti. Nei toponimi c'è la possibilità di accesso a un quadro complesso del funzionamento di un territorio prima della contemporaneità, un'immagine del funzionamento nella lunga durata storica, la lunga età della "civiltà contadina".

Del resto, il potere evocativo derivato dall'associazione dei nomi alle cose è stato esplorato spesso nella storia delle immagini nell'arte e nella letteratura<sup>200</sup>, e può essere un'interessante traccia di lavoro per rappresentare la struttura storica dei luoghi.

Come passare dalla rappresentazione del funzionamento della "macchina territoriale" al livello più profondo dell'essenza?

Il livello più complesso di rappresentazione riguarda l'essenza di un luogo, il suo carattere. Il carattere può emergere dal rapporto tra la forma fisica e la forma del funzionamento di un sistema luogo? Per rappresentare la struttura sottesa a una forma e l'intimo legame con quella

<sup>199</sup> Si tratta del mio contributo all'interno di un gruppo di lavoro multidisciplinare per lo Studio preliminare per il Piano di Area Protetta della gravina di Gravina di Puglia, Amministrazione Regionale di Puglia, 2000.

<sup>200</sup> Interessanti, a questo proposito, gli studi di Lina BOLZONI tra cui, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Einaudi, Torino 2002, e *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Torino 1995.

penso alla instancabile indagine di Leonardo da Vinci, sull'anatomia dei corpi, sul moto dell'acqua, sul volo degli uccelli, per cogliere i segreti dei fenomeni, le leggi, i processi. L'approccio di Leonardo alla conoscenza scientifica è visivo, ed egli sperimenta una forma rudimentale di topologia<sup>201</sup> in una geometria sperimentale che definisce "geometria che si fa col moto" per trarre i movimenti continui e le trasformazioni. I suoi meravigliosi disegni hanno anche la funzione di diagrammi geometrici con cui esprimere modelli concettuali. Così il disegno delle forme coincide con la loro struttura dinamica.<sup>202</sup> Il lavoro di Leonardo mi sembra una traccia di studio interessante per esplorare il tema della rappresentazione dell'essenza dei luoghi.

E ancora sul carattere, riguardo ai Sassi di Matera, all'origine, nella dimensione mitica di un passato paleolitico e neolitico la cui immagine è per noi immaginifica poiché è affidata a residui e tracce, il legame tra geomorfologia e civiltà in un passato così remoto è più intimo, non deterministico ma quasi espressione di un riconoscimento che porterebbe a leggere i due versanti l'uno come rispecchiamento dell'altro. Il "grandioso sfondo" di cui dice Laureano, con cui sintetizza con un linguaggio evocativo il contesto del paesaggio naturale caratterizzato dalla geomorfologia del luogo e a cui attribuisce il ruolo di "spazio matrice", è l'immagine stessa di quella civiltà e l'immagine eloquente e sintetica che contiene la matrice, il carattere, il codice di quel divenire immoto, storico e allo stesso tempo fuori dalla storia, l'icona di quella esperienza umana. Quel "grandioso sfondo" è ancora apprezzabile in alcuni fortunati scorci in cui possiamo percepire la persistenza residuale di un arcaico rapporto proporzionale, di posizioni e di forme che per grandi linee mostra la geomorfologia strutturante di questo luogo come matrice, il paesaggio della gravina. Si tratta di scorci residuali, a cui per altro la

<sup>201</sup> Leonardo capisce che la geometria euclidea non è adatta a descrivere matematicamente le forme organiche e cerca un nuovo tipo di matematica quantitativa, che oggi è stata formulata nell'ambito della teoria della complessità e si basa sulla topologia, che è una geometria delle forme in movimento.

<sup>202</sup> Su questa interessante lettura di Leonardo: F. CAPRA, *L'anima di Leonardo. Un genio alla ricerca del segreto della vita*, Rizzoli, Milano 2012.

tutela non ha dedicato particolare attenzione, non tenendo conto programmaticamente del valore di tale immagine come immagine iconica, custode del codice di questa civiltà millenaria. L'immagine dell'essenza potrebbe essere in quegli scorci.

Dunque, il carattere di questo luogo può essere colto in un colpo d'occhio, tra visibile e invisibile, nell'immagine delle forme fisiche che veicolano la forza delle relazioni armoniose e dei contrasti?

Una immagine arcaica, estrapolata dal divenire delle trasformazioni come un fotogramma, sospesa su una soglia tra passato remoto e immobile e l'accelerazione della modernità. In quella immagine arcaica si possono trovare le radici, la matrice, l'essenza, come in uno sguardo che svela il legame tra la forma attuale di un volto umano con quella delle altre sue età precedenti, i tratti permanenti della sua fisionomia, il suo occhio come "specchio dell'anima", dell'essenza.

Come cercare tutto questo in un paesaggio? Matera ha naturalmente conservato la traccia dei tratti permanenti della sua fisionomia? Lo sfoltimento forzato consumato in un decennio ha congelato per un tempo quell'immagine? Traslando dall'uomo al paesaggio, oggi come possiamo gestire la vita dei Sassi preservandone il suo "sguardo" infantile, originario, arcaico? Quello sguardo può essere per noi immagine gancio, icona che ci radica e ci dà la direzione.

Dunque, rappresentare l'essenza può voler dire coglierla in uno sguardo che ci lancia il paesaggio, coglierla con un nostro colpo d'occhio sul paesaggio, magari da un angolo di visione particolare, con una luce particolare, con uno stato d'animo particolare.

Con l'iscrizione nella Lista del Patrimonio dell'Umanità viene sancito che i Sassi costituiscono un sistema globale in cui ogni più piccolo elemento è funzionale e portatore di complessi significati.

Dunque il carattere può essere espresso da segni deboli, come i raschi lasciati delle fascine sui muretti al passaggio dei carretti per le strette vie lungo i terrazzi dei Sassi, o le patine dei licheni, le tracce di scavo nelle grotte, i segni dei maestri cavatori sui conci di pietra, o come le proporzioni degli spazi scavati delle chiese rupestri, da cui cogliere informazioni utili addirittura alla loro datazione, o i segni degli usi e delle pratiche,

ad esempio il vicinato, o il sistema dei saperi e della trasmissione della conoscenza, o le stesse parole con cui sono nominate le cose e i luoghi.

Una traccia di lavoro è nella comprensione di cosa sia il rapporto tra tangibile e intangibile, questione su cui l'UNESCO sta puntando l'attenzione, e che deve diventare orientante per ripensare i modi di intervenire sul patrimonio storico dei luoghi.

Per rappresentare questa complessità occorrono molti tipi di immagini capaci di cogliere l'immaginario e contribuire alla cura dell'identità culturale.

Tornando alla Mappa del Piano di Gestione dei Sassi, abbiamo operato costruendo uno spazio mentale con l'obiettivo primario di connettere efficacemente l'analisi al progetto, facendo interagire i molti elementi emersi nella costruzione del piano. L'asse definito dal tempo cronologico scandisce un tempo non omogeneo, e la discontinuità viene evidenziata in relazione con l'emergere dei paradigmi a cui si associano i modelli di funzionamento. Dalla relazione tra la scansione delle fasi cronologiche con i loro caratteri e le cesure epistemologiche definite dal passaggio di paradigma emerge una linea rossa che fa da diga dentro la griglia e segna i due versanti a cui corrispondono da un lato il corpo di una civiltà e la sua vita, dall'altro la patrimonializzazione di quel corpo. La nostra proposta di Piano di Gestione prefigura e progetta l'avvento di un altro cambiamento epistemologico, legato alla previsione di accelerazione nel cambiamento di paradigma, a cui far corrispondere nella griglia un terzo versante, proiettato nel futuro a partire dall'impegno che ci assumeremmo oggi, in cui torna il dominio del corpo riabilitato e rivitalizzato da un nuovo intimo legame con la comunità, come produttore e oggetto di identità culturale di una nuova civiltà.

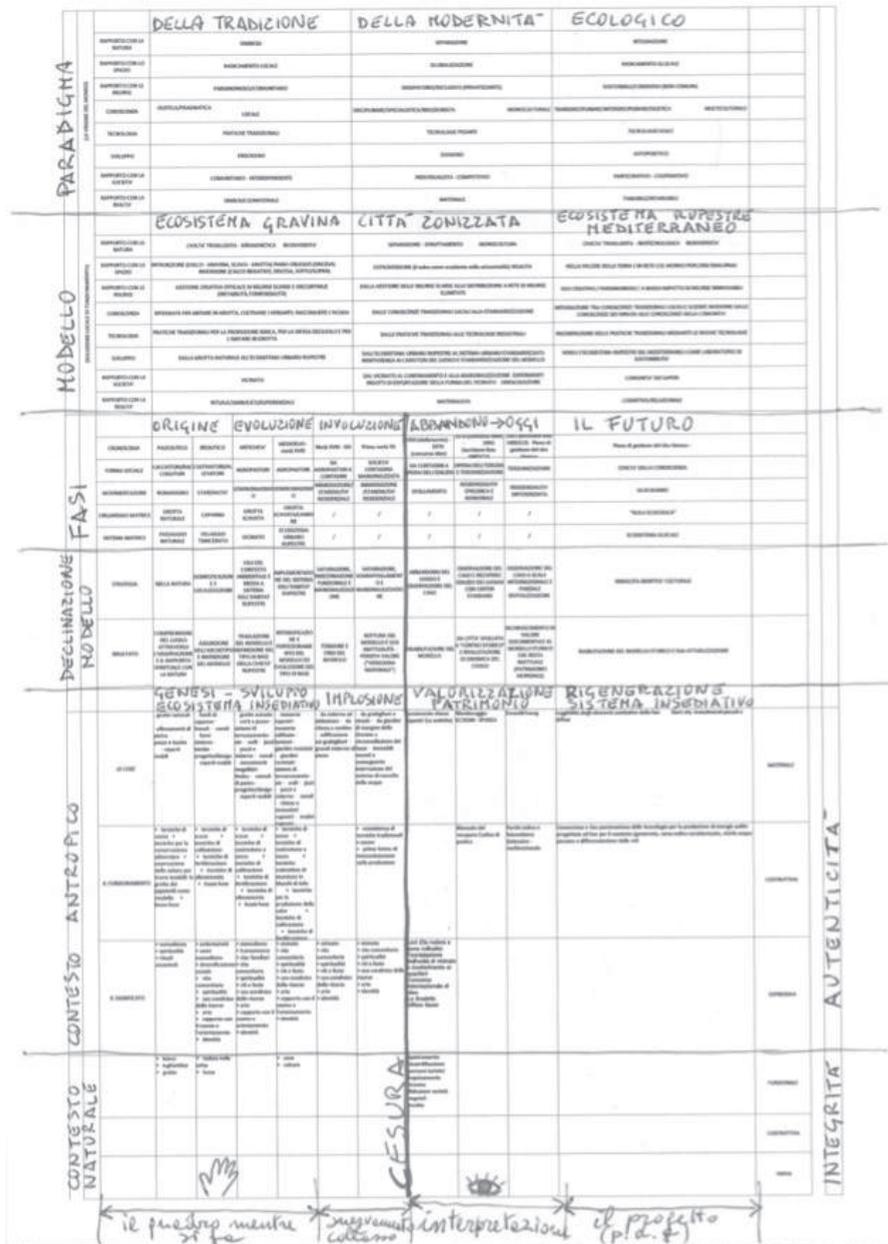


Fig 1 - A. COLONNA, D. FIORE, Mappa del Piano di Gestione del sito UNESCO dei Sassi di Matera.



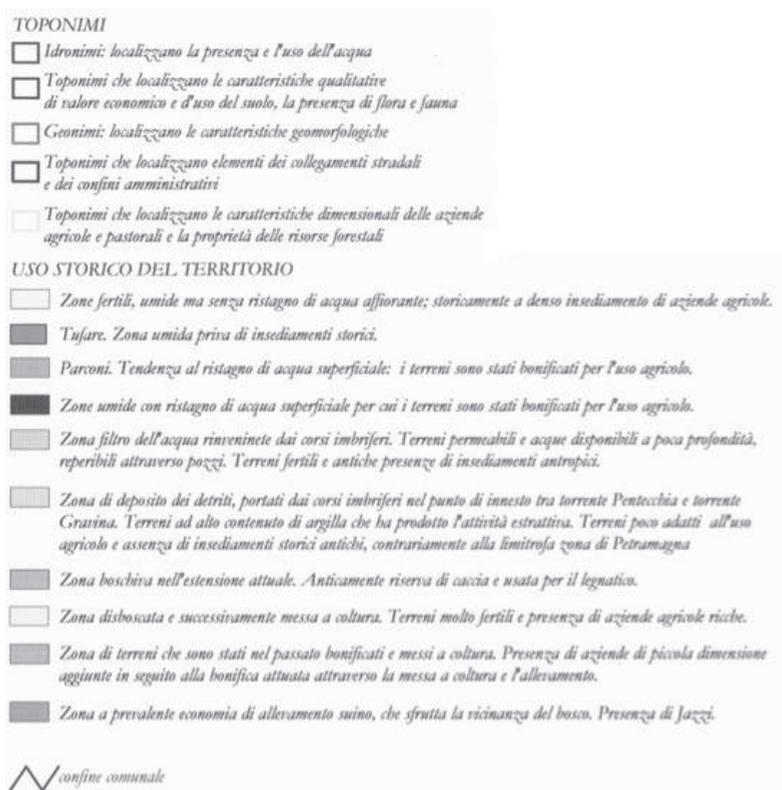


Fig 3 - A. COLONNA, Mappa del funzionamento del territorio di Gravina di Puglia attraverso i toponimi, dettaglio della legenda.

## Bibliografia

BOLZONI, Lina, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Torino 1995

BOLZONI, Lina, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Einaudi, Torino 2002

CAPRA, Fritjof, *L'anima di Leonardo. Un genio alla ricerca del segreto della vita*, Rizzoli, Milano 2012

COLONNA, Angela, FIORE, Domenico, *Idee per un laboratorio partecipato*, in Comune di Matera, *Matera: i Sassi e il Parco delle chiese rupestri. Verso il piano di Gestione del sito UNESCO*, Matera 2012

DEMATTEIS, Giuseppe, *Progetto implicito. Il contributo della geografia umana*

*alle scienze del territorio*, Franco Angeli, Milano 1995

FIORE, Domenico, MOTINARO, Claudio, MERLETTO, Palma, *Bozza del piano di gestione*, in Comune di Matera, *Matera: i Sassi e il Parco delle chiese rupestri. Verso il piano di Gestione del sito UNESCO*, Matera 2012

LAUREANO, Pietro, *Iscrizione alla lista del patrimonio mondiale*, in Comune di Matera, *Matera: i Sassi e il Parco delle chiese rupestri. Verso il piano di Gestione del sito UNESCO*, Matera 2012

TAFURI, Manfredo, *Un contributo alla comprensione della vicenda storica dei Sassi*, in Repubblica italiana, *Concorso internazionale sui Sassi di Matera*, Matera 1974

TAFURI, Manfredo, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Einaudi, Torino 1982

DARIO BORIS CAMPANALE

## **La Rappresentazione Nell'Esperienza di Ricerca**

### **Abstract**

La rappresentazione con i suoi molteplici metodi e significati è da sempre strumento base per molte ricerche in tema di architettura. In particolare il disegno a mano, come cura di un taccuino di viaggio o come strumento di critica a valle del reperimento di immagini da fonti indirette, è il tramite di riflessioni ed interpretazioni di varia natura sull'architettura. Ogni metodo di rappresentazione presuppone allo stesso tempo un differente significato e una gamma di differenti elementi della realtà architettonica e del paesaggio urbano che si possono con essa trasmettere. La pratica continua, anche nell'insegnamento, del disegno deve mirare a comprendere come tale strumento sia in se portatore del continuo dualismo fra interpretazione della realtà e sua comunicazione e trasmissione.

### **Disegno come antefatto della ricerca**

Il disegno come strumento di conoscenza ed interpretazione della realtà; la rappresentazione come luogo dove si ritrovano gli elementi per conservare la memoria delle forme ed analizzare i rapporti interni ad esse: questi sono stati alcuni dei capisaldi della applicazione della rappresentazione in una esperienza conclusasi di recente (che viene descritta in questo articolo) fatta dall'autore durante gli studi effettuati nell'ambito del dottorato di ricerca. Si è proceduto in un percorso di conoscenza che basa molte delle sue riflessioni sulla rappresentazione a mano nelle sue varie accezioni e modalità.

La ricerca partiva dall'obiettivo di individuare all'interno dei perimetri storici tutelati esempi significativi di realizzazioni di nuova architettura. Lo scopo soffermata 'scritta, i procede ad una applicazione alisi dei rapporti interni ad ese

era quello di puntare l'attenzione sulla connessione/contrasto fra

nuova architettura e città storica, analisi questa strumentale all'individuazione di possibili strade del progetto all'interno di contesti storici stratificati<sup>203</sup>.

Il disegno é quindi antefatto necessario alla trattazione del tema dell'intervento sull'esistente, che opera il suo recupero ma anche il progetto del suo rapporto con il moderno. Rintracciare i segni per risalire alle connessioni organiche fra i suoi elementi costitutivi. Il disegno, in questo contesto è stato il tramite ed il vettore di una raccolta d'immagini, spunti ed informazioni. Si è scelto, come detto, di fare in questa esperienza ampio utilizzo del disegno a mano come integrazione degli altrettanto consolidati metodi di reperimento di materiale a partire da fonti di origine fotografica, bibliografica ed archivistica.

### **Differenti modalità e significati**

Nel panorama dei disegni realizzati per questo lavoro di tesi si possono distinguere due modalità principali: la prima corrispondente alla realizzazione di un taccuino di viaggio, un secondo tipo invece caratterizzato da disegni di studio fatti in un secondo momento rispetto al viaggio, che potremmo definire "a tavolino". Corrispondono, queste, non solo materialmente a due tecniche di approccio grafico e materiale alla rappresentazione, ma anche a due differenti modalità di approfondimento dell'oggetto di studio e osservazione dello stesso.

Il primo tipo è stato interpretato come una modalità che procede ad una rappresentazione più tendente alla figuratività. È la maniera che, anche storicamente, è uno dei metodi più tradizionali di conoscenza dell'architetto, pensiamo ai famosi carnet di viaggio, che anche in passato ha avuto molti esempi di architetti e cultori dell'architettura che ne hanno consacrato l'uso come procedimento per fissare pensieri, oggetti e luoghi. Il carnet, o taccuino, in questo caso è il compagno di viaggio alla scoperta di un luogo la cui esperienza diretta, come attraversamento e

---

<sup>203</sup> la ricerca, che aveva come sede del dottorato la Facoltà di Architettura UniBas presso la città di Matera, ha portato l'autore anche a visitare varie città italiane, portoghesi e spagnole, nell'ambito delle possibilità di mobilità offerte dal dottorato e dai suoi consorzi esteri con la FA-UTL Lisboa e la ETSAM-UPM Madrid;

scoperta, porta ad una conoscenza e ad una particolare interpretazione del luogo, della sua essenza dei limiti percettivi dello spazio e del paesaggio urbano. Realizza una conoscenza molto più diretta ed incisiva, a partire dal fatto che la visita di un luogo dà materialmente la possibilità di rileggerlo, interiorizzarlo ed apprezzarlo molto più di quanto lo si possa fare a partire da fonti indirette. Si trasporta nel “disegno” ciò che degli elementi dell’architettura, del paesaggio urbano e della realtà in generale vengono “rubati” con gli occhi.

La seconda delle metodologie citate, fatta in un momento successivo alla visita diretta, è una tipologia di disegno che ha un differente grado di interpretazione critica dei fatti architettonici. Questo tipo di disegno procede per una riduzione dei segni e grafiche della rappresentazione delle architetture per aggiungere al primo tipo di disegno citato nuovi livelli di confronto. Il disegno quindi in questa modalità mira ad essere un metodo di valutazione che rende gli oggetti architettonici confrontabili al di là delle loro apparenti differenze, attraverso un segno, in questo caso comunque a mano libera, che porta realtà osservate dal vero o attraverso fonti bibliografiche ed archivistiche ad essere comunicate e ridotte allo stesso segno grafico. Si interpreta la realtà alla luce del fatto che geometria è l’elemento, intangibile ma sempre immanente, che crea le relazioni architettoniche fra le parti nello spazio.

