

4

DESENHO [...] CIDADE [...] MODERNA

Pedro António Janeiro/
Cátia Guimarães (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
(FAU/Lisboa);

Pós-Doutor pelo Programa de Pós-
-Graduação em Arquitectura da Faculdade
de Arquitectura e Urbanismo da
Universidade Federal do Rio de Janeiro
(PRCABQ/FAU/UFRLJ);

Professor da FAU/Lisboa;

Coordenador Científico do Projecto de
Investigação

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



DESENHO CIDADE MODERNA

Pedro António Janeiro/
Cêça Guimaraens (edit.)

Arquiteturas-Imaginadas

Representação Gráfica Arquitetónica e Outras-Imagens





DESENHO CIDADE MODERNA

Pedro António Janeiro/
Cêça Guimaraens (edit.)

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 [...] Moderna
(número 4)

AUTOR

Pedro António Janeiro/ Cêça Guimaraens

DESIGN e PAGINAÇÃO

Nuno Silva – Kabu

PRÉ-IMPRESSÃO e IMPRESSÃO

Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas, SA

ISBN

978-989-658-366-8

DEPÓSITO LEGAL

406002/16

DATA DE EDIÇÃO

Março de 2016

EDITOR



CALEIDOSCÓPIO – EDIÇÃO E ARTES GRÁFICAS, SA

Rua de Strasburgo, 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

www.caleidoscopio.pt

Sumário

PREFÁCIO	9
AGNESE PURGATORIO Do nada ao nada: Imaginação poetica dos espaços	17
ANA LEONOR M. MADEIRA RODRIGUES O Termo Moderno	31
ARTUR SIMÕES ROZESTRATEN/ DIOGO AUGUSTO MONDINI PEREIRA/ LUCAS CARACIK DE CAMARGO ANDRADE Imagens Fotográficas e Desejos de Cidades Modernas: Rodoviárias no Arquigrafia	37
BRUNO TROPIA CALDAS Intervenções Cariocas: O Paço e a Baía redesenhados por Oscar Niemeyer	56
CÊÇA GUIMARAENS/ VIRGINIA PONTUAL Rua do Imperador à Luz das Imagens Fotográficas de Benício Whatley Dias	77
MARIA DULCE LOUÇÃO Contributo para uma Abordagem Projectual do Desenho da Cidade	95
ENEIDA DE ALMEIDA Cidade Moderna: Desenho como Mitos, Normas e Formas	105
FERNANDO MOREIRA DA SILVA Arquitetura e Investigação - O Desenho como modo de Pensar,	117
FERNANDO GUILLERMO VÁZQUEZ RAMOS A cidade perdida de Mies van der Rohe	134
FRANCESCO MOSCHINI/ FRANCESCO MAGGIORE/ VINCENZO D'ALBA Territórios do Cinema: Quartos, Lugares, Paisagens	163
GIOVANNI MARUCCI Arte figurativa e Arquitetura da Cidade na primeira metade do '900	185

GIUSEPPE DE GIOVANNI	
Il disegno (dettagliato) e la città moderna - The (detailed) design and the modern city	195
JOSÉ BARKI	
O Congresso Nacional do Brasil: o poder imagético da forma arquitetônica de Niemeyer	216
JOSÉ FERREIRA CRESPO	
Movimento Moderno Brasileiro ou Arquitectura Clássica Tropical? Uma hipótese	239
LUÍSA SOL	
Cidade Moderna, Cidade Pós-Moderna e Espaço-Representado em “Anarchitekton” de Jordi Colomer	253
MARIAGRAZIA LEONARDI 262	
Un Excursus Sul Modernismo Brasileiro	262
ELIZABETE RODRIGUES DE CAMPOS MARTINS/ MAURO NEVES NOGUEIRA	
Os Desenhos da Mente de Sergio Bernardes: Equilíbrio entre Realidade e Utopia	279
MIGUEL BAPTISTA-BASTOS 293	
A Modernidade Carioca Desenhada através da Narrativa de um Escritor Lisboaeta	293
FERES LOURENÇO KHOURY/ MYRNA DE ARRUDA NASCIMENTO	
Opus Musivum – Memória Cravada entre Muros	299
PAOLA RAFFA	
La città disegnata: immagini della Cortina del Porto di Messina	316
PEDRO ANTÓNIO JANEIRO	
Os Desenhos dos Modernos Brasileiros	326
SANTO GIUNTA	
We Become People in Architecture	382
SILVIA ESCAMILLA AMARILLO	
“Vers une Architecture” ESENCIAL Una Experiencia en el Trópico	393
TERESA FONSECA 401	
Pensamento Espacial e Representação do Espaço Proposta de Leitura dos Desenhos de Lucio Costa	400
VALÉRIA SANTOS FIALHO	
O Memorial para o Plano Piloto de Lúcio Costa: Prelúdio de uma Trajetória	407
WALTER ANGELICO	
Ordem e Desordem - Desenho “Ordem” e Cidade “Desordem Moderna”	442

COMISSÃO CIENTÍFICA

Faculdade de Arquitetura Universidade de Lisboa, FA/UL, Portugal.

Pedro António JANEIRO, (Pesquisador do PROARQ/UFRJ e Coordenador Científico do Seminário); Fernando MOREIRA DA SILVA (Presidente do CIAUD/FA/ULisboa), Jorge CRUZ PINTO, Ana Leonor M. MADEIRA RODRIGUES, Dulce LOUÇÃO, Miguel BAPTISTA-BASTOS, Ivo COVANEIRO.

Faculdade de Arquitetura Universidade do Porto, FA/UP, Portugal. Teresa FONSECA.

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade do Rio de Janeiro, Brasil. Cêça GUIMARAENS (PROARQ/UFRJ e Supervisora do Seminário), Gustavo ROCHA-PEIXOTO, Luiz Manoel GAZZANEO, Elizabeth MARTINS, Beatriz OLIVEIRA.

Politécnico di Bari, Itália.
Architettura Arte Moderna, AAM, Roma.
Francesco MOSCHINI.

Università degli Studi di Palermo, Itália.
Walter ANGELICO, Giuseppe DE GIOVANNI, Santo GIUNTA.

Università Mediterranea di Reggio Calabria, Itália. Francesca FATTA.

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

Seminário di Architettura e Cultura Urbana di Camerino, Itália. Giovanni MARUCCI.

Universidad de Valencia, Espanha.
D. Joaquín BERCHEZ.

Escuela Técnica Superior Arquitectura Politecnico Madrid, Espanha.
D. Javier G.-G. MOSTEIRO, D.ª Ana ESTEBAN MALUENDA.

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade de São Paulo, FAU/USP, Brasil: Myrna de ARRUDA NASCIMENTO, Luís Antônio JORGE, Feres Lourenço KHOURY, Artur ROZESTRATEN.

Universidade de São Judas Tadeu, USJT, Brasil.
Eneida de ALMEIDA, D. Fernando VÁZQUEZ RAMOS.

SENAC, São Paulo, Brasil. Valéria FIALHO.

COMISSÃO ORGANIZADORA

Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa, FA/UL, Portugal.

Pedro António JANEIRO (Pesquisador do PROARQ/UFRJ, Coordenador Científico do Seminário, Presidente da Comissão Organizadora),

Miguel BAPTISTA-BASTOS, Ivo COVANEIRO.

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, FAU/UFRJ, Brasil.

Cêça GUIMARAENS (PROARQ/UFRJ e Supervisora do Seminário),

Luiz Manoel GAZZANEO e Bruno TROPIA.

PREFÁCIO

Este livro, intitulado *Arquiteturas-Imaginadas: Representação Gráfica Arquitetónica e Outras-Imagens, DESENHO (...) CIDADE--MODERNA*, é um dos resultados do nosso *Projecto de Pesquisa Pós Doutoral* que, sob a égide do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, PROARQ, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, FAU/UFRJ, e com a orientação científica da Senhora Professora Doutora Cêça Guimaraens, vimos realizando – na qualidade de pesquisador do PROARQ – desde o dia 18 de Março de 2015.

Em síntese, o principal objectivo deste nosso *Projecto de Pesquisa Pós Doutoral* foi o de melhor documentar e/ou o de melhor fundamentar duas hipóteses: *i. Os Desenhos dos Modernos* brasileiros instituíram o mais puro caminho da, dita, “Arquitetura Moderna Ocidental”; e, *ii. que esses mesmos Desenhos dos Modernos* brasileiros têm servido de paradigma para a produção dessa mesma Arquitetura Ocidental, desde o alvor do Movimento Moderno até aos dias de hoje.

Este objectivo – fundado nessas duas hipóteses – norteou, por um lado, todo o nosso trabalho de pesquisa (que pode ser lido, neste mesmo livro, sob a forma de ensaio intitulado *Os Desenhos dos Modernos Brasileiros*), e, por outro lado, norteou toda a organização deste Seminário Internacional que, de certa forma, o pôs em confronto com a Comunidade Científica Internacional. Este livro pode ser, portanto, lido pelo menos como o vestígio para memória futura quer da fundamentação quer da argumentação teóricas acerca da verificação dessas hipóteses.

Assim, este livro por nós agora organizado pode ser entendido como uma *antologia de ensaios de autores* – Professores de Arquitetura e Urbanismo,

na sua grande maioria – que vêm dedicando o seu Trabalho de Investigação ao estudo do Desenho e das suas estreitas relações com a produção e com a recepção Arquitetónicas. Estes textos foram apresentados no III Seminário Internacional *Arquiteturas-Imaginadas: Representação Gráfica Arquitetónica e Outras-Imagens, DESENHO (...) CIDADE-MODERNA*, que aconteceu no Instituto de Arquitetos do Brasil, IAB – a quem agradecemos uma vez mais a hospitalidade – no Rio de Janeiro, entre os dias 7 e 9 de Março de 2016, e que este livro testemunha.

*

Acerca do III Seminário Internacional *Arquiteturas-Imaginadas: Representação Gráfica Arquitetónica e Outras-Imagens, DESENHO (...) CIDADE-MODERNA*, merece ser dito:

Este Seminário é uma parceria entre o Projecto de Investigação *Arquiteturas-Imaginadas: Representação Gráfica Arquitetónica e 'Outras-Imagens'*, C.I.A.U.D./F.A./U.L., coordenado pelo Professor Doutor Pedro António Janeiro (F.A./U.L.; e Pesquisador do PROARQ/UFRJ desde 18 de Março de 2015), o PROARQ/UFRJ, o *Acervo do Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus*, F.A.U./U.F.R.J., coordenado pela Professora Doutora Cêça Guimaraens, e o *Acervo do Núcleo de Pesquisa e Documentação da FAU/UFRJ*.

Este Seminário é, portanto, uma consequência do *Projecto de Pesquisa Pós Doutoral* de Pedro António Janeiro realizada no PROARQ.

**

O Projecto de Investigação *Arquiteturas-Imaginadas: Representação Gráfica Arquitetónica e 'Outras-Imagens'*, sediado desde 2009 no Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, C.I.A.U.D./F.A./U.L., realizou, através do *Programa de Pós-Graduação em Arquitetura*, PROARQ/F.A.U./U.F.R.J., entre os dias 7 e 9 de Março de 2016, o seu terceiro Seminário Internacional dedicado ao tema *Desenho (...) Cidade-Moderna*.

Este Seminário Internacional aconteceu, como uma actividade conjunta deste *Projecto de Investigação CIAUD* e do *PROARQ*, Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, *PROARQ/ F.A.U./U.F.R.J.*

Este Seminário Internacional, aberto à comunidade científica nacional e internacional, foi uma das actividades do Projecto de Investigação coordenado pelo Professor Doutor Pedro António Janeiro (F.A./U.L) e Pesquisador do *PROARQ*. Intitulado *Arquiteturas-Imaginadas: Representação Gráfica Arquitetónica e ‘Outras-Imagens’: Desenho (...) Cidade-Moderna* do C.I.A.U.D./F.A./U.L., este Seminário, foi desenvolvido sob a supervisão da Professora Doutora Cêça Guimaraens, coordenadora do *Grupo de Estudos de Arquitectura de Museus* da F.A.U./U.F.R.J.

Esta terceira edição deste Seminário Internacional, dedicado ao tema *Desenho (...) Cidade-Moderna* – à imagem da sua primeira edição intitulada *Desenho (...) Cidade*, em Abril de 2014; e à imagem da sua segunda edição intitulada *Desenho (...) Cidade (...) Eu*, Abril de 2015, ambas realizadas na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa –, pretendeu continuar a ver alcançados os seguintes objectivos genéricos:

Partindo do princípio de que,

- por um lado, a *Arquitetura* 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 “imagens” ou “desenhos”);
- 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 *ficcionam* quando postas-em-forma *Arquitetónica*, quando edificadas portanto;
- partindo, ainda, da hipótese de que a *Arquitetura* (mesmo enquanto “relação”) e de que, por extensão, a *Cidade*, se encontram-em-gérmen nessas imagens que as *prometem/sugerem/ficcionam*, em suma, que as *imaginam*;

Posto isto, também na terceira edição deste Seminário, e à imagem das outras duas suas predecessoras, se pretendeu continuar a ver estudado:

- o *como* é que esse *gérmen*, ou essa *semente*, de Arquitetura e/ou de Cidade existe nessas representações (sejam estas imagens desenhos com um pendor mais academizante/manual: croquis *a la prima*, esboços, esquemas, etc.; sejam estas imagens fotografias, e a sua manipulação; sejam fruto das mais recentes tecnologias digitais: como o *desenho paramétrico*, *modelação por nuvs*, *rendering por radiosidade*, *modelação algorítmica*, etc.; ou, até, “outras-imagens” como as que a poesia fornece);
- e, no limite – como, talvez, consequência desse estudo –, *como* é que (melhor) se podem ensinar os futuros-projectistas a construir imagens que contenham esse *gérmen*, com o principal objectivo de reduzir as discrepâncias entre o habitar-virtual e o habitar-“real”(-ou-“efectivo”), i.e., com o principal objectivo de reduzir as discrepâncias entre o habitar-em-imagem e o habitar, efectivamente, a Arquitetura e/ou a Cidade.

Porém:

- *e porque*, na primeira edição deste Seminário, em 2014, os intervenientes foram unânimes no reconhecimento de que, para avançar no estudo do tema *Desenho (...) Cidade* – por eles posto à luz dos Objectivos Genéricos já enunciados –, se tornava essencial a recolocação das matérias sob um ponto-de-vista outro: o ontológico;
- *e porque*, assim perspectivando, portanto, quer o Desenho, quer a Cidade, quer as relações mantidas entre eles, a partir de uma espécie de – na falta de melhor terminologia – *lógica ou philosophia prima*; que reconhece(m), afinal, o *corpo na sua inteireza* como “fonte absoluta”, perspectivando-os, portanto, *a-partir-do* e/ou *através-do* e/ou *em-função-do* Eu, se realizou em 2015 a segunda edição destes Seminários Internacionais sob o título de *Desenho (...) Cidade (...) Eu*;

Foi agora o momento para:

- sistematizar quer as experiências adquiridas quer os debates mantidos nestas duas edições anteriores, circunscrevendo os nossos Objectivos Genéricos às matérias da contemporaneidade naquilo que essa mesma contemporaneidade diga respeito ao papel do *Desenho* na produção e na recepção da Arquitetura e da Cidade.

Bem entendido que alargamos aqui a noção de *Desenho* a qualquer imagem que *preceda*, *acompanhe* ou *registre* a forma e o espaço arquitectónicos, quer desde a sua “geração” quer até à sua “habitação” ou “uso”: croquis, esboços, fotografias, representações gráficas de observação directa à-mão-alçada, etc., e, até mesmo maquetas e outros “modelos”.

Objectivos específicos para o III SEMINÁRIO INTERNACIONAL *Arquiteturas-IMAGINADAS: REPRESENTAÇÃO GRÁFICA Arquitetónica E ‘OUTRAS-IMAGENS’ – “DESENHO (...) CIDADE-MODERNA”*:

Os principais objectivos desta parceria entre o Projecto de Investigação *Arquiteturas-Imaginadas: Representação Gráfica Arquitetónica e ‘Outras-Imagens’*, C.I.A.U.D./F.A./U.L., o PROARQ/UFRJ, o *Acervo do Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus*, F.A.U./U.F.R.J. e *Acervo do Núcleo de Pesquisa e Documentação da FAU/UFRJ*, foi o de melhor documentar e/ou o de melhor fundamentar a hipótese/convicção de que:

os desenhos dos arquitectos modernos brasileiros instituíram o mais puro caminho da, dita, “Arquitetura Moderna Ocidental”;

E, que,

- esses mesmos *desenhos* têm servido de paradigma para a produção dessa mesma Arquitetura Ocidental, desde o alvor do Movimento Moderno até aos dias de hoje.
- Todas as intervenções dos *Palestrantes* neste Seminário, portanto, quer sob a forma de Palestras (quer sob a forma de Textos agora publicados neste livro), reflectem acerca destes Objectivos Específicos.

Metodologias:

Assim, o III Seminário Internacional *Arquiteturas-Imaginadas: Representação Gráfica Arquitetônica e 'Outras-Imagens'*, dedicado ao tema, *Desenho (...) Cidade-Moderna*, contou com a participação de professores, investigadores e especialistas (que integram o Projecto de Investigação supra mencionado; e outros convidados congéneres a estes) que vêm dedicando o seu trabalho científico ao estudo desta temática e que, através de palestras, conferências e mesas-redondas abertas à discussão e ao debate públicos, contribuirão para o esclarecimento, reflexão e crítica destas matérias – tão evidentemente fundamentais, do nosso ponto de vista, à transmissão do conhecimento nas áreas disciplinares dedicadas à investigação em Representação Gráfica aplicadas ao ensino da Arquitetura e do Urbanismo.

A todos que participaram neste Seminário Internacional, enviamos as nossas mais vivas saudações académicas, e o nosso agradecimento.

Obrigado.

Pedro António JANEIRO

Professor Doutor da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, Investigador do Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design, CIAUD/FA/ULisboa; Pesquisador Pós-Doutoral do PROARQ/FAU/UFRJ; Coordenador Científico do III Seminário Internacional *Arquiteturas-Imaginadas: Representação Gráfica Arquitetónica e Outras-Imagens, DESENHO (...) CIDADE-MODERNA*, uma parceria CIAUD/FA/ULisboa e PROARQ/FAU/UFRJ.

Cêça GUIMARAENS

Professora Doutora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Supervisora do III Seminário Internacional *Arquiteturas-Imaginadas: Representação Gráfica Arquitetónica e Outras-Imagens, DESENHO (...) CIDADE-MODERNA*, uma parceria CIAUD/FA/ULisboa e PROARQ/FAU/UFRJ.

AGNESE PURGATORIO

Galleria Bonomo, Bari, Italia

Gallery onetwentyeight, NYC, NY

Podbielski Contemporary, Berlin, Germany

Do nada ao nada

Imaginação poetica dos espaços

Abstract

In order to introduce the three sequences of images *Perhaps you can write to me*, *Learning by Heart* and *This Side of Paradise*, I chose a line written by João Cabral de Melo Neto *Cultivar o deserto como um pomar às avessas*. In his works, space, time and shape suddenly seem to fade away to come back again, in mine the sequence of images are worked out on different levels of fluidity. Realistic and symbolic overlappings, exchanges and dissonances which lead to a surprising poetry more intimate and reassuring. The split of a linear space and time along with existential/esthetic stratification pave the way to a new scenario of an iconic writing. An hybrid floating reality that invites the viewer to interrogate personal narratives and collective memory. A sea swarming with crowd, drawings, fingerprints, actions, words and silences turn images into abstractions, flimsy changes in the panorama out of love for an utter freedom.

*Cultivar o deserto
como um pomar às avessas:*

*então, nada mais
destila; evapora;
onde foi maçã
resta uma fome;*

*onde foi palavra
(potros ou touros
contidos) resta a severa
forma do vazio.*

Psicologia da composição VIII João Cabral de Melo Neto

Quando me perguntam que tipo de artista você é, ou que tipo de arte faz, demoro a responder. A arte sempre foi para mim uma necessidade solitária, mas ao mesmo tempo um ato de liberdade poética, uma forma de eliminar as fronteiras entre as disciplinas. Arte neste sentido é uma maneira de olhar e é antes de tudo uma forma de perceber.

Para se pensar um espaço é preciso considerar geografias pessoais, uma composição de formas múltiplas e mapas da imaginação. Vou apresentar, através de algumas obras, o meu percurso artístico.

As imagens que irei mostrar não são apenas representações de espaços materiais ou vividos, mas trabalhos construídos com elementos que se misturam e se dissolvem camadas sobre camadas: fotografias, desenhos, poemas, performances realizadas diante da câmara ou concebidas para a fotografia. Uma arte contaminada, uma forma de pensar, perscrutar e animar os lugares dentro de uma perspectiva transdisciplinar. Pensar é também criar espaços, traduzir em imagem uma ideia artística, que não pode ser reduzida a uma única narrativa, mas que permite evocações mentais. As obras podem ser vistas como representações,

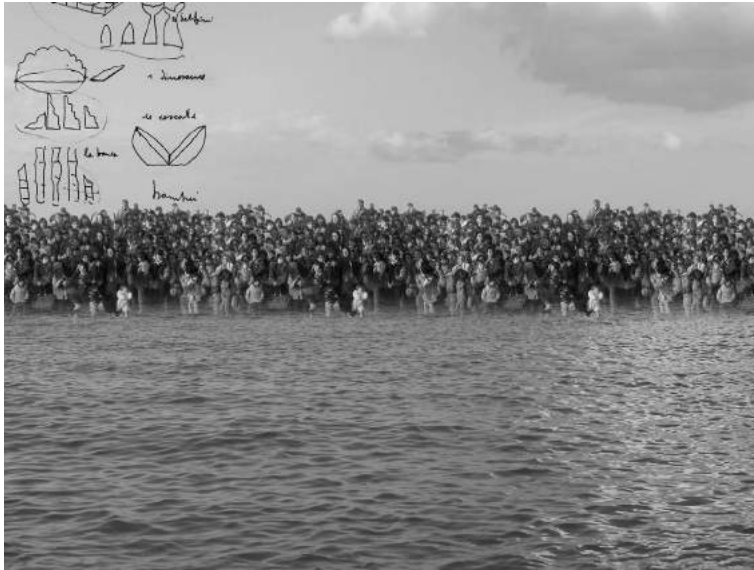
onde o espaço e a ideia se fundem. Um ponto de tensão entre o visível e o invisível, para criar dentro das dobras de um ***pomar às avessas***, nas margens híbridas das expressões artísticas.. Uma intimidade que vem lentamente capturar aquela preciosa ***forma do vazio***, tal como percebida por João Cabral.

A criação de uma imagem pode ocorrer de diversas formas: através da influência de livros, filmes, músicas, conversas, páginas eletrônicas e, como uma obra aberta, desenrolar de cada vez, novas conexões, numa confluência de significações inesperadas.

A primeira sequência de imagens, *Perhaps you can write to me*, é um trabalho de 2009. Trata-se de um tema muito delicado que neste último ano passou a ser emergência política na Europa, que nasceu com a ideia de apelar à reflexão, o artista como um clandestino, mas acabou por gerar uma gama de interações sociais e uma grande carga emocional. Utilizando a técnica de colagem digital, consegui criar uma estrutura efêmera de migrantes que atravessam o mar desafiando os paradigmas do mundo real.



Como uma espécie de amálgama que abrange o mar e nos transporta numa paisagem surreal, o crescimento quantitativo dos migrantes, em constante movimento, cria uma forma de desassossego: a presença ameaçadora dos outros corpos em relação ao meu.





O contraste do preto e branco com as cores, o crescimento quantitativo das pessoas e o movimento, aumentam a inquietude numa espécie de cinema estático.





Essa reconfiguração do espaço, dentro da forma original, cria uma sensação de caos, mas numa geografia de sonhos. A predominância do azul do mar, que reflete o céu bonito, contrasta com os traços geométricos





Perhaps you can write to me

da estrutura umana que transmite a sensação de estar flutuando, e a imagem mostra o seu equilíbrio instável. O caos que esconde o desejo de ordem. A mesma sensação de *cultivar o deserto* atravessa os trabalhos da segunda e da terceira sequência de collages reunidas em *Learning by heart* e *This side of paradise*.







Estas imagens, um work in progress de 2013/ 2015, nascem de arquiteturas abandonadas, três teatros, uma caserna, que mostram espaços de silêncio e austeridade, permeados de fragmentos de memórias, pessoais e coletivas.





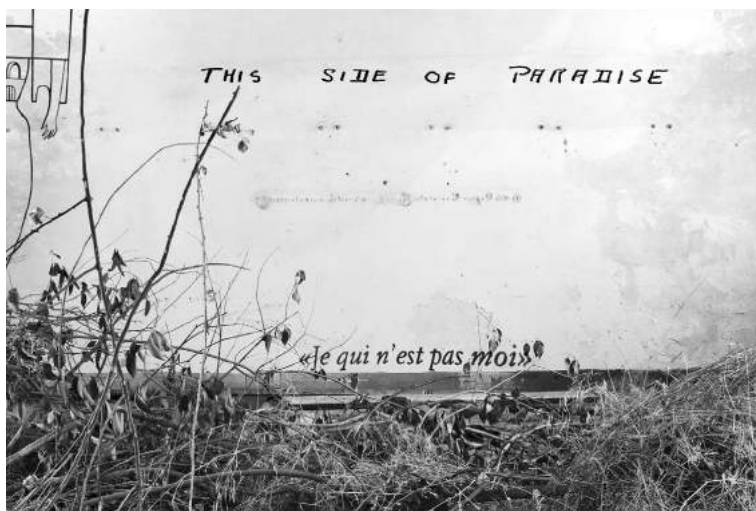
A tragédia das mulheres arménias nos teatros, com gráficas do mesmo período e os números das vítimas do genocídio (*Learning by heart*).





Learning by Heart

Interferências de signos sobre as paredes da caserna, desenhos de artistas, um pentagrama riscado, os textos poéticos e um quarto cheio de uniformes militares como refúgio para uma aranha gigante (*This side of paradise*).







This side of paradise

Neste deslocamento significativo do uso do espaço, o que era público torna-se íntimo em busca do mistério que envolve cada lugar abandonado, mas o equilíbrio que as obras atingem é instável, sendo fruto de uma tensão contínua que nunca se consolida. Ao contrário, o equilíbrio precisa de ser constantemente renegociado, colocado em discussão e reconquistado.

Bibliografia

- João Cabral de Melo Neto, *Agrestes*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro 1985;
- João Cabral de Melo Neto, *Museo di Tutto*, Libri Scheiwiller, Milano 1990;
- Ugo Volli, *Apologia del silenzio imperfetto*, Feltrinelli, Milano 1991;
- Haroldo de Campos, *Metalinguagem & outras metas*, Perspectiva, São Paulo 1992;
- Peter Greenaway, *Watching Water*, Electa, Milano 1993;
- João Cabral de Melo Neto, *Morte e vida severina e outros poemas para vozes*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro 1994;
- Mario Perniola, *Il Sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino 1999;
- Remo Bodei, *Le forme del bello*, il Mulino, Bologna 2002;
- Gillo Dorfles, *Il divenire delle arti*, Bompiani, Milano 2002;
- Le Corbusier, *Le Corbusier, scritti*, Einaudi, Torino 2003;
- Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia Books, Milano 2004;
- João Cabral de Melo Neto, *O cão sem plumas*, Alfaguara/Objetiva, Rio de Janeiro 2007;
- Agnese Purgatorio, *Perhaps you can write to me*, Galleria Bonomo, Bari 2010;
- Martina Corgnati, *I quadri che ci guardano. Opere in dialogo*, Compositori, Bologna 2011;
- Raffaella Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Postmedia Books, Milano 2013;
- Rosi Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, Edizione digitale Ebook@ Women, 2014;

ANA LEONOR M. MADEIRA RODRIGUES

Professora Doutora da faculdade de Arquitectura da ULisboa

O Termo Moderno

O termo Moderno, aparece-me pela primeira vez de uma forma contextualizada na disciplina de História quando, ainda adolescente no Liceu, terminei o estudo do Renascimento, e comecei o da Idade Moderna.

Ainda me lembro da minha perplexidade.

Perguntei à minha Mãe¹ porque é que a Idade Moderna que era mais antiga, se chamava assim, e porque é que a Idade Contemporânea não era essa, a moderna.

Para mim moderno eram as modas mais recentes e arrojadas, a música Rock mais surpreendente, os textos mais subversivos e únicos.

Tive uma lição bonita e estruturante (como tudo o que a minha Mãe fazia) sobre o termo Moderno e sobre a Idade Moderna e, quando eu insistia na minha teimosa contemporaneidade, ela propôs-me a palavra hodierno.

Algures entre a tomada de Constantinopla (1453), a conquista de Ceuta (1415) e as viagens de Colombo (1492) ou Gama (1498) e, a Revolução Francesa (1789), a Europa passa por um período de transformações drásticas que revolucionam quase tudo o que se sabia, e acreditava, até então.

Isto para mim justificou plenamente a utilização do termo Moderno, embora se mantivesse sempre, num quase subconsciente, um incómodo em relação ao desacerto de tempos, do passado ao meu presente ainda fresco, e do antes e o depois onde todos podiam ser e não ser modernos.

Descobri assim existiam duas grande concepções de moderno, que depois se desenrolavam em diversos outros conceitos.

Podemos pensar em moderno como o que está a acontecer agora, o que é recente o que é hodierno, termo do que está na origem do conceito, ou então

¹Rodrigues, Maria João Madeira

como o que é intemporalmente moderno. Moderno, que na linguagem comum irá opor-se a antigo, tem como verdadeiro contrário o Clássico, um termo que contém uma variedade de sentidos e de interpretações tão grande como o seu par deste momento, porque enquanto antigo-moderno fluem, de um para o outro como o próprio correr do Tempo, Clássico-Moderno vão definir posturas estruturalmente diversas.

Foi na altura em que estudava os desenhos dos arquitetos e de novo perante um entendimento das mudanças organizada por historiadores, a Idade Média, e o Renascimento, que me deparo com esta oposição clássico-moderno.

A polémica era entre quem defendia o estilo tedesco, vide o Gótico e quem defendia o dolce stillo nuovo, mais tarde nomeado Renascimento. Afinal uma discussão entre antigos e modernos, em que os modernos iam ao antigamente buscar inspiração recusando a maneira vecchia, e os antigos praticavam uma tecnologia completamente nova pois nunca antes se tinha podido construir tão alto e com tanta leveza e transparência.

“O espírito humanista do Renascimento enraíza-se completamente em pessoas como Honnecourt², e embora esta época pareça recusar completamente a barbárie do Gótico, procurando inspiração mais atrás na Antiguidade Clássica e nos ensinamentos de um Vitruvio, é o arquiteto gótico quem tem a possibilidade de viver a invenção de um estilo e de um modo de construção completamente novos, invenções que não são apenas resolvidas a nível estilístico, mas sobretudo a nível tecnológico e estrutural.”³

Mas esta relação pessoal e estranha com a palavra não acabou aqui, alguns anos mais tarde encontro, em plena Idade Contemporânea o termo Modernismo, e até uma outra classificação a de Movimento Moderno ou Arquitetura Moderna.

Enquanto o Modernismo sai do século dezanove e atravessa parte do século vinte, numa rotura com tudo o que era tradição, classicismo, academia, e refere às áreas variadíssimas das artes e da cultura, a Arquitetura Moderna e o International Style pós CIAM, restringe uma modernidade arquitectónica a um tempo específico, todos eles, no entanto, anteriores à minha presente, naquela altura, ideia de modernidade.

²Villard de Honnecourt, nasce por volta de 1200, e a sua atividade espalha-se entre 1225 e 1250.

³Rodrigues, Ana Leonor M. Madeira Rodrigues, O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico, Estampa, 2000.

Quer então dizer que comecei a aceitar o termo Moderno, e que moderno é uma ideia que corre constantemente para a frente e para trás, numa viagem atemporal e anacrónica.

Para lá e para cá andava eu, sem o saber (descobri mais tarde) entre alguns dos admiráveis exemplos portugueses do Movimento Moderno, como o Bairro de S. Miguel, (Ruy Atouguia e Formosinho Sanches, 1949-1958) vulgo Bairro das Estacas em Lisboa, ou as construções da Avenida Infante Santo (Alberto Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta 1952-1955) ou da Avenida dos Estados Unidos da América (Manuel Laginha, Vasconcelos Esteves e Pedro Cid (fim dos anos 50), por onde eu passava e passeava (e talvez pensasse nisto do moderno).

O Liceu onde estudava e onde começou essa primeira perplexidade, fazia parte de um plano de urbanização dessa época (de qualidade inferior) o Bairro de Alvalade, vizinho de alguns dos exemplos que referi antes. Para mim eles nada tinham de novo, nada tinham da minha ideia adolescente do que era moderno. Era por entre eles que eu andava surpreendida com os usos das palavras, e eram essas construções que se debruçavam sobre mim, e me observavam, e calavam a modernidade que traziam incorporada em si mesmas.

Com o tempo, e mais uma vez pela importância que a História da Arte e da Arquitetura tinha para a minha Mãe, fui continuando atenta ao que se construía em Lisboa e lembro-me de inventar uma imagem, para definir as coisas construídas, da degradação da ideia do Movimento Moderno: a de uma cómoda com as gavetas todas abertas...

Nunca consegui muito bem separar o conceito de moderno do conceito de contemporâneo, de vanguardista mesmo. Tinha que encontrar no moderno a novidade o desafio e não, o que me era familiar.

Mas foi com uma situação de familiaridade que anos mais tarde, me comovo, ao olhar algumas ruas de Luanda, uma Luanda já torturada por anos de guerra mas onde, na avenida dos Combatentes, os edifícios me trazem ecos de Lisboa, estes agora parcialmente destruídos, embora habitados, e gritando as diretivas do CIAM e da cidade moderna, de necrópole em acrópole e talvez depois, em urbe estratificada em infindáveis acumulações.

Retomo a lição da minha Mãe “Todavia, “moderno” ultrapassa em significado quer os tempos contemporâneos, quer o domínio artístico, e supõe um

emprego que se enraíza e avoluma no peso das interrogações que o Homem se coloca, considerando a sua própria existência, isto é, de que modo o seu pensamento e a sua ação se tornam expressivos por reflexo, reação ou presentimento do momento cultural em que está envolvido. O vocábulo consente, pois, uma dualidade, significando, quer as transformações reais progressivas e necessárias desse pensamento de onde emana a sua ação no mundo, quer uma modernidade de superfície: ignorância ou desapego da tradição, amor e desejo de novidade qualquer que ela seja, transitoriedade, propaganda, notoriedade casual”⁴.

Ana Leonor M. Madeira Rodrigues

Lisboa, 12 de novembro de 2015



⁴ Rodrigues, Maria João Madeira, *Arquitectura, Quimera*, 2002



Figura 1-2-3, Av. EUA - Lisboa



ARTUR SIMÕES ROZESTRATEN

Doutor, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

DIOGO AUGUSTO MONDINI PEREIRA

Arquiteto e Urbanista, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

LUCAS CARACIK DE CAMARGO ANDRADE

Arquiteto e Urbanista, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Imagens Fotográficas e Desejos de Cidades Modernas: Rodoviárias no Arquigrafia

A set of black and white photographic images made between 1973 and 1976 shows the exposed concrete structure of Vilanova Artigas Jaú's bus station (1915-1985) contrasting with the downtown landscape of a São Paulo state countryside city. In the images background there are single and multi-storey houses with pilasters, decorative details and large ceramic roofs. These images contextualize in the Jaú city of mid-1970s the building of the bus station as a key element of the Brazilian urban road imaginery widespread throughout the twentieth century intra and inter-urbes. This paper proposes a visual approach to this phenomenon, based on photographic images available in the collaborative environment ARQUIGRAFIA <www.arquigrafia.org.br> (FAPESP 2012/24409-2). In addition to Jau, reflections will be presented concerning the old São Paulo bus station (1961) and the road platform of Brasilia (1958-1960) designed by Lucio Costa (1902-1998).

“Quando eu me encontrava preso na cela de uma cadeia
Foi que eu vi pela primeira vez as tais fotografias
Em que apareces inteira, porém lá não estavas nua
E sim coberta de nuvens...”¹

Jaú

O ponto de partida dessas reflexões é um conjunto de 48 diapositivos em preto e branco produzidos quando da conclusão da concretagem da estrutura da rodoviária de Jaú (Fig. 1) e que hoje se encontram na Seção Técnica de Materiais Iconográficos do Serviço Técnico de Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Campus Butantã. A autoria dessas imagens é desconhecida e sua datação se dá entre 1973 e 1976, ano de conclusão das obras do edifício. Hoje, digitalizadas, essas imagens estão disponíveis ao público no ambiente colaborativo ARQUIGRAFIA, projeto que recebe Auxílio Regular da FAPESP (2012/24409-2) para o biênio 2015-2017.



Figura 1, FAU, Estação Rodoviária de Jaú, entre 1973 e 1976, Seção Técnica de Materiais Iconográficos do Serviço de Biblioteca da FAUUSP, ARQUIGRAFIA, < www.arquigrafia.org.br >, Acesso em 27/11/2015, Licença Creative Commons BY-NC-ND.

¹Caetano VELOSO, Terra, Muito (Dentro da estrela azulada), Polygram, Rio de Janeiro, 1978.

Dessas 48 imagens, 8 foram feitas com a câmera posicionada fora do edifício enquadrando-o, as outras 40 foram feitas com a câmera posicionada no próprio edifício, dentro ou sobre suas lajes. Dentre as 8 imagens externas 4 apresentam além do edifício aspectos da arquitetura e da paisagem construída do centro de Jaú em meados dos anos 1970.

Uma dessas imagens (Fig. 2) faz uma tomada das 3 lajes da rodoviária a partir de um ponto mais baixo em rua transversal. O nivelamento da câmera não está paralelo às lajes o que as deixa em ângulo, inclinadas com relação às margens. Em primeiro plano o leito carroçável da rua propriamente dita tendo à direita um edifício térreo de esquina com uma grande janela com folhas e bandeira fixa em veneziana. Nesse edifício um letreiro 'Bar Vitória' sobre a logomarca da Coca-Cola. Ao fundo, estacionados junto ao edifício em obras 3 carros e um caminhão. Logo atrás deles uma cerca de arame. Ainda concluindo a curva para dobrar a esquina, no centro da imagem, uma charrete vem descendo a rua com o cavalo a galope e o condutor mirando para o lado de uma cidade invisível, fora do enquadramento da fotografia. Estão postos em cena como composição sintética os elementos fundamentais do fenômeno cultural promovido por essa obra de arquitetura.



Figura 2, FAU, Estação Rodoviária de Jaú, entre 1973 e 1976, Seção Técnica de Materiais Iconográficos do Serviço de Biblioteca da FAUUSP, ARQUIGRAFIA, < www.arquigrafia.org.br >, Acesso em 27/11/2015, Licença Creative Commons BY-NC-ND.

Dentre as 40 imagens internas ao menos 6 apresentam, ao fundo, edifícios e trechos da paisagem do centro da cidade. Desse conjunto iconográfico interessam especialmente esse subconjunto de cerca de 10 imagens que sobrepõe a cidade ao edifício e/ou o edifício à cidade. Estas imagens que situam o edifício na paisagem urbana enfatizam a aparente cisão entre a arquitetura moderna, suas formas e texturas resultantes da técnica do concreto armado, e a paisagem interiorana da cidade de Jaú com seu casario tradicional do final do século XIX e início do século XX, em estilo eclético. Por contraste, as fotografias indicam o desejo transformador embarcado na rodoviária de Jaú, que é um dos mais emblemáticos exemplos de um fenômeno que ainda carece de uma investigação mais ampla, a saber: o surgimento das estações rodoviárias nas cidades brasileiras e seu caráter transformador, como arquiteturas, no imaginário e na dinâmica urbana das cidades tradicionais, sejam grandes, médias ou pequenas.

Tal contraste é ainda mais evidente nas 4 imagens que apresentam a laje de cobertura com sua lâmina d'água espelhando as nuvens, seus rasgos circulares para a entrada de luz zenital, e sua grelha ortogonal de vigas (Fig. 3). A rodoviária funda então uma nova ordem plástica como fantasmagoria moderna ante o horizonte rural.



Figura 3, FAU, Estação Rodoviária de Jaú, entre 1973 e 1976, Seção Técnica de Materiais Iconográficos do Serviço de Biblioteca da FAUUSP, ARQUIGRAFIA, < www.arquigrafia.org.br >, Acesso em 27/11/2015, Licença Creative Commons BY-NC-ND.

A rodoviária de Artigas é um exemplo de transformação idealizada nas pranchetas de arquitetos e urbanistas a partir da oportunidade de se inserir nas cidades tradicionais um equipamento moderno por excelência. No caso de Jaú esse equipamento se integra a um eixo principal em declive, como situação paisagística histórica consolidada (Fig. 4) e, a partir de uma cota elevada, o reorienta transversalmente, aproveitando o antigo leito da estrada férrea, e integrando-o ao novo sistema rodoviário intermunicipal, reafirmando o centro em ponto de chegada e partida em escala regional e nacional.

A rodoviária de Jaú também explicita uma estratégia moderna para o tratamento dos edifícios, que foi recorrente em outras rodoviárias do período: para além do programa de abrigo de ônibus o edifício se torna um espaço público, a ampla cobertura abriga praças internas e a rodoviária se torna local de encontros, um ponto focal de passagem e permanência na cidade. Simultaneamente, e de forma complementar, o edifício pode ser utilizado como passarela e, para isso, toma partido das suas rampas, que vencem o desnível criado pelo muro de arrimo da plataforma de embarque e também superam a via interna utilizada para circulação dos ônibus.

Decorridos 40 anos, ainda permanece o contraste entre a rodoviária de Jaú e a cidade do início da República. Ainda que as virtudes do projeto persistam e seu espaço e estética estejam relativamente bem preservados, o edifício não foi capaz de irradiar e engendrar um novo paradigma urbanístico que Artigas e tantos outros arquitetos modernistas sugeriram. Jaú parece ter crescido à revelia dessa experiência arquitetônica.

O efeito referencial se deu muito mais fora do que dentro de Jaú e repercutiu muito mais entre arquitetos do que no amplo imaginário urbano dentre leigos.

O anseio por uma cidade moderna, latente na arquitetura dessa rodoviária, pode ser entendido como um fenômeno universal, fomentado pelas vanguardas modernistas nas primeiras décadas do século XX que atinge, tardia e ocasionalmente, a cidade de Jaú. Os pilares de concreto de Artigas reinventam em circunstâncias específicas as imagens da estrutura da estação da Cidade Industrial (1904) de Tony Garnier (1869-1948). O sentido urbanístico que fomentou essa Cidade Industrial, desenhada na Villa Médicis em Roma na virada do século XIX para o XX, com certeza esteve presente no projeto de Artigas, mas na prática não

ultrapassou a escala do edifício e não veio a se realizar como cidade, mas realiza-se enquanto parte componente desta.

À distância e paradoxalmente essa rodoviária de Artigas pode ser tomada como elemento-chave de uma cidade moderna, pois trata-se de um edifício público, uma obra de infraestrutura que ocupa um lugar de destaque na malha urbana típica do início da República. A cidade moderna na qual a rodoviária estaria plenamente integrada é outra, desejada e ideal, mas que talvez não tenha feito parte do imaginário do arquiteto, que pensou e praticou em sua arquitetura relações de conexão e contemplação do edifício em relação à cidade existente.

Uma cidade moderna não se faz pela simples somatória de edifícios modernos. A questão essencial e contraditória do urbanismo moderno é o ideal de uma continuidade espacial que entrelaçaria arquiteturas concebendo assim uma cidade moderna. Diferentemente de uma cidade eclética, historicista ou genérica², desenhada nos moldes *Beaux-Arts*, nas quais os lugares e suas singularidades podem prescindir de uma articulação integradora. A cidade moderna demandaria um urbanismo moderno articulador de edifícios, fato muito mais raro do que a realização de edifícios fortuitos.



Figura 4, FAU, Estação Rodoviária de Jaú, entre 1973 e 1976, Seção Técnica de Materiais Iconográficos do Serviço de Biblioteca da FAUUSP, ARQUIGRAFIA, < www.arquigrafia.org.br >, Acesso em 27/11/2015, Licença Creative Commons BY-NC-ND.

² Rem KOOLHAAS, Bruce MAU, *The Generic City*, The Monacelli Press, Rotterdam/NY, 1995.

São Paulo

A antiga Estação Rodoviária de São Paulo, capital, denominada também como Terminal Rodoviário da Luz (1961-1982), não é um edifício que conste como exemplo de arquitetura moderna na historiografia (Fig. 5). Essa ausência é um fato que se soma à sua autoria obscura. Poucos devem conhecer o arquiteto ou a equipe responsável pelo projeto. Esses nomes não figuram nas páginas da História da Arquitetura Moderna em São Paulo ou no Brasil.



Figura 5, FAU, Antiga Estação Rodoviária de São Paulo, 1981, Seção Técnica de Materiais Iconográficos do Serviço de Biblioteca da FAUUSP, ARQUIGRAFIA, < www.arquigrafia.org.br >, Acesso em 27/11/2015, Licença Creative Commons BY-NC-ND.

Entretanto, no imaginário dos paulistanos e daqueles que a frequentaram em suas duas décadas de vida como rodoviária consolidou-se como uma arquitetura moderna com ‘ares futuristas’ para uns e como exemplo de uma estética *pop*, *high-tech* e/ou *kitsch* para outros (Fig. 6).



Figura 6, FAU, Antiga Estação Rodoviária de São Paulo, 1981, Seção Técnica de Materiais Iconográficos do Serviço de Biblioteca da FAUUSP, ARQUIGRAFIA, < www.arquigrafia.org.br >, Acesso em 27/11/2015, Licença Creative Commons BY-NC-ND.

Tais características advinham de seus materiais sintéticos, artificiais e multicoloridos – pastilhas multicoloridas no piso, espelhos diversos e elementos de acrílico termo-formado em tons de azul, amarelo e vermelho como vedação e cobertura –, além das escadas rolantes, aparelhos de TV coloridos e das estruturas metálicas que, como treliças possibilitavam um grande vão interno, e como pirâmides quadrangulares sustentavam as empenas de fechamento nas laterais.

A ausência de representações gráficas desse edifício dificulta, em primeiro lugar, a plena compreensão de suas características construtivas, formais e espaciais o que é agravado pelo fato de ter sido demolido e, em segundo lugar, a formulação de críticas fundamentadas quanto à sua natureza, às suas eventuais qualidades e complexidades. É um edifício do qual desconhecemos os desenhos: plantas, cortes e elevações. Suas imagens são essencialmente – para não dizer exclusivamente – fotográficas, e essas imagens ainda propõe enigmas como o da configuração original do edifício (Fig. 7) e da reforma e acréscimo de sua cobertura, como uma megaestrutura multicolorida, visível no segundo cartão-postal abaixo (Fig. 8).



Figura 7, Território Eldorado, Postal da Estação Rodoviária de São Paulo, 1965, Blogs Território Eldorado, Geraldo Nunes, < <http://blogs.estadao.com.br/cidades/2010/07/> > Acesso em 27/11/2015.



Figura 8, Flavio Gomes Grande Prêmio UOL, Postal da Antiga Rodoviária da Luz, Data incerta, Flavio Gomes, < <http://flaviogomes.grandepremio.uol.com.br/tag/rodoviaria-da-luz/#!prettyPhoto> >, Acesso em 27/11/2015.

A rodoviária posicionava-se em um campo problemático para os estudiosos pois movia-se criticamente entre uma nítida modernidade progressista – mas não alinhada com a tradição do concreto armado aparente – e o apelo estético dos materiais plásticos, do universo industrial, mecânico e metálico,

tátil e cromático que parecia flertar com uma sensualidade pós-moderna *avant la lettre* (Fig. 9). Afinal, se é possível estabelecer alguma analogia formal com a materialidade metálica e a proposição cromática do Centro Georges Pompidou, Beaubourg, inaugurado em Paris em 1977, há que se considerar um intervalo de dezesseis anos entre os dois edifícios.

Situada frente à eclética Estação Sorocabana, dividindo ainda a mesma Praça Júlio Prestes com um terminal de ônibus urbanos, a estação consolidou sua identidade conflituosa no tabuleiro de enfrentamentos entre edifícios ícones de um passado ferroviário – Sorocabana e Estação da Luz – e do futuro rodoviário no qual São Paulo almejava uma posição como protagonista.

Desde a época de sua inauguração em 1961 a estação rodoviária foi polêmica. Não exatamente por suas características arquitetônicas – ao menos não de início –, mas sim por causa dos congestionamentos frequentes nos Campos Elísios e do trânsito caótico nos arredores.

Essas consequências no trânsito parecem decorrentes de um edifício tão espelhada em si mesmo, tão autocentrado que pretendia ser autônomo, descolado a cidade, uma arquitetura sem urbanismo. O tempo mostrou que essa condição isolada para uma rodoviária seria inviável. Em 1988 foi então transformada em um *shopping center*. Em 2009 foi fechado e em 2010 teve início a sua demolição.

Se como arquitetura a estação veio a se tornar problemática ao longo dos anos 1970, isso se deu muito mais por questões funcionais, por um evidente sub-dimensionamento e por dificuldades de manutenção do que por questões estéticas. Do ponto de vista urbanístico sua inserção sempre foi um problema e esse aspecto fortaleceu sua caracterização como anti-exemplo de arquitetura para uma cidade moderna.

Cabe então olharmos atentamente para o conjunto de 34 diapositivos coloridos de autoria desconhecida, realizados em 1981, vinte anos após a conclusão das obras, e um ano antes do deslocamento do Terminal Rodoviário para o novo edifício no Tietê.

A sobrevivência desse edifício no imaginário das futuras gerações e as possibilidades de estudos críticos que o revisitem dependem fundamentalmente de um conjunto restrito de imagens fotográficas.



Figura 9, FAU, Antiga Estação Rodoviária de São Paulo, 1981, Seção Técnica de Materiais Iconográficos do Serviço de Biblioteca da FAUUSP, ARQUIGRAFIA, < www.arquigrafia.org.br >, Acesso em 27/11/2015, Licença Creative Commons BY-NC-ND.

Brasília

A plataforma rodoviária de Brasília tem uma condição rara. Foi concebida por Lucio Costa como arquitetura e como elemento-chave do urbanismo da nova capital federal. Posiciona-se justamente no cruzamento das asas com o eixo monumental, no centro de todo o sistema de circulação viária do Plano Piloto e conecta por escadas rolantes os diferentes níveis e funções: acessos de pedestres, comércio, serviços e circulação de veículos. Acrescenta por essa sobreposição um sentido vertical exatamente no encontro das extensões horizontais do plano no sentido dos quatro pontos cardeais. É uma arquitetura tão completamente integrada na estrutura urbana e na sobreposição dos eixos que se dissolve como edifício. Daí o nome: plataforma.

A localização de destaque da plataforma rodoviária no ponto de cruzamento dos dois eixos que conformam a cidade (Fig. 10): o eixo monumental e as asas Norte e Sul, ao lado da Torre de TV – outro edifício público que ficou a cargo do próprio urbanista de Brasília, pois todos os demais edifícios do eixo monumental foram projetados por Oscar Niemeyer –, salienta a posição estratégica e simbólica do programa da estação rodoviária no projeto de um Brasil moderno.



Figura 10, Sem autoria identificada, Plataforma Rodoviária, Década de 1960, Seção Técnica de Materiais Iconográficos do Serviço de Biblioteca da FAUUSP, ARQUIGRAFIA, < www.arquigrafia.org.br >, Acesso em 27/11/2015, Licença Creative Commons BY-NC-ND.

A posição central da rodoviária em Brasília foi paradigmática e provavelmente repercutiu na implantação de diversas novas rodoviárias brasileiras, o que explicaria o caso da rodoviária de Jaú e também o da antiga rodoviária em São Paulo na Luz.

O Acervo da Biblioteca da FAUUSP possui 33 diapositivos coloridos da plataforma rodoviária de Brasília, feitos nos anos 1960, sem data precisa e sem autoria identificada, que hoje estão disponíveis no ambiente colaborativo ARQUIGRAFIA.

Essas imagens apresentam uma cidade com amplos espaços e várias obras em curso, pontuada aqui e ali por um veículo ou transeuntes. A paisagem plana e profunda, as largas vias de circulação, os extensos gramados e os canteiros de terra dominam as composições fotográficas (Fig. 11).



Figura 11, Sem autoria identificada, Plataforma Rodoviária, Década de 1960, Seção Técnica de Materiais Iconográficos do Serviço de Biblioteca da FAUUSP, ARQUIGRAFIA, < www.arquigrafia.org.br >, Acesso em 27/11/2015, Licença Creative Commons BY-NC-ND.

No centro da nova capital dimensionada com largas avenidas que privilegiaram a escala e a velocidade dos automóveis, a rodoviária se posicionou como um ponto de encontro e permanência, uma praça cotidiana sombreada, integrada no fluxo rotineiro dos habitantes, em contraste com o descampado da esplanada dos ministérios. Essa perspectiva menos óbvia do papel da plataforma rodoviária como praça pública e local de encontro pode ser vista em algumas poucas imagens fotográficas (Fig. 12), mas não é a que predomina nos registros mais conhecidos.



Figura 12, Sem autoria identificada, Plataforma Rodoviária, Década de 1960, Seção Técnica de Materiais Iconográficos do Serviço de Biblioteca da FAUUSP, ARQUIGRAFIA, < www.arquigrafia.org.br >, Acesso em 27/11/2015, Licença Creative Commons BY-NC-ND.

De todo o conjunto iconográfico disponível hoje no ARQUIGRAFIA sobre a plataforma de Brasília apenas 4 imagens se concentram no interior e revelam essa natureza de praça. As demais imagens são geralmente tomadas à alguma distância, com a câmera posicionada no entorno e situam a plataforma na cidade monumental e em sua extensa paisagem sem revelar as características de seu espaço interno (Fig. 13).



Figura 13, Sem autoria identificada, Plataforma Rodoviária, Década de 1960, Seção Técnica de Materiais Iconográficos do Serviço de Biblioteca da FAUUSP, ARQUIGRAFIA, < www.arquigrafia.org.br >, Acesso em 27/11/2015, Licença Creative Commons BY-NC-ND.

Considerações Finais

As imagens fotográficas que provocaram as reflexões apresentadas nesse artigo foram feitas com o objetivo de documentar arquiteturas e espaços urbanos brasileiros e levá-los às salas de aula da FAUUSP como representações fotográficas indispensáveis à formação de arquitetos e urbanistas.

Tais imagens – diapositivos – foram em algum momento doadas à Biblioteca da FAUUSP e passaram a frequentar disciplinas obrigatórias e optativas, seminários, grupos de estudo girando em carrosséis iluminados por projetores de *slides*. Com o advento dos projetores *datashow* e das imagens digitais esse acervo público se distanciou das práticas de ensino e pesquisa e gradualmente tornou-se invisível ao público. O projeto ARQUIGRAFIA pretende tanto colaborar com a difusão dessas imagens convertidas em arquivos digitais, quanto amparar e estimular a constituição de um acervo público digital em um ambiente colaborativo na Internet contando com contribuições de usuários particulares e instituições.

Cumprindo seu papel crítico, as imagens fotográficas aqui mencionadas não confirmam a suposição de uma cidade moderna homogênea, uniforme e coesa. As imagens justamente problematizam tais expectativas apresentando cidades complexas, irregulares e heterogêneas. São essas algumas das características definidoras da modernidade apreendida empiricamente na experiência urbana. Nessas cidades fotografadas as arquiteturas modernas também não se apresentam integradas no tecido urbano como desejariam os planos urbanísticos modernistas. Os edifícios modernos parecem permanecer em constante tensão com a descontinuidade, a fragmentação e o acanhamento dos espaços públicos. As arquiteturas apresentam-se como ilhas ou oásis em meio à intrincada trama de vias de circulação de veículos, ao isolamento dos lotes com muros, portões e grades que resultam em condições urbanas inóspitas, avessas ao habitar. Como exemplo dessa condição insular cabe mencionar em São Paulo: o SESC Fábrica na Pompeia, o Centro Cultural na Vergueiro e o Memorial da América Latina na Barra Funda.

Como bem adverte Le Corbusier³, antes de dizer o que se vê é preciso ver o que se vê. As fotografias apresentam as arquiteturas modernas postas em

³ LE CORBUSIER, Os três estabelecimentos humanos, Editora Perspectiva, São Paulo, 1979.

relação (com o fotógrafo, com as pessoas fotografadas e com todos os demais objetos em cena) e em contexto, isto é, em um certo lugar e tempo específicos. Condições que o desenho de arquitetura, especialmente o desenho de projeções ortogonais, por uma natureza gráfica ‘em suspenso’, isto é posta no espaço e não em um lugar específico, costuma omitir.

A fotografia não tem a mesma posição ‘suspensa’. Sua ancoragem se dá sempre em uma condição específica o que lhe confere uma natureza comprometida, cúmplice e testemunhal, posta em um determinado lugar e a ele dedicada. Se almeja representar o espaço, a fotografia o faz sempre por meio do lugar e não o contrário. Esse vínculo terreno estimula a construção de imagens ‘suja’, imersas na trama urbana de conflitos, desencaixes, e interações problemáticas entre edifícios modernos e cidades modernas. Tais imagens são ainda espessas, densas, pois convocam e sobrepõem em um mesmo plano diferentes profundidades. São imagens sedimentares, afuniladas, centrípetas.

Ver o que se vê nessas imagens fotográficas ‘mundanas’ costuma produzir perturbações nas hipóteses e interpretações já formuladas, especialmente naquelas feitas à distância em miradas de sobrevoos. Para quem pretende ver, cada imagem passa a ser um campo arqueológico inesgotável. Os objetos de interesse não necessariamente estão expostos na superfície, há que se escavar forçosamente e nenhuma escavação é final, definitiva.

Nesse campo, os esforços individuais encontram amparo em uma dimensão institucional, social e coletiva, na qual há que se reconhecer a contribuição da FAUUSP e as investigações empreendidas nos últimos anos no seu Programa de Pós-graduação como as dissertações de mestrado de Cesar Shundi Iwamizu (2008)⁴, sobre a rodoviária de Jaú, e de Martin Corullon (2013)⁵, sobre a plataforma de Brasília. A partir destas referências é que se colocam as lacunas a demandar pesquisas futuras sobre o tema específico e suas interações com a modernidade no Brasil.

Entre 1950 e 1980 a taxa de urbanização no Brasil passou de uma população urbana de cerca de 36% para 66%⁶. Nesses 30 anos houve intensos fluxos migratórios para as regiões mais industrializadas que resultaram em uma

⁴ Cesar Shundi IWAMIZU, A Estação Rodoviária de Jaú e a dimensão urbana da arquitetura, São Paulo, FAUUSP, 2008.

⁵ Martin CORULLON, A plataforma rodoviária de Brasília: infraestrutura, arquitetura e urbanidade, São Paulo, FAUUSP, 2013.

⁶ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, IBGE: < <http://www.ibge.gov.br/home/> > (Acesso em 27/11/2015)

inversão completa de referencial entre o habitar em meio urbano e rural no Brasil. Durante esse mesmo período consolidou-se a substituição do histórico modelo ferroviário brasileiro por um modelo rodoviário. Essa conjugação de fenômenos conferiu às estações rodoviárias o papel no imaginário de porta de entrada de toda uma população rural do interior do Brasil no mundo urbano, assim como também, assumiram o papel de portas metropolitanas nas capitais e principais cidades do país para a população urbana que vivia em cidades de pequeno porte. Essas arquiteturas, predominantemente públicas, vieram então a desempenhar um importante papel cultural para toda uma população vinda do meio rural e de pequenas cidades como experiência espacial primeira em arquiteturas modernas, com edifícios de estrutura independente, sistemas mecânicos de circulação vertical, grandes vãos internos, transparência e integração horizontal à paisagem.

Apesar de frequentemente se colocarem como elementos pontuais em inúmeras cidades, as rodoviárias deste período entre 1950 e 1980 constituem exemplos de projetos modernizadores em âmbito nacional, sem entrar no mérito do planejamento estratégico de um sistema de transporte predominantemente rodoviário no Brasil. Isto é, neste período e com estes inúmeros edifícios, houve oportunidade para vários arquitetos, dentre os quais importantes figuras do modernismo, experimentarem soluções para a integração nacional e regional, ao mesmo tempo em que projetavam espaços urbanos e edifícios para um programa moderno em sua essência, tudo isto condensado na figura da rodoviária, o que gerava também uma oportunidade de ensaios de caráter estético em edifícios localizados no centro com uma interação complexa com a cultura e a cidade existente. Nos exemplos de rodoviárias espalhados pelo país vemos respostas para questões novas: como abrigar o ônibus; como garantir a sua circulação na rodoviária e entorno; como abrigar os pedestres; como resolver seu fluxo interno; como dialogar com o espaço da cidade existente (ou nova) e por fim como resolver estruturalmente os grandes vãos que um edifício desta escala necessita.

Algumas rodoviárias, como são os casos de Jaú e Brasília, permanecem como legado de uma abordagem sobre a infraestrutura de transportes e o espaço público, que se tornou extremamente rara na produção contemporânea: são edifícios abertos, amplos, com praças internas e espaços capazes de

abrigar além de ônibus, situações públicas de encontro, permanência e passagem. Desde meados dos anos 1980 as soluções para rodoviárias e outros grandes equipamentos de transporte, especialmente em cidades brasileiras de médio e grande porte, têm se situado em áreas periféricas, nas quais tanto é precária a conexão com o centro, quanto há negligência com o entorno e com o caráter público desses espaços. Os espaços internos desses edifícios tendem a ser dedicados exclusivamente ao comércio, com acesso controlado e segregação do público, a exemplo do que é padrão na arquitetura genérica aeroportuária. Soluções com esse caráter tem sido implementadas inclusive em algumas rodoviárias do período em foco, como é o caso de Curitiba, que em reforma recente para a Copa do Mundo passou a restringir o acesso público a seu espaço interno através de catracas e ampliou o uso comercial em seu interior.

Tais edifícios ainda carecem de pesquisa documental, estudos e análise crítica. Este texto tratou de dos dois exemplos bem documentados, analisados e criticados de rodoviárias, em Brasília e Jaú, e de um exemplo bastante nebuloso: a antiga rodoviária de São Paulo. A precariedade da documentação sobre essa última arquitetura é incompatível com a relevância de seu papel no imaginário paulistano moderno e na história recente da arquitetura e do urbanismo na cidade de São Paulo. Lacuna que se agrava com a recente demolição de sua estrutura abandonada para a construção de uma obra faraônica, o Complexo Cultural Teatro da Dança, projetado pelo escritório de arquitetura suíço Herzog & De Meuron.

A fotografia, em interação complementar com outras representações da arquitetura, sejam desenhos, textos, vídeos ou modelos tridimensionais, constituem a indispensável fundamentação de toda construção de conhecimento e formulação de crítica sobre as experiências passadas e presentes. Entretanto, como participantes da dinâmica ativa do imaginário de arquitetos e urbanistas, essas imagens fotográficas estendem sua presença também ao futuro, interagindo com outras imagens, arquiteturas e cidades por vir. Tanto no âmbito projetual quanto no âmbito científico investigativo.

As representações em geral e as imagens fotográficas em particular preservam-se sempre abertas a revisões, refratárias a encerramentos, avessas a hermenêuticas cabais, o que torna o trabalho de pesquisa inesgotável. Sendo

assim, não há como defender aqui dogmas nem procedimentos metodológicos que não sejam os da dúvida, identificação, lida e reposicionamento de persistentes situações problemáticas, como bem propôs Giulio Carlo Argan⁷.

Bibliografia

Giulio Carlo ARGAN, História da Arte como História da Cidade, História da Arte, São Paulo, Martins Fontes, 2005, p.70.

Martin CORULLON, A plataforma rodoviária de Brasília: infraestrutura, arquitetura e urbanidade, São Paulo, FAUUSP, 2013.

Cesar Shundi IWAMIZU, A Estação Rodoviária de Jaú e a dimensão urbana da arquitetura, São Paulo, FAUUSP, 2008.

LE CORBUSIER, Os três estabelecimentos humanos, Editora Perspectiva, São Paulo, 1979.

Rem KOOLHAAS, Bruce MAU, The Generic City, S,M,L,XL, The Monacelli Press, Rotterdam/NY, 1995.

Referências web

< www.arquigrafia.org.br >

< <http://blogs.estadao.com.br/cidades/2010/07/> >

<<http://flaviogomes.grandepremio.uol.com.br/tag/rodoviaria-da-luz/#!prettyPhoto> >

< <http://www.ibge.gov.br/home/> >

⁷ Giulio Carlo ARGAN, História da Arte como História da Cidade, História da Arte, São Paulo, Martins Fontes, 2005, p.70.

BRUNO TROPIA CALDAS

Doutorando, PROARQ / Faculdade de Arquitetura da UFRJ

Intervenções Cariocas:

O Paço e a Baía redesenhados por Oscar Niemeyer.

Abstract

In the beginning of the 90's decade, Oscar Niemeyer develops an architectural and urbanistic research for the mediations of the Quinze de Novembro Square, in the historical center of Rio de Janeiro City. Not performed, the evolution of the investigations is presented by Oscar Niemeyer Foundation through 44 sketches, a justifying memorial that translates the architect's yearnings and the reverberation in the media, by means of a piece of an article called "*The future of the past*", written by the journalist Claudio Uchôa in 1995 for the journal "*O Globo*". This project, unknown for a while, shows us the architect from Pampulha and Brasília through antagonistic positions, that happens in a site very important for the formation of the historical and constructive Brazilian culture.

Keywords: *Oscar Niemeyer; Quinze de Novembro Square; Rio de Janeiro.*

Introdução

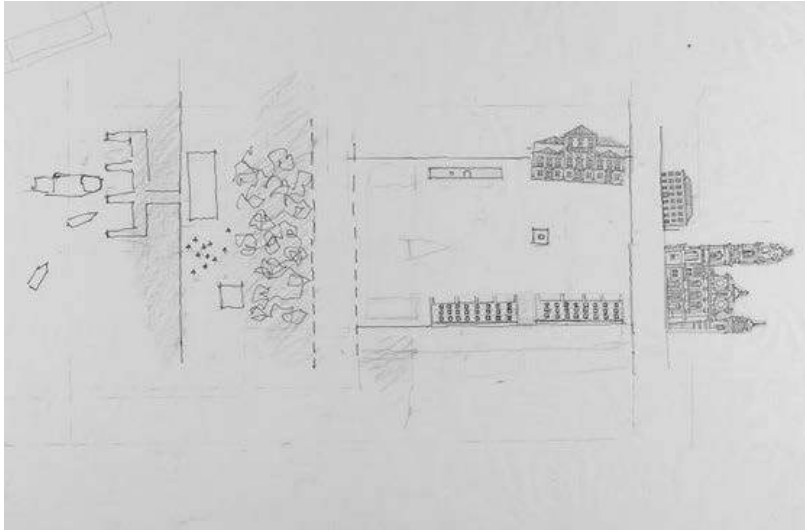


Figura 3: Oscar NIEMEYER, Croqui apresentando a proposta do Oscar Niemeyer para a intervenção urbano-arquitetônica para a Praça Quinze de Novembro, no Rio de Janeiro. 05/06/1991. Fundação Oscar Niemeyer. Coleção Oscar Niemeyer (<http://www.niemeyer.org.br>)

Octogenário, mas então, em plena atividade profissional¹, o arquiteto Oscar Niemeyer (1907-2012), demonstrara-se, em companhia dos amigos José Fernandes Guitton Balbi² e João Niemeyer Soares³, “surpreso com o descaso que surgia por toda parte”⁴, durante um passeio pelas ruas do centro histórico do Rio de Janeiro, no começo da década de 1990.

Caminhando entre as vias⁵ que desembocam na Praça Quinze de Novembro; alcançando em seguida, a Estação das Barcas e o Torreão Albamar – remanescente do Mercado Municipal, Niemeyer relatara:

“[...] Contornei os antigos prédios ali existentes: Lojas, bares e restaurantes servidos por um pátio sujo e abandonado e segui até a estação

¹ Ainda no ano de 1991, Oscar Niemeyer projetara o icônico MAC – Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Inaugurado em 1996, com expressivo aparato crítico.

² José Fernandes Guitton Balbi, amigo de Oscar Niemeyer, engenheiro e então conselheiro da Fundação Oscar Niemeyer.

³ João Niemeyer Soares é arquiteto e sobrinho de Oscar Niemeyer; colaborador em diversos projetos de seu tio.

⁴ Oscar, NIEMEYER, Urbanismo da Praça XV de Novembro, Disponível em: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro321>> Acesso em Julho de 2015.

⁵ Sobretudo as ruas: Sete de Setembro e Primeiro de Março.

das barcas de Niterói, uma construção de aspecto provisório que lamentavelmente se adapta naquele ambiente degradado. Decepcionado, penetrei num dos embarcadouros, curioso para ver a paisagem escondida. E lá estava a nossa bela Baía de Guanabara, a Ilha Fiscal e as barcas e veleiros que lhe dão movimento e alegria.”⁶

O olhar de arquiteto e, sobretudo, carioca, logo se voltara à Praça Quinze de Novembro, a qual “desejava conhecê-la melhor”⁷ refletindo: “A minha frente estava o viaduto e o chafariz de Valentim que nos velhos tempos tinha mais destaque com a praça menor e mais próxima do mar”⁸ e complementando:

“[...] Há muito tempo procuro guardar para mim a revolta que a história urbanística do Rio provoca e que naquele momento me envolvia outra vez diante dos aterros sucessivos ali cometidos; do desprezo com que os novos prédios foram pouco a pouco desfigurando aquela área como se o Paço Imperial não fosse um monumento importante na história do nosso país. Sabia com que carinho esse prédio foi restaurado, com que interesse meu velho amigo José de Souza Reis⁹ dele cuidou, mas isso não impediu que a Praça XV fosse mal conservada e desmerecida.”¹⁰

Além dos sucessivos aterros, destacados por Oscar, a escala do entorno dominante ao antigo Paço encontrava-se desmerecida – “Até a parte paisagística [...] com as grandes árvores existentes, que não seria o bom caminho a seguir. [...]”¹¹

Desejoso da recuperação desta praça, o arquiteto tentou compreendê-la; “[...] sentir como ela se enquadrava, como seriam esses prédios nela construídos [...]”¹²; apresentando-nos o percurso:

⁶ Ibid [4].

⁷ Ibid [4].

⁸ Ibid [4].

⁹ José de Souza Reis (1909-1986), arquiteto e funcionário do IPHAN. Trabalhou com Oscar Niemeyer em diversos momentos.

¹⁰ Ibid [4].

¹¹ Ibid [4].

¹² Ibid [4].

“[...] dirigindo-me ao prédio da Bolsa de Valores que marca o correr de construções que desse lado a compõem. Mais irritado fiquei. Apenas o edifício que compõe o Arco do Teles se ajustava à arquitetura do Paço Imperial. O resto, até a rua 1º de Março, era um amontoado de prédios vulgares [neste momento, Niemeyer refere-se aos edifícios lindeiros e sobrepostos ao Arco do Teles], de construção relativamente recente que dos edifícios vizinhos e o Paço Imperial, os que construíram nunca se ocuparam. Estava na rua 1º de Março defronte à rua 7 de Setembro. Numa das esquinas via-se o antigo Convento do Carmo, sóbrio, pintado de branco; da outra, a Catedral Metropolitana¹³ [sic], escura, pesada, sem nenhum interesse para mim. E fiquei a considerar porque não a pintavam de branco ligando-se pela cor ao Convento e ao Paço. Branca foi sempre a cor de todas as construções do período colonial. Como aquela Praça foi desmerecida! Como poderia ser recuperada? Como transformá-la numa praça de verdade, simples, ressaltando o Paço Imperial. Mas o problema que me apresentavam não se limitava à Praça mas a toda aquela área compreendida entre o Albamar e o velho prédio da Bolsa de Valores [sic]. Era o plano de conjunto que deveria apresentar.”¹⁴ (grifos nossos).

Embora não solicitado, o arquiteto já em regresso ao seu escritório manteve a severidade das críticas, logo, encontrando em seu ofício, a continuidade do raciocínio, através de croquis e textos explicativos.

A proposta elaborada por Niemeyer, que almejava (segundo o mesmo), defender a cidade, era a “[...] de criar para ela grandes espaços livres onde diante do mar o povo se encontrasse num ambiente de cultura e lazer”.¹⁵ E acrescentava: “Não seria um plano de caráter imobiliário como tantos foram construídos entre nós, mas um exemplo de como deveria e deve ser tratada essa faixa litorânea que caracteriza o Rio como cidade a beira-mar”.¹⁶

¹³ Oscar Niemeyer refere-se, na verdade, a Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, ladeada por outra igreja de mesmo nome; implantadas no quadrante formado pelas ruas: Sete de Setembro; Primeiro de Março; Carmo e o Beco dos Barbeiros.

¹⁴ Ibid [4].

¹⁵ Ibid [4].

¹⁶ Ibid [4].

Traduzida nos croquis recolhidos posteriormente pela Fundação que carrega o nome do arquiteto, vê-se, que a proposta do projeto urbano-arquitetônico para a área da Praça Quinze de Novembro e adjacências que alcançam a Baía de Guanabara, concatena-se através de três estágios.

O primeiro, por meio das intervenções paisagísticas da praça em destaque, além da substituição dos “prédios vulgares”¹⁷ e demais elementos estéticos ou construídos, desejoso de uma unidade arquitetural.