È facilmente comprensibile come il tema di ricerca prescelto implichi a suo interno l’idea di connessione e di relazione anche implicita la necessità di confronto fra ciò che è preesistenza e ciò che è novità nell’architettura. I progetti studiati sono edifici che entrano in relazione con l’intorno per complementarietà, cioè essendo immersi in un contesto storico preesistente la loro immagine è visivamente subordinata all’intorno ed all’idea di confronto. La riduzione quindi dei segni e degli elementi grafici mira a rendere confrontabili realtà così differenti come architetture contemporanee e preesistenze all’interno dei centri storici; intendendo ritrovare nel disegno una semplificazione e chiarezza originale dei singoli elementi prima che la loro unione desse vita alla complessità della città storica.

Il disegno quindi è utilizzato come una forma particolare di

interrogazione sulle cose. Il disegno mira infatti a ripercorrerne tratti, rapporti fra le parti e le loro proporzioni, mettendo chiaramente in evidenza come ogni tipologia di rappresentazioni porti inevitabilmente ad una differente lettura dello spazio. Pensiamo per esempio a come la prospettiva, che si ritrova maggiormente nelle raffigurazioni del taccuino di viaggio, è la rappresentazione della realtà dell'immagine che tende al realismo di ciò che l'uomo percepisce nel suo esperire l'architettura e la città. La pianta, invece, come proiezione verticale corrisponde all'immagine dello spazio fruibile dall'uomo, che legato alla gravità può percorrere lo spazio nella direzione orizzontale, la pianta è quindi rappresentazione dell'ambito di movimento in cui l'uomo agisce ed interagire con lo spazio. Con gli alzati, infine, con i prospetti, ed in particolar modo, con l'utilizzo delle sezioni si ricercano per astrazione i rapporti metrici che si instaurano fra le proporzioni umane e lo spazio, fra antropometria e linguaggio proporzionale dell'architettura.

In definitiva il presupposto teorico di una tale esperienza è stato quello di ricostruire attraverso il disegno i rapporti tipologici e tettonici all'interno di manufatti storici, per conoscere ed interpretare da un lato un passato da salvaguardare dall'altro il linguaggio del nuovo. La rappresentazione è stata quindi lo strumento per dare ordine alle parti e alla composizione delle forme riconoscendo i segni dell'architettura. Il disegno è mezzo d'individuazione delle forme lanciando uno sguardo oltre la stratificazione e la storicizzazione degli elementi. Mira alla descrizione dei caratteri costitutivi degli edifici che ne fanno di ogni contesto una realtà di assoluta individualità. Il positivo risultato di un tale lavoro è nella capacità del disegno di poter affiancare vari livelli di conoscenza convogliando anche l'idea di una stratificazione storica e costruttiva, arrivando a più e differenti piani di narrazione della vicenda architettonica: pensiamo come esso riesca allo stesso tempo a narrare gli elementi del progetto e le sue fasi di realizzazione fino dell'analisi della sua decadenza e degrado. Con questo carattere la rappresentazione mira alla sintesi, attraverso la molteplicità dei piani di conoscenza dello stesso oggetto; questo è motivo per cui il disegno è pratica e metodologia che unisce i vari ambiti della conoscenza e dello studio dell'architettura dal suo

nascere alla sua realizzazione fino alla sua successiva interpretazione.

### **La pratica del disegno**

In definitiva potremmo dire che il disegno, andando alla ricerca di quegli elementi che possono essere a vario livello identificati con relazioni che sono il concorso di misura e proporzione fra le parti, ha dato la possibilità allo stesso tempo di disegnare ciò che si vede ma anche ciò che si pensa, in quanto strumento di creazione e di comunicazione di una riflessione.

Se il disegno è specchio di chi lo realizza del suo substrato di conoscenza di interessi e di icone che formano il suo immaginario, si arricchisce nel tempo come accumulazione di elementi che il viaggio e lo studio all'interno della ricerca di dottorato hanno posto di fronte al ricercatore.

L'esercizio continuo del disegno dal vero è vettore di memoria e riflessione sul costruito da insegnare per far comprendere come siano molteplici le relazioni che si possano instaurare fra l'immagine scaturita dal tratto di inchiostro e grafite sulla carta e realtà realizzata e pensata, e come questa relazione possa divenire supporto per la progettazione. Il disegno dal vero a mano libera, in particolare, nel gesto di ripercorrere i tratti delle realtà osservate ne può ricostruirne la consistenza e l'immagine sia nel generale che nel dettaglio. È il gesto più immediato di appropriazione delle regole compositive e quindi generative del manufatto e del suo contesto.

La scelta infatti di mostrare all'interno del lavoro di ricerca immagini non post-prodotte o vettorializzate con il CAD, è proprio legata alle capacità comunicative di tale immediatezza. Anche la scelta fatta di approfondire ed applicarsi ad un disegno monocromatico si fonda sulla capacità di questo tipo di disegno di semplificare le informazioni, convogliando direttamente al nocciolo di ciò su cui l'autore vuole porre più evidenza o ciò che di un oggetto più lo ha colpito, suggerendo la profondità, la volumetria o la stereometria delle forme solo attraverso alcune campiture e realizzazioni di zone d'ombra.

Il disegno a mano in definitiva, attraverso la sua citata immediatezza e freschezza ha tutte le potenzialità per convogliare una idea di

architettura in maniera diretta e chiara senza orpelli e successive spiegazioni e chiarimenti. Il disegno, potremmo dire, vive del dualismo di proporre la realtà come vista da chi il disegno lo realizza, ed allo stesso tempo comunica il pensiero di chi ha immaginato e visto quella realtà, proponendo così vari e molteplici piani di relazione ed interpretazione dell'architettura.

### Crediti

Tutti i disegni a corredo del presente testo sono stati realizzati dall'autore e sono tratti dalla tesi di dottorato dello stesso autore:

CAMPANALE, Dario Boris; "L'integrazione come tradizione di costruire la città. Architettura contemporanea e patrimoni". Dottorato Internazionale di Ricerca "Architecture and Urban Phenomenology" ciclo XXVI (2010-2013); Università degli Studi della Basilicata; relatore Prof. Arch. Antonio Conte.

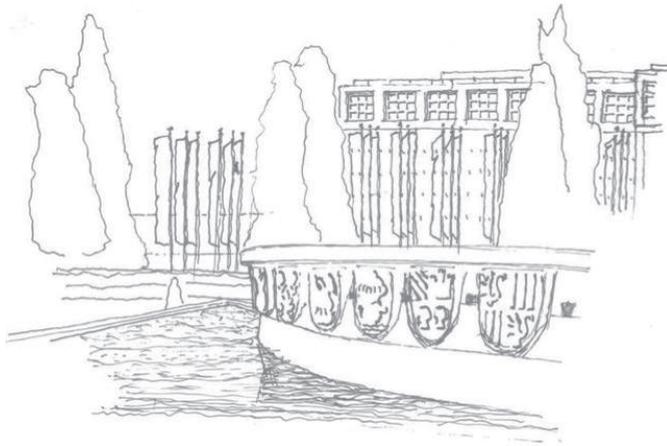


Fig 1 - Taccuino di viaggio: il CCB (V.Gregotti) visto da Praça do Império (Lisboa);

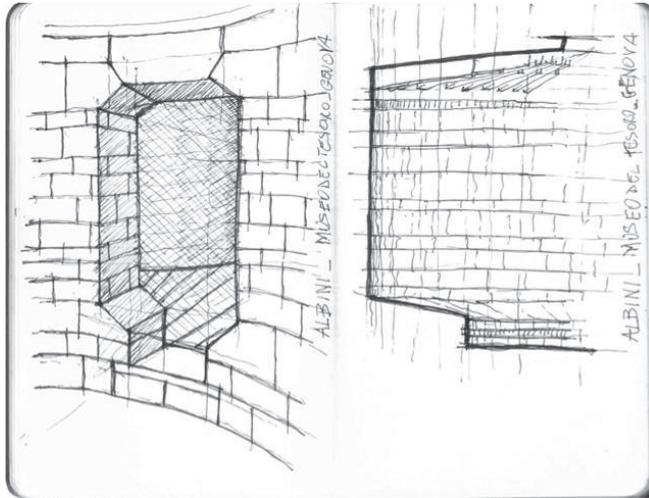


Fig 2 - Taccuino di viaggio: Museo del Tesoro (F. Albini), Genova, porta di accesso ad uno dei padiglioni circolari e sezione di un padiglione;

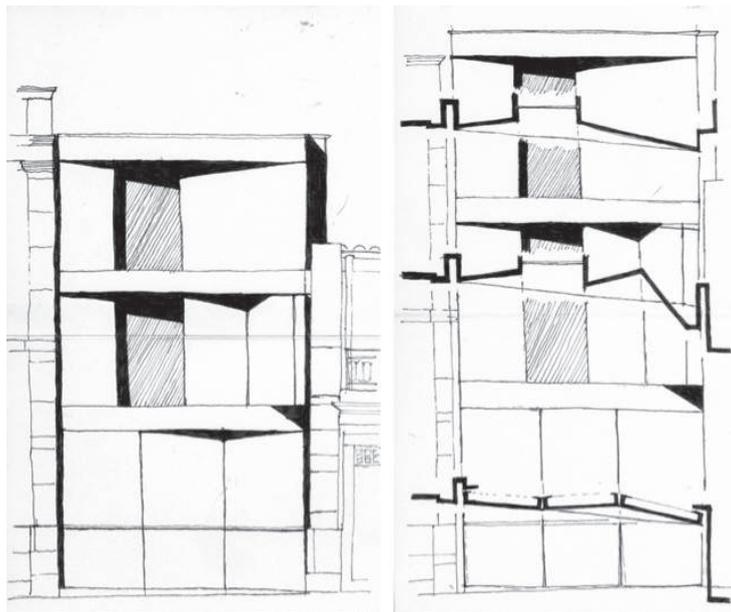


Fig 3 e 4 - Taccuino di viaggio: Arquivo do Teatro Nacional São João (P. Providência), Porto, prospetto e analisi dei profili dei tre livelli;

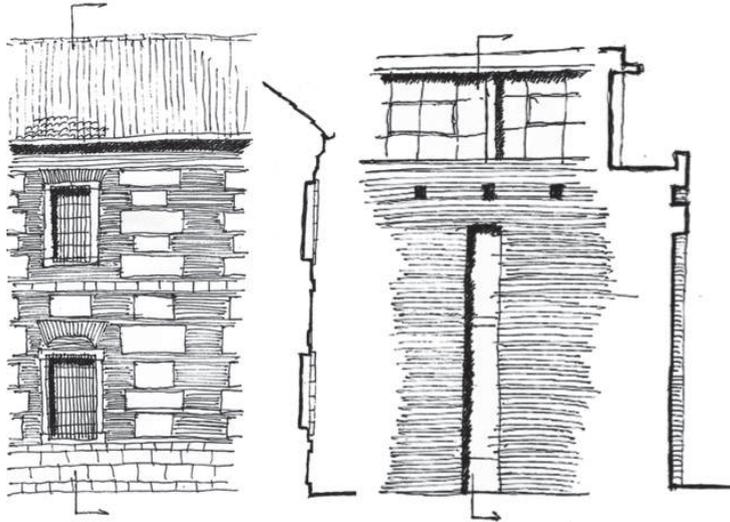


Fig 5 e 6 - Disegni si studio dei prospetti e profili di facciata di due edifici di Alcalà de Henares (Spagna): il Colegio de Malaga e la Facultad de C. Empresariales (A.T. Deblas; L.B. Fernandez).

VALÉRIA C. DOS SANTOS FIALHO

## **O desenho desvela a Cidade: Desenho enquanto Vivencio a Cidade**

Este artigo apresenta os resultados obtidos com alunos ingressantes no curso de Arquitetura e Urbanismo, na disciplina Desenho de Observação, em exercícios de vivência e leitura da cidade.

Nestes exercícios busca-se o desenvolvimento da percepção do aluno a partir do conceito do desenho como linguagem, envolvendo o conhecimento e a representação do universo físico e sensorial através de registros gráficos. O desenho, e a experimentação através dele, se transforma em ferramenta de conhecimento, estimulando a sensibilidade, através da educação do olhar. A disciplina parte do pressuposto que o desenho é a síntese gráfica de uma intenção, devendo ter como referência o repertório cultural constituído pelo aluno, adquirido através da constante exercitação individual.

Assim, nas vivências inaugurais do curso, o aluno apreende o mundo que o cerca e a cidade, que será sua matéria prima essencial, a ele se revela.

### **1.**

Receber os alunos ingressantes de um curso de Arquitetura e Urbanismo é um desafio. Cativar um alunado jovem, indeciso e cheio de expectativas e prepará-lo para o desafio da formação profissional e para os próximos cinco anos de suas vidas, que certamente mudarão sua percepção de mundo, é tarefa árdua, mas prazerosa.

Para este aluno, o futuro que o aguarda depois deste período intenso será o da percepção do mundo que o cerca sempre com “olhos de arquiteto. E este “olhar”, que vai alimentar sua apreensão e interpretação de mundo, é o “desenho”. O desenho que vai além daquilo que se vê, enxergando não só o visível mas também aquilo que é impalpável e que será, por seu ofício, transformado.

Tradicionalmente, nos cursos superiores brasileiros, o primeiro ano de formação tem uma carga intensa de disciplinas de representação - Desenho de Observação, Geometria, Matemática, Plástica, Modelos, entre outras. O aluno, neste período inicial de formação, é “re-alfabetizado” numa linguagem que é a primeira que desenvolvemos: o ato de representar o mundo graficamente.

Todos rabiscamos nossas primeiras percepções de mundo, intuitivamente, com o ato de desenhar, de deixar algum vestígio marcado sobre uma superfície plana. Que o digam nossas mães que limpavam tantas paredes, tampos de mesa, roupas, que receberam nossas primeiras impressões (a giz e caneta hidrocor) do universo que nos cercava, daquilo que nos era compreensível e valioso (as primeiras representações dos pais, da casa). E vale lembrar que, ainda que fortemente proibidos do ato (sobretudo nas paredes caiadas das sala de estar), a necessidade de expressão sempre imperativa, nos dava o necessário apoio à transgressão (e a eventuais palmadas).

Porém, nosso ensino fundamental, na necessidade de alfabetização e padronização do conhecimento e da sociabilidade, por muitas vezes negligencia esta linguagem em detrimento da alfabetização, do bê-á-bá da cartilha, das aulas de português, matemática, história, geografia. Perdemos, ou pensamos perder, a habilidade de desenhar e tal ação passa a ser secundária e submetida, quase sempre, ao uso da palavra.

Porém, em alguns de nós (talvez muitos), mantém-se o desejo de especular o mundo pelas imagens, pelas formas, pela relação dos objetos e do homem com o espaço que os circunda. Alguns escolhem o ofício do arquiteto. E estes devem recuperar a habilidade de desenhar o mundo.

E então voltamos ao primeiro ano do curso de Arquitetura e Urbanismo, ao aprendizado da linguagem gráfica e àquele aluno que nos chega jovem, tímido e com medo do papel em branco e que sonha em projetar espaços.

Mas, antes de projetá-los, há que entendê-los, vislumbrar, sentir, experimentar, desenhar. E então voltamos ao desafio de encaminhar, informar e instrumentar este indivíduo.

Neste contexto, a disciplina Desenho de Observação, que é o objeto

desta reflexão, é fundamental, ao subsidiar o aluno para a redescoberta de suas capacidades de representação. Mas a representação que é, acima de tudo, a intuitiva, fruto da experiência, da tentativa e do erro. Não é a compreensão do mundo matemático que explica a geração e comportamento das formas no espaço, não é geometria descritiva que organiza este saber com seus diedros e planificações. A linguagem normatizada dá cabo de grande parte da comunicação necessária à prática do ofício, com suas plantas, cortes, elevações e perspectivas, mas não consegue suprir a demanda da percepção, do desenvolvimento e aprimoramento do raciocínio espacial e da experiência.

Enfrentamos ainda, os professores, além do desafio de receber um aluno que “desaprendeu” o desenho, um cidadão que pouco conhece a cidade em que vive. Fruto da vida em cidades como São Paulo, que cada vez mais se configuram como conjunto de espaços murados, de exclusão, cidadãos dos “shopping centers”, dos condomínios, das salas de cinema, dos jogos de videogame e do “facebook”, grande parte desta geração perdeu o contato com a cidade, com a vida urbana, com seus espaços.

**É neste sentido que da experiência de anos trabalhando com esta disciplina vem a percepção dos resultados promissores de um exercício específico, no qual os alunos são desafiados a conhecer e reconhecer a cidade a partir de pequenas expedições, devidamente registradas pelo desenho.**

Não é prática nova, nem tampouco inovadora. Quão sedutores e didáticos são os cadernos de croquis dos mestres, resgatados de seus arquivos e extensamente publicados. Aalto, Costa, Corbusier, Niemeyer, Wright... e a lista seguiria por longas páginas e em tempos diversos. Porém, é prática que não pode ser esquecida, sobretudo em tempos em que a imagem fotográfica nos acompanha o tempo todo, mas que corre o risco da banalização tantas são as referências, os registros, os compartilhamentos, seguidores e “curtidas”.

Vale aqui uma breve interrupção, para contextualização. Os casos aqui apresentados são resultado de uma disciplina - Desenho de Observação - ministrada no primeiro semestre do Bacharelado em Arquitetura e

Urbanismo do Centro Universitário Senac. Neste recorte de universo, muito específico, recebemos um alunado muito diverso, com experiências de linguagem tão distintas quanto díspares. A primeira impressão que se tem é a de que o aluno mal consegue traçar linhas no papel e que enfrenta a todo tempo um misto de insegurança e estranhamento.

Desta forma, a disciplina se organiza em módulos de aprendizagem, que partem de exercícios muito simples, que trabalham com a apreensão de formas no espaço, passando por exercícios que trabalham a questão da percepção de elementos, suas relações e proporções, es elementos da natureza, a figura humana, até o trabalho de campo, onde o aluno é instigado a observar e representar tudo que o cerca, e para o qual deve carregar seu mais novo e indispensável companheiro de jornada: o cadernos de croquis.

Esta sistematização gradativa se faz necessária justamente por conta deste universo específico e é importante destacar que os resultados e considerações neste relato são baseados na prática e nos acertos e erros cotidianos, no contato direto entre alunos e professores em sala de aula.

Nesta sequência e na opção pelo “caderno diário” (o caderno de croquis passa a ser o companheiro fundamental do aluno), o aluno vai ganhando autonomia, desenvolvendo uma linguagem pessoal, intransferível e incomparável, onde não existe juízo estético, apenas significado.

O croqui talvez seja o elemento de representação mais emblemático da arquitetura e, como já mencionado, é quase impossível deixar de registrar os singelos e expressivos esboços que acompanham a trajetória de nossos mestres. Nossa historiografia inclusive registrou com muito mais frequência estes esboços do que o detalhamento de muitos projetos já que os desenhos normatizados, de trabalho (plantas, cortes, elevações, detalhes), por mais fundamentais que sejam para a concretude da arquitetura, não carregam a mesma capacidade retórica. As possibilidades comunicativas deste tipo de expressão gráfica, aliada à sedutora imagem de síntese que carregam, certamente são fatores importantes a considerar.

Os croquis, convertidos em elementos fundamentais para o

entendimento e explicitação das intenções de projeto, tornaram-se parte integrante dos memoriais de projeto, das publicações. São utilizados pela maioria dos autores para reforçar a presença do gesto arquitetônico, da posição do autor. Porém, mais importante do que tal status adquirido, são ferramenta poderosa de formação.

**É desta crença que surge a proposição para esta disciplina de um exercício síntese final, no qual o aluno é inquirido a realizar uma Reportagem Gráfica (RG) – e aqui o termo brinca com o RG (registro geral) que todos os cidadãos brasileiros devem ter e que é a nossa prova de existência social – de determinados edifícios emblemáticos da cidade.**

Objeto eminentemente social, a arquitetura constrói o habitat e deixa marcas na cidade, nos usuários e também em seus autores. É, portanto, instigante não só como atividade profissional, mas como objeto de estudo, num campo de conhecimento que mescla teoria e prática, valor artístico e utilidade. Reconhecer esta cidade, na figura de edifícios referenciais, não poderia configurar melhor oportunidade para o exercício da representação.

Assim, a partir da escolha de obras espalhadas pela cidade, cada aluno vai desenvolver uma narrativa visual construída a partir de sua percepção da cidade, alimentada pela capacidade de representar aquilo que o cerca.

A escolha dos edifícios não é aleatória, e a lista de “sujeitos” apresenta ao aluno obras emblemáticas da cidade – o Museu de Arte de São Paulo MASP e o Sesc Pompéia de Lina Bo Bardi, o Museu Brasileiro da Escultura MUBE e a Pinacoteca do Estado de São Paulo de Paulo Mendes da Rocha, o conjunto de edifícios do Parque Ibirapuera e o Memorial da América Latina de Oscar Niemeyer, o Centro Cultural São Paulo de Luiz Telles e Eurico Prado Lopes, o edifício da FAUUSP na Cidade Universitária de Vilanova Artigas, entre outros.