O segundo estágio, através da barreira física ocasionada pela então existente Via Elevada da Perimetral¹⁸; estabelecendo ali, uma área de maior permanência (e não somente de ligação à Estação das Barcas); propondo novos edifícios e a inserção de uma grande massa arbórea.

Por fim, o terceiro estágio, sobre a própria Baía de Guanabara – o clímax criativo de sua pessoal linguagem arquitetônica – “[...] o texto *niemeyreano* também se configura em metáforas de olho, pássaro, flor, mão, oca e avião, que nomeiam a geografia e a metafísica de formas construídas [...]”.¹⁹

Os três estágios em destaque são apresentados aqui, respeitando a ordem descrita no memorial justificativo original e, analogamente, aos momentos presentes no vocabulário musical²⁰, tentando, por meio desta aproximação, construir uma seqüência hierárquica presente na interpretação do arquiteto em relação ao recorte urbano estabelecido e suas justificativas de intervenção patrimonial.

Abertura e Adagio: do Paço ao Arco do Telles

A proposta de Niemeyer – a *Abertura* – inicia-se no quadrante original da Praça Quinze de Novembro²¹; espaço urbano remanescente da formação da

¹⁷ Ibid [4].

¹⁸ A Via Elevada da Perimetral (também denominado Elevado da Perimetral) fora repelida por entre arquitetos e urbanistas; especialmente ao defenderem a idéia de que esta não se harmonizava com a região inserida. A partir do projeto Porto Maravilha previu-se a demolição da Via Elevada da Perimetral entre os anos 2011 e 2013 – tendo, de fato ocorrido entre novembro de 2013 a abril de 2014.

¹⁹ Cêça, GUIMARAENS. Sobre o novo em Niemeyer. Revista aU – Arquitetura e Construção, n.165, São Paulo, dez. 2007, p.64-68

²⁰ A *Abertura* – que antecede uma ópera; o *Adágio* – o andamento musical vagaroso; o *Allegro* – que indica um movimento rápido; o *Andante* – andamento não muito lento, fluente e moderado; o *Scherzo* – brincadeira, de caráter vivo e alegre; e o por fim, o *Grand Finale* – a apoteose.

²¹ Anteriormente denominada de: Várzea de Nossa Senhora do Ó; Várzea do Rio de Janeiro; Várzea do Terreira da Polé; Largo do Carmo; Praça do Carmo; Terreiro do Paço; Largo do Paço; Praça do Palácio; Praça de Dom Pedro II e, após a Proclamação da República em 15 de Novembro de 1889 (precisamente em 21/02/1890) – Praça Quinze de Novembro.

cidade do Rio de Janeiro, e que, encontrava-se, em seu estado original, composto pelos seguintes edifícios: o Convento do Carmo (1619); o Paço Imperial (1743); a Residência da Família Teles (1745); a Igreja de Nossa Senhora do Carmo – antiga Sé (1752); a Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (1775) e, arrematando frontalmente à Baía de Guanabara, o Chafariz do Mestre Valentim (1789).

Todavia, o sítio histórico observado por Niemeyer, era diferente à clássica imagem da praça anteriormente descrita (isto é, apoiando-nos no material iconográfico dos séculos XVIII e XIX)²²; tendo o mesmo, trabalhado com o espaço deturpado e antagônico.

O arquiteto, diante o sítio modificado, tencionara: “Na praça, para lhe dar a unidade arquitetônica indispensável e um ambiente mais vivo e atraente, começaria escondendo os prédios existentes [...]”.²³

Os “prédios existentes”²⁴, dos quais o arquiteto se refere, são os lindeiros e sobrepostos ao Arco do Teles²⁵ – este último, construído no lado norte da Praça, pelo engenheiro militar Sargento-Mór José Fernandes Pinto d’Alpoym²⁶ (1700-1765), caracterizado por um conjunto primeiro, composto por três edifícios de casas de aluguel²⁷ e, ainda, com a presença de um arco abatido sobre a antiga Travessa do Mercado do Peixe – interligando a Praça Quinze de Novembro à Travessa do Comércio.

Durante o século XX, o antigo conjunto arquitetônico do Arco do Teles, com suas lacunas permitidas após o incêndio ocorrido ainda em 1790, fora envolvido por edificações de duvidoso caráter; destacando (na esquina da Rua Primeiro de Março com a Praça Quinze de Novembro), o protomoderno edifício da Superintendência do IBAMA (Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis) e, vizinho ao mesmo (o de atual número 38), de um ligeiro *art déco* – ambos, com expressivo gabarito.

²² Especialmente através das obras de Leandro Joaquim (1738-1798) e Jean Baptist Depret (1768-1848).

²³ Ibid [4].

²⁴ Ibid [4].

²⁵ O Arco do Teles, datado de 1745 era originalmente de propriedade da Família Teles (destacando os nomes: Antônio Teles Barreto de Menezes e seu filho, Francisco Teles Barreto de Menezes).

²⁶ Autor de importantes projetos no Rio de Janeiro (destacando: a Casa dos Governadores e o Convento de Santa Teresa) – dentre outros trabalhos, também em Minas Gerais e Rio Grande do Sul.

²⁷ O vultoso conjunto arquitetônico formado pelos edifícios da Família Teles sofrera um incêndio em 1790, logo descaracterizando-se.

Ao lado e, especialmente, sobreposto ao Arco do Teles, o moderno e polêmico arranha-céu, denominado “Edifício Arco do Teles” (1947-1961), com risco original atribuído ao arquiteto Lucio Costa (1902-1998) e desenvolvimento, pelo também arquiteto, Francisco Bolonha (1923-2006) – edificação esta, destinada à Sede da Companhia Carioca²⁸.

Diante deste paradoxal conjunto arquitetônico, Oscar Niemeyer apontara uma única e audaciosa solução projetual [figuras 2 e 3]:

“[...] construindo diante deles [dos edifícios remanescentes] dois blocos de apartamentos, com cinco pavimentos e lojas no pavimento térreo, prevendo entre eles, o espaço necessário para que o Arco do Teles ficasse visível e de bom acesso.”²⁹ (grifos nossos).

Assim, evitando a demolição do conjunto que cinge a volumetria original do século XVIII, Oscar, propõe um afastamento frontal (através de um paralelismo de via), com a inserção de novos edifícios [figura 3] – tentando, desta maneira, devolver a escala do entorno dominante através de táticas de similitude – o que ele denominou de “*espírito arquitetônico*”, conforme vemos em sua defesa:

“Os dois blocos seguiriam o espírito arquitetônico do prédio construído para abrigar o Arco de Teles: simples, com pequenas aberturas, pintado de branco, dando às lojas destino definido: música, livrarias, bares e restaurantes”.³⁰ (grifos nossos).

Acerca da solução preferida por Oscar, é importante sublinhar (embora sucintamente) que, o Arco do Teles é objeto arquitetônico tombado³¹ pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), desde 30 de junho de 1938 e que, ao longo de sua trajetória, fora alvo de antagônicos conflitos de salvaguarda.

²⁸ Sendo o principal acionista, o intelectual Raymundo Ottoni de Castro Maia (1894-1968).

²⁹ Ibid [4].

³⁰ Ibid [4].

³¹ Inscrito no Livro de Tombo: Belas Artes/Histórico, no Grupo Arquitetura Urbana.

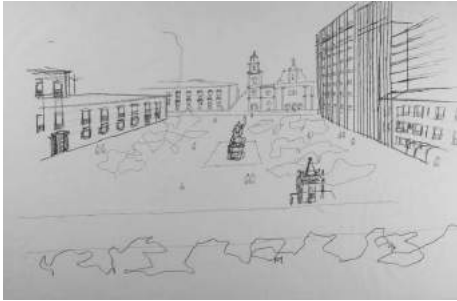


Figura 2: Oscar NIEMEYER, Croqui apresentando o então estado da Praça Quinze de Novembro, no Rio de Janeiro. 05/06/1991. Fundação Oscar Niemeyer. Coleção Oscar Niemeyer (<http://www.niemeyer.org.br>)



Figura 3: Oscar NIEMEYER, Croqui apresentando a proposta do Oscar Niemeyer para a intervenção urbano-arquitetônica para a Praça Quinze de Novembro, no Rio de Janeiro. 05/06/1991. Fundação Oscar Niemeyer. Coleção Oscar Niemeyer (<http://www.niemeyer.org.br>)

Logo em seu tombamento, estabelece-se “[...] o parecer que se deve impedir qualquer construção sobre os prédios”³² alcançando, já na década de cinquenta, novo parecer de Lucio Costa (então Diretor da Divisão de Estudos e Tombamento do IPHAN), ao defender um novo posicionamento do Instituto, permitindo a construção de um edifício moderno com 12 pavimentos, sobre a antiga edificação – conforme vemos:

“Embora reconhecendo que o ideal seria a restauração do prédio sem a construção do edifício nos fundos, o Professor Rodrigo Melo Franco [1898-1969] julga que a solução encontrada atende perfeitamente aos interesses do Patrimônio, uma vez que o Arco do Teles encontra-se em precário estado de conservação ameaçando ruir caso não fossem feitas as obras urgentes de reparo”.³³

Retornando as intervenções que envolveram o Arco do Teles, sugeridas por Niemeyer, estas, deram-se radicalmente: negando a solução erigida que envolve Costa e Bolonha, alcançando o próprio nome de Rodrigo Melo Franco de Andrade e o IPHAN.

Sem propor demolições para a área em estudo, Niemeyer respeitara os edifícios intervencionistas (do século XX); redesenhando, à bel-prazer, novos

³² José, PESSOA (org). *Lucio Costa: Documentos de Trabalho*. 1ª Edição, Ed. do IPHAN, Rio de Janeiro, 1998, p.66.

³³ *Ibid* [19].

limites da Praça Quinze de Novembro – “[...] para completá-la e esconder os prédios que a cercam [...]”.³⁴

Os novos edifícios desenhados por Oscar seguiriam (conforme destacado), o “espírito arquitetônico”³⁵ do Arco do Teles: “[...] simples, com pequenas aberturas, pintado de branco.”³⁶

Estes se apresentam, com três ou cinco pavimentos³⁷, sob pilotis que sustentam arcos longínquos e abatidos (vencendo generosos vãos), sobrepostos por paralelepípedos, com aberturas em sacadas entaladas e guarda-corpos metálicos, de simplificado desenho – que, em outra oportunidade, o arquiteto elogiou: “[...] Vejam as pequenas casas do fim do século [XIX] com suas varandas de estrutura metálica, [sic] tão bonitas! [...]”³⁸ – tendo ainda, o coroamento em telhas cerâmicas.

Nota-se que as soluções alcançadas de volumetria e acabamentos, iam de encontro da arquitetura do passado – especialmente a colonial – inúmeras vezes, elogiada por Niemeyer: “Sempre tive especial apreço pela velha arquitetura portuguesa que surgiu entre nós, no período colonial. [...]”³⁹

Destaca-se também, acerca da proposta em debate, que, a mesma distancia-se da costumeira internacionalização do arquiteto (através de projetos de maior vulto), geralmente comemorado por Pampulha e Brasília.

Esta rara manifestação arquitetônica que apresenta-nos um Niemeyer pouco desvendado pode, entretanto, ser observada, em diversos outros gestos projetuais.

Algumas aproximações quanto à arquitetura colonial portuguesa (tão bem apreciada por Niemeyer), podem ser verificadas, especialmente em projetos residenciais, destacando: casa de Francisco Peixoto (Cataguases/MG – 1941); casa Niemeyer (Brasília/DF – 1963); casa de Marco Antônio Amaral Rezende (Ilha Bela/SP – 1985); casa José Aparecido de Oliveira (Conceição do Mato Dentro/MG – 1986); casa Orestes Quércia (Pedregulho/SP – 1991) e a casa Sebastião Camargo (sem referências de ano).

³⁴ Ibid [4].

³⁵ Ibid [4].

³⁶ Ibid [4].

³⁷ Variando de acordo com os croquis e textos analisados.

³⁸ Oscar, NIEMEYER. *Conversa de arquiteto*, 4ª Ed. Editora Revan, Rio de Janeiro, 1999, p.25.

³⁹ Ibid [4].

As edificações supracitadas ressaltam-se, em geral, pelo uso de paredes caiadas, aberturas simples e ritmadas por cheios e vazios, com suas varandas entaladas e acabamento em ferro; vendo ainda, por vezes, a utilização de cobertura em telhado cerâmico em quatro águas⁴⁰.

Voltando-nos para o espaço urbano da praça em análise – o *Adágio* – ratifica-se o desejo (embora ingênuo) do arquiteto, ao propor que a Catedral (na verdade, referindo-se a antiga Sé: a Igreja de Nossa Senhora do Carmo), fosse pintada de branco – conforme imaginara no passeio antes realizado⁴¹.

Polêmica não tão distante estava presente diante da solução intencionada por Oscar acerca da arborização existente; quando mencionara sobre a dimensão da praça:

“[...] continuava extensa demais e como eu gostaria de vê-la numa escala mais justa, despida de vegetação, ressaltando o Paço Imperial, **transferir as árvores nela existentes para a área entre o viaduto e o mar**, pareceu-me a solução mais justa, fazendo-a menor, mais sóbria e este setor mais acolhedor, todo arborizado, com bares e mesas ao ar livre.”. ⁴² **(grifos nossos)**.

Sobre este aspecto, Niemeyer, criticado em diversos momentos pela constante ausência de arborização em seus projetos, defendera-se em uma oportunidade de entrevista, afirmando:

“[...] É gente pouco inteligente, pouco sensível e que nunca viajou, porque senão tinha visto na Europa as praças livres. Imagine você a praça de Veneza⁴³, a praça de São Marcos cheia de árvores? É que nessas praças o importante é ressaltar o edifício. A função delas é dar mais

⁴⁰ Geralmente, quando Oscar Niemeyer apropriava-se das coberturas em telhados cerâmicos, este, restringia-se a um telhado simples e recusava-se na utilização do galbo do contrafeito e mesmo o beiral.

⁴¹ Solução esta que certamente se polemizaria entre os mais ortodoxos arquitetos e restauradores.

⁴² Ibid [4].

⁴³ Oscar Niemeyer sempre citara André Malraux (1901-1976) e sua célebre frase “*Guardo dentro de mim um museu de tudo que vi e amei na vida*” assim justificando muito de seus projetos arquitetônicos.

importância, e você poder ver dois edifícios ao mesmo tempo, sentir se há harmonia na praça.[...].”⁴⁴ (grifos nossos).

Através dos argumentos apresentados, Oscar Niemeyer apresentava sua pessoal solução para reurbanização da Praça Quinze de Novembro – centralidade carioca absoluta; devolvendo (a seu ver), a apropriada escala das edificações, a unidade, através de novos edifícios que se aproximariam dos preexistentes, além do desejoso vazio da praça, agora seca, demarcada apenas pela estátua⁴⁵ equestre de General Osório, de 1894.

Allegro E Andante: Da Estação Das Barcas Ao Torreão Albamar

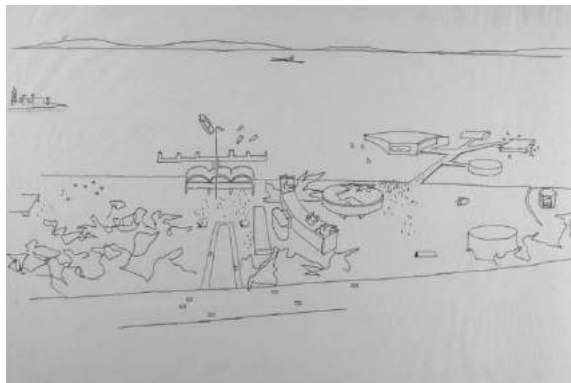


Figura 4: Oscar NIEMEYER, Croqui apresentando a abrangência da intervenção urbana proposta por Oscar Niemeyer. 05/06/1991. Fundação Oscar Niemeyer. Coleção Oscar Niemeyer (<http://www.niemeyer.org.br>)

⁴⁴ Oscar, NIEMEYER. *Entrevista com Oscar Niemeyer – Programa Roda Viva, 12/07/1997*. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/8/entrevistados/oscar_niemeyer_1997>. Acesso em Julho de 2015.

⁴⁵ A estátua equestre de General Osório (1808-1879) é obra do escultor José Maria Oscar Rodolpho Bernardelli y Thierry (1852-1931).

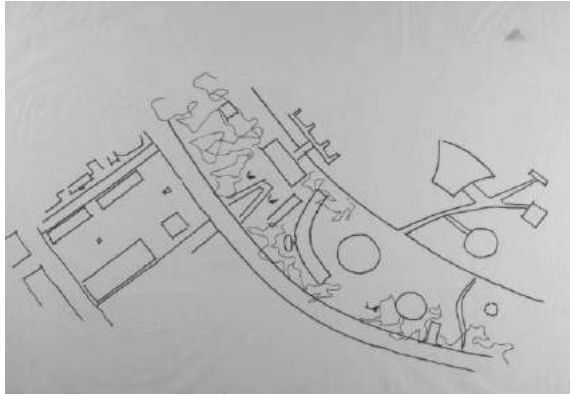


Figura 5: Oscar NIEMEYER, Perspectiva das intervenções urbano-arquitetônicas localizadas entre a Via Elevada da Perimetral, o Torreão Albamar e a antiga Estação das Barcas. 05/06/1991. Fundação Oscar Niemeyer. Coleção Oscar Niemeyer (<http://www.niemeyer.org.br>)

As intervenções definidas por Niemeyer prosseguiram em *Allegro* e *Andante* diante da extensa área artificial⁴⁶ que avança sobre a Baía de Guanabara – entre a Estação das Barcas (1906-1911) e o Torreão Albamar (1903-1908).

Preservando apenas o único Torreão salvaguardado do antigo Mercado Municipal⁴⁷ (demolido na década de 1950 devido à construção da Via do Elevado da Perimetral), Niemeyer, no entanto, desmerecera em sua proposta, a arquitetura eclética da Estação das Barcas, propondo demolição.

A *tabula rasa* [figuras 4 e 5] conquistada pelo arquiteto não é exclusiva à este projeto – tendo sido por ele apropriada com grande desenvoltura, em toda sua atividade profissional.

De acordo com o intelectual e professor Eduardo Subirats⁴⁸ (1947), em sua publicação *“Vanguarda, mídia, metrópoles”*, vemos o seguinte comentário acerca da *tabula rasa*⁴⁹ – constante niemeyreano:

⁴⁶ O aterro existente na área em questão existe praticamente desde meados de 1840, quando o cais situado junto ao Chafariz de Valentim fora substituído pelo Cais Pharoux e, posteriormente, através de sucessivos aterros e intervenções – até alcançar o estado encontrado por Oscar Niemeyer na década de 1990.

⁴⁷ O Mercado Municipal era todo em estrutura metálica fabricada na Inglaterra e Bélgica. Após a sua demolição, preservou-se somente o Restaurante Albamar, em funcionamento desde 1933.

⁴⁸ Eduardo Subirats é um intelectual espanhol, professor de filosofia, arquitetura, literatura e teoria da arte e da cultura em diversas cidades; autor de mais de 20 publicações.

⁴⁹ Eduardo Subirats aplica o conceito da *tabula rasa* ao mencionar o projeto do Memorial da América Latina (1989 – São Paulo/SP), de Oscar Niemeyer.

“Sem dúvida: a ação de desmatamento da natureza ou de devastação urbana para conseguir o território puro da tabula rasa destinada à nova arquitetura constituiu um ritual arquitetônico. Um ritual que antes pertenceu aos colonos e hoje continua pertencendo aos garimpeiros, antes de converter-se numa espécie de **distintivo de Niemeyer**.”⁵⁰ **(grifos nossos)**.

Neste território, anexo à Praça Quinze de Novembro; plataforma em sutil meia lua, circunscrito pela agressão da Via do Elevado da Perimetral e pelo constante movimento das águas, no vai-e-vem das embarcações, Oscar imaginou quase uma dezena de edificações – dando continuidade ao projeto, agora, com mais liberdade: “Restava estudar a área compreendida entre o Albamar e a estação das barcas e a vontade de criar espaços livres que esta cidade reclama, nela fixei um hotel, um shopping e um bloco com três cinemas”.⁵¹

E o arquiteto definiu seu estudo: “[...] projetando, nessa área, um grande shopping, que sabemos, por experiência, ser o melhor meio de atrair o povo, com suas lojas, seus restaurantes, bares, etc.[...]”.⁵²

Através da interpretação do material iconográfico disponível, notamos que, além do hotel, do shopping e do bloco com os cinemas, Oscar inseriu alguns volumes não legendados, mas que, podem ser identificados anexos aos edifícios principais ou mesmo apoios – todos, entretanto, variando a cada croqui, num estudo contínuo.

Ao observarmos uma fotografia de maquete, disponível na publicação *Oscar Niemeyer – minha arquitetura. 1937-2004*, somando a um croqui (com pequenas alterações dos demais), disponível em *Oscar Niemeyer – Trajetória e Produção Contemporânea. 1936-2008*, constata-se que, para esta mesma área em destaque, fora sugerido (em algum momento), pelo próprio Niemeyer, os seguintes objetos arquitetônicos: uma generosa marquise à lá Ibirapuera, com a função de Shopping Center (margeando a Via do Elevado da Perimetral); uma cobertura em casca de concreto (voltada opostamente ao Torreão do Albamar

⁵⁰ Eduardo, SUBIRATS, *Vanguarda, Mídia, Metrópolis*. 1ªEd., Editora Studio Nobel, São Paulo, 1993, p.87.

⁵¹ Ibid [4].

⁵² Ibid [4].

– permanecido); a nova Estação das Barcas e um conjunto de cúpulas translúcidas sobre o avanço para a baía.

O conjunto proposto na livre plataforma marcaria inclusive diversas outras oportunidades de trabalho de semelhante linguagem arquitetônica; principalmente nas últimas duas décadas profissionais de Oscar Niemeyer, especialmente preconizadas pelo Caminho Niemeyer⁵³, do outro lado da Baía de Guanabara, na cidade de Niterói.

No projeto supracitado – incompleto e desmerecido pelas autoridades políticas vigentes na cidade do MAC (Museu de Arte Contemporânea)⁵⁴ – Oscar Niemeyer previra uma *promenade architecturale* “[...] uma grande praça junto ao mar, um teatro, um centro de convenções, um memorial, o prédio que abrigará a sede da Fundação Oscar Niemeyer, uma catedral católica e um templo evangélico. [...]”⁵⁵; além da Praça JK; o Museu do Cinema Brasileiro e a Estação Charitas – todos estes, do final da década de 1990.

O conjunto de tais edifícios, cambiantes ao longo dos últimos anos, se “[...] impõe na trama urbana pela grande unidade, alvura, leveza e radicalidade de suas estruturas [...]”⁵⁶ – todos (uns com maior aproximação visual), margeando a baía.

Estas intenções foram antecipadas pela implantação dos edifícios imaginados na plataforma adjacente à Praça Quinze de Novembro, alguns anos antes do Caminho Niemeyer – que as refletem e, são reverberados em diversos outros projetos que todos “[...] amigos, políticos, empresários do Brasil e no exterior – parecem desejar, não importa para quê e nem para onde, a grife do arquiteto.”⁵⁷

Os mais relevantes projetos que se aproximam⁵⁸ em implantação e soluções formais ao grupo de edificações imaginadas por Niemeyer para os terrenos simétricos à Baía de Guanabara são: o Centro Cultural Oscar Niemeyer às margens do Rio Avilés (Avilés/Espanha – 2007); o Porto da Música às margens do

⁵³ O Caminho Niemeyer encontra-se parcialmente concluído.

⁵⁴ Ibid [1].

⁵⁵ Lauro, CAVALCANTI apud SEGRE (org). *Tributo a Niemeyer*. 1ªEd. Editora Viana & Mosley, Rio de Janeiro, 2009, p. 156

⁵⁶ Ibid [55].

⁵⁷ Ibid [19].

⁵⁸ Aproximação também no sentido temporal.

Rio Paraná (Rosário/Argentina – 2008) e o Parque Dona Lindu, às margens do Oceano Atlântico (Recife/Pernambuco – 2008).

Arrematando a plataforma carioca, entre o antigo Largo do Paço, a baía e a cidade em perspectiva na margem oposta, Niemeyer optara (conforme já destacado), pela demolição da antiga Estação das Barcas, inserido em seu local uma nova edificação.

A arquitetura da nova Estação das Barcas (apesar das raras informações disponíveis) apresenta-se volumetricamente formada por cascas de concreto – ora com dois arcos assimétricos; ora, num conjunto de três arcos simétricos – tática estrutural esta, utilizada desde a Igreja de São Francisco de Assis, na orla da Lagoa da Pampulha (Belo Horizonte/MG – 1940), até a vultosa cobertura do Terminal Multimodal João Goulart – previsto para substituir (através de demolição) o Terminal Rodoviário João Goulart⁵⁹ projetado por Sérgio Magalhães e construído em 1994 em Niterói, às margens da Baía de Guanabara.

Scherzo e Grand Finale: Sobre a Baía de Guanabara

Somando-se às intervenções almeçadas no antigo Largo do Paço Imperial e a não contida reurbanização ao longo da plataforma que interliga a cidade à baía, Oscar Niemeyer reservara fôlego para o *Scherzo* – brincadeira, de caráter vivo e alegre, somando-se ao *Gran Finale*, avançando sobre as águas, seu espetáculo arquitetural.

Imaginando não ocupar demasiadamente a plataforma beira-mar, Niemeyer ficara desejoso em preservá-la, ainda que, para prosseguir seu raciocínio projetual, necessário fosse alcançar à fantasia.

A terceira parte do projeto reservara-se a Baía de Guanabara, onde Oscar Niemeyer implantara quatro edifícios: um teatro; um restaurante; um local para música popular e um último volume não identificado [figuras 6 e 7].

“A solução me agradava. Seria qualquer coisa diferente de tudo que, junto ao mar, entre nós, foi sugerido. E considerei que um grande estacionamento poderia ser previsto com vários acessos, inclusive com a estação das barcas. É possível que alguém se espante com esse avanço

⁵⁹ Este terminal fora alvo de tentativa de tombamento em 2006, pelo vereador Felipe Peixoto, do PDT. Já em 2011, o prefeito Jorge Roberto Silveira, também do PDT, propõe a demolição do mesmo.

inesperado pelo mar a dentro [sic], mas se conversarem com o Bruno Contarini⁶⁰ [1933], um dos técnicos de concreto armado mais experiente que temos entre nós, ele responderá tranquilamente: ‘É coisa simples. Nada de Especial’.⁶¹

O conjunto arquitetônico previsto sobre as águas⁶² interligava-se ao continente através de uma passarela levemente curvada, e que, logo, se ramificava em quatro acessos específicos para os edifícios imaginados – apresentando volumetrias que se alteram nos croquis existentes.

Por vezes, tais volumes se formatam com bases circulares, quadradas, retangulares; outras vezes, através de massas alongadas ou mesmo verticalizadas (sem grandes explicações de estudo); todavia, sempre desejando uma expressividade ao teatro popular.

Em sua busca, o arquiteto defende-se:

“E prossegui com meus croquis. Ora, eram os bares, as mesas ao ar livre, um mundo de gente a passar pelo cais; ora à noite, o povo reunindo defronte do tetro a assistir aos espetáculos programados (o palco abriria também para o lado da praça). Seria uma coisa diferente a surgir nesta cidade. Espectacular e inovadora, como às vezes deve ser a arquitetura.”⁶³ (grifos nossos).

Interessa-nos destacar que, a solução encontrada com o teatro e seu palco aberto [figura 6] para o espaço urbano, tornou-se uma constante ao longo dos projetos realizados por Niemeyer no século XXI e nas últimas décadas do anterior – destacando, especialmente o Teatro Popular (Niterói/RJ – 1999), cuja solução permitiria: “Além da platéia prevista para 500 indivíduos, a parede de

⁶⁰ Bruno Contarini (1933) em mais de meio século de carreira, realizou diversos projetos estruturais relacionados à arquitetura de Oscar Niemeyer; destacando alguns edifícios de Brasília e o MAC de Niterói.

⁶¹ Ibid [4].

⁶² Oscar Niemeyer destaca também ter procurado opinião do calculista José Carlos Sussekind (1947), que logo dissera: “Construir no mar não representa problema técnico. Na Europa construíram um estacionamento dentro dele e no Japão vão construir uma cidade”.

⁶³ Ibid [4].

fundo do palco pode abrir-se inteiramente, permitindo que o espetáculo possa ser visto, do exterior, por mais de 10.000 pessoas.”⁶⁴

Quanto ao artifício de construir sobre as águas (desconsiderando os espelhos d’água), o arquiteto já experimentara esta abordagem em outros projetos, sublinhando⁶⁵: a Mesquita de Argel (Argélia – 1968), “[...] sobre o mar, para surpresa de todos, e ligada à costa por um pontão que a circunda e protege dos inconvenientes das ondas.”⁶⁶; o projeto do Centro de Convenções e Monumento à Juscelino Kubitschek sobre as águas da Lagoa da Pampulha (Belo Horizonte/MG – 1989); o Museu do Mar (Fortaleza/CE – 2003) “[...] um diamante pousado no mar do Ceará [...] a ser construído na Praia de Iracema.”⁶⁷, e o Museu de Arte da Pampulha, emergindo sobre as águas defronte à península do antigo cassino (Belo Horizonte/2004).

Sobre o encontro da arquitetura e das águas, Niemeyer sentiu, ao observar os croquis “[...] que a solução era correta, que, com o plano realizado, aqueles edifícios se encheriam de gente a olhar, como, num sonho, o teatro, o restaurante e a cave de música popular a flutuarem nas águas da baía.”⁶⁸. Arrematando, dissera: “Revi o projeto. Pensei muito sobre o que propunha e senti que o Rio, tão massacrado, poderia um dia ser ainda mais bonito.”⁶⁹

Pode-se dizer ainda que, a implantação sobre as águas, fora alcançada apenas (e sutilmente) através do construído Museu de Arte Popular da Paraíba⁷⁰ (MAPP) – (Campina Grande/PB – 2009), sobre às margens do Açude Velho; onde, apenas um, dos três volumes existentes, paira sobre o ar e as águas – em uma expressiva conquista de engenharia estrutural⁷¹.

⁶⁴ Oscar, NIEMEYER. *Oscar Niemeyer – 1999-2009*, 1ªEd. Editora 7Letras, Rio de Janeiro, 2009, p.38.

⁶⁵ Todos os projetos sobre as águas destacados, não foram erigidos.

⁶⁶ Oscar, NIEMEYER. *Niemeyer*, Alfabeta, Belmont-sur-Lausanne, 1977, p.285 apud < <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro151>> Acesso em Julho de 2015.

⁶⁷ Oscar, NIEMEYER. *Minha arquitetura. 1937-2004*. 1ªEd. Editora Revan, Rio de Janeiro, 2012, p.310

⁶⁸ *Ibid* [4].

⁶⁹ *Ibid* [4].

⁷⁰ Popularmente apelidado de Museu dos Três Pandeiros

⁷¹ O projeto de Oscar Niemeyer contou com a participação dos arquitetos: Luiz Marçal; Cydno Silveira, Mônica Vertis e Miguel Sarquis.

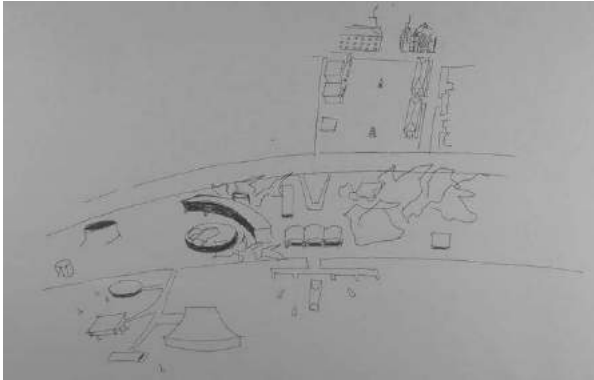


Figura 6: Oscar NIEMEYER, Croqui destacando o Auditório localizado sobre as águas da Baía de Guanabara, tendo seu palco, aberto voltado para a margem oposta. A esquerda da imagem, a presença da Ilha Fiscal. 05/06/1991. Fundação Oscar Niemeyer. Coleção Oscar Niemeyer (<http://www.niemeyer.org.br>)

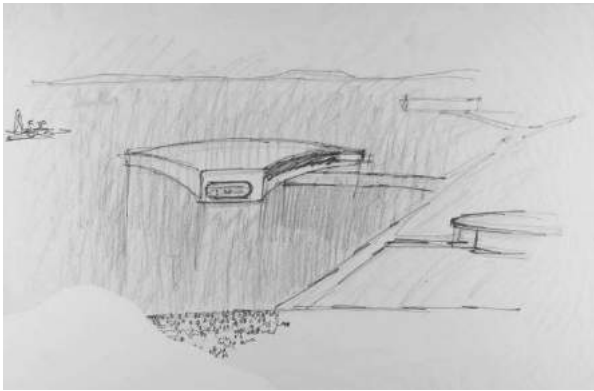


Figura 7: Oscar NIEMEYER, Perspectiva do conjunto de intervenções – da Praça Quinze de Novembro à Baía de Guanabara. 05/06/1991. Fundação Oscar Niemeyer. Coleção Oscar Niemeyer (<http://www.niemeyer.org.br>)

Considerações Gerais

Com poucas esperanças diante da precária situação urbana em que a região da Praça Quinze de Novembro e arredores se encontrava naquele ano de 1991, após passeio acompanhado por amigos ao antigo centro do Rio de Janeiro, o arquiteto Oscar Niemeyer se concentrara no problema que o convocara: “Um estudo que fiz nas horas vagas, entre um trabalho e outro, sem nenhuma preocupação de que fosse aproveitado [...]”.⁷² Envolvido com uma área que extrapolava os limites do sítio histórico do remanescente Largo do Paço Imperial – alcançando a Estação das Barcas e o Torreão Albamar – conjunto defronte à Baía de Guanabara, as propostas intervencionistas de grande vulto, deram-se por partes [figura 8].

⁷² Ibid [4].

Primeiro, a velha praça – matriz carioca; cambiante com as suas “Torres para o Futuro”⁷³, envolvendo (ou massacrando) sem escrúpulos os edifícios do passado. Neste espaço antagônico, Oscar defendeu, por um lado, o retorno de uma escala mais humana e, por outro lado, polêmicas soluções no campo patrimonial, beirando o falso histórico tão criticado pelo arquiteto. Definindo novos limites urbanos; releitura de acabamentos e retorno de uma configuração do vazio, (ainda mais vazio) e, porque não dizer – modernista.

Em seguida prosseguiu entre a ainda existente Elevada Via da Perimetral, a Estação das Barcas e o Torreão Albamar. Mantendo o primeiro – talvez, consciente na dificultosa tarefa de removê-lo, defendendo-se – “[...] não me detive nos problemas do tráfego.”⁷⁴

Prosseguindo, a demolição da eclética Estação das Barcas, do começo do século XX e, por fim, preservando o Torreão; integrando-o, inclusive, ao seu projeto: um conjunto arquitetônico de sua pessoal linguagem, sobre uma *tabula rasa*, voltada para a Baía de Guanabara – reinventando uma nova borda sobre a história da cidade e sua relação com as águas.

Finalmente, atirando-se ao mar, toda a criação arquitetural e as possibilidades técnico-constructivas – já distantes das moderadas propostas para a Praça Quinze de Novembro.

Através de quatro metafísicos volumes – como uma pintura de Giorgio Chirico (1888-1978), Oscar Niemeyer antevira o caminho que atravessaria nas próximas décadas. Um exercício projetual, segundo o próprio mencionara: “Um passatempo que vou esquecer e que me fez muito bem”⁷⁵, que o levaria, pouco tempo depois, à margem oposta de Guanabara, ao conceber todo um périplo arquitetônico, ainda inacabado.

Os anseios de Oscar para com sua cidade natal, a devolução de um trecho de mar aos cariocas e a constante inventividade e conciliação com sua arquitetura, ocorreu, entretanto, em outras praias.

⁷³ Cêça, GUIMARAENS. Paradoxos Entrelaçados. As torres para o futuro e a tradição nacional. Ed. UFRJ, Rio de Janeiro, 2002, pp. 123 e 124.

⁷⁴ Ibid [4].

⁷⁵ Ibid [4]

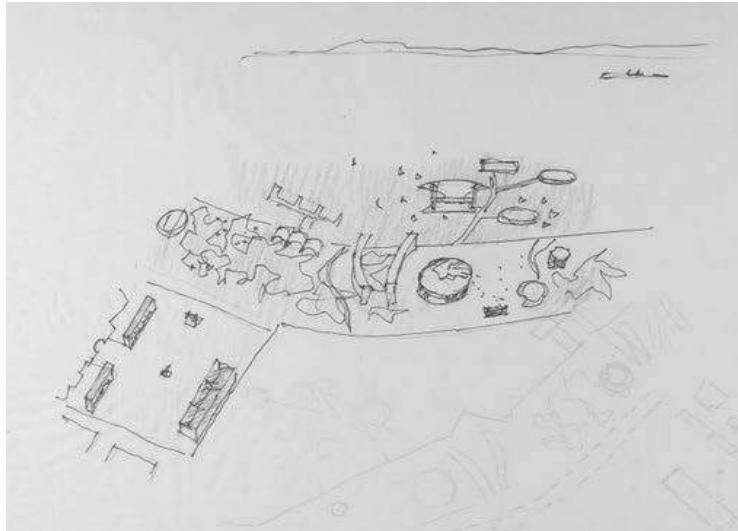


Figura 8: Oscar NIEMEYER, Perspectiva do conjunto de intervenções – da Praça Quinze de Novembro à Baía de Guanabara. Ao fundo, a cidade de Niterói. 05/06/1991. Fundação Oscar Niemeyer. Coleção Oscar Niemeyer (<http://www.niemeyer.org.br>)

Referências Bibliográficas

- CAVALCANTI, Lauro. *Oscar Niemeyer. Trajetória e Produção Contemporânea. 1936-2008*. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 2008
- CHUVA, Márcia Regina Romeiro. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.
- GUIMARAENS, Cêça. *Paradoxos Entrelaçados. As torres para o futuro e a tradição nacional*. Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 2002
- _____. *Sobre o novo em Niemeyer*. Revista aU – Arquitetura e Construção, n.165,p.64-68, São Paulo, dez. 2007
- CZAJIOWSKI, Jorge. (org). *Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro*. Centro de Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, 2000.
- _____. *Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro*. Centro de Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, 2000.
- ENTREVISTA COM OSCAR NIEMEYER, *Programa Roda Viva, 12/07/1997*. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/8/entrevistados/oscar_niemeyer_1997>. Acesso em Julho de 2015.
- NIEMEYER, Oscar. *Urbanização da Praça XV de Novembro. 1991*. Disponível em: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro321>> Acesso em Julho de 2015.
- _____. *Conversa de arquiteto*. Revan, Rio de Janeiro, 1999.
- _____. *Meu sócia e eu*. Revan, Rio de Janeiro, 1992.
- _____. *Minha arquitetura. 1937-2004*. Revan, Rio de Janeiro, 2012.
- _____. *Oscar Niemeyer 1999-2009*. 7Letras, Rio de Janeiro, 2009.
- _____. *Oscar Niemeyer: clássicos e inéditos*. Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2014.
- _____. *Rio, de província a metrópole*. Revan, Rio de Janeiro, 2008.
- PESSÔA, José (org). *Lucio Costa: documentos de trabalho*. IPHAN, Rio de Janeiro, 1999.
- SEGRE, Roberto. (org.). *Tributo a Niemeyer*. Viana & Mosley, Rio de Janeiro, 2009.
- SUBIRATS, Eduardo. *Vanguarda, Mídia, Metrópolis*. Studio Nobel, São Paulo, 1993

CÊÇA GUIMARAENS

Doutora, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

VIRGINIA PONTUAL

Doutora, Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco.

A Rua do Imperador à Luz das Imagens Fotográficas de Benício Whatley Dias

Abstract

The writing presents the formation and morphological stays of the Emperor Street, located in the city of Recife, capital of Pernambuco State, Brazil. The main urban contemporary and historical elements were studied from the “reading” of the cartography and remodeling projects, and of the photographic images created by Benício Whatley Dias (1914-1976). The study of the Emperor Street is made in the context of proposed transformations and demolitions occurred in late 1940 in the quarters of Santo Antônio and São José, Recife’s central area. The photographs are considered graphic documents and, in this condition, are special tools for the study of urban morphology within Emperor’s Street and vicinity. However, the main objective of the work is the appreciation of the value of the photographic work of Benicio Whatley Dias, considered exceptional photographer, whose role and importance in modern Brazilian photography scene are little recognized.

Tendo em vista a compreensão de acontecimentos que propiciam a permanência e as transformações das características dos principais elementos urbanos, este artigo apresenta estudo sobre algumas representações imagéticas da formação morfológica da Rua do Imperador, situada no bairro de Santo Antônio, área central do Recife, capital do estado de Pernambuco, Região

Nordeste do Brasil. Para tanto, os elementos físicos, históricos e contemporâneos do lugar foram estudados com base na *leitura* da cartografia, dos projetos de remodelação urbana, e das imagens fotográficas de autoria de Benício Whatley Dias (1914-1976).

À pergunta: por que escrever sobre a Rua do Imperador se impuseram, desde o início, duas respostas. A primeira resposta diz respeito à motivação do estudo que decorreu da admiração provocada pela *visão* de uma imagem fotográfica de autoria de Benício Whatley Dias no âmbito da pesquisa sobre as coleções desse fotógrafo existentes nos acervos da Fundação Joaquim Nabuco - Fundaj, Museu da Cidade do Recife, e nos arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan em Pernambuco e no Rio de Janeiro.¹

Na busca de fundamentos para a análise da fotografia verificou-se, em primeiro lugar, que as fotografias são documentos gráficos. Nessa condição, esses documentos se revelam ferramentas especiais para o estudo da morfologia urbana e arquitetônica.

Na sequência, observou-se que, no universo e na iconografia dos estudos acadêmicos sobre as transformações do Recife, não há referências diretas à autoria das imagens fotográficas de Benício Whatley Dias. De igual maneira, não existem referências e destaques específicos à Rua do Imperador, importante via histórica de circulação de ideias e mercadorias, onde se localizaram instituições representativas dos sistemas de poder político e sociocultural da cidade do Recife.

Além da beleza, importância e ineditismo da imagem clicada por Benício Whatley Dias, o segundo motivo para esse trabalho articula, portanto, a lacuna de referências sobre o fotógrafo e sobre a situação histórico-social e simbólica privilegiada da Rua do Imperador. (figura 1)

¹ A pesquisa *O Recife moderno nas fotografias de Benício Whatley Dias* foi iniciada em 2014 e é desenvolvida por Cêça Guimaraens com o apoio da Facepe e do CNPq no Laboratório de Urbanismo e Patrimônio, LUP/MDU-UFPE, liderado por Virgínia Pontual.



Figura 1, Benício Whatley Dias, Rua do Imperador com Marquês do Recife, Recife, Pernambuco, s/ data. Acervo Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação.

Interessa destacar que, embora não estudada nas pesquisas sobre o urbanismo do Recife, a Rua do Imperador, do ponto de vista da estrutura urbanística e do traçado, teve origem no domínio holandês em Pernambuco (1630-1654), e, de acordo com a iconografia consultada, a rua teve poucas transformações até os dias de hoje.

Junto com a definição das fontes complementares, a delimitação da temporalidade e da abrangência física do estudo da Rua do Imperador e respectivo entorno imediato conduziram a leitura de bibliografia pertinente e a pesquisa da cartografia histórica. Desse modo, significativos mapas antigos e duas plantas da cidade elaboradas no século vinte fundamentaram o estudo da Rua do Imperador, contextualizando-a também nas propostas de transformações e demolições ocorridas nos bairros de Santo Antônio e São José, área central do Recife na década de 1940.² A compreensão da cidade e de suas representações foi ainda configurada nas leituras de Guias, anotações e percursos poéticos escritos por seus moradores e reconhecidos intelectuais.

A recuperação das visadas com que Benício Whatley Dias enfocou a Rua do Imperador e a decisão de inventariar fotograficamente as atuais fachadas dos edifícios também foram pautas para o trabalho. Dessa maneira, novas imagens se tornaram novos documentos, atualizando a iconografia e constituindo a história visual contemporânea do lugar.

Enfim, sob a força da imagem fotográfica de Benício Whatley Dias, aqui considerada síntese da situação social e urbanística da cidade do Recife na

² MENEZES, José Luiz Mota. *Atlas Histórico Cartográfico do Recife*. Editora Massangana 1988.

década de 1940, ampliaram-se as perspectivas do texto escrito com palavras e outras imagens.

O fotógrafo Benício Whatley Dias

Benício Whatley Dias nasceu no Recife em oito de novembro de 1914, filho de Alfredo Whatley Dias e Eglantine Tavares da Cunha Melo. Foi professor de História da Arte na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco, fotógrafo e colecionador de fotografias e objetos de arte erudita e popular. Era também esportista destacado nas competições de remo e famoso por sua travessia Recife-Salvador, comerciante de antiguidades e empresário do ramo do comércio de importação de equipamentos para infraestrutura urbana. Faleceu no Recife em sete de março de 1976.

Conforme antes mencionado, as coleções particulares de Benício Whatley Dias fazem parte dos acervos da Fundaj e do Museu da Cidade do Recife. A primeira contém o total de mais de dois mil documentos do tipo fotografias, negativos em nitrato, em vidro e em acetato, abrangendo Pernambuco, Olinda, Paraíba, Pará, Rio de Janeiro e outros estados. Além dos documentos de autoria do titular, há imagens elaboradas por Constantino Barza, J. J. de Oliveira, F. du Bocage, e reproduções fotográficas de gravuras e obras de arte.³

O fotógrafo fez parte do grupo de intelectuais que vivenciaram e documentaram as mudanças físicas e sociais da cidade do Recife nas décadas de 1930 a 1950. Benício Whatley Dias, antes de fixar residência no Poço da Panela, morava na Rua Marques Amorim, e tinha a sua sala de trabalho na Rua da Imperatriz, bairro da Boa Vista, ao lado da ponte de mesmo nome.⁴

Personagem de importância marcante na história da fotografia brasileira, foi no perímetro marcado pela Rua do Sol e da Aurora e pelas pontes da Boa Vista e Duarte Coelho e no “circuito entre os bairros de Santo Antônio, São José e Boa Vista” que, segundo Bruce (2013, 207), que se encontrava com os

³ MEDEIROS, Ruth de Miranda H. *Arquivos e coleções fotográficas da Fundação Joaquim Nabuco*. Fundaj, Coleção Massangana, 1995.

⁴ Na Rua da Imperatriz estavam instalados o FCCR (no sobrado de número 246) e estúdios de reconhecidos fotógrafos, Alexandre Berzin e Phil Shaefer entre eles.

fotógrafos que, à maneira dele, “exercitam aquele outro olhar, (...) Alexandre Berzin, Benício Dias e Claudemir Bezerra, entre outros”.⁵

A atuação de Benício Whatley Dias no Iphan do Nordeste e junto à Prefeitura e ao Porto do Recife, além de trabalhos ao lado de fotógrafos que consolidaram o Foto Cine Clube do Recife – FCCR resultou em registros singulares acerca das mudanças que alteraram sobremaneira o tecido urbano e o casario colonial e eclético da capital de Pernambuco. No entanto, outros temas em muito lhe interessaram, destacando-se a sequência de fotografias da Feira de Caruaru, na qual personagens populares são enfocados com olhar sensível de documentalista, mas, principalmente, de artista e de sociólogo.

Apesar das muitas possibilidades de leitura e interpretação que uma fotografia encerra, à parte as argumentações acerca da foto-documento e da foto-arte, o principal aspecto a desvelar seria o fato de que, depois do ato fotográfico, a fotografia é um novo objeto-representação do mundo, mas também “lembança e (re)encantamento estético”

Nesse sentido, destaco que Bruce (2011, 241) assim refere-se ao “discurso de Benício Dias quando fotografou o Beco do Marroquim. Ele dizia que sempre “namorara aquele beco” e que, num dia, andando por ali, percebeu a incidência mágica da luz, desenhando sombras onde crianças brincavam. No momento de disparar o obturador, um elemento de sorte – uma centelha do acaso, que brinda o fotógrafo e surpreende o observador: um passante, um homem que cruza a calçada, e, enfim, estava feita a fotografia”. (figura 2)

Por outro lado, Cavalcanti (apud Medeiros 1995, 32), ao comparar Benício com outros fotógrafos do Recife, afirma que ele talvez seja o de “interesses mais variados. Cada composição varia evidentemente de acordo com o objetivo do trabalho, ora seguindo as linhas horizontais e a multiplicidade de elementos de F. du Bocage, ora percebendo o aspecto mais dinâmico e a complexidade do Recife, ora explorando sombreados e efeitos cromáticos em detalhes de arquitetura. Benício viu a força humana de um estivador do porto, a atividade ou a estagnação de certos ambientes, bem como a monumentalidade do século XIX, captando o teatro de Vauthier, as estátuas do Palácio da Justiça. Presenciou finalmente a abertura das grandes avenidas Guararapes e

⁵SILVA, Fabiana Bruce da. *Caminhando numa cidade de luz e sombras: a fotografia moderna no Recife na década de 1950*. Recife: Fundaj, Editora Massangana, 2013.

Dantas Barreto, que vieram sacrificar outro espaço tradicional da cidade, onde se encontra o Pátio do Paraíso, e quebrar a homogeneidade até então típica daquele conjunto urbano.”⁶



Figura 2, Benício W. Dias, Beco do Marroquim Recife, Pernambuco, c.1940. Acervo Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação

Transformações do centro da cidade do Recife

A base conceitual deste artigo é configurada no entendimento do que é *cidade*, na compreensão da formação e das transformações dos elementos urbanos, e no valor das representações imagéticas do Recife. Nesse contexto, *Cidade* é o lugar físico, mas é também o lugar da cultura e das ambiências, onde pessoas, cheiros, cores e texturas se mesclam para configurar particular *vivência* urbanística. *Cidade* é, portanto, produto das formas históricas e dos processos geradores de conflitos, violências, negociações e tensões entre os humanos. Cidades são lugares que produzem anomias e frustrações, mas revelam o ímpeto dos desejos futuros, presentes e passados das sociedades.

Dessa maneira, observa-se que a dinâmica do Movimento Moderno estabeleceu padrões urbanísticos em *tabula rasa*, transformando o Recife, cidade

⁶CAVALCANTI, Eduardo Bezerra. *Olinda e Recife, Coleção Benício Dias*. Recife: Fundaj, s. d.

com becos escuros e insalubres, em território para o avanço do progresso e a circulação dos automóveis. Então, o Recife moderno que Benício Whatley Dias fez surgir à luz de suas lentes foi uma cidade em transformação com avenidas largas emolduradas de ingênuos arranha-céus, marcada com novas pontes em concreto, pontuada com torres sineiras de igrejas coloniais, mas vazia de sua gente nordestina, pobre e desassistida.⁷

Entretanto, importa considerar que, na formação do Recife e no chamado período do domínio Holandês em Pernambuco (1630-1654), foram determinadas as bases da conformação física e social da Rua do Imperador.

Antes do domínio holandês o Recife era um pequeno ajuntamento de construções localizadas na Ilha dos Navios, depois de Antonio Vaz e, mais tarde, bairros de Santo Antônio e São José, controlado pela administração portuguesa, então sediada em Olinda. Chamado Arrecife do Porto em razão das principais funções, a então Ilha de Antonio Vaz foi intensamente ocupada pelo Conde João Maurício de Nassau-Siegen (1604-1679) e suas gentes, tornando-se o principal centro político da região. (figura 3)



Figura 3, Mapa descritivo da tomada do Recife e Olinda pelos holandeses, 1630, Acervo LUP/MDU/UFPE.

No que diz respeito às formas de ocupação encontradas pelo agente da Companhia das Índias Ocidentais, observa-se que havia apenas dois ou três armazéns e o Convento de Santo Antônio, pois o lugar “era um terreno sáfaro e inculto apenas um matagal situado entre o Forte Ernestus e o Forte das Três

⁷ GUIMARAENS, Cêça. Benício Whatley Dias. Um fotógrafo no Recife moderno. In Arqutextos <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/16.186/5836>, 2015.

Pontas. Para Johan Nieuwhof, a ilha era um terreno alagadiço. Para Frei Manuel Calado, o sítio escolhido por Nassau para erguer sua cidade não passava de um areal infrutífero”.⁸

Porém, os holandeses preferiram se instalar no Recife ao invés de ocupar Olinda, onde os portugueses assentaram suas estruturas coloniais. De acordo com Robert C. Smith, “Toda a atenção dos holandeses concentrou-se, pois, no desenvolvimeto do Recife, sede do seu governo e porto essencial para a exportação do açúcar. Sob a direção do governador, o conde João Maurício de Nassau, e de seus ajudantes, os holandeses construíram a primeira cidade digna desse nome na América Portuguesa.”⁹

Após descrever os palácios singulares que Maurício de Nassau construiu para morar em sua estadia no Brasil, prossegue Smith: “Em outras partes do Recife, (os holandeses) demonstraram durante o seu curto domínio um interesse pelo planejamento urbano que antecipa em mais de um século o trabalho dos colonos brasileiros. Proporcionaram liberdade de circulação por meio de pontes e de ruas pavimentadas e traçadas regularmente. Criaram mercados, jardins zoológicos e botânicos e praças bem plantadas. Em todo o resto do Brasil, foi preciso esperar o fim do século dezoito e a vinda da corte portuguesa para o Rio em 1808 para que se fizessem coisa desse gênero. Comparado com o Recife, Salvador, a capital dos vice-reis do Brasil nos meados do século dezessete, parecia mais uma aldeia demasiado desenvolvida do que uma metrópole.”¹⁰

Observa-se também o fato de que os holandeses pretendiam conhecer ao máximo a realidade do Novo Mundo, conforme era a *cultura* da época. Portanto, para o Recife vieram cientistas, literatos e artistas, estando Guilherme Piso, Jorge Marcgravae, Frans Post, Albert Eckhout e Zacharias Wagener, dentre os mais reconhecidos.

Assim, afirma-se que as grandes transformações do Recife concentraram-se no período holandês, sendo as mudanças muito restritas no século dezoito.

⁸ GESTEIRA, Heloísa Meireles. *O Recife Holandês: história natural e colonização neerlandesa (1624-1654)*. In www.mast.br/arquivos_sbhcc/48.pdf. Acessado em outubro de 2015.

⁹ SMITH, Robert C. *Arquitetura civil do período colonial*. In REIS FILHO, Nestor G. (org) *Robert Smith e o Brasil: cartografia e iconografia*. Brasília, DF: Iphan, 2012.

¹⁰ Idem, p. 304.

No entanto, no século dezenove, na administração de José do Rego Barros, Conde da Boa Vista e presidente da Província, cujo governo durou de 1837 a 1844, a infraestrutura da cidade foi modernizada. Em 1839, Rego Barros trouxe da França, engenheiros, matemáticos, e construtores de pontes e estradas, edifícios públicos, obras hidráulicas e topográficas. Entre esses técnicos, encontrava-se Louis-Léger Vauthier (1815-1901), “engenheiro com dotes de arquiteto” (Poncioni, 2015) que ficou no Recife até 1844, e é autor do Teatro Santa Isabel.

Em meados do Dezenove, “Pernambuco precisava de um engenheiro competente para executar o projeto modernizador de Boa Vista. É bem verdade que é preciso compreender o projeto deste presidente de província principalmente em sua dimensão subjetiva. É que na época, muitos homens de Estado de países periféricos acreditam que a mera adoção dos sinais exteriores da modernidade pode contribuir de forma decisiva à implantação da mesma. Boa Vista não pretende transformar a organização socioeconômica da sociedade pernambucana, essencialmente baseada na tradicional exportação do açúcar ou do algodão e na exploração do trabalho escravo. Tem, contudo, a noção de que para evitar a decadência inexorável que aponta no horizonte pernambucano, é preciso, mesmo de forma indireta, tirar algum proveito das inovações introduzidas que o avanço das ciências e das técnicas tinha introduzido na Europa.”¹¹

No início do século vinte, no centro do Recife, encontravam-se “sobrados magros e altos, característicos da ocupação de um solo cuja área de terreno firme era restrita, assim como, o casario de porta e janela e as edificações civis notáveis, relativas à segunda metade do século XIX, tendo como ponto nodal, a Praça da Polé (atual Praça da Independência). Relatos de época informam estarem esses lugares submetidos à influência das águas dos rios, charcos e alagados que, em associação a uma urbanização precária, resultavam em um ambiente sujo e sujeito às intempéries naturais.”¹²

¹¹ PONCIONI, Claudia. Louis Léger Vauthier. Notas para uma biografia. In <http://www.circulacaodosimpressos.iel.unicamp.br/arquivos/NotasBiografiaVauthier.pdf>. Acessado em novembro de 2015.

¹² PONTUAL Virgínia, MILFONT, Magna e PICCOLO Rosane. O antigo e o moderno no Recife: as práticas e a construção de identidades urbanísticas. In <http://unuhoopedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/anais/article/viewFile/3314/3247>. Acessado em outubro de 2015.

De modo intermitente, com o objetivo de modernizar e eliminar a situação insalubre da cidade foram efetuadas demolições e reformas desde 1905 até 1928. Essas mudanças deram sequência às prescrições sanitaristas dos Planos de Melhoramentos e Reforma do Porto e do Bairro do Recife, e do Plano de Saneamento do Recife de Francisco Saturnino de Brito. No entanto, foram os prefeitos Novais Filho (1937-1945), Pelópidas Silveira (1955-1959) e Augusto Lucena (1964-1969 e 1971-1975) que imprimiram a feição urbanística modernista com que o Recife hoje se configura.

Os planos de Domingos Ferreira (1926-1927), Nestor de Figueiredo (1930-1934), Atilio Correa Lima (1936), e as proposições da Comissão do Plano da Cidade (1934-1938) e de Ulhôa Cintra (1943) foram sucessivamente revistos e alterados. No entanto, “dois dos citados planos, o de 1938 e o de 1943, foram colocados em prática, ainda que de forma parcialmente distinta da imaginada sobre o papel.”¹³

Esses planos foram elaborados principalmente para os bairros de Santo Antônio e São José, priorizando largas perspectivas, ordenamentos de quadras simétricos e até mesmo galerias inspiradas no Plano Agache para o Rio de Janeiro. Além das injunções político-administrativas e dos problemas econômico-financeiros, inúmeros protestos contrários às reformas adiaram a realização das obras e forçaram as alterações nos planos e propostas urbanísticas. Segundo Pontual, no contexto das alianças entre instituições e governantes, e em nome do progresso e do urbanismo moderno, a dinamização e atualização urbana arrasaram becos e vielas, igrejas e sobrados.¹⁴

A articulação dos bairros-ilhas por meio da modernização das pontes e a construção das avenidas Dantas Barreto e Guararapes, a qual direcionava a abertura da Avenida Conde da Boa Vista e indicava a expansão para o continente, foram as obras mais importantes tanto do ponto de vista do embelezamento urbano quanto da circulação do tráfego de veículos.

Porém, algumas formas antigas, a Rua do Imperador entre elas, resistiram. Essa resistência decorreu, entre outros fatores, da opção do governo pelo

¹³ LORETTO, Rosana Piccolo. Paraíso e Martírios: histórias de destruição de artefatos urbanos no Recife. Recife: Editora Universitária, UFPE, 2008, p. 42.

¹⁴ PONTUAL, Virgínia. O saber urbanístico no governo da cidade: uma narrativa do Recife das décadas de 1930 a 1950. São Paulo: Tese de Doutorado / USP, 1998.

Plano de Ulhôa Cintra, o qual previa poucas desapropriações, intervenções de menor porte e era mais simples de executar. Ulhôa Cintra, no entanto, reforçou a construção dos eixos norte-sul (avenida Dantas Barreto, paralela à Rua do Imperador) e o leste-oeste, (avenida Guararapes, eixo articulador dos bairros-ilhas o bairro da Boa Vista, ou seja, o continente), impregnando, com a ideia de *tabula rasa*, o momento em que se efetivaram as reformas e a quase completa remodelação da cidade. (figura 4)

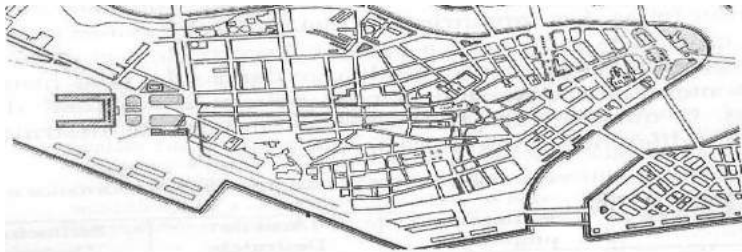


Figura 4, Plano Ulhôa Cintra para o Recife, Bairro de Santo Antônio, 1943, Acervo LUP/MDU-UFPE.

Principais elementos urbanos e arquitetônicos da Rua do Imperador

Conforme antes mencionado, esse artigo apresenta o início do estudo de um recorte na pesquisa da obra fotográfica de Benício Whatley Dias, em que se procura contextualizar a produção e criação de imagens documentais da cidade do Recife nas décadas de 1930 a 1950. Desse modo, aqui estão descritos elementos de trabalho inconcluso e “em processo” de desenvolvimento, e, portanto, passível de ajustes e complementações.

A abordagem da Rua do Imperador considera a sua condição histórica e espacial de “rua-corredor”. Localizada entre as Praças da República e Dezesete (antigo cais do Colégio, depois Cais do Imperador) no bairro de Santo Antônio, centro do Recife, denominada Quinze de Novembro em homenagem à Proclamação da República, a Rua do Imperador situa-se em paralelo à Avenida Martins de Barros e à avenida Dantas Barreto.

Edifícios singulares e discretos compõem a moldura atual da Rua do Imperador, pois a rua foi constituída pela Rua do Colégio, que se estendia da Praça Dezesete até a Rua Primeiro de Março; Rua da Cadeia Nova, que percorria da Primeiro de Março até o antigo prédio da Cadeia Nova; e Rua de

São Francisco, trecho que fica nas proximidades do conjunto arquitetônico do Convento de Santo Antônio.¹⁵

No atual momento do estudo, verifica-se que os edifícios do Arquivo Público Estadual (antiga Casa de Câmara e Cadeia Pública do Recife, construída entre 1729 e 1731), do Liceu de Artes e Ofícios (1871-1880) e do Gabinete Português de Leitura (inaugurado em 1921) são exemplares excepcionais da história física e social da Rua do Imperador. Entretanto, as igrejas do Espírito Santo e de Santo Antônio e a Capela Dourada do conjunto arquitetônico do convento franciscano¹⁶, e o Palácio da Justiça na Praça da República são os personagens arquitetônicos que dominam o imaginário e a ambiência da Rua do Imperador.

As permanências desses elementos urbanos que registram a formação e a morfologia da Rua do Imperador foram observadas por meio da leitura de mapas e plantas cuja sequência temporal abrange desde meados do século dezesseis à atualidade (figuras 3, e 5 a 7). Dessa perspectiva, verifica-se que a geografia foi o primeiro fator de designação e, em seguida, os usos definiram e passaram a identificar o lugar. A forma original da Rua do Imperador, entretanto, não foi gerada no traçado regular típico das ordenações portuguesas, embora a retomada do território ocupado pelos holandeses tenha sido determinante para o seu desenvolvimento.

Os sistemas de poder político e econômico estão representados na toponímia, no traçado e nas edificações, pois a malha, as praças, as quadras, os lotes, os edifícios singulares e os “discretos”¹⁷, e as fachadas são documentos históricos que expressam a morfologia colonial, neoclássica, eclética, moderna e contemporânea da Rua do Imperador.

A direção norte-sul, imposta na forma de rua-corredor, os cruzamentos, esquinas e as perspectivas livres de suas extremidades recuperam e sugerem as visadas históricas e modernas do entorno edificado, possibilitando ainda o contato visual com o rio Capibaribe e os bairros do Recife antigo e da Boa Vista.

¹⁵ GASPAR, Lúcia. Ruas do Recife. In <http://basilio.fundaj.gov.br/>. Acessado em outubro de 2015.

¹⁶ A igreja e o convento de Santo Antônio, o sétimo construído pela Ordem dos Franciscanos no Brasil, compreendem a Capela Dourada da Ordem Terceira, um dos mais belos monumentos do nosso patrimônio histórico, artístico e cultural. Durante reformas empreendidas na metade do século vinte, foi encontrado painel de azulejos com desenhos de golfinhos, cavalos, flores, baleias, leões, lebres, javalis, elefantes, cervos, sereias, monstros, veleiros, vasos floridos, cavaleiros e crianças brincando. Supostamente de origem flamenga, pois produzido em Delft, na Holanda, o painel deveria fazer parte do Forte *Ernestus*.

¹⁷ COELHO, Carlos (org.). *Os elementos urbanos*. Lisboa: Argumentum, 2012.

Nesse sentido, junto com as praças, é importante destacar também os usos sociais, os cruzamentos da Rua do Imperador com a Rua Primeiro de Março (antiga Rua do Crespo), e as ‘chegadas’ das pontes Mauricio de Nassau e Buarque de Macedo, ambas vindas do bairro do Recife, da mesma forma que a ‘saída’ da ponte Buarque de Macedo que demanda o Bairro da Boa Vista.¹⁸

Na Praça Dezesete, espaço que configura a fronteira sul dos bairros de Santo Antônio e São José, denominada Pátio do Colégio dos Jesuítas no século dezoito¹⁹, e também Passeio Publico, localiza-se a Igreja do Espírito Santo, antiga Nossa Senhora do Ó, e a capela da Congregação Mariana cuja fachada exibe a data de 1708.

Em linhas “severas” ou simétricas, a Praça Dezesete mescla os diferentes tempos do Recife, na medida em que a construção da igreja teve origem na destruição do templo calvinista construído na Cidade Maurícia em 1642.

A praça é limitada, ao lado norte, pela Rua Estreita do Rosário; no lado sul, encontra-se o antigo Grande Hotel; e, na orla do Rio Capibaribe, o Cais do Imperador. Nesse local, antes denominado Cais de Ramos e atualmente Avenida Martins de Barros, em 1859, a Família Imperial aportou, assistiu missa na igreja do Divino Espírito Santo, percorreu a antiga Rua da Cadeia Nova, mais tarde Rua do Imperador Pedro II, se hospedando no Campo das Princesas, atual palácio do Governo e Praça da República.²⁰

Fonte com escultura de índia representando a nação brasileira, e monumento a Santos Dumont e aos pilotos portugueses Sacadura Cabral e Gago Coutinho, ao lado de alguns traços da reforma projetada pelo paisagista Roberto Burle Marx na década de 1930²¹, confirmam, na Praça Dezesete, o gosto misto dos administradores da cidade.

Quanto à Praça da República, lugar envolvido pelos rios Capibaribe e Beberibe, é território pleno de intervenções e permanências dos séculos dezanove e vinte. Denota-se a construção do Palácio da Justiça, resultante da

¹⁸ Além das procissões e dos percursos dos condenados desde a Cadeia até a Praça do Polé (atual Praça da Independência) nos séculos dezesesseis a dezoito, a Rua do Imperador também fez parte do trajeto do corso (desfile de carros) no carnaval recifense no século vinte.

¹⁹ O Colégio abrigava a Escola de Direito e foi destruído para construir o Grande Hotel.

²⁰ FERREZ, Gilberto. O Album de Luis Shlappriz. Memória de Pernambuco. Album para os amigos das artes, 1863. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1981, p. 36.

²¹ SOUZA, Alberto (et alli) e SOUZA, Edileusa (orgs.). Guia do Recife: arquitetura e paisagismo. Recife: Editora dos Autores, 2004, p. 113.

demolição de uma ala do convento franciscano em pleno século vinte.²² Mas, são os edifícios do Teatro Princesa Isabel e do Palácio do Governo, construídos em seus limites, que testemunham as reformas do século dezenove, quando se pretendia transformar o Recife em uma capital europeia. A Praça é considerada a primeira área verde projetada no Brasil, pois se situa no local onde se instalavam os jardins e o Palácio das Torres de Mauricio de Nassau, demolido depois de 1770. Fazem parte desse acúmulo de histórias, os nomes que revelam os usos do lugar (Campo de Honra e dos Mártires, entre outras denominações comemorativas), as linguagens dos diferentes monumentos e estátuas, além da vegetação em que se destacam as palmeiras imperiais e os traçados das intervenções de Roberto Burle Marx em 1936.

Porém, é o edifício-sede da Secretaria da Fazenda o indivíduo único que compartilha o mar de histórias da formação urbanística e arquitetônica da Praça da República e da Rua do Imperador. Momento excepcional de aplicação dos princípios do Movimento Moderno brasileiro na Região Nordeste, o edifício, projetado em 1939, é comparado por sua forma e elementos compositivos e artísticos ao Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro. Deve-se também incluir as transformações de significativos exemplos da arquitetura eclética que deram lugar a edifícios modernistas, os quais cercam o entorno e as esquinas da Rua do Imperador com ares de perene contemporaneização.

No Guia Amativo da Cidade do Recife, o poeta J. Gonçalves de Oliveira discorre sobre a Rua do Imperador e, lembrando colegas, amigos e artistas frequentadores do restaurante D. Pedro se refere a Mauro Mota, Joaquim Cardoso, Ascenso Ferreira, Mario Melo, Percy Lau e muitos outros, rimando:

“Não há rua mais hierática
desde plantada e nascida
entre a cruz e a espada
quando a fé também se erguia”.²³

Oliveira se refere à toponímia e às formas de uso, destacando que, antes do domínio holandês, no areal da praia de São Francisco da ilha dos Navios

²² Idem, p. 99.

²³ OLIVEIRA, J. Gonçalves de. Guia lírico e amativo da cidade do Recife. Recife: Editora Recife, 1992, p. 167.

(depois ilha de Antônio Vaz e atual bairro de Santo Antônio) foram construídos, a partir de 1606 e até 1613, um primitivo hospício e um oratório dedicado a Santo Antônio, o santo lisboeta padroeiro do Recife. No século dezessete, durante a administração maurícia, ergueu-se o Forte *Ernestus*, cuja muralha envolvia o convento.

Carlos Pena Filho, por sua vez, no Guia Prático da cidade do Recife, também menciona a igreja da Rua do Imperador, escrevendo em seu poema:

“Não é que somente em luas,
o Recife farto seja;
é farto, também de igrejas.
Pois de São Francisco
na Rua do Imperador,
com rezas pra Santo Antônio
e promessas por amor (...)”²⁴

De igual maneira, a dimensão lírica e trágica da Rua do Imperador se desvela na paixão com que a perspectiva do olhar de Benício Whatley Dias enquadra a torre do Convento de Santo Antônio. (figura 8). Sob e através do pilotis do edifício da Secretaria da Fazenda, o fotógrafo, costas voltadas para o rio, registra, na diagonal e de esguelha, à maneira de quem espreita uma cena interdita, as ausências e o porvir da Rua do Imperador.

²⁴ PENA FILHO, Carlos. Guia Prático da Cidade do Recife. Recife: Prefeitura da Cidade, 1996.

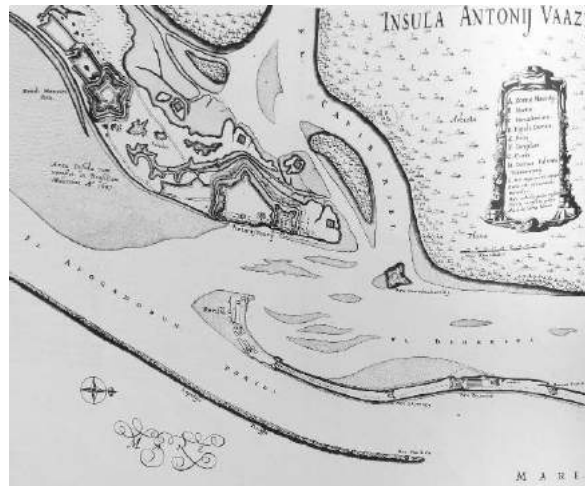


Figura 5, Mapa da Ilha de Antonio Vaz, Recife, século dezoito, Acervo LUP/MDU-UFPE.



Figura 6, Douglas Fox, Planta do Bairro de Santo Antônio, Recife, 1906, Acervo LUP/MDU-UFPE.



Figura 7, Planta do Bairro de Santo Antônio, Recife, ca. 1930, Acervo LUP/MDU-UFPE.