A lista, ainda que não aleatória, não é estanque, já que tenciona apresentar ao aluno diferentes tipos de edifícios, diferentes autores, lugares diversos da cidade. A partir de um elenco diverso de opções, estes objetos de estudo passam a fazer parte do cotidiano destes alunos e a

simples eleição do “sujeito” a ser explorado já faz parte, ainda que intuitivamente, do discurso de cada um.

E cada aluno elege assim seu objeto de estudo. E elege seu percurso e o que quer mostrar do edifício. E assim espera-se que o aluno entenda que ao visitar, percorrer, observar e desenhar, desvenda os mistério de cada edifício, escuta o discurso sussurrado por cada um destes edifícios e relata, sob seu particular e único ponto de vista, aquilo que o cativou e que vai fazer parte de seu repertório e de seu olhar de arquiteto sobre a cidade.

**É a totalidade formada pelos elementos que dá o sentido à representação. Cada autor carrega consigo suas preferências e sua forma particular de registrar suas ideias. É um processo de escolha. Diferentes desenhos carregam diferentes graus de abstração e a escolha destes níveis também é fator preponderante na compreensão.**

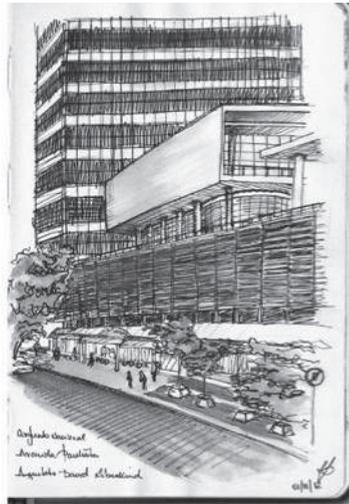


Fig 1 - Caderno de croquis da aluna Luana Pedrosa (turma de 2012).  
(Fonte: registro de aulas / acervo pessoal da autora).



Fig 2 e 3 - Caderno de croquis da aluna Luana Pedrosa (turma de 2012).  
A aluna, em seu caderno de croquis, registra as primeiras impressões dos edifícios sugeridos (o MASP e o MUBE), antes de eleger o objeto de estudo da RG.  
(Fonte: registro de aulas / acervo pessoal da autora).

2.

A seguir, serão apresentados alguns resultados do exercício, a partir de 2010, quando a disciplina em questão começou a ser ofertada no recém criado curso do Senac.

Nesta primeira série (Fig 4 a 9) veremos partes do registro de três alunas (de três turmas distintas) da Pinacoteca do Estado de São Paulo:



Fig 4 e 5 - RG da aluna Letícia Miranda (turma de 2013).  
Destaque para a representação dos acessos e circulação.  
(Fonte: registro de aulas / acervo pessoal da autora).

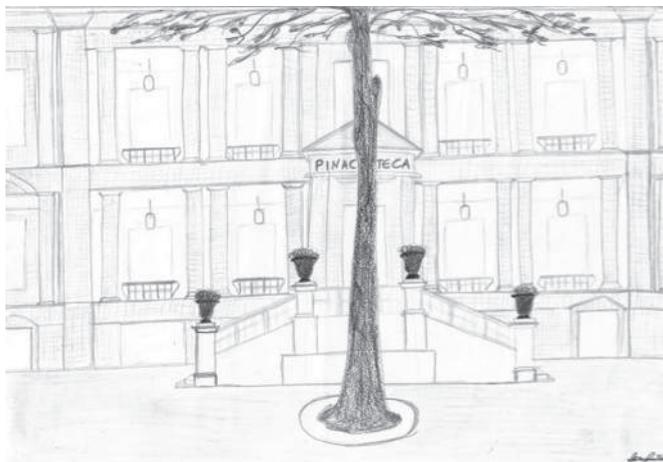




Fig 6 e 7 - RG da aluna Thila Bartolomeu (turma de 2012).  
Os mesmos elementos (acesso e circulação) são representados, com abordagens distintas, sobretudo na opção por uma perspectiva mais monumental.  
(Fonte: registro de aulas / acervo pessoal da autora).

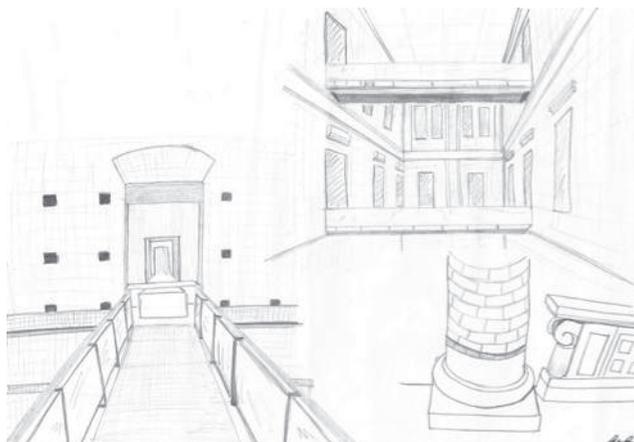


Fig 8 - RG da aluna Thila Bartolomeu (turma de 2012).  
(Fonte: registro de aulas / acervo pessoal da autora).

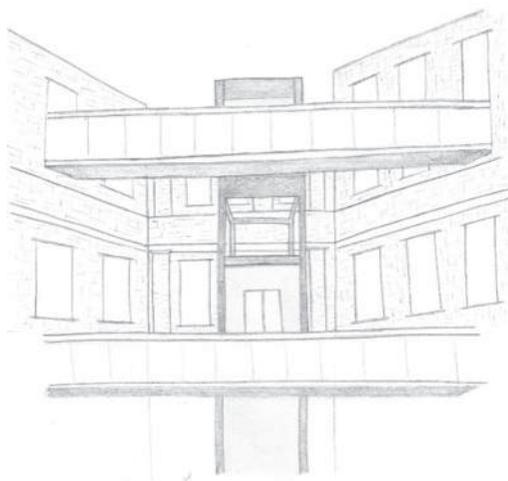
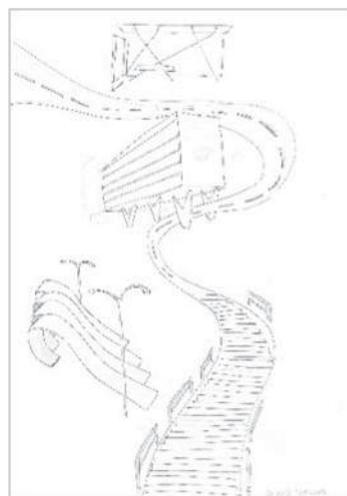
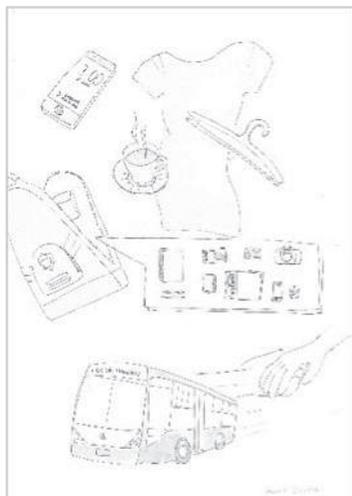


Fig 9 - RG da aluna Thamara Nadais (turma de 2010). O mesmo elemento (passarelas) sob um outro olhar. (Fonte: registro de aulas / acervo pessoal da autora).

As figuras 10 a 13 apresentam registros realizados no Centro Cultural São Paulo:



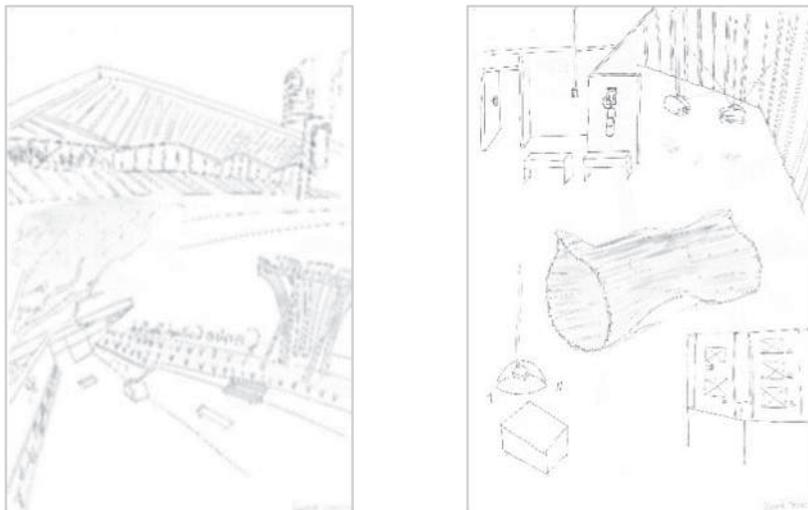


Fig 10 - RG da aluna Gabrielle Moreira (turma de 2013).  
(Fonte: registro de aulas / acervo pessoal da autora).

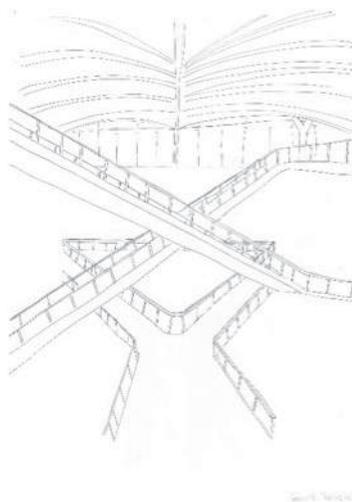


Fig 11 - RG da aluna Gabrielle Moreira (turma de 2013).  
(Fonte: registro de aulas / acervo pessoal da autora).

Nos desenhos acima (Fig 10 e 11), de autoria da aluna Gabrielle Moreira, percebemos claramente a intenção de registrar do processo. Os preparativos para a visita ao edifício e o percurso realizado pela

aluna ganham destaque (de uma série de cinco pranchas, duas são dedicadas à questão) e o primeiro ponto de destaque do edifício desenhado é o grande terraço do qual se descortina a cidade e a grande avenida de acesso. Intuitivamente esta aluna compreendeu a gênese do edifício que tira partido de sua localização peculiar para se apresentar à cidade.

A narrativa ainda revela a força do espaço expositivo, daquilo que é contido pelo espaço, e por fim, apoteoticamente, apresenta o grande vazio, coração do edifício, com suas rampas e percursos.

Os desenhos são secos e diretos, poucas linhas seguras e despidas, com pequenos aguados de aquarela (que infelizmente se perdem na reprodução digitalizada em preto e branco).

Pode parecer banal, mas estas pequenas constatações revelam a identidade do aluno e, ainda que timidamente, o desenvolvimento de uma “caligrafia” pessoal. Mais que um estilo de traço, uma maneira de olhar.

Apenas como contraponto, nas figuras 12 e 13, são apresentados diferentes registros de uma aluna da mesma turma e que, optando pela leitura do mesmo edifício, o faz de maneira distinta, com visuais mais panorâmicas, ainda que o inevitável vazio central seja também protagonista.

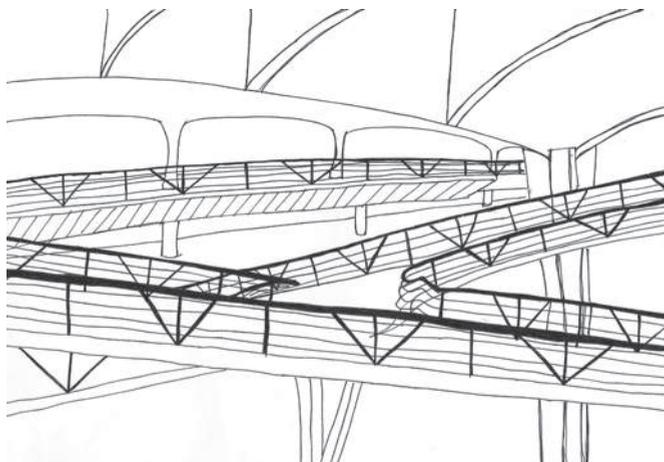


Fig 12: RG da aluna Fernanda Ito (turma de 2013).  
(Fonte: registro de aulas / acervo pessoal da autora).

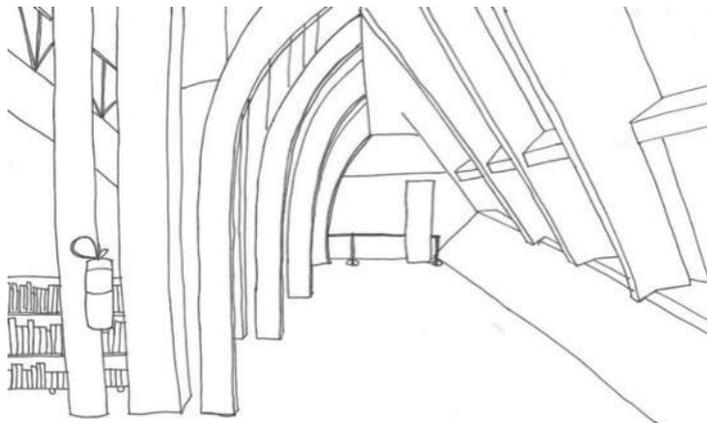


Fig 13 - RG da aluna Fernanda Ito (turma de 2013). Claramente, percebe-se que o desenho foi “passado a limpo” a caneta, sobre os esboços originais a lápis.

(Fonte: registro de aulas / acervo pessoal da autora).

A seguir, registros do Museu Brasileiro da Escultura, Estádio do Pacaembu / Museu do Futebol e Memorial da América Latina:

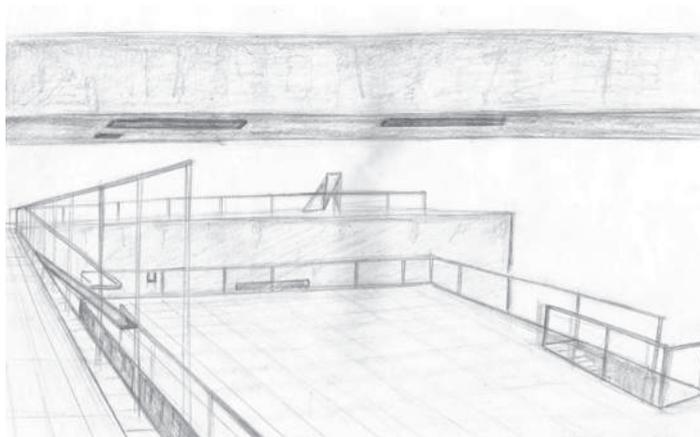


Fig 14 - Museu Brasileiro da Escultura (MUBE). RG do aluno Filipe Fiaschi (turma de 2013). (Fonte: registro de aulas / acervo pessoal da autora)

## Museu Brasileiro da Escultura:

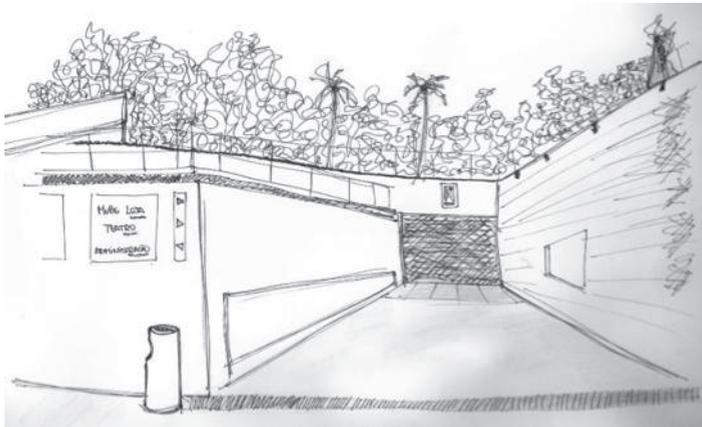
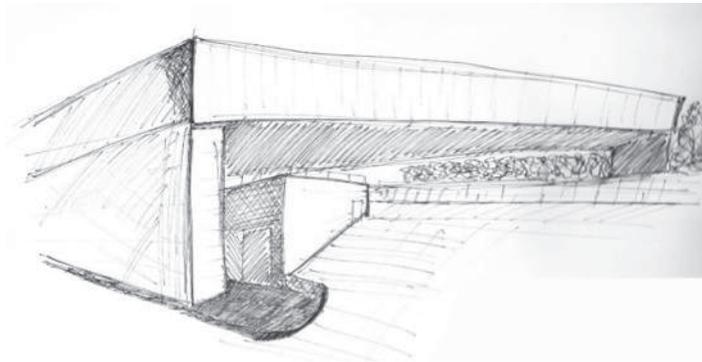
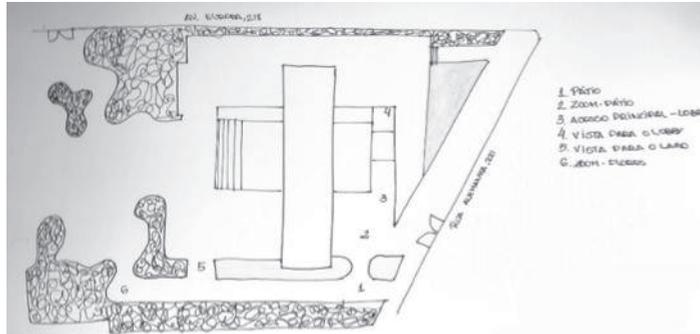


Fig 15, 16 e 17 - RG da aluna Thammy Nozaki (turma de 2013).  
(Fonte: registro de aulas / acervo pessoal da autora)

Estádio do Pacaembu / Museu do Futebol:

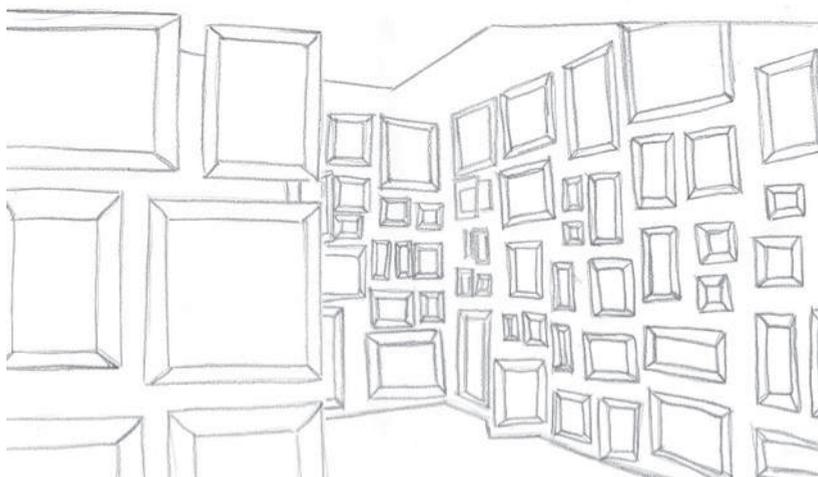
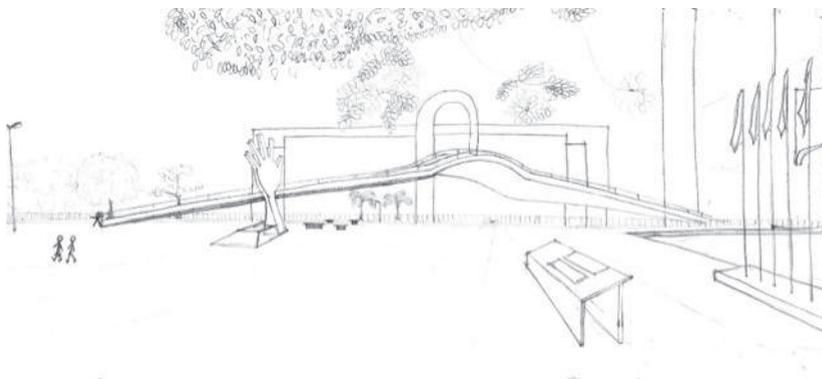
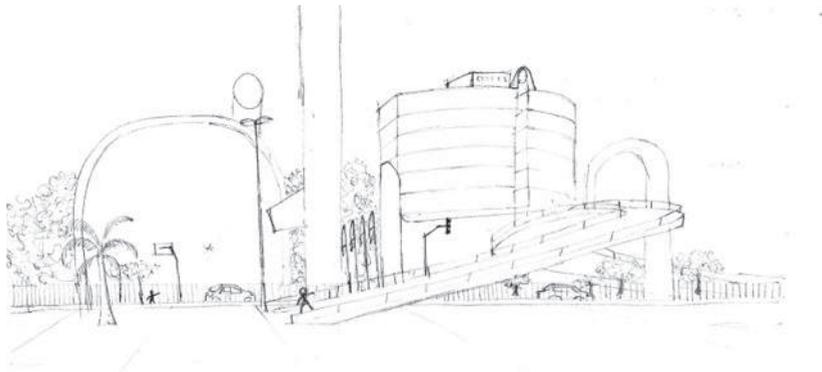
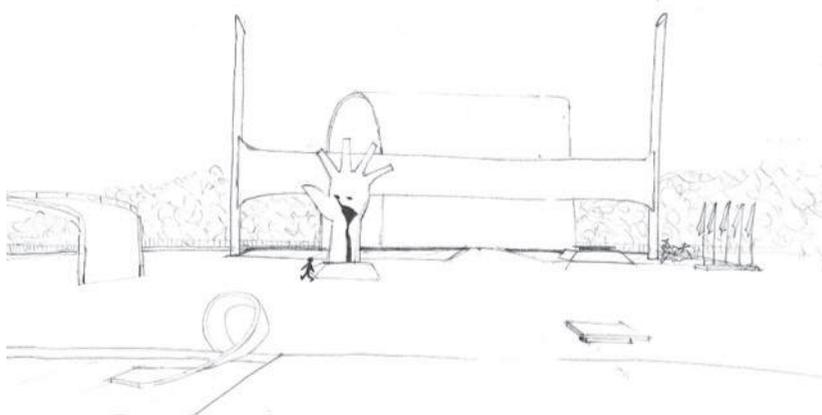