Figura 8, Benício W. Dias, Av. Martins de Barros, Edifício da Secretaria da Fazenda, Recife, Pernambuco, ca. 1940. Acervo Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação

Bibliografia

- CAVALCANTI, Eduardo Bezerra. *Olinda e Recife, Coleção Benício Dias*. Recife: Fundaj, s. d.
- COELHO, Carlos (org.). *Os elementos urbanos*. Lisboa: Argumentum, 2012.
- FERREZ, Gilberto. *O Album de Luis Shlappriz. Memória de Pernambuco. Album para os amigos das artes, 1863*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1981.
- GASPAR, Lúcia. *Ruas do Recife*. In <http://basilio.fundaj.gov.br/>.
- GESTEIRA, Heloísa Meireles. *O Recife Holandês: história natural e colonização neerlandesa (1624-1654)*. In www.mast.br/arquivos_sbhc/48.pdf.
- GUIMARAENS, Cêça. *Benício Whatley Dias. Um fotógrafo no Recife moderno*. In *Arquitextos* <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.186/5836>, 2015.
- GUIMARAENS, Cêça. *O Recife moderno nas fotografias de Benício Whatley Dias*. Projeto de pesquisa apresentado à Facepe e ao CNPq, novembro de 2014.
- LORETTO, Rosana Piccolo. *Paraíso e Martírios: histórias de destruição de artefatos urbanos no Recife*. Recife: Editora Universitária, UFPE, 2008.
- MEDEIROS, Ruth de Miranda H. *Arquivos e coleções fotográficas da Fundação Joaquim Nabuco*. Fundaj, Coleção Massangana, 1995.
- MENEZES, José Luiz Mota. *Atlas Histórico Cartográfico do Recife*. Editora Massangana 1988.
- OLIVEIRA, J. Gonçalves de. *Guia lírico e amativo da cidade do Recife*. Recife: Editora Recife, 1992.
- PENA FILHO, Carlos. *Guia Prático da Cidade do Recife*. Recife: Prefeitura da Cidade, 1996.
- PONCIONI, Claudia. Louis Léger Vauthier. *Notas para uma biografia*. In <http://www.circulacao-dosimpressos.iel.unicamp.br/arquivos/NotasBiografiaVauthier.pdf>
- PONTUAL, Virgínia. *O saber urbanístico no governo da cidade: uma narrativa do Recife das décadas de 1930 a 1950*. São Paulo: Tese de Doutorado / USP, 1998.
- PONTUAL Virgínia, MILFONT, Magna e PICCOLO Rosane. *O antigo e o moderno no Recife: as práticas e a construção de identidades urbanísticas*. In <http://unuhoopedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/anais/article/viewFile/3314/3247>.
- SILVA, Fabiana Bruce da. *Caminhando numa cidade de luz e sombras: a fotografia moderna no Recife na década de 1950*. Recife: Fundaj, Editora Massangana, 2013.
- SMITH, Robert C. *Arquitetura civil do período colonial*. In REIS FILHO, Nestor G. (org), *Robert Smith e o Brasil: cartografia e iconografia*. Brasília, DF: Iphan, 2012.
- SOUZA, Alberto (et alli) e SOUZA, Edileusa (orgs.). *Guia do Recife: arquitetura e paisagismo*. Recife: Editora dos Autores, 2004.

MARIA DULCE LOUÇÃO

Professora Doutora da Faculdade de Arquitectura, ULisboa

Contributo para uma Abordagem Projectual do Desenho da Cidade

Ensinar projecto, é ensinar o desenho da cidade e das arquitecturas que a compõem, e esse desenho, na cidade ocidental é, inevitavelmente herdeiro dos ensinamentos e reflexões e abordagens da cidade moderna.

A evolução das tecnologias construtivas, a industrialização, a era do automóvel introduzem na cidade consolidada uma nova abordagem, desde Le Corbusier a Rossi.

É desta visão da cidade entendida enquanto arquitectura, é deste entendimento da cidade e sua morfologia, isto é, o nascimento da sua evolução, implica uma compreensão da arquitectura que governa a forma da cidade.

É de Rossi este pensamento contido no livro “ A arquitectura da cidade”, onde o autor refere que a cidade é entendida enquanto arquitectura, arquitectura enquanto construção e a cidade enquanto construção no tempo.

O desenvolvimento e crescimento da cidade é ditada por regras e formas que permitem a sua “construção”, que é a sua arquitectura. Esta ideia de arquitectura enquanto construção conduz ao entendimento da arquitectura como disciplina no contexto do real, que dá corpo à cidade.

Claro que a ideia de construção não se refere à estrutura do edificado. Para Rossi, construir é simplesmente actuar com base na razão e não, materializar o pensamento.

A cidade é, assim, a grande representação da condição humana.

Os princípios da arquitectura tornam-se concretos num lugar, num certo tempo, quer na cidade, quer na paisagem. E a arquitectura não se pode fazer ignorando estas realidades que dão lugar ao sentido de lugar e à história.

A ideia de lugar incorpora algo mais profundo, mais ancorado na própria geografia, na realidade física que comporta a história: o sentido de lugar a partir do qual os factos urbanos ganham sentido, é mais que contexto físico.

Há uma atemporalidade na arquitectura que nos leva a concluir que a cidade antiga e a cidade moderna são, pelo menos nos seus princípios, a mesma coisa.

E assim sendo, a atitude a tomar perante os factos urbanos e a arquitectura será, certamente, a mesma.

A concepção arquitectónica e a realização assumem-se geralmente numa correspondência entre o representado, a ideia, e o edifício, a obra.

Embora os desenhos, impressões, modelos, fotografias e os desenhos de computador desempenhem diversos papéis no processo de concepção, assumem o papel de necessidade de comunicação entre a ideia e a realização, entre o projecto e o objecto construído.

O papel do arquitecto, para além da transformação do mundo num abrigo confortável, é o de construir uma ordem formal, física, que reflecte a nossa condição humana, numa visão análoga à interioridade comunicada pela palavra e a poesia, e à harmonia conferida pela música.

Na arquitectura ocidental, o arquitecto não “faz” edifícios; antes, produz os artefactos que tornam possíveis os edifícios. Estes artefactos têm ocupado lugares diversos ao longo da história. E hoje, no mundo ocidental contemporâneo, o desenho vem substituindo a obra, a coisa construída, numa simulação de um mundo hiper-real.

Mas o Movimento moderno ignorou o tempo da representação como veículo de novos mundos e os registos gráficos da modernidade são disso exemplo: Que deleite, os esboços e cortes da arquitectura moderna, as perspectivas das novas cidades, novos modos de viver urbanos.

Há quem afirme que as alterações na arquitectura são, em certa medida, mudanças na cultura e que as alterações mais tangíveis na arquitectura foram resultantes de mudanças na tecnologia, na alteração das condições de uso, e na alteração de rituais.

As alterações na arquitectura são registadas em manipulações espaciais da planta e do corte, manifestações físicas das estratégias formais tornadas possíveis pelas novas concepções de representação.

A planta e o corte foram, desde o desenvolvimento das projecções ortogonais, os repositórios dos princípios que definem a arquitectura no seu sentido mais clássico.

E neste sentido, a arquitectura moderna mais não é que uma sequência desse estado de alma.

Mas arquitectura não é só geometria. Uma porta, um pavimento, uma parede são condições para uma função ou construção, mas não são, por si só, necessariamente arquitectura. O que a arquitectura moderna instaurou foi uma nova ordem de descrever esses elementos arquitectónicos, em espaços onde a fluidez, o espaço em aberto comandam, inovadoramente, a distribuição dos espaços. É dessa intencionalidade, dessa substância e acto, que se faz a arquitectura moderna, e com ela, a cidade moderna.

A concepção arquitectónica e a sua realização, a obra, geralmente assumem uma correspondência entre o representado e o que se representa, isto é, entre o desenho e o objecto arquitectónico. É fundamental um controlo quase absoluto, neste nosso mundo tecnológico.

Embora os desenhos, impressões, modelos fotografias e desenhos por computador desempenhem papéis diversos no universo da representação, são e continuam a ser fundamentais na transcrição das qualidades patentes na obra construída ou projectada.

Desenhar continua a ser uma tomada de posição, uma certa maneira de ver o que se vê no Real ou Imaginado.

Propõe o desenho uma certa ordem no mundo, onde pedaços de cidade se caracterizam pelas arquitecturas que a povoam, em esquiços e desenhos concluídos a partir das últimas técnicas digitais, mas que se constituem sempre como uma certa perspectiva de ver o real e sugerir novos modos de viver.

Tal constatação é muito clara nos registos dos modernos na representação das suas arquitecturas, onde a perspectiva habita grande parte dos registos, a par das plantas e cortes, secções claras de estruturas do habitar moderno.

A passagem de um nível de experiência ao nível de consciência é, através do desenho, um acto cultural de importância decisiva aos factos da arquitectura. A tomada de consciência da experiência é peça fundamental na construção de situações hipotéticas, o projecto e a assimilação das experiências individuais

acumuladas é pedra de toque para a construção do projecto, apropriação do real, sensível, com a realidade sobre a qual nos propomos intervir.

Assim sendo, o território da arquitectura não é um universo de objectos, um mundo de contemplação, mas antes o universo de actividade sensível, subjectiva. O facto arquitectónico não é pura imagem; é, antes, espaço aberto às experiências da vida, dado que nenhuma imagem arquitectónica é dissociável das experiências que permitem obtê-la, e só assim, ela é mais imagem.

A imagem é um acto, di-no-lo Sartre.

Ensinar o projecto através da manipulação do desenho, seja ele do real, ou uma antevisão do imaginado, é sempre tomar um ponto de vista da nossa visão do real, ponto de vista que determina o modo de intervir e de criar lugares de vida para o ser humano.

Os modernos construíram, através do desenho, lugares de vida para o homem novo, com uma forte relação entre a arquitectura e os novos modos de habitar.

São exemplo, os novos programas de habitação, em espaços flexíveis e grandes vãos expostos à paisagem, que constituem objectos icónicos de poderosa relação com o lugar.

O desenho da arquitectura projectada no lugar é determinante neste processo de aproximação entre o facto arquitectónico e o seu contexto físico e social, em suma cultural.

Neste sentido, desenhar a cidade moderna é registar o poder da arquitectura sobre o lugar, no sentido em que esta arquitectura determina o lugar, habitando-o segundo regras inovadoras.

O desenho, desejo de vir a ser arquitectura é um suporte para novas antevisões, para o desenho da cidade.

A cidade é mais que as arquitecturas que a povoam, e o desenho da cidade é, também, o desenho da vida das pessoas que a habitam, do céu que a cobre, do chão que a sustenta.

Quando ensino projecto, procuro que os meus alunos leiam, através dos registos que elaboram no papel, o lugar de instauração da arquitectura, a atmosfera que percorre o sítio de intervenção, a vivência do território.

Dessas atmosferas se parte para a imaginação das arquitecturas que só existem, ainda, na imaginação, o objecto que, ao ser construído, se transforma

em arquitectura porque se relaciona com o que o habita, criando desta relação, o facto arquitectónico.

O projecto é mesmo isso: antever o que virá a ser uma relação, mas que ainda é só desejo.

Os modernos quando projectavam, imaginavam um mundo novo, técnica e tactilmente inovador, onde uma nova vida se instalava entre cores e tecnologia, entre salas em open space e grandes envidraçados espreitando a paisagem, também ela, construída em auto-estradas e viadutos.

O recurso à perspectiva, à planta e ao corte elencavam os elementos fundamentais do espaço de habitação em hierarquias claras de interior-external, onde os elementos de transição se posicionavam em brise-soleils e antecâmaras que reinterpretavam o dentro e o fora das arquitecturas que sonhavam vir a existir.

E o homem era o Homem Novo.

Com a vulgarização do transporte ferroviário e aéreo surge um novo desafio para os desenhadores da cidade.

A ampliação dos meios de transporte veio, em certa medida, acelerar a ocupação do território, bem como o movimento entre cidades de todo o mundo.

Com o aumento da velocidade, a presença do automóvel promove o afastamento dos edifícios, transformando-os em objectos que se destacam na paisagem.

A cidade moderna cedeu lugar em relação à cidade convencional, a um novo acto criativo, onde as soluções-tipo inauguram o surgimento das necessidades do homem-tipo, o homem novo.

É aqui que nascem os volumes sob a luz, os seus contrastes, a sua pureza e a simplicidade da intervenção.

São volumes puros sob a luz tropical, estes exemplos de grandes arquitecturas pós Le Corbusier, que habitam a arquitectura moderna.

Le Corbusier assimila a favela à sua máquina de habitar e assume que a casa na favela é uma solução inteligente e rigorosa: pilotis, disposição racional dos espaços, e vista alargada sobre a paisagem.

De Le Corbusier até aos arquitectos modernos brasileiros há como que uma demonstração da aplicação da cidade radiosa, mas com um nível de

amadurecimento e liberdade que pautam a arquitectura moderna brasileira, desde a Pampulha até Brasília.

A arquitectura é a cristalização dos papéis do homem, no espaço, é a cristalização da identidade do homem, é a morada de pessoas reais, num processo de identificação com o mundo construído, e portanto, habitado.

O tempo para aprender a natureza do lugar é essencial para ancorar a arquitectura ao lugar, para que ela lhe pertença, que complete o lugar, que o destine.

Consegue-se, pela humildade atenta, reconhecer o espírito do lugar, de que Schulz tanto fala e que, numa observação de proximidade do tangível, absorver o sensível, o que de material é quantificável no lugar e produzir uma arquitectura de memória, de morada, de humanidade.

O que serve como matéria-prima para projecto são os registos quantificáveis da realidade vivida.

Através do desenho, do gesto lento da mão sobre o papel, selecciono o que, de tudo, registo. Do processo do real, do que registo, organizo a realidade, inventariando dela, o que mais me interessa enquanto matéria para projecto. Aprendo a ler e a interpretar a realidade, e também a construir o que imaginei. Os registos evocam, então, a experiência do que vivi, ao desenhar. Uma atmosfera de relações visuais e sensoriais que guardo como matéria-prima para projectar.

O reconhecer o timbre de um dado lugar significa aproximarmo-nos dessa natureza, e, com sentido de serviço, não nos afastando do que é o destino desse lugar, propormos uma outra ordem das coisas e da arquitectura, construindo moradas para pessoas reais nos seus sonhos e desejos e no sentido de a morada ser a corporização do eu, no espaço e no tempo, relacionando o estar no mundo em quantidades de matéria que são a própria construção da arquitectura.

Diz Pasmalaa que o projecto tem, no mundo contemporâneo, abrigado o olhar, mas esquecido os outros sentidos, bem como as nossas memórias e sonhos, sem morada.

Esta hegemonia visual tendo como objectivo imagens cativantes, sedutoras e memoráveis, em vez de uma experiência plástica, a arquitectura adoptou

uma estratégia de instante, de imediatismo e os edifícios já não são sinceros mas antes, aparências bidimensionais, sem idade.

Esta ausência de idade provém também da escolha dos materiais processados pelo homem e a recusa de materialidades ancestrais, tendo estas materialidades sido substituídas por materiais artificiais onde o tempo não existe, cristalizando a arquitectura assim produzida, num registo fixo, sem tempo nem envelhecimento, sem história nem memória, sem idade, num “*desejo de perfeição*”. Nas novas materialidades existe, isto sim, degradação.

Numa cultura de imagem a arquitectura tem vindo a perder a dimensão corpórea e sensorial, aprisionada na dimensão conceptual e intelectualizada, distante da dimensão natural, porque humana. A arquitectura não é um artefacto. Trata a vida de todos os dias e os momentos excepcionais, da cabana ao palácio e à prisão e manifesta, em matéria, a vida real do homem, do nascimento até à morte.

A arquitectura é evocação e relembração, dos espaços que visitámos, dos espaços que habitámos, da vida que vivemos.

Fazer arquitectura é refazer, sem cessar, espaços da nossa memória. Toda a experiência do espaço é um acto de relembração e reconhecimento.

Espaço, matéria, luz e tempo são matéria da arquitectura, ingredientes do modo como nos relacionamos com o mundo, identificando-nos com ele, através da arquitectura que produzimos. O que esquecemos quando projectamos é um esquecimento criterioso, uma selecção de impressões que se quantificam em porções de espaço e matéria, em imagens de memória e fantasia, que transformamos em dimensões de espaço, em materialidades expostas ao tempo, em registos da nossa presença no mundo.

A arquitectura é a corporização da sociedade, desde a vida de todos os dias até ao momento excepcional, um prolongamento artificial da natureza, redefinindo qualidades de matéria, espaço e escalas, à medida do homem, fortalecendo o sentido de estar no mundo, através da experiência sensorial, que, através da memória do que se viveu, funde a experiência do homem com o objecto arquitectónico, criando, por essa via, arquitectura.

Pessoas e espaço. Estes dois componentes para a construção da interiorização da arquitecturas, pessoas e espaço, quer como abstracção, quer como realidade tangível dentro da qual o bem estar se concretiza, não como

interpretações genéricas da escala e do corpo, mas lugares reais onde a vida humana se desenrola. Sendo o sentido de abrigo uma necessidade primordial do homem, a arquitectura, porque é *Arquitectura*, é mais que uma mera operação de maquilhagem de um espaço pré-definido.

Trata de construir espaço habitado, de construir lugares tangíveis e evocativos, transformando a realidade pré-existente através de operações de modificação (renovação, requalificação, ampliação, reutilização, adaptação), e incorporando qualidades poéticas e sensoriais, em suma, lidando com a metáfora e o literal.

A arquitectura, na sua dimensão *“Interior”* lida também com o tangível, o sensorial, a experiência física do espaço. É uma cultura material que nos define como homens no espaço, em bem estar.

Quando ensino projecto, ensino a partir do desejo de criar o que ainda não existe, senão na imaginação.

O aluno é confrontado com a necessidade de resolver um problema.

O lugar é dado inicial do problema. Mas também o programa. E o tempo de resolução.

Destas três variáveis se constrói a relação de ensino/aprendizagem.

O dar forma à questão é parte da resposta. A resposta a um desejo inicia-se na formulação adequada da pergunta, que só pode ser esclarecida através do projecto. Para quê, para quem, como, são questões que só uma organização espacial que contempla mais do que função, pode esclarecer através da incorporação de valores de natureza simbólica e narrativa; o verdadeiro território da arquitectura é o da significação.

A partir de uma Ideia, de uma imagem que completa o lugar, que lhe atribui um desígnio, se inicia o processo de projecto.

A memória de espaços vividos, de atmosferas, de modos de vida, serve de motor para a nova proposta. Sempre com o recurso ao Desenho.

O desenho, para o arquitecto é qualquer registo gráfico capaz de comunicar uma impressão ou ideia, surgidas a partir de estímulos provenientes do real (tangível) e do imaginado.

O desenho da realidade como actividade formativa, fundamental na aprendizagem e prática do arquitecto, manifesta-se na descodificação e

entendimento do mundo visível, proporcionando competências na criação de novas realidades.

O desenho desempenha o papel destacado no contexto conceptual, educativo, bem como enquanto instrumento operativo, enquanto prolongamento da vida, tornando visível a complexidade do mundo que fica em nós.

É fundamental na criação do pensamento visual, gerador da antecipação a uma acção projectual aplicada.

Do sensível ao inteligível, o desenho actua enquanto processo mental.

Da experiência à consciência, o desenho é sempre a extensão de um processo de racionalização, contentor de potencialidade criadora, o que lhe confere o valor de gerador da Ideia em Arquitectura.

O arquitecto manipula:

O desenho como expressão da realidade - a síntese das qualidades contidas na realidade observada, transpostas por um sistema gráfico compreensível.

O desenho exploratório de hipóteses de resolução de um problema - O desenho como design.

O desenho como desejo: Desenho como antecipação de uma realidade imaginada. O desenho do arquitecto para fazer arquitectura.

O Desenho é, assim, vontade de VER, de conhecer, de entender melhor o mundo e as suas relações.

Quando registo, através do desenho, a cidade, atribuo à arquitectura que a constitui esse mesmo valor fundador do espaço urbano, de sucessivos interiores, como no-lo descreve Louis Khan quando refere uma praça com sendo um quarto sem tecto, desses sucessivos interiores, dizia, de relação entre o habitante e a arquitectura que habita, gerando níveis de aproximação ao objecto, transformando em realidade sensível, a realidade exterior ao observador.

É da realidade sensível que se serve o arquitecto para fazer projecto. É uma operação de intervenção num lugar, agora contaminado pela presença do homem, pela sua vida e as suas referências, a sua memória, em suma.

O desenho, para projectar, regista as qualidades do lugar, suas características que servem de matriz para o acto de projecto, que mais não é que imaginar arquitecturas que ainda não existem, num processo de progressiva aproximação ao real, que o será no futuro.

Os desenhos de observação e os desenhos de concepção vão sucessivamente aproximando-nos da resposta ao problema de responder, num lugar concreto, a um desejo de habitar qualificadamente esse mesmo lugar, com um uso adequado à vida do ser humano.

Quer se trate de um programa convencional de habitação, ou se trate de um uso excepcional de um Museu, a estratégia do desenho é a mesma: procurar, no lugar, valores intemporais que comandam a forma arquitectónica e o espaço habitado, por ela gerado.

Desenhar é tornar o pensamento visível. É clarificar a importância dos elementos que compõem o nosso campo visual e registar, em linhas, manchas e traços ao acaso, as qualidades do que se observa, assumindo sobre eles, um ponto de vista.

O desenho, para projectar é mesmo isso, imaginar a partir de um ponto de vista, algo que só está na nossa imaginação, em imagens evocativas das vivências do autor, que se propõe criar o novo, a partir da sua experiência do vivido.

O acto de projecto implica, assim, um esquecimento criterioso dos factos que se consideram irrelevantes para a concepção, bem como uma valorização dos factos relevantes, que incorporarão o projecto.

Os elementos compositivos alinham-se, assim, numa memória selectiva, reinterpretando matérias do passado, numa antevisão de futuro, em novos espaços e formas.

O trabalho dos modernos, ao rejeitar a tradição, numa tentativa de criar a nova cidade, para os novos tempos, é, desse esquecimento, o exemplo.

E surgem novas tipologias, novos modelos, com o recurso à tecnologia e aos novos instrumentos sociais e políticos.

Trata-se de uma reinterpretação do paradigma, uma transição do homem casa, bairro, para o homem jardim, uma alteração da cultura urbana. Porém, o homem, intemporalmente, está sempre confrontado com o lugar, a memória, a luz que banha as novas formas, numa sucessiva reinterpretação dos valores ancestrais da arquitectura.

ENEIDA DE ALMEIDA

Doutora, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP)

Cidade Moderna: Desenho como Mitos, Normas e Formas

Abstract

This paper addresses the issue of modern city split into three fundamental items: the myths, rules and forms. The design of the modern city is considered here by the elements of the training process of an image built through a mental boost. This image is showed up as an expression and realization of principles in order to ensure the synthesis of essential forms. As an assembly of a puzzle still unfinished, here presents a partial picture in which the fitting of parts is based on the connection between material evidence and forms of social representation, that is, the practices that gives meaning and legibility to spatial organization models.

Um quebra-cabeça sobre a mesa

Por cidade moderna entende-se a nova forma de organização dos assentamentos urbanos que se engendra entre o fim do século 18 e o início do século 20, na esteira dos fenômenos relacionados à revolução industrial, ligada aos intensos processos de transformação dos usos e das estruturas de ocupação dos territórios. São alterações rápidas e profundas da paisagem associadas às novas e indispensáveis vias de comunicação e às condições de concentração e adensamento da população, relacionadas não apenas aos novos modos de produção, mas também às condições de habitabilidade e às próprias formas de convívio social e de apropriação do espaço público esboçadas nos principais núcleos urbanos inseridos nesse contexto histórico-cultural.

Criam-se assim as condições para a origem do urbanismo como campo do conhecimento – e das práticas – vinculado a medidas técnicas, econômicas e

administrativas de controle e organização do habitat urbano, com base em pelo menos três abordagens fundamentais: a análise dos fenômenos urbanos; o projeto do espaço físico da cidade; a participação aos processos políticos e sociais inerentes à condição urbana. Se as duas primeiras abordagens envolvem principalmente aspectos materiais e modalidades de uso, a terceira reporta-se a um campo de forças de relações sociopolíticas que simultaneamente articula – e também divide – diferentes sujeitos situados em instâncias específicas, a desempenhar papéis distintos na “engrenagem” urbana. Os três enfoques, contudo, imbricam-se a formas de representação, a uma imagem que os habitantes fazem da cidade.

Ulpiano Bezerra de Meneses discorre sobre o entrelaçamento entre os aspectos físicos e as formas de representação da cidade, uma associação entre as evidências materiais e os significados a elas atribuídos:

“(...) a cidade não é apenas um artefato socialmente produzido, nesse campo de forças, como uma máquina. As práticas que dão forma e função ao espaço e o instituem como artefato, também lhe dão sentido e inteligibilidade e, por sua vez, alimentam-se elas próprias, de sentido. Por isso, a cidade é também representação, imagem”.¹

O autor sublinha a importância de se examinar o imaginário urbano como fenômeno social:

“Ao falar de imaginário urbano – que entendo como modalidade específica do fenômeno mais amplo das representações sociais – suponho imagens estruturadas e operadas a partir de grupos sociais e práticas espaciais específicas e não simples conjuntos de imagens, refugiadas nas mentes ou na consciência dos indivíduos”².

Pretende-se aqui expor algumas noções associadas à imagem da cidade moderna, como a montagem de quebra-cabeça ainda inacabado, em que o encaixe de algumas poucas peças possibilita observar uma representação parcial do conjunto, antes mesmo da justaposição daquelas peças restantes, ainda embaralhadas sobre a mesa. O processo de junção das peças recorre

¹ Ulpiano B. de MENESES, “A cidade como bem cultural – áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance da preservação do patrimônio ambiental urbano”. In: MORI, Victor Hugo et al. (org.), Patrimônio: atualizando o debate, 9ª SR/IPHAN, São Paulo, 2006, p.36.

² Id. p. 36.

a leituras esparsas, buscando-se um arranjo possível para a união das partes selecionadas de modo a compor esta imagem inicialmente esboçada.

Mitos

Um exame a respeito do tema da cidade moderna, por mais introdutório que seja, acena necessariamente ao modelo de cidade adequado ou desejável aos novos tempos, apropriado às condições peculiares criadas pela mecanização da produção, assinalando que esse fenômeno não se limita às relações de trabalho, mas afeta concretamente tanto as condições da vida social, como a sensibilidade individual. Uma condição absolutamente singular em relação aos assentamentos urbanos do passado, o que pressupõe a incontornável reformulação tanto dos parâmetros teóricos, quanto das práticas legitimadas até então.

Novos problemas, novos programas, novas instituições, novos empreendedores e gestores, novos métodos construtivos, novas formas, toda essa inovação concorre para difundir a compreensão hegeliana de que os fatos culturais são expressão do *zeitgeist*, o espírito dos tempos. Embora a novidade e a originalidade aponte para a substituição das tradições vernaculares e dos processos artesanais, para adoção de novas tecnologias, de sistemas padronizados, impulsionando a ruptura com as convenções, por outro lado, instaura-se uma conexão entre o arcaico e o moderno.

Giorgio Agamben discute a respeito do compromisso entre o moderno e o original, como remissão à origem:

“Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. Os historiadores da literatura e da arte sabem que entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto, e não tanto porque as formas mais arcaicas parecem exercitar sobre o presente um fascínio particular quanto porque a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico”³.

³ Giorgio AGAMBEN, *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, Argos, Chapecó, 2009, pp. 69-70.

O autor, dialogando com o pensamento foucaultiano, refere-se a uma via de acesso ao presente que adquire a forma de uma arqueologia que não regride a um passado remoto, mas a tudo que no presente não podemos viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais alcançá-la. Uma apreensão do presente como parte do não vivido em todo vivido. A vida contemporânea seria, portanto, a atenção dirigida a esse não-vivido. Uma espécie de retorno a um presente em que não se esteve. Pensar a contemporaneidade exige cindi-la em mais tempos. Sugere-se aqui uma estratégia para se examinar em profundidade como o homem constrói a própria existência, uma construção que, no contexto da modernidade, é indissociável da ideia de progresso.

Se por um lado a história da ideia de progresso está intimamente entrelaçada com a história da utopia, por outro, é também inegável a ligação com a do milenarismo e do primitivismo. Paolo Rossi, em *Naufrações sem espectador* (2000), ao refletir sobre as origens da ideia de progresso, destaca que a imagem da ciência na época moderna tem origem na Europa entre a metade do século 16 e o final do século 18, “como o mais típico produto da civilização ocidental moderna”. Magia e ciência, explica Rossi, constituíram-se como técnicas utilizadas “para controlar a natureza, dominar o mundo exterior, ampliar os poderes do homem”. Não apenas a religião, portanto, apresenta-se como instrumento de resgate e de salvação, pois a ciência “muitas vezes carregou-se de tonalidades e finalidades religiosas”.

Assim prossegue Rossi em sua análise:

“(...) é também verdade que os métodos, as categorias, as instituições da ciência moderna foram construídos em alternativas a uma visão mágico-hermética do mundo que era, naqueles séculos, não um fato de folclore, mas um fato de cultura, que se punha diante daquilo que hoje chamamos “ciência” e que era então definido como “filosofia natural”, como uma via alternativa dotada de possibilidades reais, rica de uma antiga tradição, capaz de unificar tendências e orientações diversas”⁴.

A imagem “moderna” de ciência desempenha um papel fundamental na elaboração da ideia de progresso, contribuindo para encadear uma lógica de

⁴Paolo ROSSI, *Naufrações sem espectador*, Unesp, São Paulo, 2000, p. 48.

raciocínios que se expressam essencialmente em dois princípios: a certeza de que o conhecimento científico cresce e se acumula continuamente a partir da contribuição de sucessivas gerações, somada à convicção de que há uma tradição científica, identificada com as instituições – mais do que com as teorias – dentro da qual se introduzem as contribuições individuais.

Realidade e mito embaralham-se nas peças do quebra-cabeça. Essa ideia de progresso, constitutiva da imagem moderna de ciência, ao articular o compromisso entre uma origem arquetípica e os avanços científico e tecnológico tão celebrados naquele contexto, acaba por configurar uma convergência de mitos, ou seja, uma junção de representações mentais idealizadas, amplificadas pelo imaginário coletivo, de valor decisivo para o comportamento e decisões dos grupos sociais.

Segundo Azevedo o “Novo Mundo projetado radica um *novo* homem que, superando caducos particularismos e arraigamentos, recupera a *igualdade* originária, fundada em uma *natural* homologia nas disposições humanas” (2006, p. 37). O otimismo das vanguardas só pode ser compreendido plenamente, conforme o autor, se associado “ao modo de elaboração *raciocinante*” herdado do século 18, que vislumbra um mundo retificado pelos esclarecimentos da razão.

“As vanguardas positivas e ilustradas, auguram a supressão das antíteses constituídas entre Cultura e Natureza, levando-as, em recíproca emulação, à plena atualização de seus potenciais. Assinala, assim, peremptório, Le Corbusier: “Não há homem primitivo; há meios primitivos. Potencialmente, a ideia é constante desde o início”.⁵

Segundo essa perspectiva, haveria que se eliminar particularidades e idiosincrasias e, ao contrário, recuperar aquilo que é imanente, intrínseco à natureza humana – ao Homem Universal – que, pelas circunstâncias do passado, estava submerso, mas que naquele momento teria condições de aflorar.

No panorama internacional, Le Corbusier é um dos mais convictos da pertinência da propagação do ideal desse *esprit nouveau*, conforme Gravagnuolo. É com essa convicção que o arquiteto defende a produção de casas em série, a *máquina de morar*, como forma de erradicação dos modelos superados do

⁵ Ricardo Marques de AZEVEDO, *Metrópoles: abstração*, Perspectiva, São Paulo, 2006, p. 35.

passado, para adotar um ponto de vista crítico e objetivo da casa-instrumento, “*uma casa saudável (inclusive moralmente) e bela conforme a estética dos instrumentos de trabalho que acompanham a nossa existência.*”

Normas

A máquina mais do que modelo para a unidade de produção, passa a se colocar como o modelo para a própria organização da sociedade. Como assinala Azevedo, o funcionamento regular do maquinário e a sucessão premeditada das etapas na linha de produção são alçados à condição de paradigmas para um ulterior ordenamento providente das relações sociais.

A ciência, conforme ao *hegelianismo* moderno, é concebida como operação de uma ordem providencial, imanente ao devir da história, uma história unitária ou “universal” do gênero humano. O planejamento, por sua vez, o meio, por excelência, de prevenir imprevistos, de traçar diagnósticos e indicar caminhos para a solução dos problemas da cidade industrial. Por seu intermédio viabiliza-se aperfeiçoar o desempenho dos elementos no conjunto.

Expressão dos princípios da Carta de Atenas no território brasileiro, Brasília é um caso concreto de “cidade planejada”, surgida com base em um desenho predeterminado por oposição à “cidade espontânea”.

Em seu texto intitulado “Brasília, uma cidade que inventei”, Lucio Costa elenca os “ingredientes” da concepção urbanística da nova capital. Seis são os elementos listados a evocar as referências culturais que balizaram o projeto: 1) O legado francês, sua *ordonnance* a organizar seus eixos, suas perspectivas, embora o resultado sintetize uma criação original, nativa; 2) Os imensos jardins ingleses inspiraram as amplas áreas verdes que circundam os edifícios e demarcam o traçado regulador ortogonal; 3) A pureza de Diamantina dos anos vinte, uma presença indelével na memória; 4) Visões de fotografias da China do início do século 20 de uma publicação alemã com seus terraplenos, arri-mos, pavilhões; 5) Lembranças das comemorações da Parson School of Design de Nova Iorque, da locomoção pelas vias e auto-estradas de Greyhound; 6) Desapego aos preconceitos e aos tabus urbanísticos, “*imbuído da dignidade cívica implícita do programa: inventar a capital definitiva do país*”.

Na memória Descritiva do Plano Piloto, explicita-se o conceito fundamental:

“Deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como *URBS*, mas como *CIVITAS*, possuidora dos atributos inerentes a uma capital. E, para tanto, a condição primeira é achar-se o urbanista imbuído de certa dignidade e nobreza de intenção, porquanto dessa atitude fundamental decorrem a ordenação e o senso de conveniência e medida capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental. Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente daquilo que vale e significa”.⁶

O desenho inicial nasce da analogia ao “gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz” (Figura 1).

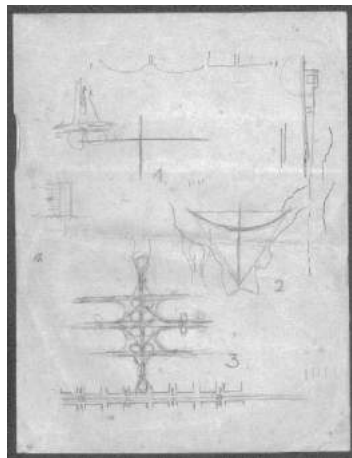


Figura 1, Brasília, primeiros estudos, 1956.

Fonte: <http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/648>

Quatro escalas definem a ordenação essencial atrelada a uma hierarquia que norteia o desenho e a distribuição das funções no território: a monumental, a residencial, a gregária e a bucólica. O eixo menor, o monumental, concebido como espaço cívico e administrativo, inclui os setores comerciais, de serviço e cultura, compondo a “escala monumental”. O eixo arqueado constitui o eixo rodoviário residencial, estruturado por autopistas de comunicação com as regiões vizinhas e ao longo das quais se articulam as superquadras, onde se

6 Lucio COSTA, *Registros de uma vivência*, Empresa das Artes, São Paulo, 1995, p.283.

situam os blocos de moradia, compondo a “escala residencial”. No cruzamento dos dois eixos ordenadores, uma plataforma em vários níveis organiza o sistema viário e a rodoviária, ao redor da qual se distribuem o centro comercial e as áreas de lazer, configurando a “escala gregária”. Talvez seja justamente esse um ponto frágil do conjunto. A sobreposição dos três níveis de circulação viária não permite configurar um espaço central de permanência, o centro cívico previsto no terraço superior do terminal rodoviário nunca chegou a se concretizar (Figura 2).

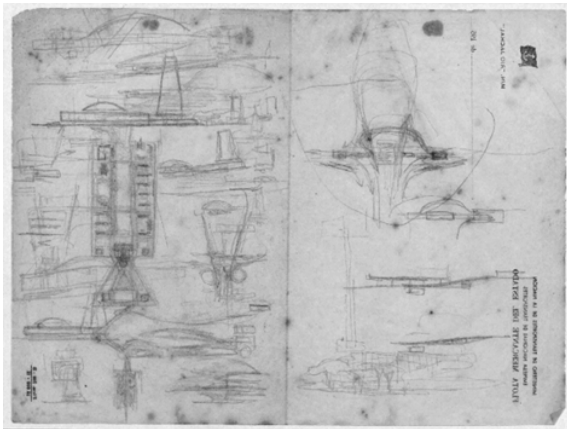


Figura 2 – Plano Piloto, estudos, 1957.
 Fonte: <http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/1007>

O “Plano Piloto” de Brasília é apenas um fragmento da cidade inteira, o centro urbano é circundado por áreas periféricas ora populares, ora nobres, segregadas uma das outras. A ideia de cidade completa implícita no plano resultou num modelo de ocupação do solo que impediu a formação de um tecido novo em continuidade ao núcleo central planejado. Ao contrário, para protegê-lo definiu-se um “cinturão verde” de separação das cidades-satélites, que, a rigor, transformaram-se em cidades-dormitório ou, na pior das hipóteses, em tecidos informais, destinados à população de baixa renda que não tem poder aquisitivo para se instalar na área central. A antítese da cidade planejada circunda a Brasília planejada, não-cidades povoadas por não-cidadãos.

Formas

O conceito de arquitetura moderna precede o fato concreto. O arquiteto precisa de um conjunto de convenções para utilizar em suas interpretações da

realidade social e tecnológica resultante da industrialização. Esse processo demanda investigação, pois a passagem de um conjunto particular de convenções para um conjunto específico de formas não ocorre automaticamente. Pressupõe o abandono das emulações superficiais das figuras do passado, para alcançar uma representação mais sintética e autêntica do mundo contemporâneo, identificada com a perspectiva de um futuro melhor.

Na *forma urbis* moderna, de modo geral, encontram-se evidências tangíveis da busca pelos princípios reguladores do racionalismo funcionalista compatíveis com os sistemas industriais, que se traduz em novos padrões construtivos. A renovação da linguagem, apropriada à utilização dos novos materiais (aço, vidro e concreto), e à adoção dos preceitos básicos de simplificação e reordenação de modelos e tipos, consonantes à padronização e à serialização, substitui as expressões ligadas à tradição.

Uma incontornável ligação entre os aspectos formais do espaço construído e os princípios que orientam sua realização é condição dos organismos urbanos em geral, não certamente privilégio da cidade moderna. É, portanto, na materialidade dos ambientes construídos pelos homens, nos seus aspectos físicos, que se concretiza o sistema de representação dos grupos sociais e dos indivíduos que os compõem.

A polêmica contra o decorativismo arquitetônico, o distanciamento das formas tradicionais, em favor da racionalização do universo formal da arquitetura, já tinha sido defendida pelos arquitetos da Ilustração, entre os quais se destacam Boullée e Ledoux. Para esses franceses, entretanto, a procura pela forma perfeita, depurada dos excessos de ornamentação que marcaram o período barroco, mantém seus fundamentos na semântica clássica.

Persiste no início do século 20, o apreço pelas formas imaculadas, essenciais, constituídas por volumes puros, despidas de ornamentos, a exibir a “verdade” dos materiais. Ornamentar, como sentencia Adolf Loos, significa desperdício de tempo, trabalho, dinheiro e material, o que é inadmissível para um homem culto desses novos tempos. É a ele que dirige seu discurso. Sua consideração não é, portanto, de ordem estética, mas sobretudo de ordem moral. A esse respeito, Azevedo esclarece que, uma vez perdido o vínculo orgânico entre o ornamento e as necessidades de seu tempo, o *ornatus*, que tão bem

convinha ao modelo clássico, segundo Loos, degenerou-se em ornamento, assim como o decoro corrompeu-se em decoração.

Nas artes, a cidade moderna simboliza o lugar privilegiado para compartilhar e celebrar o triunfalismo da técnica e do progresso, como em Léger. A representação do ambiente urbano estabelece uma analogia com a engrenagem mecânica, em que a fragmentação da imagem cubista não impede a apreensão de um arranjo sincronizado de elementos em perfeito funcionamento. Em Boccioni, a cidade futurista é um organismo dinâmico por excelência, em frenético movimento, expoente lírico da moderna concepção de vida, baseada no culto ao trabalho, na rapidez das comunicações, no culto aos símbolos do avanço tecnológico. A recorrência aos mecanismos e às máquinas da era industrial não é assimilada apenas como metáfora dos tempos modernos, mas também como modelos de beleza.

No Brasil, em proximidade do momento em que Brasília está sendo inventada, dois artistas ocupam-se de outras invenções: promovem experiências que vão além da relação contemplativa entre o observador e a obra, desencadeando uma exploração da intimidade do mundo e da consciência corporal em contato com o espaço. Em lugar de abrir a forma para a criação de um espaço público, extrapolam percepções mais previsíveis de exterioridade e acirram situações de interação, atrito e estranhamento. Os artistas são Lygia Clark e Hélio Oiticica, para quem, segundo Rodrigo Naves:

“unir vida e arte significava instalar uma situação que excluísse toda e qualquer menção a algo que estivesse do lado de fora, e para tanto era preciso radicalizar ao máximo experiências geradoras de sensações de totalidade, num sensorialismo radical. Mesmo que isso implicasse a formação de interioridades-limites, capazes até de abolir a ideia de diferenciação”.⁷ (Figura 3)

A conquista do espaço para Lygia Clark, esclarece Naves, não corresponde a uma exteriorização das formas, mas, ao mecanismo inverso, um espécie de “*ensimesmamento problemático*.” Com Hélio Oiticica, dos *Meta-esquemas* aos *Núcleos*, observa-se uma “*dinâmica formal introvertida*.” (Figura 4)

⁷ Rodrigo NAVES, *A forma difícil*, Ática, São Paulo, 1996, p. 246.

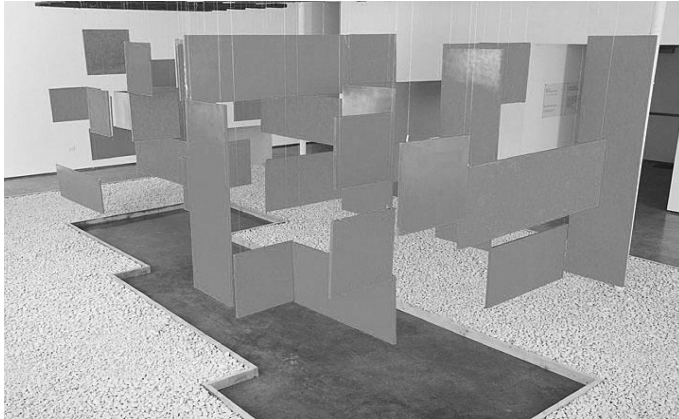


Figura 3 - Lygia CLARK, Túnel, 1973. Fonte: <http://www.itaucultural.org.br/programa-se/agenda/evento/lygia-clark-uma-retrospectiva-observe-interaja-participe-da-arte/>



Figura 4 - Hélio OITICICA, *Grande Núcleo*, 1960-66. Fonte: <http://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/Arts/Arts-idx?type=HTML&rgn=div1&byte=36633002&pview=hide>

Reembaralhando as peças

Hoje as cidades apresentam uma complexidade tal que escapa às estratégias mais convencionais de planejamento. Os processos humanos, econômicos, étnicos e ambientais que se manifestam nos centros urbanos da atualidade não se enquadram facilmente em planos, projetos, mapas e lógicas imobiliárias. Requisita-se uma nova ciência do entendimento e das práticas da cidade como experiência vivida dos seus habitantes, um retorno do corpo à cidade.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio, *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, Argos, Chapecó, 2009.

AZEVEDO, Ricardo Marques de, *Metrópoles: abstração*, Perspectiva, São Paulo, 2006.

COSTA, Lucio, *Registro de uma vivência*, Empresa das Artes, São Paulo, 1995.

MENESES, Ulpiano B. de, “A cidade como bem cultural – áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance da preservação do patrimônio ambiental urbano”. In: MORI, Victor Hugo et al. (org.), *Patrimônio: atualizando o debate*, 9ª SR/IPHAN, São Paulo, 2006.

NAVES, Rodrigo, *A forma difícil*, Ática, São Paulo, 1996.

ROSSI, Paolo, *Naufraágios sem espectador*, Unesp, São Paulo, 2000.

FERNANDO MOREIRA DA SILVA

Doutor, Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Arquitetura e Investigação - O Desenho como modo de Pensar, de suporte à prática do arquiteto e do investigador

Resumo

Este artigo pretende refletir sobre o que é realmente investigar em Arquitetura e a sua diferença da realizada ao nível da prática da Arquitetura, o que as aproxima, o que as distingue, as metodologias que utilizam. O investigar no contexto da Arquitetura é um processo analítico por natureza, que assenta sobretudo no conhecimento das disciplinas de suporte, que utiliza os métodos de investigação destas áreas disciplinares como apoio à criação da sua própria metodologia, gerando novo conhecimento que, por sua vez, conduz à construção teórica. Quanto à prática da Arquitetura é uma forma construtiva por natureza, que integra conhecimento de múltiplos domínios, que usa diferentes manifestações da Arquitetura assim como abordagens multidisciplinares, gerando conhecimento com o resolver de um problema específico.

Verifica-se que o Desenho como modo de Pensar é um suporte comum e imprescindível, quer ao nível da investigação como da prática em Arquitetura, tendo um papel determinante em qualquer dos processos.

Palavras-chave

Investigação em arquitetura; Investigar na prática da arquitetura; Desenho; Metodologias de investigação em arquitetura.

Abstract

This paper aims to reflect on what is really to investigate in Architecture and its difference from the one held at the level of practice of Architecture, what approach them, what distinguishes them, the methodologies they use. The research in the context of Architecture is an analytical process by nature, based mainly on knowledge of the support disciplines, which uses the research

methods of these disciplinary areas as support to the creation of its own methodology, generating new knowledge which, in turn, leads to the theoretical construction. As for Architecture practice it is a constructive way by nature, which integrates knowledge from multiple domains, using different manifestations of Architecture as well as multidisciplinary approaches, generating knowledge by solving a specific problem.

We also verify that Drawing as a way of thinking is a common and essential support, both in terms of research and practice in Architecture, taking a leading role in either process.

Keywords

Research in architecture; To investigate architecture practice; Drawing; Research methodologies in architecture.

Introdução

Quando se fala em investigação em arquitetura, existem algumas questões que se nos levantam imediatamente:

Como se pode desenvolver uma base teórica para a investigação em arquitetura? Quando é que um estudo de arquitetura pode ser rotulado como um contributo de base científica? Quais são as semelhanças e as diferenças entre arquitetura e investigação empírica, e entre investigação em arquitetura, investigação tipológica, estudo de arquitetura e estudo através da arquitetura? Existe a necessidade de encontrar uma metodologia específica para um estudo derivado da arquitetura e para a investigação em arquitetura? Qual o papel que o Desenho pode assumir na prática do arquiteto e em investigação?

O foco central deste artigo é o de proporcionar uma reflexão e uma melhor compreensão dos processos de arquitetura, das ferramentas próprias da arquitetura, entre elas o desenho, e os efeitos nas intervenções em arquitetura em questões como utilidade, significado estético, sustentabilidade e fiabilidade.

Correntemente a arquitetura incorpora a capacidade da própria arquitetura e a consciência da arquitetura, ou seja, o ato de produzir Arquitetura e a Teoria da Arquitetura¹. Estes não só coexistem, como direta ou indiretamente estão

¹ Brian ARCHER, *Nature of design research*, Co-Design, Vol. 2, n. 2, 1995, pp. 6-13.

relacionados através do conhecimento. De acordo com Horváth², atualmente, o *conhecimento da arquitetura* desenvolve-se através de quatro domínios: (i) a *ciência da arquitetura* (filosofia e teoria da arquitetura), (ii) a *investigação em arquitetura* (métodos e prática de investigação), (iii) a *educação em arquitetura* (aprender arquitetura e o treino de competências), e (iv) a *prática de arquitetura* (processos, métodos e ferramentas). O conhecimento dentro da área da arquitetura envolve o conhecimento de *constituintes fundamentais, disciplinares e operativos*. O *conhecimento fundamental* reflete o nosso estado filosófico e a compreensão/explicação do fenómeno e as manifestações da arquitetura acima das especialidades das várias disciplinas correlacionadas com a própria arquitetura. O *conhecimento disciplinar* da arquitetura (i) dá-nos uma melhor visão dos princípios, relações e contexto da arquitetura dentro de várias disciplinas, (ii) ajuda-nos a uma melhor compreensão dos processos, temas e do próprio produto da arquitetura, e (iii) torna possível a existência da arquitetura com métodos e ferramentas próprios. O *conhecimento operativo* da arquitetura tem a ver com a capacidade e a competência para resolver problemas da prática da arquitetura.

O conteúdo do conhecimento da arquitetura é em parte conhecimento formal (científico e disciplinar), em parte conhecimento informal (intuitivo e de senso comum). A base epistemológica da arquitetura é a dos processos humano-sociais de aprendizagem. O conhecimento das necessidades da área disciplinar da arquitetura conduziu investigadores sistemáticos através da observação e do raciocínio, de modo a construírem um corpo de conhecimento geral e testável. Esta forma sistemática de investigação e de construção do conhecimento é chamada de *investigação em arquitetura*, a qual tem no mínimo os seguintes objetivos: (i) aumentar o conhecimento do fenómeno da *arquitetura* através do estudo da sua natureza, conhecimento, métodos, valores e normas, (ii) aumentar o conhecimento formal da *arquitetura* através da criação de factos, leis e de teorias descritivas, explanatórias e predictivas, (iii) apoiar as atividades e processos humanos usando metodologias próprias, as chamadas ferramentas de arquitetura, implementando tecnologias e aplicações, e (iv) desenvolver inteligência para resolver os problemas da arquitetura

² Imre HORVÁTH, *A treatise on order in engineering design research*. Research in Engineering Design, Vol. 15, n.3, 2004, pp. 151-185.

através da inclusão de alguns métodos sistemáticos de ciência ou novas e genuínas formas de aproximação da própria arquitetura³.

A *investigação em arquitetura* é uma forma de pensamento desenvolvido dentro de um enquadramento filosófico. De um modo geral, os seguintes conceitos filosóficos da ciência são utilizados para explicar a natureza da investigação em arquitetura: (i) *dualismo* dado que se foca ao mesmo tempo na disciplina da arquitetura e na prática da arquitetura, mas com diferentes propósitos e meios, sendo o Desenho comum a ambas (ii) *constructivismo* uma vez que a investigação em arquitetura sintetiza conhecimento proveniente de muitas fontes, mas também gera conhecimento próprio, (iii) *hermenêutica* porque constrói a sua própria compreensão do mundo através da interpretação dos fenómenos em contexto de arquitetura, e (iv) *funcionalismo* dado que a *investigação em arquitetura* cria modelos mentais que correspondem simultaneamente às questões científicas e às experiências subjetivas.

A adequação metodológica e epistemológica dos processos de arquitetura para explorarem conhecimento genuíno e geral tem sido ao mesmo tempo apoiada e pesadamente questionada nos últimos vinte anos. Uma profunda consideração filosófica do problema conduz a um debate sobre os contributos criativos da arquitetura como forma de investigação. Apesar do pragmatismo das questões, as formas de condução da investigação em arquitetura não se enquadram facilmente nos parâmetros e critérios de julgamento da ciência.

Por outro lado, o pequeno número de novos paradigmas e métodos de investigação em arquitetura tem sido mencionado como um obstáculo ao desenvolvimento da *ciência da arquitetura* que é suposta explicar o próprio fenómeno da arquitetura acima das suas várias disciplinas.

O estudo relacionado com a arquitetura não pode isolar os problemas de um coerente campo de problemas: traz os objetivos juntos num campo de objetivos; um conceito tem muitas referências, não apenas texto escrito, mas especialmente imagens: formas, tipos, modelos, conceitos, programas; tem muitos pontos de partida; tem hipóteses como “isto vai funcionar”; tem muitas variáveis de contexto (parâmetros); tem muitos processos de estudar; o conteúdo vai crescendo com o desenhar, o calculando e a escrita.

³ Jorge FRASCARA & Brian WINKLER, *On Design Research. Design Research Quarterly*. The Design Research Society, 2008.

O propósito de investigar em arquitetura deve ser o de orientar a prática: deverá contribuir para a melhoria da área. Conduzindo até à abstração, a investigação em arquitetura deve orientar-se para o desenvolvimento de teorias e de métodos. *A prática da arquitetura* pode envolver investigação, mas em si, a prática da arquitetura não é investigação.

Sem a investigação, somos deixados à nossa intuição, baseada no conhecimento existente. Investigação envolve a criação de conhecimento novo, o que é diferente de acumular informação, que não é mais do que a organização do conhecimento existente.

Contudo, a recolha de informação pode ser o início, o primeiro passo de um projeto de investigação. Muitas vezes os projetos desenvolvidos ao nível de um mestrado ou de um doutoramento em arquitetura são orientados para o fornecimento ao estudante do conhecimento existente numa determinada área da arquitetura: o estudante torna-se um mestre ou um doutor num tema claramente definido, adquirindo uma experiência que se pode vir a tornar num modelo metodológico para a arquitetura e para a investigação.

A investigação deve ser sempre orientada para o gerar de novo conhecimento. Mas sem a existência de um problema significativa a investigação torna-se sem utilidade, por mais cuidadoso que seja o seu desenvolvimento. Problemas significativos são grandes motivadores para uma ação inteligente: eles desafiam as pessoas a pensar e a agir melhor.

A investigação ajuda a reduzir as dúvidas e aumenta as certezas; ajuda a produzir alternativas informadas. De modo a conceber-se a melhor estratégia para abordar um problema complexo em arquitetura, temos de ir para além dos modelos existentes e ter uma visão mais alargada, trabalhando interdisciplinarmente e com inteligência. Inteligência (do latim *intus-legere*, “ler dentro”), é a capacidade de descobrir diferenças entre coisas que são geralmente vistas apenas como semelhantes, e descobrir semelhanças entre coisas que são normalmente vistas como apenas diferentes⁴. É a capacidade de produzir distinções, encontrar conexões, particularmente entre coisas díspares ou acontecimentos aparentemente isolados.

⁴ Douglas HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach: An eternal golden braid*. New York, USA: Vintage, 1979.

Consideramos que existem quatro condições que devem coexistir de modo a produzir-se investigação avançada e útil em arquitetura: o problema deve pertencer à área disciplinar da arquitetura; os métodos usados devem constituir-se num modelo a poder vir a ser aplicado em futura investigação ou na própria profissão de arquiteto; o tópico de investigação deve ser socialmente relevante; o processo deverá envolver os utilizadores.

Uma investigação inteligente em Arquitetura é um modo de adquirir informação dependente e útil. Um modo de descobrir respostas a perguntas relevantes, através da aplicação de procedimentos científicos de maneira a conseguir-se novo conhecimento⁵.

Arquitetura versus Ciência

Será possível uma *investigação científica* em Arquitetura?

A relação entre arquitetura e ciência, e arquitetura e humanidades é uma questão central. A arquitetura possui elementos intuitivos que são típicos das artes criativas. Do ponto de vista de quem atua, os objetivos da arte são internos e temporais, enquanto que os da arquitetura são externos e temporais, e ainda os da ciência são externos e duradouros. No entanto, as opiniões e posições atuais apontam muito mais para a arquitetura como uma forma de ciência. De acordo com Cross et al⁶, existe um paradoxo neste tipo de “desejo” uma vez que a arquitetura e a ciência desenvolvem tipos de atividades claramente muito diferentes. Deve acrescentar-se que a arquitetura envolve a aplicação de outros tipos de conhecimento para além do conhecimento de tipo puramente “científico”.

A arquitetura geralmente começa com a intuição (descoberta) e termina com a razão (justificação).

Aproximações epistemológicas à arquitetura através da filosofia da ciência

Positivismo é essencialmente o que muitos chamam de paradigma newtoniano, ou o que outros chamam a um modelo mecânico. A natureza da realidade é vista como independente da consciencialização como “material externo” e

⁵ MOREIRA DA SILVA, Fernando, *Investigar em design versus investigar pela prática do design – um novo desafio científico*, INGEPRO – Inovação, Gestão e Produção, vol. 02, nº 04, abril de 2010, ISSN 1984-6193

⁶ Nigel CROSS, et al, *Design method and scientific method*. Design Studies, Vol. 2, n.4, 1981, pp. 195-201.

objetivo. Como ele está ali, pode ser estudado independentemente do inquiridor. Portanto, diferentes observadores chegaram às mesmas conclusões. Esta forma exige controlo.

De acordo com o *Construtivismo*, a realidade é essencialmente subjetiva e a “verdade” é uma construção que está localizada dentro da nossa própria experiência (seja ela de base histórica, cultural ou experimental). Portanto, existem tantas realidades quanto existem pessoas.

Se transportarmos estas reflexões para o paradigma da investigação em arquitetura, podemos afirmar que uma aproximação *positivista* é a de encarmos a Arquitetura como o solucionar de um problema, enquanto que numa aproximação *construtivista* os investigadores em arquitetura são vistos como práticos e reflexivos. De acordo com Cross⁷ “*chegou-se à conclusão que não temos de tornar a arquitetura uma imitação da ciência; nem temos de tratar a arquitetura como um assunto “misterioso”. Deve reconhecer-se que a arquitetura tem a sua própria cultura intelectual*”.

Diferenças entre Investigar em Arquitetura e Projetar em Arquitetura

A investigação trata sobretudo com a análise, enquanto que o processo de projetar em arquitetura focaliza-se na síntese.

Ambos os processos, investigação e prática da arquitetura, incorporam análise e síntese, mas a importância destas em cada um dos processos é diferente. Contudo, não é permitido que a opinião pessoal do investigador tenha um papel na interpretação da informação do estudo (objetividade). Quanto ao projetar em arquitetura é quase como por definição “colorido” pelas preferências pessoais (subjetividade). De um modo geral, e em termos processuais, quer na *investigação em arquitetura*, quer na *prática em arquitetura*, são usados métodos diferentes, embora muitas vezes se cruzem ou coexistam.

O primeiro produto da investigação é o conhecimento geral sob a forma de *probabilidade*. Este conhecimento pode ou não ser aplicado na prática da arquitetura.

No que se refere ao primeiro produto do *processo de projetar em arquitetura*, este é a representação de uma *possibilidade*, que, porventura, nem sequer

⁷ Nigel CROSS, *Science and design methodology: A review*. Research in Engineering Design, Vol. 5, n.2, 1993, pp. 63-69.

será a solução final. Atuar em arquitetura demonstra o que é possível e isto pode vir a tornar-se realidade. Todos lidamos com desejos representados na maior parte das vezes sob a forma de arte/ arquitetura, sendo o Desenho um veículo fundamental em todo o processo.

Outra questão que se nos coloca é a de se é possível considerar os trabalhos da prática em Arquitetura como trabalhos de investigação. Muitos consideram que é fundamental desenvolver a prática da arquitetura como suporte a futura investigação. Contudo, existe uma clara distinção entre trabalhos da prática da Arquitetura e trabalhos de investigação em Arquitetura⁸.

O principal objetivo de fazer investigação é o de extrair conhecimento seguro quer do mundo natural, quer do artificial, e tornar o conhecimento acessível a todos, de forma a poder vir a ser reutilizado e, muitas vezes, expandido.

O ato de desenvolver a prática em arquitetura foca-se no produto, enquanto que a investigação se foca no conhecimento de base científica; a prática procura novas possibilidades, enquanto que a investigação em arquitetura procura probabilidades; a prática tem um carácter normativo baseado nas preferências, pontos de vista e ideologia pessoais, enquanto que a investigação tem um carácter empírico (teste, análise), baseado em factos.

Isto não significa que os trabalhos da prática da Arquitetura sejam excluídos da investigação em arquitetura; quer sim dizer que, de modo a alcançar-se qualidade na investigação, tem de haver no mínimo reflexão por parte do arquiteto sobre o trabalho realizado, assim como tem de existir a comunicação dos resultados validados e, deste modo, torná-los reutilizáveis.

A Investigação pela Prática da Arquitetura

Quando se discute a diferença entre *investigar em arquitetura* e *investigar em prática da arquitetura*, é fundamental para a compreensão de todo o processo, perceber as formas que a *investigação pela prática em arquitetura* pode assumir.

⁸ Tuba KOCATURK, *The Polemics of Design Research*. Paper for the Seminar about Design Research. The University of Salford, United Kingdom, 2008.

Podemos considerar que existem quatro formas distintas de relacionar a *investigação* com a *prática da arquitetura*, exigindo cada uma delas diferentes contextos: (i) investigação através da arquitetura, (ii) estudo da arquitetura, (iii) investigação tipológica em arquitetura e (iv) estudo por arquitetura.

A *investigação através da arquitetura* é desenvolvida no *background* da profissão do Arquiteto (no que diz respeito à formação do seu conceito e terminologia), portanto desenvolvida com base na experiência com outros projetos e outros arquitetos. Durante a *investigação através da arquitetura*, pelo menos um objeto específico e o respetivo contexto são explicitamente descritos. A análise começa no momento em que a descrição se inicia. Este tipo de investigação traduz-se muitas vezes sob a forma de análise comparativa, sendo geralmente dirigido através da interpretação, compreensão e explicação dos projetos de arquitetura em si próprios, assim como das ferramentas utilizadas. Isto acontece sempre com referência às características do local e ao contexto social, cultural, histórico, técnico, ecológico e económico, entre outros.

Estudo da arquitetura, ao contrário das outras formas de investigar em arquitetura, faz parte da prática normal em firmas de arquitetura, assim como em empresas, por exemplo, de consultoria técnica ou de desenvolvimento urbano. Assim, a localização, as restrições sociais e materiais, a natureza do trabalho e um programa de necessidades e/ou exigências, consubstanciam essencialmente os fatores determinantes (em termos de contexto). O objeto, contudo, é variável e tem mesmo de ser projetado. Esta forma de investigação é uma parte integrada no próprio processo de projeto de arquitetura, quer o projeto seja ou não construído. Geralmente este processo integra um robusto ciclo de análise, síntese (simulação) e avaliação. Embora o foco seja essencialmente numa específica solução de contexto- arquitetura, este tipo de investigação pode explorar novas possibilidades com uma aplicabilidade genérica, novos conhecimentos e uma melhor compreensão das probabilidades e dos desejos.

A *investigação tipológica em arquitetura* procura uma constância do objeto num contexto variável. Possui um conceito de arquitetura com características comuns. Pode ser uma simulação de um modelo, de modo a poder-se interpretar os efeitos num específico contexto. Trata-se de um processo investigativo que recorre à exploração de soluções tipológicas de arquitetura, recorrendo

aos precedentes. Este processo pode também ser encarado como uma forma particular de *estudo da arquitetura* ou de *estudo por arquitetura*, mas em que o foco está no projetar algo de novo, tipos não existentes. O foco pode variar entre descritivo e explorativo, e o testar desde empírico e descritivo a normativo e prescritivo.

Finalmente o *estudo por arquitetura* é definido como o desenvolvimento do conhecimento através do projetar em Arquitetura, estudando os efeitos das transformações introduzidas no projeto de arquitetura ou no seu contexto. Este processo inclui geralmente uma forte característica exploratória. O primeiro passo é o de gerar novas variações projectuais usando o próprio projeto como processo de estudo e o Desenho como meio indispensável ao processo. Após este passo, as implicações destas variações são estudadas, conduzindo ou não a adaptações ou a soluções completamente diferentes. Deste modo, novos conceitos podem ser desenvolvidos, assim como uma melhor compreensão do impacto causado por diferentes decisões ao nível projectual em Arquitetura.

Formas de aproximação à Investigação em Arquitetura

Existe alguma controvérsia e confusão no que se refere à natureza do que é uma válida investigação em Arquitetura. Temos vindo a verificar um crescente conhecimento das forças intrínsecas e da oportunidade do pensamento arquitetónico dentro do próprio contexto, da validade de uma forma de “inteligência de arquitetura”. Também se verifica uma maior aceitação da arquitetura nos seus próprios termos, um crescente reconhecimento e articulação da arquitetura como uma área disciplinar, assim como uma aceitação dos seus próprios métodos e técnicas de investigação.

Podemos considerar três categorias elementares de investigação: a *descritiva*, a *explorativa* e a *empírica*.

A *investigação descritiva* é um processo efetivo, caso a intenção seja a de dar uma explicação sistemática de um ou mais factos, ou a de aprofundar relevantes desenvolvimentos ou *backgrounds*. Envolve estudo e análise de fontes; análise e documentação de produtos de arquitetura; processamento de informação. Geralmente este tipo de investigação não envolve o empírico testar da hipótese.

Trata-se de uma *investigação explorativa* quando as questões “o quê, como e porquê” são centrais à investigação. O ponto de partida é geralmente um conjunto de noções ou suposições. O objetivo é o de criar introspeção: identificar, definir e ilustrar fenómenos relevantes, de explicar características específicas, efeitos e interrelações.

Na *investigação empírica* a tarefa é essencialmente a de verificar se uma determinada hipótese, previamente identificada, estará ou não correta. Este tipo de investigação envolve geralmente a criação de condições mais ou menos experimentais, associadas a um claro desenho metodológico, assim como a uma avaliação sistemática e à interpretação de toda a informação, especialmente ao nível dos resultados.

Em termos de boas práticas, a *investigação em arquitetura* deve ter as seguintes características: (i) *propositiva* – baseada na identificação de uma questão ou problema válido e que seja possível de investigar, (ii) *inquisitiva* – que procure adquirir novo conhecimento, (iii) *informada* – conduzida através do conhecimento de investigação prévia e relacionada com o assunto, (iv) *metódica* – planeada e conduzida de uma forma disciplinada, (v) *comunicável* – gerando e reportando (difundindo, disseminando) resultados que podem ser testados, para além de acessíveis por outros⁹.

As Metodologias na Investigação em Arquitetura

As interpretações da investigação em arquitetura sob o ponto de vista conceitual e metodológico podem agrupar-se em duas categories básicas de acordo com o respetivo ponto de partida ser a *arquitetura* ou a *ciência*.

A primeira categoria consiste num amplo leque de termos que têm sido criados para indicar tipos de abordagens metodológicas ligeiramente diferentes, tais como (i) *investigação com base na arquitetura*, (ii) *investigação com base no projeto*, (iii) *investigação baseada na prática da arquitetura*, (iv) *investigação de arquitetura operativa*, (v) *investigação ativa em arquitetura*, (vi) *investigação por arquitetura*, (vii) *investigação através da arquitetura*, e (viii) *estudos de arquitetura*¹⁰. A segunda categoria inclui conceitos metodoló-

⁹ Imre HORVÁTH, *On the differences between research in design context and design inclusive research*. The International Design Research Symposium. Seoul, Korea, 2006.

¹⁰ Sasha BARAB & Kurt SQUIRE, *Design-based research: Putting a stake in the ground*. The Journal of the Learning Sciences, Vol. 13, n. 1, 2004, pp. 1-14. Hanna LANDIN, *Relating theory and practice in the design research discourse*, in Proceedings

gicos tais como (i) *investigação de arquitetura fundamental*, (ii) *investigação de arquitetura disciplinar*, (iii) *investigação dentro da arquitetura*, e (iv) *investigação para a arquitetura*.

Esta separação pode ser explicada pelo facto da arquitetura combinar dois modos de conhecimento: (i) a prática e (ii) o conhecimento teórico.

Várias comunicações e artigos têm tentado mostrar o modo como os investigadores na área da arquitetura trabalham atualmente, sobretudo ao nível menos especulativo (teorizante) e mais baseado na prática da arquitetura (projeto). Edelson¹¹ afirma que a investigação baseada na prática da arquitetura é uma produção de conhecimento por arquitetura e que isto é conseguido através do processo de projetar em arquitetura.

As investigações diferem muito em termos dos seus campos de foco, propósitos e objetivos, e do *desenho da investigação*; ao mesmo tempo partilham propriedades e características que originam um novo enquadramento das metodologias de investigação.

O contexto da investigação é definido pelo próprio propósito da investigação e as inerentes relações entre entidades, refletindo-se nas variáveis de investigação selecionadas e no modo de estudar as relações entre estas variáveis.

Os métodos típicos de investigação são a *crítica literária*, *inquéritos* e *entrevistas* com base num questionário, *observação direta ou instrumental* e *experiências de arquitetura* (estudo de casos ou investigação ativa, entre outras formas de experimentação). Estes métodos por si só não oferecem uma solução direta para alguns campos do conhecimento em arquitetura onde se relacionam múltiplas variáveis e múltiplos contextos, por isso são muitas vezes prolongados com análises lógicas contextualizadas ou situacionais.

Quer utilizemos metodologias *intervencionistas* ou *não-intervencionistas*, de base *qualitativa* ou *quantitativa*, geralmente as investigações em

of Nordic Design Research Conference - In the making, Copenhagen, Denmark, 2005, pp. 1-8. Fatina SAIKALY, *Doctoral research in design towards the designerly way*, Ph.D. Thesis, Politecnico de Milano, 2004.

¹¹ Daniel EDELSON, *Design research: What we learn when we engage in design*. Journal of the Learning Sciences, Vol. 11, n.1, 2001.

arquitetura requerem uma forte metodologia de elevado nível de rigor, recorrendo-se, portanto, a *metodologias mistas* (usando métodos quantitativos e qualitativos).

E é exatamente esta nova forma de investigar, de rigor científico, que está a introduzir profundas alterações ao nível das chamadas *metodologias tradicionais*, do campo das *ciências sociais*, ou da *ciência pura* (métodos matemáticos ou experimentais) ou as da *história/estudos de arquivo*, entre outras.

O principal propósito destas metodologias enquadradoras é o de estabelecer a identidade da investigação em arquitetura no mundo atual e torná-la possível, de modo a distinguir a *investigação em arquitetura* da *prática da arquitetura* em si e das outras formas de investigação, já há muito consolidadas.

O Desenho como modo de pensar

Se considerarmos que o início do projeto de arquitetura é substancialmente dominado por preocupações conceptuais, podemos afirmar o desenho como instrumento organizacional do fluir da ideia, processos de adição e subtração simultâneos, de função operativa para a construção da forma.

O Desenho permite uma abordagem disciplinadora do olhar e da mão, ou seja, um olhar participativo, seletivo e ordenador, conjugado com a mão controlada na transposição da tridimensionalidade para o suporte bidimensional.

O gesto, o movimento, perspectivado no Desenho de esquisso, numa atitude de análise crítica, de compreensão, encerra em si potencialidades únicas, tais como as suas capacidades operativas de aquisição e comunicação da informação.

Com o desenvolvimento da visão espacial, o arquiteto passa a ser capaz de analisar, compreender e representar sinteticamente o que o rodeia, utilizando o mesmo processo de esquisso para a ideação projectual em arquitetura.

Marshall Arisman enfatiza a necessidade de se entender o Desenho como processo mental: “A mente lembra-se de cada cheiro, gosto e experiência emocional. O desenho é um processo de meditação que exige ação. (...) Desenho leva tempo. Nesse tempo, você vai encontrar-se.”¹²

12 Heller, STEVEN & Arisman, MARSHALL, *The Education of an Illustrator*, Allworth Press, New York, 2000, p. xxi.

O Desenho como meio de comunicação visual organizacional e conceptual também estimula o utilizador como ferramenta e como meio insubstituível de expressão pessoal. Torna-se, assim, uma linguagem e um suporte de análise crítica do processo conceptual em arquitetura.

O Desenho permite o desenvolvimento de capacidades de leitura, de entendimento, de investigação, de reflexão e de apropriação formal, através do recurso a expressões gráficas próprias do desenho de esboço, assim como de comunicação, sendo um instrumento essencial nas fases de conceção e de representação em arquitetura, seja ela como própria da prática do arquiteto, seja como investigação.

A representação gráfica da arquitetura, cuja importância se consolidou a partir do desenvolvimento técnico/científico ocorrido a partir da Renascença, associada ao panorama atual de especialização e complexidade das obras, faz com que a antecipação das características espaciais de uma edificação com base em informações gráficas e textuais tenha um papel fundamental nos modernos sistemas produtivos.¹³ Desenhar não é apenas uma forma de representar a realidade, mas uma forma de compreender e experienciar o mundo¹⁴. Desenhar é ver para além do óbvio: sempre foi uma forma primária de visualizar, encontrar a realidade.

O desenho arquitetónico contemporâneo é muitas vezes sobre a sua capacidade de descrever as mudanças, flutuações e mutabilidade da arquitetura em relação ao real contínuo virtual/real do espaço arquitetónico do século XXI; uma sequência de imagens que são intimamente, ambigualmente relacionadas, como notas numa composição musical.

Os atuantes tradicionais, se comparadas aos processos digitais atualmente usados, são mais fluidos e apropriadas para o desenvolvimento rápido inicial das ideias, o estímulo à imaginação, à investigação livre, à referência cruzada intencional e randômica de fontes diversas, à manipulação e visualização da escala, à expressão de estados emocionais, etc.¹⁵

¹³ Airton CATTANI, *Arquitetura e Representação gráfica: Considerações históricas e aspetos práticos*, Arqtexto9, UFRGS, Brasil, 2006.

¹⁴ Milton GLASER, *Drawing is thinking*, 2009, Duckworth & Co, ISBN 0715638343

¹⁵ Gisele Lopes de CARVALHO, Cleide Farias de MEDEIROS e Ney DANTAS, *Ambientes Cognitivos para a Projetação: Um Estudo Relacional entre as Mídias Tradicional e Digital na Conceção do Projeto Arquitetónico*, Visión Y Visualización, 2005, p.382.

De acordo com Robbins¹⁶, o desenho arquitetônico permite fundamentalmente que uma ideia subjetiva se torne num objeto construído. O ato de projetar está diretamente ligado à representações de objetos dentro de um contexto de relações sociais, culturais e históricas. Durante todo este processo, a ideia inicial torna-se algo que é comunicado e, portanto, compreensível¹⁷. Esse processo afirmou a importância e o poder do desenho, colocando-o como essencial na concepção.