Fig 18 e 19 - RG da aluna Mariana Santerini (turma de 2013).  
(Fonte: registro de aulas / acervo pessoal da autora)

Memorial da América Latina:



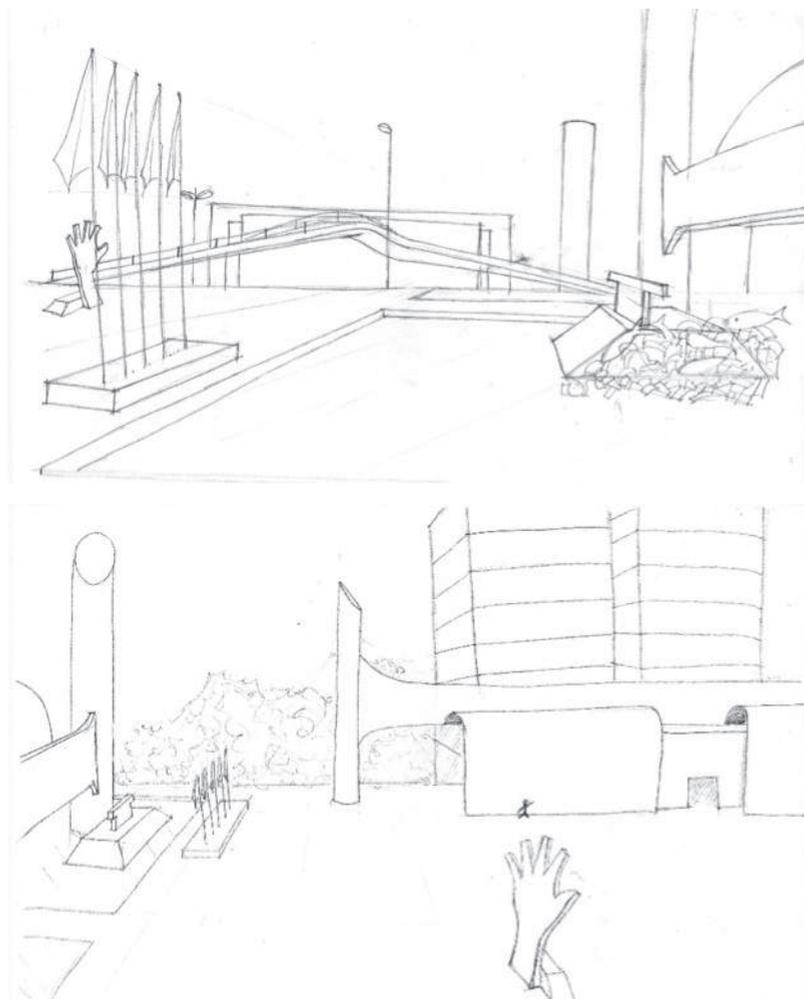


Fig 20, 21, 22, 23 e 24 - RG da aluna Maysa Torres (turma de 2013).

(Fonte: registro de aulas / acervo pessoal da autora)

Ao observar os resultados desta pequena série de desenhos realizada por nove jovens estudantes, podemos afirmar que o exercício proposto consegue responder de maneira satisfatória a várias de suas premissas e objetivos, sobretudo no que diz respeito ao desenvolvimento da curiosidade, da autonomia e da criação de uma linguagem própria para cada aluno, mas alguns pontos merecem atenção:

- A eleição de um edifício isolado como objeto de estudo parece induzir a um certo descolamento da cidade, que o exercício busca revelar. A ação acaba funcionando como provocadora de futuras aproximações, porém, nos registros apresentados os edifícios poucas vezes aparecem contextualizados.

- O mesmo isolamento acontece com a relação dos espaços com seus usuários. Poucos desenhos introduzem a figura humana nos espaços, o que funcionaria como importante elemento de percepção.

- Prevalcem nos registros os enquadramentos similares aos realizados com máquinas fotográficas (e também a intenção de retratar os objetos de maneira o mais realista possível). A representação ainda é bastante literal, o que por vezes pode levar a uma incômoda padronização.

### 3.

O desenho livre e pessoal (croqui) é importante ferramenta estruturadora do pensamento que permite a transposição daquilo que é um sentimento interior, a percepção, para uma construção que participa uma compreensão de mundo e a revela para os interlocutores mais diversos, assumindo um caráter de limiar entre as diversas possibilidades expressivas e cognitivas.

Este domínio, fundamentado na liberdade expressiva de cada aluno, será fundamental para a construção de sua trajetória e é neste contexto que, ao final do primeiro semestre do curso, com a experiência acumulada na disciplina e que é sintetizada no desafio lançado pelo exercício de reportagem, o aluno, de alguma forma, encontrará sua “voz” (ainda que timidamente) e a partir desta vai construir seu percurso de aprendizagem.

## **Bibliografia**

- ARTIGAS, Vilanova, *Caminhos da Arquitetura*, Ed. Ciências Humanas, São Paulo, 1981.
- CARERI, Francesco, *O caminhar como prática estética*, GG Brasil, São Paulo, 2013.
- ECO, Umberto, *Os limites da interpretação*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2004.
- FAROLDI, E., VETTORI, M. P. (org), *Diálogos de Arquitetura*, Ed. Siciliano, São Paulo, 1997.
- NOVAES, Adauto, *O olhar*, Companhia das Letras, São Paulo, 1988.
- SAINZ, Jorge, *El dibujo de arquitectura: Teoría e historia de un lenguaje gráfico*, Editorial Reverté, Barcelona, 2005.
- REBOUL, Olivier, *Introdução à retórica*, Martins Fontes, São Paulo, 1998.
- ROBBINS, Edward, *Why architects draw*, MIT Press, Massachusetts, 1994.
- RODRIGUES, Ana Leonor M. Madeira, *O desenho: ordem do pensamento arquitetônico*, Editorial Estampa, Lisboa, 2000.



ARTUR SIMÕES ROZESTRATEN  
**Diálogo Imaginário: Belém-São Paulo**

**Resumo**

Este texto está organizado em três partes. A primeira trata da noção de habitar e de suas interações poéticas. A segunda trata de aspectos da representação da arquitetura no âmbito do Círio de Nazaré em Belém do Pará, no norte do Brasil. A terceira parte tece considerações metodológicas e aborda estratégias de aproximação e estudo de aspectos do habitar em arquiteturas e cidades. Desde 2010, com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, temos desenvolvido pesquisas sobre o fenômeno da representação da arquitetura nos modelos tridimensionais do Círio de Nazaré, o que construiu um vínculo entre Belém do Pará e São Paulo que aqui se desdobra. Hoje a pesquisa articula-se ao Grupo de Pesquisa Representações: Imaginário e Tecnologia, abrigado no Núcleo de Apoio à Pesquisa em Ambientes Colaborativos na Web (NAWEB) e aporta agora na frente de pesquisa Arquiteturas Imaginadas: Representação Gráfica Arquitectónica e Outras Imagens.

**Habitar a cidade**

Chegar a uma cidade nova sempre nos causa uma dor.

A dor de saber ser necessário um tempo maior do que o de uma breve estadia para habitá-la e assim, talvez, em uma convivência mais longa, vir a conhecê-la em seus segredos mais delicados, em seus lugares menos visíveis, em suas dobras e recolhimentos, em seus momentos solares e em suas sombras de silêncio.

Melhor seria não conhecer o Rio, Lisboa, o Porto, Lyon, Istambul, Buenos Aires, Belém do Pará. Não imaginaríamos aí outras vidas possíveis, outros enquadramentos de janelas, horas lentas, mesas postas, olhares lânguidos, finais de tarde, minutos em suspensão em uma manhã qualquer com uma xícara de café na mão, noites de amor, becos

e lanternas, livros, gavetas, cozinhas de amigos, vinhos, frutos, festas, danças, soleiras, cantos, quinas, frestas, pessoas.

Nos projetamos nessas cidades e assim fazendo reconhecemos a dimensão existencial do projeto: projetar-se.

Na medida em que permanecemos por um curto espaço de tempo e em grande velocidade, a relação estabelecida com uma cidade nova é pautada fortemente por aquelas cidades as quais habitamos.

Abrimos nossos olhos para mirar a paisagem desconhecida que se abre e no fundo do cristalino temos outros lugares que trazemos conosco e que foram construídos afetivamente ao longo de nossas vidas.

Olhamos, então duas cidades simultaneamente, esta nova através daquelas outras que estão em nós. Procuramos saber uma por meio das outras. As sobrepomos e comparamos, buscando encaixes e desencaixes. Reconhecemos e deformamos ambas na medida de suas similitudes e de suas dessemelhanças.

Somos estrangeiros, querendo ou não. Estranhamos o que soa familiar aos do lugar e, em nossa cidade, nos custa construir estranhamento semelhante com o que nos rodeia. Conseguir alternar estas duas posições - a de quem habita e a de quem estranha, do estrangeiro e do entranhado - é o que almeja o arquiteto com relação aos lugares. Estranhar o que lhe é familiar, desejar habitar o que lhe é estranho.

A dita cidade real é composta assim pela contribuição de várias outras cidades imaginárias que se apresentam também igualmente reais - ou igualmente imaginárias - enquanto vemos.

Para que se habite, de fato, um lugar, uma cidade, há que se permanecer ali por um tempo maior desejando formar um vínculo existencial. Um tempo talvez mais amplo do que as quatro estações de um ano para minimamente percebê-la e, a partir de então, começar a desejá-la outra, iniciar nela e com ela, o processo de deformação característico do exercício poético que envolve distanciamentos, distorções, transformações.

Entretanto, para aplacar a dor trazida por estadias breves que nos privam da experiência de habitar é possível recorrer a certos artifícios de enraizamento por meio dos quais se desacelera o tempo. Com tais recursos podemos pretender - no sentido de desejar, de ter intenção ou

de aspirar a - habitar esta cidade ainda que limitadamente.

Desenhar demanda o tempo de um curto habitar. Durante aquele tempo detido em que percorremos com os olhos, traçando com a mão, habitamos brevemente um lugar. Afinal, habitar é permanecer, perceber, imaginar e construir.

Construir conhecimento, aliás, pois habitar é ater-se, e a ação de se ater é o fundamento indispensável do saber. Vínculo que o verbo francês *savoir* revela - *s'avoir* -, e que o nosso verbo saber guarda mais velado: se haver, ter a si mesmo.

Ao desenhar imaginamos em amplo e abrangente sentido: vemos, pensamos e riscamos imagens. Há mais imagens presentes na fatura de um desenho do que registram os traços no papel. O desenho, como risco, é um vestígio parcial da profusão imaginária que o formou.

Fotografar também demanda o tempo de um brevíssimo habitar. Ainda mais se na tela da câmera digital nos detemos para olhar novamente o que fotografamos e voltamos a fotografar, fazendo deste processo um ensaio dedicado de construção de formas poéticas. Fotografar não deixa de ter a potência de um desenho e igualmente se forma em meio a um intenso brotamento imaginário.

Habitar é criar raízes, perfurar a superfície do solo veloz e enraizar-se, resistir ao movimento da mudança permanente e residir, deixando-se crescer ali por um tempo.

De habitar nasce o hábito, como costume, modo frequente de ser, algo permanente, recorrente, habitual.

O tempo 'lento'<sup>204</sup>, na contramão da velocidade que tudo substitui, fomenta o habitar. Na lentidão própria deste tempo sedimentado é que se estimula na alma humana a 'carência fundamental', isto é, o 'desconforto criador' capaz de promover alterações técnicas e poéticas no mundo.

Tal permanência pode promover um poética da recorrência, como a que se verifica na arquitetura popular, por exemplo. Tipologias que se

---

<sup>204</sup> Milton SANTOS, *A Natureza do Espaço*, Hucitec, São Paulo, 1997, p. 261.

formam na ‘longa duração’<sup>205</sup> de ensaios coletivos e que se sedimentam como um modo comum de se construir em um certo lugar. Tais desenhos, gerados a partir do habitar profundo de sucessivas gerações, evidenciam sua densidade plástica justamente por sustentarem apropriações particulares, específicas, singulares - visíveis em cada uma das casas dos promesseiros de Belém do Pará, por exemplo -, sem que se perca sua dimensão universal.

As mãos são as mesmas, diria Semper<sup>206</sup>, a manufatura artesanal continua sendo a base da produção da arquitetura popular. Em escala real ou em escala reduzida, nos modelos arquitetônicos do Círio de Nazaré, a poética da recorrência é fruto do muito habitar, emerge do trabalho dos artesãos, assim como também dos pedreiros, carpinteiros, marceneiros, azulejistas e pintores que constroem a cidade de Belém.

Não é outra a poética que elaboraram Picasso e Bacon, respectivamente com ‘Las Meninas’ e com o ‘Retrato de Inocência X’, de Velázquez. Por muito habitarem estas imagens e agirem graficamente sobre elas, conduziram a percepção ao estágio de proposição projetual.

Picasso retomou tantas vezes quantas foram necessárias a composição de ‘Las Meninas’ com a intenção de apropriar-se dela, de fazê-la do zero e assim, enfim, torná-la sua. Foram 58 telas a rever, recompor, reinventar a estrutura compositiva, a luz, os personagens e elementos de cena, posicionamentos, perspectiva, etc.

Francis Bacon se deteve nas reproduções fotográficas da imagem que Velázquez produziu do papa e gerou 45 distorções. Nem sequer havia estado frente a frente com a tela original, enquanto trabalhou na série. As reproduções o haviam comovido. Tomou-a por suas fotografias. Queria pintar o papa como um Monet pintaria. Com a beleza cromática e compositiva de um campo florido ou um pôr-de-sol<sup>207</sup>.

Monet, aliás, deve ser reconhecido em seu esforço por uma poética da recorrência. Enraizou-se na catedral de Rouen e fez mais de 30 telas

<sup>205</sup> Fernand BRAUDEL, *Escritos sobre a história*, Perspectiva, São Paulo, 1992.

<sup>206</sup> Gottfried SEMPER, *The four elements of architecture and other writings*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

<sup>207</sup> David SYLVESTER, *Entrevistas com Francis Bacon*, Cosac Naify, São Paulo, 2007.

com diversas incidências de luz que alteravam cromaticamente a fachada desta arquitetura. Habitou intensamente seu jardim em Giverny e cultivou nesta sua casa sua natureza e sua pintura.

Seria injusto não citar, então, Cézanne como precursor desta poética da recorrência, na medida em que, em meados da década de 1880, decidiu habitar Sainte-Victoire e gerou cerca de 80 imagens desta montanha.

Aprendemos que de tanto insistir na escavação gráfica do presente passa-se, em um ponto indeterminado, da apreensão de algo supostamente existente ao projeto poético do real. O real não se entrega como ‘dado’ ou coisa posta. Exige ser construído, e o desenho evidencia este sentido material, mais propositivo do que documental.

O sentido propositivo do projeto, como movimento intencional em direção a um futuro desejado, é fruto do habitar. Deriva desta disposição da alma para a divagação, para o devaneio e o sonho, ensaios de alteração do dito real em favor de uma virtualidade imaginária.

Ao desenharmos um trecho de uma cidade nova, desconhecida, a memória de outras cidades se faz tão presente que não parece cabível falar em oposições cindindo real e imaginário.

A experiência do desenho evidencia ser justamente o exercício de construir imagens aquilo que vem tecer a realidade percebida. Certas coisas do mundo ganham existência por meio do desenho, na medida em que as desenhamos. Como se só passassem realmente a existir porque as desenhamos. Não pareciam estar ali antes.

Essa é a passagem do ‘não-ser’ ao ‘ser’ referida por Platão no Banquete<sup>208</sup>. O desenho, como ação poética, promove existências por força do muito imaginar.

O estado imaginário não é, como se sabe, um momento excepcional na existência humana. É nossa própria condição existencial. Imaginamos continuamente, o tempo todo, todos os dias, desde sempre. Cabe mesmo indagar se deixamos de imaginar em algum instante.

A imaginação - e, por extensão o imaginário - constituem a sustentação

<sup>208</sup> PLATÃO, *O Banquete*, LP&M, Porto Alegre, 2009.

mesmo do que costumamos chamar de realidade. Entre memórias e projeções futuras, a realidade presente parece ser um tênue entremeio.

Em um trecho dos diálogos com Osvaldo Ferrari, transmitidos pela Rádio Municipal de Buenos Aires em 1984, Jorge Luis Borges comenta que “*a realidade é mais estranha que a ficção*” e isto se deve ao fato de que a ficção somos nós que fazemos enquanto que a realidade teria sido feita por outro, o Outro: Deus <sup>209</sup>.

### **Belém do Pará**

Diz a lenda que a imagem da Virgem encontrada em 1700 no igarapé Murutucú, sempre que deslocada, retornava misteriosamente a este mesmo lugar sagrado. Enraizava-se aí a Deusa selvagem. Os homens então lhe fizeram uma casa neste lugar, e ela deixou de vagar na natureza e pôde então habitar entre eles em sua cidade.

Aprendemos com os gregos que, por mais selvagens que possam parecer, todas as divindades demandam uma casa. Podem reinar sobre amplos espaços da natureza, mas habitam uma casa. Definem seu *axis mundi* a partir do templo-casa onde residem.

Na manhã do segundo domingo de Outubro, os promesseiros do Círio de Nossa Senhora de Nazaré ao portarem suas oferendas à Virgem, Rainha da Amazônia, lhe oferecem suas casas, seus barcos, seus edifícios e igrejas para que ela habite aí também junto com suas famílias. No rito ofertório, os devotos de Belém fazem flutuar em um rio de gente uma cidade inteira miniaturizada em meio à qual navega também a berlinda com a imagem da Santa. Todos movimentam-se em direção ao templo-casa da grande Deusa-mãe para, enfim, - encerrada a errância -, habitarem juntos.

Desde a longínqua Mesopotâmia, os homens se habituaram a construir oratórios para seus deuses e cultuá-los no interior de suas casas. Co-habitavam assim. Quando se deslocavam, os homens levavam consigo as coisas de suas casas, dentre elas seus oratórios e dentro destes pequenos templos seus ícones.

---

<sup>209</sup> Jorge Luis BORGES, *Sobre os sonhos e outros diálogos*, Hedra, São Paulo, 2009, p.35.

Deuses e homens compartilham desde então a forma de suas casas. Uns espelhando os outros.

Na procissão do Círio em Belém as formas das casas populares paraenses multiplicam-se em modelos reduzidos que reinventam a morfologia urbana em fantasias de arquitetura como ex-voto, oferendas pela casa construída, pela casa a construir, pela casa reformada, pela harmonia no lar, etc.

As ações envolvidas são infundáveis. Há sempre algo em curso. Há sempre algo a fazer e parece que sempre haverá.

Fazer a casa não é algo que se conclui. Fazer a casa envolve uma fatura cotidiana e contínua - um eterno refazer, se preferirmos - que depende de um entrelaçamento corporal com materiais e objetos, o que é próprio do habitar. Uma casa habitada está impregnada de marcas de mãos, incisões e reentrâncias, relevos de ombros e manchas das fricções dos pés. Suas superfícies e seus materiais estão amaciadas por este contato diário que arredonda, pressiona, conforma e modela.

Neste longo transcurso de tempo ritualizam-se os fazeres, celebram-se as etapas, comemora-se o encerramento de um ciclo e o início de outro: a benção do terreno, o churrasco no encerramento da concretagem da laje, a festa da cumeeira, a procissão do Círio, os fogos de artifício para um Ano Novo, o Carnaval, etc.



Fig 1 - Daniele QUEIROZ DOS SANTOS, *Faca e Miriti*, Outubro de 2013, Belém do Pará, Brasil.



Fig 2 - Daniele QUEIROZ DOS SANTOS, *Casa de cêra*, Outubro de 2013, Belém do Pará, Brasil.



Fig 3 - Daniele QUEIROZ DOS SANTOS, *A fatura da casa*, Outubro de 2013, Belém do Pará, Brasil.



Fig 4 - Daniele QUEIROZ DOS SANTOS, *Mãos e madeira*, Outubro de 2013, Belém do Pará, Brasil.



Fig 5 - Daniele QUEIROZ DOS SANTOS, *Pequena casa em Miriti*, Outubro de 2013, Belém do Pará, Brasil.

Todas as ações de fazer a casa estão inseridas em um ciclo cosmogônico de ruptura de uma ordem existente - natural ou urbana - e reordenamento. Tais rearranjos envolvem aspectos materiais e transcendências, pois entram em cena o imponderável, o imprevisível, o inapreensível. A dimensão metafísica deste projeto arquitetônico demanda o envolvimento conjunto e convergente de homens e deuses.

Em Belém, a divindade envolvida é a *magna mater*, rainha da Amazônia, a grande deusa geradora que é, em si, a própria potência capaz de promover todas as passagens do 'não-ser' ao 'ser'.

A casa projetada e erguida assim, sob os auspícios da Deusa da Natureza, enraíza-se no chão da Amazônia como uma anti-torre de Babel.

Contudo, Babel resiste. É torre e cidade, cidade e torre, domina a extensão horizontal do espaço urbano e também suas extensões verticais. Na cidade reencontramos no dia-a-dia os desdobramentos do drama humano instalado entre o desejo e a inviabilidade de habitar.

A capital paraense é uma cidade de fortes contrastes: sociais,

culturais e econômicos. Esse contraste é evidente a todos que ali aportam. Pobreza extrema e riqueza extrema residem lado a lado.

Belém do Pará é uma cidade de forte presença da cultura portuguesa, ali enraizada desde o início do século XVII. O Círio de Nazaré é uma expressão deste vínculo e também da capacidade de apropriação e reinvenção original, singular, deste culto na medida de sua mestiçagem com a cultura indígena amazônica.

Em razão de sua posição estratégica como pólo comercial de borracha no fim do século XIX, com grande influência francesa e porto aberto às culturas do mundo, a capital paraense é também hoje o mais importante núcleo cosmopolita na Amazônia.

Nas margens e meandros do rio Guamá, nas ilhas, resistem as tradicionais palafitas de madeira, a casa dos ribeirinhos em meio aos igarapés e açaizeiros. Nas favelas de Belém este sistema construtivo em madeira gradualmente se transforma em palafitas de alvenaria sobre pilares de concreto. Nas franjas da Grande Belém, nos bairros periféricos e cidades da região metropolitana, a autoconstrução anônima em alvenaria de blocos cerâmicos e lajes em concreto armado vigora sobre o solo praticamente sem infraestrutura. Como se ao tocar a água ou distanciar-se do centro, a cidade se esfacelasse, desfazendo os laços de urbanidade para o lazer dos privilegiados e a miséria dos demais.

Mas nem tudo se dá a ver tão nítida e conjuntamente em Belém. Na procissão do segundo domingo de Outubro vemos os modelos do Círio. Os vemos também no Museu do Círio e no Museu da Casa de Plácido. No mais são invisíveis. Nos bairros e ilhas vemos as casas. Caminhando pela cidade as várias presenças de tempos distintos, edifícios resistentes e outros novos em construção. As apreensões, contudo, são sempre fragmentadas, parciais, e a integridade deste fenômeno urbano exige um esforço contínuo de imaginação. Nenhuma cidade se entrega facilmente, mas Belém é especialmente difícil.

Em carta a Manuel Bandeira em 1927, Mario de Andrade<sup>210</sup> confessa:

---

<sup>210</sup> Mario de ANDRADE; Manuel BANDEIRA, *Correspondência Mario de Andrade Manuel Bandeira*, Edusp, São Paulo, 2001.

*Porém me conquistar mesmo a ponto de ficar doendo no desejo, só Belém me conquistou assim. Meu único ideal de agora em diante é passar uns meses morando no Grande Hotel de Belém. O direito de sentar naquela terrace em frente das mangueiras tapando o teatro da Paz, sentar sem mais nada, chupitando um sorvete de cupuaçu, de açaí. Você que conhece mundo, conhece coisa melhor do que isso, Manu (...) Belém eu desejo com dor, desejo como se deseja sexualmente, palavra. Não tenho medo de parecer anormal pra você, por isso que conto esta confissão esquisita mas verdadeira que faço de vida sexual e vida em Belém. Quero Belém como se quer um amor. É inconcebível o amor que Belém despertou em mim...*

### **Estratégias e artifícios**

Que estratégias e artifícios poderiam ser empregados para consumir essa posse, esse ato de amor? Como o desenho, a fotografia, as representações, enfim, podem participar desta aproximação?

As questões que aqui se colocam são metodológicas. Exigem reflexões críticas sobre os modos de proceder aproximações, sobre os métodos empregados e sobre os recursos disponíveis para o estudo e o conhecimento do habitar, das arquiteturas e das cidades.

Está em jogo a interação crítica com apreensões de realidades e representações, não aceitando essas em detrimento daquelas. Está em questão um esforço pedagógico que visa a formação de olhares e capacidades propositivas para a Arquitetura e o Urbanismo.

O que nos move é uma inquietação metodológica similar àquela manifesta por Pound em 1934 em seu ABC da Literatura<sup>211</sup>. Em suma, o poeta propõe que o estudante se detenha sobre o poema peixe-lua - preservando-o como problema - ao invés de apressadamente substituir sua complexidade de indivíduo-peixe por representações textuais genéricas, que basicamente o classificam e, assim fazendo, supostamente eliminam seu caráter enigmático.

Retoma-se criticamente também a proposição metodológica de

<sup>211</sup> Ezra POUND, *ABC da Literatura*, Cultrix, São Paulo, 2006.

Zevi<sup>212</sup> de ‘ir às coisas mesmas’ apreendendo o espaço arquitetônico diretamente *in loco* e redesenhando-o ativa e intencionalmente. Questionadas em sua tradicional passividade, neutralidade e objetividade as representações gráficas da arquitetura podem assumir seu papel constitutivo como imaginário formador de realidades. As experiências *in loco* podem hoje ser enriquecidas com o acesso remoto a conjuntos digitais de desenhos, fotografias e filmes acessíveis por meio de dispositivos móveis conectados à Internet. A dimensão temporal desejada por Zevi apresenta-se então duplamente: como vídeo e como imagem-memória de outros tempos passados.

Para que as considerações metodológicas não se façam de modo abstrato ou genérico, será exposta aqui uma proposta concreta como ensaio e experiência. A apresentação dessa proposta exige antecipar ações futuras, como um esboço de um plano de vôo, um esquema estratégico de ações didáticas e experimentais.

No âmbito da disciplina optativa interdepartamental da FAUUSP ‘Cultura, Paisagem e Cidade’<sup>213</sup> propõe-se um programa para uma semana de atividades de campo em Belém do Pará integradas à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Pará, FAUUFPA.

Constitui-se assim um diálogo entre duas cidades, e uma oportunidade de atividades didáticas externas, foras das salas de aula.

De São Paulo um grupo de 25 alunos, graduandos em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, e um grupo de três professores um de cada um dos três departamentos, História, Projeto e Tecnologia.

De Belém do Pará também um grupo de 25 alunos graduandos e professores da FAUUFPA ligados às áreas de Estética, Patrimônio, Desenho e Planejamento Urbano.

As atividades envolvem de início uma preparação preliminar, antes

---

<sup>212</sup> Bruno ZEVI, *Saber ver a Arquitetura*, Martins Fontes, São Paulo, 1996.

<sup>213</sup> Trata-se da primeira disciplina optativa interdepartamental formalizada em Janeiro de 2012 na FAUUSP e que envolve além do autor, os professores Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno, Clíce Mazzilli, Euler Sandeville Junior, Jorge Bassani e Maria Camila Loffredo D’Ottaviano. Na edição de Julho de 2014 aqui apresentada estarão presentes como docentes, o autor, o Prof. Jorge Bassani, a Profa. Dra. Maria Camila Loffredo D’Ottaviano e a Profa. Karina Oliveira Leitão, como colaboradora.

do encontro de todo o grupo em Belém. Em síntese, os alunos que habitam a cidade de São Paulo preparam uma breve apresentação de sua cidade aos colegas belenenses considerando duas escalas articuladas: a micro escala dos lugares sensíveis em que vivem cotidianamente, e a macro escala da estrutura metropolitana, com sua geografia e seus elementos paisagísticos principais. A intenção desta apresentação é reconhecer e comunicar modos de habitar a partir das experiências/vivências pessoais dos alunos o que, necessariamente, constrói vínculos com o imaginário urbano.

Os alunos que habitam a cidade de Belém, por sua vez, também preparam para expor aos colegas paulistanos uma apresentação de sua cidade com os mesmos critérios.

Constitui-se assim um primeiro momento de construção, comunicação e apreensão de sínteses representativas, amparadas em mapas, fotografias, vídeo, maquetes, textos e outros recursos adicionais que se deseje convocar como músicas, trechos de filmes, poemas, etc.

Interessa o intercâmbio, o diálogo, a troca de experiências. Realiza-se, deste modo a alternância de posições indispensável para a construção crítica de conhecimentos. O que exige disposição para pretender habitar, entranhando-se na cidade desconhecida, assim como para desabitatar, afastando-se e estranhando a cidade na qual se vive. O ensaio destas posições complementares almeja formar o olhar estrangeiro em quem habita, e vice-versa.

O procedimento é comparativo, entre realidades e imaginários de São Paulo e Belém, em uma primeira instância, e entre estas duas cidades e outras mais, em uma instância mais abrangente.

Nesta primeira aproximação, o grupo de docentes da FAUUSP apresentará suas perspectivas sobre o habitar a partir do fenômeno dos modelos arquitetônicos do Círio de Nazaré, e o grupo de docentes da FAUUFPA apresentará, em contrapartida, sua própria perspectiva sobre o tema articulando-o às suas investigações específicas.

A partir deste primeiro momento de estímulo ao imaginário de alunos e professores tem início um segundo momento, de contato direto com a cidade de Belém, o que envolverá dois dias de incursões exploratórias

tendo o desenho a mão livre como recurso principal. Habitaremos brevemente Belém com a estratégia do tempo lento de desenhar.

Para tanto, serão compostos 05 grupos mistos, com alunos da FAUUSP e da FAUUFPA, que iniciarão percursos exploratórios e derivas na cidade de Belém, pretendendo identificar lugares e/ou temas de interesse a partir dos quais serão desenvolvidas proposições projetuais.

Os desenhos e fotografias resultantes destas incursões serão reunidos e compartilhados no ambiente colaborativo de imagens ARQUIGRAFIA ([www.arquigrafia.org.br](http://www.arquigrafia.org.br)), ampliando assim a difusão desta experiência didática a outros círculos.

A vivência direta dos lugares e o deter-se para desenhar e fotografar, construindo imagens originais costuma problematizar representações prévias. Isso se dá na medida em que a produção de imagens apresenta as apreensões pessoais, as subjetividades e as perspectivas individuais. A exposição e o diálogo sobre tais problemas, dissonâncias e incongruências, assim como a exposição dos lugares e temas de interesse das equipes de alunos constituirão o terceiro momento de atividades, como um seminário aberto à comunidade da FAUUFPA programado para o terceiro dia em Belém.

Com o encerramento do seminário tem início o desenvolvimento das proposições projetuais dos grupos como estudos preliminares, propostas de instalações e/ou intervenções sobre os lugares e/ou temas identificados pelos estudantes.

Esse desenvolvimento ocupará dois dias de trabalho e será realizado livremente pelos alunos tanto no espaço do Campus quanto no espaço da cidade se assim lhes convier. Ao final, fechando o quinto e último dia de atividades será feito um seminário geral de apresentação das propostas e de seus processos projetuais.

De volta a São Paulo, alunos e docentes da FAUUSP farão uma exposição dos procedimentos e resultados, e também um balanço geral da experiência da disciplina apresentando suas impressões críticas e possíveis desdobramentos futuros.

Desde 2010 workshops e pesquisas de campo tem sido realizados em parceria com docentes e estudantes da UFPa e estas experiências

anteriores estimularam a proposição desta atividade didática conjunta na disciplina ‘Cultura, Paisagem e Cidade’.

Será mais um ensaio, mais uma aproximação no movimento indefinível de buscar conhecer e reconhecer as arquiteturas e cidades que habitamos e que desejamos habitar.

Como que em resposta a Mario de Andrade, Manuel Bandeira escreveu por sua vez um poema a Belém do Pará: Libertinagem. No poema a sonora e festiva Belém ecoa como um sino. Belém é porto moderno e beleza eterna da paisagem. Cidade pomar onde as avenidas se chamam Estradas. Nortista gostosa inesquecível. Muito embora este seja o poema frontal, diretamente dedicado a Belém, a estratégia do poeta é mais sutil, tangencial e indireta. É outra a declaração de amor de Bandeira à Belém: Teresa<sup>214</sup>.

*“A primeira vez que vi Teresa / Achei que ela tinha pernas estúpidas / Achei também que a cara parecia uma perna*

*Quando vi Teresa de novo / Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo / (Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo nascesse)*

*Da terceira vez não vi mais nada / Os céus se misturaram com a terra / E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas.”*

## **Bibliografia**

ANDRADE, Mario de; BANDEIRA, Manuel, *Correspondência Mario de Andrade Manuel Bandeira*, Edusp, São Paulo, 2001.

BANDEIRA Manuel, *Poesia completa e prosa: volume único*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 2009

BORGES Jorge Luis, *Sobre os sonhos e outros diálogos*, Hedra, São Paulo, 2009, p.35

BRAUDEL Fernand, *Escritos sobre a história*, Perspectiva, São Paulo, 1992.

SANTOS Milton, *A Natureza do Espaço*, Hucitec, São Paulo, 1997, p. 261.

SEMPER Gottfried, *The four elements of architecture and other writings*,

<sup>214</sup> Manuel BANDEIRA, *Poesia completa e prosa: volume único*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 2009.

Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

SYLVESTER, David, *Entrevistas com Francis Bacon*, Cosac Naify, São Paulo, 2007.

PLATÃO, *O Banquete*, LP&M, Porto Alegre, 2009.

POUND Ezra, *ABC da Literatura*, Cultrix, São Paulo, 2006.

ZEVI Bruno, *Saber ver a Arquitetura*, Martins Fontes, São Paulo, 1996.



ANA BEATRIZ VELOSA, ANA ELISA ALVES, ANA ISABEL CARDOSO,  
ANTÓNIO CARVALHO FONSECA, ARGENZIA CRISTINA GALLOTTA,  
IVO COVANEIRO, JOANA DOS REIS SILVA, JOÃO PAULO  
ENCARNAÇÃO

**Escavar no Escavado (...)**

**O Desenho para a Consolidação do Património e Expansão da  
Cidade**

**Docentes:** Professor Doutor Pedro JANEIRO - Responsável da Unidade  
da FAULisboa

Professor Doutor Pedro RODRIGUES

CULTURAL INHABITANT : “(...) *un inhabitant responsable e informato, che capisce che la cultura è una risorsa fondamentale, che comprende una struttura etica formata della conoscenza umanistica, scientifica e economica.*”. Esta noção de habitante cultural surge no contexto do Programa de Matera 2019 no qual a cidade é uma das candidatas a *Cidade Europeia da Cultura* de 2019. Este foi o TEMA que serviu de fundamento, adoptado pelo grupo, tendo em consideração a época na qual vivemos e as adaptações sociais, económicas e culturais que o homem tem vindo a fazer no seu modo de viver e habitar o espaço. É a partir deste entendimento e consciência que se desenvolveu uma estratégia projectual no âmbito do *Urban Design International workshop - Erasmus Intensive Programme* Matera 2014.

Pelas suas potencialidades e características contrastantes, a área territorial que escolhemos está localizada a Sul de Matera e numa das pontas da cidade, abrangendo o *Convicinio di Santo Antonio* que é um dos mais relevantes espaços museológicos da cidade. Esta área demonstra um forte contraste entre a *cidade antiga*, onde se localiza o convento, denominada Sasso Caveoso (construída na ravina) e a *cidade nova* (construída no planalto). A potencialidade deste contraste e a necessidade de melhorar a relação entre estas duas zonas distintas, dentro da

nossa área de estudo, surgiu como uma oportunidade de intervenção, que será explicada mais à frente, enquanto estratégia de reactivação da cidade.

A METODOLOGIA de trabalho partiu da análise da estrutura orgânica e disforme da cidade de Matera, o que nos levou a concluir desde logo que, devido à sua complexidade, os instrumentos de representação arquitectónica que habitualmente são utilizados para representar um projecto de arquitectura (cortes, plantas e alçados) eram insuficientes para a compreensão da cidade, e posteriormente, para o desenvolvimento e comunicação do nosso futuro projecto. Por isso, no processo de desenvolvimento do nosso trabalho, tínhamos como objectivo estudar e ler a cidade a partir do desenho. Deste modo, partimos de uma lógica analítica de interpretação a partir da vivência do lugar, procurando utilizar métodos de representação mais tridimensionais, isto é, tornando a percepção daquilo que se pretende que seja representado de um modo mais imediato. Para tal, a fotografia, o desenho, a axonometria e a perspectiva serviram como suporte para o desenvolvimento de todo o projecto. E, do mesmo modo, seguimos um processo de trabalho distinto dos outros grupos por ser fundamentado através do uso do **Desenho**, que é uma prática recorrente no ensino na nossa faculdade, e não só através do computador. É de salientar, ainda, que o uso destes meios foi determinante para análise da cidade e para o desenvolvimento do novo projecto.

Existiu desde logo uma grande preocupação com a visita à ÁREA DE INTERVENÇÃO. Como grupo, achámos que era muito importante fazer uma sistematização da área no local, de modo a poder fazer uma melhor leitura do território, da sua morfologia, da sua população e obter uma maior compreensão dos seus pontos fortes e fracos, ou seja, das suas problemáticas e oportunidades de projecto. Em primeiro lugar, procurámos estudar a **fachada** total da área de estudo dado que o Sasso Caveoso e a ravina têm um forte impacto visual, tornando-se o factor principal dos padrões orgânicos da cidade. Sendo esta zona classificada como património mundial da UNESCO, queríamos que a nossa intervenção fosse inclusiva, e portanto, pouco intrusiva. Para isso, era

importante compreender na fachada disforme dos Sassi onde é que havia oportunidade de intervir. De seguida, foi visitada a área em si, onde foram analisados os **acessos existentes**, o **sistema de vistas** e feitos **desenhos analíticos** que compreendiam o crescimento da cidade e as suas vivências nesta área.

Todos estes componentes, mencionados acima (fachada, acessos, vistas), serviram como OPORTUNIDADES para um desenvolvimento de um projecto CONTEMPORÂNEO mas ADAPTADO ao existente. Isto é, pretendia-se algo não intrusivo que melhorasse a qualidade de vida daqueles que ali vivem através da criação de acessos, menos disformes e mais directos, e que não descaracterizassem a identidade do espaço. Ao optar por um projecto não intrusivo estamos a considerar dois tipos de aproximações: uma é o reaproveitamento do que já existe e o investimento na sua conservação; outra é o reaproveitamento de espaços livres e/ou abandonados que significam oportunidades para a criação de algo contemporâneo mais adequado ao local. Pretende-se a criação de uma volumetria que se incorpore com o que já existe, com um aspecto puro, simples e legível.

Devido à dificuldade de acesso ao Sassi Caveoso houve a necessidade de criar um novo SISTEMA DE ACESSECIBILIDADES mais eficaz que ligasse a ravina ao planalto e, deste modo, ligasse a *cidade nova* à *cidade antiga* de forma a tornar o Sasso Caveoso e a ravina uma parte activa e integrada da cidade. No entanto, queríamos que este novo sistema de acessos tivesse um carácter mais multifacetado, flexível e que não cumprisse apenas a sua função primordial de ligar um ponto a outro, mas sim que, entre um ponto e outro, estes acessos pudessem acolher espaços para outras utilidades. Foram então desenvolvidos vários pontos de interesse projectual (nesses acessos) com programas adequados e localizados, de forma estratégica, que tornariam o projecto algo mais que apenas um meio para chegar a um fim.