O esquisso é um facilitador cognitivo. O esquisso é um modo de processamento das imagens mentais, passando a registo dos nossos esforços mentais, corporizando os nossos próprios pensamentos e intenções numa forma muito mais acessível aos nossos esforços reflexivos. Permite melhorar o desempenho do arquiteto, desenvolvendo e aumentando a sua memória, facilitando o desenvolvimento das suas ideias. É, pois, a partir do ato de desenhar que o raciocínio do arquiteto se estrutura e se desenvolvem os processos de projetar. O desenho é o modo de pensar de raciocinar de explicitar as imagens mentais do arquiteto, do projetista, do fazedor de arquitetura e de cidade. Desenhar exige uma grande coordenação entre a mente e a mão, de modo a poder-se reproduzir, corporizar as imagens mentais do arquiteto.

No processo de concepção projetiva, embora nem tudo se baseie numa manipulação consciente de ideias, diferentes processos de pensamento, recursos e mecanismos cognitivos mudam com o fim de desenvolver o projeto. A maior limitação imposta pelo sistema cognitivo no processo de concepção projetual é memória de curto prazo de pequena capacidade. O arquiteto não consegue representar integralmente na mente todas as condicionantes de um projeto arquitetônico, dependendo da memória externa na forma de esboços, esquissos¹⁸.

Segundo Schön e Wiggins¹⁹, os desenhos à mão livre possuem uma grande importância no Projetar, afirmando que eles são essenciais para que os arqui-

¹⁶ Edward ROBBINS, *Why Architects Draw*, Cambridge: MIT Press, 1994.

¹⁷ Gisele Lopes de CARVALHO et al., *Metodología integrada entre diseño tradicional y recursos informáticos*. Congreso Egraphia. La Plata, Argentina, Ed. Color Magenta, 2012.

¹⁸ Gisele Lopes de CARVALHO e Vinícius Albuquerque FULGÊNCIO, *El Diseño como lenguaje de concepción del proyecto arquitectónico*, Tsantsa - Revista de investigaciones artísticas, Facultad de Artes, Universidad de Cuenca, 2014.

¹⁹ Donald SCHÖN & Greg WIGGINS, *Kinds of seeing and their functions in designing*. Design Studies, v. 13, n. 2, pp. 135-156, April, 1992.

tetos tenham a oportunidade de “falar” de forma reflexiva com suas próprias ideias. Eles servem não apenas como memória externa ou como um provedor de pistas visuais para a associação de informações não-visuais; mas também como um local físico onde são construídos os pensamentos do projeto.

O desenho permite ao arquiteto criar hipóteses, verificá-las, descobrir as ideias do projetar em arquitetura, através do processo de tentativas, erros, reflexão e descobertas. Esta forma de pensamento visual permite ao arquiteto gerar ideias a partir do esquisar, do desenhar, e não apenas proceder ao seu registo, dando suporte às operações intelectuais do pensamento criativo. O desenho permite não apenas o comunicar com os outros, mas sobretudo o comunicar consigo próprio. O Desenho está, pois, inerente ao projetar e ao investigar em arquitetura.

Nota conclusiva

Podemos assumir que a arquitetura pode considerar-se como uma área de investigação sólida que recorre a metodologias próprias, ou seja, que recorre a específicas técnicas de investigação para contextualizar a construção do conhecimento que produz.

A necessidade de afirmarmos, defendermos e divulgarmos estes conceitos tem a ver com o facto de à área de *investigação em arquitetura* ser constantemente apontada uma fraqueza epistemológica e metodológica, o que não é realmente verdade. Tal acontece devido ao facto de ser uma área nova e emergente, ainda com pouca investigação produzida e consolidada.

Referências

- ARCHER, Brian, *Nature of design research*, Co-Design, Vol. 2, n. 2, 1995, pp. 6-13.
- BARAB, Sasha & SQUIRE, Kurt, *Design-based research: Putting a stake in the ground*. The Journal of the Learning Sciences, Vol. 13, n. 1, 2004, pp. 1-14.
- CARVALHO, Gisele Lopes de e FULGÊNCIO, Vinícius Albuquerque, *El Diseño como lenguaje de concepción del proyecto arquitectónico*, Tsantsa - Revista de investigaciones artísticas, Facultad de Artes, Universidad de Cuenca, 2014.
- CARVALHO, Gisele Lopes de, et al., *Metodología integrada entre diseño tradicional y recursos informáticos*. Congreso Egraphia. La Plata, Argentina, Ed. Color Magenta, 2012.
- CARVALHO, Gisele Lopes de, MEDEIROS, Cleide Farias de, e DANTAS, Ney, *Ambientes Cognitivos para a Projeção: Um Estudo Relacional entre as Mídias Tradicional e Digital na Conceção do Projeto Arquitetônico*, Visión Y Visualización, 2005, p.382.
- CATTANI, Airton, *Arquitetura e Representação gráfica: Considerações históricas e aspetos práticos*, Arqtexto9, UFRGS, Brasil, 2006.
- CROSS Nigel, *Science and design methodology: A review*. Research in Engineering Design, Vol. 5, n.2, 1993, pp. 63-69.
- CROSS, Nigel et al, *Design method and scientific method*. Design Studies, Vol. 2, n.4, 1981, pp. 195-201.
- FRASCARA Jorge & WINKLER Brian, *On Design Research*. Design Research Quarterly. The Design Research Society, 2008.
- GLASER, Milton, *Drawing is thinking*, 2009, Duckworth & Co, ISBN 0715638343
- HOFSTADTER, Douglas, *Gödel, Escher, Bach: An eternal golden braid*. New York, USA: Vintage, 1979.
- HORVÁTH, Imre, *A treatise on order in engineering design research*. Research in Engineering Design, Vol. 15, n.3, 2004, pp. 151-185.
- HORVÁTH, Imre, *On the differences between research in design context and design inclusive research*. The International Design Research Symposium. Seoul, Korea, 2006.
- KOCATURK, Tuba, *The Polemics of Design Research*. Paper for the Seminar about Design Research. The University of Salford, United Kingdom, 2008.
- LANDIN, Hanna, *Relating theory and practice in the design research discourse*, in Proceedings of Nordic Design Research Conference - In the making, Copenhagen, Denmark, 2005, pp. 1-8.
- MOREIRA DA SILVA, Fernando, *Investigar em design versus investigar pela prática do design – um novo desafio científico*, INGEPRO – Inovação, Gestão e Produção, vol. 02, nº 04, abril de 2010, ISSN 1984-6193
- ROBBINS, Edward, *Why Architects Draw*. Cambridge: MIT Press, 1994.
- SAIKALY, Fatina, *Doctoral research in design towards the designerly way*, Ph.D. Thesis, Politecnico de Milano, 2004.
- SCHÖN, Donald & WIGGINS, Greg, *Kinds of seeing and their functions in designing*. Design Studies, v.13, n. 2, pp. 135-156, April, 1992.
- STEVEN, Heller & MARSHALL, Arisman, *The Education of an Illustrator*, Allworth Press, New York, 2000, p. xxi.

FERNANDO GUILLERMO VÁZQUEZ RAMOS

Doutor, Universidade São Judas Tadeu

A cidade perdida de Mies van der Rohe

Resumo

Este artigo discute um tema por muito tempo abandonado: trata-se da proposta de Ludwig Mies van der Rohe para a remodelação urbana de uma importante área de Londres, próxima à Mansion House, residência oficial do prefeito da cidade. Denominado Mansion House Square Scheme, foi desenvolvido entre 1962 e 1968, mas, por questões legais, a obra só poderia ser construído em 1985. Durante mais de 20 anos, foi sofrendo modificações até que finalmente foi reapresentado às autoridades londrinas, que o indeferiram por não estar de acordo com as necessidades e os requerimentos urbanísticos da cidade. Trata-se de um caso único de projeto urbano, que, pensado no auge do Estilo Internacional, foi alvo de fortes críticas nos anos dominados pelo pensamento pós-moderno, o que o torna um caso importante para entender as mudanças de atitude da sociedade frente ao movimento moderno e a suas concepções arquitetônicas e urbanísticas.

Abstract

This article addresses for a long time abandoned topic and intends to resume discussion of the Mies van der Rohe proposal for the urban renewal of a London important area, close to Mansion House, the Lord Mayor official residence. The scheme, called *Mansion House Square*, developed between 1962 and 1968, for legal reasons could only in 1985 be built. For more than 20 years, the project has undergone changes until it finally resubmitted to London's authorities that rejected the project because it not complies with the urban needs and requirements of the city. This is a single case of urban design that thought at the height of the International Style period suffered strong criticism in the years dominated by postmodern ideas, which makes it an important example to understand changes in the attitude from society to the architectural and urbanistic concepts of the modern movement.

Introdução

Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) é considerado um dos quatro arquitetos mais importantes e influentes do século XX, ao lado de Frank Lloyd Wright (1867-1959) e Le Corbusier (1887-1965), aos quais se soma tradicionalmente a figura de Walter Gropius (1883-1969), ainda que não tanto por sua arquitetura, mas sim por seu desempenho na criação da Bauhaus. No entanto, não se pode dizer que Mies van der Rohe tenha sido um arquiteto com atuação internacional, ou, nos termos que usamos hoje, global, como para que sua arquitetura fosse conhecida fisicamente em vários continentes, como acontece hoje com os grandes arquitetos do starsystem. Poderíamos afirmar que, com exceção de Le Corbusier, talvez nenhum dos arquitetos mencionados acima possa ser considerado assim.¹ As circunstâncias da mobilidade laboral e da produção de obras de arquitetura no século XX foram muito diferentes das que temos desde os anos 1990, quando o mundo de fato se globalizou, e os escritórios de arquitetura também espalhados por todos os continentes.

Há poucas construções de Mies van der Rohe fora da Alemanha² e dos EUA, algumas no Canadá³ e uma no México.⁴ Sua fama internacional, em vida, se deveu à difusão de suas obras (as construídas e também as só projetadas) pelo trabalho dos historiadores comprometidos com o movimento moderno e com a consolidação desse movimento como opção dominante do entendimento e da produção da arquitetura e do urbanismo. No caso de Mies van der Rohe, seus trabalhos foram disseminados pelos estudos de importantes historiadores, fundamentalmente Siegfried Giedion (1888-1968) e Bruno Zevi (1918-2000), mas também de respeitáveis críticos como Philip Johnson, Arthur Drexler, Peter Blake e Werner Blaser, que escreveram quando Mies ainda era vivo, e Colin Rowe, Alan Colquhoun e Franz Schulze, que escreveram nas décadas seguintes. Além disso, as obras de Mies van der Rohe foram muito publicadas em revistas de grande penetração mundial como a especializada

¹ Não obstante as obras de Wright no Japão.

² Mies construiu só uma casa fora da Alemanha, a Casa Tugendhat, em Brno, 1928-1930, na Tchecoslováquia (atual República Eslovaca), que, nos anos 1930, estava na órbita política e cultural alemã.

³ Em Toronto, o complexo Dominion Centre (1963-1969) e, em Montreal, o complexo Westmount Square (1964-68) e os apartamentos Highrise (1967-69), além de um posto de gasolina para Esso (1967-69).

⁴ Os escritórios Bacardi, na Cidade do México (1958-61).

*L'Architecture d'aujourd'hui*⁵ e a popular *Life Magazine*,⁶ que dedicaram números especiais a sua obra, ou tantas outras (de arquitetura ou de amenidades) que publicaram cada obra separadamente.

Assim, sua fama se deve à difusão de sua produção em meios de comunicação de massas (principalmente revistas, mas também livros), mais que por sua presença física (de obra construída), que ficou restrita aos países onde morou e trabalhou dos quais foi cidadão, a Alemanha e os EUA. Essas nações reconheceram sua importância, sua maestria e sua relevância mundial e lhe encomendaram projetos em outros países, como, por exemplo, os pavilhões alemães para as exposições de Barcelona (1928-1929) e de Bruxelas (1935) ou o consulado estadunidense em São Paulo (1957), dos quais apenas o primeiro chegou a ser construído. Fora essas raridades, pode-se dizer que seus clientes foram todos concidadãos de seu círculo de conhecidos na Alemanha ou nos EUA e sempre lhe pediram projetos para o respectivo país ou suas áreas de influência, Tchecoslovaquia para Alemanha e Cuba para EUA.

Esiste, contudo, uma única – e importantíssima exceção – Peter Palumbo (1935-), um jovem cavaleiro britânico que o procurou em Chicago para encomenda-lhe um projeto para Londres que deveria mudar a cidade: um edifício de escritórios junto a um complexo comercial no coração da capital inglesa, (Fig. 1) no local conhecido como Mansion House, por estar ao lado da residência oficial do Lord Mayor (prefeito) da cidade, perto do Royal Exchange e do Banco de Inglaterra, no meio do distrito financeiro de uma Londres que precisava rapidamente adaptar sua estrutura urbana, e sua arquitetura, aos tempos modernos de um pós-guerra que pretendia revolucionar a sociedade e suas construções. Palumbo solicitou por isso um projeto grandioso e inesperado para uma cidade tradicional como Londres, pediu um projeto moderno ao mais importante dos arquitetos modernos do século XX.

⁵ Edição especial sobre Mies van der Rohe: *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 79, set. 1958.

⁶ Edição especial sobre Mies van der Rohe: *Life Magazine*, v. 42, n. 11, mar. 18, 1957.

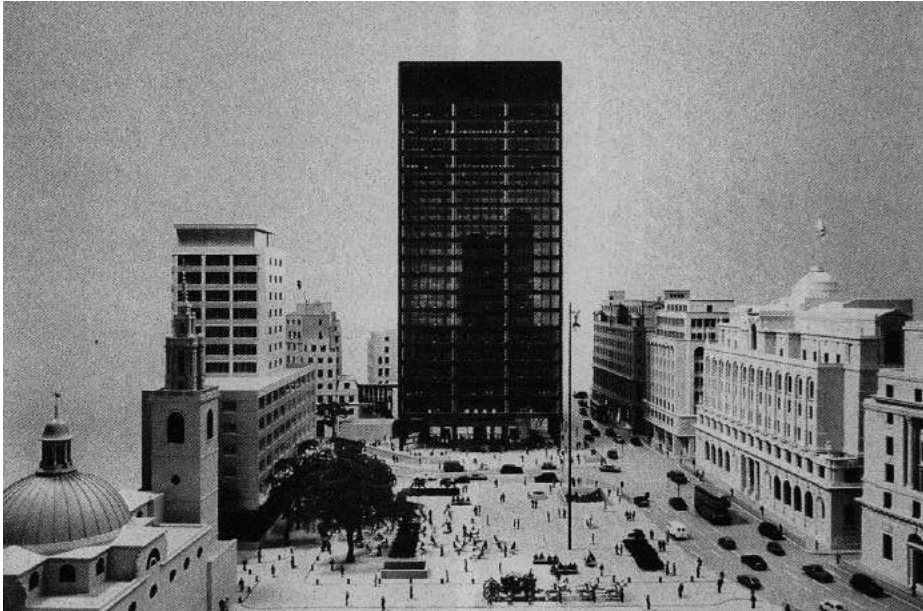


Figura 1, Escritório MIES VAN DER ROHE. *Maquete do projeto para a Mansion House Square*. Apresentada na Exposição “Mansion House Square”, Royal Exchange, out. 1968. Fonte: Jean-Louis COHEN, *Mies van der Rohe*, 1996, p. 121.

O excepcional projeto teve uma vida atribulada que merece reflexão, pois dá pistas sobre os critérios de interpretação, proposição, aceitação ou rejeição das ideias que circulavam na segunda metade do século XX sobre cidade e sobre arquitetura. Um século que nascera eclético, com o florescimento de numerosos movimentos libertários e otimistas relacionados aos *arts & crafts* e aos *art nouveau*, com os *jugendstil* e os *modernismes*, terminou escurecendo – quase literalmente – após as atrocidades da Primeira Guerra Mundial, resultando em expressionismos, dadaísmos e outros tantos ismos que povoaram o imaginário dos europeus no conturbado período de entre guerras. Nesse momento de efervescência e de grande transformação do mundo ocidental, ao lado do otimismo míope da República de Weimar e da impossível reorganização de potências coloniais como a França e a Inglaterra, o movimento moderno desponta como uma ilha de funcionalidade e de eficiência que deu sentido à esperança na salvação do mundo, aunando comprometimento, tenacidade e ação por parte dos arquitetos mais comprometidos com o movimento, dentro dos parâmetros de civilidade que tinham surgido na Europa durante o Iluminismo, apoiados na sua confiança cega na razão.

Apesar do evidente questionamento que a Segunda Guerra Mundial impôs a essa visão racional e eficiente do mundo, o pós-guerra mostrou que o único programa que tinha capacidade operativa para enfrentar a destruição deixada pelos bombardeios – tanto os do eixo quanto os aliados – era a cartilha montada pela *intelligentsia* ligada ao movimento moderno nos anos 1930. Não só da perspectiva do urbanismo, com a aplicação dos preceitos da Carta de Atenas, como também da arquitetura, com sua relação direta com a industrialização, especialmente nos EUA, onde, depois de escassear por conta da guerra, o aço voltou a ser o material que garantiu o desenvolvimento acelerado das cidades no país, implantando a mais importante tipologia arquitetônica da modernidade, o arranha-céu.

Em que pesem os graves questionamentos dos anos 1960 à viabilidade do modelo defendido pelo movimento moderno, especialmente aquele ligado aos CIAM, também é certo que as décadas que se seguiram ao fim da guerra foram as de maior consolidação e difusão do que se conhece como “Estilo Internacional”, que deve grande parte de sua identidade à obra de Mies van der Rohe.

Os eventos de Mansion House testemunham o que aconteceu com o movimento moderno e com a sociedade que criou, sofreu e destruiu esse movimento.⁷

Uma proposta atemporal

Para discutir a longa história do projeto Mansion House Square, remontamos aos anos 1950, quando Londres, muito afetada pelos bombardeios durante a guerra, empreendia grandes esforços para reerguer-se e consolidar uma posição importante no panorama internacional. Nesse contexto de vitalidade financeira e econômica, um período que Eric Hobsbawm (1917-2012) chamou de “anos dourados”, uma sociedade de investidores imobiliários comandados por um descendente de italianos deu início à compra de propriedades e de direitos de uso e de posse bem no coração da capital do já totalmente combalido

⁷ Parte deste trabalho tem origem em minha tese de doutorado (Fernando G. VÁZQUEZ RAMOS, *La actitud creativa de Mies van der Rohe*, 1993, p. 145-196), como numa comunicação apresentada no III Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, em São Carlos, em 1994. Como nenhum dos trabalhos foi publicado, me pareceu oportuno retomar o tema apontando novas questões, não abordadas nesses textos, cuja finalidade era outra.

Império Britânico, embora a cidade despontasse como um dos novos centros financeiros do mundo capitalista. O dono dessa empresa chamava-se Rudolph Palumbo e concentrou parte de seus esforços de investimentos na interseção das ruas Poultry e Queen Victoria, a um quarteirão do Banco de Inglaterra e do Royal Exchange, centro dos negócios financeiros não só dos britânicos, mas de suas ex-colônias e dos interesses estadunidenses na Europa.

A forma particular pela qual se consegue a propriedade de um bem imóvel em Londres fez com que a compra e a aquisição de títulos no final dos anos 1950, especialmente as que se consolidaram em 1958, retardasse o negócio que se montava naquele momento; assim, só depois de alguns anos se percebeu a que vinha esses investimentos. Na década seguinte, entra em cena Peter, o filho de Rudolph, e, amparado na fortuna que o pai lograra reunir, assume a frente das empresas familiares e decide encarar a transformação do centro de Londres como eixo de seus investimentos e de suas expectativas pessoais como mecenas da cidade.

Parecia, aos olhos das autoridades e dos investidores, que a cidade precisava de uma remodelação geral para se adaptar às necessidades de um mundo dinâmico e dinamizado pelas atividades financeiras. Em Londres, estavam as sedes ou poderosas filiais de várias empresas multinacionais, de bancos e seguradoras e de firmas de comércio internacional que haviam adotado padrões modernos de desempenho, seguindo os modelos estadunidenses, que eram dominantes – pelo menos no Ocidente – e precisavam se instalar em edifícios eficientes e pensados para as atividades de escritório que a complexa cultura empresarial do pós-guerra exigia, além de fornecer obras de arquitetura à altura de importância social e econômica que essas empresas significavam para as nações que representavam.

Dentro desse contexto de renovação de valores e de aceitação dos preceitos da modernidade como elementos de grande significação para a consolidação de uma imagem empresarial de prestígio, no início dos anos 1960, Palumbo decidiu encomendar o projeto do novo centro de negócios da capital britânica ao mais importante arquiteto da época, Mies van der Rohe. Em 1962, quando Palumbo o contactou em Chicago, Mies tinha 75 anos e uma portentosa carreira, que incluía ícones da arquitetura mundial como os apartamentos 860-880 Lake Shore Drive (1948-51) ou o edifício Seagram (1954-58),

sem mencionar verdadeiras joias da arquitetura moderna como o Pavilhão de Barcelona (1928-29) e a casa Farnsworth (1945-51), que o próprio Palumbo compraria alguns anos depois.⁸ Membro da elite inglesa, educado em Oxford, entendido e apreciador de arquitetura e das artes em geral, Peter conhecia perfeitamente a trajetória do alemão e pensava que sua assinatura num projeto na cidade garantiria a viabilidade do empreendimento no meio inglês, sempre tão conservador e zeloso de sua independência com respeito aos padrões “americanos”, pois, no fundo, Mies não deixava de ser um europeu.

Ainda que tenha pensado também em Le Corbusier, Palumbo o descartou prontamente, pois sua produção era na época pouco sofisticada para os padrões de elegância que pretendia impor a sua proposta de renovação urbanística e arquitetônica do centro de Londres.⁹ Assim, pensando na finalidade do projeto, um novo centro empresarial e de negócios, a escolha de Mies van der Rohe era absolutamente adequada, uma vez que o arquiteto tinha feito edifícios com essas finalidades em cidades do porte de Nova York e Chicago.

Mas a proposta que Palumbo levou a Chicago em 1962 era incomum: o projeto só poderia ser construído mais de duas décadas depois, em 1985, quando o investidor teria finalmente todas as propriedades, aluguéis, posses e títulos do local a seu dispor. Como expúnhamos quando apresentamos os negócios de Rudolph Palumbo, trata-se de uma peculiaridade do sistema de propriedade do mercado imobiliário inglês,¹⁰ no qual é possível adquirir direitos sobre bens que só depois se reverterem em possibilidade de usufruto o que pode

⁸ Peter Palumbo comprou a casa Farnsworth em 1972 da própria Edith Farnsworth e a vendeu, em 2003, para uma sociedade de preservacionistas de Chicago.

⁹ Le Corbusier era referência para o movimento brutalista, que questionava tanto o movimento moderno como os padrões do capitalismo avançado, também era referência para a arquitetura de interesse social, com suas Unidades de Habitação. Ambas as conotações estavam longe de ser o foco de Palumbo. Contudo, Mies foi sempre uma referência abrangente, servia para os brutalistas, como testemunham Alison e Peter Smithon, que o usaram para projetar uma escola em Hunstanton (1949-54), e também para o mundo empresarial, que via no Seagram um ícone inquestionável de elegância.

¹⁰ Aqui, cabe mencionar uma particularidade do regime imobiliário do Reino Unido. Pode-se comprar um imóvel ou adquirir seus direitos de uso por determinado tempo, dependendo da natureza de seu registro. (A propriedade é diferente do uso, embora os efeitos práticos – ao menos durante o período de uso – sejam os mesmos.) Há dois sistemas: o *freehold*, pelo qual a terra e tudo o que estiver construído sobre ela podem ser comprados/vendidos sempre juntos, e o *leasehold*, pelo qual terra e construído são independentes. Neste caso, pode-se alugar a terra (ou uma construção) por certo período, ao fim do qual a propriedade e seu uso voltam às mãos do *lordland* (o dono por título da propriedade real). Foi esta última modalidade que permitiu a construção de HongKong, um *leasehold* de 100 anos entre chineses e britânicos, que devolveram a propriedade em 1999.

obrigar a um planejamento de décadas para efetivar um empreendimento de grandes dimensões, como o que aqui estava em pauta.

Para Mies, o encargo tinha um caráter bem diferente: evidentemente, tratava-se de um projeto “póstumo”; deveria projetar uma obra que nunca veria e que, por vir a ser construída tanto tempo depois, deveria ser muito flexível, apoiada numa compreensão do futuro que não é usual em projetos desse tipo. O edifício deveria ser projetado com as técnicas mais avançadas que havia na época (anos 1960), mas abrindo espaço para suposições sobre possíveis avanços tecnológicos, pensando em como edifícios similares se comportariam nos anos 1980. Pressupunham também – o autor e o cliente – que as questões plásticas, de estilo, não sofreriam alterações, e que uma obra de Mies van der Rohe ainda seria em 1985 o que era em 1962. Essa suposição se baseava no fato de que as obras de Mies dos anos 1930, como as casas em Krefeld,¹¹ a casa Tugendhat e o Pavilhão Alemão de Barcelona, ou as dos anos 1940-50, em Chicago, com os edifícios desenvolvidos para Herbert Greenwald,¹² ou ainda as mais próximas de estruendoso sucesso, como o edifício Seagram, continuavam sendo “obras de arte” e, nesse sentido, deviam ser entendidas como atemporais.

O desenvolvimento do projeto e sua apresentação

Mies van der Rohe e sua equipe de Chicago, especialmente Peter Carter e mais tarde seu neto, Dirk Lohan que acabava de chegar de Europa, começaram a trabalhar no projeto no fim de 1962, compilando material que poderia ajudar a entender as questões mais técnicas do novo edifício. Em fevereiro de 1963, o próprio Mies entrou em contato com o escritório inglês que Peter Palumbo tinha indicado como arquiteto residente, o de Sir (mais tarde Lorde e Barão) William Holford (1907-1975), que tinha vasta experiência em grandes obras e conhecia bem Londres, sua legislação e normativas, uma vez que Holford fora autor de dois dos vários planos de desenvolvimento da cidade, o de 1947 e o de 1959. As duas equipes trabalhariam de forma integrada durante cinco anos

¹¹ Esters e Lange, 1927-30.

¹² Mies projetou para Greenwald os edifícios de apartamentos Promontory (196-49), 860-880, Lake Shore Drive (1948-51), Esplanade (1953-56), Commonwealth Plaza (1953-56) e Lafayette Park (1955-1963). Greenwald morreu num acidente aéreo em 1959.

para fechar a proposta final que, assim, ficou pronta antes do falecimento de Mies, em 1969.

Em outubro de 1964, em companhia de Lohan que na época já trabalhava em grandes projetos do avô, Mies van der Rohe viajou finalmente a Londres, que não visitava desde os anos 1930, quando saiu da Alemanha para radicar-se nos EUA. Mas a iniciativa da viagem não partiu do arquiteto, e sim de seu cliente, que o convidou para conhecer pessoalmente o sítio, pensando que conhecer *in loco* o bairro onde seria levantada sua torre ajudaria Mies a conceber a obra. Palumbo não estava errado quanto a isso. Apesar da ideia preconcebida sobre a não relação entre as obras e os lugares onde elas se localizam que se tem da arquitetura do Estilo Internacional, ela não se aplica à obra de Mies. Baste lembrar a mudança na concepção do edifício para Bacardi, em Santiago de Cuba (1957), que, antes de visitar a ilha, Mies tinha pensado em aço e, depois, mudou para concreto, quando percebeu que o ofuscante clima tropical úmido e quente inviabilizava uma construção naquele material, tão adequado ao clima seco e frio dos Grandes Lagos.

Sua ida a Londres levou a mudanças no projeto, concluído finalmente em 1967. Em outubro, Mies van der Rohe voltou à cidade para apresentá-lo, amplamente detalhado e com uma impecável sustentação legal preparada pelo escritório de Holford ante às autoridades da City e também aos diretores do Lloyds Bank International, o então possível futuro usuário da torre de escritórios que Mies projetara. Na ocasião, ainda se incorporaram algumas sugestões das autoridades e dos futuros usuários para concretizar a proposta final – um edifício de escritórios de 18 andares em frente a uma grande praça que se erguia sobre um centro comercial subterrâneo vinculado à malha metroviária de londrina. (Fig. 2)

Já em 1968, o projeto foi finalizado, com o beneplácito do cliente, dos futuros usuários, das autoridades e do sócio inglês, Holford & Associates. A Corporação da Cidade de Londres aprovou o projeto em 6 de junho, com o apoio de todas as partes interessadas, incluindo o grande público, que foi consultado em enquetes durante o ano de 1968. Era o resultado de cinco intensos anos de trabalho, de contatos nos mais altos níveis, com adaptações e modificações, previsões e pesquisas, construção de modelos e estudos que iam dos ventos e da circulação até questões estruturais e de detalhamento

construtivo. Não foram esquecidos os problemas urbanísticos, que centraram parte da discussão, uma vez que o sistema de transporte público da cidade passaria a intergrar o novo complexo em Bank Station. A versão final foi apresentada publicamente no Great Hall do Royal Exchange, em outubro de 1968, numa grande exposição denominada *Mansion House Square*. Projetada pelo próprio Mies van der Rohe e organizada por Adrian Gale, a exposição durou duas semanas e apresentava desenhos de todo tipo, plantas, cortes, elevações e perspectivas e ainda incluía maquetes gerais do lugar e algumas, em tamanho natural, de detalhamentos construtivos (os do muro-cortina). Como em toda exposição de obras de Mies, nessa se exibiram painéis com fotomontagens bastante realistas do novo projeto em seu entorno urbano e croquis originais do arquiteto, assim como desenhos expressivos de outros integrantes da equipe dos escritórios de Mies e de Holford, especialmente desenhos de Peter Carter. Apresentaram-se ainda um jogo completo da documentação técnica e um memorial descritivo detalhado que antes se havia apresentado às autoridades. A exposição serviu também como um termômetro da reação popular, que, de acordo com enquetes da época, foi favorável ao projeto.¹³ Isso era muito importante para os investidores e para as autoridades, uma vez que o projeto só se concretizaria 20 anos depois, mas também para Mies que viu seu último projeto aprovado pelo público.

¹³ A exposição recebeu 32.000 visitantes; 10% responderam à enquete, que acusou um apoio de mais de 75% (JENCKS, 1988, p. 27).



Figura 2, Escritório MIES VAN DER ROHE. Fotomontagem com imagem do modelo colada sobre foto do local.
Fonte: Detlef MERTINS, *Mies*, 2014, p. 425.

O Projeto: A Torre

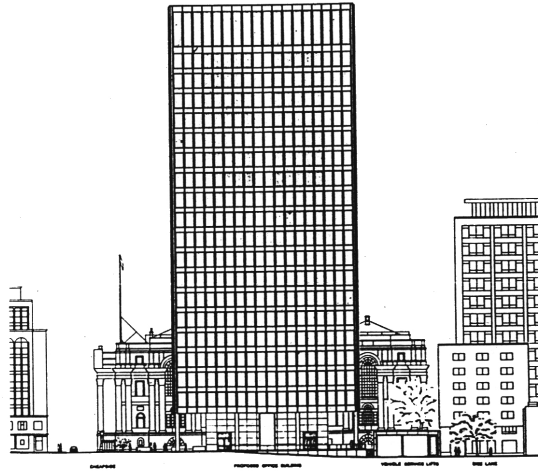
O projeto final aprovado, o que foi exposto no Royal Exchange, consistia num edifício de escritórios de 18 andares, com pé direito de 3,10 m (4,00 m de piso a piso) sobre um volume inferior de quase 8 m de altura, que funcionava como um grande *hall* aberto, ideia que já se havia desenvolvido no Seagram, mas que nesse caso adquiria proporções monumentais em relação à altura do edifício (Fig. 3). O arranha-céu era arrematado por um pavimento técnico, no 19º andar, com outros quase 8 m de altura, onde ficariam as instalações do ar-condicionado central, assegurando o conforto térmico. O edifício teria mais de 90 m, incomum na Londres da época.¹⁴ O conjunto tinha ainda três subsolos, destinados a diferentes usos: o primeiro seria vinculado a um centro comercial, o segundo serviria de estacionamento de serviço e para carga e descarga,

¹⁴ A normativa de gabarito máximo de Londres permaneceu em 100 pés (30,50 m) de 1930 até 1951, quando se conseguiu implantar o Plano de Reconstrução do Pós-guerra, idealizado por William Holford.

para os escritórios e para o centro comercial, e, no terceiro, ficariam as instalações técnicas que sustentariam o complexo.

O projeto da torre previa estrutura metálica recoberta de concreto, formando um conjunto de pilares e vigas seguindo uma quadrícula de módulo constante, 2,05 m, organizado numa relação de três seções de três vãos cada uma, o que é visível no pórtico aberto do térreo, respeitando módulos de 12,30 m no lado maior, por 8,20 m no menor. Havia um núcleo de circulação apoiado na fachada posterior, oposto à entrada principal e alinhado com o eixo de simetria menor. Seguindo a forma tradicional de fechamento dos arranha-céus de Mies, a pele da torre seria de vidro (muro-cortina), organizada por montantes metálicos revestidos em alumínio anodizado bronze que suportariam o fechamento de vidro tingido bronze. Dentro da tradição dos edifícios modernos de Nova York, como o próprio Seagram mas também como a Lever House,¹⁵ As paredes cegas do andar técnico (o arremate do edifício) seriam fechadas com uma grelha, que permitiriam a ventilação natural, formada de laminas horizontais de alumínio anodizado na mesma cor dos montantes. A proporção dos fechamentos, assim como a altura do térreo, foram definidas seguindo a referência – relação entre cheios e vazios – de um dos prédios vizinhos (o de Sir Edwin Lutyens). O revestimento das paredes cegas do núcleo de circulação vertical e das colunas seria em travertino romano, e os pisos do andar térreo, seguindo a proposta das áreas exteriores, seriam de grandes lajotas de granito. Nos andares da torre, haveria piso elevado, uma novidade na época, e eles seriam revestidos com carpetes, muito parecidos com os que usamos hoje. Os forros seriam industrializados metálicos e desmontáveis, seguindo a modulação geral do edifício (2,05 m) o que facilitaria a acomodação de instalações, tal como que se previa com o uso do piso elevado (Fig. 4). Finalmente, o edifício teria ar-condicionado central, dimensionamento acústico das peças de fechamento interno (assim como as externas, do muro-cortina) e um sofisticado sistema de proteção contra incêndio – um tema caro aos londrinos, que nunca esqueceram o incêndio que destruiu a cidade em 1666 –, inspirado na regulamentação estadunidense, bem mais restritiva que a inglesa.

¹⁵ Projeto de Gordon Bunshaft e Natalie de Blois, do escritório Skidmore, Owings & Merrill (SOM), Nova York, 1951.



WEST ELEVATION



6 u/p

Figura 3, Escritórios MIES VAN DER ROHE e WILLIAM HOLFORD & PARTNERS. Fachada oeste [do edifício de escritórios da Mansion House Square]. Update/Preferred Scheme. Fonte: Peter Carter, Proof of evidence Peter Carter, 1985.

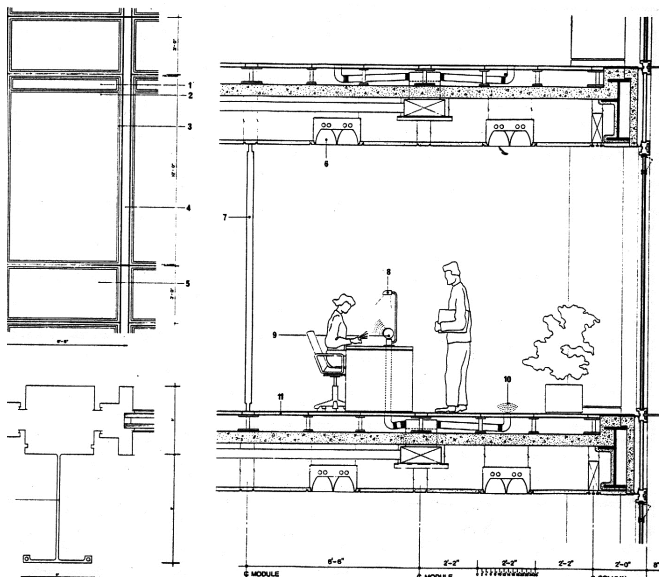


Figura 4, Escritórios MIES VAN DER ROHE e WILLIAM HOLFORD & PARTNERS. Detalhe do muro-cortina e corte com detalhe das instalações [do edifício de escritórios da Mansion House Square]. Update/Preferred Scheme. Fonte: INTERNATIONAL ARCHITECT, 1983, p. 31.

O Projeto: A Praça

Abrir uma praça pública no meio da City foi a mais ousada proposta urbanística para Londres desde os tempos de Sir Christopher Wren (1632-1723), que idealizou a reforma da cidade depois do devastador incêndio a que nos referimos acima. Mies van der Rohe propôs abrir um amplo retângulo de 100 m na direção leste-oeste, da fachada lateral de Mansion House até o novo arranha-céu, por 85 m na direção norte-sul, da fachada do Midland Bank até Bucklersbury House, deixando uma área de 70 por 65 m pavimentada com as placas de granito que usaria para o grande *hall* de seu edifício (Fig. 5). Para tanto, seria preciso demolir os três quarteirões triangulares que havia no local: o delimitado pelas ruas Queen Victoria, Walbrook e Bucklersbury, onde se encontrava o edifício do Banco da Nova Zelândia, construído em 1873, e que ainda tinha no subsolo o National Safe Deposite, do mesmo ano; o formado por Queen Victoria, Bucklersbury e Poultry, onde se encontrava, entre outros, o edifício do Mappin & Webb, construído em 1870; e, finalmente, o quarteirão formado por Queen Victoria, Sise Lane y Pancras Lane, estes dois últimos, passagens mais que ruas, onde se encontrava, entre outros, o Imperial Building, de 1871 (Fig. 6).

Devia-se alterar também o traçado da Rua Queen Victoria, com duas possibilidades: a primeira (proposta A) (Fig. 5) a desviava, mas ainda a deixava passando em frente ao novo edifício de Mies, e assim partia o grande espaço a céu aberto da praça em duas áreas, a do térreo da torre e a da praça propriamente dita; a outra (proposta B) unia Queen Victoria com Bucklersbury, no lado sul da praça, deixando a continuidade do piso de granito ocupar todo o novo vazio urbano, desde a fachada lateral de Mansion House até adentrar o *hall* do novo arranha-céu.

O espaço que Mies detecta no centro de Londres é mais uma descoberta que uma criação. É certo que a praça surge a partir da proposta de demolição dos referidos quarteirões, mas, analisando o local como era em 1960, é fácil perceber a forte presença delimitadora das fachadas de cinco grandes obras, pelo tamanho e por seu reconhecimento como importantes peças de arquitetura. Fechando o lado leste, o primeiro edifício seria a residência oficial do Lord Mayor, Mansion House, construída entre 1739 e 1753, que daria nome à futura praça projetada por Mies, obra de George Dance o Velho (1695-1768)

4

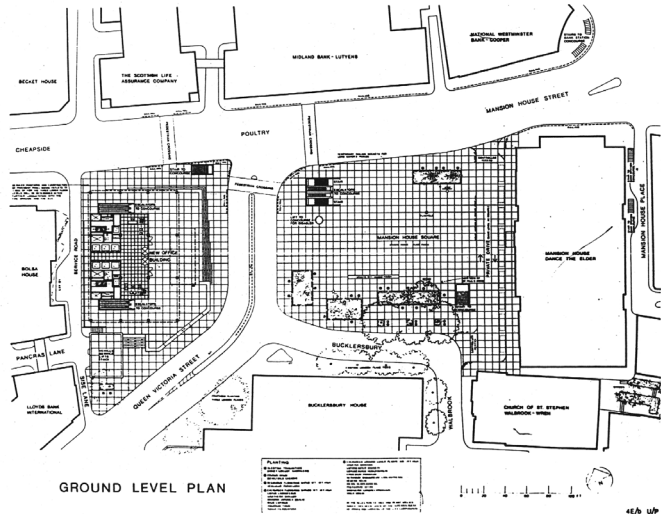


Figura 5, Escritórios MIES VAN DER ROHE e WILLIAM HOLFORD & PARTNERS. *Planta do andar térreo [da proposta A para a Mansion House Square]. Update/Preferred Scheme.* Fonte: Peter Carter, 1985.

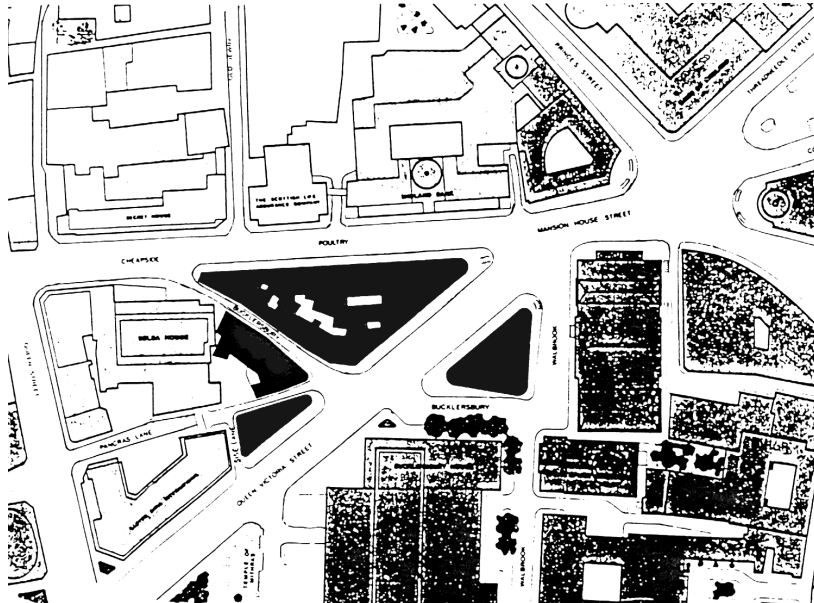


Figura 6, Escritórios MIES VAN DER ROHE e WILLIAM HOLFORD & PARTNERS. *Demarcação das áreas para demolição [da proposta da Mansion House Square]. Update/Preferred Scheme.* Fonte: Peter Carter, 1985.

em estilo palladiano, que sofreu várias modificações nos séculos seguintes, mas que manteve intacto o monumental pórtico original que se levanta sobre um pódio (um subsolo elevado) revestido com um almofadado ao estilo maneirista, sobre o qual desponta um átrio composto por seis colunas coríntias, que suportam um tímpano esculpido por Sir Robert Taylor. A fachada norte estaria delimitada por dois edifícios: a sede do National Westminster Bank (1929-1932), uma obra de Sir Thomas Edwin Cooper (1874-1942) em estilo neoclássico, que fecha o ângulo nordeste, ainda que se prolongue visualmente na fachada do imponente Banco de Inglaterra (1788-1800), obra de Sir John Soane (1753-1837), na continuação de rua Mansion House, e, a oeste, a fachada do Midland Bank (1924-1938), obra de Sir Edwin Lutyens (1869-1944). No lado oposto, no fechamento sul da futura praça, levanta-se na esquina sudeste o quarto edifício, o da igreja de St. Stephen Walbrook (1672-1679), uma das mais interessantes obras de Sir Christopher Wren, cuja torre do campanário incorpora um importante elemento de definição espacial e de escala. Esse lado sul se completa com o moderno Bucklersbury House (1953-1958), projetado pelo escritório O. Campbell-Jones & Sons, que foi o primeiro edifício em Londres a ultrapassar os 100 pés (30,50 m) do gabarito de 1930. O edifício de Mies fecharia o lado oeste da nova praça (Fig. 7).

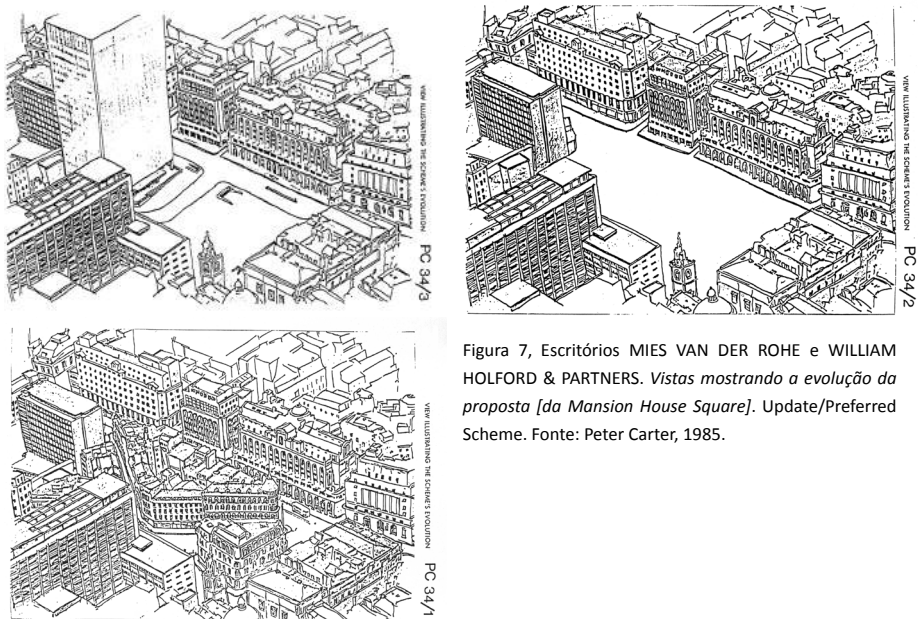


Figura 7, Escritórios MIES VAN DER ROHE e WILLIAM HOLFORD & PARTNERS. Vistas mostrando a evolução da proposta [da Mansion House Square]. Update/Preferred Scheme. Fonte: Peter Carter, 1985.

Essa impressionante coleção de obras-primas de importantes arquitetos dos últimos 300 anos teria dado um ar muito especial ao espaço público da nova praça que Mies van der Rohe conseguiu projetar graças aos investimentos da família Palumbo. A praça em si era um enorme espaço a céu aberto, com um cuidado equipamento urbano e um preciso projeto paisagístico, com uma arborização pensada para dialogar com a arquitetura sem interferir na vista privilegiada das principais fachadas (Fig. 8). Uma praça com essas características teria permitido a qualquer usuário e qualquer visitante pôr em relação edifícios que, na época do projeto, não poderiam ser vistos juntos. E essa ordem nova criada pelo vazio urbano da praça permitiria também entender a sequência de construções que conformam a própria Londres desde os tempos de Wren. O novo conjunto seria assim monumental e histórico, didático e orgânico, respeitoso com o passado e comprometido com o presente. E mais ainda, confiante no futuro, uma vez que o que se propunha em 1968 só aconteceria nos anos 1980.

Mies descobre uma ordem temporal profunda e dilatada que inclui obras de diferentes períodos mas que podem conversar e se relacionar através do espaço público, que sempre é um espaço disponível para o uso, mas que também deve ser um espaço da fuga. Um lugar que podemos pensar que já existia e estava apenas oculto pelas circunstâncias que ensejaram um específico crescimento da cidade. Com esse projeto, Mies desvela uma ordem existente e real, ainda que invisível para o cidadão; uma ordem que subjaz à da cidade cotidiana, uma ordem de permanências, diria Aldo Rossi, que se revelam a quem as procura como testemunhas dos anseios de várias gerações que fizeram possível a Londres real. Mas a realização dessa mágica reconciliação dessas obras importantes exigia o sacrifício de três quarteirões que contam construções do século XIX (de 1869 a 1880), entre as quais havia, nos anos 1980, pelo menos nove edifícios tombados pelo patrimônio histórico da cidade, representantes do que se conhece na Inglaterra como “arquitetura comercial vitoriana” e que foram construídos na sequência da abertura da rua Queen Victoria, entre 1867 e 1871.

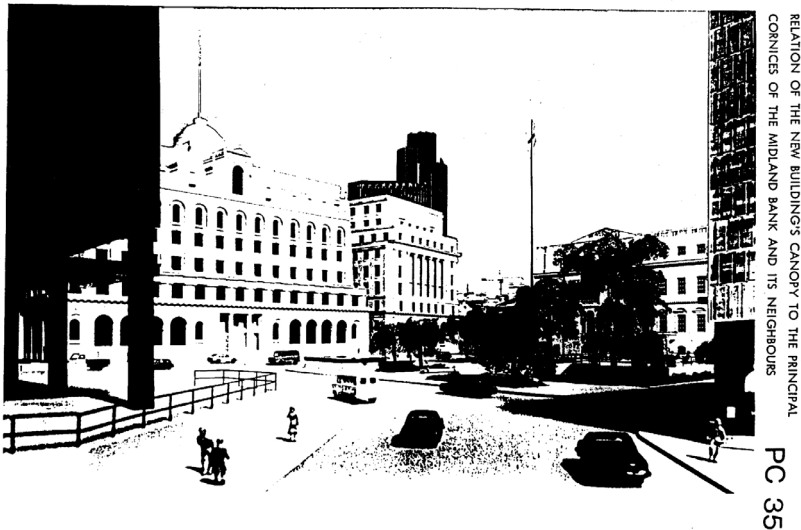


Figura 8, Escritórios MIES VAN DER ROHE e WILLIAM HOLFORD & PARTNERS. *Relação da marquise do novo edifício com relação às principais cornijas do Midland Bank e seus vizinhos [para a proposta da Mansion House Square]. Update/Preferred Scheme. Fonte: Peter Carter, 1985.*

O Projeto: O Centro Comercial

Por último, integrava o projeto um centro comercial subterrâneo (Fig. 9), abaixo da praça, ligado tanto ao primeiro subsolo da nova torre comercial de Mies como aos túneis da rede do metrô em Bank Station, uma das principais estações do sistema de transporte subterrâneo londrino. No subsolo, os investidores previam uma série de atividades comerciais, com diversas abrangências, mas que privilegiava lojas com produtos diferenciados e de alto padrão. Assim, a proposta do programa, e o projeto do arquiteto, ignoravam os pequenos comércios de rua, tradicional das *lanes* (passagens) que chegavam ou partiam das ruas Poultry ou Queen Victoria, assim como as grandes lojas de grife como o Mappin & Webb, que também ficava na rua Poultry, que desapareceriam por conta da demolição das construções no térreo. A proposta do centro comercial, dentro da mais sofisticada tradição miesiana, com o uso de todo tipo de materiais nobres como mármore, bronzes e cristais, criava um lugar controlado de todos os pontos de vista (climático, mas também social e plástico), que garantia segurança à população, à custa de afastá-la da rua. Por falta de

interesse dos promotores imobiliários, não se solicitou a recriação das atividades existentes; pelo contrário, propôs-se uma opção de uso diferente, mais cosmopolita e portanto mais ligada aos interesses da revitalização do centro de Londres como coração financeiro e de negócios não só da Inglaterra e do Reino Unido, mas do mundo ocidental. A nova galeria comercial poderia ter transformado o centro de Londres num polo do comércio de luxo mundial e, ao mesmo tempo, estando em relação direta com o sistema de túneis do metrô, numa passagem obrigatória para muitos dos executivos que trabalhavam na cidade.

A vinculação de um centro comercial subterrâneo com edifícios de escritórios era uma ideia desconhecida na Inglaterra, ainda que bastante comum em Chicago ou no Canadá, por conta do rigoroso clima naquelas latitudes. Mas, para os ingleses, requeria ajustes, especialmente no tocante às normas de segurança. A equipe de Holford conseguiu adaptar a proposta aos interesses britânicos e às necessidades dos investidores, que pediam uma obra de luxo, ainda que subterrânea.

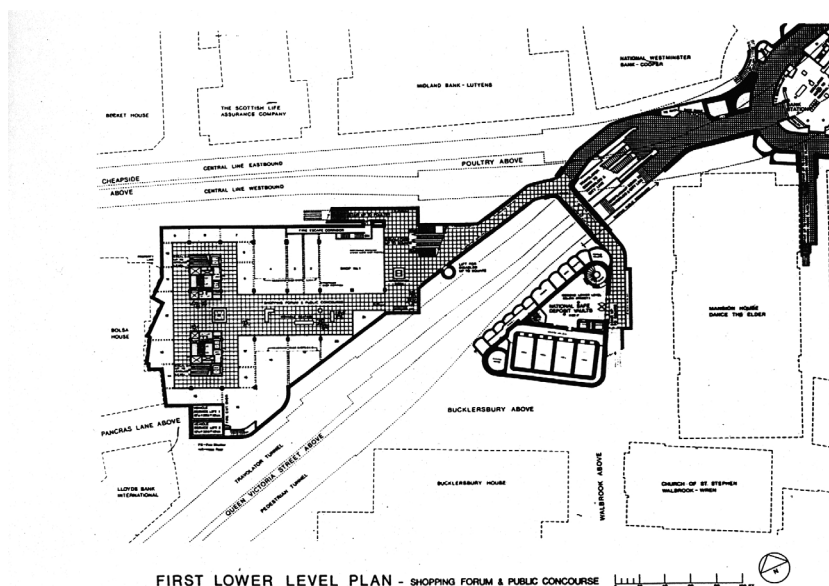


Figura 9, Escritórios MIES VAN DER ROHE e WILLIAM HOLFORD & PARTNERS. Planta do primeiro subsolo [para a proposta da Mansion House Square]. Update/Preferred Scheme. Fonte: Peter Carter, 1985.

O Desfecho da Proposta

O grande esforço de montar a proposta para Mansion House Square combinou eficientemente interesses, gostos, ideias, desejos e necessidades de um grande número de pessoas, empresas e instituições públicas e privadas. O projeto consumiu mais de uma década e empolgou homens brilhantes como Mies van der Rohe e William Holford, mas permaneceu inacabado, pois esperou quase um quarto de século para ser construído. Essa obra coletiva, resultado do messianismo e do carisma de Sir Peter Palumbo, um bilionário inglês que pensou que poderia marcar a fogo o coração de sua cidade natal, e essa criação ímpar do gênio de Mies, o homem que quis materializar o “espírito da época” com sua arquitetura e o mais filosófico dos arquitetos modernos, essa imensa demonstração das fadigas humanas e da perseverança de seus participantes se desvaneceu como um sonho também, após o ditame oficial do secretário de Estado Patrick Jenkin, que, em maio de 1985, indeferiu a petição de Palumbo para dar o início das obras que tinham sido projetadas nos últimos anos de vida do infatigável Mies van der Rohe, no já muito distante 1968.

No obstante, como todo grande sonho, Mansion House Square Scheme nos legou uma longa série de dados, sugestões, informes, desenhos, estudos, defesas e ataques que merecem ser lembrados, pois nos dão notícias de como são inconstantes os desejos humanos e de como, em poucos anos, sociedades inteiras mudam seu ponto de vista. A proposta para Mansion House Square é uma jazida de comentários, dogmas, modas, atitudes humanas, sociais e coletivas, políticas e culturais de grande riqueza para entender a transformação da sociedade no último quartil do século XX, no que se conhece como período pós-moderno.

Quando, em 1 de janeiro de 1982, Sir Peter Palumbo apresentou um pedido de aprovação definitiva da permissão para o início das obras de demolição dos quarteirões em volta das ruas Queen Victoria e Poultry, para efetivar o projeto do falecido Mies van der Rohe – pois, à altura, detinha já todas as propriedades necessárias e os títulos de posse de todos os edifícios importantes, incluindo o do Banco da Nova Zelândia, acreditava estar concluindo o grande esforço de 20 anos de sua vida, mas o que de fato fez foi abrir a caixa de Pandora do revisionismo pós-moderno e, assim, ver decretada a morte por abandono do projeto do velho mestre, transformando o acontecido numa tragédia.

E a tragédia começara naquela manhã de junho de 1962, quando o jovem e impetuoso Peter entrou no escritório do velho mestre em Chicago para encomenda-lhe um projeto póstumo. Como em toda tragédia, esse primeiro foi um ato de criação, no qual o poeta nos apresenta suas personagens, e, como em toda tragédia também, o início promissor, que terminou com a apresentação e aprovação condicional do projeto de reforma urbana pelas autoridades londrinas em 22 de maio de 1969, pouquíssimos meses antes do falecimento de Mies, que aconteceu em 19 de agosto. Um ato de grande heroísmo e de muita força moral, de confiança no futuro e na capacidade do presente de moldá-lo, um ato de bravura, com grande dispêndio de energias e de alegria, certamente. Um ato em que o mito do herói se realiza à vontade, dando ao grande mestre, em seus últimos dias na terra, a possibilidade de criar um projeto que só aconteceria no futuro. Um futuro do qual ele já não faria parte como homem, mas como memória cultivada, como história consagrada. Um futuro que serviria como demonstração fidedigna de que o que tinha sido pensado durante tanto tempo, desde os quase esquecidos anos 1930, podia ainda ter sentido e significado mais de meio século depois. Uma demonstração que consolidaria a verdade que o movimento moderno tinha construído pacientemente, sempre entre guerras, com a finalidade de criar um mundo melhor, mais lógico e racional, mais cristalino.

Mas, como toda tragédia, essa construção que se aprimora no primeiro ato logo começa a ruir. O segundo ato foi bem menos heroico e sobreviu depois da morte de Mies. Foi um ato de forças terrenas e, portanto, de figuras menos mitológicas que um Mies ou um Holford, que faleceu em 1975. Um ato que pretendeu manter o legado dos mestres a cargo dos subalternos: no caso de Mies, Peter Carter, e, no de Holford, Frank Stower e David Stephens. Não deixou de ser um trabalho hercúleo, mas, num caminho processual, os escritórios de Mies e de Holford procederam a uma ampla revisão dos desenhos da proposta aprovada em 1969, adaptando-a às novas normas urbanísticas dos anos 1970. Em maio de 1971, se reapresentaram os desenhos da proposta, recebendo novamente a aprovação das autoridades. No entanto, durante toda a década de 1970, os escritórios foram adaptando moderadamente a proposta aprovada às novas exigências da burocracia administrativa da cidade. Os requerimentos eram de todo tipo, e Peter Carter se mudou para Londres em 1975,

passando a atuar como o braço inglês do escritório de Mies, dirigido na época por seu neto. Na capital inglesa, Carter coordenou as alterações técnicas – ar-condicionado e iluminação, especialmente a normativa contra incêndios –, mas também orientou as propostas de interiorismo, sempre na tradição deixada por Mies. As transformações mais profundas, contudo, vieram do ramo urbanístico, viário e patrimonial. Esse segundo ato ainda preservava o legado, mas o transformava de modo a acomodá-lo às normas dos homens, mais que à beleza dos deuses. Terminou no dia 1 de janeiro de 1982, quando Palumbo solicitou a aprovação definitiva para o início das obras.

Nesse preciso momento, praticamente sem troca de cenários, teve início o dramático terceiro ato, que, como numa suíte clássica, retoma os compassos do primeiro. Ignorando todas as aprovações que já tinha dado ao projeto desde 1967, a administração da cidade demorou 18 meses para dar um novo veredito e, em 27 de julho de 1982, o City Architect and Planning Officer, Mr. Stuart J. Murphy, uma espécie de Secretário de Obras da municipalidade, indicou o indeferimento da permissão de obras (já concedido) à Corporação da Cidade, quem, por sua vez, depois de um debate de 17 minutos, acatou a indicação e indeferiu formalmente a proposta. Diante de um desfecho tão desastroso, que jogava por terra 20 anos de investimentos de todo tipo, os associados de Palumbo propuseram a imediata revisão do projeto, para tentar atender aos novos requerimentos das autoridades municipais. Assim, num clima de desespero e com a assessoria de Carter, o escritório de Holford refez parte da proposta, procurando não alterar os aspectos formais mais destacados do projeto original, insistindo em que não se havia feito “any visual modification to Mies’ design”. A nova leva deu lugar aos chamados “update drawings” que foram reapresentados em 1983.

Mas as autoridades londrinas já não estavam interessadas num projeto envelhecido de um mestre da arquitetura moderna que nem gozava de tanto prestígio assim naquela época.¹⁶ Peter Palumbo teve que intervir pessoalmente para, de seu lugar de presidente da Tate Gallery e membro respeitado da comunidade, enfrentar a atitude desrespeitosa dos burocratas municipais

¹⁶ Mies vinha sendo atacado desde os anos 1970 quando Robert Venturi transformou o ditado miesiano “less is more” no ditado pós-moderno “less is a bore” e historiadores da arquitetura moderna o deixavam em segundo plano dando destaque a arquitetos mais engajados com a tradição ou com o vernacular, como Alvar Aalto, por exemplo.

para com a memória de um grande artista que representava a mais prestigiosa tradição da arquitetura do século XX e, ainda que esse século não tivesse acabado, evitar que se atirasse à lixeira o legado de Mies van der Rohe. Palumbo apelou ao secretário do Meio Ambiente e o convenceu de montar uma Comissão de Inquérito (Public Inquiry) para debater as características, benéficas ou nocivas, que o projeto de Mies traria para Londres.

Assim, em 1 de maio de 1984, começou a discussão pública do projeto. A Comissão durou 10 semanas, terminando em 6 de julho. Dela participaram quase uma centena de especialistas, entre representantes da administração (local e regional), autoridades de religiosas e civis, técnicos (arquitetos, engenheiros e agrônomos), eruditos (historiadores, críticos e teóricos da arquitetura), membros da aristocracia, da burguesia e até do povo raso. Enfim, um enorme grupo de cidadãos, mais ou menos conhecidos, que pensava que tinha alguma coisa a opinar sobre o tema, se apresentou na comissão e se manifestou nos autos sobre uma proposta que já acumulava 20 anos de discussão.

O Mundo não é mais o Mesmo

O debate tomou conta das ruas e transbordou da Comissão para os meios de comunicação de massa, que adotaram posições a favor ou contra. Os argumentos foram dos mais variados. Evidentemente, os legais e administrativos, assim como os técnicos, especialmente os que tangiam à qualidade do ar-condicionado, mas também os estéticos e culturais, relativos ao patrimônio arquitetônico e urbanístico, que não era um tema importante nos anos 1960, mas que nos anos 1980 passou a ter uma eminente posição de destaque.

Nunca antes havia se escrito tanto em tão pouco tempo sobre um projeto moderno como nessas duas semanas de 1984. Uma discussão que obrigou a muitos a se manifestarem, favorável ou contrariamente, sobre um tema incomum: a arquitetura moderna e seu direito de fazer cidade. Não que o tema da cidade moderna nunca se houvesse discutido, pois, desde o surgimento dos CIAM, em 1928, os arquitetos o vêm debatendo sem parar. Mas a discussão sobre a praça ao lado da Mansion House foi um tema público, não só entre especialistas, mas um tema social, cultural e político. Um tema que enfrentou visões de mundo de diferentes participantes do convívio ou da luta social. O projeto dessa praça não é só de arquitetura ou de reforma urbana, mas, antes de

tudo, uma prova à sociedade sobre sua própria cultura e sua *Weltanschauung*. O enfrentamento não visava apenas ganhar um julgamento, mas definir se a verdade dominante eram os ideais da modernidade e sua visão de mundo ou os novos ideais da pós-modernidade, que enxergavam outras realidades, invisíveis aos modernos.

Os resultados da Comissão foram analisados pelo gabinete do Secretário de Estado até que, em 22 de maio de 1985, um ano depois do início do pleito, o Departamento do Meio Ambiente indeferiu definitivamente o projeto póstumo de um dos maiores arquitetos modernos, Mies van der Rohe, que, no momento da contratação, nos anos 1960, declarara que gostaria de conseguir tornar a vida dos londrinos mais simples. Um projeto encomendado por um eminente súdito da Coroa, Peter Palumbo, presidente da Tate Gallery, sócio honorário do Royal Institut of British Architects, mecenas das artes, bem-sucedido empresário, e financiador do partido Tory, que evidentemente queria lucrar com seu investimento, mas que não pode ser reduzido a um selvagem capitalista por querer abrir uma praça na City, ainda que demolindo algumas construções vitorianas.

Num interessante resumo da tragédia, o editorial da *International Architect* (1983, p. 21) acusa três tipos cruciais de questões que levaram à rejeição da proposta: funcionais, estéticas e conservacionistas. As razões funcionais não dizem tanto de questões de tecnologia, ainda que os problemas apontados no editorial fossem dessa natureza, mas com o enfrentamento entre duas percepções do mundo, cujo senão fosse 1973: a crise do petróleo. Voltando a Eric Hobsbawm (1995, p. 255-257/280-281), devemos entender que, nos anos 1950-60, o crescimento econômico parecia mundial. Fosse do lado comunista ou capitalista, todos os países cresciam, embora por diferentes razões (o mundo capitalista, pelo desenvolvimento tecnológico e o comunista, pela incorporação de grandes massas de camponeses ao mercado urbano). Essa sensação de acúmulo constante de riquezas e de uso ilimitado dos recursos levou a sociedade em geral a pensar que esse crescimento seria duradouro – a humanidade nunca antes havia passado por uma explosão de riqueza tão extraordinária. Mies vivia esse momento positivo num país líder mundial em quase todos os aspectos, e sua arquitetura era a resposta mais elaborada e adequada que esse mundo poderia esperar. Mas a crise da OPEP de 1973 mudou o mundo.

Ou, melhor dizendo, ela foi o sintoma de uma enfermidade inflacionária que superaqueceu a economia mundial desde finais dos anos 1960 até 1972, após a explosão salarial e o *boom* de produtos e do comércio internacional, de início dos anos 70. Mas a sensação que sobreveio foi a de que o mundo não poderia ser visto da mesma forma que uma década antes: “As décadas a partir de 1973 seriam de novo uma era de crise” (HOBSBAWM, 1995, p. 281).

A proposta de Mies van der Rohe foi criada no auge do bem-estar, quando se tinha uma visão positiva sobre o progresso e sobre a superioridade tecnológica de Ocidente, sustentada pelo uso desproporcional de combustíveis fósseis. Mas sua revisão foi nos anos 1980, quando o Ocidente sofria uma desaceleração econômica e precisava rever toda a cadeia produtiva; eram tempos de reconversão industrial. Um ícone do mundo capitalista industrializado, um arranha-céu de aço e vidro, um “toco de vidro” (*glass stump*) nas palavras do Príncipe de Gales,¹⁷ que não tinha em conta as necessidades de controle climático e que desperdiçava energia não era um símbolo que pudesse ser apoiado nos anos de Margareth Thatcher, 1979-1990.

O que nos leva ao segundo ponto, a questão plástica. Não há dúvida de que o edifício de Mies era um ícone – todos os edifícios que projetou são. Podemos até confundi-los um com outro, mas eles representam uma época: a do capitalismo triunfante. Não em vão, são a quintessência do Estilo Internacional, copiado por grandes arquitetos no mundo todo, que encheram o planeta com “prismas cristalinos”, com torres de aço e vidro que têm no edifício Seagram seu arquétipo mais emblemático. O pequeno edifício para a Mansion House Square é um produto similar, adaptado à realidade mais horizontal de Londres, com apenas 19 andares. Ainda assim, para uma cidade acostumada com um gabarito máximo de 30,50 m, onde a única peça de arquitetura que sobressaía era a cúpula da Catedral, 111 m, o edifício de Mies era um arranha-céus com aspirações de “manhattanismo”, o que era aceitável nos anos 1960, mas quase uma ofensa nos 80. Nessa década, o pós-modernismo de tendência historicista era dominante na Grã-Bretanha, como atestam projetos como a Paternoster Square (1987),¹⁸ que promoveu a demolição de um bairro inteiro construído durante o período da reconstrução de Londres depois da guerra em

¹⁷ Apud Jean M. JACOBS, *Edge of Empire: Postcolonialism and the City*, Routledge, 1996, p. 59.

¹⁸ ARCHITECTURAL DESIGN, *Paternoster Square and the New Classical Tradition*, Academy Group, 1992.

estilo moderno, obra nada menos que de William Holford (projeto de 1956), para substituí-lo por edifícios neoclássicos, palladianos e de tijolinhos, com projetos de Terry Farrell, Robert Adams, Quinlan Terry e Hammond, Beeby & Babkaentre, outros.¹⁹

Arranha-céus de vidro não eram mais essências cristalinas da época, mas só reminiscência da teimosia e do sectarismo do movimento moderno, que tinha abandonado a tradição, a história e o bom gosto, com um resultado “de-sastroso” e “desumano”.²⁰

O que nos leva ao terceiro ponto, o conservadorismo – talvez o principal ponto técnico do argumento do indeferimento. De fato, a proposta demandava a demolição de vários edifícios comerciais. Três quarteirões, com seus *lanes* e suas pequenas lojas e tabernas, além do Bank of New Zealand, obra de John Whichcord Jr. (1823-1885), um exemplo do ecletismo vitoriano com arremate curvo das esquinas, assim como o Mappin & Webb, obra de John Belcher (1841–1913) e um importante exemplo de neogótico, que também dava uma solução interessante de esquina arredondada.²¹ Esses edifícios não estavam protegidos na época do projeto original. A primeira leva foi de 1971, com nove edifícios, seguidas pela de 1974 com um, a de 1977 com sete, e a de 1983, com outro mais.²² Em 1971, definiu-se a Bank Conservation Area, uma área de proteção do patrimônio construído da era vitoriana e sua variedade de estilos (ecletismo), assim como de caráter histórico (cultural). Em 1973 foi instalado o Conservation Area Advisory Committee, órgão oficial de preservação da prefeitura da cidade que foi origem de entidades como a City Heritage Society que contava com mais de 320 membros em 1979. A Bank Conservation Area foi ampliada em 1981 para Bucklersbury Extension, que permitia a proteção do Midland Bank, assim como da Mansion House e da igreja de Wren, St. Stephen

¹⁹ O projeto vencedor de Arup Associated, uma composição urbanisticamente complicada num historicismo pós-moderno em voga, não foi construído. Foi substituído, em 1990, por um projeto neoclássico comandado por John Simpson & Partners, mas que contava com amplo apoio dos novos arquitetos neoclássicos ingleses e do Príncipe de Gales. (O nosso amigo Charles?) Contudo, esse projeto tampouco vingou e finalmente foi substituído, em 1996, pelo *Masterplan* de Whitfield Lockwood Architects, que foi o que se viabilizou.

²⁰ PRÍNCIPE DE GALES apud Charles JENCKS, *The Prince, the Architects and new wave monarchy*, Academy Editions, Londres, 1988, p. 9.

²¹ Este edifício foi demolido para construir um novo centro comercial em estilo pós-moderno, obra de James Stirling.

²² Rober SHAW, *Proof of Evidence*, 1984, p. 9.

Walbrook, que se encontravam dentro da área de intervenção do projeto para a Mansion House Square.

O apoio de uma importante parte da sociedade britânica, encabeçada pelo Príncipe de Gales (Charles Mountbatten-Windsor) e por uma nova geração de arquitetos ligados à tradição e amparados nas novas ideias que o pós-modernismo lograra instituir no final dos anos 1970, com o trabalho de críticos como Tom Wolf ou Charles Jencks, foi fundamental para sensibilizar a opinião pública sobre o problema do patrimônio e a necessidade de proteger a herança arquitetônica e urbanística, ainda que fosse por meio de pastiches neoclássicos que pareciam saídos de pranchetas do século XVIII. No caso inglês, ou britânico em geral, o tradicionalismo e o conservadorismo eram parte de um movimento de identificação nacional de valores próprios que garantia uma visão de um “modo de vida inglês (ou britânico)”, de quando Londres era a capital de um poderoso e vasto império,²³ para enfrentar as tendências internacionalistas que tinham desvirtuado os verdadeiros valores da tradição. Os anos 1980 assistiram a uma rejeição generalizada das obras e dos preceitos do movimento moderno e à proteção do patrimônio histórico, ao regresso aos temas historicistas, ferramentas poderosas para lutar contra as ideias modernas.

Uma Coda Triste

Assim, Palumbo teve que se adaptar aos novos ventos, mas decidiu deixar para a posteridade o direito de uma reflexão mais profunda sobre o acontecido, doando a documentação completa da proposta (os Blue Prints originais, os Update Drawings e os Rider Plans), um percurso de mais de 20 anos de criação e modificação do único projeto de Mies na Inglaterra, além de cópias de todas as alegações apresentadas à Comissão de Inquérito (que inclui todo o material iconográfico usado pelos diferentes participantes), na qual se recolhem depoimentos de vários arquitetos, todos favoráveis à proposta de Mies: Peter Carter, Ludwig Glaeser, Berthold Lubetkin, Kerry Downes, Martin Pawley, Richard Rogers, Peter Smithson, Bill Hillier, Partrick Heron, Michael Manser e John Summerson. Mas também os comentários e as ponderações de engenheiros, urbanistas, designers, filósofos, historiadores, críticos de arte,

²³ Jean M. JACOBS, *Edge of Empire: Postcolonialism and the City*, Routledge, 1996, p. 53.

pintores, investidores, promotores, advogados, religiosos, nobres, incluindo o Príncipe de Gales. Muitos deles contra a proposta. Completam o material todas as alegações técnicas da Administração Pública, especialmente as do Great London Council e do Department of Environment.²⁴

Finalmente, como continuava sendo proprietário de todas as glebas do frustrado projeto, Palumbo decidiu contratar nada menos que James Stirling para desenvolver um novo projeto, menos ambicioso no aspecto urbanístico, que trilhara as novas formas de atuar frente ao contexto, com uma compreensão do sítio que permitisse incluir o legado das gerações passadas, ao mesmo tempo em que desenvolvia uma sensibilidade presente – naquele momento, essa sensibilidade era a pós-moderna. Em 1985, Stirling faz uma nova proposta para ocupar o quarteirão entre as ruas Poultry, Queen Victoria e o realinhamento do Sise Lane. A nova proposta foi submetida a outra Comissão de Inquérito e, depois de várias alterações, foi finalmente aprovada, pois atendia às percepções e crenças daquele momento, em 17 de maio de 1988. O edifício de Stirling & Wilford foi construído e ainda ali está (Fig. 10).