Propusemos, assim, um **novo acesso ao Sassi Caveoso**. Partindo da apropriação de terrenos baldios e parques de estacionamento na *cidade nova*, escavámos um sistema de **tuneis** que termina nas antigas habitações (Sassi) na *Cidade Velha*, melhorando significativamente a

movilidade entre o declive da ravina com a introdução de elevadores (Fig 1). Nestes tuneis foram criados espaços subterrâneos multifuncionais com **poços de luz** que, sendo elementos arquitectónicos marcantes, garantem também a ventilação e a iluminação natural. Seguidamente, estabeleceu-se a reabilitação e conservação dos **percursos existentes do Sassi Caveoso** e a criação de **percursos novos na ravina** de três tipos: escavados, semi-escavados e em ponte. Em termos de posicionamento, estes novos percursos foram colocados paralelamente à ravina adaptando-se à sua topografia.

Ao analisarmos que existiam muitos miradouros abandonados, criámos um SISTEMA DE BELVEDERES, comunicantes entre si, incorporando-os na nossa proposta de percursos na ravina. Este conjunto de Belvederes reforça e potencializa a comunicação entre as zonas altas e baixas da cidade, tornando-se elementos pontuais inseridos na paisagem e caracterizados por proporcionarem um momento de descanso e contemplação, sendo simultaneamente, espaços que podem albergar múltiplas actividades. Um dos objectivos, da nossa intervenção projectual, era também que na nossa área de estudo pudesse existir um programa de **carácter museológico**. Criámos então, no sistema de acessibilidades (Fig 2) proposto, tanto nos Poços de luz no acesso ao Caveoso como nos percursos propostos para a ravina, esse carácter museológico que consolidasse a cidade no âmbito cultural e turístico com novos espaços expositivos e didácticos.

Todos este sistema de acessos foi criado tendo em conta que o terreno poderia servir como ponto estratégico referencial para a PORTA DA CIDADE. Dado que este terreno parecia carecer de um propósito, calculámos que ao interligá-lo com os sistema de percursos, vindos do centro da cidade, podíamos tentar gerar uma expansão urbana natural até esta ponta da cidade através da criação de um novo equipamento – um AUDITÓRIO. Por outras palavras, com a criação de um equipamento publico (Fig 3), de carácter icónico, com alguma dimensão e com importância para a vida cultural da cidade, talvez isso pudesse potenciar os novos percursos e gerar uma nova expansão da cidade que fosse chegando até esta zona, atraída por esse equipamento. A colocação deste

equipamento neste ponto de entrada na cidade vai também potenciar a criação de novos percursos para além das nossas propostas de belvederes, pontes e túneis. Este equipamento parte da ideia que vem do carácter escavado que queríamos manter na cidade, tanto na cidade vista por quem a habita como por quem a vê do outro lado do vale. (Fig 4 a 8) Além disso, a arquitectura escavada deste auditório foi pensada do interior para o exterior de maneira a possibilitar a interacção harmoniosa entre a arquitectura nova (do auditório) e a envolvente paisagística natural, que servirá também como alçado deste projecto e que se enquadra na identidade característica da cidade. O auditório (Fig 9) é um espaço quase esférico enterrado, que mantém a ideia do poço de luz, com uma cúpula de grande dimensão e no seu topo uma abertura de luz zenital. Esta cúpula possibilita não só uma qualidade estética e monumental como também uma excelente qualidade acústica. As referências que tivemos para este auditório são o auditório escavado do castelo de Barletta, que visitámos enquanto estivemos em Itália.

Resumindo, o nosso Projecto consiste numa proposta urbana para Matera que propõe um novo sistema de acessibilidades onde se reabilitam vazios urbanos na *cidade nova* que interligámos com a *cidade antiga* (Sasso Caveoso) por um sistema de túneis e poços de luz com um carácter museológico. Depois propusemos novos percursos pela ravina (escavados, semi-escavados e em ponte) adaptados a topografia da colina, que dão ligação a um conjunto de novos miradouros, culminando num grande equipamento público, um auditório que consolida a entrada sul da cidade enquanto estratégia de crescimento urbano e enquanto qualificação acrescida para a candidatura de Matera a Capital Europeia da Cultura 2019.

Tivemos como estratégia uma lógica de intervenção projectual de carácter propositivo onde a consolidação do património existente é adaptado à noção contemporânea de *Habitante Cultural* revelando a importância de um novo sistema de acessibilidades, ligando a cidade nova à cidade antiga, incluindo nesse sistema um conjunto de novos objectos arquitectónicos com um programa qualificado, tendo em consideração a evolução histórica, a futura expansão urbana, o método construtivo e

a identidade da cidade escavada.

*Escavar a terra é subtrair e adicionar matéria,*

É remover: voltar a mover a terra,

É mudar a forma da terra: é transformá-la.

*Escavar a terra é dar-lhe uma nova forma, um significado,*

*E ser com ela o mundo.*

*Scavare la terra é sottrarre e addizionare materia*

È rimuovere: muovere la terra una altra volta

È cambiare la forma della terra: trasformarla

*Scavare la terra è regalarla con un altra forma, un significato*

*e essere con esa stessa terra il mondo.*

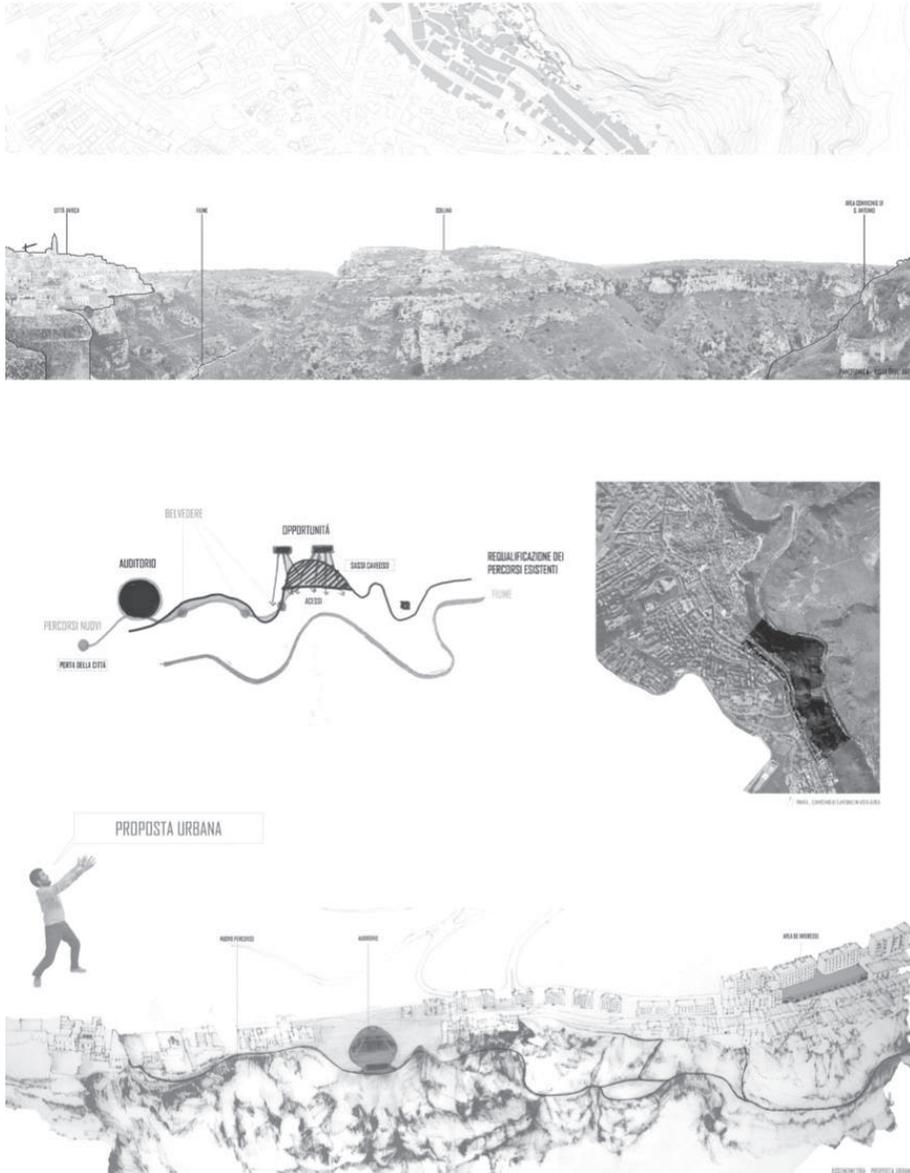


Fig 1 - Proposta Urbana

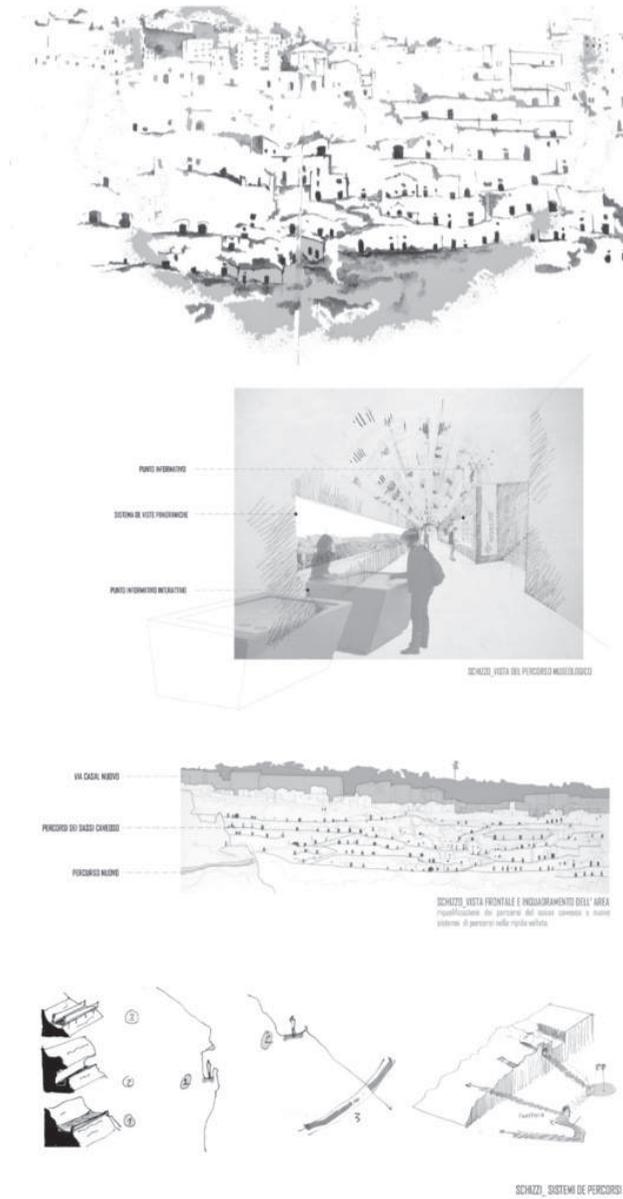


Fig 2 - Sistema de Acessibilidades

ANA BEATRIZ VELOSA • ANA ELISA ALVES • ANA ISABEL CARDOSO • ANTÓNIO CARVALHO FONSECA

• ARGENZIA CRISTINA GALLOTTA • IVO COVANEIRO • JOANA DOS REIS SILVA • JOÃO PAULO ENCARNANÇAÇÃO •

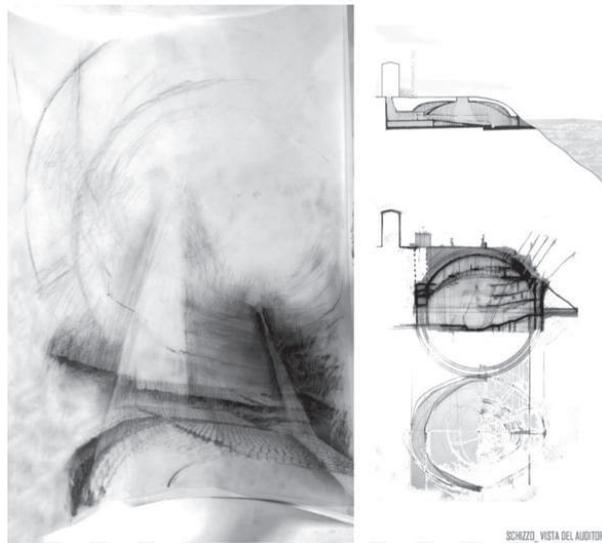


Fig 3 - Equipamentos Públicos Propostos

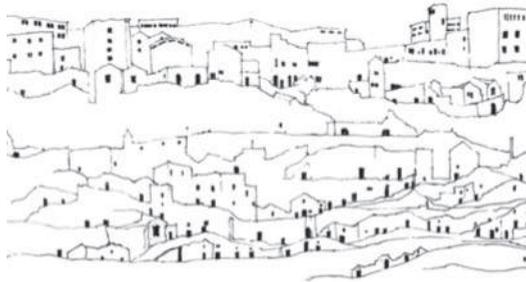


Fig 4 - Sassi Caveoso

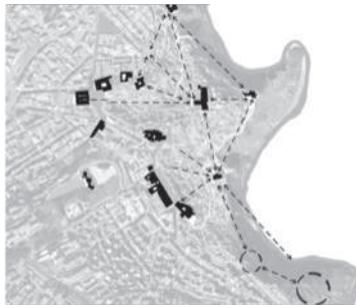


Fig 5 - Estratégia de Expansão Urbana



Fig 6 - Intensões Projetuais

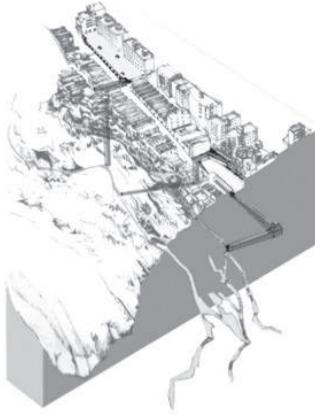


Fig 7 - Sistema de acesso ao Sasso Caveoso

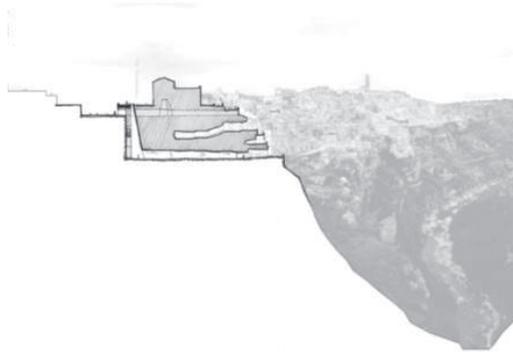


Fig 8 - Sistema de acesso ao Sasso Caveoso

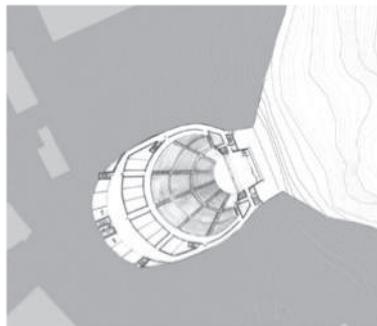


Fig 9 - Auditório



JAVIER GARCÍA – GUTIÉRREZ MOSTEIRO

## Roma Real / Roma Ideal en el Dibujo de Luigi Canina

Catedrático de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid

En la fachada del número 48 de la romanísima *via Sistina*, muy cerca ya de *Trinità dei Monti* (en lo que fueron los *Horti Luculliani* cuyos restos arqueológicos, a más de diez metros de profundidad, han vuelto ahora a la luz en el contiguo edificio de la Biblioteca Hertziana), hay una lápida que registra los nombres de tres grandes en la historia de Roma que habitaron ese mismo edificio: el escultor Thorvaldsen y los arquitectos Piranesi y Canina.

Ninguno de los tres había nacido en Roma, pero Roma fue el objeto de su devoción y su entrega; y los tres la descubrieron –en el sentido d’anunziano- como *patria dell’anima*. Así lo reconoce la hermosa inscripción de esa lápida que el *Comune* de Roma erigió a finales del XIX: “ROMA, che por lo studio e l’esercizio dell’arte questi insigni elessero a seconda patria, più che ospiti li ebbe cittadini”.

Luigi Canina (1795-1856), nacido en la pequeña localidad piamontesa de Casale Monferrato, se trasladó a Turín en 1810 para iniciar sus estudios en la *Facoltà di Architettura* de esa Universidad. Titulado en 1814, el comienzo de su carrera profesional vino marcado por el final de la administración napoleónica y la Restauración, obteniendo del nuevo reino de Piemonte-Cerdeña un pensionado en la *Accademia di San Luca* en Roma. Y a Roma llegó, para no abandonarla, en 1818.

Parte esencial de la ingente producción teórica y gráfica de Canina (arquitecto, arqueólogo, historiador, editor) tiene a Roma -la Roma de la antigüedad clásica- por destacadísima protagonista. Sus estudios sobre Roma siguieron una ininterrumpida trayectoria: desde el momento en que el joven arquitecto se instaló en la ciudad hasta sus últimos trabajos (como los dibujos de *Gli edifici di Roma antica*, terminados de imprimir

muy pocos meses antes de morir).

Es significativo que en su erudito tratado *L'Architettura romana* (1830), en que se extiende por la vasta geografía del *orbe* romano, más de la mitad de las láminas de la obra tenga por objeto la *urbe* -en sentido estricto- de Roma; no en vano este *opus magnum* de Canina se ha considerado -tras la singularidad de Piranesi - como «el más conspicuo homenaje rendido hasta entonces por un artista a la gloria inmortal de Roma».<sup>1</sup>

Pero... ¿qué Roma? Conviene aquí dos observaciones complementarias. En primer lugar, la acotación en el tiempo: ¿qué momento de la larga historia de Roma antigua? Por un lado, Canina se interesó metódicamente por cualquier tipo de fuente que revelara la cronología de la ciudad y sus sucesivos monumentos y recintos; y, en especial, indagó en los datos suministrados por la *Forma Urbis Severiana*, la célebre planta incisa en mármol de la Roma imperial, de la que se conservan fragmentos aislados. Pero, por otro lado, con la reunión de todos los edificios que se sucedieron, que se elevaron unos sobre otros y que nunca coincidieron todos a la vez (las sucesivas *Romas* de la antigüedad, *le città sovrapposte*), no deja de vislumbrarse un cierto aire atemporal; en definitiva: la recreación o fascinación de una imagen cultural (Fig 4 y 6).

La segunda observación, que enlaza con la anterior y coadyuva a este mismo objeto, nos lleva a reparar en el método de trabajo seguido por Canina. Éste incorpora cuantos datos -arqueológicos, documentales, literarios, numismáticos...- llegan a sus manos (de ahí las continuas ampliaciones y adecuaciones de las ediciones de sus obras); pero no se detiene cuando ellos faltan, y recurre -como *arquitecto en ejercicio*- a completar el edificio o el conjunto urbano, «reproyectando» -como veremos en su *Pianta topografica di Roma*- lo que no se alcanzaba a saber cómo había sido (Fig 2). Esto es, de nuevo, la proposición de una imagen ideal y verosímil -aun sin la ensoñación poética de Piranesi- de la *vetus Roma*.

<sup>1</sup> Goffredo BENDINELLI, *Luigi Canina (1795-1856). Le opere i tempi, con illustrazioni e documenti inediti*, Società di Storia Arte e Archeologia, Alessandria, 1953, p. 245.