Passados agora 30 anos e refletindo sobre tudo o que aconteceu, talvez valha a pena repensar as trilhas que tomamos...



Figura 10, James STIRLING & Michael WILFORD, Nº 1 Poultry, Londres, 1985. Fonte: Fernando G. VÁZQUEZ RAMOS, 2011.

²⁴ O dossier completo está depositado no Royal Institute of British Architects (RIBA), arquivo: *Mansion House Square Scheme (Palumbo-Mies van der Rohe)*.

Referências

- ARCHITECTURAL DESIGN, *Paternoster Square and the New Classical Tradition*, Architectural Design Profile, n. 97, 1992.
- CARTER, Peter, *Proof of evidence Peter Carter*. In: MANSION HOUSE SQUARE SCHEME ARCHIVE, caixa 5, 1985.
- COHEN, Jean-Louis, *Mies van der Rohe*, E & FN Spon, Londres, 1996.
- HOBBSAWM, Eric, *Era dos extremos, o breve século XX, 1914-1991*, Companhia das Letras, São Paulo, 1995.
- INTERNATIONAL ARCHITECT, *Mies van der Rohe. Mansion House Square. A New Urban Piece for the City of London*. International Architect, n. 3, p. 19-39, 1983.
- JACOBS, Jean M, *Edge of Empire: Postcolonialism and the City*, Routledge, Nova York e Londres, 1996.
- JENCKS, Charles, *The Prince, the Architects and new wave monarchy*, Academy Editions, Londres, 1988.
- L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, *L'oeuvre de Mies van der Rohe*, Paris, n. 79, set. 1958.
- LIFE MAGAZINE, *Emergence of a master architect*, Nova York, vol. 42, n. 11, mar. 18, 1957. [Edição especial sobre Mies van der Rohe.]
- MANSION HOUSE SQUARE SCHEME ARCHIVE (PALUMBO-MIES VAN DER ROHE). Royal Institute of British Architects. 5 caixas. Doado por Peter Palumbo em 1985.
- MERTINS, Detlef, *Mies*, Phaidon, Nova York, 2014.
- ROGERS, Richard George, *Proof of evidence Richard George Rogers*. In: MANSION HOUSE SQUARE SCHEME ARCHIVE, caixa 4, folder 5, 1985.
- SHAW, Robert, *Proof of evidence Robert Shaw*. In: MANSION HOUSE SQUARE SCHEME ARCHIVE, caixa 4, folder 6, 1985.
- VÁZQUEZ RAMOS, Fernando G, *La actitud creative en Mies van der Rohe: Tesis sobre las interpretaciones del pasado en la Modernidad*, 2 vol., 1993, Tese de Doutorado, Madri, Escola Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid.

FRANCESCO MOSCHINI

Ordinario di Storia dell'Architettura, Politecnico di Bari

FRANCESCO MAGGIORE

Docente a contratto di Storia del Paesaggio,
Università degli Studi della Basilicata, Itália

VINCENZO D'ALBA

Architetto e Designer, Itália

Territórios do Cinema: Quartos, Lugares, Paisagens

Ilustrações de Vincenzo D'Alba

Cinema halls represent a vital asset in the cultural offering of any region. Being aware of this value is indispensable in planning their development and enhancement. This premise led to the need for a survey of movie theatres in Apulia, Italy so as to constitute a data bank of information concerning their present condition, in order to be able to programme their future. The research conducted for Territori del Cinema will lead to a proposal for development, distances between establishments, and the cultural offer of cinema, theatre and entertainment venues. Historical and literary evaluations, sociological and statistical considerations, together with architectural and infrastructural proposals, will help to wisely define the renovation and redevelopment of Apulia's cinema network. Hopefully this survey will stimulate thought on a wider cultural operation, reaching out from Apulia to include neighbouring regions and eventually involve the whole country.

As salas cinematográficas representam um património fundamental para a oferta cultural de um território; estar ciente desse valor é essencial para

incrementar processos de exploração e desenvolvimento. Nesta perspectiva surgiu a necessidade de uma investigação sobre as salas da região Puglia, com o objetivo de adquirir uma riqueza de informações úteis para o conhecimento da situação atual e para o planejamento do cenário futuro. A pesquisa descreve o espaço de cinema em termos urbanos, arquitetônicos e sociais; ao mesmo tempo investiga o seu lugar na história, na cultura, na economia. Foi feito um mapeamento e uma catalogação de todas as salas presente na região, colhendo, para cada estrutura, informações e dados técnicos, descrições históricas, relevos, imagens antigas e fotografias. Com “Territórios do Cinema”, queremos chegar a uma proposta programática e cultural, em referência às estruturas para o cinema, o teatro e o espectáculo.

A centralidade, também simbólica, que o cinema incorporava na sala única tem por um lado diminuído na multiplicidade das atuais estruturas cinematográficas, por outro lado, reforçado e aumentado de formas que não substituem simplesmente os antigos, mas nascem em lugares e modo totalmente diferentes. Estas grandes estruturas chamadas multisala e multiplex, que se distinguem pela capacidade de oferecer ao espectador uma vasta escolha de filmes, além de ampliar a definição de cinema, antes referida a um único espaço, com uma identidade e uma história dentro da cidade, assumem um significado diferente de um ponto de vista arquitectónico e urbanístico, evidente principalmente nas modalidades de assentamento e nos conteúdos cada vez mais numerosos e variados, até representar, hoje em dia, uma parte estabelecida da cidade. Muito importante, do ponto de vista histórico, é de observar que a estrutura da sala única, do momento da sua maturidade, até à introdução da multisala, esta preservada, além das diversas modificações de forma, em maneira inalterada. Pelo contrário, o sistema de multiplex, constituindo uma maior complexidade, está em constante evolução, tanto em sua forma arquitetônica que na percepção da sociedade que se torna cada vez mais disposta a receber as suas alterações. Na verdade, se por um lado, tem numerosos protestos de sensibilização para a protecção da sala única, como património cultural e arquitectónico, por outro, devemos reconhecer que o caráter da multisala é agora aceito como valor urbano essencial da modernidade. Entanto, o patrimonio histórico das salas cinematográficas è cada vez mais frequentemente em condições de abandono. A dificuldade de atribuir

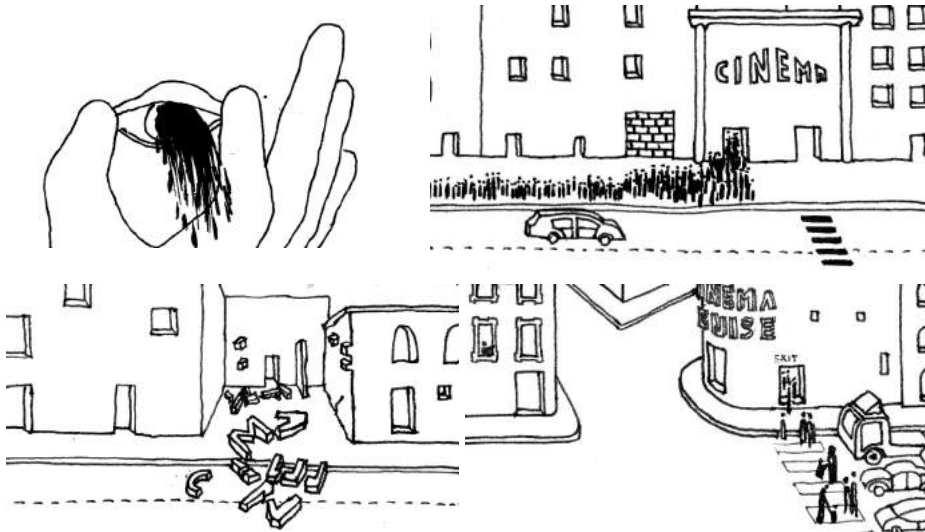
novos usos, apesar da existência de exemplos de valor arquitectónico inegável, é uma das principais razões para esta situação.

A condição de degradação em que se encontram as salas cinematográficas é um problema que se deve enfrentar e resolver de um ponto de vista arquitectónico e social, enquanto, como já estar em forma avançada, está condenado a crescer cada vez mais como mostram as estatísticas regional e nacional. Este fenómeno, de fato, envolveu toda a economia da indústria cinematográfica não só da região Puglia, mas também da Itália.

Depois do fechamento das salas, foi verificado um aumento no número de telas causados pela abertura de multiplex; segue-se que a centralização da gestão dos exercícios e a distribuição das películas está nas mãos de poucos operadores. A proliferação das estruturas multiplex em detrimento do pequeno exercício, deve ser, no entanto, mais regulamentado mediante a legislação.

A crise económica em que se encontra a sociedade e a decrescente qualidade da oferta cinematográfica, pode justificar e legitimar esses dados, mas é claro que este andamento económico pode ser atribuído a causas mais complexas relativas principalmente as mudanças tecnológicas que ocorreram na indústria cinematográfica. A proliferação das estruturas multisala e multiplex tem sido incentivada nos últimos anos por novas tecnologias (como projecções em 3D) e por sucessos encontrados em produções cinematográficas italianas.

As questões relacionadas com o conflito entre multiplex e pequenas salas exigem a atenção de planeamento urbano. O advento dos multiplex no mercado produziu um efeito duplo sobre exercícios existente: se por um lado provocou uma atividade de reestruturação e modernização das salas de importância histórica em centros urbanos, do outro lado removeu do mercado as salas mais fracas, sem recursos úteis para renovar seus exercícios. Atualmente, tem a tendência para assimilar os centros históricos aos cinemas especializados em uma oferta mais cultural e ao mesmo tempo mais rentável; ao contrário os multiplex como lugares de fruição puramente comercial. A sobrevivência das salas pequenas e médias é motivada cada vez mais da adesão da Federação Italiana Cinema d'Essai, cuja "missão" consiste em promover o cinema de qualidade no país e internacionalmente, facilitando encontros com autores, debates e distribuição de informações sobre os filmes exibidos.



A região Puglia é afetada por esse empobrecimento progressivo do patrimônio arquitectónico-cinematográfico. Desde o seu nascimento, através dos momentos mais importantes dos anos trinta e os anos cinquenta, até o surgimento de novos meios de comunicação com uma distribuição mais generalizada, o “lugar” cinema sempre desempenhou um papel fundamental no contexto urbano e cultural da cidade. Dos ambientes mais atraentes do centro histórico para aqueles da periferia, os cinemas representaram primeiro de tudo lugares para se viver, onde não sempre os eventos gravados na memória foram aqueles projetados na tela.

Apesar da nobre função que o cinema tem, desde suas origens, hoje estamos assistindo a uma crescente desvalorização do patrimônio das estruturas existentes que, possuindo um alto grau de convertibilidade e adaptabilidade, estão sujeitas a alterações de uso. Esta característica tem levado à consolidação de uma tendência metamórfica do ambiente-cinema; o espaço da sala é capaz de se adaptar aos diversos tipos de ambientes e funções, se distanciando do mundo do espetáculo e se empurrando até as realidades do supermercado, garagem ou discoteca, até chegar ao estacionamentos verticais, bancos e academias. Estas soluções são provenientes principalmente de recursos de edifícios que têm grandes frentes de entrada, uma localização central em relação a prédios urbanos e estrutura independentes. A metamorfose levada ao extremo pode causar, em muitos casos, o desaparecimento dos lugares reservados

para o cinema: lugares de evolução cultural, lugares de fuga, lugares noturnas, lugares de espaço abstrato e “vazio”, que tem a mesma importância das praças e portanto estão incluídos entre os poucos lugares que dão continuidade histórica e semântica à cidade.

No entanto, tendo em conta os numerosos encerramentos de cinemas, muitos fortaleceram a oferta de espetáculo e serviço também através da renovação tecnológica das salas e comodidades para o público. Os esforços feitos tentam de repropor o cinema como um “lugar” de socialização, agregação, enfatizando o papel da sala cinematográfica como um empreendimento cultural no território e, como tal, merece ser valorizada, protegida e revitalizada.

A sala única representa um importante meio que não só enriquece a oferta cultural de cada cidade, mas alimenta o desenvolvimento e sobrevivência também dos setores paralelos no mercado. Uma das oportunidades que estão perto ao apoio das salas pelos “atores” do sistema e do mercado pode ser o uso da tecnologia digital e transmissão via satélite; para que a sala se torna um promotor de si mesma e da sua oferta, aumentando a variedade de escolha e flexibilidade de programação.

A tela não é só a parede que delimita o espaço da sala, mas também a superfície em que a realidade urbana pode se tornar imagem de si mesma, substituindo a completude da representação de seu desenho geométrico, pela fragmentação parcial da visão urbana, capturada em “experiência estética do indivíduo que vive na cidade, se adequando a sua organização e os seus ritmos. Da mesma forma, o espaço da sala cinematográfica não é um vazio cartesiano, mas um campo de forças, a condensação das dinâmicas interações que ocorrem no espaço da cidade, entre a multidão, revelando, portanto, uma continuação natural da estrada.

O cinema torna-se, neste modo, lugar de uma representação que une a espetacularização de realidade e o realismo da ficção, tornando-se, ao mesmo tempo, como incorporação do novo sistema de relações estabelecidas pela metrópole, caracterizada da intermitente alternância do tempo do trabalho com o de evasão. Não é, portanto, possível traçar uma história do cinema, sem levar em conta sua relação com o mundo da arquitetura. E, igualmente, não se pode chegar a um entendimento completo das manifestações multifacetadas da arquitetura do século XX, independentemente da profunda influência que

o cinema teve sobre a evolução da arte de construir. Desde o seu nascimento, o cinema é configurado como um fenómeno coletivo, cujo crescimento forte inicial é devido à grande capacidade expressiva e emocional do meio, capaz de reproduzir tanto imagens reais quanto imagens fantásticas que encontram na sala escura a condição ideal para envolver o espectador .

Ao longo dos anos, foram-se modificando as necessidades e o imaginário do espectador, assumindo características diferentes respeito àquelas do espectador do cinema tradicional. A modalidade de fruição do cinema foi de carácter exclusivamente coletivo até os anos cinquenta, quando o fenómeno da televisão leva à um consumo cada vez mais individual de tipo doméstico da obra cinematográfica. Nas décadas seguintes nasce, portanto, o conflito sala-televisão, que tem acompanhado o período de crise da atividade cinematográfica, especialmente na década de oitenta, quando as salas se tornam objeto de modernização, a tecnologia melhora a qualidade do som e da imagem, e a indústria cinematográfica é renovada através da produção de filmes com um elevado custo, tornando-os acessíveis ao melhor apenas na tela grande.

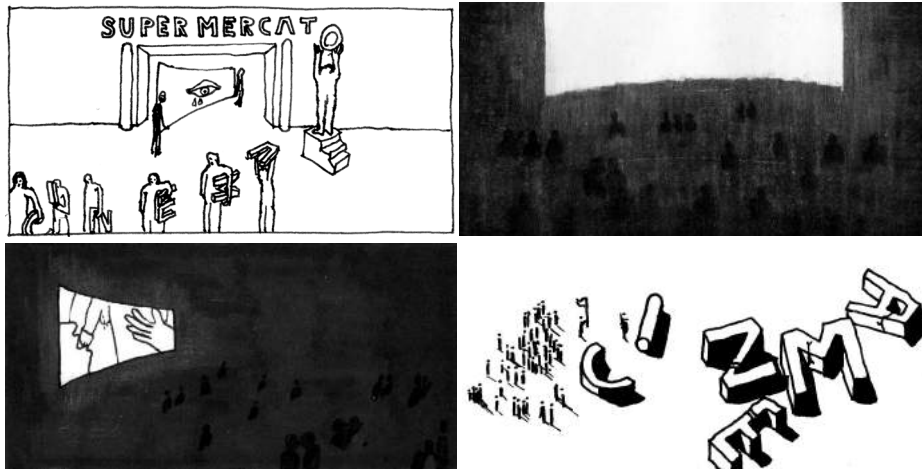
Hoje, o cinema digital permite fazer produtos mais atraentes e espetacular, transformando ao mesmo tempo, aqueles que foram os métodos e modelos utilizados pelo cinema tradicional. Através das muitas aplicações da tecnologia, o cinema torna-se uma parte integrante do sistema de meios de comunicação, em vez de ficar uma parte autónoma e distinta. O impacto dos novos espaços cinematográficos com os tradicionais levou as pequenas salas a uma modernização estrutural e uma programação autoral, integrada por uma variedade de atividades. Pelo contrário, deve-se reconhecer que o magnetismo social que flui a partir do multiplex constitui um verdadeiro fenómeno urbano, bem como demográfico. O cinema tornou-se um acontecimento comercial, em vez de unicamente cultural, grandes superfícies comerciais infinitamente mais atractivas, constituindo uma nova centralidade periférica respeito à cidade.

Estes novos centros também deve responder à necessidade de tipo qualitativo e arquitectónico. Até hoje, o território da região Puglia, apesar de ter um grande número de estruturas cinematográficas, contém, no seu interior, uma particularidade; raramente as estruturas cinematográficas constituem uma mais-valia respeito ao contexto, identificando-se em um simples recipiente

funcional. Ainda mais se pode dizer que as poucas obras dignas de um potencial arquitetônico são geralmente o resultado de anônimas comissões técnicas. No entanto, nesta situação anormal pode ser lido, uma história que também com qualquer dificuldade contém dentro de si modelos, referências, imagens relacionadas com uma produção arquitetônica que, superando fronteiras do território regional encontra, por exemplo e por conveniência, um prosseguimento em obras construídas no resto da Itália. Na Itália, o primeiro cinematógrafo foi realizado em Turim, em 1870. No entanto, a causa da falta de equipamentos e a causa de excessivos custos, apenas nos anos trinta e quarenta começa se tornar um fenômeno de massa e, ao mesmo tempo, reconhecer-se como a sétima arte capaz de catalisar a atenção e os interesses da elite cultural. Naquela época, apesar do cinematógrafo no panorama europeu ser condicionado pelos regimes totalitários que usá-lo para fins políticos e propaganda, são experimentadas novas técnicas e produzidas inúmeros filmes que marcarão para sempre a história do cinema. A data de nascimento do cinematógrafo remonta a 1895, quando os irmãos Auguste e Louis Lumière organizaram o primeiro espetáculo público intitulada “L’arroseur arrosé” exibido no Salon Indien du Grand Café di Boulevard des Capucins em Paris.

O cinematógrafo como lugar, no sentido de sala cinematográfica, aparece na cidade pela primeira vez em uma forma de uso misto com o teatro e só então começa uma fase de identificação sempre mais extrema e incomum, que é impossível generalizar.

Se o teatro pode ser descrito de um progressivo percurso de aproximação ao centro da cidade, a partir do século XVIII, sem grandes mudanças urbanísticas do que as civitas, o mesmo não pode ser dito do cinematógrafo, que ainda hoje parece se regenerar em espaços de vez em quando inédito e conservando uma labilidade de formas e conteúdos. A alta reprodutibilidade e possibilidade de comercialização do produto cinematográfico contribui, de facto, substancialmente, para determinar a dinâmica dos lugares atribuídos aos cinemas. O teatro, o cinematógrafo, a arena, o drive-in, o multisala, o multiplex, o megaplex são os nomes e lugares sintomáticos de uma versatilidade que pode significar o cinema. Apesar de ser um pouco mais de um século desde o advento do cinema, a história evolutiva deste espaço especialmente do ponto de vista arquitetônico, contém muitos elementos que o tornam complexo e fascinante.



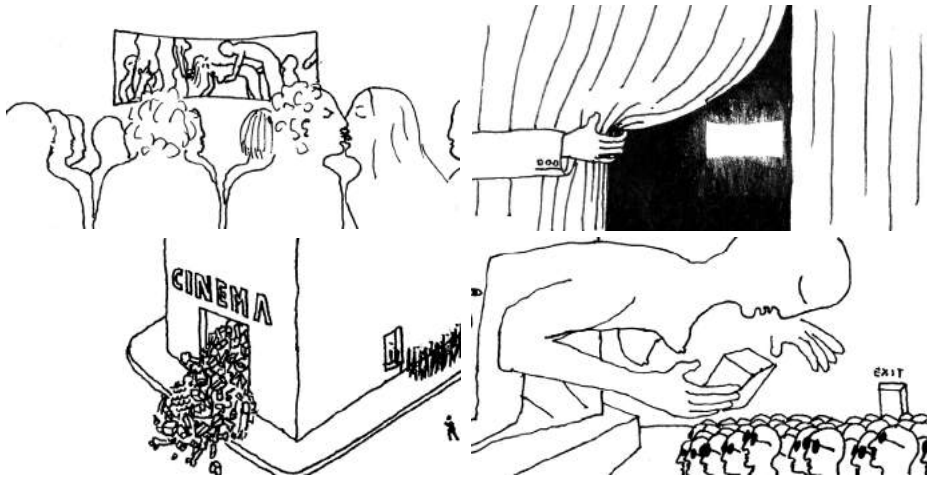
No início da sua história o espaço cinematográfico representa o lugar onde o filme é produzido e exibido, uma vez que o mesmo aparelho é utilizado como uma câmara e como um projector. Durante o dia fazem registro com os atores no palco e durante a noite são projetados curtas-metragens. No final do século XIX também os armazéns de parque de diversões, as tendas de circos e mercados sediam ocasionalmente espetáculos cinematográficos. Para “fiaraioli” tem o mérito de trazer o conhecimento e a inovação do cinematógrafo também os cidadãos das províncias mais remotas. Em cidades grandes e pequenas vastos espaços livres são destinados à criação periódica de tendas e barracas removíveis que atuam tanto como mercado e dá lugar a exposições de ilusionistas, acrobatas, e até mesmo para projeções de curtas-metragens documentarísticas ou humorísticas; as Exposições Universais representam um marco importante para o reconhecimento evolutivo do cinematógrafo; a utilização da máquina a vapor gera energia elétrica e o órgão produz sons. A incapacidade de oferecer um espetáculo autônomo, especialmente para a duração muito curta dos filmes e do brilho das projeções, configura a “fotografia de animação” como um dos elementos fundamentais de espetáculos que, em sua versatilidade, prometem um futuro já emocionante e surpreendente. Na sequência do aumento da duração do espetáculo leva ao abandono das tendas nas feiras como lugar de projeção, e à procura de espaços menos efêmeros: começam a ser utilizadas armazéns, salas de música e pequenos teatros. Uma programação de eventos “affiche illustrée”, expostas para o exterior dessas

estruturas, representa o convite para participar do espetáculo e, ao mesmo tempo, o protótipo do cartaz da propaganda torna-se um elemento cada vez mais essencial da identidade do filme.

Estes primeiros filmes mudos são acompanhados por música ao vivo do piano. Este caráter provisório, sem dúvida, influenciou a ideia das salas: também na América ou na Europa, onde o cinematógrafo tornou-se destacado do efêmero e do nômadismo, não parece ter assumido uma consciência arquitetônica. Em linha com esta superficialidade locativa, também o público se envolve em comportamento genérico considerando casual a escolha dos espetáculos como um mero entretenimento durante o tempo livre; consequentemente, portanto, a condição essencial para uma boa afluência é colocar os cinemas em lugares de passagem da multidão. O público ao início é atraído, principalmente, da “rèclame” confiada a iluminação e a artifícios decorativos.

Os primeiros letreiros são geralmente obtidos a partir de peças de tecidos fornecidos com escrito, montado na entrada do cinematógrafo. Mais tarde, quando se descobre a importância crescente do elemento publicitário, estes “réclame” tornar-se mais e mais orgânicas, estruturadas e coerentes com o espetáculo, muitas vezes resultando, excessivas e redundantes, especialmente por causa das letras grandes com as quais, na maioria das vezes, foram construídos.

O caráter agressivo da publicidade é atenuado quando se criam espaços de propósito para a comunicação, finalmente estabelecendo uma ordem e uma dignidade visual a toda a estrutura arquitetônica. Os anos 30 o uso de letreiros luminosos tornar-se o domínio de muitos cinematógrafos, inaugurando assim a temporada de imagens luminosas que, fixados nas traficadas estradas metropolitanas ou em estradas de pequenas cidades, representam um ícone de mudança, do dinamismo e do caráter da cidade contemporânea. Em breve, também as fachadas dos cinematógrafos são transformados em outdoors, representando um outro momento de projeto para arquitetos e gestores comprometidos com a refinar cada vez mais o poder comunicativo de suas estruturas. Bem como alguns teatros tornar-se cinematógrafos, os primeiros cinematógrafos tomam forma de teatro. As salas cinematográficas herdar, de fato, os palcos dos teatros que são encontrados nas asas laterais e põem o público mais perto dos atores; na verdade, um formalismo inútil para o cinema,



porque a imagem, visto do lado, é distorcida. Permanece inalterado também a disposição das poltronas: no entanto, enquanto no teatro os melhores lugares estão abaixo do palco e nas partes laterais, para apreciar melhor a expressão e a voz dos atores, no cinema os lugares que proporcionam excelente visibilidade são aqueles no fundo da sala. Também em relação ao espetáculo existem diferenças nas formas de realização: os tempos em que o cinema é realizado são diferentes daquelas em que o cinema é visto, ao invés no teatro coincidem.

Para isso, a herança que a sala recebe da estrutura teatral é devida principalmente de uma simples inércia formal que une e homóloga dois lugares diferentes de espetáculo.

De fato, no século XX estamos a assistindo a controversa gênese de um novo tipo de edifício, com base em um ecletismo de tipo formal, conceptual e decorativo. O estudo da tipologia da sala cinematográfica mostra como as mudanças, ou melhor, a evolução dos espaços arquitetônicos correspondem a poucos momentos chave da história do cinematógrafo. O principal deles é a introdução do som, que significa o início dos estudos de acústica e ainda é um elemento essencial da qualidade. Segundo elemento é a autonomia progressiva do espetáculo, correspondendo a uma maior duração do filme, portanto a entrada em circulação de features length film (longa metragem), que excluem mais e mais os espetáculos colateral da projeção. O caráter decorativo que tem nos primeiros cinemas é uma consequência direta das referências teatrais. Com a busca de uma forma funcional e de uma identidade arquitetônica,

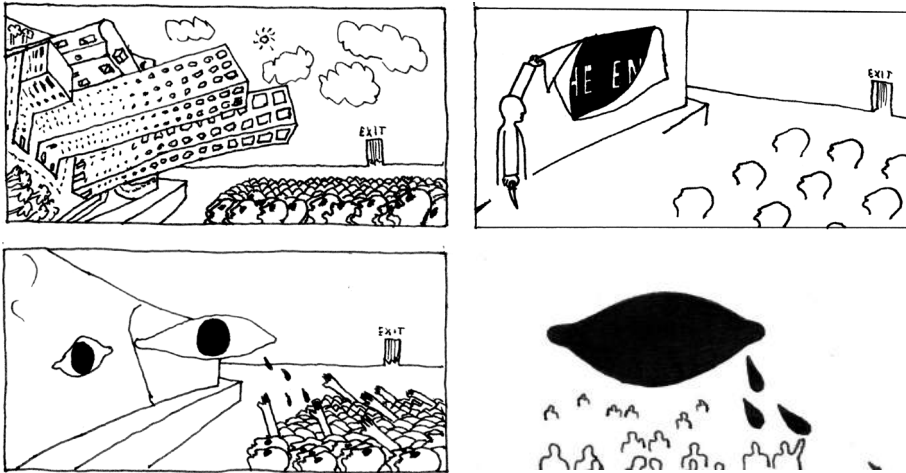
separado do arquétipo teatral, desaparecem progressivamente as decorações tipicamente caracterizadas de um aspecto chamativo e espetacular.

As soluções decorativista será substituído, ao longo do tempo, por obras de artistas reconhecidos como protagonistas da cultura italiana e estrangeira: um de todos Fontana que realiza, em 1948, a decoração em cerâmica no teatro Arlecchino de Milão. Para o resto da arquitetura do cinematografo por sua vez é influenciado pela sucessão dos estilos arquitetônicos, do decò ao liberty, do racionalismo ao pós-modernismo, ao fim de chegar a derivas da publicidade regidas pela economia do mercado das grandes salas de produção. As fases de evolução da sala cinematografica são marcadas pelo empenho de várias personalidades da cultura arquitectónica italiana e externa, entre outros: Basile, Coppedè, Bazzani, Piacentini, Portaluppi, Mazzoni, Sabbatini, De Renzi, Libera, Van de Velde, Wright, Poelzing, Taut, Mendelsohn, Scharoun, Garnier, Perret, Le Corbusier, Aalto, Asplund, Oud.

No período que precede a Segunda Guerra Mundial o cinema se apresenta como lugar depositário também de um conhecimento literário, capaz de encarnar um meio de divulgação de conhecimento superior do que jornais e rádio, uma vez que inclui imagens, visões e palavras. O cinema cria desta forma uma espécie de cumplicidade entre espectador e imagem. Na primeira década do século XX, embora os materiais que constituem a arquitetura do cinema deixam sem um único projeto, o mesmo pode-se dizer que o seguimento do público começa a depender da qualidade da prestação. Mas na Itália só poucas salas podem reivindicar um valor arquitectónico.

Os espetaculos nas salas mais organizadas são repetidos durante todo o dia e até tarde da noite, sempre de curta duração, de diferentes gêneros: drama, comédia, aventura, documentário e assuntos atuais. O som do piano ou o cantar dos filhos do gestor acompanha a projeção denunciando a dimensão domestica e familia do cinema. Para preencher os intervalos entre mudanças de rolos se projetam slides de publicidade.

A taxa de participação é muitas vezes demasiado elevado para o fato de que “o mudo”, sem distinção atrai o público, porque se presta a uma fácil compreensão, mesmo por imigrantes ou estrangeiros. O sucesso popular do cinematografo, como evidenciado pela SM Ejzenstejn, levando muitos diretores de teatro para fazer cinema, apoiados pelo fato de que a nova técnica de



reprodução da realidade tem um forte potencial técnico e poética evidente na definição das imagens ou frames.

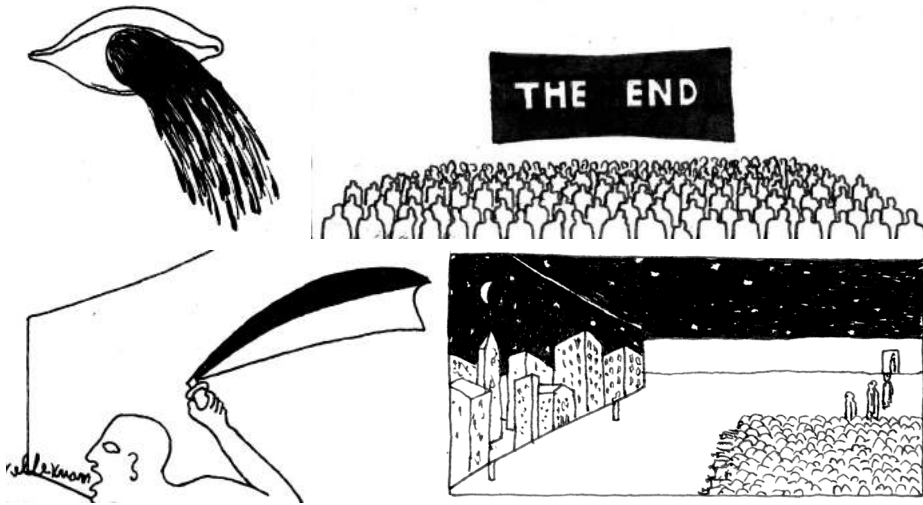
O cinema é, assim, visto como um lugar “sagrado”, como um “templo” em que “celebrar” as imagens sonoras, que encantam espectadores. Nas grandes cidades as mais belas salas, apelidadas de “primeira execução”, porque projetam os filmes mais recentes com películas novíssimas, muito semelhantes aquelas de teatro, para a elegância do interior, o mobiliário de qualidade, banheiro de luxo e a presença das mulheres máscaradas que acompanham ao seus lugares os espectadores, os quais, pelo ocasião colocam as melhores roupas, como acontece quando vão ao teatro. Com o tempo se adiciona as salas chamadas “continuação da primeira execução”, porque a qualidade dos móveis, bem como o das projeções, é um pouco inferior; depois estão as salas de “segunda execução”, em que as diferenças são encontradas tanto no preço como nas películas, que são um pequenos cortes, limitando a qualidade da visão; nas salas da “terceira execução” são, em vez disso, utilizadas películas estragadas, cujas peças foram colados meticulosamente pelos operadores; até chegar aos cinemas chamados de “repertório”, onde a exibição dos filmes, bem como a programação, é completamente aleatória e diferente a cada dia, com a vantagem de incluir, por vezes, títulos raros e apreciados. O público é diferente, andando da sala de primeira execução ao fim de locais de repertório: a partir de uma plateia exclusiva de espectadores distintos para chegar a agitação dos habitantes dos bairros.

Durante o fascismo a retórica do regime influencia as escolhas projetual que dão as salas uma aparência simples, coerente com a lógica racional e funcional das projeções, criando assim uma tensão expressiva que está em linha com a cultura fascista ambos tanto com a modernidade perto do espírito futurista, reconhecível em extremas brilhantes perspectivas cheias de um dinamismo de avant-garde que ainda é presente nas salas contemporâneas.

A forma envolvente do teto, util a refração do som e a curvatura das paredes laterais, essenciais para otimizar a curva de visibilidade, tornam ainda mais expressivo o vazio da sala proporcionando extraordinários prenúncios simbólicos e visionários de muitas imagens dos filmes produzidos neste período.

Também a disposição planimétrica e altrimétrica do espaço torna-se uma causa de coerência estilística, onde reproduz o encanto de uma tridimensionalidade aprimorada por escuras perspectivas e atraentes imagens publicitarias. Além de uma atenta política promocional, ao longo do tempo os gestores das salas investem sobre a qualidade das estruturas oferecem maior conforto e um elemento de interesse a mais para o espectador, que começa a considerar o espetáculo, bem como um ponto de encontro, também um elemento importante para o crescimento cultural e intelectual. Especialmente no exterior há um outro fenômeno muito importante. Apesar das diferenças geográficas, pode pegar influências homogêneo que a indústria cinematográfica exerce sobre a construção de novas salas de cinema. Empresas de produção, como a Warner, Estados Unidos, e Gaumont Pathé na França, o Odeon Inglaterra e Ufa, na Alemanha, fazem a gestão dos filmes da produção à distribuição. A fim de formar uma imagem sólida da empresa de produção cinematográfica, se exige dos projetistas de realizar salas caracterizadas por elementos formais recorrentes, de modo que o espectador reconhece em uma linguagem arquitetônica coerente a imagem e o poder econômico das empresas de referência. Na Itália, este fenômeno não é muito presente na ausência de uma empresa de produção e de distribuição, falta assim uma mensagem e uma linguagem publicitária comum a todas as empresas.

A propagação dos filmes acontece através de um documento emitido pelo Ministério do Espetaculo, aonde se elencam as características do filme: duração, enredo e cortes devido à censura. Além disso, um comitê decide e autoriza se a programação e destinada a qualquer público, caso contrário, a



proibição de menores de 14 anos ou de menores de 18 anos. Essas prescrições tornaram-se fundamentais, após a guerra, para a transmissão de filmes na televisão, que ainda hoje são acompanhadas por cores diferentes do símbolo que indica o tipo de público a quem o filme é recomendado ou pretendido.

Outro aspecto importante que contribui para a configuração do cinematografo como estrutura autónoma e reconhecível é a introdução de som em 1926: a novidade do som não só envolve mudanças na cabina de projeção e a adição do falante na sala, mas põem novas questões para arquitetos sobre o estudo da propagação da onda sonora e sua reflexão nas paredes da sala. Graças às leis da física técnica se compreende a importância do uso de material de insonorização: se as paredes de uma sala no primeiro se apresentavam simplesmente rebocadas ou decoradas, a partir de agora serão revestidos com painéis perfurados equipado com uma camada de lã de vidro a fim de amortecer o som no ambiente. Entende-se que a mesma cobertura das poltronas serve para favorecer uma função de absorver do som, bem como para garantir o conforto do espectador, e até mesmo o público é um outro elemento funcional. O desenvolvimento de pesquisas no campo da acústica sempre impõe mais a escolha dos materiais que correspondem as exigências técnicas e funcionais, em vez de meramente decorativas. Outro elemento que será crucial para melhorar o conforto e higiene das salas é a introdução do dispositivo, embora maneira rudimentar, para o ar condicionado, em princípio, reservado

só aos hospitais e indústrias. Em breve esta tecnologia torna-se uma exigência tão indispensável para o público que os gestores usam como um elemento de concorrência, incluindo em cartazes publicitários.

Inicialmente o uso do serviço é quase puramente em feriados e em estruturas paroquiais, onde os “auditorium” e as salas teatrais existentes são convertidos ou adaptados a salas cinematográficas

das paróquias que, fornecendo locais para entretenimento, de um lado se ocupa da educação cultural dos usuários, por outro lado, permitiu uma rápida propagação do cinema na cidade, evitando os movimentos em um período em que as infraestruturas são limitadas e que o automóvel não é para todos. Nos grandes centros urbanos, com a linha do trem, os primeiros cinemas surgem também nas imediações das estações, favorecendo a sua utilização por passageiros (por exemplo Royal em Bari, Radar em Monopoli, Vignola em Polignano). Com a difusão do automóvel, que se torna um meio acessível às classes mais baixas, tem um crescimento do número de cinemas. De imediato depois da guerra até a primeira metade dos anos cinquenta, os cinemas conhecem sua máxima expansão. Se no início as estruturas cinematográficas estão dispostas em centros urbanos, também porque representam o resultado de trabalhos em outros edifícios, com o advento do automóvel e a melhoria das condições das infra-estruturas relacionadas com a mobilidade e o serviço público, as salas começam a encontrar locação também em áreas mais periféricas.

O fenômeno da televisão leva a uma interrupção do aumento de exercícios cinematográficos causando uma crise profunda dos gestores. No início dos anos noventa o encerramento frequente dos cinemas não mais rentável, especialmente aqueles situados em posição periférica respeito ao centro da cidade, leva ao nascimento em grandes áreas urbanas de lugares caracterizados por estruturas cinematográficas que, conseqüentemente, levaram a formação de estruturas comerciais, como a restauração e negócios especializados. Muitas vezes, não só na Itália, o advento de multiplexes não é acompanhado por um pontual e racional planejamento urbano, e isso causa um desequilíbrio devido a infra-estrutura carente.

Também se os cinemas tenham atingido gradualmente a consciência de uma arquitetura capaz de conter sua identidade, as fases evolutivas intermédias

da investigação e adaptação dos espaços sempre influenciaram e moldaram o contexto urbano em que estão localizados, penetrando todas as camadas da sociedade. Esta indistinta introdução ou interferência dos cinemas em camadas urbano e social da cidade ocorre com alguma surpresa e curiosidade; de fato, enquanto no teatro coletivo representa o passado, os cinemas trazem consigo a idéia do futuro, também pelo simples fato de ser composta de elementos tecnológicos. Os avanços tecnológicos e o interesse do público levam para o aumento do tamanho da sala e seu conforto até chegar aos primeiros cinemas com uma cabine de projeção separada.

A arquitetura das salas cinematográficas é também fortemente influenciada pelo risco de incêndio, porque a película, composta de materiais altamente inflamáveis, muito perto do calor da lâmpada do projetor, está sempre prestes a pegar fogo. Por este motivo, é cada vez mais importante equipar cinemas com regulamentações específicas relativas às saídas de segurança.

Com o advento da televisão como instrumento de massa as salas são reduzidos em números, alguns casos se transformam em supermercados ou parques de estacionamento, em outros casos, desaparecem.

Com a Lei no. 584 de 11 novembro de 1975 anunciam a “Proibição de fumar em determinados locais e nos transportes públicos.” Tem assim uma outra mudança revolucionária no ideal do espectador, acostumado a mergulhar em uma atmosfera artificial mas mágica, que faz com que a visão ainda mais onírica.

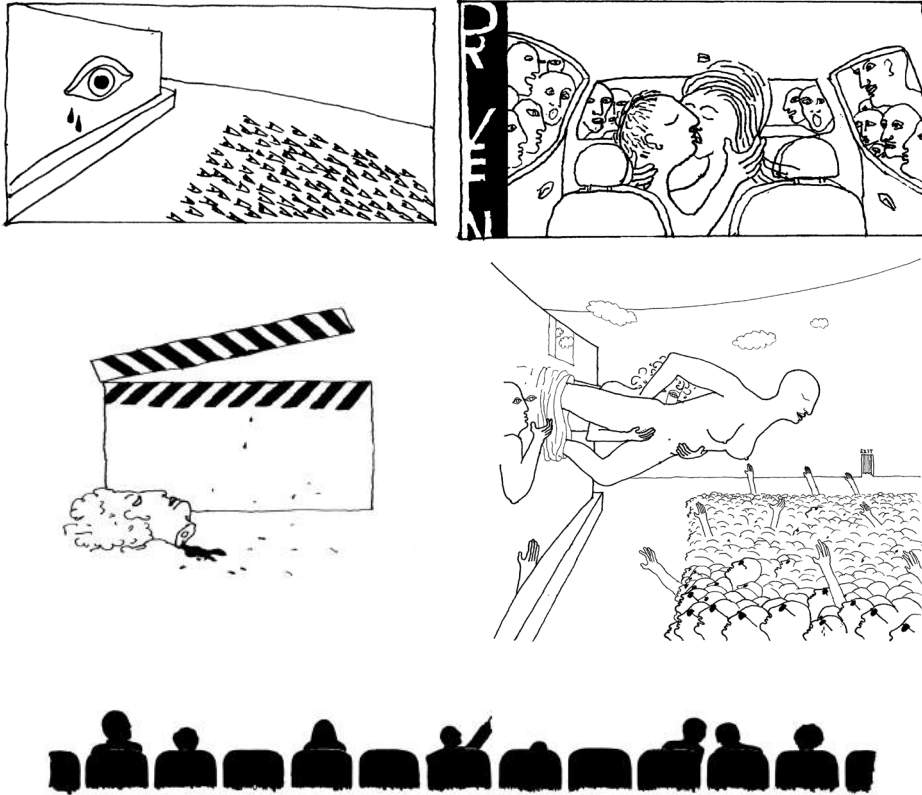
A partir deste momento, se inicia a degradar o ambiente sugestivo que é os cinematográfico, onde a atmosfera, como lembram muitas testemunhas, é alimentada também por nuvens de fumaça de cigarro. Também nos locais mais elegantes todos fumar insistentemente “ de modo que os telefones no fundo da sala pegam gradualmente uma curiosa coloração amarelada “(C.G. Fava); a combinação de fumo-cinema, na verdade, é selado em primeiro lugar pelos protagonistas do filme, pelo qual o acender de um cigarro torna-se um acessório necessário. A queda na década de 70, envolvendo a indústria cinematográfica em mais aspectos, é amplificado na década de 80 também causado pelo home-vídeo. Em paralelo a introdução de novas medidas de segurança para a prevenção de incêndios (consequência de episódios trágicos que metem em evidencia a total falta de leis estaduais sobre o assunto), leva

a tomar medidas tão rígidas e caras para levar a uma nova problemática da economia do cinematografo. Os novos regulamentos inexoravelmente levar a um maior fechamento de muitas salas. As mudanças políticas e social que estão ocorrendo durante estes anos afetam e reescrevem o papel do cinema. A televisão está agora em cores e com uma alta qualidade de imagem junta com a venda de videocassetes tira muitos espectadores do cinema, reduzindo drasticamente também o mercado cinematografico de filmes pornográficos. Nestes anos a sala perde gradualmente o papel de catalisador social.

A crise do sector, acompanhada por uma série de modificações dos mecanismos de consumo, da mobilidade, dos costumes, se sente na transformação da estrutura cinematografica, que coincide com o nascimento primeiro das multisalas e depois dos multiplex. Estes novos centros de consumo, principalmente presente em áreas periféricas, contribuem mais do que qualquer outro lugar na redefinição da paisagem urbana contemporânea, tornando-se novos centros que ao longo do tempo melhoram suas funções,

cumprindo não só o papel dos centros de comércio, mas também para reuniões e lazer. Tem uma outra passagem tipológica que é muito importante para compreender as origens do multisala.

Nos anos setenta, de facto, a primeira tentativa de combater a crise comercial é conseguida através da divisão de uma sala tradicional em um grande número de salas pequenas. Este fenómeno da lugar as “multiscatole” que na realidade iníciam rapidamente com crise, principalmente causada pela redução do nível de conforto devida a intervenções muitas vezes forçadas confrontando com a potencial arquitetura inicial. Em primeiro lugar, o problema de isolamento acústico entre as salas e em segundo lugar as poltronas pertos umas das outras contribuíram para o abandono das “multiscatole” e para a projeção de novas estruturas no qual e possível projetar mais filmes: as multisalas. Depois das multisalas, na década de oitenta, na Europa, nascem as multiplexes que são definidos como tal por ter pelo menos oito telas. Hoje essas estruturas são identificados e caracterizados pela também pela presença de estacionamento, serviços, centros comerciais, com elevados padrões de qualidade. Na década de noventa os megaplex parecem fechar o crescimento exponencial do antigo cinematografo: estruturas podem oferecer a partir de



dezesseis a trinta telas com um complexidade comercial com base na qualidade e versatilidade do produto.

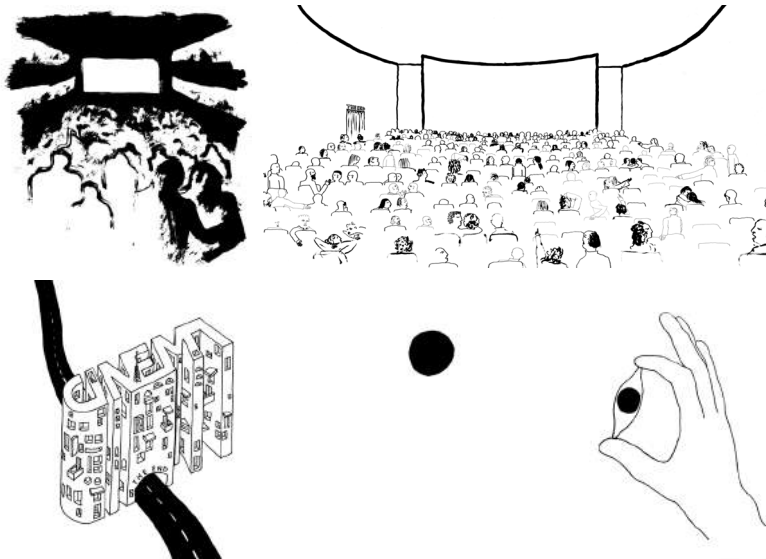
A possibilidade de escolher o filme, através da programação diversificada das novas estruturas multisalas parece aproximar o cinematografo da televisão, onde a escolha é variada, mantendo-se no mesmo lugar. Os historicos monosalas, não tendo mais sucesso do que uma vez, tentando sobreviver no mercado se transformando em multisalas para se atualizar com relação às novas necessidades do público e ao mesmo tempo a adaptação às novas tecnologias. A possibilidade de gerir a programação, em paralelo, em salas diferentes pode fornecer e distribuir produtos cinematograficos diferentes: filmes americanos, filmes de arte e d'essai. Daí a introdução dos foyers que, apesar da aproximação comercial, representam o lugar de encontro da massa de usuários que podem ser encontrados em restaurantes, bares e lojas. Neste contexto, é necessário definir "multiplex" uma estrutura cinematografica dotada

com peculiaridades inequívocas, como boas acessibilidades, que se traduz na proximidade da grande artéria da infraestrutura ou cruzamentos estratégicos; variedade de programação cinematográfica, que é uma grande possibilidade de escolha do produto, dada pelo o número de salas e pela multiplicidade de horas de espectáculo; alta prestação tecnológica, por causa de projecções visuais e sonoras de alta qualidade; presença de serviços complementares destinadas ao entretenimento, comércio, lazer e entretenimento, que se destinam a aumentar o nível de atratividade.

Se no passado existia o costume de ir ao cinema solamente para ver filme e, em seguida, se afastar ao fim da projecção, hoje o espaço cinematográfico de multiplex representa um dos muitos locais de entretenimento, que contribui a prolongar o tempo de uso dentro do parque comercial. Nos últimos anos, o papel econômico de multiplexes estabeleceu-se em uma maneira sempre maior. Por esta razão, a arquitectura, os materiais, mas, acima de todos os espaços internos são feitos de modo a reproduzir as ambientações típicas do imaginário urbano. Os complexos pertencentes aos multiplexes têm características arquitetônicas semelhantes aos utilizados para centros comerciais: o cuidado das formas é destinado mais a articulação dos espaços internos que a concepção dos exteriores, uma vez que, geralmente, as construções são compostas por um corpo quadrado realizado com elementos pré-fabricados e sem a utilização de pormenores decorativos; as raras exceções onde se detecta a presença de uma maior sofisticação arquitetônica indicam a tentativa de obter melhor identificabilidade.

Geralmente se combina a iluminação ao uso de curtain-wall na fachada principal, para facilitar a visibilidade, especialmente à noite: “I riflessi elettrici si sostituiscono alla pietra, allo stucco e agli arabeschi e dettano le nuove linee, le nuove composizioni [...]. La lampadina Osram si è sostituita all’ovolo, la lampada tubolare e il neon ha scacciato la cornice e la lesena, il vetro diffusore si atteggia a nuovo pannello e a nuovo cassettone. L’emozione d’arte, il senso del grandioso e del delicato, del tragico e del sereno, è ormai dato

dalla luce, e, attraverso essa, dal colore [...]. La luce ha preso il sopravvento sull’architettura e detta essa legge all’architettura [...]” (M. Piacentini, Luce artificiale e rivoluzione architettonica).



A distribuição interna dos ambientes inclui a construção de grandes foyers, que incluem as bilheteiras, complementadas por uma série de espaços dedicados ao descanso e ao entretenimento. A disposição das salas apresenta geralmente um esquema simétrico que aperfeiçoa o uso do espaço, bem como criar um único local técnico, que toma a forma de um grande corredor, onde são posicionados os varios projetores. Último requisito, mas não menos importante, comum a estes complexos, é definido pela presença de grandes áreas de estacionamento, o que só pode favorecer a permanência do consumidor. Inevitavelmente, o conceito de sala cinematografica mudou ao longo do tempo com base nos processos de transformação e diversificação do sistema dos consumos, afectados pela disseminação dos meios de comunicação, por um novo pedido e, não menos importante, pela mobilidade que tem aumentado em uma maneira considerável a velocidade e a capacidade de se conectar a procura e a oferta. Mudou o perfil do usuário, que, acostumados com os confortos fechados em casa, indo ao cinema busca não só o produto filmico, mas outras comodidades, de estacionar o carro, a cadeira, a qualidade da imagem ou ar condicionado.

Torna-se, então, melhor falar sobre a diferença entre antigas e novas exigencias, ao invés de entre as gerações mais jovens e mais velhas. A este respeito, os meios de comunicação servem para entender como a massa de jovens é crucial no contexto do equilíbrio entre tradição e inovação, entre o poder da produção

e poder consumo. Mas para realmente compreender o papel dos jovens na sociedade, devemos investigar o quanto eles manobram as práticas da comunicação e da representação. O desenvolvimento tecnológico, nas suas contradições, tem gerado um contexto cada vez mais extremo na qual modelo de vida, ambientes e formas de associação, são intercambiáveis muito rapidamente: os jovens estão totalmente integrados neste contexto, sendo mais flexível e receptivo, adaptando-se bem às mudanças e renovações do sistema produtivo.

Para afrontar a complexidade da demanda e do consumo, então, a sala deve ter a capacidade de saber se destacar dos recipientes mais populares como o estádio e da televisão, porque representa ainda um lugar em quais aspectos como a comunicação, o impacto emocional, enriquecimento intelectual e reflexão, permanecem em prima importância. A isto hoje se acrescenta a oferta de entretenimento e dos novos serviços, que do ponto de vista do exercício cinematográfico se delinham como atributos da projecção; do ponto de vista do espectador é reconhecida como prerrogativas da sala. O conhecimento das preferências do público, incluindo as exigências secundárias, torna-se essencial para os investimentos do gestor em determinados serviços para satisfazer os usuários. Espaços de hoje destinados para socializar são os dos grandes centros comerciais, de espetáculo e divertimento, que seduz grandes multidões diferentes. Na Itália, se toma exemplo dos Estados Unidos e do resto da Europa para investir capital em novos espaços localizados em áreas suburbanas, tais como centros comerciais e parques temáticos, onde através da realização de atividades capazes de despertar emoções e distrações temporárias, o usuário é levado a tal estado de espírito para satisfazer a compra e o consumo dos produtos. Este sucede cada vez mais frequentemente nos multiplex cinematográficos que, representando regravações da cidade tradicional de uma forma mais atraente e “ideal”, conseguem acomodar um número de usuários muito maior do que as áreas centrais, embora estas últimas continuem a serem as únicas metas que tem a identidade coletiva da cidade.

Nos últimos anos, o interesse dos envolvidos no estudo de mudanças urbanas e territoriais mira a compreender o significado do espaço do cinematográfico do multiplex em relação aos espaços públicos existentes num território. Se distingue dois tipos de configuração arquitetônica do espaço cinematográfico, implementado com as outras funções: uma de acordo com a qual os vários

componentes estão contidos dentro de um único complexo o outro de acordo com a qual o cinema possui uma estrutura autónoma, bem como os outros serviços, e todos estão em estreita proximidade um do outro, de modo a combinar e ligar os vários fluxos dos utilizadores. A palavra multiplex contém um complexo com diferentes qualidades: a mais importante e influente é a urbana. Os gestores dos cinemas focam cada vez mais oferecendo uma sempre maior qualidade, portanto, para definir estrategicamente os investimentos nas multisalas ou multiplexes. A situação das monosalas tradicionais, portanto aparece em perigo especialmente nas grandes cidades. A realização de um multiplex inevitavelmente implica em proporção menores custos de gestão em comparação com um monosala, menores riscos do que a demanda do produto que é raramente previsível, melhores estratégias de marketing e o direito de anular a concorrência projetando um filme em mais de uma sala (“saturation selling”).

Além da reconhecibilidade arquitetônica, o poder do cinema está destinado a residir no espectador, em sua visionariedade e na sua provisoriedade. Le Corbusier escreveu “Il vero costruttore l’architetto [...] può infatti creare una scatola magica che racchiuda tutto ciò che potete desiderare. Quando entra in gioco la “scatola dei miracoli” è un cubo: con essa sono offerte tutte le cose necessarie alla produzione dei miracoli: levitazione, manipolazione, distrazione, eccetera. L’interno del cubo è vuoto ma il vostro spirito inventivo lo riempirà di tutti i vostri sogni”. Com esta declaração, Le Corbusier reflete o papel simbiótico que deve existir entre o arquiteto e o espectador. No entanto, o esforço que o espectador deve cumprir, parece destinado a ser, de longe mais significativo do que do arquiteto. Por outro lado, só quando a construção assume o seu verdadeiro papel pode entender estas palavras: “La folla fissa soggiogata il prodigioso padiglione, sale come allucinata, senza trovare ostacoli, le leggere scale [...] sente, senza sapere con precisione, che va a vedere qualche cosa di molto emozionante. Questa, per noi, è vera architettura”.

Assim como pode reconhecer nestas palavras a visionariedade reclamística de Carlo Mollino, se pode esperar em uma arquitetura que lutando com o cinema pode acompanhar a imagem e a imaginação.

Nota: per tutte le illustrazioni di Vincenzo D’Alba Courtesy A.A.M. Architettura Arte Moderna Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva

GIOVANNI MARUCCI

Diretor do Seminário de Arquitetura e Cultura Urbana, Camerino (IT)

Arte figurativa e Arquitetura da Cidade na primeira metade do '900

The text proposes the relationship between visual art and architecture, especially fruitful in the first half of the last century. For the artist, reality becomes figure and the figure reveals the deeper meaning of things, the meaning which does not appear at first sight. Figurative by its characteristic to turn objects into abstract figures frees the mind from mimicry and develops the ability to work on ideas rather than on finished product. In the first half of '900 art was crucial to understanding about social change, transformation of cities and for the development of the Modern Movement.

Sempre ocorreu na história da arte e, no século passado com a vanguarda do movimento modernista, que a arte figurativa e a arquitetura se encontrassem em caminhos comuns de investigação. A arte figurativa, pela sua intrínseca possibilidade de abstração dos significados superficiais das coisas, permite desenvolver a capacidade intelectual de se orientar livremente, talvez com ironia, entre as modas e as tendências do momento, para trabalhar sobre as idéias antes que sobre o seu produto final. É interessante observar como a mente, livre de condicionamentos excessivos, pensa formas geométricas puras, próximas aos esquemas do próprio funcionamento e ao instinto primordial de medir e, assim, dominar o espaço que nos circunda.

Para conduzir o raciocínio ao desenho da cidade e à minha experiência de arquiteto: o sulco traçado pelo agricultor tem o mesmo valor simbólico do ato fundador de Roma sobre o monte Palatino, da avenida que de Anghiari vai em linha reta sobre o vale do Tibre no sentido de Sansepolcro, do eixo que corta e nivela a cidade de Caprarola em direção ao palácio do príncipe Farnese, ou das avenidas que cortam a cidade oitocentista. (Fig. 1)

No artista, a realidade se transforma em *figura*. Ocorre a metamorfose do mundo objetivo e particular em um mundo abstrato e universal, no qual a figura revela o seu profundo significado. (Fig. 2)

O desejo de medir e dominar o espaço se manifesta na *land art* dos anos 60, com as gravuras retilíneas de De Maria nos desertos norte-americanos do Arizona e de Nevada, nos recintos e nas tendas de Christo, nos recorrentes sinais traçados sobre as culturas por geniais artistas agricultores: são grandes gestos que tendem a decifrar, segundo a natureza humana, a outra verdade do mundo, aquela que não aparece a um primeiro olhar fugaz. (Fig. 3)



Figura 1, foto A. RAPONI, o sulco



Figura 2, P. KLEE, *Rua principal e ruas laterais*, 1929



Figura 3, CHRISTO, *Running fence*, 1972-76, California

Por volta dos anos 20 do século passado, Lissitzky pintou uma série de quadros com o significativo título de *Proun* (projeto), que ele definiu como a construção de novas formas, e o artista, como construtor de um novo universo de objetos: medidas espaciais puras, entre as quais se dispõem formas geométricas que revelam a sua profundidade em cada direção. (Fig. 4)

Os grandes círculos traçados para o projeto distrital dos bancos de areia de San Giuliano (1959), do grupo Quaroni, são formas puras que capturam o espaço, superando de tal modo a sua simples definição do uso de materiais, para se oferecerem livres na sua poderosa qualidade expressiva racional e abstrata. (Fig. 5)

E, na arte figurativa, encontram correspondência no processo de emancipação da realidade objetiva à perfeição cósmica do ponto e do círculo através das experiências artísticas do *Futurismo*.

Aqui o círculo, expressão do dinamismo, do fragor e do movimento das rodas e engrenagens, transforma-se em figura abstrata, sideral de espaço, luz e cor. (Fig. 6, 7)

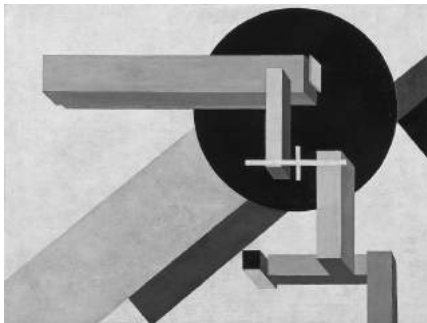


Figura 4, E. LISSITZKY, *Proun*, 1923 ca.

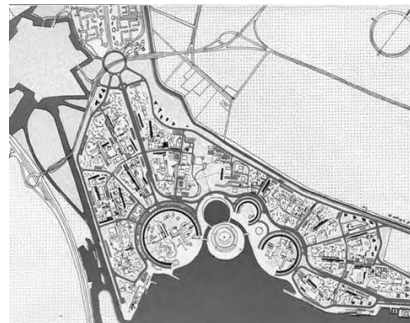


Figura 5, L. QUARONI et al., *Projeto do CEP San Giuliano*, 1959



Figura 6, G. KOROMPAY, *O trem*, 1922

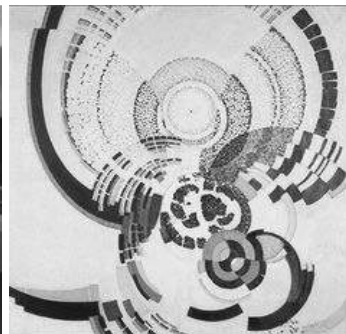


Figura 7, F. Kupka, *Em torno de um ponto*, 1930

A arte figurativa oferece uma grande liberdade na pesquisa e na visualização dos conteúdos e significados mais profundos da realidade objetiva, precisamente pela oportunidade de se abstrair do mundo físico e das formas miméticas e a possibilidade, ao invés, de recorrer a formas e cores puras no espaço representado em duas dimensões. A condição de representação bi-dimensional do espaço em três dimensões e, conceitualmente, também da quarta dimensão, aquela temporal, permite orientar-se, brevemente, sobre três vias possíveis de pesquisa:

- uma arte *totalmente abstrata* de puros elementos gráficos e cromáticos, em que as figuras e as cores carregam-se integralmente de significados simbólicos e espirituais;

- uma via mais *analítica* da decomposição dos planos e das superfícies e a leitura simultânea dos mesmos, inclusive daqueles não aparentes à percepção visual;

- uma arte mais *realista*, em que objetos e paisagens estão presentes, porém transfigurados ou exemplificados como pano de fundo para a descrição de estados de ânimo e de situações psicológicas.

Tal distinção, na verdade, não é assim tão clara, mas serve para dar método ao discurso.

A obra de Kandinsky, certamente, segue a primeira linha de pesquisa e me parece que, para além das incontáveis interpretações de sua arte, possa ser considerada como uma tentativa de descrever o caos e, assim, de dominá-lo com a geometria; um evento precursor, como já no Renascimento com Leonardo e Dürer, que apenas hoje a ciência, com as teorias de Mandelbrot sobre a geometria dos fractais e graças à tecnologia informática, está afrontando com método. (Fig. 8)

Na obra de Mondrian, à finitude sígnica e cromática das malhas ortogonais corresponde uma extensão indefinida do enredo, uma ausência de limite; por sua raiz cubista, aproxima-se da segunda linha de pesquisa enunciada, particularmente significativa para uma linguagem moderna da arquitetura. (Fig. 9)

Em uma edição da revista *De Stijl* de 1924, Van Doesburg afirmava a importância, para a nova arquitetura, de diminuir a simetria e axialidade, e de desenvolver livremente uma plástica poliédrica no espaço em que não fossem

distinguíveis o prospecto frontal daquele posterior, ou daqueles lateral e, possivelmente, nem sequer um acima do outro. (Fig. 10)

No mesmo ano, Rietveld experimentou na casa Schroeder a poética neoplástica de De Stijl. Nela estão presentes todos os caracteres da linguagem moderna da arquitetura: assimetria e dissonância, equivalência sem perspectiva das fronteiras, decomposição e dissociação das partes em lages planas, remontadas mas não refundidas e salientes (B. Zevi, Poética da arquitetura neoplástica). (Fig. 11)

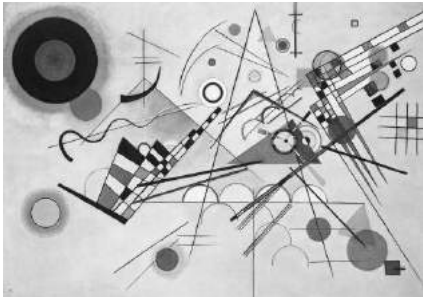


Figura 8, W. KANDINSKY, *Composição*, 1923

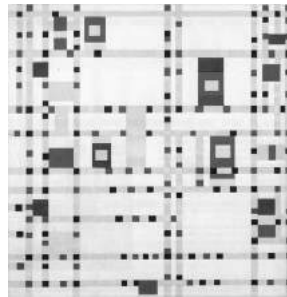


Figura 9, MONDRIAN, *Broadway boogie-woogie*, 1942

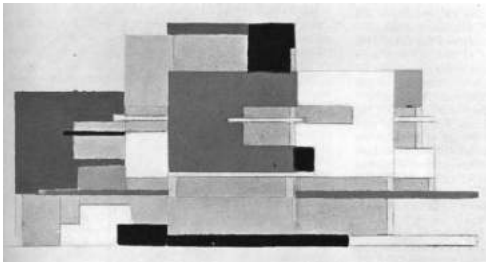


Figura 10, Theo VAN DOESBURG, *Estudar para um projeto*, 1922



Figura 11, G.T.Rietveld, *Casa Schröder*, Utrecht 1923

Com Van Doesburg e Mondrian, o *medium* representativo alcança o máximo da abstração com o anulamento da visão oblíqua dos objetos e o esmagamento da caixa espacial cúbica. O paradoxo da pintura abstrata é que, no ápice de sua abstração, funde-se e materializa-se na arquitetura, arte e ciência, esta última muito ligada ao modo objetivo. Os dois autores consideravam a pintura abstrata como fase transitória para alcançar a ‘pura serenidade plástica’ que, no futuro, deveria fundir-se e dissolver-se na arquitetura e no contexto urbano.

Le Corbusier, pintor antes mesmo que arquiteto, desenvolve a sua linguagem abstrata na pesquisa figurativa dos *objetos a reação poética* e das geometrias secretas que subjazem o proporcionamento dos volumes e superfícies, para exaltar a pureza das formas. (Fig. 12)

O terceiro filão enunciado pela pintura do século XX, que corresponde à terceira via de possível pesquisa, é aquele realista. É uma via aparentemente menos afim da pesquisa arquitetônica enquanto a paisagem figurada é tratada como quadro dos sentimentos para os sujeitos que se movem dentro da obra o na mente dos autores. Enquanto a segunda via que mencionei é particularmente significativa para a arquitetura pelos seus conteúdos plásticos, essa envolve os reflexos perceptivos e psicológicos. Este aspecto da pintura não sugere explicitamente a nova via de pesquisa, mas ajuda a melhor compreender os significados ocultos da arquitetura, oferecendo pontos de reflexão sobre a mesma e sobre a cidade existente.

As primeiras paisagens urbanas pintadas por Sironi são as mais expressivas, não ainda não superadas por sucessivas releituras: paisagens densas e poeirentas, duras mas autenticamente poéticas. (Fig. 13)

Na Itália, o Futurismo com Sant’Elia foi o acontecimento que antecipou os caracteres da arquitetura moderna, para as qualidades dinamicamente expressivas da nova cidade vertical, desancorada das formas históricas; enquanto a arte *metafísica* de De Chirico representou a mediação pictórica em novas formas de representação. (Fig. 14)

Nos quadros de De Chirico, o espaço prospettico tradicional vem despedaçado pela presença simultânea de diversos pontos de vista e de visualizações isométricas que se inserem inadvertidamente, destruindo as regras da visão clássica. Alcança-se a imagem de um espaço surreal no qual os objetos e as arquiteturas adquirem uma forte plasticidade e um próprio vigor geométrico (R. Arnheim, *Arte e percepção visual*).

A arte de De Chirico exprime a dimensão conceitual do tempo: aquele presente assinalado pelas horas; o passado assinalado pelas sombras que se alongam e um futuro ameaçador que pretende adiar o evento. O trem, a brisa que move as bandeiras, as velas, as sombras repelem o passado. A cena é dominada pela arquitetura simulacro. A cidade é ausente, não tem futuro, vive só na memória.

Os objetos são transfigurados em formas geométricas abstratas, dissociadas de suas habituais conformações e configurações objetivas. (Fig. 15)

Também em Carrà os objetos são *estranhos*, decantados em sua íntima essência formal. Em Carrà, as formas são acariciadas por uma luz mais tênue e dourada, que aludem a uma espera mais serena dos eventos, a uma predisposição mais otimista que em De Chirico, a uma mais curiosidade mais vital pelo futuro. (Fig. 16)



Figura 12, Charles-E. JEANNERET (Le corbusier), *Natureza morta de "L'Esprit Nouveau"*, 1924



Figura 13, M. SIRONI, *Paisagens urbanas*, 1922

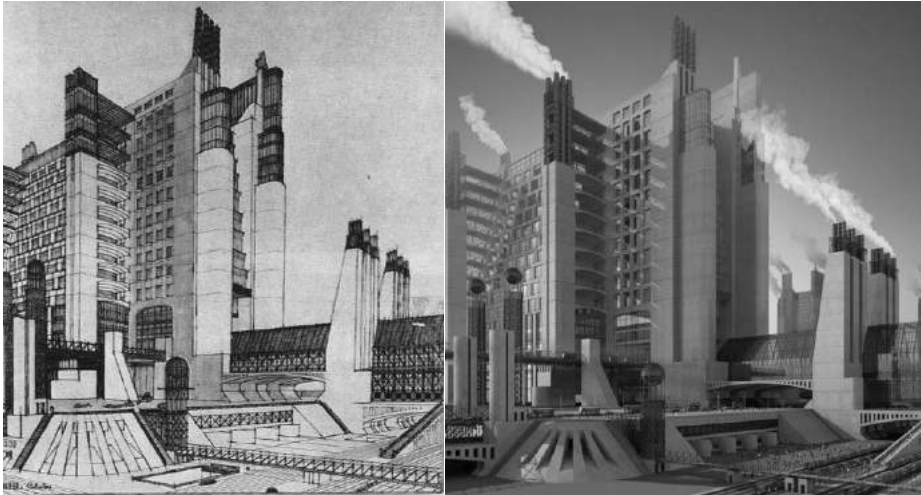


Figura 14, A. SANT'ELIA, *A nova cidade*, 1914 (direita: reconstrução tridimensional)

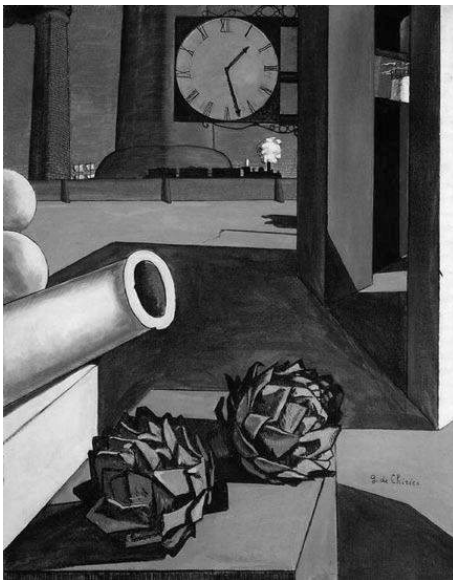


Figura 15, G. DE CHIRICO, *A conquista do filósofo*, 1914



Figura 16, C. CARRÀ, *A amante do engenheiro*, 1949

Em Balthus, os personagens estão como que petrificados em suas habituais ocupações quotidianas. Eles se movem num cenário urbano desfigurado e compacto, da sólida geometria privada de decoração, simples como a vida de todos os dias. (Fig. 17)

Na descrição da vida na cena metropolitana, não se pode esquecer o *realismo crítico* dos artistas americanos do período do entreguerras (Shahn, Hopper, Evergood).

As obras de Hopper são de grande valor plástico, exaltado pelo sentimento de vazio, de solidão, mas também de alucinação e encanto que emana dos personagens imersos nos espaços sem limites. (Fig. 18)

Há, além disso, uma via do realismo crítico americano ainda mais descritiva da cidade moderna, com menores implicações psicológicas ou sociais, que exalta os sinais da nova cidade mecânica e a paisagem urbana que dela deriva; ela indaga em profundidade os valores plásticos e cromáticos da nova realidade urbana (Spencer, Sheeler). (Fig. 19)

É um caminho animado por um agudo espírito analítico que conduz à representação de detalhe *hiper-realista*, mais real que o real e, por isso mesmo, para além da percepção biocular, suspensa entre ilusão e artifício, próxima do surrealismo. (Fig. 20)

E, a propósito de *surrealismo*, concluo com uma obra de Magritte, em que o céu claro de uma realística paisagem nórdica é atravessado por vibrantes esferas metálicas. Ampliadas na memória, não são nada que não os chocalhos do cavalo, memórias de sua infância. (Fig. 21)



Figura 17, BALTHUS, *Estrada*, 1935. Direita: *Passage du Commerce*, 1949



Figura 18, E. HOPPER,
Noctívagos, 1942



Figura 19, C. SHEELER, *Dentro da cidade*, 1936



Figura 20, R. ESTER, *2 Broadway*, 1969

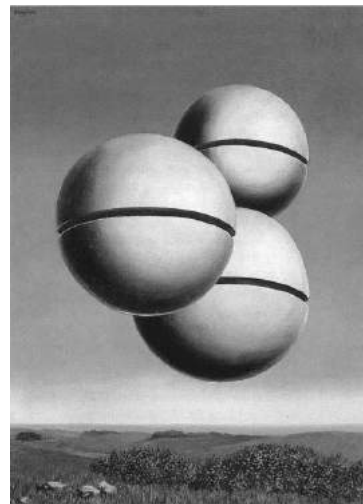


Figura 21, R. MAGRITTE, *A voz dos ventos*, 1932

GIUSEPPE DE GIOVANNI

Full Professor of "Technology of Architecture"

Department of Architecture - University of Palermo

Il disegno (dettagliato) e la città moderna
The (detailed) design and the modern city

Abstract

Il *disegno* e in particolare il *disegno tecnologico* nella sua semplice essenza fatta di linee, di tratti, di sfumature costituisce la cultura tecnologica che il progettista ha maturato nella sua esperienza professionale. Nel *disegno* e nel *dettaglio tecnologico* sono raccolte, con semplici tratti, nel primo le intenzionalità dell'autore e nel secondo, in maniera più tecnica, le specifiche di ciò che verrà realizzato. Il *dettaglio* è da considerare parte di una totalità, di un tutto che non avrebbe ragione di esistere senza quella parte. In Architettura il *dettaglio* svela la natura degli artifici, per conoscere le parti che li compongono, per analizzarle per poterle comprendere ed eventualmente modificarle o ripararle. Più il nostro artificio diventa complesso, più necessita di essere scomposto, conosciuto nell'intimo delle sue parti, per poterle gestire e controllare. Per gli architetti il *dettaglio* è necessario, è fase indispensabile nel processo di costruzione. Durante i lavori per la Cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze, Filippo Brunelleschi insegnava ai suoi operai che un'architettura imponente è anche difficile e occorre affrontarla con spirito di avventura, non d'incoscienza.