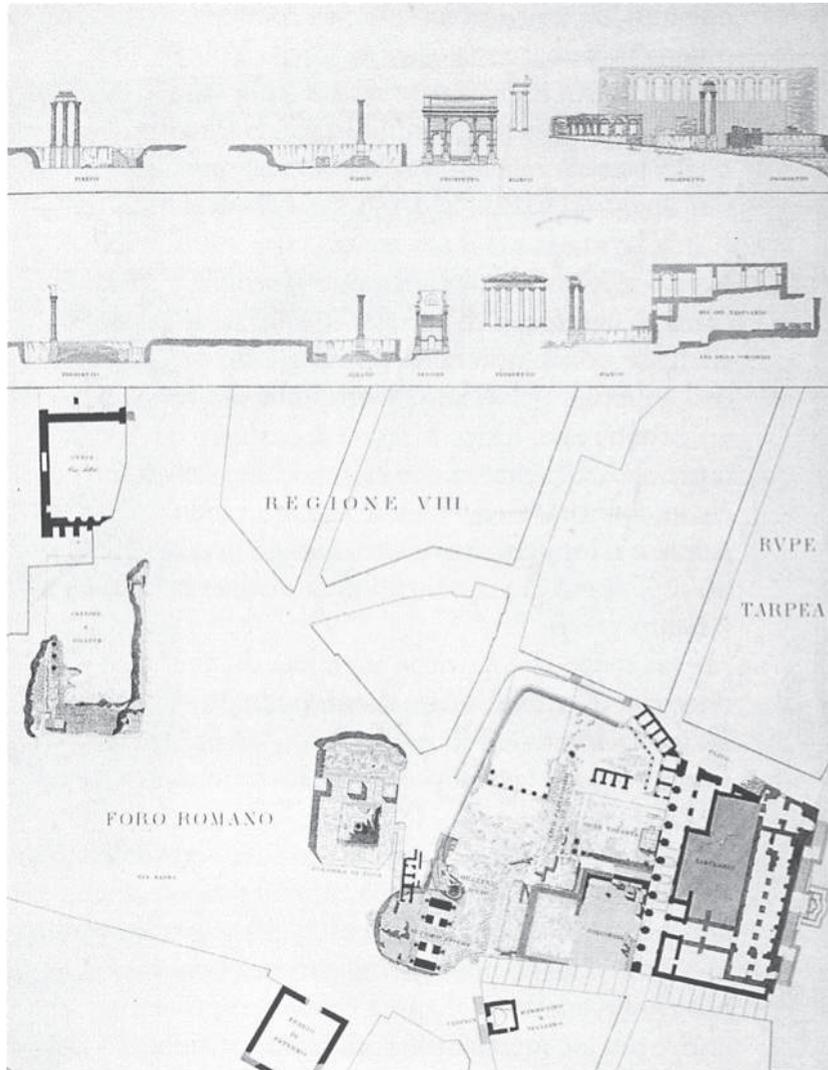


Fig 1 - L. CANINA, "Sterramento del Foro Romano e conghietture sull'andamento della Via Sacra", Roma, 1818.

En sus trabajos de pensionado en Roma ya reflejó Canina un primer contacto directo con las ruinas de la antigüedad. En 1818 realizó, como primer envío a Turín, un programático proyecto ideal: la composición de una gran iglesia cristiana a partir del orden que registran las tres

columnas conservadas del templo de Cástor y Pólux;<sup>2</sup> con él Canina incorporaba su nombre a la larga lista de arquitectos –desde Palladio– que se habían interesado por este preciado y reducido registro del Foro Romano.

También se centró en otro edificio del Foro Romano para el trabajo final de pensionado: *L'Anfiteatro Flavio, descritto, misurato e restaurato* (1822); ejercicio en el que es fácil rastrear la decisiva influencia de Valadier, de quien Canina fue discípulo en la *Accademia di San Luca* y quien entonces emprendía la restauración –anterior a las *teorías de la restauración*– del Coliseo.

De sus primeros años en Roma, en paralelo a sus *Pensieri d'Architettura*,<sup>3</sup> se conservan varias colecciones de vistas y apuntes de monumentos antiguos de la ciudad y sus cercanías; pero lo más representativo de su interés por la forma de Roma en la antigüedad se centró en el estudio de los fragmentos conservados de la citada *pianta severiana*: estudio en el que Canina puede ser considerado verdadero pionero, y cuya primera –y temprana– cristalización se dio con la publicación de «Intorno un frammento della marmorea Pianta Capitolina riconosciuto appartenere alle Terme di Tito» (1825), en el que llegaba a resolver algunas dudas sobre determinados elementos de dicha planta.

<sup>2</sup> *Idea di una Chiesa composta coll'ordine tirato dagli avanzi del Tempio ora creduto di Castore e Polluce*. Este templo se había creído hasta entonces de Júpiter (como indica todavía la *veduta* de Piranesi, desde el mismo punto de vista que la que luego dibujaría Canina). La propuesta de Canina (estando todavía por determinar la planta del antiguo templo) consistía en un frontis decástilo; en *L'Architettura romana*, ya lo dibujaría octástilo.

<sup>3</sup> Los dibujos de los *Pensieri* se centran en ejercicios meramente compositivos, que no representan edificios concretos de la ciudad (son evocadores, por otra parte, de los apuntes que Valadier, en su *Raccolta delle più insigni fabbriche di Roma antica e sue adiacenze*, había empezado a publicar en 1810). En algunos de los *Pensieri* se ha querido encontrar cierta transposición de los modelos de los *arquitectos revolucionarios* franceses a la arquitectura de la Restauración (Augusto SISTRI, (dir.), *Luigi Canina (1795-1856) Architetto e teorico del classicismo*, Guerini, Milán, 1995, p. 20).

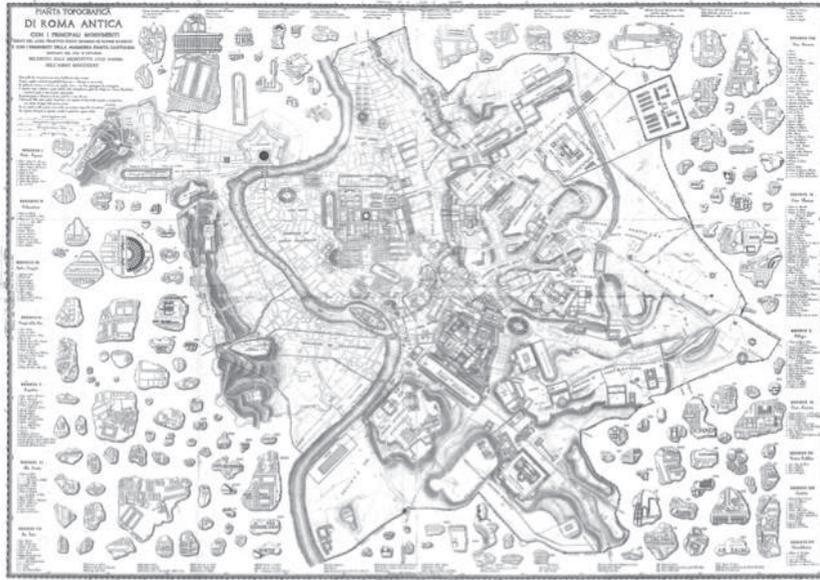


Fig 2 - L. CANINA, “Pianta topografica di Roma antica”, 1830.

Sus estudios sobre la *Forma Urbis* formaron cuerpo, poco después, en su primera propuesta de la *Pianta topografica di Roma antica con i principali monumenti ideati nel loro primitivo stato secondo le ultime scoperte* (Fig 2), que apareció en 1830 (a la vez que *L’ Architettura romana*). Este plano, a escala 1/5000,<sup>4</sup> establece el explícito –y algo inquietante- diálogo entre los monumentos de la Roma antigua y la forma contemporánea de la ciudad, a la que directamente se superponen;<sup>5</sup> dialéctica en el tiempo que se subraya con el dibujo en los márgenes de los principales fragmentos conservados de la planta capitolina.

Canina no se contentó con representar en el plano los restos de edificios documentados, sino que, movido por su desbordante conocimiento

<sup>4</sup> La *pianta* (970 x 1410 mm) -«accreciuta delle ulteriori scoperte»- conoció posteriores ediciones. A mayor escala, detallaría más tarde su *Pianta topografica della parte media di Roma antica, dimostrata con la disposizione di tutti quegli edifici antichi di cui rimangono reliquia e delineata sulla proporzione di 1 a 1000*, Roma, 1840.

<sup>5</sup> El modo en que Canina presta atención a la arquitectura diferencia precisamente su trabajo del de autores como Stefano Piale, Carlo Fea o Antonio Nibby, que –tras la *Nuova Topografia* de Nolli- le antecedieron en el estudio de la cartografía romana.

–y, también, por su intuición–, propuso una «reconstrucción» de la *Forma Urbis*, dibujando edificios completos a partir de mínimos vestigios; recreando, en fin, una imagen improbablemente completa de la Roma imperial.

Con todo, las críticas habidas en este sentido han llegado a ser –desde nuestro punto de vista– desproporcionadas y, en algún caso, no fundamentadas. Bendinelli, por ejemplo, cuando, refiriéndose a la *Pianta topografica*, señala que «habría bastado con que se estampara en dos tintas, diferenciando las líneas existentes y documentadas de las hipotéticas y fantásticas, para que la empresa hubiera llegado a ser susceptible de utilización práctica»,<sup>6</sup> no parece considerar que la planta, efectivamente, superpone gráficamente tres niveles de información bien diferenciados, según en ella misma se indica: «Tutto quello che è disegnato in nero indica il fabbricato antico esistente. L’ antico suplito, secondo la più probabile disposizione è delineato in mezza tinta. Il fabbricato moderno è indicato con tinta chiara (...)». Cosa distinta es que pueda parecer excesivo lo que dibujara en *mezza tinta*...; pero la voluntad de distinguir con el dibujo lo documentado materialmente de lo que se pudiera deducir o suponer estaba claramente formulada por Canina (y así, de hecho, su *Pianta* sería profusamente aprovechada, como fuente de datos, por los estudiosos de la Roma antigua que llegarían después); y este uso diacrítico del dibujo es el que siguió Canina desde sus primeros trabajos en Roma

En cualquier caso, es claro que el objetivo de la *Pianta* no era el de la estricta documentación arqueológica sino el de –basándose en ella– ofrecer una imagen verosímil de lo que había sido, o podía haber sido, la grandeza de Roma a través de sus monumentos (afán coincidente, por tanto, con los dibujos del *Campo Marzio* de Piranesi).

---

<sup>6</sup> Goffredo BENDINELLI, *op. cit.*, p. 261.

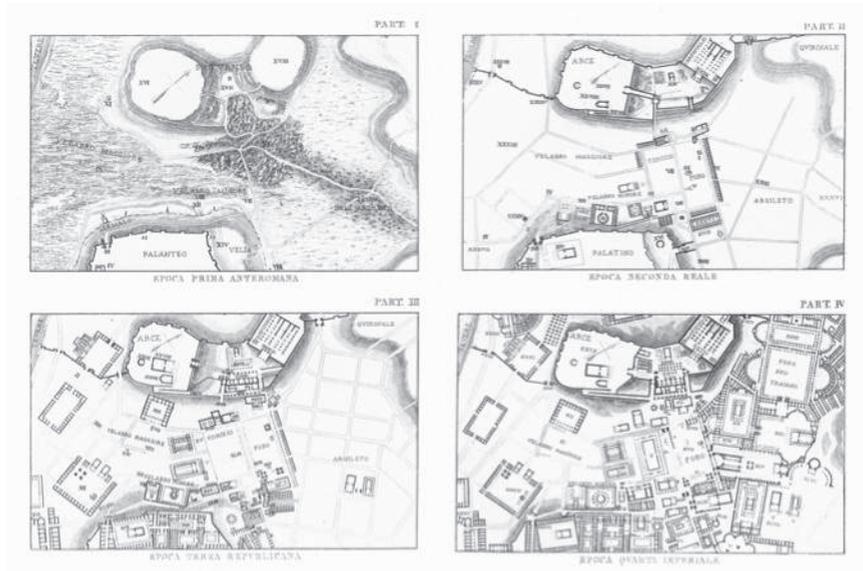


Fig 3 - L. CANINA, *El Foro Romano en sus cuatro épocas*  
(*Descrizione storica del Foro Romano e sue adiacenze*, 1834)

Al tratar de la relación entre los distintos *tiempos* –desde el punto de vista fenomenológico<sup>7</sup> de los edificios y conjuntos estudiados por Canina, es interesante paralelar las reconstituciones gráficas con sus intervenciones en el patrimonio. Éstas, en lo que toca a restauración de partes no conservadas, oscilan –siguiendo la cultura de su tiempo- entre las restituciones à l'*identique* y las que –al estilo de Stern y Valadier en el Coliseo y el Arco de Tito- procuran una cierta diferenciación y simplificación de perfiles y ornamentos.<sup>8</sup> Así y todo, Canina –podríamos decir que coherentemente con su práctica gráfica- se inclinó más por la primera, indagando en las posibles intenciones originales.<sup>9</sup> Para él la restauración

<sup>7</sup> Cesare BRANDI, *Teoría de la Restauración*, Alianza, Madrid, 1999, p. 29 (ed. orig., Turín, 1977).

<sup>8</sup> Canina mostró repetidamente en sus escritos la conformidad con el criterio restaurador seguido por Stern y Valadier, específicamente en lo que se refiere a sus intervenciones en el Coliseo.

<sup>9</sup> Stefano GIZZI, «Luigi Canina e il “restauro dei monumenti”», en G. CAPELLI y S. PASQUALI (dirs.), *Tusculum. Luigi Canina e la riscoperta di un'antica città*, Campisano, Roma, 2002, pp. 75-91, 77 y 88.

cumplía el pleno sentido de *re-inauguratio*, la reafirmación de valores ignorados o postergados durante un tiempo; no sólo, en ocasiones, como completiva definición del edificio sino como investigación en torno a la *forma ideal* del correspondiente tipo arquitectónico.<sup>10</sup>

De modo no ajeno a lo que dibujara en sus láminas, Canina contrapea siempre la instancia artística con la instancia histórica o documental (y en ello se prefigura un sentido moderno de la restauración en monumentos clásicos).<sup>11</sup> En este sentido es muy aclaratoria su alabanza de la intervención –que pudo seguir de cerca- de su maestro Valadier en el Coliseo (1820-26): «perché, imitando in essa la struttura della parte del monumento mancante, mentre ottiene di supplire con sicurezza alla rovina, non alterò punto l'architettura»;<sup>12</sup> esto es, la propuesta de completar la obra de acuerdo a la concepción original, manteniendo y no alterando las partes existentes.

Acompañando sus campañas arqueológicas en Roma desarrolló, siguiendo siempre el par documentación/restitución, tan sobresalientes trabajos como la *Descrizione storica del Foro Romano e sue adiacenze* (1834) (Fig 3 a 6),<sup>13</sup> y *La prima parte della Via Appia* (1853);<sup>14</sup> en ambos yuxtapone el carácter arqueológico de las *vedute* a sus correspondientes y atrevidas *esposizioni* restitutorias. Con el primero de ellos llevó el

<sup>10</sup> Laura GUARDAMAGNA, «Significato storico del restauro d'architettura in alcuni scritti di Luigi Canina», en A. SISTRI (dir.), *op. cit.*, pp. 115-139, 116 y 117.

<sup>11</sup> Carlo CESCHI, *Teoria e storia del restauro*, Bulzoni, Roma, 1970, p. 45.

<sup>12</sup> Luigi CANINA, «Sul ristabilimento della parte media dell' Anfiteatro Flavio...», en *Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XIV (1860), 169-177, p. 172. Para la diferente opinión de Canina sobre las intervenciones de Valadier y Stern en el Coliseo v. Laura GUARDAMAGNA, *op. cit.*, pp. 125 y ss.

<sup>13</sup> Canina, con este trabajo, entró oportunamente en una cuestión a la sazón evitada por los encontrados pareceres entre arqueólogos alemanes e italianos, definiendo una más amplia extensión para al conjunto del foro.

<sup>14</sup> Las excavaciones de Canina (1850-53) siguieron a intervenciones parciales de Canova, en el sepulcro de Marco Servilio Quarto (1808), y de Valadier, en el mausoleo de Cecilia Metella (1824). El conjunto de la *via Appia* era objeto de especial interés desde la dominación francesa, cuando la fascinación de Napoleón por Roma –proclamada «segunda ciudad del Imperio»- promovió la creación de un gran conjunto arqueológico que enlazara la *via Appia* con el Palatino, el Foro y el Campidoglio (Rita PARIS, «Luigi Canina e il museo all'aperto della *via Appia*», en G. CAPELLI y S. PASQUALI (dirs.), *Tusculum...*, 221-224, p. 221).

ideal de la reconstitución gráfica a un punto donde el dibujo alcanza extraordinaria eficacia en la conjunción del rigor de la representación con la capacidad expresiva y aun evocadora; en este trabajo Canina declara la preponderancia de la representación gráfica frente a otros tipos de descripción o documentación y no duda en afirmar, con toda propiedad, que «in seguito di siffatte vevoli ragioni ho corredato la mia esposizione storica e topografica del foro Romano della maggiore dimostrazione grafica che mai si sia pubblicata».<sup>15</sup>

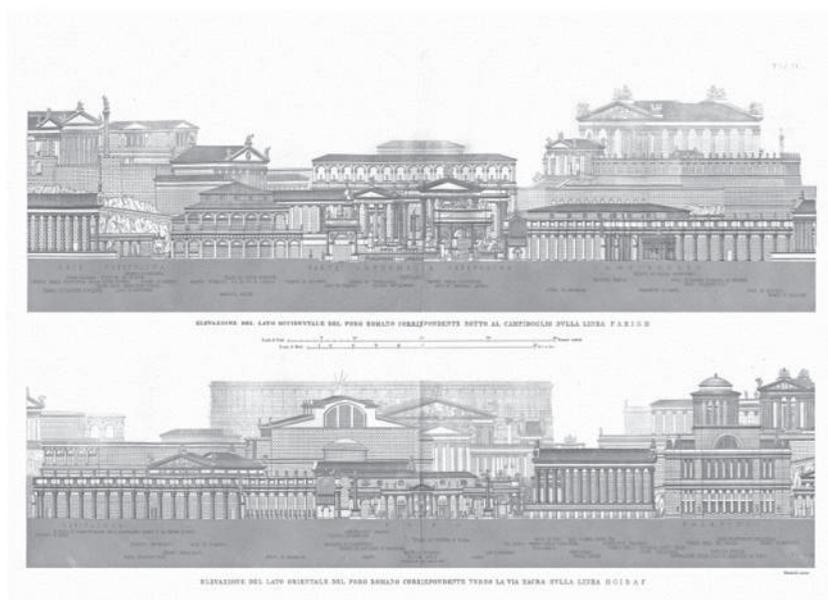
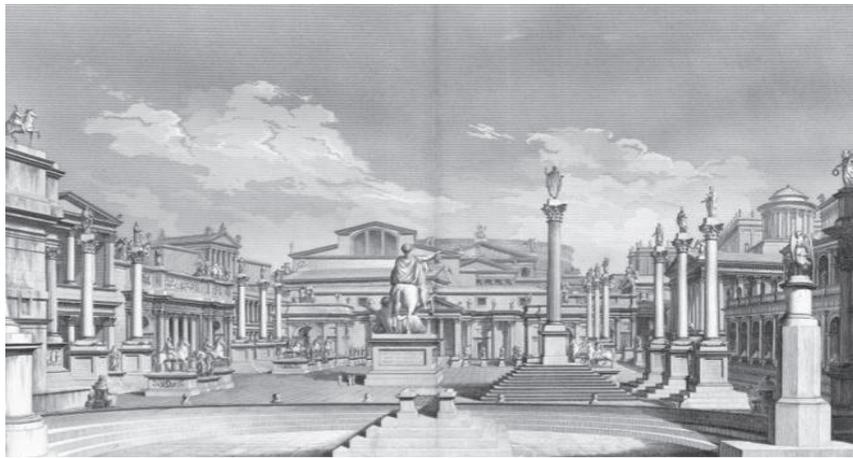
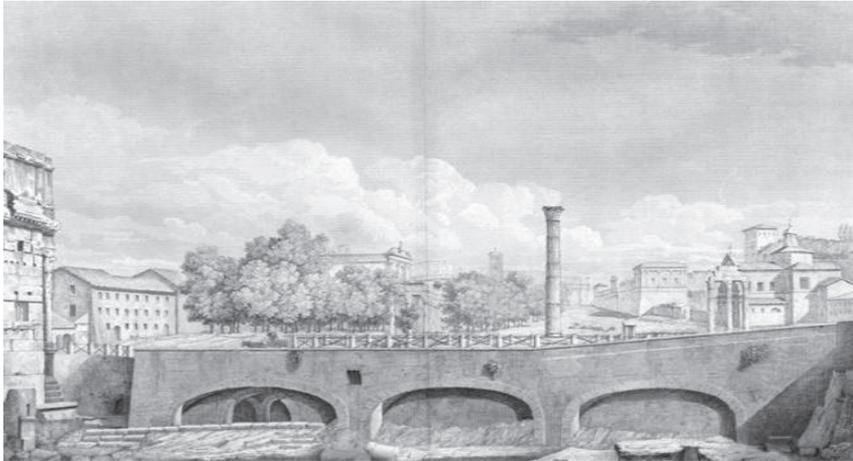


Fig 4 - L. CANINA, *Reconstituciones gráficas de los lados oeste y este del Foro Romano* (*Descrizione storica del Foro Romano e sue adiacenze*, 1834)

<sup>15</sup> Luigi CANINA, *Tavole per servire alla dimostrazione...*, dai tipi dello stesso Canina, Roma, 1845, p. 5.