The *design* and in particular *technological design* in its simple essence made of lines, strokes, gradients constitutes the technological culture that the designer has matured in his professional experience. In *design* and *technological detail* they are collected, with simple strokes, the intent of the author in the first and in the second, more technical, specifications of what will be built. The *detail* is to be considered part of a totality, of a whole that has no reason to exist without that part. In Architecture the *detail* reveals the nature of artifice, to know the parts that compose them, to analyze them to understand and

modify or repair them. Our artifice becomes more complex, more needs to be decomposed, known in the depths of its parts, to manage and control them. For architects the *detail* you need, is an indispensable phase in the construction process. During work on the Dome of Santa Maria del Fiore in Florence, Filippo Brunelleschi taught his workers which imposing architecture is also difficult and must deal with it in a spirit of adventure, not unconscious.

Premessa

Per un tecnologo parlare di *disegno* o confrontarsi con chi del *disegno di Architettura* ne ha una profonda conoscenza sembrerebbe quasi volere sconfinare in territori non gli appartengono. Ritengo, tuttavia, che il *disegno* e la sua capacità di trasferire ciò che il pensiero elabora (*idea*) in visione (*schizzo, progetto, ecc.*) faccia parte di diritto degli ambiti disciplinari e degli studi che caratterizzano la *Tecnologia*. L'*idea*, da visione a progetto, è un trasferimento d'intenzionalità tecnologiche e tecniche sulla ricerca delle possibilità di attuazione o di esecuzione pratica. Di questa ricerca di possibilità fanno parte l'*Architettura* e in particolare la *Tecnologia dell'Architettura*.

Il termine *Tecnologia* è una espressione artificiale moderna del sec. XVII, intesa come scienza parziale che descrive i processi formativi, legati ad un luogo e relativi ad una serie di bisogni nel tempo variabili. Quindi una scienza delle trasformazioni della materia in prodotti d'impiego o di consumo, quali il manifatto edilizio, per il soddisfacimento o il raggiungimento di certe previsioni iniziali. Oltretutto, il termine *Tecnologia* racchiude in sé il significato di arte, da *téchne* appunto, che nel mondo greco comprendeva la pittura, la musica, la medicina e l'agricoltura; la *téchne* indicava anche l'artigianato in tutta la sua estensione, in quanto in essa confluiva ogni attività che richiedeva una tecnica¹.

Quindi a pieno titolo è possibile affermare che *Tecnologia* e *Disegno* vivono in stretta simbiosi poetica e artistica, evolvendosi in seguito in settori d'indagine differenti ma correlati. Il *Disegno* diviene così un mezzo di lavoro, uno strumento per mettere a fuoco problemi e individuare soluzioni anche per il tecnologo che ricerca soluzioni o risposte innovative e concrete alle esigenze della società.

¹ Cfr. DE GIOVANNI, G., *Dall'idea al dettaglio*, in "Laboratorio di Architettura. Processi e metodi di una cultura tecnologica", Documenta Edizioni, Comiso 2001, pp. 35-41.

Il *disegno* e quello tecnologico in particolare costituisce nella sua semplice essenza fatta di linee, di tratti, di sfumature la summa della cultura tecnologica che il progettista ha maturato nella sua esperienza professionale. Nel *disegno* sono raccolte, con semplici tratti, le intenzionalità di ciò che oggi nasce da una idea e che in seguito verrà realizzato. A tal proposito, il designer milanese Angelo Mangiarotti (1921-2012), che nella sua lunga carriera di progettista ha indagato l'Architettura alla grande e alla piccola scala, ha sempre disegnato in ogni istante, ritenendo che la pratica del *disegno* rappresenti il solo strumento per la prima verifica di ciò che costituisce per il progettista il bagaglio delle conoscenze materiche delle cose e quindi dell'Architettura. Mangiarotti, infatti, afferma che «*il piacere [dell'Architettura] viene dalla correttezza*», non solo presente nella cultura architettonica del designer ma manifesta fin dai primi tratti di matita lasciati da uno schizzo sulla carta. La correttezza dei tratti del designer milanese non sono mai complicati o indecifrabili, sono piuttosto evocativi e puntuali: «*Disegni che con acume raccontano forme quindi soluzioni tecniche. Forme soluzioni tecniche trovate ragionando sulle caratteristiche di un materiale, di volta in volta sondato in profondità, radiografato, trovando piacere nel sviscerarne e comprenderne qualità ma anche individuandone carenze e difetti. Poi proprio dimenticandosi di quei limiti (ogni materiale ne ha), arrivare a soluzioni adeguate e corrette evitando applicazioni inopportune, inconsistenti, incoerenti. Così quei vincoli non sono mai un freno al progetto ma uno sprone al superamento di un limite.*»².

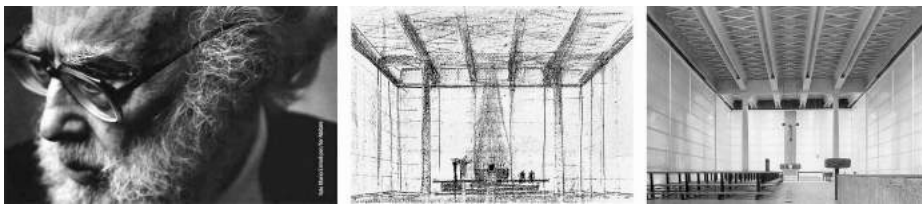


Figura 1, Angelo Mangiarotti (1921-2012). Schizzo e veduta interna della Chiesa Mater Misericordiae a Baranzate (MI), 1957.

² Cfr. FINESI, B., *Su Mangiarotti*, Abitare Segesta Cataloghi, Milano 2002, p. 12.



Figura 2, Angelo Mangiarotti: a sinistra, skyline di Solunto (disegno a matita, 1984, collezione privata); a destra, il Maestro in visita ad Agrigento, maggio 1997.

Il dettaglio

Questa breve introduzione, che ha evidenziato la stretta sintonia presente fra studiosi di settori scientifici diversi, si è resa necessaria per definire l'ambito d'indagine che questo scritto vuole indagare relativo ad alcuni aspetti caratterizzanti il *disegno* tecnico, o meglio il *dettaglio*, quale espressione più alta della verifica progettuale di ogni Architettura. Senza dubbio un progetto di Architettura dovrebbe essere comprensibile a partire dal dettaglio di un suo componente o di una sua parte o di un suo *nodo*: se il *dettaglio* è "corretto" (direbbe Mangiarotti), è corretto tutto il progetto.

Essendo la conoscenza del processo attuativo un approccio pratico e non teorico, l'analisi di un particolare "luogo esecutivo" o "punto significativo", che possiamo definire con il termine generico di *nodo*, porterà ad una maggiore e migliore comprensione dell'intero processo e del progetto di architettura. Ma che si chiami *giunto* o *nodo* non importa, ciò che conta è la sua capacità comunicativa di fornire informazioni tecnologiche e prestazionali sulla sua natura e sulla sua funzione, in relazione alla totalità architettonica cui appartiene. «*Il giunto di Wachsmann* -commenta Carlo Giulio Argan- è un oggetto a funzionamento plastico, nel quale la forma si riduce di fatto a situazione, o a forma.»³. La progettazione di un *nodo significativo* costituisce un momento particolare nel processo attuativo in quanto il *dettaglio* è invenzione ed esprime soprattutto

³ Cfr. ARGAN, G. C., *Prefazione*, in WACHSMANN, K., "Una svolta nelle costruzioni", Il Saggiatore, Milano 1975.

il tentativo originale di affrontare la risoluzione di un *nodo* con soluzioni che la prassi tecnica codificata dei Manuali non si ritiene possa risolvere⁴. Spesso è il *nodo* che rende riconoscibili un'architettura e il suo progettista (come non pensare alla soluzione che Peter Rice ha ideato per le facciate continue in vetro strutturale). Il *nodo* è il luogo dove è possibile individuare se un progetto è coerente in tutti i suoi aspetti, che vanno dall'architettura al costruito, dalla funzionalità all'estetica.

Per meglio comprendere quale sia il significato del termine *dettaglio* prenderemo in prestito alcune riflessioni sulle sue possibili accezioni che Alberto Sposito, Ordinario di Tecnologia presso l'Università di Palermo, individua nella "Presentazione" al volume "Architettura Dettagliata", scritto dall'Autore di questo articolo nel 2005. A tal proposito, Sposito sottolinea come il termine *dettaglio* derivi dal francese *dé-tail*, che significa "tagliare da", e indica che un determinato soggetto taglia una parte di un oggetto; la preposizione *da* implica, inoltre, la precedenza di uno stato anteriore a quello del taglio, e indica anche la provenienza dell'elemento tagliato da un insieme integro, da un intero⁵.



Figura 3, Mario Botta, schizzo per la Chiesa del Santo Volto, Torino 2004-2006.

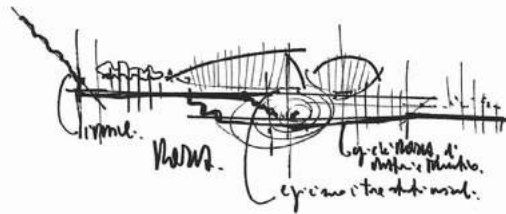


Figura 4, Renzo Piano, Auditorium Parco della Musica, Roma, 2002.

⁴ Cfr. LEGNANTE, E., LAURIA, A., *L'architettura nei dettagli*, Alinea, Firenze 1988, p. 39.

⁵ Cfr. SPOSITO, A., *Presentazione*, in DE GIOVANNI, G., "Architettura Dettagliata", il Prato, Saonara 2005, pp. 11-16.

Per Sposito nel termine *dettaglio* potrebbero esserci due i punti di vista possibili: il primo vede il *dettaglio* come un percorso, una strategia, ovvero una serie di tocchi successivi e progressivi che portano alla specificazione più dettagliata; un tale punto di vista vede il dettaglio come percorso generativo dell'opera architettonica. Il secondo punto di vista vede invece il *dettaglio* come percorso specificativo, come attività che criticamente analizza un'opera architettonica, nel suo insieme, nelle sue parti, nei suoi dettagli. «L'architettura -afferma Sposito- è complessa e fundamentalmente eterogenea, non è isotropa, non ha la stessa dimensione di spazialità. Eppure s'interroga Gillo Dorfles: «Perché il dettaglio viene scarsamente considerato e studiato? O meglio, perché si tende a identificare il dettaglio, il più delle volte, con qualche particolare decorativo [...] e non con una globalità, a sua volta, strutturata che veli e riveli il ruolo dell'intero edificio»? Ma quando il dettaglio è tecnologicamente definito, talune volte addirittura è esasperato, esso viene in aiuto a rassicurare con la sua presenza della effettiva esistenza di una vera concretezza oggettiva». Queste considerazioni combaciano pienamente con quanto sostenuto da Mangiarotti sul significato di *correttezza* e su quello di *disegno*, trovandoci pienamente d'accordo.

Altri studiosi hanno elaborato riflessioni sul significato del termine *dettaglio*. Ad esempio, Alberto Samonà, architetto e docente negli anni settanta a Palermo, in un suo intervento sosteneva che «l'architettura, si è sempre basata sul dettaglio e sul modo con cui attraverso il dettaglio si dispiega la natura di un progetto, esso diventa architettonico e si precisa nelle sue forme più opportune per essere costruito e trasmesso agli altri. Da questo punto di vista, considerato il dettaglio con funzioni generali rispetto al progetto, conviene sottolineare la differenza che esiste tra "dettaglio" e "particolare"; nel senso, che quest'ultimo ha sempre una propria scala, precisa, di rappresentazione e, quindi, un fine strumentale definito e orientato: si pensi, per esempio, ai disegni di carpenteria per costruire un pilastro oppure al profilo di un infisso. Per contro, il dettaglio non ha mai avuto una scala precisa di rappresentazione. Nella sostanza esso non è che l'espressione formale architettonica nella sua essenza manifesta, per far capire il significato di una opera nella sua pienezza»⁶. Sposito, in sintonia

6 Cfr. SAMONÀ, A., *La modificazione del dettaglio*, in Atti del Secondo Seminario di Primavera "Il dettaglio non è un dettaglio", Palazzo Steri Palermo Maggio 1985, Flaccovio, Palermo 1988.

con Samonà, continua le sue riflessioni affermando che «[...] *in una certa pratica progettuale il dettaglio attenziona, mette a fuoco, attraverso il disegno, situazioni, geometrie, materiali e luoghi poco visibili o trascurati nell'insieme; così il dettaglio è essenziale per la definizione del tutto, il dettaglio caratterizza il progetto, può condizionarlo o può anche determinarlo; in altri termini esso incide sui valori cromatici, geometrici, volumetrici e spaziali dell'insieme. Basti pensare che il disegno comprende l'insieme e il dettaglio; ma poiché la dimensione è fondamento della forma, il progetto architettonico deve considerare la misura; e cosa è la misura se non un dettaglio? Così il disegno architettonico, il progetto è di continuo fra una scala d'insieme e quella del dettaglio: la rappresentazione in una scala maggiore è legata in modo biunivoco alla scala più piccola, a quella del dettaglio.*».

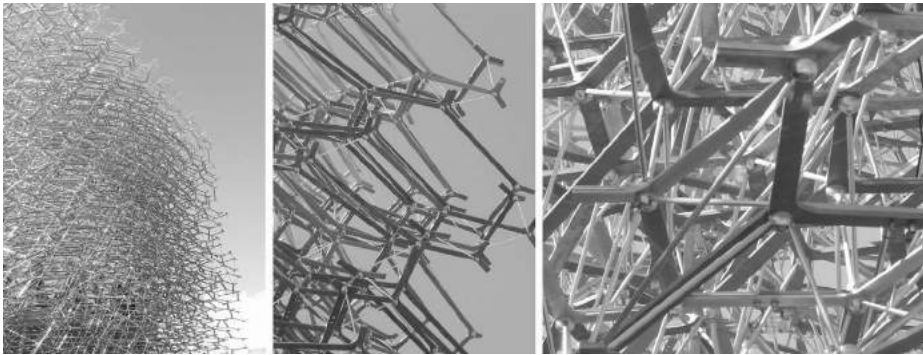


Figura 5, Wolfgang Buttress, Padiglione EXPO Gran Bretagna, Milano 2015.

Il *dettaglio*, quindi, non è “un particolare trascurabile”, «non è cosa da poco né per il soggetto, né per l’oggetto, sia per conoscere, analizzare e criticare un’opera, sia per progettare un’opera, per creare, nel nostro caso, un’architettura. [...] il dettaglio, come percorso specificativo, come attività che criticamente analizza un’opera architettonica, nel suo insieme, nelle sue parti, nei suoi dettagli, [deve essere considerato ndr] come un percorso generativo dell’opera architettonica, una strategia, ovvero una serie di tocchi successivi e progressivi che portano alla specificazione più dettagliata».

Alla luce di quanto riportato e sulle riflessioni evidenziate, il *dettaglio* è sicuramente da considerare parte, circostanza minuta, piccola quantità di una totalità, di un tutto che non avrebbe ragione di essere senza quella parte. In

Architettura *dettagliare* significa *entrare dentro* la natura degli artifici, conoscerne le parti che li compongono, analizzarle per poterle comprendere ed eventualmente modificarle o ripararle. Più il nostro artificio diventa complesso, più necessita di essere scomposto, conosciuto nell'intimo dei suoi componenti, per poterli gestire e controllare. Per gli architetti il *dettaglio* è necessario, è fase indispensabile nel processo di costruzione. Durante i lavori per la Cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze, Filippo Brunelleschi insegnava ai suoi operai che un'architettura imponente è anche difficile e occorre affrontarla con spirito di avventura, non d'incoscienza⁷.

Il *dettaglio* non è scritto, è solo grafico e le poche informazioni scritte sono solo didascaliche per una migliore esplicitazione delle parti che costituiscono quel determinato particolare. Il *dettaglio* deve essere sempre disegnato, rappresentato, illustrato: il disegno alleggerisce la monotonia della scrittura ed è supporto essenziale alla comprensione. Ad esempio, in passato nel cantiere la trasmissione delle informazioni tecniche avveniva quasi sempre verbalmente e ciò è dimostrato fin dalle più antiche testimonianze a noi pervenute circa il rapporto che intercorreva fra l'architetto e gli altri operatori coinvolti nel processo costruttivo⁸.

Le informazioni sui materiali, sulle tecniche, sulla lavorazione si trasmettevano dall'architetto al direttore dei lavori e di conseguenza dal capomastro, allo scalpellino, al muratore. L'informazione era disegnata o rappresentata con modelli non solo per gli addetti ai lavori, ma anche per mostrare al committente il progetto o un particolare. Questo tipo d'informazione si riscontra nei numerosi disegni che Michelangelo inviava a Papa Clemente VII durante i lavori per la Biblioteca Laurenziana, ed anche nei progetti ideali per San Pietro, pieni di annotazioni e di correzioni, che non sembrano collegarsi a nessuno stadio identificabile di costruzione, ma sono sicuramente il prodotto di discussioni fra il committente e il progettista. Dopo avere raggiunto un accordo, il progetto approvato veniva passato agli operai per la realizzazione ed era sufficiente la presenza dell'architetto a soprintendere il cantiere per garantire la risoluzione

⁷ "Signori Operai, è non è dubbio che le cose grandi hanno sempre nel condursi difficoltà, e se niuna n'ebbe mai, questa vostra l'ha maggiore che voi per avventura non avisate" (Filippo di ser Brunelleschi agli Operai di Santa Maria del Fiore e ai Consoli dell'Arte della Lana, tratto da Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 1568).

⁸ Cfr. DE GIOVANNI, G., *Gli operatori nell'architettura antica*, in Sposito, A., "Tecnologia Antica. Storie di procedimenti, tecniche e artefatti", Dario Flaccovio Editore, Palermo 2007, pp. 81-124.

dei problemi esecutivi che potevano verificarsi in corso d'opera. L'informazione si manifestava nella raccolta di disegni personali eseguiti su pergamena (quasi una sorta di manuale ad uso individuale) che costituiva un pro-memoria sull'innovazione tecnica e formale dell'epoca.

La necessità del dettaglio, oggi, è divenuta una fase indispensabile e normalizzata all'interno del processo edilizio e un progetto necessita dei dettagli altrimenti non verrebbe compreso e ancor più non otterrebbe le necessarie autorizzazioni per la sua realizzazione. Oggi, ci si specializza solo nei particolari. Grossi studi di ingegneria (come l'*Arup Group* di Londra) sviluppano il dettaglio tecnico per conto di affermati professionisti, attraverso sofisticate metodologie che comprendono non solo gli aspetti grafici ma specialmente quelli sperimentali con la realizzazione di modelli al vero (*mock-up*) per la verifica e la gestione dei componenti che costituiscono quel dettaglio. La comunicazione fra gli operatori non è più verbale, ma è affidata a sistemi informatici e telematici e il controllo in cantiere avviene attraverso la lettura di un'ampia documentazione tecnica che ha un proprio linguaggio comunicativo e convenzionale.

Anche se possono sembrare modelli o esempi efficaci cui ispirarsi, il «*progettista serio non può mai sottrarsi né dai suoi compiti formali né da quelli di calcolo e dimensionamento. E in questa delicata situazione bisogna fare delle gerarchie, perché il senso viene prima della forma, della materia, dell'artificio tecnologico. Dalla concretezza delle scelte prima che dalla virtualità dei messaggi e delle significazioni, che oltretutto troppo spesso risultano per molti (troppi) impenetrabili ed enigmatici*». Non possiamo che essere in piena sintonia con il giornalista architetto Alfredo Zappa, quando esprime queste sue riflessioni sull'uso del dettaglio e sulla troppa filosofia che sta nascendo intorno ad esso, affermando ulteriormente che «*in certa misura si scade persino nel manierismo*».

La conoscenza dell'architettura nei suoi aspetti formali, estetici, simbolici e tecnologici può essere ritrovata semplicemente nell'intimo studio di un *nodo tecnologico*, significativo per forma e per funzione e che contraddistingue quella particolare opera analizzata. Si pensi ai pilastri cruciformi di Mies van der Rohe per il *Padiglione Tedesco* all'Esposizione Internazionale di Barcellona del 1929 o nella *Casa Tugendhat* a Brno del 1930, alle vetrate strutturali di Peter Rice per le serre bioclimatiche della *Villette* a Parigi (1980-'86), ma ancor prima

alle strutture a sesto acuto delle cattedrali gotiche, alle volte dell'architettura romana, alle colonne e alle architravi greche, sono tutti *nodi* che hanno dietro un senso, un pensiero, una intuizione, una riflessione dimensionale e strutturale, cui simbolismi e forme si sono aggiunti a completamente in un insieme armonico.

È sufficiente la lettura di un *nodo* per affermare che un'opera architettonica nel suo insieme funziona, che quell'opera è pensata, ragionata e funzionale e soprattutto che quell'opera è comprensibile.

Il disegno esecutivo non può essere considerato una fase terminale nel processo progettuale, una fase puramente e solamente tecnica che subentra in seguito come controllo e verifica a scala opportuna di quanto progettato, ma deve procedere parallelamente fin dai primi approcci progettuali, fin dalla fase ideativa, fin dalla prima traccia come schizzo. Spesso è un *nodo tecnologico* a dare vita ad una grande opera, è l'intuizione ritrovata in un incastro, in un incrocio di parti ed elementi; spesso il progettista disegna, schizza un *nodo* e poi l'insieme.



Figura 6, Schmidt, Hammer, Lassen, ampliamento Biblioteca Nazionale, "Diamante Nero", Copenhagen 1999.

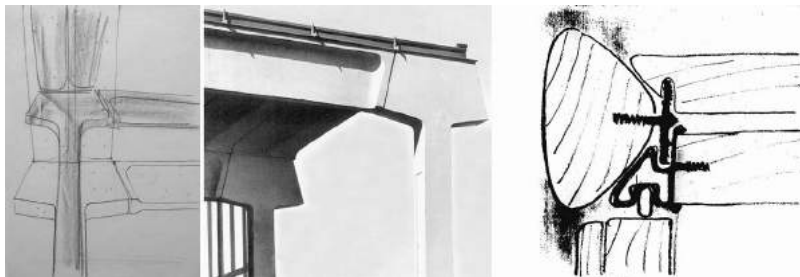


Figura 7, Angelo Mangiarotti: a sinistra, schizzo di dettaglio e veduta del nodo nel sistema costruttivo FACEP, 1976; a destra, schizzo di dettaglio del nodo nel sistema per mobili componibili S23, 1977.

Il dettaglio esecutivo⁹

Nella Storia della Tecnologia prima della specializzazione e della razionalizzazione dell'era industriale, il *dettaglio costruttivo*, come tutte le operazioni e le fasi di cantiere, era patrimonio conoscitivo del progettista e del costruttore. La definizione "eseguito a regola d'arte" era parte integrante del bagaglio di conoscenze sia del progettista sia dell'esecutore, al quale era demandata la responsabilità della realizzazione, di cui però il progettista ne conosceva l'esito finale.

Oggi la distinzione che sempre più viene a crearsi fra progetto architettonico e progetto esecutivo pone i dettagli architettonici e costruttivi in una posizione subordinata, anche se essi «*non sono strumentali al progetto di architettura, ma ne costituiscono la sua essenza in quanto fattori di realizzabilità e significazione. Sono soltanto più piccoli o, meglio, parti di una totalità*» o ancora, come afferma l'architetto Romano Burelli, sono «*la parte che contiene il tutto*»¹⁰. Varie le testimonianze che la Storia dell'Architettura e la Storia dell'Arte ci hanno lasciato ad attestare come il disegno architettonico o artistico sia stato un mezzo indispensabile per rappresentare in immagine l'idea di un progetto, utilizzato per comunicare con chi trasforma l'idea in realtà. Non sempre le epoche storiche hanno tramandato la propria conoscenza sui metodi di rappresentazione usati per la realizzazione di un'opera architettonica. Spesso fra progettista e impresario la comunicazione era solamente verbale e i supporti adoperati erano deperibili con il tempo a causa del materiale su cui venivano tracciati i disegni di cantiere o altro. Tuttavia, alcune testimonianze ci sono pervenute, fra le più antiche le tavolette in argilla con la riproduzione della pianta della città di Nippur in Mesopotamia del 1500 a.C., e quella con la pianta di un edificio rinvenuta a Tell Asmar in Iraq, l'antica Eshunna, del III millennio a.C., e ancora il modello in bronzo di una città fortificata urartea del IX-VII secolo a.C. ritrovata a Toprakkale.

Altre testimonianze sui metodi di comunicazione e di gestione delle operazioni esecutive che avvenivano in cantiere sono riscontrabili in epoche successive. Un esempio interessante è il caso del basamento di un tempio ionico

⁹ De Giovanni, G., Introduzione, in "Architettura Dettagliata", il Prato, Saonara 2005, pp. 17-21.

¹⁰ Cfr. ROMANO BURELLI A., *Il montaggio a secco e la componentistica di precisione*, in "Materia" n. 37, Milano 2002, pp. 18-23.

del II sec. a.C. rinvenuto a Pergamo, composto da blocchi con incisa la numerazione per il corretto assemblaggio dei pezzi. È questo un chiaro esempio di processo esecutivo industrializzato che ha sicuramente fatto uso di specifiche rappresentazioni o metodologie di dettaglio oggi andate perdute.

Eppure nel corso della storia non sempre ci sono pervenuti documenti sulla realizzazione di opere architettoniche. Ad esempio, poco è dato da sapere sulla rappresentazione dell'architettura nel periodo gotico. A tal proposito, lo storico Ackerman ci informa che molti degli elaborati di quel periodo sono andati perduti anche perché raramente venivano eseguiti dei disegni; molti, infatti, erano tracciati direttamente sul terreno o sui muri degli edifici (come nel caso delle piante delle cattedrali o dei dettagli di finestre a rosone in scala 1:1). Questo modo di progettare e costruire lascia supporre che architetti e mastri muratori erano in grado di progettare mentalmente, trasmettendo le proprie idee a voce o ricorrendo a modelli e sagome. *«Prima dell'invenzione della carta, avvenuta nel XIV secolo, gli architetti non erano soliti sviluppare le proprie idee con degli schizzi, né tradurre in forma grafica le proprie soluzioni progettuali. Avrebbero potuto adoperare la pergamena, ma le difficoltà di preparazione che rendevano questo materiale troppo costoso per un uso quotidiano, li indussero spesso a cancellare i disegni non più necessari, in modo da rendere nuovamente disponibili i fogli. Ne è un esempio la serie originale dei disegni per la cattedrale di Reims, un volume di fogli di pergamena, nel quale i vari disegni furono realizzati a strati, raschiando parzialmente il precedente [palinsesto]. Questa situazione spiega il grande interesse suscitato dal taccuino di disegni su pergamena eseguiti all'inizio del XIII secolo dal piccardo Villard de Honnecourt. Le 63 pagine di questo taccuino, di cui sono andati perduti almeno otto fogli, sono dedicate alla costruzione architettonica e meccanica, alla misurazione, al rilevamento e alla scultura architettonica. La scelta dei soggetti e le didascalie che accompagnano i disegni provano che il volume fu pensato come un manuale di istruzioni, utile più a lettori non professionisti interessati alla tecnologia, che ad artigiani e progettisti».*

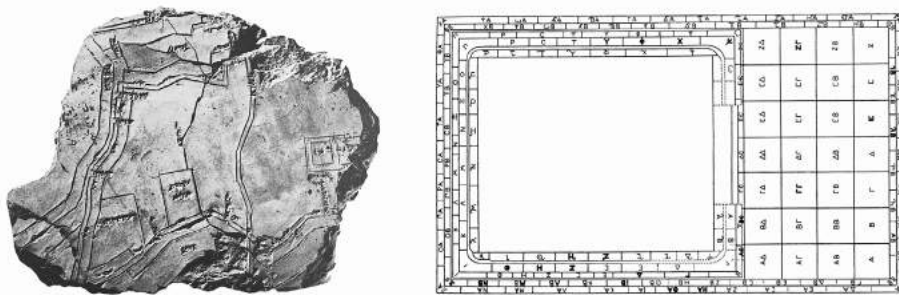


Figura 8, A sinistra, tavoletta in argilla da Tell Asmar (Iraq), l'antica Eshunna, del III millennio a.C., con la rappresentazione della città di Nippur (le due linee all'estremità sinistra segnano il corso del fiume Eufrate; le altre linee indicano le mura della città, mentre le strutture quadrate sulla destra rappresentano dei templi); a destra, Pergamo, pianta di un tempio ionico del II sec. a.C. con la numerazione dei blocchi per il loro assemblaggio in opera (tratto da GUARDUCCI, M., Epigrafia greca, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1974, p. 388).

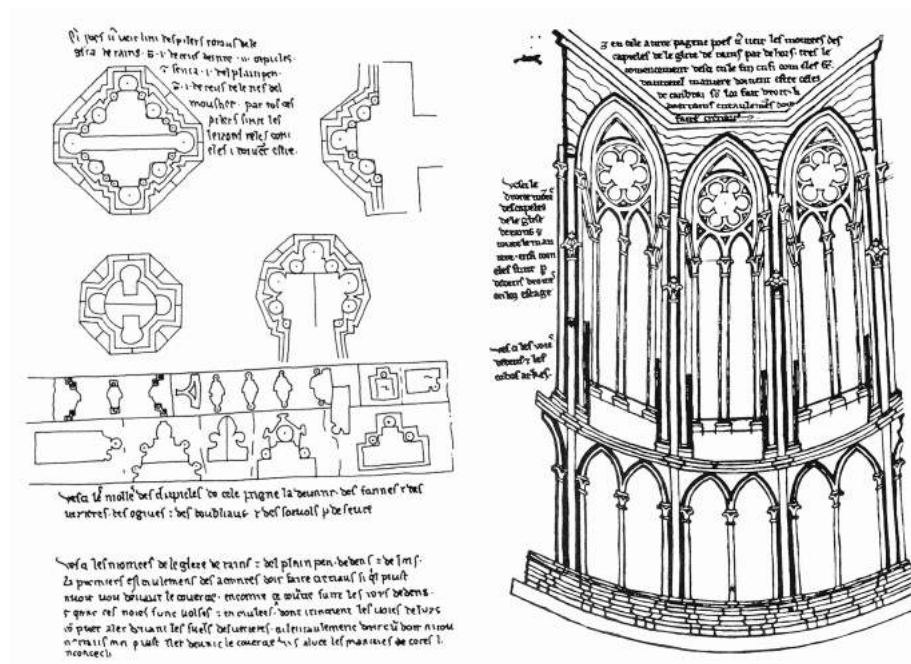


Figura 9, A sinistra, Villard de Honnecourt, sezioni dei pilastri e sagome per modanature della Cattedrale di Reims, Bibliothèque National di Parigi; a destra, Villard de Honnecourt, interno del coro della Cattedrale di Reims, Bibliothèque National di Parigi.

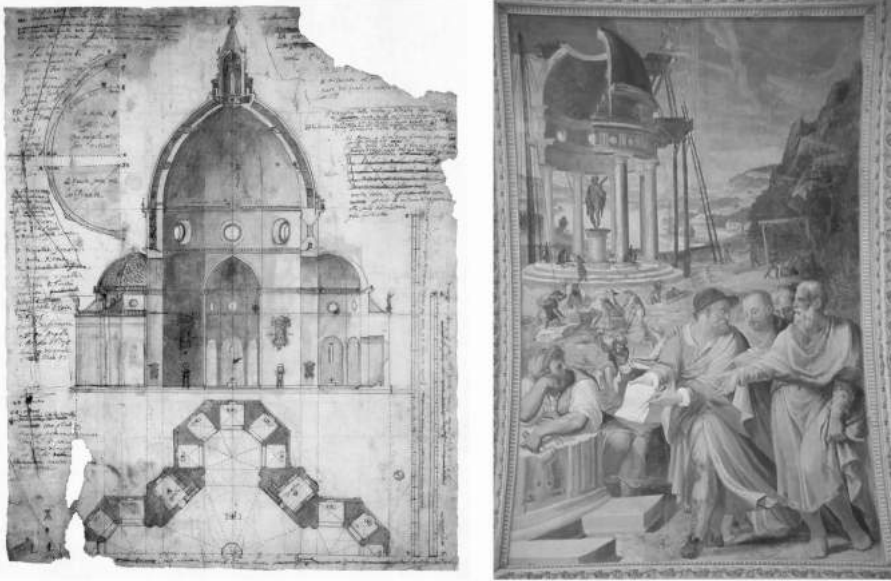


Figura 10, A sinistra, disegno di Lodovico Grigoli, pittore e architetto italiano (San Miniato 1559-Roma 1613), raffigurante pianta e sezione della cupola di Santa Maria del Fiore del Brunelleschi (Gabinetto di Disegni e Stampe, Uffizi n. 7980A, Firenze); a destra, rappresentazione della costruzione di una Rotonda in un affresco di Jacopo Zanguidi, detto il Bertoaia, per la Villa Farnese (1559-1575) a Caprarola (VT).

Gli architetti rinascimentali, diversamente da quelli gotici, producevano una notevole quantità di disegni architettonici, quali schizzi, piante e sezioni, prospettive e particolari architettonici. Tuttavia non è chiaro quale sia stato l'uso di questi disegni. L'Ackerman suppone che solo i disegni di grandi progetti erano completi e attentamente disegnati e realizzati per il cliente, ma non venivano usati per la costruzione¹¹; i disegni ad uso del cantiere, invece, erano esclusivamente limitati ai dettagli e servivano solo per guidare i muratori e gli scalpellini. Anche il Kostof si domanda «*dove sono i progetti esecutivi che in qualche modo corrispondono a quelli di uno studio professionale moderno? Forse la risposta a questa domanda è che essi si siano perduti, una volta adoperati in cantiere, o che non siano mai esistiti [...]. Molti dei disegni che ci sono pervenuti furono eseguiti probabilmente per il committente. Questi includono anche gli studi e gli schizzi che venivano scambiati quando la costruzione era già in corso d'opera [...] tra il committente e gli architetti [...]. Presumibilmente,*

¹¹ Cfr. ACKERMAN, J. S., *L'architettura di Michelangelo*, Einaudi, Torino 1968. Titolo originale *The Architecture of Michelangelo*, A. Zwemmer Ltd, London 1961.

una volta che i piani erano completati, il progetto approvato veniva passato agli operai per la realizzazione. Ciò è dimostrato dallo studio per un affresco nel Palazzo Farnese a Caprarola, dove l'architetto con i suoi assistenti consegna i disegni all'esecutore per la messa in opera; sullo sfondo, gli scalpellini e i muratori sono indaffarati nella costruzione [...] l'affresco a Caprarola mostra l'architetto che tiene un progetto in mano, quando già esso era sicuramente iniziato. L'altro tipo di disegno era il dettaglio architettonico e sicuramente accadeva che, quando l'architetto era capace di soprintendere di persona alla costruzione, questo costituiva tutto ciò che necessitava.».

Ma al di là delle domande che gli esperti e gli storici si pongono sul perché e sull'uso dei disegni per la costruzione dell'architettura, le iconografie di dettaglio restano sempre affascinanti e originali, come quelle di Leonardo o del Brunelleschi, che combinano valori estetici, figurativi e configurazioni geometriche nella ricerca di forme nuove ed evolute o di originali rappresentazioni grafiche; come i disegni e gli schizzi più moderni delle architetture di Mario Ridolfi, di Carlo Scarpa e di Angelo Mangiarotti¹².

Si riafferma come lo schizzo di un *dettaglio*, rappresentato adeguatamente nel rispetto dei materiali e delle dimensioni, sarà più significativo di qualsiasi altro disegno per comprendere l'intimità di un'opera architettonica, e ciò sarà reso possibile grazie alla capacità conoscitiva e alla cultura tecnologica di chi avrà eseguito quel disegno.

L'architetto contemporaneo Peter Zumthor dichiara: «*di tutti i disegni che gli architetti producono, i disegni esecutivi sono quelli che preferisco. Sono esaustivi e obiettivi [...]. Non tentano più di convincere e avvicinare come i disegni di progettazione. I loro connotati sono la certezza e l'affidabilità. Sembrano dire: "esattamente così sarà". I piani di esecuzione hanno il carattere di disegni anatomici. Rivelano una porzione di quel segreto e di quella tensione interiore che il corpo architettonico portato a compimento non denoterà più così apertamente: l'arte dell'unire le parti, le geometrie nascoste, l'attrito dei materiali, le forze interiori attinenti al sorreggere e al trattenere, il lavoro umano*

¹² Cfr. DE GIOVANNI, G., *Dall'idea al dettaglio*, in "Laboratorio di Architettura. Processi e metodi di una cultura tecnologica", Documenta Edizioni, Comiso 2001, pp. 39-41.

*racchiuso nelle cose.»¹³. I dettagli per Zumthor hanno il compito di esprimere ciò che l'idea progettuale richiede in quel determinato *nodo* dell'oggetto: unione o disgiunzione, tensione o leggerezza, attrito, solidità, fragilità. «I dettagli, quando riescono felicemente, non sono una decorazione. Non distraggono, non intrattengono, ma inducono alla comprensione del tutto, alla cui essenza necessariamente appartengono.»*

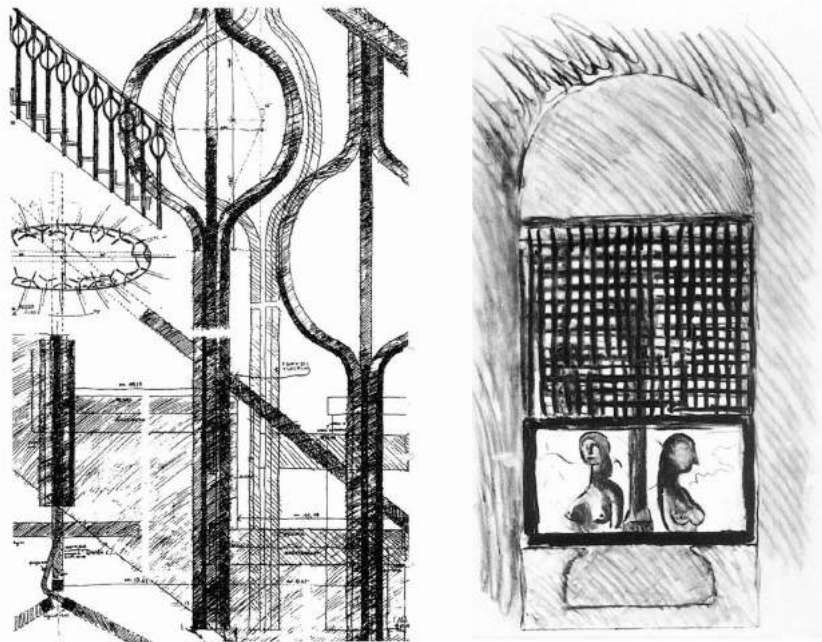


Figura 11, A sinistra, Mario Ridolfi, 1963-66, dettaglio e disegno d'insieme della ringhiera della scala principale dell'edificio Briganti a Terni (tratto da PALMERI, V., Mario Ridolfi guida all'architettura, *Arsenale*, Verona 1977, p. 88); a destra, Carlo Scarpa, 1977, schizzo per il serramento di Palazzo Chiamonte, detto Steri, sede del Rettorato di Palermo (tratto da CRIPPA, M. A., Scarpa il pensiero il disegno i progetti, *Jaca Book*, Milano 1984, p. 30).

Il disegno architettonico, tuttavia nel corso della storia, ha subito trasformazioni non solo nello stile ma anche nella rappresentazione iconografica, che da personale e soggettiva è diventata oggi sempre più spesso codificata in linguaggi normati e da manuale, ulteriormente sterilizzata da una elaborazione grafica affidata a strumenti informatizzati. È sicuramente necessaria una normativa

¹³ Fr. ZUMTHOR, P., *Pensare architettura*, Collana "Architetti e architetture/7", Electa, Milano 2003, pp. 14-15.

comune per la codificazione delle procedure di comunicazione fra gli operatori coinvolti nel processo costruttivo ed esecutivo; ciò nondimeno, l'uso che viene fatto di questi nuovi mezzi di trasmissione delle informazioni snatura spesso l'essenza stessa del *dettaglio* e mortifica e relega lo schizzo di studio in un limbo disinteressato dai produttori e dagli esecutori.

Il caso dei Manuali è abbastanza significativo di questo malessere, in quanto il tipo costruttivo, che in essi viene catalogato e rappresentato, costituisce solo una possibile soluzione tecnica di un certo problema, non l'unica. Eppure i Manuali rivestivano sino a pochi decenni fa un ruolo importante, in quanto sintesi del sapere tecnico attraverso informazioni grafiche di dettaglio, cui il progettista faceva riferimento nella pratica professionale. Oggi i Manuali sono sostituiti da supporti digitalizzati e sempre meno cartacei realizzati dai produttori di componenti, che contengono, pronte per l'uso, le soluzioni tecniche di quello o quell'altro prodotto da fare 'scegliere' al progettista.

In uno dei primi numeri della rivista "Rassegna", Carlo Guenzi spiega quale fosse in passato la vera natura del Manuale, inteso come raccolta di documenti veritieri di tecnica e del buon costruire e come essi rappresentino una prova estremamente significativa del grado di sviluppo della cultura materiale, della tecnica e della sua permanenza nel processo edilizio in un determinato momento storico. *«La manualistica costituisce un ampio settore quasi del tutto inesplorato da parte della critica: eppure essa restituisce le prassi edilizie con estrema puntualità. Nascita e aggiornamenti successivi di alcuni manuali classici costituiscono un documento critico fondamentale per comprendere come talune innovazioni tecniche avvengano e si introducano all'interno di prassi storicamente consolidate. I manuali registrano e codificano con intenti divulgatori il sapere teorico-pratico e con esso le condizioni storiche e gli stadi di sviluppo delle varie società, i modelli di comportamento e le istanze delle classi dominanti come i problemi nascenti con l'emergere di nuovi bisogni. Essi riportano i tipi edilizi diffusi, l'uso di materiali e di tecniche, in riferimento alle risorse ambientali locali, che si rapportano direttamente ai modi di insediamento e produzione sul territorio. Con la rottura dell'equilibrio naturalista dei manuali della prima metà del Settecento, e con le nuove esigenze indotte dalla mentalità scientifica neopositivista, con la necessità di operare profonde trasformazioni sull'ambiente*

con la rivoluzione industriale, si viene a modificare il carattere precedentemente unitario del manuale.»¹⁴.



Figura 12, Angelo Mangiarotti: a destra, schizzo per la Stazione Metropolitana Repubblica, Passante Ferroviario di Milano Linea 3, 1982-1997; a sinistra, veduta della stazione realizzata.

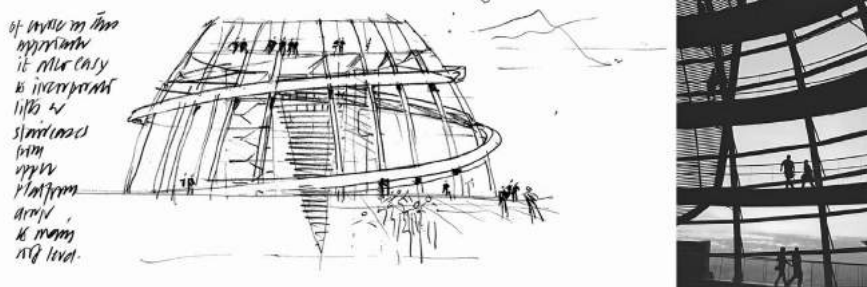


Figura 13, Norman Foster, Reichstag, Berlino 1999: a sinistra, schizzo di studio; a destra, veduta interna (foto C. Catania, 2002).

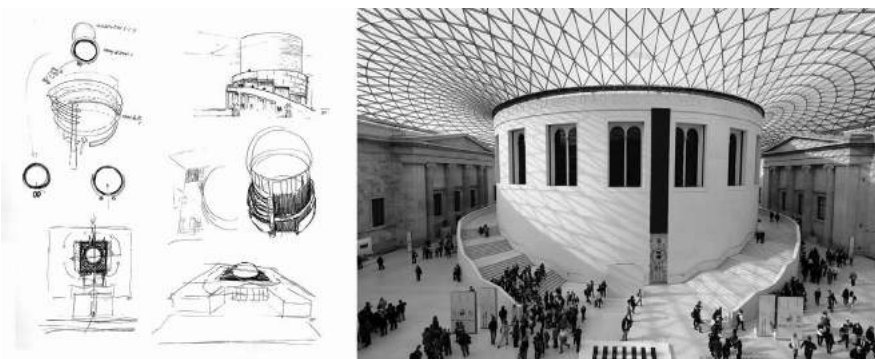


Figura 14, Norman Foster, Great Court British Museum, Londra 2000. A sinistra, schizzi di studio con vedute aeree del British Museum e della copertura (tratto da FOSTER, N., SUDJIC, D., The Great Court at the British Museum, Prestel, Londra 2011, p. 5); a destra, veduta interna della corte.

¹⁴ Cfr. GUENZI, C., *La manualistica italiana*, in "Rassegna" n. 5, C.I.P.I.A. editrice, Bologna 1979, pp. 73-75.

Cercare oggi nei Manuali in uso la rispondenza di una prassi architettonica legata alle risorse locali, ai modi d'insediamento e di produzione presenti nel territorio è sicuramente una operazione difficile. L'alterazione delle culture locali e l'immissione di culture architettoniche extranazionali, se da una parte ha permesso una maggiore conoscenza di nuove architetture e di nuove tecnologie, dall'altra ha decretato la scomparsa di ciò che erano le realtà produttive, artigianali e culturali, che rendevano un luogo diverso da un altro, un'architettura diversa da un'altra. Oggi si assiste ad una generalizzazione dell'architettura, legata a scuole o a nomi di autori famosi, più che al territorio e a chi lo vive. In quest'ottica, parlare di Manuali di Architettura, esaustivi del fare "a regola d'arte", è alquanto difficile e improbabile e, di riflesso, è difficile potere conservare le identità culturali diverse da nazione a nazione, ma ancor più da regione a regione.

La studiosa e giornalista Sara Fontana, in una breve riflessione, si domanda se gli architetti del futuro riusciranno con la loro architettura a restituire alle città una identità che rischia di dileguarsi o, al contrario, avvalleranno condiscendenti una metamorfosi strisciante. Gli architetti, «*creatori di 'icone', spesso 'icone' loro stessi*», non sono in grado di fare una classificazione (così come i Manuali facevano un tempo) sui cambiamenti nel campo della teoria, della pratica progettuale e delle nuove tecnologie costruttive, che hanno investito l'architettura negli ultimi venticinque anni, anzi rifuggono da tale possibilità¹⁵.

Per di più oggi la "regola d'arte" è spesso fraintesa e le documentazioni, cui i progettisti fanno riferimento, non sono sempre attendibili, anche se provengono da affermate società di progettazione o di produzione di componenti. La crisi attuale del controllo del processo attuativo risiede proprio nel rapporto fra momento concettuale e fase materiale, fra progetto ed esecuzione. Se da una parte vi è l'esigenza dei progettisti di aggiornarsi sulla produzione di componenti e manufatti per l'edilizia, d'altra parte vi è il proliferare indiscriminato d'informazioni tecniche su particolari e specifiche di messa in opera, di normazione attraverso codici di pratica, di pubblicazioni di settore, che tendono a ignorare un concetto fondamentale: «*l'inscindibilità fra la concezione globale dell'opera e quella dei suoi dettagli. Un concetto opacizzato dal vero e proprio*

¹⁵ Cfr. FONTANA, S., "Metamorph", IX Mostra Internazionale di Venezia Architetti del futuro, in "Famiglia Cristiana" n. 38, Roma 2004, pp. 80-81.

proliferare di migliaia di proposte, tanto varie per spessore e specificità da determinare la particolarissima situazione per cui oggi in Italia (complice anche l'andamento del mercato edilizio) il dettaglio costruttivo è quasi più utilizzato dai progettisti "per informarsi" che per costruire [...]. Ecco allora che si parla, si scrive, si fa filosofia sul dettaglio e in certa misura si scade persino nel manierismo [...] si disegnano dettagli a posteriori, non per 'fare', ma per illustrare cosa si è fatto. Si studiano e si copiano acriticamente soluzioni altrui. Si plagiano i grandi maestri dell'architettura, senza considerare che dietro gli studi più titolati operano engineering prestigiose, capaci di risolvere qualsiasi problema costruttivo, a costi che il professionista medio italiano fatica a immaginare. Non dimentichiamo poi, che di queste opere conosciamo esclusivamente le odi celebrate dalle riviste di architettura, mentre in realtà, purtroppo, alcune soffrono degli stessi problemi, seppure su scala maggiore, che affliggono molti progetti nostrani meno titolati: dai difetti costruttivi più o meno gravi alla rapidità con cui necessitano d'interventi manutentivi, sino all'ampio e ingiustificato sfioramento dei costi di costruzione [...] anche negli esempi più efficaci a cui ispirarsi, il progettista serio non può mai sottrarsi né dai suoi compiti formali e creativi né da quelli di calcolo e dimensionamento. E in questa delicata operazione bisogna fare delle gerarchie, perché il senso viene prima della forma, della materia, dell'artificio tecnologico.»¹⁶.

Un uso errato dei nuovi Manuali e dei tipi costruttivi non può che mortificare le capacità percettive, intuitive e ideative presenti in ogni serio progettista, trasformandolo in un mediocre e non pensante esecutore ed imitatore. Il *dettaglio* non è il frutto di una ricerca di letteratura che indaga sulla produzione di Manuali; il *dettaglio* è personale, nasce dalle conoscenze e della cultura tecnologica proprie di ogni progettista; il *dettaglio* nasce dall'insieme dei materiali e caratteristiche specifiche che possiedono. «Il *dettaglio* nasce già nel progetto, nell'atto dell'ideazione»¹⁷.

Il progetto e i suoi dettagli sono frutto di una interazione che, dalla cultura tecnologica e dalla poetica presenti in ogni progettista, si concretizza nella conoscenza delle tecniche, dei mezzi, degli strumenti e dei materiali,

¹⁶ Cfr. ZAPPA, A., *Introduzione. Il dettaglio necessario*, in CASALINI Alessandro e Antonio (cur.), "La casa a un piano", I manuali di Villegiardini "Il progetto tecnologico per l'edilizia residenziale", Electa, Milano 2002, pp. 6-7.

¹⁷ Cfr. MANGIAROTTI, A., *Sussidiario di Tecnologia dell'Architettura. Volume Primo*, Clup, Milano 1990, pp. 14-15.

coinvolgendoli in un processo evolutivo. In particolare, l'interazione maggiore sarà il risultato di un *dettaglio costruttivo* nato dal rapporto fra progettista, colui che “fa il progetto”, e il materiale che verrà impiegato nella costruzione.

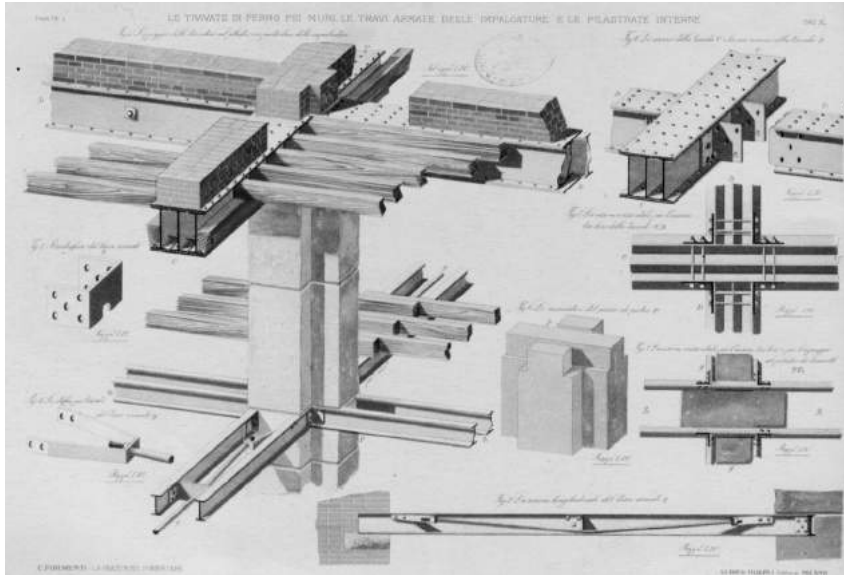


Figura 15, Carlo Fornenti, La pratica del fabbricare, Milano 1909, Il edizione ampliata, TAV. XL.

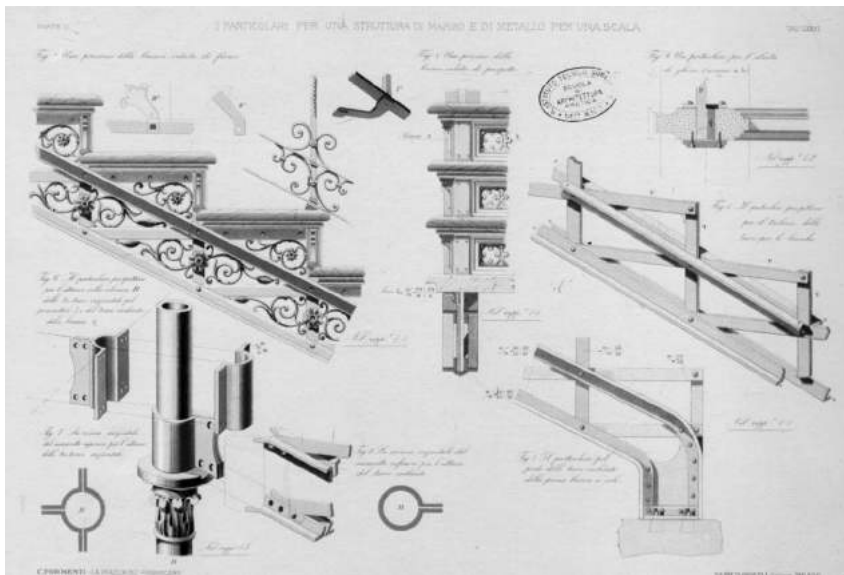


Figura 16, Carlo Fornenti, La pratica del fabbricare, Milano 1909, Il edizione ampliata, TAV LXXVI.

JOSÉ BARKI

**O Congresso Nacional do Brasil:
o poder imagético da forma arquitetônica de Niemeyer**

“Um ícone conduz a outros ícones. Pode-se chegar até ao adorno sem adorno. Oscar Niemeyer poderá vir a ser considerado, um dia, precursor de uma chamada ‘arquitetura simbólica’...”

Décio Pignatari

“...Repetir repetir — até ficar diferente. / Repetir é um dom do estilo...”

Manoel de Barros

I

O prodígio do gênio é imprevisível. Na arquitetura a aprendizagem e o amadurecimento é um processo que passa por um aprendizado técnico, e por vivências intensas da realidade. É esta experiência que permitirá ao projetista expressar-se com os instrumentos básicos da disciplina. Evidentemente, não é indispensável, para ser um mestre da arquitetura, frequentar as aulas na academia, mas sem dúvida, existe um ponto de partida para uma trajetória em que se incorpora os conhecimentos necessários que possibilitam a concepção de uma edificação. É um percurso que depende das circunstâncias sociais e culturais que emolduram a formação do futuro arquiteto. Os dois casos paradigmáticos de gênios da arquitetura moderna que, de algum modo, desprezaram a academia e souberam como projetar e construir desde muito jovens foram Le Corbusier e Frank Lloyd Wright.

Talvez se possa dizer que Oscar Niemeyer teve um progresso mais lento até despertar, achar o caminho da arquitetura e manifestar a sua genialidade. Daí decorre que tanto a afirmação de Yves Bruand, que *“a ascensão de Niemeyer foi fulgurante”*, como aquela, defendida por um considerável número de

autores, que estabelece que o “*milagre*” aconteceria quando em 1936 colabora com Le Corbusier serem discutíveis. É curioso verificar, que sendo ele um dos arquitetos que mais escreveu sobre os acontecimentos que marcaram sua vida, não tenha se aprofundado no processo que o levou a descobrir a vocação e sua linguagem expressiva. Tampouco, biógrafos e críticos fizeram uma leitura do conjunto de projetos que precedem a difusão do novo vocabulário, baseado na utilização de formas curvas que aparecem, delicadamente, no Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York, e com firmeza e segurança no conjunto de Pampulha.

Seus primeiros anos da juventude não foram aproveitados para consolidar a sua vocação para o desenho: ele só haveria de iniciar seus estudos na ENBA aos 23 anos de idade. Na verdade não tinha grande disciplina para o estudo regular, alternando a sua paixão pelo futebol com a vida boêmia. Existem escassas referências sobre a sua vida no período 1929 e 1934, ano em que se gradua como arquiteto. Ele próprio minimizou a significação destes anos de estudo, além disso não existem relatos nem testemunhos sobre a sua participação na sucessão de fatos sociais e políticos importantes que caracterizariam este período no Brasil. Sabe-se que em 1933, ingressando no terceiro ano do curso, ocasião em que a maioria dos estudantes da sua geração buscava trabalhar nas empresas construtoras ou nos escritórios de arquitetura comercial para obter a experiência prática que não se recebia na escola, Niemeyer decide procurar trabalho no escritório de Lucio Costa. Costa nesse momento tinha concluído sua sociedade com Warchavchik, tanto pela escassez de obras como por incompatibilidades projetuais. A partir desse ano, até 1935, Costa constituiria uma sociedade com Carlos Leão, em um pequeno escritório na Avenida Rio Branco. Tendo poucos encargos Costa chamaria este período como os anos de “*chômage*”. O pedido de emprego foi aceito, mas em vista da difícil situação econômica, Niemeyer sujeitou-se a trabalhar sem receber pagamento.

Ainda assim, foi ali que se manifestaria sua vocação para a arquitetura, não como ofício ou pelo exercício da prática profissional, mas procurando enfrentar as questões plásticas e conceituais que davam base aos códigos formais da arquitetura moderna. Era movido provavelmente por um desejo de dominar um desenho abstrato, nítido e limpo. Na ocasião em que Costa projeta as “*casas sem dono*” — experimentado soluções formais, espaciais e volumétricas que

de algum modo se referiam aos modelos das “caixas brancas” de Le Corbusier —, Niemeyer dedica-se a descobrir os segredos desses desenhos: “...com esse propósito tentava estudar cuidadosamente os projetos que eram elaborados no estúdio de Lucio, e o meu tempo livre usava para consultar o livro de Le Corbusier que para os estudantes da minha época constituíam uma iniciação obrigatória...” Ou seja, este escritório tinha como livros de consulta o primeiro livro do Mestre *Vers une Architecture*, e a *Oeuvre Complète 1910-1929*, que acabara de ser publicado e começava a circular no Brasil, especialmente depois da sua primeira visita. Esses volumes serviram de clara inspiração para a elaboração dos primeiros projetos de Niemeyer. Segundo seu próprio testemunho: “Foi lá que, folheando seus livros, estudamos tentando perceber suas intenções, tentando descobrir em cada linha e em cada curva, a ordem e o propósito arquitetônico”.

Niemeyer continuou colaborando com Costa no projeto do MES e posteriormente no Pavilhão da Feira de Nova York (1939). Após esta bem sucedida obra, os caminhos de ambos se separaram. Costa se dedicaria ao seu trabalho no IPHAN, e ao estudo e preservação da arquitetura colonial brasileira, o que não o impediu de projetar algumas obras primas. Felizmente, Em 1957 os caminhos desses dois brilhantes arquitetos voltariam a se cruzar.

II

Niemeyer é inegavelmente uma figura única no panorama cultural brasileiro. Ainda hoje não se pode com segurança dar uma dimensão clara dessa relevância. No campo específico da arquitetura tem um destaque que é indiscutível. Figura polêmica traçou, apesar da sua paixão pela curva, um rumo retilíneo e contínuo para sua produção profissional.

Com certeza repetiu-se — lembrando o que diz o poeta Manoel de Barros (2008) no seu *Livro das Ignoranças*: “...Repetir repetir - até ficar diferente. / Repetir é um dom do estilo...” — ou projetou edifícios de gosto discutível. Ainda assim, seria impossível aqui enumerar todas as obras realizadas por Niemeyer durante sua vida ativa. No entanto, é possível fazer uma pequena seleção de obras que, entre muitas outras notáveis, já integram o conjunto mais importante de referências da arquitetura mundial. Obras como: o Conjunto

Arquitetônico da Pampulha, a Sede da Organização das Nações Unidas, o Edifício Copan, o Conjunto Arquitetônico do Parque Ibirapuera, o Conjunto Residencial JK, o Palácio da Alvorada, a Catedral de Brasília, o Itamarati, a Sede da editora Mondadori, o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, o Centro Cultural em Aviles, além da sua própria casa na Estrada das Canoas no Rio de Janeiro. De todo modo, talvez uma de suas obras mais significativa e importante seja o Congresso Nacional do Brasil: é talvez a referência imagética mais forte da nação.

Sem sombra de dúvida, produziu uma obra com uma forte identidade plástico-formal. A crítica mais comum o acusava de ser mais escultor do que arquiteto. Crítica injustificada já que na sua concepção projetual era coerente e conciso: considerada no seu conjunto, é uma obra que na maior parte da vezes assumiu como referência de concepção um conjunto de limitado de formas primárias para a configuração dos seus elementos fundamentais de projeto e, além disso, a quantidade desses elementos era também bastante restrita.

Idealizou e realizou edificações ‘fáceis’ de serem percebidas, identificadas e memorizadas e, por conta disso, com um grande valor icônico e, poder-se-ia dizer até mesmo simbólico, no sentido dado por Décio Pignatari: quando um ícone aponta para um extra código também icônico produz um símbolo como ‘*metáfora icônica*’. É no Congresso Nacional do Brasil que essas características ganham maior ênfase e destaque.

No entanto, a simplicidade aparente das obras e projetos de Oscar Niemeyer escondem um trabalho árduo e um pensamento muito particular sobre o fazer arquitetônico. Tal como sua obra seus desenhos parecem imediatos, mas com certeza não são daqueles que ‘surgiram’ com presteza e facilidade. Lucio Costa afirmou que a obra de Niemeyer traz a “*marca inevitável do verdadeiro criador*”.

O arquiteto talvez tenha sido o último dos grandes arquitetos modernos. Talvez até se possa afirmar que se alinhou, com sua obra e sua vitalidade única, a todos os outros grandes mestres da arquitetura moderna internacional. Além disso, seria importante ressaltar que por conta da sua longevidade e de sua imensa produção, sua história pessoal e a própria história da arquitetura brasileira contemporânea em muitos momentos se associam.

Um dos mais importantes estudiosos do arquiteto foi o professor titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro Roberto Segre. De acordo com esse professor:

[Niemeyer]...reúne em si os princípios da lógica estrutural de Le Corbusier, a importância da natureza e da paisagem, junto com a significação da história e da tradição que se complementa com a necessária racionalidade para resolver os problemas da obra de arquitetura. Após estudar o terreno, o custo, os materiais e a relação com o entorno urbano ou natural surge a ideia, a proposta inovadora final que soma intuição à racionalidade...

O professor Segre também afirmaria que os enunciados racionalistas da arquitetura moderna não foram assumidos por Oscar Niemeyer de uma maneira mecânica, nem mesmo reaplicando os modelos formais europeus: em cada caso estas referências eram reelaboradas sempre buscando uma contribuição original adaptada às condições locais.

O professor Julio Katinsky, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo observou em 2007:

Por outro lado, sua obra de arquiteto, a par de revelar uma notável coerência desde as obras anteriores a Pampulha, mas que depois desta nos mostram que nelas já estava em germe o arquiteto futuro, nos revela também um arquiteto que, ao longo de toda sua vida, soube sempre incorporar criativamente as inovações de seu tempo, num processo de autocriação e renovação permanente, desde suas primeiras obras publicadas até aquelas que estão saindo hoje de seu escritório...

O professor Carlos Dias Comas, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul destaca que:

A curva para Niemeyer não é episódica ou esporádica, não se une à efemeridade ou casualidade da compartimentação em debate com a permanência da estrutura ortogonal. A curva pode dispensar a reta,

sobrepujá-la, equilibrá-la, mas sequer aparecer. Além de valorização igual de extremos opostos, a ambivalência é também ambiguidade. Os interstícios entre o projeto completamente curvo e o totalmente reto comandam a atenção...

A professora Ruth Verde Zein, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie, com base nos textos do próprio Niemeyer, constata:

...[E]m seus textos Niemeyer é reiterativo, retomando de novo e outra vez um punhado relativamente compacto de argumentos que sabe esgrimir com clareza e determinação. Diferentemente de sua obra, que experimenta variadas reviravoltas e significativas alterações de rumo ao longo de toda sua carreira, seus textos futuros permanecerão sempre atados a esses argumentos iniciais – mesmo quando sua prática profissional passa a experimentar outros caminhos, que não podem mais ser tão claramente compreendidos pelos mesmos discursos. Essa repetição argumentativa e insistência nas mesmas teclas colabora, indiretamente, para reforçar uma percepção mais ou menos monótona de sua obra: o Niemeyer visto desde seus textos pode e quer dar a sensação difusa de serem suas idéias arquitetônicas sempre as mesmas, e de serem suas obras sempre e consistentemente baseadas nas mesmas premissas...

Com efeito, Niemeyer no seu argumento mais famoso (e o mais frequentemente repetido) afirma que:

Não vou apresentar o método ideal de elaborar um projeto, pois outros processos mais práticos e eficientes podem existir. Vou apenas contar como trabalho, como elaboro meus projetos de arquitetura.

Meu método é simples. Primeiro, tomo contato com o problema — o programa, o terreno, a orientação, os acessos, as ruas adjacentes, os prédios vizinhos, o sistema construtivo, os materiais, o custo provável da obra e o sentido arquitetônico que o projeto deve exprimir. Depois, deixo a cabeça trabalhar e durante alguns dias guardo comigo — no

inconsciente — o problema em equação, nele me detendo nas horas de folga e até quando durmo ou me ocupo de outras coisas.

Um dia, esse período de espera termina. Surge uma idéia de repente e começo a trabalhar. Analiso a idéia surgida e começo a fazer meus desenhos. Às vezes é uma planta, um partido arquitetônico que prevalece, outras vezes é um croqui, uma simples perspectiva me agrada e procuro testar. Escolhida a solução, inicio o meu projeto, na escala 1:500. É a escala que prefiro, que me prende melhor à solução de conjunto indispensável. E começo a desenhar o projeto, vendo-o como se a obra já estivesse construída e eu a percorrendo curioso.

Com este processo, sinto detalhes que um desenho não permitiria, detendo-me nos menores problemas, sentindo os espaços projetados, os materiais que suas formas sugerem etc. [...]

[...] Concluída essa fase, convoco os técnicos especializados, com eles discutindo o sistema estrutural imaginado, o dimensionamento de apoios e vigas, os serviços técnicos de ar-condicionado que complementam a arquitetura.

O projeto está pronto. Terminados os desenhos e cortes, começo a escrever o texto explicativo. É a minha prova dos nove, pois se não encontro argumentos para explicar o projeto, é natural que eu o reveja, pois lhe falta alguma coisa importante. E nessa explicação só me sinto satisfeito quando vejo que um elemento novo foi incorporado ao projeto, que ele não é vulgar nem repetitivo, que é fácil defendê-lo com o entusiasmo que um bom exemplo de arquitetura permite. E faço a maquete que tudo confere.

Em muitos outros textos reafirmaria que *“O vocabulário plástico da arquitetura no concreto armado e tão rico que é o caminho a seguir...”* De fato, O concreto armado seria seu material predileto e definiria a qualidade tectônica das suas obras: é tratado como se fora uma espécie de matéria primitiva original moldada por gestos precisos e elegantes. Seu desenho expressa com coerência uma afinidade especial com as características particulares desse material. Pode até lembrar uma imagem rupestre, primitiva ou até mesmo

esquemática, mas na realidade é um desenho extremamente sofisticado e carregado de sentido.

O que identifica a força gráfica do desenho de Niemeyer é a persistência da linha, representada pelo traço limpo e puro sobre o papel branco, que antecipa a materialidade de formas e espaços. Primeiro, a linha reta dos projetos iniciais, e logo as curvas livres da arquitetura, mulheres e paisagens. Segundo a seu próprio depoimento esta paixão pelo desenho começou desde a infância:

“...costumava a desenhar no ar com o dedo. Minha mãe perguntava ‘menino que você está fazendo?’; e eu respondia com a maior naturalidade: ‘desenho’. Na realidade, eu fazia algumas formas no espaço, formas que conservava na memória, que corrigia e desenvolvia como se de verdade estivesse desenhando”.

Entretanto, Niemeyer nunca se preocupou em documentar uma genealogia séria da sua trajetória arquitetônica. Decorre que nos muito livros realizados sob sua supervisão ou controle nunca aparecem os projetos realizados entre 1934 e 1937. Como se sente identificado com a linha curva como representação da sua personalidade criativa, e também no seu famoso poema, em que critica a linha reta dura e inumana, esquecesse que ao longo da sua vida produtiva desenhou dezenas de prédios cartesianos. Os críticos, historiadores e biógrafos, tampouco concedem alguma importância a esta fase da sua vida: na maioria dos textos a única edificação citada a aparecer é a casa de Henrique Xavier na Urca. Mas na sequência de projetos publicados na revista PDF da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, o primeiro projeto em 1934 foi o *Club Sportivo*. A planta quadrada com um pátio interno e um terraço jardim, tem uma grande semelhança com as “casas sem dono” de Costa.

Uma maior sofisticação planimétrica e espacial aparece, com certeza, no projeto da casa Henrique Xavier na Urca (1935/36). Aqui se percebe um claro domínio das articulações formais possíveis em um espaço pequeno, definido por um terreno entre empenas, onde consegue criar um sistema de caixas articuladas e perfuradas que permite a ventilação e a criação de espaços livres abertos com vegetação no térreo e no terraço jardim, que comunicam os dois extremos do terreno.

Este domínio das inter-relações espaciais, demonstra a sua leitura aprofundada dos interiores elaborados por Le Corbusier nas *Immeubles Villas* (1922), na *Villa Meyer* (1925), na *Villa à Garches* (1927) e na *Villa à Cartago* (1928). Segundo Papadaki, neste projeto a visão poética de Niemeyer se libera na verticalização do espaço, obtido por uma seqüência de cheios e vazios, que se organizam em um movimento livre de esquematizações simplificadas. Aqui Niemeyer evidencia a sua capacidade de elaborar soluções complexas com formas articuladas espacialmente em uma estrutura de base geométrica simples. Esta obra, ao revelar um domínio excepcional da linha reta e da volumetria rigorosa, parece apontar para um caminho que fatalmente acabaria por leva-lo ao universo da fantasia das curvas.

III

Quando o presidente Juscelino Kubitschek – que, como Prefeito de Belo Horizonte e Governador do Estado de Minas Gerais, já havia solicitado inúmeras obras importantes ao arquiteto –, o convocou para elaborar o plano para a nova capital do Brasil; Niemeyer sugeriu a realização de um concurso para um Plano Piloto de urbanização, reservando para si próprio a concepção dos edifícios governamentais. Como membro do júri internacional apoiou com entusiasmo a proposta de Costa. No entanto, bem antes do resultado final, já havia elaborado o projeto de um palácio imaginário onde idealiza a coluna de forma escultural que seria utilizada no Palácio da Alvorada e cuja silhueta se transformaria na “marca registrada” de Brasília. Logo após a seleção do projeto de Costa, os projetos e as obras dos principais prédios da cidade tiveram início imediato, já que a capital devia estar sendo inaugurada antes do final do mandato presidencial de Kubitschek.

Considerando os projetos apresentados no concurso em 1957, é surpreendente constatar que somente Lucio Costa compreendeu o valor simbólico das estruturas funcionais do governo que deveriam sintetizar a imagem da cidade. Na grande maioria das soluções apresentadas, os núcleos habitacionais eram tratados com mais importância do que a imagem do centro cívico de governo. Costa centrou a essência da sua proposta justamente no predomínio emblemático do Congresso, na identificação dos três poderes do sistema republicano

e, através do eixo monumental, da sua percepção à distância, estabelecendo assim o vigor e permanência do seu valor imagético. Sua justificativa é clara: *“O monumento no caso de uma capital, não é coisa que se possa deixar para depois: o monumento ali é o próprio conjunto da coisa em si”*.

O esquema compositivo básico da cidade surge do traçado de uma cruz sobre o território virgem, que define o desenvolvimento do espaço residencial ao longo de um eixo curvo, e perpendicularmente um monumental ancorado na Praça dos Três Poderes. Costa sempre se preocupou em relacionar a modernidade com a tradição; a cultura cosmopolita com as expressões próprias brasileiras. Se a cruz é a origem da forma, ela se desenvolve no interior de dois triângulos equiláteros, forma pura essencial e metafórica: um maior que compreende a totalidade da cidade, que se toca no vértice com outro menor que constitui o centro governamental.

De certa maneira, o desenho do eixo monumental, com a esplanada central gramada, incorpora uma visão similar à do *Mall* de Washington e a dos jardins do palácio de Versailles. A torre alta prevista para abrigar o Congresso definiria o centro político da cidade, imagem que não existia no Rio de Janeiro. Não é por acaso, que em do um dos esboços recorre a uma torre com forma de tronco de pirâmide, similar à edificação proposta pelo arquiteto Sérgio Bernardes no projeto vencedor do concurso para a nova sede do Senado no Rio de Janeiro (1956), que deveria substituir o velho Palácio Monroe. O conjunto da torre e o prédio do Congresso, imaginado com um volume sólido com cúpula, estão localizados sobre um embasamento de pedra á vista de cinco metros de altura que configura as duas praças secas; e sobre ele apoia um corpo retangular, também de cinco metros de altura, que definiria o espaço edificado do Congresso.

Estes elementos monumentais “modernos” mantinham ainda uma certa expressão clássica, que se situa entre a esplanada do eixo monumental e a praça triangular que se alarga para acomodar simetricamente os palácios do executivo e da justiça. Na Praça dos Três Poderes, um espelho de água e um renque de palmeiras – sempre presentes nos projetos tropicais de Le Corbusier – abrandam a dureza do triângulo de pedra. Plataformas, eixo monumental, torre e cúpula, organizam um sistema formal de equilíbrio clássico,

que constitui uma procura persistente na obra de Costa, por ele definido como “plástico-ideal”.

Neste sentido, constitui uma solução simples e tradicional que não abdica da presença da cúpula, herança arquitetônica tradicional: forma pura que desde o século XVIII passou a representar a visibilidade do poder político na cena urbana.

Assumindo o encargo de projetar todos os edifícios do Eixo Monumental, Niemeyer começa uma corrida contra o tempo para definir as prioridades dos que deviam ser construídos. O desafio principal era o conjunto monumental da Praça dos Três Poderes, cuja configuração tinha sido definida por Costa nos desenhos esquemáticos do Plano Piloto.

Não há testemunhos sobre a dinâmica do diálogo entre Costa e Niemeyer, nas sucessivas mudanças do projeto original para atingir a solução definitiva. Mas seguindo a evolução dos riscos de Niemeyer e as mudanças ocorridas na organização de formas e funções, parece evidente que Costa, respeitando e admirando a criatividade do seu ex-discípulo, deixou-o a vontade para concretizar o conjunto de edifícios que mantiveram a organização proposta originalmente: o Palácio do Congresso, o Palácio do Executivo e o Palácio da Justiça.

No livro *Coleção Niemeyer: Desenhos originais de Oscar Niemeyer na FAU USP*, organizado por Rodrigo Queiroz, os desenhos de estudo para o congresso são apresentados sem uma cronologia definida. No entanto, é bem provável que no início do projeto, Niemeyer tentasse respeitar os elementos definidos por Costa, mas logo é possível sugerir que iriam começar a surgir divergências entre as concepções formais dos dois arquitetos: o Mestre, mais conservador em termos arquitetônicos; o discípulo, mais livre e arrojado na procura por novos símbolos urbanos.

A provável primeira decisão de Niemeyer iria eliminar os dois embasamentos, que separavam os prédios do contexto paisagístico. Para o arquiteto, deveria existir um diálogo entre o cenário ‘natural’ e as formas geométricas abstratas. Também não conservou a cúpula central inicialmente prevista, estabelecendo dois ambientes diferenciados: um para o senado e outro para a câmara de deputados.

Niemeyer estuda diversas formas para a torre do Secretariado resolvendo-as finalmente com duas laminas paralelas de 27 pavimentos, e projeta um

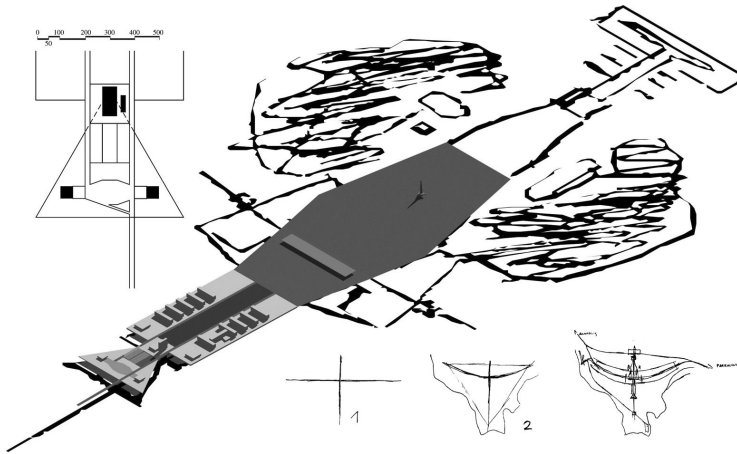


Figura 1, A Proposta de Lucio Costa

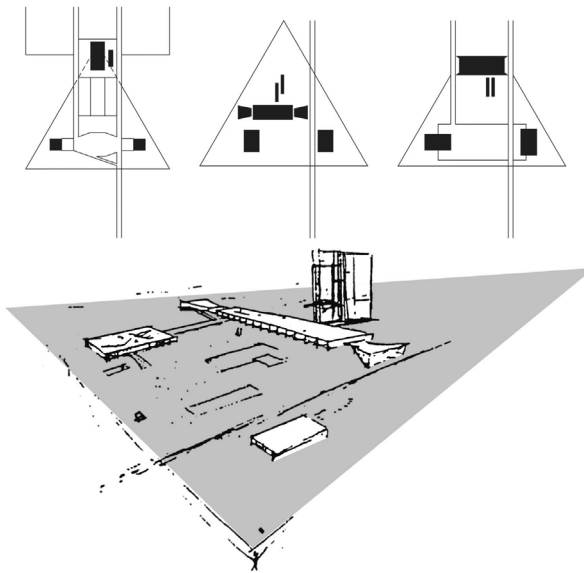


Figura 2, O Provável Primeiro Arranjo de Niemeyer

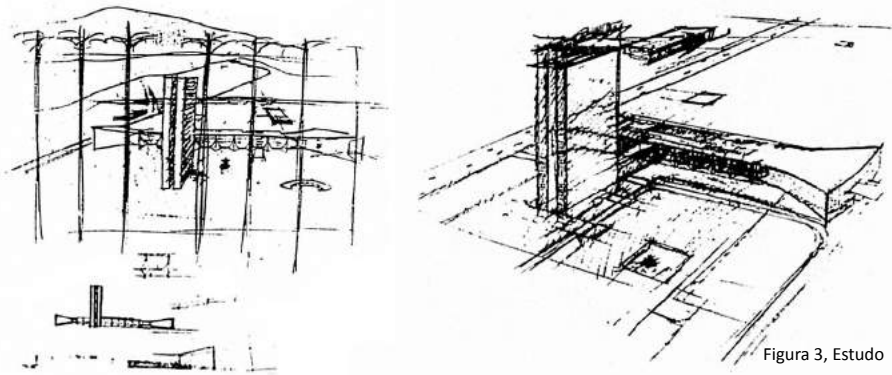
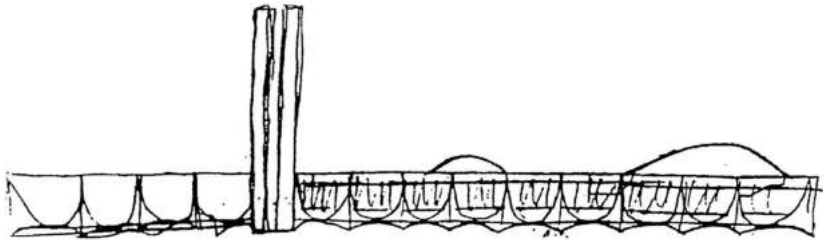
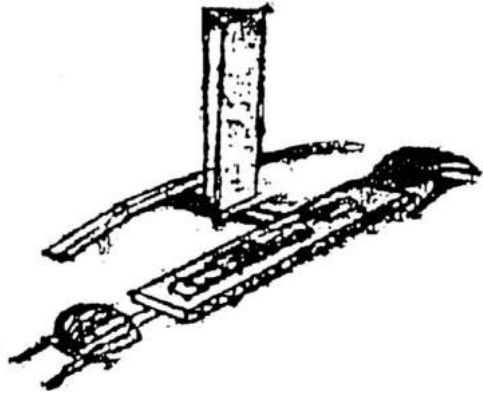


Figura 3, Estudo Salas Trapezoidais



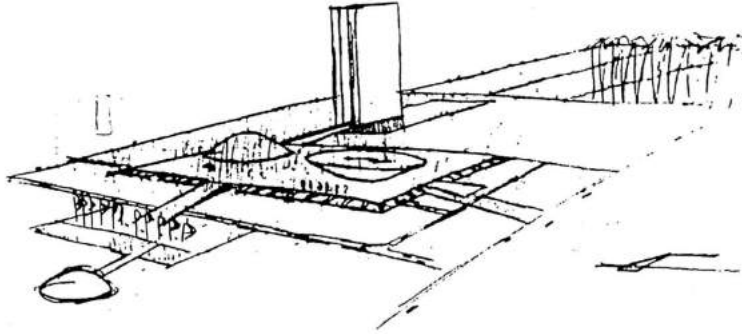


Figura 4-9, Estudo
Cupulas e Domos

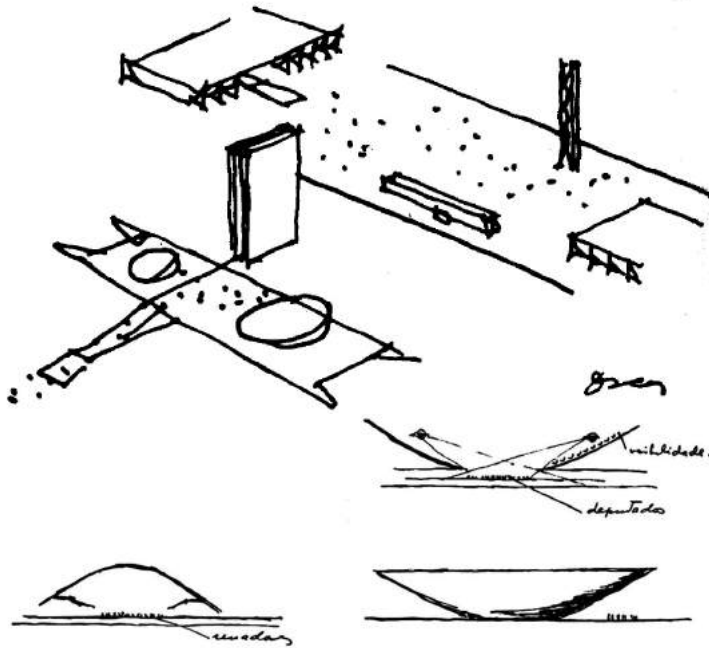


Figura 10-11,
Estudo Final

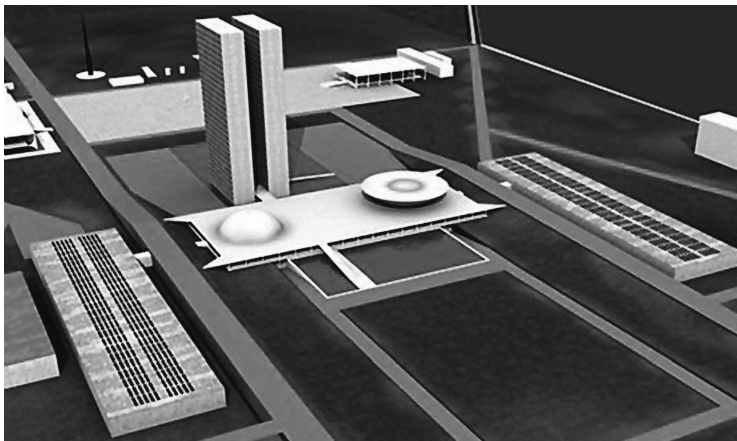


Figura 12, O Conjunto
Completo

extenso volume baixo horizontal com dois anfiteatros trapezoidais nos extremos, arranjo formal que remete ao conjunto projetado para o parque do Ibirapuera. A inovação se dá com o emprego da coluna escultural: a repetição modulada deste elemento ao longo das duas fachadas define a leveza e transparência do volume horizontal.

Não satisfeito com a simplicidade das salas trapezoidais nos extremos, começa a experimentar com a calota, forma da “oca”, também previamente utilizada em São Paulo. A sucessão de desenhos mostra as muitas variantes testadas para o posicionamento das calotas: por cima do volume baixo, diante deste, dos seus lados e finalmente com a proposta da calota invertida – que não deixa de ser uma adaptação curvilínea da pirâmide invertida do museu de Caracas –, que indicaria a leitura diferenciada das salas do Senado e da Câmara dos Deputados. Progressivamente se aproxima da solução definitiva, resolvendo gradativamente cada um dos elementos formais e espaciais do conjunto.

Em seu depoimento publicado pela revista *Módulo*, em 1958, coincidentemente com o trabalho em curso para a construção de Brasília, Niemeyer confessou que estava entrando numa nova fase em seu trabalho profissional:

... fase caracterizada por uma procura constante de concisão e pureza e de maior atenção para os problemas fundamentais da arquitetura. [...] Neste sentido, estou interessado em soluções compactas, simples e geométricas; os problemas de hierarquia e de caráter arquitetônico; a adequação da unidade e da harmonia entre edifícios. [...] Para o Congresso Nacional, o meu objetivo era o de combinar os elementos formais concomitantemente com suas diversas funções, dando-lhes a importância relativa necessária, e tratando-os como um grupo de formas puras e equilibradas.

De fato, o projeto que visava realizar apresentava inúmeros desafios. O primeiro era achar uma solução rápida e simples, que facilitasse a sua concretização no curto espaço de tempo disponível. O segundo, era criar uma forma icônica original que pudesse expressar plasticamente os valores de um Brasil renovado. O terceiro, era resolver os complexos problemas funcionais do Congresso sem alterar nem afetar a simplicidade dos volumes do conjunto.

Com este objetivo fez quatro mudanças radicais na proposta de Costa:

- eliminou a plataforma e o prédio maciço que servia de embasamento à torre;
- mudou a posição da torre do Secretariado colocando-a numa posição contígua à Praça dos Três Poderes;
- transformou a configuração espacial triangular em uma retangular;
- substituiu a cúpula central por duas calotas.

Com estas mudanças, a percepção do conjunto desde o eixo monumental se alterou radicalmente. A visão dos elementos sólidos foi substituída pela perspectiva do gramado em declive que praticamente se integrava ao espelho de água sobre o qual flutuava uma fina laje imaginada como uma plataforma horizontal de uso público; sobre a qual se apoiavam as duas calotas que, com dimensões distintas e posicionadas de modo inusitado, configuravam uma composição assimétrica. A massa edificada, prevista inicialmente, foi substituída por uma imagem pura de brancura quase surreal; com as duas calotas de tamanhos diferentes sobre uma plataforma suspensa que semelha não ter contato com o solo, sendo a menor, a do Senado, uma delicada curva fechada quase que absorvida pela plataforma, e a maior, a Câmara de Deputados, uma curva aberta ascendente que parece simplesmente tocar a plataforma de apoio. Com essa configuração, ficava evidenciada a expressão do poder com maior participação popular — os deputados —, e o grupo menor, mais restrito, dos senadores.

A expressão plástica do funcionamento do Congresso ficava evidenciada na nova linguagem que prescrevia definitivamente a tradicional cúpula central, ícone já vazio de significado. A assimetria das cúpulas era reafirmada pela torre dupla que equilibrava verticalmente, a horizontalidade predominante do conjunto. O espelho d'água sublinha a presença das torres na Praça dos Três Poderes e a leveza do conjunto arquitetônico seria reafirmada pelo arranjo que regula a disposição das leves colunas esculturais que destacam os palácios do Executivo e da Justiça. O espaço interno dos dois palácios ficava demarcado externamente por uma singela “pele” de vidro; estas “caixas” transparentes enquadradas pelo conjunto de colunas, esbeltas e distintas, suportavam finas

e extensas lajes horizontais de cobertura que definiam galerias protegidas pela sombra.

Niemeyer compreendeu que a solução “tectônica” de Costa não reconhecia a expressão visual que sua significação simbólica requeria, e que era necessário substituir a monumentalidade tradicional por uma nova visibilidade mais de acordo com a cultura contemporânea. Ao invés de reafirmar a presença da arquitetura com uma expressão formal mais “sólida”, baseada nos elementos tradicionais, preferiu incorporar formas geométricas puras e brancas na imagem contínua do espaço natural, uma revelação inusitada e surpreendente pela sua simplicidade. Deste modo, a plataforma que sustenta as calotas ficou com uma expressão formal mínima, absorvida no desnível do terreno; arranjo que é acentuado pelas duas avenidas laterais que atingem a altura do topo da laje e definem os contrafortes que delimitam uma base horizontal.

A leveza, quase irreal da plataforma onde as calotas se inserem, é ressaltada na solução dada para seu encontro com os limites do terreno: quatro triângulos que reafirmando a imagem de uma fina placa que “flutua” sobre o gramado. De fato, a plataforma dá continuidade ao gramado e é um grande “átrio” aberto que precede a entrada à Praça dos Três Poderes, acessível à circulação da população. Outro elemento expressivo que reforça o caráter aéreo da laje é a rampa de acesso que, a partir do gramado da esplanada, se desenvolve sobre o espelho d’água. Para manter o conjunto simples e puro valorizando a força imagética das cúpulas, foram criados dois volumes paralelos semienterrados e paralelos às avenidas laterais, que abrigam os serviços complementares.

Cúpulas seriam então parte fundamental do seu vocabulário formal. Utilizou-as de todas as maneiras possíveis e com as mais variadas dimensões. Uma solução original e inusitada foi aquela proposta para um “Centro Musical” para o Rio de Janeiro que seria implantado no Aterro do Flamengo (Parque Brigadeiro Eduardo Gomes) junto ao Museu de Arte Moderna; neste caso particular seriam invertidas e suspensas. Conforme seu depoimento:

“Nossa idéia é reunir todos os auditórios e salas anexas num único edifício, criando assim um grande “foyer”, com locais de espera, exposições, bares, etc. Essa solução evita que o novo conjunto se apresente

fracionado, como um prolongamento do Museu de Arte Moderna, mas sim como coisa autônoma, capaz de caracterizar o empreendimento; o centro Musical da Guanabara. A solução que propomos é lógica, compacta e polivalente, permitindo os espetáculos simultâneos que o programa exige [...] Desejosos de preservar a vista para o mar suspendemos todo o edifício sobre um apoio central, vigamento de concreto na cobertura, tirantes metálicos e balanços de 50 metros [...] Tranquilos em relação ao problema estrutural que sabíamos levantaria dúvidas nos mais tímidos, retornamos ao trabalho, verificando se os acessos estavam na escala da obra projetada; se a circulação se fazia correta; se as ligações entre serviços eram satisfatórias; se os problemas de som, climatização, ventilação, iluminação, etc, atendiam às solicitações técnicas [...] E reexaminamos o aspecto plástico, a relação entre cheios e vazios das fachadas, imaginando a obra como já realizada e o público a transitar pelos pilotis, surpreso com seu arrojo, curioso com abóbadas invertidas dos auditórios, coloridas, variadas, quase surrealistas.”

IV

A ‘imagem’ da praça dos três poderes e a do contraste entre os eixos ‘inventada’ por Costa são tão intensas e coerentes, que devem ter influenciado a concepção do edifício do congresso por Niemeyer. Contudo, o projeto elaborada por Niemeyer, ao alterar a posição e as dimensões previstas para o edifício, iria modificar o ambiente idealizado por Lucio Costa, tanto para a praça, quanto para o gramado central. A praça triangular teria de lado, na sua forma final, cerca de 700 m e o gramado central teria sua largura aumentada.

Na visão de Niemeyer, o congresso continuaria como elemento central definidor da imagem da cidade, e a ideia da grande rampa de acesso ao terra-pleno da praça do três poderes seria também transposta para a esplanada dos ministérios servindo de elemento de ligação com o edifício. Mesmo assim, sob uma foto da maquete da praça, desenvolvida conforme especificações que serviriam de base para o projeto executivo, incluída no seu *Registro de uma Vivência*, Costa afirmaria: “Contribuição de Oscar Niemeyer para a praça que projetei — e batizei”.

De toda forma, originalmente, Costa imaginou o conjunto governamental de Brasília como uma “acrópole” isolada e autônoma no contexto da cidade. Os edifícios puros e imaculadamente brancos deviam manter-se isolados e preservados das mudanças que porventura aconteceriam com a evolução natural da cidade. A declaração de seu “status” como Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO ocorre em 1987, e coincidiria com as declarações registradas para a Acrópole de Atenas, Veneza, Potosí e para a Muralha da China. Pouco tempo depois de construída a praça já assumia uma significação histórica mundial.

No entanto, sua preservação não ocorreu conforme o desejo de Costa. Infelizmente, o próprio Niemeyer foi responsável por intervenções questionáveis, nas proximidades da Praça dos Três Poderes, espaço que perdeu a sua pureza original: a presença de vários prédios anônimos de instituições oficiais, além do gigantesco e desproporcional mastro de Sérgio Bernardes, alterou a simplicidade do conjunto, mas a sua força icônica sobrevive no tempo e no espaço.

No final de sua vida, Niemeyer renunciaria uma experimentação formal mais complexa optando por reduzir seu vocabulário ao mínimo e reiterar elementos formais e espaciais, principalmente as cúpulas, que foram importantes na sua carreira. Mas isso não significa subestimar uma caminhada de quase um século e suas contribuições para a arquitetura contemporânea: sem suas ousadas fantasias oníricas de protagonistas do cenário arquitetônico internacional, como Santiago Calatrava e Zaha Hadid, não seriam possíveis.

Dedicado ao grande amigo e professor Roberto Segre

Rio de Janeiro, Julho 2015

José Barki

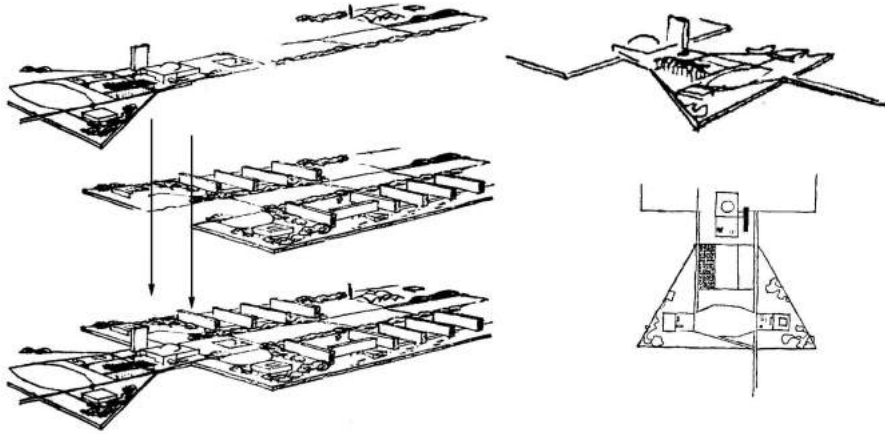


Figura 13, A Proposta de Lucio Costa

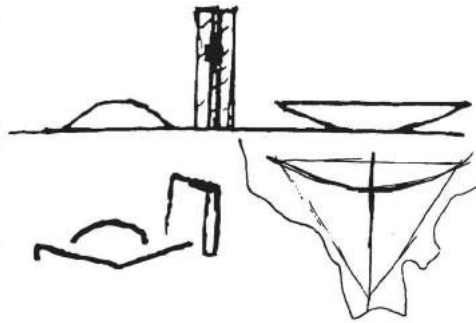
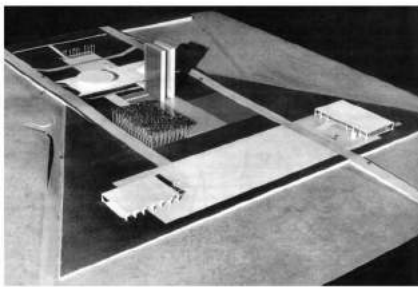


Figura 14, A Proposta de Oscar Niemeyer

Bibliografia

- ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian, *Arquitetura Moderna Brasileira*. London: Phaidon Press, 2004.
- BARKI, Jose, *A invenção de Brasília:O risco de Lucio Costa*. Risco (São Carlos), v.2, p.4 - 23, 2005.
- BARROS, Manoel de, *Livro das Ignorãças*. Rio de Janeiro:Record, 1997.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- CASCIATO, Maristella; VON MOOS, Stanislaus (Edit.), *Twilight of the Plan: Chandigarh and Brasilia*. Mendrisio: Mendrisio Academy Press, 2007.
- CAVALCANTI, Lauro. *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro, Editora: UFRJ, 1993.
- COMAS, Carlos Eduardo. *A legitimidade de uma diferença*. SEGRE, Roberto (org.) In: *Tributo a Niemeyer*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. *O encanto da contradição*. Conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer. *Arquitextos*, São Paulo, 01.004, Vitruvius, set 2000. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.004/985>>.
- COSTA, Lucio, *Lucio Costa: Registro de uma Vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds: architecture new ad old*. New York: Museum of Modern Art, 1943.
- GOROVITZ, Matheus, *Brasília. Uma questão de escala*. São Paulo: Editora Projeto, 1985.
- GOROVITZ, Matheus. *Os riscos do projeto: contribuição à análise do juízo estético na arquitetura*. São Paulo: Nobel, 1993.
- KATINSKY, Júlio Roberto. *Caminhos do desejo: desenhos de Oscar Niemeyer na FAUUSP*. In: Rodrigo Queiroz. (Org.). *Coleção Niemeyer: desenhos originais de Oscar Niemeyer*. São Paulo: FAUUSP/MAC/USP, 2007.
- NIEMEYER, Oscar. *Problemas atuais da arquitetura brasileira*. Módulo, Rio de Janeiro, n.3, p.18-23, dez. 1955.
- NIEMEYER, Oscar. *Depoimento*. Módulo, Rio de Janeiro, v. 2, no 9, p. 3-6, fev. 1958.
- NIEMEYER, Oscar. *A imaginação na arquitetura*. Módulo. Rio de Janeiro, n.15, p.6-15, out. 1959.
- NIEMEYER, Oscar. *Minha experiência em Brasília*. Rio de Janeiro: Vitória, 1961.
- NIEMEYER, Oscar. *Quase memórias: viagens – tempos de entusiasmo e revolta – 1961-1966*. Rio de Janeiro: *Civilização Brasileira*, 1968.
- NIEMEYER, Oscar, Oscar Niemeyer. *Milão*: Arnoldo Mondadori Editore, 1975.
- NIEMEYER, Oscar. *Depoimento*. Módulo, Rio de Janeiro, n. 40, p.3-6, set. 1975.
- NIEMEYER, Oscar. *Arquitetura e Técnica Estrutural*. Módulo, Rio de Janeiro, n. 52, p.34-37, dez. 1978.
- NIEMEYER, Oscar. *Módulo Especial Oscar Niemeyer*. Módulo, Rio de Janeiro, 1983.
- NIEMEYER, Oscar. *Minha arquitetura*. Rio de Janeiro: Revan, 2000.
- NIEMEYER, Oscar. *As curvas do tempo: memórias*. Rio de Janeiro: Revan, 2000.
- NIEMEYER, Oscar. *Conversa de amigos: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind*. Rio de Janeiro: Revan, 2002.

- NIEMEYER, Oscar. A forma na arquitetura. Rio de Janeiro: 2005.
- NOBRE, Ana Luiza. Niemeyer e a modernidade sem crise in “Prosa e Verso”, jornal “O Globo”, em 10.abril.2010.
- PAPADAKI, Stamo. Oscar Niemeyer: works in progress. New York: Reinhold, 1956.
- PAPADAKI, Stamo. Oscar Niemeyer. New York: George Braziller, 1960.
- PEREIRA, Margareth Aparecida da Silva. A arquitetura brasileira e o mito. GUERRA, Abílio (org). Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira, São Paulo : Romano Guerra Editora, 2010
- PETIT, Jean, Niemeyer, poète d’architecture. Lugano: Fidia, Edizioni d’Arte, 1995.
- PETIT, Jean (Edit.), Niemeyer paroles d’architecture. Lugano: Fidia Edizioni d’Arte, 1996.
- PIGNATARI, Décio, Semiótica da arte e da arquitetura. São Paulo: Cultrix, 1981.
- PORTZAMPARC, Christian. O visionário do novo mundo. SEGRE, Roberto (org.) In: Tributo a Niemeyer. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009.
- QUEIROZ, Rodrigo (Org.), Coleção Niemeyer. Desenhos originais de Oscar Niemeyer. São Paulo: FAU USP/MAC USP, 2008.
- S. TELLES, Sophia. Oscar Niemeyer. Técnica e forma. GUERRA, Abílio (org). Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira, São Paulo, Romano Guerra Editora, 2010.
- SEGAWA, Hugo . Oscar Niemeyer, the old boy from Brazil. DOCOMOMO Journal, Paris, n. 30, p. 18-18, 2004
- SEGRE, Roberto. Oscar Niemeyer: tipologias e liberdade plástica. SEGRE, Roberto (org.) In: Tributo a Niemeyer. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009.
- SEGRE, Roberto. O sonho americano de Oscar Niemeyer: Niemeyer, Le Corbusier e as Américas. AU No 165. Dez. 2007.
- SEGRE, Roberto e OHTAKE, Ricardo, Oscar Niemeyer. 100 years, 100 works. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2007.
- SEGRE, Roberto, Paradojas estéticas de un Niemeyer definitivo, in AV. Monografias (125), Madrid, pp. 6-13, 2007.
- SEGRE, Roberto e BARKI, José, Oscar Niemeyer and Lucio Costa in Brasilia. In: Third International Alvar Aalto Meeting on Modern Architecture, 2008, Jyväskylä. Building Design Thinking. Jyväskylä: Alvar Aalto Academy, v.01. p.94 – 101, 2008.
- SEGRE, Roberto e BARKI, José, Niemeyer Jovem: o amor à linha reta. Projeto Design. , v.345, p.90 - 97, 2008.
- SEGRE, Roberto e BARKI, José, Oscar Niemeyer y Lucio Costa: La Genealogía del Palacio del Congreso en Brasilia. Summa + (Buenos Aires). , v.1081, p.42 - 47, 2010.
- SEGRE, Roberto e BARKI, José, Niemeyer: La poetica de una experimentacion creadora. Arquitectura y Urbanismo., v.32, p.9 - 18, 2011.
- SEGRE, Roberto e BARKI, José, A Catedral de Brasília. AU. Arquitetura e Urbanismo. , v.28, p.30 - 35, 2013.
- SEGRE, Roberto e BARKI, José, Niemeyer 103. A C Arquitetura Y Cultura. , v.4, p.09 - 25, 2012.
- UNDERWOOD, David. Oscar Niemeyer and the architecture of Brazil. New York: Rizzoli, 1994.

XAVIER, Alberto (Edit), Oscar Niemeyer. Depoimento, in Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração. São Paulo: ABEA/FVA/PINI, pp. 221-224, 1987.

ZEIN, Ruth Verde. Oscar Niemeyer. Da critica alheia à teoria própria. Arqtextos, São Paulo, ano 13, n. 151.04, Vitruvius, dez. 2012 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/13.151/4608>>

JOSÉ FERREIRA CRESPO,

Mestre, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa

Movimento Moderno Brasileiro ou Arquitectura Clássica Tropical?: Uma hipótese

RESUMO

Este texto visa lançar uma hipótese onde a obra do modernismo brasileiro é pensada sob a égide do mundo clássico. Procurando assim encontrar um espaço comum entre estes dois universos de pensamento - que poderão, à primeira vista, parecer muito distintos - a saber: O universo clássico e o universo do modernismo. O exercício desenvolvido trata de encontrar afinidades entre ambos. Com vista a hipotisar a obra desenvolvida pelo modernismo brasileiro como uma manifestação clássica de arquitectura.

ABSTRACT

This paper seeks to create a text of hypothetical nature wherein the works of Brazilian modernism are thought under the guise of the classical world. Searching therefore unto a common ground between both these worlds of thought - which might, at first glance, seem very different - namely: The classical universe and the modernist universe. This exercise will try to find affinities between both, in order to hypothesise the works developed by Brazilian modernism as being, in fact, a classical manifestation of architecture.

“Com as lágrimas do tempo
E a cal do meu dia
Eu fiz o cimento
Da minha poesia.

E na perspectiva
Da vida futura
Ergui em carne viva
Sua arquitetura.

Não sei bem se é casa
Se é torre ou se é templo:
(Um templo sem Deus.)

Mas é grande e clara
Pertence ao seu tempo
Entrai, irmãos meus!”¹

O texto que aqui encetamos visa ser uma aproximação interpretativa e meramente hipotética à arquitectura modernista brasileira. Avisamos previamente o leitor que não é nossa pretensão analisar este fenómeno - tão grande quanto plural - através da criação de um texto sintético que o resuma ou conclua - sendo que acreditamos que tal meta seria impossível de atingir em tão breve texto, sobretudo quando tendo em conta a importância deste movimento arquitectónico e a nossa declarada limitação em cumprir tal desafio.

Dito isto, resta-nos apenas lançar uma hipótese interpretativa - de estrutura aberta - que nos permita apontar algumas considerações. Neste caso é nossa intenção traçar um paralelismo entre a **arquitectura clássica** - detentora de uma modernidade infundável - e a **arquitectura moderna brasileira**, que se trata - a nosso ver - de uma manifestação clássica, dado o seu enorme rigor, clareza e musicalidade.

¹Vinicius DE MORAES, *Poética II* (Fonte: <http://www.viniciusdemoraes.com.br>)

Em ambos os casos, surpreende-nos a relação destes com o tempo. Encontramos neles uma dimensão intemporal - ou melhor, *omnitemporal*.²

É ainda nossa intenção criar este texto como se de um esboço se tratara³, traçando assim no papel notas e relações que consideramos valerem a pena de serem registadas.⁴

Pedimos então ao leitor que nos permita este *desenho*, ainda que este possa vir a assumir a forma de um *capricho* - ou porventura de um *disparate*.

“No princípio era Corbu (...)”⁵

A arquitectura modernista alegria uma ruptura com a tradição e arquitectura do passado. O desenho desta nova arquitectura deveria representar uma imagem do homem moderno, visando ainda o desenho de uma matriz⁶ - passível de ser reproduzida a uma escala global.

Declarar-se-ia a origem de uma nova arquitectura, ou, uma nova origem da arquitectura.

Um novo *princípio*. Original?

Relativamente a este novo princípio, gostaríamos de centrar a nossa atenção em dois pontos.

O primeiro ponto prende-se com o seu efeito, ou seja, o modo no qual esta arquitectura se relacionou com o mundo que queria transformar. Embora munido de inquestionáveis inovações⁷, sabemos que o modelo desenhado, a tal matriz, não era - pelo menos de um modo geral - sensível ao espaço onde se encontrava, de certo modo, o modelo era repetido *ad aeternum*, com muito poucas variações.

² No sentido em que parecem habitar a eternidade dos tempos: Passado, Presente e Futuro.

³ Alinhando-nos assim ao tema que dá nome ao seminário que acolhe este texto:

Arquiteturas-Imaginadas: Representação Gráfica Arquitectónica e 'Outras Imagens': "Desenho (...) Cidade-Moderna"

⁴ “Deus criou o papel para que nele se desenhe arquitectura; tudo o resto - pelo menos para mim - é um uso impróprio do mesmo; Torheit (Disparate) diria Zarathustra.” Alvar AALTO apud Juhani PALLASMAA, *Conversaciones con Alvar Aalto*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010, p. 71

⁵ Álvaro SIZA VIEIRA, *Olhar / Look at Niemeyer*, Editorial Teorema, 2009, p.9

⁶ Conceito familiar quando transposto para o universo da arquitectura clássica.

⁷ “Nada de antigo renasce novamente, mas tampouco desaparece por completo. O que alguma vez existiu, reaparece sempre revestido de uma nova forma.” Alvar AALTO apud Juhani PALLASMAA, *Conversaciones con Alvar Aalto*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010, p. 79 (Tradução do autor)

“Se inicialmente a arquitectura moderna foi considerada vazia e desinteressante pela maioria, foi doloroso descobrir que, à medida que seus produtos se multiplicavam, eram considerados ainda mais vazios e menos interessantes, tão atraentes como uma cabeça de Gorgona.”⁸

O segundo ponto que abordamos diz respeito à questionabilidade do termo *Original*, quando nos referimos ao Movimento moderno. Remetemos então esta questão para um espaço conjunto com o mundo clássico.

Relativamente ao último, o seu objectivo “(...) sempre foi alcançar uma harmonia inteligível entre as partes.”⁹. Ideia esta que não é de todo estranha ao desenho modernista, sobretudo se tivermos em conta o seu representante máximo, Le Corbusier. Para este “(...) foi sempre muito importante evidenciar a harmonia. (...) O manifesto purista seguia a mesma orientação e, em um capítulo de *Vers une Architecture*, trata (...) dos “traçados”.”¹⁰

Pelo qual, podemos concluir que mesmo no caso de uma professa originalidade, o seu nascimento terá tido um ponto de origem externo a si próprio, de génese clássica.

Resumindo, “O princípio do qual partiremos / é que nada nasce do nada (...)”¹¹

“ (...) De forma que é preferível pensares que há muitos corpos comuns / a muitas coisas, como vemos que acontece com as letras para as palavras, / em vez de pensares que alguma coisa pode existir sem elementos primordiais. ”¹²

Insistimos assim no exercício criativo de ler este movimento através de um ponto de vista clássico.

⁸Continuando: “As intenções humanas do Movimento Moderno não tocaram o coração de ninguém. Para todos, exceto para os poucos informados, a arquitectura moderna não comunicava nada, senão tédio.” John SUMMERSON, *A LINGUAGEM CLÁSSICA DA ARQUITETURA*, São Paulo, Martins Fontes, 2006, p. 117-118

⁹Continuando: “Talvez eu não devesse vincular tão estreitamente as palavras “inteligível” e “sempre”. No entanto uma harmonia inteligível - é algo que está em total acordo com a natureza do classicismo e se aproxima muito do emprego das ordens, que são em si, demonstrações de composição harmoniosa.” John SUMMERSON, *A LINGUAGEM CLÁSSICA DA ARQUITETURA*, São Paulo, Martins Fontes, 2006, p.116

¹⁰Continuando: “(...) através da aplicação do que chamou *tracés régulateurs*, os traçados reguladores, pôde exercer um (...) tipo de controle que (...) pertence essencialmente à Renascença, e que fora fundamental para as obras de Alberti e Palladio.” John Summerson, “A linguagem clássica da arquitectura” John SUMMERSON, *A LINGUAGEM CLÁSSICA DA ARQUITETURA*, São Paulo, Martins Fontes, 2006, p.115 - 116

¹¹ LUCRÉCIO, *Da Natureza das Coisas*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2015, p. 27

¹² LUCRÉCIO, *Da Natureza das Coisas*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2015, p. 29



Figura 1, Representação da Cabeça de Medusa num Tepidário Romano - Museu de Sousse, Tunísia



Figura 2, Estalagmites artificiais que restaram de uma escavação feita com vista à construção da estrada que leva a Belo Horizonte. A extremidade de cada marco mostra o nível natural do terreno. (Esta fotografia é a imagem que encerra o livro "Brazil Builds"- o livro que deu a conhecer a arquitectura brasileira ao mundo.)

Segundo o filósofo alemão Friedrich Nietzsche: “Teremos ganho muito da ciência da estética quando tivermos conseguido induzir directamente, e não apenas através da razão lógica, que a arte faz derivar o seu contínuo desenvolvimento da dualidade do apolíneo e do dionisíaco. (...) Estas duas tendências tão distintas caminham a par e passo, geralmente numa violenta oposição que as separa, incitando-se mutuamente a nascimentos cada vez mais poderosos e perpetuando a luta da oposição que é apenas aparentemente contornada pela palavra “arte”; até que, por fim devido a um milagre metafísico da vontade “helenística”, os dois parecem abraçar-se, e nesta união geram por fim a obra de arte que é tão apolínea como dionisíaca (...)”¹³.

Deste modo, parece-nos que a arquitectura moderna brasileira apresenta uma alternativa à lógica e razão vigente. Introduzindo o elemento que faltaria, de um modo geral, ao Movimento Moderno: **Vénus** - completando assim a tríade vitruviana: *Firmitas, Utilitas, Venustas*. Confrontando ao mesmo tempo a ditadura vigente do *status quo*, ao erguer edifícios sensíveis que habitam o lugar onde se encontram. Desvelando ao mesmo tempo o espírito do lugar, num modo inovador e sábio.

“ (...) foi no papel, ao desenhar (...) que protestei contra essa arquitectura monótona e repetida (...) era o protesto pretendido que o ambiente em que vivia exaltava com suas praias brancas, suas montanhas monumentais, suas velhas igrejas barrocas, suas belas mulheres bronzeadas, ”¹⁴

Este movimento encarna uma *alma* “(...) vinda da terra, que inspira ou regenera a Arquitectura do Brasil.”¹⁵ acabando ainda por animar o resto do mundo, e liderando por exemplo.

O arquitecto Álvaro Siza Vieira narra o momento em que descobriu o modernismo brasileiro: “As revistas poisadas sobre as nossas mesas de trabalho (monografias de Gropius, de Neutra, de Mendelsohn, de Mies) foram misteriosamente substituídas. (...) Surgiram no papel (...) pilares como pontos, paredes como finas linhas ondulantes, quase dissolvendo a forma, contudo tão nítida, tão nova e tão evocativa.”¹⁶

¹³ Friedrich NIETZSCHE, *A ORIGEM DA TRAGÉDIA*, Mem Martins, PUBLICAÇÕES EUROPA-AMÉRICA, 2005, p. 25

¹⁴ Oscar NIEMEYER, *Meu sócia e eu*, Porto, CAMPO DAS LETRAS, 1999, p. 34

¹⁵ Álvaro SIZA VIEIRA, *Olhar / Look at Niemeyer*, Editorial Teorema, 2009, p. 10

¹⁶ Álvaro SIZA VIEIRA, *Olhar / Look at Niemeyer*, Editorial Teorema, 2009, p. 9



Figura 3, "El reposo del escultor ante un pequeño torso" Pablo PICASSO
(Nota: O mundo clássico perante a modernidade?)



Figura 4, Desenho, Affonso Eduardo Reidy

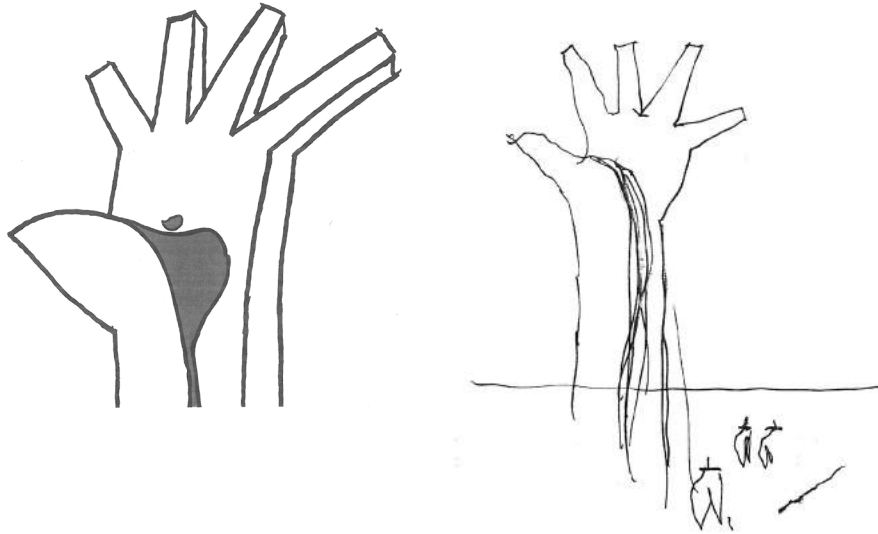


Figura 5 e 6, Desenho, Oscar Niemeyer

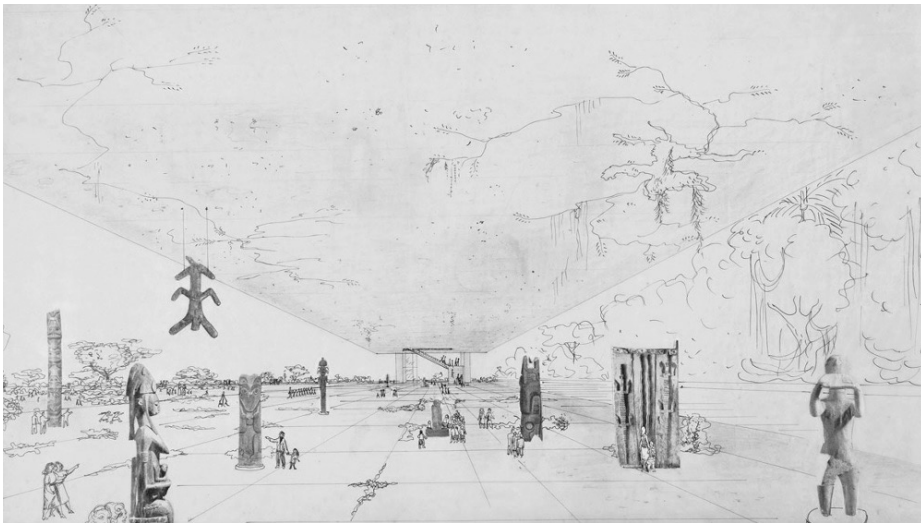


Figura 7, Desenho e Collage, Lina Bo Bardi

O arquitecto português escreve ainda: “As obras do moderno Brasil devolveram-nos então a energia e alegria que um dia germinaram no longínquo Brasil barroco.”¹⁷

Esta referência leva-nos a pensar sobre o espírito do qual esta obra se embebe. Relacionando a modernidade com um tempo longínquo onde algo notável terá tomado lugar - na forma de arquitectura, de desenho, de desígnio¹⁸.

Arriscamos que é precisamente este desígnio, ou vontade, universal, e transversal ao tempo, que produz a obra - Moderna e Clássica - verdadeira.

A vontade do homem encontrar o seu lugar na terra e no tempo, de habitar e abrigar a vida.

“O universo da poesia não se situa no exterior do mundo, não é uma impossibilidade fantástica, produto da mente de um poeta; espera ser precisamente o oposto, a expressão crua da verdade (...)”¹⁹

A vontade humana e primordial de construir, inseminando o mundo.

“Não é apenas a aliança entre o homem e o homem que é selada pela magia dionisíaca; também a natureza alienada, hostil ou subjugada celebra a reconciliação com o filho pródigo, o homem.”²⁰

É nossa convicção que o modernismo brasileiro é um exemplo manifesto desta pulsão, na medida em que “(...) faz da natureza material da arquitectura. (...)”²¹, mediando o espírito criativo universal. Construindo com uma “(...) liberdade rigorosamente controlada e calculada da natureza, obediência absoluta às ‘leis que mandam’, nada de arbitrário, mas, como na natureza, o máximo de fantasia”²²

A obra passa a ser indissociável da natureza. Uma arquitectura una com o universo. Manifestação de sua vontade.²³

¹⁷ Álvaro SIZA VIEIRA, *Olhar / Look at Niemeyer*, Editorial Teorema, 2009, p. 12

¹⁸ de-sí-g-ni-o : *Intenção, projecto, plano, propósito, vontade, “designio”*, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, <http://www.priberam.pt/dlpo/designio>

¹⁹ Continuando: “*O grego dionisíaco queria a verdade e a natureza no apogeu da sua potência (...)*” Friedrich NIETZSCHE, *A ORIGEM DA TRAGÉDIA*, Mem Martins, PUBLICAÇÕES EUROPA-AMÉRICA, 2005, p. 56

²⁰ Friedrich NIETZSCHE, *A ORIGEM DA TRAGÉDIA*, Mem Martins, PUBLICAÇÕES EUROPA-AMÉRICA, 2005, p. 29

²¹ Continuando: “*(...) A construção faz Natureza.*” Álvaro SIZA VIEIRA, *Olhar / Look at Niemeyer*, Editorial Teorema, 2009, p. 13

²² Lina Bo BARDI in “*Arquitetura de Palavras: a escrita livre e exata de Lina Bo Bardi*” (Jornal A Folha de S.Paulo), <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1239337-arquitetura-de-palavras-a-escrita-livre-e-exata-de-lina-bo-bardi.shtm>

²³ “*Tornamo-nos por um breve instante a própria essência primordial e sentimos o seu desejo desenfreado e o prazer da existência. Vemos agora os esforços, o tormento, a destruição dos fenómenos como necessários, dada a constante*

“Apolo ultrapassa o sofrimento do indivíduo através da radiante glorificação da eternidade da aparência; a beleza triunfa sobre o sofrimento inerente à vida; a dor é, em certo sentido, afastada das feições da natureza. Na arte dionisíaca e no seu trágico simbolismo, essa mesma natureza fala-nos com uma voz genuína, não dissimulada: “ Sê como eu! A mãe primordial, eterna criadora, que eternamente impele para a vida, que eternamente se sacia no incessante fluxo dos fenómenos!”” (p.100)

Deste modo, não é somente a dimensão apolínea da beleza pura, ordenada e racional que qualifica o desenho - desígnio - da modernidade brasileira, mas também a música, a dança e a lascívia dionisíaca.²⁴ Formando um movimento fundado sobre um infindável impulso vital.

A arquitecta Lina Bo Bardi viria a dizer: “Nunca procurei a beleza, mas sim a poesia”²⁵

A procura da Poesia, ou Poïesis²⁶. A procura do encontro entre Apolo e Dioniso, do “(...) laço fraternal entre as duas divindades. Dioniso fala a linguagem de Apolo, mas Apolo fala por fim a linguagem de Dioniso, e assim se atinge a finalidade suprema (...) da arte em geral.”²⁷

Chegando mesmo por vezes a abrir mão da razão, porque esta pode ser “ (...) inimiga do pensamento. e sem dúvida da imaginação.”²⁸ A razão será em vez a de construir monumentos a esse imenso Brasil, ao pulsar da sua vida. Um pulsar fértil e tropical que serve de medida reguladora à sua arquitectura rítmica e musical.²⁹

proliferação de formas de existência que se empurram e forçam a seguir o seu caminho para a vida, a exuberante fertilidade da vontade do mundo.” Friedrich NIETZSCHE, *A ORIGEM DA TRAGÉDIA*, Mem Martins, PUBLICAÇÕES EUROPA-AMÉRICA, 2005, p. 100

²⁴ “A verdadeira música dionisíaca não é mais que esse espelho da vontade universal. Todos os acontecimentos concretos reflectidos nesse espelho são de imediato ampliados nas nossa emoções numa ilustração da verdade eterna.” Friedrich NIETZSCHE, *A ORIGEM DA TRAGÉDIA*, Mem Martins, PUBLICAÇÕES EUROPA-AMÉRICA, 2005, p. 103

²⁵ Lina Bo BARDI in “Arquitetura de Palavras: a escrita livre e exata de Lina Bo Bardi” (Jornal A Folha de S.Paulo),

²⁶ “(Em Grego antigo: ποιησις) Derivado etimologicamente do termo ποιέω, que significa “criar”. Esta palavra, raiz da palavra moderna “poesia”, terá antes sido um verbo, uma acção que transforma e continua o mundo. A obra poética reconcilia o pensamento com a matéria e o tempo, e a pessoa com o mundo.”, <https://en.wikipedia.org/wiki/Poiesis> (Tradução do autor)

²⁷ Friedrich NIETZSCHE, *A ORIGEM DA TRAGÉDIA*, Mem Martins, PUBLICAÇÕES EUROPA-AMÉRICA, 2005, p. 126

²⁸ Martin HEIDEGGER apud Oscar NIEMEYER, Oscar NIEMEYER, *Meu sócia e eu*, Porto, CAMPO DAS LETRAS, 1999, p. 36

²⁹ “As demais forças simbólicas, as forças da música - ritmo, dinâmica e harmonia - encontrariam então de súbito uma expressão impetuosa.” Friedrich NIETZSCHE, *A ORIGEM DA TRAGÉDIA*, Mem Martins, PUBLICAÇÕES EUROPA-AMÉRICA, 2005, p. 33

Deste modo “A riqueza da flora, a dramaticidade da paisagem, a força do sol, a cor do céu e o próprio temperamento do povo se refletem na nossa arquitetura (...)”.³⁰ Criando um poema sem fim.³¹

Ainda sobre poesia, citamos o arquitecto paulista Vilanova Artigas quando questionado sobre a possibilidade de ser apelidado de idealista: “Se me chamarem idealista? Concordo inteiramente (...) Sei que fiz uma poesia deste processo todo, fiz uma imensa poética. Que eu fiz, fiz, dos primeiros aos últimos versos”.³²

Arriscamos afirmar que será ainda a poesia a possibilitar a criação deste movimento tropical. Pois apenas com uma sensibilidade de poeta se poderia recriar o mundo de modo tão humano, com tamanha paixão, “(...) Equilíbrio, estrutura, rigor, aquele mundo outro que o homem não conhece, que a arte sugere, do qual o homem tem nostalgia.”³³

O mundo clássico e sensível das ideias humanas. Do homem na melhor das suas hipóteses.

Porque, “A arquitetura existe em função do homem. Ele é o centro de todas as preocupações e o módulo a que se relacionam todas as medidas. Seu passo determina relações de tempo e de espaço nos locais onde vivemos. Suas necessidades físicas ou espirituais geram os programas a que os arquitetos devem atender.”³⁴

Esta obra de dimensão clássica vem assim esculpir o tempo, devolvendo-lhe a essência da sua forma: a eternidade.

“Arquitetura, é construção e arte. (...) O valor artístico é um valor perene, enorme, inestimável. É um valor sem preço e sem desgaste. Pelo contrário, aumenta com os anos à proporção que os homens se educam para reconhecê-lo. O valor artístico subsiste até nas ruínas. Os anos correm e desgastam o material, enquanto valorizam o espiritual.”³⁵

³⁰ Affonso Eduardo REIDY, *Affonso Eduardo Reidy*, Lisboa, Editorial Blau, 2000, p. 25

³¹ O poema da curva: “*Não é o ângulo reto que me atrai / nem a linha reta, dura, inflexível, / criada pelo homem. / o que me atrai é a curva livre e sensual, / a curva que encontro nas montanhas do meus país, / no curso sinuoso dos seus rios, / nas ondas do mar, / no corpo da mulher preferida. / De curvas é feito todo o universo, / o universo curvo de Einstein.*” Oscar NIEMEYER, *Meu sócia e eu*, Porto, CAMPO DAS LETRAS, 1999, p. 58

³² João Batista VILANOVA ARTIGAS, *Vilanova Artigas*, São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2003, p. 229

³³ Lina Bo BARDI in “*Arquitetura de Palavras: a escrita livre e exata de Lina Bo Bardi*” (Jornal A Folha de S.Paulo),

³⁴ Affonso Eduardo REIDY, *Affonso Eduardo Reidy*, Lisboa, Editorial Blau, 2000, p. 24

Ao ponto de divinizar o mundo e a vida terrena, os homens habitam o milagre da existência enquanto ouvem os sussurros metafísicos emanados pela matéria construída. A arquitectura surge então “(...) como uma luminosa formação de nuvens vista pelas bacantes quando descem as montanhas em bando, como que um maravilhoso quadro no centro do qual lhes é revelada a imagem de Dioniso.”³⁶

O autor Francês André Malraux viria a afirmar após uma visita ao Palácio da Alvorada³⁷:

“São as colunas mais bonitas que vi depois das colunas gregas.”³⁸

Hipotisamos que talvez estas colunas sejam as mesmas, se não em forma, pelo menos na sua essência, em espírito, em vontade, em desígnio - em desenho. Partilham o mesmo tempo - eterno - clássico.

“Quando os poderes dionisíacos se ergueram com tanto ímpeto como agora os experimentamos, Apolo, envolto numa nuvem, também deve ter descido até junto de nós; alguma geração futura há-de contemplar as suas mais exuberantes manifestações de beleza. Mas qualquer pessoa sentiria instintivamente necessidade desse efeito se alguma vez se tivesse imaginado, ainda que em sonhos (...) passeando sob fileiras de colunas jónicas, erguendo o olhar para um horizonte esculpido de linhas puras e nobres, vendo reflexos da sua forma transfigurada no mármore luzidio, rodeado por pessoas a caminhar solenemente ou com movimentos delicados, com sons harmoniosos e gestos ritmados (...) Mas pensa também no seguinte, ilustre estranho: quanto sofreu este povo para se tornar tão belo!”³⁹

Obrigado Brasil...

³⁶ Friedrich NIETZSCHE, *A ORIGEM DA TRAGÉDIA*, Mem Martins, PUBLICAÇÕES EUROPA-AMÉRICA, 2005, p. 57

³⁷ Obra do arquitecto Oscar Niemeyer em Brasília.

³⁸ André MALRAUX apud Oscar NIEMEYER, *Minha arquitetura*, Rio de Janeiro, Editora Revan, 2000, p. 39

³⁹ Friedrich NIETZSCHE, *A ORIGEM DA TRAGÉDIA*, Mem Martins, PUBLICAÇÕES EUROPA-AMÉRICA, 2005, p. 140-141

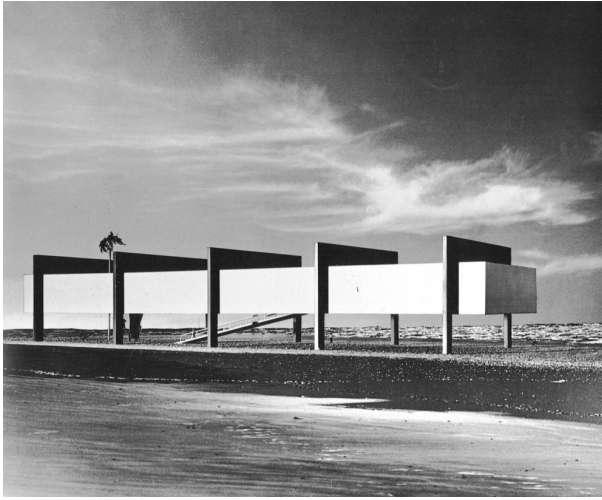


Figura 8, Fotomontagem,
Lina Bo Bardi

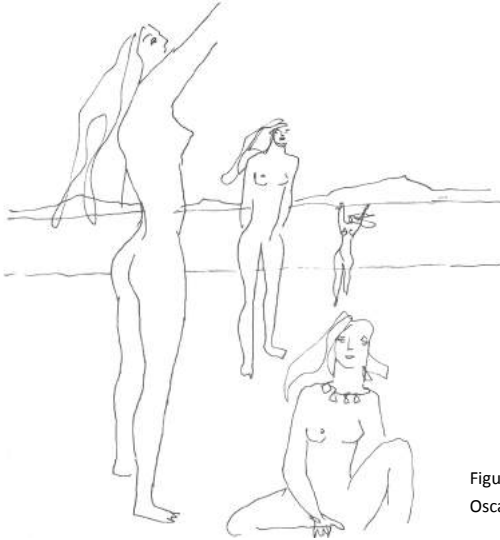


Figura 9, Desenho,
Oscar Niemeyer

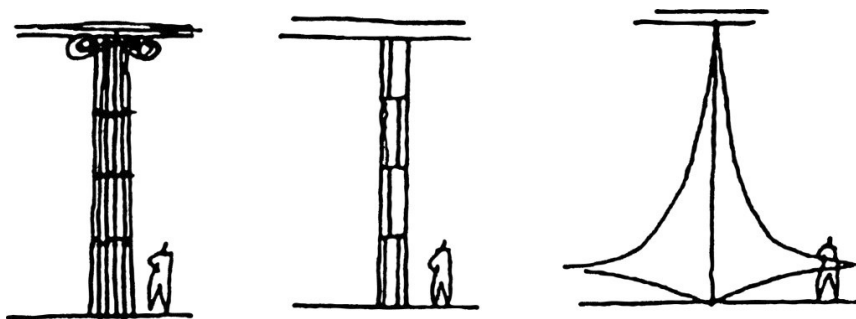


Figura 10, Desenho, Oscar Niemeyer

Bibliografia

- BONDUKI, Nabil, *Affonso Eduardo Reidy*, Lisboa, Editorial Blau, 2000
- LIPPINCOTT GOODWIN, Philip, *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942*, New York, The Museum of Modern Art, 1943
- LUCRÉCIO, *Da Natureza das Coisas*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2015
- NIEMEYER, Oscar, *Meu sócia e eu*, Porto, CAMPO DAS LETRAS, 1999
- NIEMEYER, Oscar, *Minha arquitetura*, Rio de Janeiro, Editora Revan, 2000
- NIETZSCHE, Friedrich, *A ORIGEM DA TRAGÉDIA*, Mem Martins, PUBLICAÇÕES EUROPA-AMÉRICA, 2005
- OHTAKE, Ricardo, *Vilanova Artigas*, São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2003
- OLIVEIRA SANTOS, Carlos, *Olhar / Look at Niemeyer*, Editorial Teorema, 2009
- PALLASMAA, Juhani, *Conversaciones con Alvar Aalto*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010
- RIBEIRO, Rogério, *Vilanova Artigas arquitecto: 11 textos e uma entrevista*, Almada, Casa da Cerca, 2001
- SUMMERSON, John, *A LINGUAGEM CLÁSSICA DA ARQUITETURA*, São Paulo, Martins Fontes, 2006

LUÍSA SOL

Doutoranda na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa

Cidade Moderna, Cidade Pós-Moderna e Espaço-Representado em “Anarchitekton” de Jordi Colomer

Abstract

Architecture, as the relationship between the architectural object and the individual who inhabits it, implies a representation – while inhabiting a space, the individual also stages it. In the city, as in all social organizations, life is dramatized. Space act as a filtre that allows for the emergence of the sucessive layers of drama productions and personae that each one of us plays. As such, architecure outlines the boundaries and shapes each action.

The relevance of *Anarchitekton* in this context stems from the subversion of this notion. More precisely, from the emphasis placed on representation. The cities covered by Colomer are multiple and extensively staged, either through the scene, awkwardly introduced by the actor running around town, or through the transformation (and display) of architecture as subject (meaning, the building as a prototype).

Key Words: City / Representation/ Space / Scale / Modernism / Post-Modernism / Image /

Fiction in Space

“Anarchitekton’ is the generic title of a video series made as a work in progress by Spanish artist Jordi Colomer: Barcelona, Bucarest, Brasilia, Osaka are the first stops on this journey.

A peculiar character, Idroj Sanicne travels the city contaminating the streets with fiction. The models of the buildings are like grotesque banners, utopian provocations, or playful flags. Idroj runs to the broke rhythm of the cross

dissolve static images which, paradoxically, reflect a sense of unflagging movement. A multi-projection in which each city is presented on a screen and everything happens simultaneously.” Anarchitekton, (2002-2004) in Jordi Colomer’s Official Website

Anarchitekton surge da fusão das palavras *Anarchy* (palavra de origem grega que significa sem-lei) e *Arquitekton* (a palavra grega para arquitecto). A arquitectura, enquanto relação entre o objecto arquitectónico (construído) e o indivíduo que o habita implica uma representação. Ao habitar um espaço, o indivíduo encena-o, pressupondo a leitura e assimilação de um código mimético ao qual estará intrínseca uma interpretação. Eu habito porque imito: “O imitar é congénito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado”¹

Neste contexto, na cidade, como em toda a organização social, a vida é dramatizada, o filtro do espaço e dos espaços permite a sucessiva camada de encenações e de *personae* que cada um interpreta. A arquitectura referencia as acções, e delinea os limites e a forma de cada actuação, na medida em que constitui, de acordo com John Carlin, “a base mimética do realismo” onde, “*The primary artistic reference is no longer nature, but culture - the fabricated system of signs that has taken the place of things in our consciousness. In short, landscape has become signspace*”²

Os fragmentos de cidade escolhidos por Jordi Colomer em *Anarchitekton*, constituem paisagens-signo que trazem a si adjacentes um discurso “anarco-arquitectónico” proferido em torno de toda a simbólica que está implícita àqueles edifícios.

Em Bucareste Idroj passeou-se em frente de conjuntos habitacionais resultantes do programa “*multilaterally developed socialist society*” levados a cabo por Nicolai Ceaucescu. O programa previa a destruição de pequenas aldeias em prol da deslocação da população para urbanizações do Estado (muitas das vezes sem as construções estarem concluídas). Esta transição constituía o

¹ ARISTÓTELES, *A Poética*, 7ª edição, Imprensa nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 2003, pp.106-107

² John, CARLIN, *Pop Apocalypse*, [exhibition brochure] (New York: Gracie Mansion Gallery, 1988), unpaginated

implemento de um processo que conduziria à construção de uma sociedade comunista (Figura 1). O almejar de uma sociedade “perfeita” conduziu a cidade de Bucareste a profundas alterações urbanísticas e na implementação de um conjunto de medidas baseadas na austeridade e repressão. Contudo, o símbolo do Comunismo autocrático de Ceaucescu seria o Palácio do Parlamento (Figura 2), cuja construção implicou a demolição de grande parte da cidade histórica para construir aquele que seria o maior edifício administrativo do mundo.

Na continuação da abordagem à cidade “una”, Jordi Colomer encena-se em Brasília. Fruto do implemento ideológico de uma série de reformas, planos e estratégias, Brasília (Figura 3) surge como um exemplo de progresso, ideário moderno da cidade cujo modelo racional e uniforme, definiria o princípio de uma sociedade completa. O que, nas palavras de Harvey:

“To be modern is to find ourselves in an environment that promises adventure, power, joy, growth, transformation of ourselves and the world - and, at the same time, that threatens to destroy everything we have, everything we know, everything we are.”³

A cidade moderna era um projecto global que seria idealizada para o indivíduo instruído que nela se formaria, contribuindo, posteriormente para o desenvolvimento comum. Estruturalmente fundamentada na planificação do trabalho humano, a cidade seria então constituída por uma série de núcleos ligados arterialmente entre si, havendo uma união total entre cidade e campo. A organicidade seria conferida essencialmente pela permanente presença da natureza na cidade, e pela fluidez de funcionamento que era espectável, combinando o desenho urbano exigido pelos avanços tecnológicos da modernidade (como o automóvel) pontuado por uma harmonia orgânica conferida pelas zonas ajardinadas e arborizadas. A modernidade instituirá uma Verdade, um Homem e uma Cidade, numa espécie de racionalidade e mecanização de cariz Humanista, nas palavras de Françoise Choay: “A unificação dos componentes arquitectónicos deveria contribuir para dar a nossas cidades

³ David HARVEY, *The Condition of Postmodernity*, Malden: Blackwell. 2004, pp.10-11



Figura 1-2, Bucareste in Jordi Colomer's Anarchitekton website



Figura 3, Brasília in Jordi Colomer's Anarchitekton website

essa homogeneidade salutar que é a marca própria de uma cultura urbana superior”⁴

Quando Jordi Colomer exhibe as maquetes do edifício do Congresso Nacional em Brasília bem como dos conjuntos habitacionais e do Palácio do Parlamento em Bucareste não só enfatiza a *standardização* intencional de uma sociedade como a gritante objectualidade do indivíduo em períodos específicos das duas cidades.

Como Giddens refere, “a rotina é algo integrante, simultaneamente, tanto da continuidade da personalidade do agente (...), como das instituições da sociedade, as quais são o que são apenas por via da sua reprodução continuada”⁵ ou seja, o *Habitus* conduz à homogeneidade e à unificação, relativamente a um mesmo grupo ou mesma classe. A uniformidade imagética é o reflexo da mudança no paradigma social da Modernidade, mobilizada para um certo

⁴ Françoise, CHOAY, *O Urbanismo*, 5ª edição, Editora Perspectiva, São Paulo, 2000, p.177

⁵ Antony, GIDDENS, *Time, Space and Regionalisaton* in Derek Gregory. J. Urry, *Social Relations and Spatial Sructures*, 1985, p.60

e determinado padrão, para uma série de hábitos e novos comportamentos sociais. A ilustração/caricatura de *Anarchitekton* acentua a ideia de um quotidiano que segue as infra-estruturas que dão forma e determinam a rotina do dia-a-dia. O Homem Moderno, é um homem re-inventado. E neste contexto, Sarup refere, “[...] *identities are fabricated, that is to say, they are both invented and constructed.*”⁶

A identidade pressupõe uma interpretação do mundo, e neste sentido, uma *representação* do mundo interpretado. Sendo que “Representar significa, apresentar de novo”⁷

A ordem simbólica permite a transição da existência natural para a existência cultural o que pressupõe sempre uma mediação, um contacto com um lugar e com um tempo e sua respectiva *subjectividade*. Este confronto efectiva-se no reconhecimento da (de uma) realidade enquanto imagem, na interpretação do seu significado implícito e respectiva conotação. “*The term “image” is intended to express not only the form of the activity taking place, but the typical situation in which the activity is released.*”⁸

A imagem enquanto representação, reprodução e especulação transformará a “realidade” na inevitável interpretação subjectiva, indissociável do estar-no-mundo individual.

As miniaturas/maquetes/modelos reproduzidos por Colomer transmitem a subversão do imaginário totalizante da arquitectura promovida por Ceaucescu e Kubitschek. O padrão da arquitectura racional e normalizada é interrompido pela maquete (isto é, a sua representação) que se passeia, à sua frente, desarreigada e em passo de corrida. O Espaço Arquitectónico sólido, estanque e “sério” torna-se o cenário da sua própria representação, em miniatura, grotesca, itinerante e irónica emprestando-se à sua própria parodização. Esta itinerância entre “imagens” traduz, nas palavras de Debrais “*les représentations subjectives de leurs spectateurs et, par là, contribué à former, maintenir ou transformer leur situation dans le monde.*”⁹

⁶ Madan, SARUP, *Identity, Culture and the Post-modern World*, Edinburgh University Press 1996, p.40

⁷ Pedro, JANEIRO, *Origens e destino da Imagem para uma fenomenologia da arquitectura imaginada*, Chiado Editora, Lisboa, 2010, p.85

⁸ Carl Gustav, JUNG, *Four Archetypes*, Routledge&Kegan Paul, Oxon, 2008, p.11

⁹ Régis, DEBRAIS, *La Vie et la Mort de l’image*, Éditions Gallimard, Paris, 1992, p.71

A simultaneidade de escalas e intenções constrói uma tensão que, paradoxalmente, tem tanto de repetição quanto de excepção. O carácter repetitivo provoca, aqui, o contraste e desajuste do confronto do edifício com o seu protótipo, “(...) pois repetição é uma expressão decisiva para aquilo que era “recordação” entre os gregos. (...) Repetição e recordação são o mesmo movimento, apenas em direcção oposta; pois aquilo que se recorda, foi, repete-se para trás; enquanto a repetição propriamente dita é recordada para diante.”¹⁰ Diz Kierkegaard.

Se o símbolo implica uma recordação, a cópia constitui uma repetição, em *Anarchitekton* deparamo-nos com ambas. Neste caso, só a afirmação da arquitectura enquanto símbolo dá sentido e ênfase à sua cópia.

O enquadramento escolhido por Colomer em Osaka é suporte de grandes écrãs, néons e reclames, que aludem à multiplicação de signos, códigos e símbolos típicos da cidade pós-industrial, intrinsecamente associados à comunicação num contexto pós-moderno (Img.04). A ampliação das camadas de significação e o apelo ao consumo fazem parte da produtificação da arquitectura e da cidade que são fragmentadas e, conseqüentemente, volúveis, de acordo com Harvey “*Postmodernism cultivates (...) a conception of the urban fabric as necessarily fragmented, a ‘palimpsest’ of past forms superimposed upon each other, and a ‘collage’ of current uses, many of which may be ephemeral.*”¹¹

Indissociável das rupturas, justaposições e aleatoriedades dos espaço e acontecimentos urbanos da pós-modernidade, é o carácter mercantil do território, “*ora surge no centro, ora na periferia, uns são fruto da reabilitação de imóveis degradados, outros nascem com a renovação de áreas obsoletas, outros ainda são construídos de raiz num sítio que rapidamente ganhou acessibilidade (...) Este padrão aleatório é simplesmente produto social do jogo do mercado imobiliário pouco regulado, de processos especulativos de valorização*”¹²

O complexo residencial da Diagonal del Mar (Img.05) e a Torre Agbar (Img.06) em Barcelona são parcelas de cidade que traduzem esta arquitectura-objecto, desarraigada, independente e imponente. De uma forma aleatória

¹⁰ Søren, KIERKEGAARD, *A Repetição*, Lisboa: Relógio d'Água Editores em colaboração com o Centro de Filosofia e Linguagens da Universidade de Lisboa e com o Soren Kierkegaard Forskningcenteret da Universidade de Copenhaga, 2009, pp. 31, 32

¹¹ HARVEY, *op. cit.*, p.66

¹² Teresa Barata, SALGUEIRO, *Cidade Pósmoderna. Espaço Fragmentado*, III Congresso de Geografia Portuguesa, 1997, p.02

que apenas se relaciona com a especulação mobiliária, a cidade pós-moderna transforma-se num *patchwork* de zonamentos “uma desordem espacial de posições sociais”¹³

A transformação do solo, sofre valorizações e desvalorizações contínuas, seguindo uma-não-totalidade-de-planeamento-urbano. A gestão do território é elaborada parcelarmente. A cidade desenvolve-se, portanto, parcialmente através de uma série de módulos, por vezes de cariz efémero e particular. Situação que é assim sintetizada por Harvey: *“But if, as the postmodernists insist, we cannot aspire to any unified representation of the world, or picture it as a totality full of connections and differentiations rather than as perpetually shifting fragments, then how can we possibly aspire to act coherently with respect to the world? The simple post modernist answer is that since coherent representation and action are either repressive or illusionary (and therefore doomed to be self-dissolving and self-defeating), we should not even try to engage in some global project.”*¹⁴

A pertinência de *Anarchitekton*, neste contexto, advém do carácter subversivo deste *zoom* que é feito sobre determinados edifícios da cidade, bem como do ênfase dado à sua (ou a uma possível) representação. A exclusividade e parcialidade das cidades abordadas por Colomer são múltipla e sequencialmente encenadas, seja através da Cena instaurada pelo actor que irrompe, desajustadamente, a correr pela cidade, seja através da transformação (e exibição) da arquitectura em objecto (edifício-maquete). O Espaço Arquitectónico empresta-se ao Espaço de Ficção, estabelecendo-se uma itinerância em que um caricatura o outro - porque *“O cómico já não é simbólico, torna-se agora crítico”*¹⁵ - dissolvem-se, contaminam-se e, a partir daqui o Espaço Arquitectónico é desreferenciado, hiperbolizado e, sobretudo, ficcionado.