Figuras 5 y 6. L. CANINA, *Vistas del Foro, contemporánea y reconstituda, desde el pie del Campidoglio* (*Descrizione storica del Foro Romano e sue adiacenze*, 1834)

### ***L'Architettura romana: representación y recreación***

*L'Architettura romana*, iniciada su publicación en 1830, pasa por ser -aunque no se indique aún en el frontispicio- la primera obra que editó Canina en su propio establecimiento tipográfico. Constituye la «sección tercera» de *L'Architettura antica descritta e dimostrata coi monumenti*. *Opera divisa in tre sezioni risguardanti la storia, la teorica e le pratiche dell'architettura egiziana, greca, romana*; la monumental obra teórico-gráfica que, desde 1827, había ido apareciendo en distintas *entregas* y

ediciones (a partir de 1830, siempre «*dai tipi dello stesso Canina*») hasta ver la luz, como trabajo completo y terminado, en 1844.<sup>16</sup>

El orden de publicación de las tres secciones no coincidió con la secuencia lógica que marcaba el ambicioso plan de la obra: si la primera en aparecer fue *L' Architettura greca* (1827), la *Sezione prima*, dedicada a Egipto, no empezaría a publicarse hasta 1839; y ello, debido a que Canina se mantuvo a la espera de los datos que estaban suministrando las campañas arqueológicas.<sup>17</sup>

Lo que Canina escribe en el *Discorso preliminare* (que más bien cabe interpretar como conclusión, ya que apareció con la *L' Architettura egiziana*) nos deja muy claro el concepto -y autovaloración- de su obra. Exhibe ahí los valores innovadores de su trabajo: el método de la obra, su fundamento en el análisis y en la descripción gráfica del mayor número posible de edificios; en tal sentido, esgrime los valores de su obra respecto a los trabajos de otros autores que sólo se habían ocupado de un reducido número de monumentos.

La acumulación de datos –aportados, dibujados-, la decidida opción por lo cuantitativo como mejor explicación del fenómeno, es esencial al método de trabajo de Canina; algo -no ajeno, en realidad, a la descripción filogenética de una *historia natural*- que ha de entenderse en las coordenadas del momento.

El título completo de la obra acota bien la idea directriz de Canina: mostrar la historia de la arquitectura *a través de los monumentos*, dejando que éstos *hablen*, compilando un elevadísimo número de dibujos; idea que, claramente, toma de Seroux d' Agincourt. De hecho, también

<sup>16</sup> *L' Architettura antica...* apareció -en sus distintas «entregas», texto y láminas- como un doble discurso. Lo teórico y lo gráfico se apoyan entre sí; pero, alcanzan vida propia y, hasta cierto punto, una autonomía de *lecturas* (lo que no es ajeno al ánimo general de la publicación, donde cada sección «*viene ordinata in modo da potere essere considerata indipendentemente dalle altre, e perciò sposta con ogni sua particolare attribuzione*»).

<sup>17</sup> Canina esperó, entre otros, los resultados de la expedición de Ipolito Rossellini, publicados en su *Monumenti dell'Egitto e della Nubia* (Pisa, 1832-44); hasta entonces las secciones segunda y tercera conocieron nuevas ediciones -*rimaneggiate* y ampliadas-. *L' Architettura romana* se publicó entre 1830 y 1840. No se puede establecer con precisión las fechas exactas de publicación, dado que la obra se editó en entregas, con intervalos más o menos regulares.

el título de *L'Histoire de l'art par les monuments* (París, 1808-1823) es bien descriptivo, como el propio Seroux se encarga de recalcar, avanzando el mismo camino que, enseguida, iba a interesar a Canina: “Eran los monumentos quienes, sobre cualquier otra cosa, debían hablar; yo no me encargaba, en cierto modo, más que de escribir bajo su dictadura, a lo más de explicar, y de comentar quizá su lenguaje”.<sup>18</sup>

La ya entonces prestigiosa obra de Seroux d'Agincourt –con su original método del paralelo gráfico- es una de las más reconocibles fuentes de Canina; la obra de éste, en definitiva, y a pesar de todas sus diferencias metodológicas, se puede entender como extensión *ab initio* de la obra del francés: el propio Canina, en el prefacio de *L'Architettura romana* indica que su obra acaba donde empieza la de Seroux...

No obstante, en el campo del arte de la Antigüedad otras serían sus influencias: por encima de todas –como en los demás autores de principios del XIX- la de Winckelmann, cuya *Historia del arte en la Antigüedad* (Dresde, 1763), traducida al italiano en 1779, sienta las bases historiográficas para la obra de Canina. Pero éste, a diferencia del alemán –centrado prioritariamente en la escultura-, aplica dichas bases al campo propio de la arquitectura; y ésta fue su original aportación, el primer intento de esquematización global de la arquitectura antigua.<sup>19</sup>

Canina era consciente de que con *L'Architettura antica* incorporaba su nombre, junto a los de Winckelmann y Seroux d'Agincourt, a la relación de los grandes fundadores de la moderna historia del arte.

*L'Architettura romana* ensancha largamente sus miras respecto a las otras dos secciones de la trilogía. En comparación con éstas, principalmente compilatorias, marca además una radical diferencia: podemos hablar de una mayor «modernidad científica»,<sup>20</sup> basada en buena parte

<sup>18</sup> Jean Baptiste Louis Georges SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup>*, París, 1823, vol. I, 24.

<sup>19</sup> En este punto sólo se puede reconocer como precursor directo de *L'Architettura antica*, si bien con propósito mucho más limitado, al alemán Aloys Ludwig Hirt (1759-1837), cuya *Geschichte der Baukunst bei den Alten* (Berlín, 1821-27) avanzaba, con sus numerosas láminas, el método teórico-gráfico de Canina (quien, en su «Discorso Preliminare», no duda en citarlo como claro ascendiente).

<sup>20</sup> Liana PASTORIN, ««L'architettura antica descritta e dimostrata coi monumenti»: osservazioni

en la toma directa de datos por el propio Canina. Nada que ver, está claro, el redibujado o la transcripción gráfica de monumentos (como en sus volúmenes de Grecia y Egipto) con el encuentro inmediato –para él, tan frutivo- con la realidad material de la arquitectura.

El contacto con las ruinas de la Antigüedad clásica fue algo conatural a Canina desde que se estableció en Roma en los años de juventud, aprendiendo a escuchar esa *lección* de los monumentos que luego se esforzaría por transmitir en su obra. En este sentido, cuando en *L'Architettura romana* se refiere a las ruinas del templo de Cástor y Pólux, parece evocar la aproximación a ellas que muchos años antes había realizado mediante la herramienta –para él tan inseparable- del dibujo: «oltre l' eleganza delle proporzioni, si ammira pure una estrema delicatezza e finitezza nella esecuzione degli ornamenti tutti, e questa non si può mai bene conoscere se non esaminandoli da assai vicino». <sup>21</sup> Y está documentado, así mismo, en qué modo Canina formaba a un grupo destacado de discípulos ante los monumentos de la Roma antigua: no la enseñanza *oficial* (recordemos que rechazó enseñar arquitectura en las aulas universitarias) sino un aprendizaje práctico, en contacto directo con los testimonios de las construcciones del pasado.

*L' Architettura romana* tiene, en este aspecto, una primacía dentro del conjunto ternario de la obra; si las secciones de Egipto y Grecia tuvieron otros precursores (sin privar a Canina del logro estructurador), la *Sezione terza* fue pionera en el estudio global de los monumentos romanos. Es muy clarificador el modo en que Canina delimita en el «Discorso Preliminare» su aportación, fundamentada ésta en el manejo de datos arqueológicos, respecto a los autores que con anterioridad habían tratado acerca de la arquitectura romana. De Desgodetz destaca *Les edifices antiqves de Rome*, sobre la que publicaría luego sus *Aggiunte e correzioni* (a las que ya nos hemos referido); y respecto de Piranesi, se refiere a la larga lista de sus publicaciones sobre Roma.

Al tratar de la arquitectura de Roma no se puede soslayar la mirada

---

sulla storia come teoria del progetto», en Augusto SISTRI (dir.), *op. cit.*, 103-113, p. 106.

<sup>21</sup> L. CANINA, *L' Architettura romana considerata nei monumenti*, Roma, 1830, parte III, 74.



Las 256 láminas de la *Architettura romana* se corresponden con un programa organizado por tipologías: criterio que en el caso de Roma (que sentó, prácticamente, las bases de los tipos arquitectónicos) no es, desde luego, inadecuado; y se extienden por la agigantada escala temporal y geográfica que alcanzó la arquitectura romana. Su discurso absorbe con naturalidad las dislocaciones del yuxtaponer obras con muchos años –o siglos- de diferencia entre ellas, o edificios significativamente distantes en el espacio; cuestión ésta minorable, si atendemos a la intención universalista de la arquitectura romana (tercer pie, junto a la lengua y al derecho, del fenómeno de la romanización).

La colección de láminas tiene un indiscutible valor: facilitar la comparación global de Arquitecturas que hasta entonces sólo habían conocido estudios monográficos, mostrando visualmente sus semejanzas, relaciones y líneas de evolución. Ello se consigue en buena parte por el tratamiento unificado del dibujo: un dibujo escuetamente lineal, atento a la rigurosa *descripción* formal del objeto (acentuando la idea del volumen –sin sombrear- sólo por el convencional realzado de la línea *en sombra*); un dibujo perfectamente adecuado a la representación sistematizada por Monge en su *Geometría Descriptiva* (1799); un dibujo que no duda en privilegiar la *geometría* del objeto arquitectónico y que, no dejemos de recalcarlo, busca la regularización, más allá de los ocasionales accidentes, imperfecciones o asimetrías.

Con la voluntad de comparación sistemática, apuntada más arriba, cuadra perfectamente el uso del paralelo que se hace en las láminas de *L'Architettura romana*. La directa yuxtaposición de imágenes gráficas para extraer conclusiones, especialmente eficaz en las comparaciones a la misma escala (Fig 7), es –incluso como recurso retórico- hábilmente empleado por Canina; éste continúa así –y renueva conceptualmente- la práctica de Seroux d'Agincourt (y aun enlaza –a pesar de las absolutas diferencias de partida- con el *Recueil et Parallele* de Durand).<sup>25</sup>

Esta *historia dibujada* de la arquitectura romana a través de sus

<sup>25</sup> Javier GIRÓN y Javier ORTEGA, «Luigi Canina (1795-1856). Caballero del dibujo», en Luigi CANINA, *L'Architettura Greca*, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2003, 1-19, p. 13.

monumentos idealmente restituidos, como –si ampliamos el propio título- cabe definirla, conlleva siempre un estado de tensión entre dos usos, bien largos, del dibujo: como estricto registro documental y como libre y completiva recreación. Uno y otro se entremezclan, con sorprendentes resultados, en las láminas de Canina: si éste nunca renuncia a ofrecer una imagen completa y absolutamente terminada del monumento, hasta en sus últimos detalles y elementos escultóricos, tampoco deja de aportar gráficamente los datos en que se apoya<sup>26</sup>.

La serie de dibujos de *L' Architettura romana* es fiel reflejo del empeño de la obra de Canina: conseguir la *verosimilitud* de su reconstrucción de la arquitectura antigua mediante la *representación*, y ésta amparada por la exhaustiva aportación de datos, «per essere persuaso che quanto più vi fosse d' autorevole, tanto meno vi sarebbe stato d' inverosimile»;<sup>27</sup> llevar las ruinas del pasado, mediante el dibujo, a una forma completa, regularizada e inteligible.<sup>28</sup> Un empeño intrépido –y, por otra parte, interminable- que define, aunando todos sus disímiles planos, la particular idiosincrasia de Canina.

Se percibe en esto la interferencia entre el arquitecto, el arqueólogo y el historiador; la interferencia que, lejos de mirarse como algo distorsionante, debe saberse como constitutiva de la polifacética personalidad de Canina (además teórico y restaurador, dibujante, grabador, editor...) Peculiaridad ésta que quizá haya propiciado percepciones sesgadas de su figura, como incómoda de encuadrar.

Si su papel en la historiografía de la arquitectura se ha llegado a interpretar como último de la serie de tratadistas del XVIII <sup>29</sup> a la vez que

<sup>26</sup> En *L' Architettura romana*, a pesar de la mayor solidez arqueológica con respecto a las otras dos secciones, no deja de incluir el ejercicio (ya avanzado por Canina en el tomo de los griegos, y que luego ampliaría con el Templo de Jerusalén) de restitución gráfica a partir de un texto; tal es el caso de la vitruviana Basílica de Fano.

<sup>27</sup> L. CANINA, *L'architettura romana considerata nei monumenti*, Roma, 1830, «Prefazione», p. 10.

<sup>28</sup> Susanna PASQUALI, «Luigi Canina al Tuscolo: la carriera di un architetto-archeologo», en Giovanna CAPPELLI y Susanna PASQUALI (dirs.), *op. cit.*, 17-29, p. 27.

<sup>29</sup> Marcello FAGIOLO y Maria Luisa MADONNA, «Il culto e l' interpretazione dell' antico», en *Arte a Roma al tempo di Pio IX*, Roma, Boris, 1979, p.184 y ss.

como preludio de una figura como Choisy, si los entusiasmos que suscitó en vida se acompañaron luego de un llamativo desdén,<sup>30</sup> es claro que su figura escapa a convencionales límites disciplinares (sobre todo, si- como a veces se ha hecho- no se contempla su obra histórico-arqueológica en el contexto que le fue propio sino desde el punto de vista de la ulterior evolución histórica de cada disciplina).

En cualquier caso, su figura sólo se puede enfocar desde la inseparable unidad entre arquitectura, arqueología e historia; campos de acción que en el devenir de Canina irían dilatándose sin perder nunca su vinculación de base, y manteniendo siempre la dialéctica entre fuentes históricas, resultados de campañas arqueológicas y capacidad de proposición arquitectónica.



Fig 8 - L. CANINA, *La casa de Canina en Roma* (Archivio di Stato di Torino)

<sup>30</sup> La crítica provino sobre todo de los arqueólogos alemanes, que, encabezados por Braun, constituían una escuela arqueológica bien diferenciada de la italiana.

El nombre de Canina es inseparable de la idea de Roma, ciudad que habitó en el más estricto y a la vez extenso sentido de la palabra: la Roma real, coeva, y la Roma pretérita e ideal, alcanzada por medio de su erudición. Llegado a Roma en su primera juventud, se aferró a ella y nunca ya la dejaría. Sólo algunos viajes le distraerían de la ciudad por contado tiempo; y el regreso de uno de ellos, fatalmente, le impediría terminar en Roma sus días y ser en ella sepultado.<sup>31</sup> Nos referimos así a un «artista exquisitamente romano»,<sup>32</sup> a un Canina conformado por el ambiente de Roma, que él –a la recíproca- también llegó en parte a conformar.

Poco antes de morir, la ciudad que habitó, amó y estudió, en la que fue una autoridad y en la que había alcanzado el reconocimiento general, había inscrito su nombre en el registro de los Nobles de Roma (1855), nombramiento que el arquitecto piemontés tenía como uno de los mayores honores alcanzados,<sup>33</sup> y de ello da cuenta el memorial que hoy podemos ver en la iglesia de *Ss. Luca e Martina*, en el Foro Romano.

## Bibliografía

BENDINELLI, Goffredo, *Luigi Canina (1795-1856). Le opere i tempi, con illustrazioni e documenti inediti*, Società di Storia Arte e Archeologia, Alessandria, 1953.

- «Luigi Canina architetto neoclásico (1795-1856)», en *Atti del V Convegno di Storia dell'Architettura*, Perugia, 1956, 427-435.

BRANDI, Cesare, *Teoría de la Restauración*, Alianza, Madrid, 1999 (ed. orig., Turín, 1977).

<sup>31</sup> Volviendo de Londres, y tras visitar su ciudad natal, le sobrevino la muerte en Florencia (1856) y allí, en la iglesia de *Santa Croce*, fue enterrado; su monumento funerario, junto a los de los grandes nombres florentinos que revisten las paredes de esa iglesia-panteón, muestra un epitafio que resume su personal compromiso con la arquitectura, la historia y la arqueología. V. Javier GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, «Canina y Roma», en Luigi CANINA, *L'Architettura Romana*, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2006, 1-24, pp.4 y 17-19.

<sup>32</sup> Goffredo BENDINELLI, «Luigi Canina architetto neoclásico (1795-1856)», en *Atti del V Convegno di Storia dell'Architettura*, Perugia, 1956, 427-435, p. 428.

<sup>33</sup> La concesión del título de nobleza estuvo ligado a su designación como director de los Museos Capitolinos, ya que, según norma establecida por Clemente XII, se requería un noble para ocupar este cargo. Canina sucedió en éste al marqués Melchiorri.

CANINA, Luigi, «Intorno un frammento della marmorea Pianta Capitolina riconosciuto appartenere alle Terme di Tito», *Memorie romane di Antichità e di Belle Arti*, vol. II, 4 (1825), 119-128.

- *Pianta topografica di Roma antica con i principali monumenti ideati nel loro primitivo stato secondo le ultime scoperte, e con i frammenti della marmorea Pianta Capitolina disposti nel suo dintorno*, 1830.

- *L' Architettura romana considerata nei monumenti*, Roma, 1830.

- *Descrizione storica del Foro Romano e sue adiacenze*, dai tipi dello stesso Canina, Roma, 1834.

- *Aggiunte e correzioni all'opera sugli antichi edifici di Roma dell'architetto A. Desgodetz, procurate in parte dal cav. Giuseppe Valadier, compite e dichiarate dal cav. Luigi Canina*, dai tipi della Rev. Camera Apostolica, Roma, 1843.

- *Tavole per servire alla dimostrazione di quanto fu dichiarato nella Esposizione storica e topografica del Foro Romano e sue adiacenze*, del cav. Luigi Canina, consigliere della Commissione Generale di Antichità e Belle Arti, dai tipi dello stesso Canina, Roma, 1845.

- «Sul ristabilimento della parte media dell'Anfiteatro Flavio...», en *Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XIV (1860), 169-177.

CAPPELLI, Giovanna y Susanna PASQUALI (dirs.), *Tusculum. Luigi Canina e la riscoperta di un'antica città*, Campisano, Roma, 2002.

CESCHI, Carlo, *Teoria e storia del restauro*, Bulzoni, Roma, 1970.

FAGIOLO, Marcello y Maria Luisa MADONNA, «Il culto e l'interpretazione dell'antico», en *Arte a Roma al tempo di Pio IX*, Roma, Boris, 1979.

GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, Javier, «Canina y Roma», en Luigi CANINA, *L'Architettura Romana*, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2006, 1-24.

GIRÓN, Javier y Javier ORTEGA: «Luigi Canina (1795-1856). Caballero del dibujo», en Luigi CANINA, *L'Architettura Greca*, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2003, 1-19.

RAVIOLI, Camillo, *In morte di Luigi Canina*, Roma, 1857.

SEROUX D'AGINCOURT, Jean Baptiste, *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup>*, Paris, 1823.

SISTRI, Augusto (dir.), *Luigi Canina (1795-1856). Architetto e teorico del classicismo*, Guerini, Milán, 1995.



## DESENHO [.] CIDADE

A coletânea de artigos organizada por Pedro António Janeiro apresenta especificidade e interseções e gráficas sobre Desenho e Cidade de origem variá e transdisciplinar. Os seus autores percorrem estatísticas e semel e construções sobre desenhos e imagens, traços e vestígios. Nessas perspetivas, dirigidas para os leitores e membros da ARQUITETURA, representações e objetos, personagens e narrativas, projetos e multiplicações, e feitos e feitos, lócus e perspetivas. Mas, também, a curiosidade e descobertas.

Imaginação e Arte são companheiras de viagem.

Métodos e técnicas estão ao lado, recorrendo, de modo imperceptível e quase digital, objetos e histórias, fantasmas e processos. Didaticamente ancoraram-se nos conteúdos para demonstrar não ter sido dividida a tradição do desenhador desde os cadernos de croqui até as diferentes representações e técnicas da atualidade. Planos e observações, fotografias e maquetes, filmes e vídeos tipos se dobras e queiram as imagens de imaginação, seus longos momentos e arrastados e lugares mágicos; casas vividas e não vividas, cidades reais e imaginadas; Lisboa, Porto, Madrid, Roma, Sísol, Buenos Aires, São Paulo, Hódos, Fala Restos em NY e outras.

O livro, portanto, analisa o Desenho e problematiza a Cidade, projetos e obras em conjunto.

Cristina Guimarães  
Arquiteta e Professora da UPRJ