Neste contexto, evidencia-se a pluralização de verdade(s), realidade(s), espaço(s) e tempo(s), na medida em que *“a representação supõe um jogo de espelhamentos sucessivos em que o ilusionismo desempenha um papel catalisador de efeitos que se podem desconstruir, (...) designando que o espaço plástico é sempre um espaço de representação que manifesta, antes do mais, a*

¹³ Idem p.05

¹⁴ HARVEY, *op cit*, p.52

¹⁵ Gilles, LIPOVETSKY, *A Era do Vazio*, Lisboa, 1983 p.130

realidade da própria representação enquanto realidade autónoma e portanto susceptível de ser, ela mesma, representada.”¹⁶

A cidade, a cidade maquetizada, a cidade maquetizada sobre a cidade em escala “real”, a cidade enquadrada(filmada) e por fim, esta sequência de imagens, tempos e escalas visionada pelo espectador, sublinham a cidade enquanto espaço de ficção, ou mesmo, a sua negação enquanto espaço arquitectónico. Em *Anarchitekton* constata-se a intenção de (...)provar o real pelo imaginário, provar a verdade pelo escândalo, provar a lei pela transgressão, provar o trabalho pela greve, provar o sistema pela crise e o capital pela revolução, (...)Tudo se metamorfoseia no seu termo inverso para sobreviver na sua forma expurgada (...) para tentar, por simulação de morte, escapar à sua agonia real¹⁷.

Neste contexto, ao percorrer Bucareste, Barcelona, Osaka e Brasília, nos seus vários modelos e representações, com maquetes hasteadas, permanece a dúvida o indivíduo está a correr na cidade, ou a fugir dela.



Figura 4, Osaka in Jordi Colomer's *Anarchitekton* website



Figura 5, Barcelona, in Jordi Colomer's *Anarchitekton* website



Figura 6, Barcelona in Jordi Colomer's *Anarchitekton* website

¹⁶ Bernardo Pinto de, ALMEIDA, *Plano de Imagem, Espaço da Representação e do Lugar do Espectador*, Assirio e Alvim, Lisboa, 1996, p.63

¹⁷ Jean, BAUDRILLARD, *Simulacros e Simulação*, Lisboa: Relógio d'Água editores, 1991, p.29

Bibliografia:

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Plano de Imagem, Espaço da Representação e do Lugar do Espectador*, Assirio e Alvim, Lisboa, 1996
- ARISTÓTLELES, *A Poética*, 7ª edição, Imprensa nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 2003
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e Simulação*, Relógio d'Água editores, Lisboa, 1991
- CHOAY, Françoise, *O Urbanismo*, 5ª edição, Editora Perspectiva, São Paulo, 2000
- DEBRAIS, Régis, *La Vie et la Mort de l'image*, Éditions Gallimard, Paris, 1992
- GIDDENS, Antony, *Time, Space and Regionalisation* in Derek Gregory, J. Urry, *Social Relations and Spatial Structures*, 1985.
- HARVEY, David, *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Malden, 2004
- JANEIRO, Pedro, 2010 *Origens e destino da Imagem para uma fenomenologia da arquitectura imaginada*, Lisboa: Chiado Editora
- JUNG, Carl Gustav, *Four Archetypes*, Routledge&Kegan Paul, Oxon, 2008
- KIERKEGAARD, Søren, *A Repetição*, Lisboa: Relógio d'Água Editores em colaboração com o Centro de Filosofia e Linguagens da Universidade de Lisboa e com o Soren Kierkegaard Forskningcenteret da Universidade de Copenhaga, 2009
- LIPOVETSKY, Gilles, *A Era do Vazio*, Relógio d'Água Editores, 1983
- SALGUEIRO Teresa Barata, *Cidade Pósmoderna. Espaço Fragmentado*, III Congresso de Geografia Portuguesa, 1997
- SARUP, Madan, *Identity, Culture and the Post-modern World*, Edinburgh University Press, 1996

Outras fontes:

- Anarchitekton*, (2002-2004). *Jordi Colomer's Official Website* [online] available at <http://www.jordicolomer.com/?lg=2&id=4&prid=4> [accessed 22nd february 2012]
- CARLIN, John, *Pop Apocalypse*, [exhibition brochure] (New York: Gracie Mansion Gallery, 1988), unpaginated.

MARIAGRAZIA LEONARDI

Phd, University of Catania, Italy

Un Excursus Sul Modernismo Brasileiro

Abstract

This paper focuses the attention on the compositional characters of the leading exponents of modernist Brazilian Architecture, considering the relationship between architecture and landscape. Oscar Niemeyer (Pritzker Prize, 1988) was one of the most important designers of the last century. He has been a great innovator for his time, rejecting the right angles and straight lines. He has been able to experience the plastic potential of concrete.

It has been highlighted the influence of Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright in the works of Niemeyer and João Batista Vilanova Artigas and the link between the Brazilian tradition and the innovation of the figurative avantgarde in the relationship between Art and Architecture.

The essay also focuses on the plant architectures and compositions of public spaces of Roberto Burle Marx.

Uno sguardo sull'Architettura moderna brasiliana: principi e influenze

Le città di San Paolo, Belo Horizonte, Brasilia e Rio de Janeiro, sono luoghi in cui il genio creativo di architetti ha rivoluzionato il modo di costruire, di valorizzare gli spazi del passato e di progettare il verde urbano.

A **San Paolo**, un ideale percorso architettonico contemporaneo sarebbe ricchissimo e si potrebbe snodare dall'Hotel Unique di Ruy Ohtake, fino alla Pinacoteca do Estado di San Paolo, ricavata nella stazione ferroviaria di inizio Novecento per opera di Paulo Mendes da Rocha (Pritzker Prize). Di rilevante interesse sono anche opere moderne come l'ex Palazzo della ditta Matarazzo di Marcello Piacentini e Vittorio Morpurgo (1935-1939) e il Viadotto del Chá (Elisiário Bahiana, 1935) sulla Valle do Anhangabaú. Importante esempio è ancora il Parco di Ibirapuera, realizzato da un gruppo coordinato da Oscar Niemeyer.

Brasilia, (1956-1960), opera dell'urbanista Lucio Costa, di Niemeyer e dell'architetto del paesaggio Roberto Burle Marx, è una vera e propria "città ideale", bagnata dal grande lago artificiale Paranoà. Sulle sue acque si affaccia l'Agorada, simbolo del potere che si apre al popolo ed è stato costruito il ponte di Alexandre Chan, ispirato al triplo rimbalzo di un sasso lanciato in acqua. La Piazza dei tre poteri è fiancheggiata dagli edifici progettati da Niemeyer tra il 1957 e il 1959. Queste sono costruzioni ancora attuali insieme alla torre digitale di Niemeyer, ispirata al fiore della Calliandra.

Un ideale percorso modernista passerebbe per **Rio de Janeiro**, con il suo Palácio Gustavo Capanema, pietra miliare dell'architettura brasiliana, lo stadio Maracanã (Raphael Galvão, Pedro Paulo Bastos e altri, 1949), la Residência do Arquiteto o Casa das Canoas (O. Niemeyer, 1953-1954).

Niemeyer (premio Pritzker, 1988) è stato uno dei più importanti progettisti del secolo passato. È stato un grande innovatore, per la sua epoca, rigettando gli angoli retti e le linee dritte. Ha potuto sperimentare le ampie potenzialità del cemento cosicché le sue opere sono di una plasticità unica, con forme sinuose e fluide, a volte in perfetta armonia con il contesto circostante, a volte più "artificiali" imposte all'ambiente.

In Casa das Canoas Niemeyer si adagia ad un dislivello naturale fondendo la casa con il paesaggio. In altri interventi come il **Museo di Niteroi**, l'architetto si impone invece sulla natura, sovrastandola.



Figura 1, Oscar Niemeyer. Rio de Janeiro, Casa das Canoas.

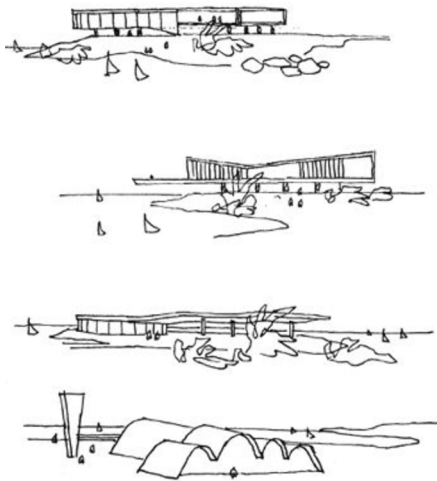


Figura 2 e 3, Oscar Niemeyer. Pampulha, Igreja de São Francisco de Assis.

Belo Horizonte, capitale di Minas Gerais, nel suo sobborgo di Pampulha è stata progettata nel 1940 dall'architetto con soluzioni architettoniche divenute esempi di importanza mondiale, quali la Igreja de São Francisco de Assis, il Museu de Arte da Pampulha, lo Yacht Club da Pampulha e la Casa do Baile Pampulha.

A Pampulha, nel 1938 è stato realizzato un grande lago artificiale per l'approvvigionamento idrico della città, poi esteso per insediarvi attività turistiche e di svago. Intorno al lago di Pampulha, la municipalità prevedeva di realizzare un nuovo bairro all'inizio degli anni Quaranta.

Nella tradizione delle città sudamericane, all'inizio del Novecento, architetti ed urbanisti di fama mondiale venivano invitati per studiare le possibilità di riorganizzazione e di crescita dei centri urbani. A Rio de Janeiro fu la volta dei francesi: prima di Alfred Agache (nel 1927), poi di Le Corbusier.

Oscar Niemeyer è stato invitato a Belo Horizonte dal prefetto Kubitschek, affascinato dalla realizzazione dell'Hotel di Ouro Preto, progettato dall'architetto nel 1938.

Niemeyer era tra gli esponenti di punta, con Lucio Costa, dell'architettura modernista brasiliana, nelle cui fila vi erano figure quali Affonso Reidy, Rino Levi, João Villanova Artigas, Jorge Moreira, Sérgio Bernardes, Lina Bo Bardi, Roberto Burle Marx, che contribuirono alla formazione di un nuovo linguaggio che imporrà, negli anni Quaranta, il Brasile all'attenzione della critica internazionale.

Tra i progetti di Niemeyer all'epoca di Pampulha vi è l'Obra do Berço, un asilo a Rio de Janeiro (1937) dove sono presenti i cinque punti di Le Corbusier (pilotis, pianta libera, facciata libera, finestra in lunghezza, tetto giardino). Per la prima volta in Brasile vengono utilizzati i brise-soleil, in moduli verticali che disegnano plasticamente e matericamente la facciata, con giochi di luci e ombre.

Nel progetto della casa di Oswald de Andrade (1938, progetto mai realizzato), la ricerca di Niemeyer, compie un ulteriore percorso, operando sull'impiego di elementi che saranno da lui ripresi in altri progetti, come le pareti di vetro, le lastre di cemento, le volte in cemento armato (nella chiesa di S. Francesco a Pampulha), la scala elicoidale.

Del 1940 è il progetto del Grand Hotel de Ouro Preto, che rivela ancora un'altra dimensione del lavoro dell'architetto brasiliano: il dialogo con il contesto. Il blocco rettangolare allungato, su pilotis, è infatti un'architettura "urbana", che si

confronta da un lato con gli edifici del XVIII secolo e, dall'altro con un paesaggio naturale.

Il periodo compreso tra gli ultimi anni Trenta ed i primi Quaranta vede Niemeyer impegnato anche in altri due progetti, importanti per la costruzione del linguaggio moderno brasiliano: il Ministero della educazione e della sanità a Rio de Janeiro (1937-43) ed il Padiglione del Brasile alla Esposizione di New York (1938-39). Il primo fu elaborato da un team formato da Lucio Costa (capogruppo), Niemeyer, Affonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão, Ernani Vasconcelos, con la consulenza di Le Corbusier (invitato in Brasile nel 1936 dal ministro dell'Educazione, Gustavo Capanema, come consulente per la progettazione della nuova sede del ministero a Rio de Janeiro).

Nel Padiglione brasiliano all'Esposizione di New York, progettato da Costa e Niemeyer, il linguaggio razionalista dialoga con la plasticità, tipicamente brasiliana.

«Non è l'angolo retto che mi attrae, né la linea retta, dura, inflessibile, creata dall'uomo. Ciò che mi attrae è la curva libera e sensuale, la curva che incontro nelle montagne del mio Paese, nel corso sinuoso dei suoi fiumi, nelle onde del mare, nel corpo della donna preferita. Di curve è fatto tutto l'universo, l'universo curvo di Einstein».

(Oscar Niemeyer, "Poema sull'angolo retto", in *Minha arquitetura*, Ed. Revan, Rio de Janeiro, 2000).

A Pampulha l'architetto si confronta con la particolare conformazione del sito, con il suo lago artificiale dai contorni sinuosi, immerso nella vegetazione tropicale.

Nel Cassino, attuale Museu de Arte Moderna, si riconosce l'influenza del maestro Le Corbusier ma vi sono spunti originali attraverso l'impiego di elementi e materiali di ispirazione tipicamente brasiliana. Le colonne, rivestite di acciaio cromato sembrerebbero rimandare al trattamento dei pilastri cruciformi del padiglione di Barcellona di Mies van der Rohe ma si riflettono, con il paesaggio circostante del lago. Anche il marmo è un riferimento, nell'unione con il metallo cromato, a Mies van der Rohe.

Niemeyer sperimenta qui la dialettica tra elementi diversi ed opposti, che sarà uno dei caratteri della sua architettura: tra ortogonalità e curvilinearità,



Figura 4, Oscar Niemeyer. Rio de Janeiro, Obra do Berço.



Figura 5, Oscar Niemeyer. Belo Horizonte. Museu de Arte de Pampulha.



Figura 6, Oscar Niemeyer. Belo Horizonte. Museu de Arte de Pampulha.

pieno e vuoto, opaco e trasparente, materialità e leggerezza, immagine reale e immagine riflessa.

I pilotis, le rampe, la scala elicoidale sono, invece, tutti elementi desunti da Le Corbusier.

In questa opera, tuttavia, non si legge più una esercitazione sui cinque punti o sul linguaggio europeo razionalista e purista, quanto piuttosto l'illustrazione dell'interpretazione del modernismo come architettura delle forme libere e plastiche.

Il progetto del Padiglione brasiliano all'Esposizione di New York, elaborato con Lucio Costa, ritorna a Pampulha come riferimento per la soluzione della sala da gioco, una sorta di involucro vetrato con le rampe, le pareti rivestite di alabastro, le colonne fasciate di metallo e gli specchi.

Ma, prima ancora del padiglione newyorkese, è la Villa Savoye di Le Corbusier il modello a cui Niemeyer guarda progettando il casinò.

La brasilianità dell'opera è, però, non solo nei rivestimenti esterni in maioliche (azulejos) della parete del piano terra del piccolo corpo dei servizi, ma anche nella fusione tra i volumi rettangolari e quello ovale, con la scala a fare da cerniera, dove il modello è l'immagine scenografica delle chiese barocche di Minas Gerais.

La Casa do Baile dialoga con il paesaggio, in particolare con il disegno della curva della piccola isola su cui è situata. Tutto è concepito secondo il principio della curvilinearità, dal volume principale con il ristorante e la sala da ballo, a quello secondario dei servizi, con la passeggiata coperta che collega i due corpi. L'architettura diventa cornice per inquadrare il paesaggio.

La piastra ondulata di copertura del percorso nella Casa do Baile diventerà uno dei riferimenti canonici del modernismo brasiliano e sarà in seguito reimpiiegata dallo stesso Niemeyer nella sua casa a Rio de Janeiro (1952), a conferma della centralità del tema della forma libera nella sua ricerca.

L'impiego di volte autoportanti in cemento armato costituisce il tema centrale della Igreja de São Francisco. La logica progettuale può dirsi ancora tutta corbusieriana. A ciascuna funzione corrisponde un volume, l'unità del complesso resta comunque fortissima. Della logica funzionalista, Niemeyer recupera anche la chiara distinzione tra struttura (volte autoportanti) e pareti perimetrali rivestite in piastrelle di ceramica.

Al purismo corbusieriano, tuttavia, Niemeyer contrappone la vitalità di materiali e colori tutti interni alla tradizione brasiliana. Le grandi raffigurazioni in ceramica smaltata, tipiche delle chiese coloniali, di Cândido Portinari, occupano l'intera parete esterna opposta all'ingresso e, all'interno, il pannello dipinto dallo stesso autore circonda il battistero.

Un dialogo con la tradizione brasiliana che non trascura, tuttavia, riferimenti contemporanei, come ad esempio gli hangar dell'aeroporto di Orly di Freyssinet, l'arco parabolico del progetto per il Palazzo dei Soviet a Mosca di Le Corbusier del 1931, il padiglione di Maillart alla Esposizione di Zurigo del 1939.

Il dialogo non è però soltanto con i riferimenti interni all'architettura, ma anche con la forma del paesaggio brasiliano, dalle montagne di Minas Gerais a quelle di Rio de Janeiro.

Per la grande libertà d'invenzione, la chiesa di S. Francesco fu un'opera-chiave per il movimento moderno internazionale.

Lo late Clube (Yacht club) è un'architettura che mostra ancora altri aspetti del progetto di Niemeyer. L'impianto, formato da due ambienti di pianta rettangolare (due trapezi rettangoli in prospetto), ricorda la casa Errazuris di Le Corbusier in Cile, del 1930. Anche in questo caso Niemeyer introduce una specie di icona che diventerà canonica nell'architettura brasiliana tra gli anni Quaranta e Cinquanta: la facciata formata da due trapezi rettangolari di diversa altezza, denominata "telhado borboleta" (telaio a farfalla), di impiego appropriato in ambiente tropicale, a differenza della copertura piana tipica del movimento moderno.

Ripensando alle commistioni operate da Niemeyer si riflette sul difficile tentativo di far convivere la radicalità del moderno in architettura e la ricchezza della tradizione barocca e, in generale, dei materiali della storia artistica brasiliana. Questa è l'idea di modernità che è al centro dell'architettura brasiliana tra gli anni Trenta e Cinquanta.

João Batista Vilanova Artigas nasce a Curitiba, capitale metropolitana dello stato del Paraná, regione meridionale del Brasile.

Dal primo progetto, la casa Amrouche Toledo (San Paolo, 1930), fino alla nuova Facoltà di Architettura (San Paolo, 1961), nella razionalizzazione delle forme, nella scelta dei materiali e nella semplicità dei volumi, l'architetto parte da una puntuale acquisizione dei canoni modernisti grazie all'**influenza esercitata dalle opere di Le Corbusier e Wright** durante la formazione.



Figuras 7 e 8, Oscar Niemeyer. Belo Horizonte. Museu de Arte de Pampulha.
Conexão entre os volumes arquitetônicos e azulejos.



Figuras 9 e 10, Oscar Niemeyer. Belo Horizonte. Pampulha. Casa do Baile

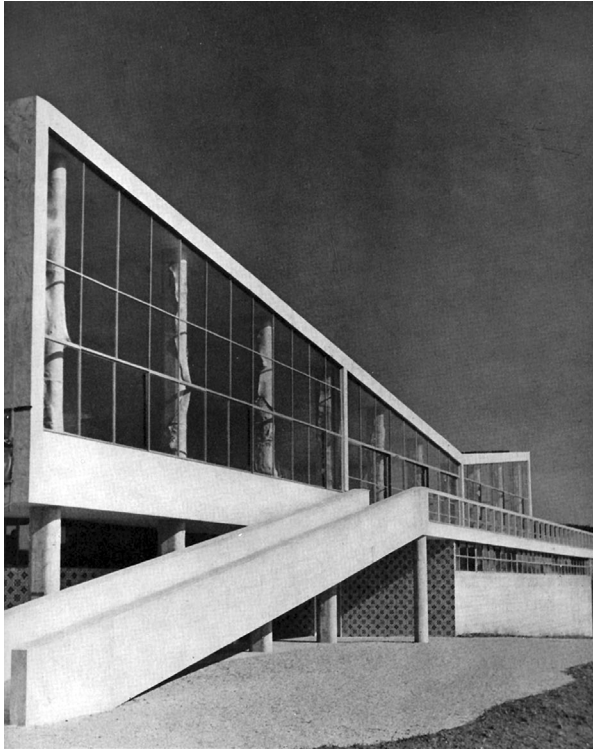


Figura 11, Oscar Niemeyer. Belo Horizonte. Pampulha. Yatch Club.



Figura 12, João Batista Vilanova Artigas. San Paolo. College of Architecture and Urbanism.

Ne è anche esempio la residenza Bettega di Curitiba, in cui le forme semplici e l'uso di pilotis si ispirano al primo, mentre del secondo è l'uso di materiali locali. A ciò va aggiunto il fervore intellettuale di San Paolo, con cui entra a contatto diretto a partire dal 1934, quando vi si trasferisce definitivamente.

Il modernismo brasiliano ha avuto la capacità di un'indagine che porta a soluzioni di particolare sensibilità circa la qualità dell'abitare, nonché a esiti estetici capaci d'integrarsi con il contesto. Lo dimostrano gli interventi di Lina Bo Bardi quando s'interfacciano con il preesistente, oppure le caratteristiche ambientali dei progetti di João Figueras Lima e Rino Levi, così come le complesse strategie urbanistiche di Lucio Costa, o anche solo la monumentalità solenne e silenziosa delle opere di Affonso Eduardo Reidy.

I progetti di Marcio Kogan, così come quelli di Paulo Mendes da Rocha, dichiarano apertamente l'influenza che l'architettura brasiliana odierna ancora subisce, come orgogliosa e consapevole erede di una scuola che ha saputo fare proprio lo stile internazionale degli anni Trenta con dignità e critica, fino a reinventarsi nei confronti del mondo intero.

In una città dove si possono trovare gli stili più diversi Marcio Kogan tenta di creare armonia con un design semplice e minimale.

Per quanto riguarda Artigas, la sua capacità di far dialogare la vegetazione con il costruito, percepibile nell'edilizia sociale (edificio Louveira a San Paolo) come nelle ville signorili, l'uso del colore vivo (imprescindibile per l'identità culturale brasiliana), e infine, la sua attenzione alla luce naturale come elemento da privilegiare, sono tutti esempi di una diversa declinazione di modernismo degna di una propria individualità.

Il paesaggio di Burle Marx

In contatto con le avanguardie artistiche tedesche tra il 1928 e il 1929, Roberto Burle Marx, durante la permanenza in Germania studia pittura presso l'atelier di Degner Klemm. Nel 1930, l'amico Lucio Costa, lo convince ad entrare nella Scuola Nazionale di Belle Arti di Rio de Janeiro dove incontrerà i maggiori esponenti dell'architettura brasiliana moderna tra i quali Oscar Niemeyer. Divenuto Direttore del Dipartimento Parchi e Giardini di Pernambuco negli anni Trenta, nei suoi lavori fa uso principalmente di specie vegetali nazionali.

Inizia ad acquisire una certa fama, essendo invitato a progettare i giardini del Palazzo Gustavo Capanema (all'epoca del Ministero dell'Educazione e Salute). Questa terrazza-giardino è considerata un segno di rottura nella tradizione del paesaggismo. Il giardino, costituito tramite specie vegetali autoctone e forme sinuose, con spazi contemplativi e per la sosta, possiede una configurazione inedita per la tradizione paesaggistica brasiliana ed internazionale.

Le sperimentazioni formali organiche dei giardini del Palácio Capanema nel loro disegno riconoscono un omaggio e al contempo una critica alla lezione razionalista di Le Corbusier.

Burle Marx continua a lavorare con un linguaggio organico identificandolo con le avanguardie artistiche, tra le quali: l'arte astratta, il concretismo ed il costruttivismo. Le planimetrie dei suoi progetti ricordano molto spesso quadri astratti nei quali gli spazi creati evidenziano la formazione di angoli e sentieri attraverso gli elementi della vegetazione nativa.

È stato un valido interprete della cultura brasiliana del Novecento, in grado di conciliare l'esuberanza della natura tropicale con le forme architettoniche dello spirito modernista, con una profonda coscienza ecologica.

Ha creato infatti un lessico internazionale moderno dei giardini, a partire dalla valorizzazione estetica della flora autoctona, e dall'invenzione di un paesaggio tropicale misto alla permanenza degli elementi di una tradizione indigena. Un paesaggio instabile di Burle Marx derivante da una logica formale fondata su una geometria fluida e topologica.

Il giardino è esaltato come opera d'arte. La sua attività creativa, al confine tra arte e architettura, genera forme radicalmente moderne.

Gilles Clément e Patrick Blanc individuano nell'opera di Burle Marx la ricchezza botanica e la profonda sensibilità al carattere architettonico della vegetazione tropicale.

Il design dei giardini e degli spazi pubblici anche nelle successive evoluzioni degli anni Settanta ha influenzato numerosi paesaggisti internazionali tra cui Martha Schwartz.



Figura 13, Roberto Burle Marx. Rio de Janeiro. Terrazza-giardino Palazzo Gustavo Capanema.



Figura 14 - Roberto Burle Marx. Belo Horizonte. Complexo di Pampulha.



Figuras 15 e 16, Roberto Burle Marx. Rio de Janeiro. Barra de Guaratiba.



Figuras 17 - Roberto Burle Marx. Rio de Janeiro. Copacabana beach. 1970.



Figuras 18, Roberto Burle Marx. Rio de Janeiro. Instituto Moreira Salles. 1951.

Bibliografia

- BARDI, Pietro Maria, I giardini tropicali di Burle Marx, Gorlich editore, Milano, 1964.
- BRUAND, Yves, Arquitetura contemporânea no Brasil, Editora Perspectiva, São Paulo, 1999.
- BRUANT, Catherine, "Donat Alfred Agache (1875-1959). L'urbanisme, une sociologie appliquée", in BERDOULAY, Vincent, CLAVAL, Paul (ed. by), Au débuts de l'urbanisme français. Regards croisés de scientifiques et de professionnels (fin XIXe-début XXe siècle), L'Harmattan, Paris, 2001.
- CAVALCANTI, Lauro, "Moderno e brasileiro : uma introdução ao guia de arquitetura", in Quando o Brasil era moderno. Guia de arquitetura 1928-1960, Aeroplano Editora, Rio de Janeiro, 2001.
- COSTA, Lucio, Com a palavra, Aeroplano Editora, Rio de Janeiro, 2000.
- DE SOLÀ-MORALES, Ignasi "Pratiche teoriche, pratiche storiche, pratiche architettoniche", in Decifrare l'architettura. "Inscriziones del XX secolo", Allemandi, Milano.
- FRAMPTON, Kenneth, Modern Architecture : a critical History, Times and Hudson, Londra, 1992.
- LEENHARDT, Jacques (ed. by), Nos jardins de Burle Marx, Editora Perspectiva, São Paulo, 1994.
- MINDLIN, Henrique E., Arquitetura moderna no Brasil, Aeroplano Editora, Rio de Janeiro, 1997.
- NIEMEYER, Oscar, Minha arquitetura, Editora Revan, Rio de Janeiro, 2000.
- RIZZO, Giulio G., Roberto Burle Marx. Il Giardino del Novecento, Cantini Editore, Firenze, 1992.
- RIZZO, Giulio G., Roberto Burle Marx: non solo arte dei giardini, Controspazio, vol. 4, 1995.
- RIZZO Giulio G., Il progetto dei grandi parchi urbani di Roberto Burle Marx, In Paesaggio Urbano, vol. 4-5, 1995.
- RIZZO, Giulio G., Il giardino privato di Roberto Burle Marx: Il Sitio. Sessant'anni dalla fondazione. Cent'anni dalla nascita di Roberto Burle Marx, Gangemi Editore, Roma, 2009.
- TABACOW, José (ed. by); Arte e Paisagem - Roberto Burle Marx, Livros Studio Nobel, São Paulo, 2004.
- TSIOMIS, Yannis, (ed. by), Le Corbusier – Rio de Janeiro 1929-1936, Secretaria Municipal de Urbanismo/Centro de Arquitetura e Urbanismo de Rio de Janeiro, 1998.
- UNDERWOOD, David, Oscar Niemeyer and Brazilian Free-form Modernism, G. Braziller, New York, 1994.

ELIZABETE RODRIGUES DE CAMPOS MARTINS,

Prof. Assoc. DPA-FAU-UFRJ, Doutor pela EHESS - Paris,

Coord. Núcleo de Pesquisa e Documentação da FAU-UFRJ

MAURO NEVES NOGUEIRA,

Prof. Adj. DPA-FAU-UFRJ, Doutor pela USP,

Pesquisador Núcleo de Pesquisa e Documentação da FAU-UFRJ

**Os Desenhos da Mente de Sergio Bernardes:
Equilíbrio entre Realidade e Utopia**

Drawings from the Mind of Sergio Bernardes:

Balance between Reality and Utopia

Drawings are means by which the architect represents it's ideas, realized or just imagined. The drawings legacy from the Brazilian architects constitutes a field of ideas still explored throughout the following generations. Sergio Bernardes' drawings make up an archive full of innovative ideas that range from the architectural object itself to urban planning. His ideas for the occupation of Rio de Janeiro's mountains with habitations looks up for spatial, constructive and landscaping solutions, creating a relationship between nature and buildings as he emphasizes the mountain's natural aspect of a 'skyscraper'. Bernardes was considered an utopist, but his utopia wasn't a fantasy. His work was incomprehensible at the time, revealing itself as realistic options today. Questions related to the world's ecological structure where already revealed in his ideas.

Dos Desenhos dos Arquitetos

Os desenhos dos arquitetos são feitos desde o início do processo projetual e são representação de suas idéias. Elas existem antes dos desenhos e depois se transformam no próprio desenho, portanto os desenhos são representações de ideias. A mente conduz o processo e converte a mão em seu instrumento, conforme Michelangelo Buonarroti, segundo nos relatou Aldo Rossi.¹ Os arquitetos convencem através do desenho. Os desenhos são uma radiografia e documento histórico de todo o processo em todas as suas fases; do *parti* ao objeto detalhado e construído. Deles são geradas todas as outras representações: maquetes, filmes, imagens computadorizadas etc. Quando o projeto não é realizado fisicamente, os desenhos transfiguram-se em idéias claras ou latentes das intenções dos arquitetos para futuras gerações. São um acervo fundamental para o estudo de obras, prospecção de idéias, interpretações, análises, críticas etc., que a própria história da arquitetura, principalmente a partir do Renascimento, nos legou.

Os desenhos das obras realizadas são fortalecidos pela própria existência das obras. Aqueles que evidenciam idéias concebidas sabendo-se que não poderão ser realizadas no seu tempo têm a mesma importância que aqueles das obras que foram realizadas, em razão da possibilidade de se poder conceber elementos, partes e o todo de novas obras a partir das ideias neles contidas. O que aparentemente poderia ser utópico, com o passar dos anos, converte-se em realidade. A ideia de utopia e a atribuição do título de “utópico” a profissionais de diferentes áreas conformou, ao longo da história, a enorme lista encabeçada pelo humanista inglês Thomas Morus. Utopia refere-se ao “lugar ou estado ideal, de completa felicidade e harmonia entre indivíduos” ou ainda “qualquer descrição imaginativa de uma sociedade ideal, fundamentada em leis justas e em instituições político-econômicas verdadeiramente comprometidas com o bem-estar da coletividade”.

O século XX é prodigioso, quantitativo e qualitativamente, na elaboração de desenhos de obras construídas e, principalmente, de arquiteturas não realizadas.² A realidade e a utopia do Movimento Modernismo é consubstanciada por um sem número de desenhos que expõem um sem número de idéias

¹ “La mano è uno strumento della mente”. In Rossi, Aldo. *Colloquio com Aldo Rossi*. Domus, Milano, n. 722, dic., 1990.

² Ver LAMPUGNANI, Vittorio M. *Architecture of the 20th century in drawings*. New York: Rizzoli, 1982.

de todos os tipos que procuraram dar aos homens seus espaços de vivência. Espaços conformados por formas representativas do passado, do próprio século e de tempos futuros. Algumas idéias ainda foram construídas durante o próprio século e tantas outras ainda esperam serem construídas. Desenhos de arquitetos que, em sua maioria, construíram obras ao mesmo tempo em que propuseram obras utópicas: Sant’Elia, Wright, Le Corbusier, B. Taut, Poelzig, Mies, El Lissitzky, H. Meyer, Wachsmann, Fuller, Tange, Otto, os Smithson, Cook e Herron, Friedman, Jungmann etc.³ Obras bem integradas entre arte e arquitetura, mas nem sempre com a engenharia, pois os arquitetos nem sempre estavam atentos para as dificuldades econômicas e técnicas de sua construção.

Dos Desenhos dos Arquitetos Brasileiros

Na arquitetura brasileira, área que engloba também o urbanismo, não foi diferente. Os arquitetos brasileiros muito projetaram e construíram. Seus desenhos fazem parte de um acervo importante para se compreender o desenvolvimento da arquitetura modernista brasileira, principalmente, no dizer de A. e P. Smithson, no seu *Heroic Period* de 1920 a 1950. No caso brasileiro prolongaríamos seu fim para 1960. Caso elaborássemos uma listagem, diferentes arquitetos nela figurariam: Ferreira, Reidy, irmãos Roberto, Bratke, Niemeyer, Levi, Ribeiro, Guedes etc.

Os seus projetos constituem um patrimônio de idéias que foi explorado pelas gerações seguintes, inclusive no exterior, e ainda têm potencial para futuras especulações espaciais e formais de outras. Quase todos com idéias bastante reais e nem sempre com pensamentos utópicos. No panorama internacional os desenhos dos arquitetos brasileiros são interpretados mais pelas formas que representam que por suas idéias espaciais e construtivas. Predomina, principalmente, os temas e elementos que lhe são característicos, tais como: informalidade, espaço de transição, conexão espacial simples, ‘cobogó’ (elemento vazado), quebra-sol, grelha, veneziana, pérgula etc.

Entretanto, no caso do Rio de Janeiro, e porque não dizer Brasil, o título *hors concours* de proposições arquitetônicas, urbanísticas e territoriais seria,

³ Ver JENCKS, C. *Architecture 2000: predictions and methods*. London: Studio Vista, 1973.

sem sombra de dúvidas, atribuído ao arquiteto Sergio Bernardes. Arquiteto estudioso incansável, amante fervoroso da geografia, não somente urbana, dedicava-se a compreender o espaço cartográfico para então, a partir de seu domínio, conceber o desenho das arquiteturas e cidades endereçadas a um determinado grupo social. O conhecimento adquirido, mediado pelo discurso de uma exuberante figura como a desse arquiteto, gerou muita controversa, descrédito e porque não dizer inveja e, evidentemente, a não realização de vários de seus projetos. Incomodava a muitos a sua capacidade de proposição em vários campos da atuação de um arquiteto.

Dos Desenhos de Sergio Bernardes

Foi um ser tão engenhoso que se permitia ir além de seu campo de atuação, pensou e desenhou: carros e motores; sistemas políticos, hidroviários e urbanísticos; objetos de *design* e mobiliário; materiais para a construção civil, como telhas para coberturas; sistemas estruturais de concreto armado e de metal; “e os pormenores do funcionamento de sistema de dobradiças ou de pequenos encaixes”⁴, quer dizer, todas as nuances que poderiam consubstanciar a defesa de suas criações, além de poemas.

Decepcionado com a situação política brasileira o arquiteto, por vontade própria, exila-se e nos Estados Unidos da América e aprofunda o conhecimento sobre os princípios de Buckminster Fuller –*Theory of Technological Development* e do ‘*doing more with less*’⁵–, identificando-se com as ideias de “alcançar a melhora do ser humano através de mudanças no ambiente e não no homem em si”⁶. Uma ideia que o motiva expandir a compreensão multicultural da sociedade brasileira, a fim de poder opinar sobre a feição total desta sociedade.

Assim expõe em sua prancheta, ainda na década de sessenta do século XX, o detalhado Projeto Piloto das Favelas que, inicialmente seria implantado na de Irajá e, posteriormente, estender-se-ia às outras existentes na cidade, bem como todo o “esquema de funcionamento estrutural para sua implementação”⁷.

4 CAVALCANTI, Lauro. *Sergio Bernardes: herói de uma tragédia moderna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2004, p.71.

⁵ ‘Fazendo mais com menos’.

⁶ CAVALCANTI, Lauro, *op. Cit.* p.52.

⁷ BERNARDES, Kykah et CAVALCANTI, Lauro. *Sergio Bernardes*. Rio de Janeiro: Art Viva Editora, 2010, p.144.

Evidentemente que o resultado, como não poderia deixar de ser, foi embargado pela inoperância da vontade política. E lamentavelmente a proposta de Bernardes não chegou até os “menos favorecidos”, tampouco estimulou o redesenho da paisagem montanhosa da cidade atualmente díspar e sem qualidades.

Bernardes não realizou seu projeto que facultava o fácil acesso às partes altas dos morros cariocas através de planos inclinados onde se movimentavam sobre trilhos os carros que, conferiam aos usuários uma adequada mobilidade. Como os construídos, quase cinquenta anos após, já no século XXI, no morro Dona Marta e no Complexo do Alemão. As cabines dos planos inclinados ou funiculares atingiam os níveis de determinadas curvas do terreno que se distribuíam horizontalmente em andares, como às próprias ruas das cidades, iluminadas com a incidência da luz solar pelos vazios dos afastamentos laterais das residências. O que facultava a todos, indistintamente, aeração e visualização da paisagem natural circundante.

Esse fôlego criativo não era incomum a Sergio Bernardes. Na década de 1950 ele obtém, com o projeto da casa da Lota Macedo Soares em Petrópolis, o prêmio na II Bienal de São Paulo de 1953, a primeira residência construída no país, utilizando estrutura metálica. Nesta mesma década a convite de Hugo Gouthier, embaixador do Brasil em Bruxelas, Bernardes projeta o Pavilhão do Brasil para a Exposição Universal de 1958, na mesma cidade. Em um local acidentado, de difícil acesso, ele concebe uma rampa que suavemente acede ao Bar, ao jardim tropical e a Sala de Cinema, espaços cobertos por uma fina casca em concreto armado estruturada sobre quatro apoios esguios e transparentes. Sobre a grande abertura central –um *impluvium*– flutuava o balão vermelho, símbolo do pavilhão.

Além do feito estrutural da Casa de Petrópolis e do Pavilhão de Bruxelas, Bernardes inova no projeto do Hotel Tambaú. Um lugar que ele próprio descreve como contendo “a natureza é de tal exuberância que a arquitetura não deve aparecer: é um fenômeno de mimetismo. [E] (...) para não se ter arestas na correção das inflexões de ângulos diferentes o processo deve ser circular, pois é localizado na rótula (...)”⁸. E então projeta um hotel circular

⁸ BERNARDES, Sergio. *Vanguarda: prospectiva e busca*. In Revista de cultura VOZES, Petrópolis, RJ: Editora Vozes Limitada, Ano 64, Volume LXIV, Nº1, jan./fev., 1970, p.30.

preponderantemente horizontal, “intensificado pela inclinação da face lateral do tronco de cone, atenuando, a presença do edifício na paisagem natural urbana, inclusive à escala do transeunte. Enquanto o semicírculo leste se abre para o céu e o mar, [estabelecendo] o dialogo entre o interior e o exterior, a contemplação da paisagem natural, [a passagem] da iluminação e ventilação natural dos ambientes internos, o semicírculo oeste se fecha para o entorno construído, protegendo, da forte insolação típica do nordeste brasileiro, os ambientes sob o talude gramado.”⁹

Embora tenha realizado diferentes projetos e temas, a questão do problema habitacional do país muito lhe incomodava e o Plano Diretor das Favelas com Relação ao Desenvolvimento Global, de 1960¹⁰, para ser implantado inicialmente na favela de Irajá, talvez tenha sido aquele que permaneceu significativamente em sua vontade de realização.

A sua concepção de ocupação do morro tem uma visão que procura resolver as questões espaciais, construtivas e paisagísticas. Subdivide a forma do morro em duas partes: a primeira, junto à cidade formal e onde se inicia o morro, seria destinada às habitações e a segunda, na parte superior, seria uma reserva florestal. Sua idéia colocaria as habitações populares em continuidade com o tecido existente –a série contínua de estruturas espaciais– tendo como limite superior o início da vegetação que ocuparia todo o restante do morro. Assim, ele recriaria a paisagem, sem destruí-la, pois a parte mais visível das colinas seria conservada, e no caso de já ser ocupada, poderia ser reflorestada.

É importante destacar o significativo papel das colinas na paisagem carioca. Elas aparecem, muitas vezes de repente, em meio às planícies, hoje ocupadas por construções, onde predomina o *continuum aedificato*, e são muito marcantes formalmente. Elas auxiliam a leitura urbana e dão um ótimo sentido de orientação. Algumas são elementos referenciais do lugar onde se situam e outras, em continuidade com as anteriores, definem as várias formas urbanas dos bairros. Aquém-morro é um bairro, além-morro é outro e muitas vezes com paisagens urbanas bastante diferentes.

⁹ ROCHA, Germana Costa et TINEM, Nelci. *Nexus tectônicos na arquitetura do Hotel Tambaú*. X Seminário DOCOMOMO Brasil. Curitiba, 2013, p. 11. In www.docomomo.org.br/seminario/10_pdfs/OBR_44.pdf

¹⁰ *Opus cit.* BERNARDES, Kykah et CAVALCANTI, Lauro. *Sergio Bernardes*. P.144.

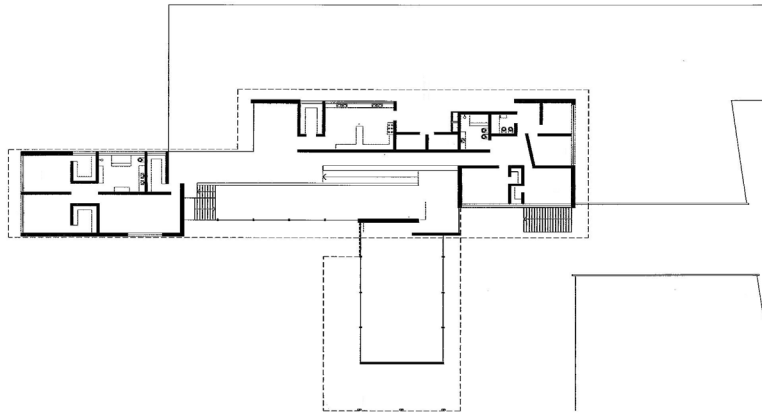
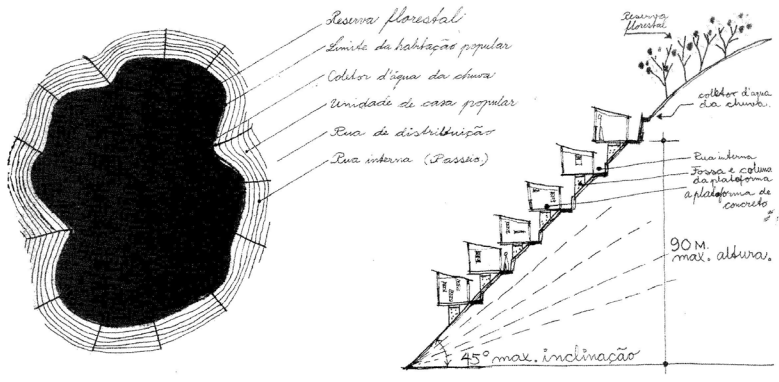
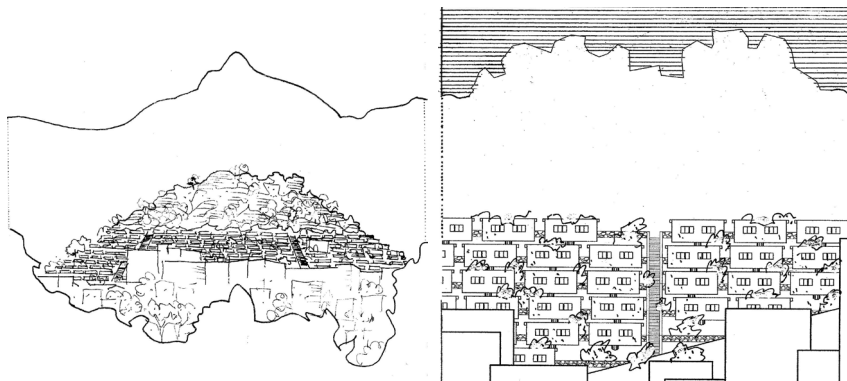


Figura 1, Acervo NPD, *Planta do Térreo da Casa Lota Macedo Soares*, Petrópolis, RJ, 1951-53



Figuras 2 e 3, Acervo NPD, *Planta e Corte de S. Bernardes para Ocupação dos Morros com Habitação*, 1960.



Figuras 4 e 5, desenhos de T. Rolim a partir dos desenhos de Bernardes, *Ocupação dos Morros com Habitação*.

A paisagem carioca primitiva, que poderia caracterizar realmente uma ‘cidade maravilhosa’ foi sendo paulatinamente modificada ao longo da construção da grande metrópole. Morros retirados ou preenchidos com construções, lagoas e partes de baías aterradas, rios canalizados, vegetações eliminadas e planícies ocupadas por massas edilícias em continuidade e assim por diante. Em muitos casos encontram-se arquiteturas muito altas vizinhas aos morros –há casos de se situarem sobre o próprio morro–, numa disputa de forma, beleza e grandeza. Como se o proprietário, privado ou público, e o arquiteto quisessem deixar suas marcas no mundo. A supremacia da natureza suplantada pelo poder e inteligência de alguns homens sobre outros. A ocupação desordenada dos morros, em geral por habitações de várias classes sociais¹¹, embora tenha uma grande predominância daquelas menos favorecidas economicamente, é um dos grandes problemas paisagísticos de nossa cidade, sem nos referirmos aos tantos outros das favelas, que todos conhecem. Destrói-lhes formas, excluem a arborização e criam grandes problemas ambientais.

A proposta do Plano Diretor das Favelas de Bernardes, pelo contrário, procura criar uma ordem nas relações entre natureza e edificação e enfatiza o caráter de ‘arranha-céu’ do morro, isto é, volta a lhe dar a preeminência que lhe é natural. Guardadas as devidas proporções, e como se ele criasse nos morros cariocas a composição edificação-natureza das cidades, por exemplo, da *Campania*¹² italiana: Positano, Ravello, Sorrento, Vietri sul Mare etc. Paisagens tão conhecidas e admiradas mundialmente e lugares de grande concentração turística.

A ocupação da base dos morros teria um sistema de circulação com caminhos anelares paralelos e outros transversais, o primeiro seguindo as curvas de nível e o segundo interligando-os através dos patamares das escadas. Estas poderiam ser substituídas de vez em quando por funiculares, comunicando a cidade formal com a vegetação. As casas teriam acessos pelos caminhos anelares, seguindo as curvas de nível e posicionando-se uma atrás da outra com visão sobre o telhado da anterior, como em um anfiteatro. Como Bernardes previa em alguns lugares equipamentos públicos, seriam necessárias ruas em alicive e inclinadas em relação aos caminhos anelares, interligando-os e

¹¹ Em vários bairros do Rio de Janeiro, os morros foram ocupados por habitações de classe média e de alta renda, como por exemplo: Gávea, Humaitá, Jardim Botânico, Joá, Santa Tereza, São Conrado, Vidigal etc.

¹² Uma das regiões administrativas da Itália, cuja capital é Nápoles.

conduzindo os veículos aos equipamentos públicos. Ruas não desenhadas por Bernardes, mas previstas no texto descritivo da proposta. Os encontros geométricos das ruas com os caminhos, em alguns casos também com as escadas, criariam espaços externos de convivência comunitária com solários, pérgulas e pequenas áreas de recreação.’

É tão interessante a interpretação do quotidiano dos habitantes e a lógica bernardiana do *zoning* funcional para a localização dos equipamentos públicos que complementaríamos o bairro em torno do morro, que convém repetir *ipsis verbis* a sua proposição:

“Os prédios coletivos serão situados de acordo com sua natureza. Na parte Baixa os Postos Médicos, que atenderão também à população urbana em igualdade de direitos. Na parte Média as Escolas. No alto, a Praça dos Três Poderes – Centros Religiosos, Distrito Policial e Cooperativa Administrativa. É lógico que as pessoas desçam enfermas até ao Posto Médico para subirem curadas; que subam sem carga para fazerem suas compras e desçam carregadas; que peregrinem até o alto para atos religiosos.”¹³

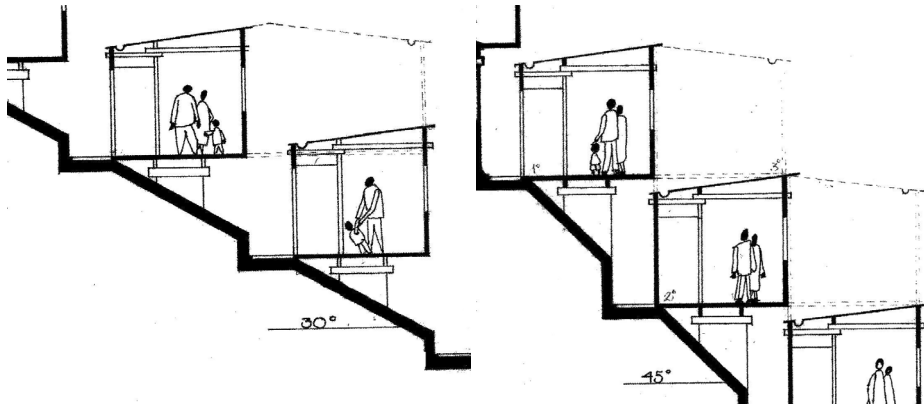
A sua interpretação parece tão natural, que não se consegue pensar de outra maneira. A situação dos Postos Médicos entre as duas comunidades e a acrópole com os Centros Religiosos respondem à vida das pessoas e criam relações com a história dos homens. Lembra-nos imediatamente a sua frase no próprio Plano Diretor das Favelas, ao introduzir o tema Arquitetura Natural: “Tudo o que vai contra a vida está fadado a morrer”.¹⁴ Nós repetimos muito para os aprendizes de arquiteto, que o arquiteto, ao projetar, não pode ir contra a vida.

Bernardes conclui o Plano enfatizando que ele é dependente da estrutura funcional da comunidade e da sua capacidade de resolver seus próprios problemas: “Seus princípios não dependem do problema do espaço mas da funcionalidade da comunidade, que pode ser agrícola ou urbana e deve ser sempre analisada em seu condicionamento natural e sua capacidade de resolver seus próprios problemas.”¹⁵

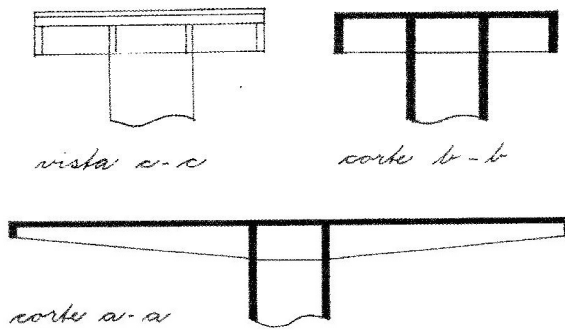
¹³ BERNARDES, Kykah et CAVALCANTI, Lauro. *Op.cit.* p.151.

¹⁴ *Ibidem* p.151.

¹⁵ *Ibidem* p.153.



Figuras 6 e 7, Acervo NPD, Cortes do Assentamento das Casas.



Figuras 8, 9 e 10, Acervo NPD, Vista e Cortes do Sistema Estrutural da Base das Casas.

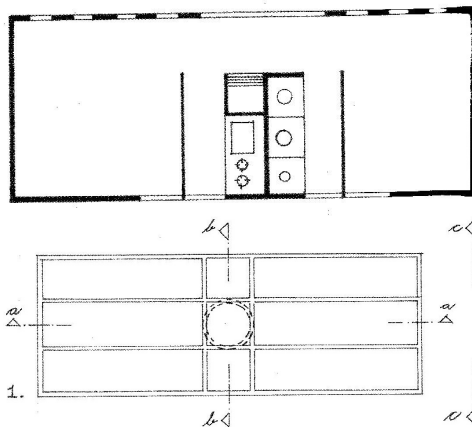


Figura 11 e 12, Acervo NPD, Plantas da Casa e da Estrutura de sua Base.

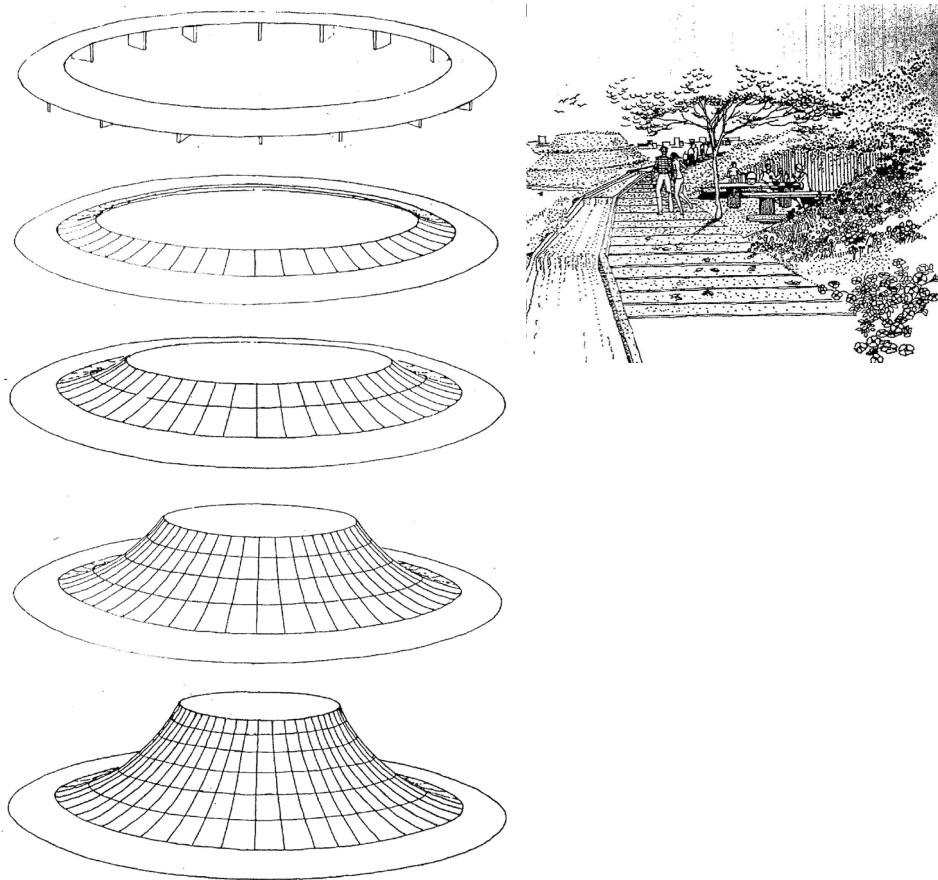
Posteriormente, Bernardes é procurado por um construtor para desenvolver com habitações, um de seus lotes na Rua Visconde Silva, no Humaitá: Condomínio Parque Maria Cândida Pareto.¹⁶ Ele projeta um conjunto de casas e uma torre e então convence ao proprietário da construtora que a torre residencial e o conjunto de residências implantadas sobre o morro tinham densidades populacionais semelhantes. Assim não era necessário verticalizar todas as habitações. No projeto do conjunto de casas de 1978, Bernardes pode desenvolver suas idéias relacionadas à ocupação dos morros estudadas anteriormente nos anos de 1960 e colocá-las em prática. Um condomínio que até hoje tem um bom funcionamento e é bem mantido por seus moradores, que preservam suas qualidades espaciais e seu *modus vivendi*.

As casas estão dispostas na parte posterior do terreno, como parte de um anfiteatro permitindo a observação equânime de um dos ícones da cidade: o Cristo Redentor. Na parte frontal, junto à rua, situa-se a Torre. Existem os mesmos caminhos paralelos em vários níveis e as escadarias do Plano Diretor das Favelas. Paralelo às duas escadas, no limite do terreno com os vizinhos, projetou funiculares. Também, a exemplo do Plano, a parte superior da elevação onde se situa, é destinada a manutenção da Mata Atlântica do Morro da Saudade. Novamente o que ‘arranha o céu’ é a natureza e não a construção humana. Esse conjunto de casas concretizaria, em parte, seu intento: materializar um exemplo de transformação ambiental da geografia montanhosa da cidade através da implantação de um sistema arquitetônico melhor pensado, modificando a conturbada aparência das favelas.

Bernardes conseguia tanto em se interessar em resolver um problema habitacional quanto o de um parque em outro país. Sempre procurando entender a paisagem e recriá-la, não se descuidando de tornar a sua intervenção um fato concreto, exequível. Quando do concurso internacional do Parc de La Vilette em Paris, em 1982, Bernardes convidou o arquiteto Luiz Paulo Conde para lhe mostrar o seu projeto, dias antes da entrega. Depois de passar toda a noite conhecendo o projeto, Conde, no dia seguinte, comentou com alguns arquitetos de seu *studio* de Santa Teresa, sobre as ‘loucuras do Sérgio’: “O projeto é muito interessante, porque ele cria vários edifícios-vulcões que concentrariam as

¹⁶ In MARTINS, Elisabete e NOGUEIRA, Mauro. *A ortogonalidade como base de uma orthoarquitetura*. In GAZZANEO, Luis Manuel (org.). *Artes e território no mundo lusófono e hispânico*. Rio de Janeiro: Editora Rio Books, 2014. p. 344-55.

atividades internas e liberariam o terreno para o próprio parque. A loucura do Sergio é que ele explica detalhadamente como construir os vulcões através de partes de anéis modulares pré-fabricados de concreto armado, em forma de vulcão, que teriam uma cobertura vegetal.”¹⁷ Na visão de Conde, Sergio concebia poeticamente e demonstrava como tornar suas idéias em realidade, e que num concurso, nem sempre isso era necessário. Infelizmente, o júri escolheu o projeto de Bernard Tschumi, que caminhou em outra direção.



Figuras 13 a 18, Acervo NPD, *Ambiente e Construção do 'Vulcão' do Parc de La Vilette*, Paris, 1982.

¹⁷ Depoimento presenciado pelo arquiteto Mauro Neves Nogueira, que pertenceu ao *Studio* de Santa Teresa.

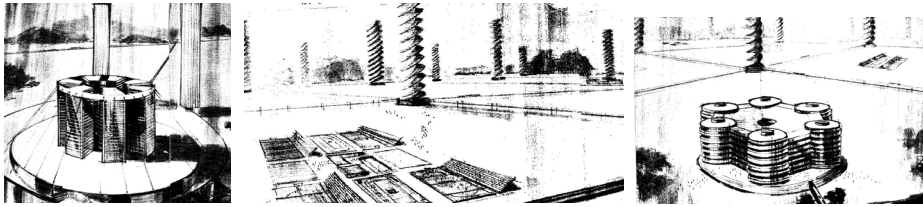


Figura de 19 a 21, Acervo NPD, *Tipos Arquitetônicos d'O Rio do Futuro*.

As intervenções de Bernardes nos territórios do Brasil e Rio de Janeiro são uma fonte inesgotável de ideias, que poderão ser interpretadas para servir de embasamento para futuras ações projetuais. Seu projeto 'Rio Admirável Mundo Novo' ou 'O Rio do Futuro' de 1965 constitui-se num patrimônio de tipos arquitetônicos, estruturas viárias, formas e relações urbanas que poderiam ter direcionado melhor a ocupação de várias partes da cidade carioca, com particular destaque a Barra da Tijuca. As modificações que são feitas na cidade, quase sempre pontuais ou em partes da cidade, carecem de um pensamento que estruture as suas várias partes e formule uma ideia para a cidade, como na antevisão de Sergio Bernardes para seu futuro.

Bernardes era considerado utópico naquela época, mas sua utopia não era fantasiosa, 'maluca' ou megalômana. O que criava eram coisas incompreensíveis para muito de seus interlocutores e para a época, no entanto elas são, em muitos casos, incrivelmente, de uma realidade absurda hoje. As transformações em grande velocidade que vem passando o mundo, principalmente nas questões relacionadas à sua estrutura ecológica, já eram perceptíveis nas idéias de Sergio Bernardes e claramente ditas por ele.

Portanto as idéias dos desenhos dos arquitetos que produziram arquitetura no Brasil, construídas ou não, são um manancial muito interessante para a cultura arquitetônica mundial, porque representam um sem números de soluções dadas para resolver problemas em vários lugares e em vários momentos de nossa história moderna. Elas têm sido estudadas por arquitetos e pesquisadores de todo o mundo, justamente porque procuram entender como um país de poucos recursos econômicos e de cultura em formação, foi capaz de produzir, assim chamada, uma boa arquitetura e criar espaços de vivência de alto nível. Entende-se que estão interessados nas criativas soluções formais dos arquitetos diante de tantas dificuldades do cotidiano. Como resolviam,

com pragmatismo, simplicidade e com materiais ‘pobres’, esses problemas? Como desenvolveram as idéias européias, principalmente corbusianas, e qual a gênese dessas formas e o que significam? Como elas podem ser interpretadas e lidas?

Entendemos que a forma é o elemento que capta o interesse dos pesquisadores, mas as outras preocupações dos arquitetos, principalmente a da criação dos espaços de vivência e seus problemas sociais, são mais importantes. Arquitetos como, apenas citando alguns, Acácio Borsoi, Affonso Eduardo Reidy, Aldary Toledo, Francisco Bolonha, Francisco de Assis Reis, Irmãos Roberto, Joaquim Guedes, José Paulo de Bem, Vital de Melo e Lina Bo Bardi¹⁸ produziram imensuráveis soluções para resolver o dia-a-dia dos brasileiros –com os materiais que dispunham–, que permanecem para as futuras gerações à disposição para que possam ser estudadas, compreendidas e depois interpretadas. Neste sentido, a arquitetura brasileira tem um papel respeitável na cultura arquitetônica internacional, principalmente pelo fato de ter dado e construído exemplos ‘imperfeitos’, mas significativos, diante de, em muitos casos, abstrações e da busca da perfeição de outros países. Lina Bo Bardi dizia que “o europeu está dividindo um fio de cabelo em quatro partes”.¹⁹

Sergio Bernardes pode ser incluído em qualquer time de arquitetos que se pode formar no país: da forma, do espaço, da construção, da prospecção etc. Ele ‘jogava’ bem em qualquer posição, porque tinha uma mente preparada, no dizer de Pasteur, e a praticava continuamente e de maneira desinteressada. Expor idéias para uma vida melhor. Concluímos com as próprias palavras de Bernardes sobre o conceito de utopia, como resposta à ‘etiqueta’ de utópico que lhe tentaram impor: “Utopia seria pensar que tal plano será realizado amanhã ou daqui a um século. Realismo é saber que pode ser feito.”²⁰

Rio de Janeiro, XV.XI.MMXV.

¹⁸ Arquiteta italiana. Justamente por ser estrangeira, talvez tenha sido a que mais entendeu o Brasil, no campo da cultura e arquitetura, e a que mais deu fortes soluções para os simples problemas do nosso cotidiano. Ela não tinha o ‘complexo de vira-lata rodriguiano’ e nem queria ser arquiteto à européia.

¹⁹ Frase dita por Luiz Paulo Conde no *estúdio* de Santa Teresa.

²⁰ In CAVALCANTI, Lauro. *Sergio Bernardes: herói de uma tragédia moderna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura, 2004 – (Perfis do Rio). P.7.

MIGUEL BAPTISTA-BASTOS

A Modernidade Carioca Desenhada através da Narrativa de um Escritor Lisboeta

Introdução

Armando Baptista-Bastos esteve no Brasil durante o ano de 1964. Presentemente é um dos maiores escritores portugueses e o decano dos jornalistas portugueses, habita em Lisboa e tem uma obra com mais de vinte livros publicados, desde ensaio a ficção, crónicas, entrevistas...

No início dos anos 60, foi forçado a sair do seu país por motivos políticos e o destino providencial foi o Rio de Janeiro – um seu amigo, o actor português Raul Solnado¹ tratou da viagem rapidamente, e por coincidência calhou durante uma tournée sua pelo Brasil, daí ter sido um destino ocasional. No entanto, essa viagem veio a marcá-lo profundamente no plano pessoal e consequentemente, o seu modo de ver o mundo e as coisas. Convenhamos saber que a ditadura fascista de Salazar estava no início do seu declínio e a geração de intelectuais portugueses relacionados com uma nova modernidade, estavam de pés e mãos atados devido à censura. Durante essa permanência, teve acesso ao meio intelectual brasileiro (actores, cantores, poetas, escritores, pintores, entre tantos outros).

Segundo o próprio, foi um dos períodos mais importantes da sua vida, tendo consequentemente uma influência decisiva na sua obra literária. Inclusivamente no seu segundo romance, denominado “O Passo da Serpente”, escrito em 1965, onde parte da acção desenrola-se no Rio de Janeiro.

¹ Raul Solnado (1929/2009). Unanimemente reconhecido como um dos maiores nomes da representação e do humor português. Lisboeta, começou a fazer teatro na Sociedade de Instrução Guilherme Cossoul no bairro da Madragoa (1947), profissionalizando-se em 1952. Representou teatro, cinema e televisão durante a sua vida, sendo um dos mais carismáticos e reconhecidos actores portugueses de todos os tempos.

Baptista-Bastos afirma que a sua ida ao Rio de Janeiro transformou decisivamente a sua forma de ver o mundo e as coisas. Cidade cuja modernidade foi uma lufada de ar fresco.

Esta narrativa apresenta-se forma de uma entrevista a Baptista-Bastos, que terminou num monólogo, pois o seu amor pelo Brasil não deixou espaço para mais nada a não ser a sua própria definição de amor. Aqui vai então:

Conversa com Baptista-Bastos efectuada em Outubro de 2015

Porquê a ida ao Brasil e em que circunstâncias?

- O Raul Solnado e eu éramos grandes amigos desde os tempos de infância e tínhamos prometido que o primeiro a ir ao Brasil levava o outro, é claro que foi o Raul e calhou numa altura em que precisei de sair do país, por motivos políticos e desemprego. Ele foi numa tournée e convidou-me logo a trabalhar com ele nos seus textos que ia interpretar na TV Rio; felizmente foi um enorme sucesso e a partir daí conhecemos essa gente toda; isso teve uma importância decisiva para mim.

Fui para o Brasil em 1964, mas há uma questão fundamental, é que a minha geração tem uma grande relação de simpatia com o Brasil e com a sua luminosidade. Primeiro, numa vertente lúdica, pois tínhamos os bailes populares em Lisboa, onde praticamente se tocavam músicas sobre os brasileiros à moda de então, recordo-me do Dick Farney, do Lúcio Alves, da Dalva de Oliveira...tudo isto era tocado nos bairros populares de Lisboa. A outra parte da minha geração, mais ligada a uma perspectiva erudita era muito influenciada pelos livros de alguns autores brasileiros, tais como o Érico Veríssimo e o Jorge Amado; mas fundamentalmente o Jorge Amado teve uma influência decisiva nos jovens da minha época e nos artistas portugueses... até hoje... não só a estética, como a ética extrínsecas na sua obra.

Quando estive no Brasil, conheci o Dick Farney e disse-lhe a simpatia que ele tinha da juventude portuguesa – facto que ele desconhecia por completo. Se ele tivesse vindo a Portugal naquela altura seria um êxito, mas como eu tinha presunções intelectuais, li muitos livros de escritores brasileiros que achava terem importância para a minha vida, ou seja: daqueles que me afectavam

mais – afectavam no sentido de affecto. Li poetas como o João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar – o grande autor do “poema sujo” – lia muito o Ruben Braga, que era um cronista conhecido e reconhecido num certo meio intelectual português de então, que estava contra o regime fascista, pois era um homem que escrevia de forma aguerrida e quando fui ao Brasil, conheci toda essa gente pessoalmente...

Tinha e continuo a ter uma paixão infinita pelo Brasil ... Vinha com os olhos de Lisboa, como lisboeta que sou e com os olhos da paixão. Paixão essa que me aclarou totalmente a minha forma de ser quando cheguei ao Rio de Janeiro.

A diferença foi uma das belezas que assisti, pois a modernidade advém de um certo conceito de felicidade ajustada numa diferença. Quando cheguei ao Brasil em 1964, vinha de um país cercado como era Portugal na altura, mas infelizmente pouco tempo depois, mais concretamente quando estava no Rio de Janeiro, assisto a um golpe de estado militar terrível que depôs uma democracia em plena vigência ...no entanto, essa felicidade intacta, diria mesmo moderna para mim, obtive-a no Rio, através da alegria visível do povo brasileiro. A alegria justifica certamente parte fundamental da sua cultura popular e cívica, porque as suas raízes estão permanentemente mergulhadas no seu povo, e é essa a arma para a sua maneira de ser estar em permanente renovação; somente através da origem conseguimos ser modernos. O Brasil é um território onde a linguagem atinge decisivamente a estrutura de um povo, ora isso não acontece em todos os países, contrariamente ao que se pensa.

Voltando ao Jorge Amado: os seus temas contêm uma narrativa muito desenhada numa imagem que ele possui do povo, onde a sua linguagem é muito popular e não existe uma preocupação excessiva pela gramática no sentido canónico do termo, tornando o seu estilo muito moderno, ou seja: é a origem que actualiza a estética e o Brasil tem muito essa particularidade; o povo serve como origem e é originário de uma arte que se consolida e moderniza ao longo do tempo...ainda hoje! O Jorge Amado era um querido amigo ... (pausa)...um ser único de uma afectividade total.

A modernidade do Brasil também advém da sua juventude, da sua alegria de viver. É um país ajuzado na descoberta constante do próprio brasileiro.

Tinha trinta anos quando lá cheguei e tudo aquilo foi um deslumbramento, não só pelo país, como também pelas pessoas que eu admirava e conheci, desde o Jorge Amado ao Vinícios de Moraes. Tive uma grande amizade pelo Rúben Braga e cheguei a organizar e editar através da editora “Livros do Brasil” uma antologia das suas crónicas, numa troca de correspondência entre mim e ele, intitulada “Os trovões de antigamente”. Embora ele fosse um estilista de prosa clássica, a sua natureza tropical conferia uma modernidade à sua escrita impossível de ser desvendada noutra local – contem uma exuberância apropriada ao espírito do seu lugar de origem. Prosa para o Rubem Braga é arquitectura e nisso ele atinge expressões magníficas; aliás o Hemingway dizia que prosa é arquitectura e o resto é decorativismo...Prosa é Arquitectura!

Mas existem outros grandes estilistas da construção de um mundo moderno, oriundo do novo mundo, alguns infelizmente esquecidos, tais como o Aníbal Machado, autor do extraordinário conto intitulado “A morte da porta-estandarte” e o grande Graciliano Ramos; embora não os tivesse conhecido pessoalmente, possuo uma enorme admiração por eles, sobretudo o Graciliano, pois mesclava a Ética à Estética: indissociável para a constituição de uma obra e a formação de uma estrutura artística permanentemente activa e concludentemente contemporânea. Para mim, oriundo dum país amargurado pelo fascismo e soturno, a literatura e a música foram a arquitectura que abriram as comportas da imaginação do grande país verde da esperança... aliás, quando houve o terrível e sangrento Golpe de Estado em 1964, recordo-me que as pessoas da alta burguesia fizeram uma manifestação. O povo do morro após essa marcha, desceu em massa e manifestou-se através de um samba de gafieira lindíssimo, cujo título ironicamente era “ A marcha dos cadillacs”, criticando a alta burguesia; eles queriam marcar a sua identidade própria e a música era a arma de arremesso. A música de contestação é uma forma superior de modernidade no sentido de alterar o estado das coisas e claro, não é um acto artístico isolado das outras manifestações artísticas, pois tudo está relacionado: a arquitectura, o desenho, a melodia, a fotografia, a narrativa...tudo está visceralmente ligado. Aliás a arquitectura moderna brasileira é uma espécie de grito de revolta, de projecção de um outro conceito de modernidade, impossível de executar na Europa...é isto! (risos)...

Essa vivacidade moderna reflecte-se como?

A vivacidade de algo diferente espelha-se na música, onde a tradição se funde com o modernismo sem qualquer tipo de preconceito ou modelo: a melodia está permanentemente em evolução, onde teve e ainda tem uma importância universal para a percepção e consequente criação de novas estéticas. O texto que a acompanha é igualmente extraordinário e inseparável da melodia. A melhor música popular é também das mais modernas, pois também tem um viço só possível num país que recusa ser velho... penso ser a resposta mais adequada às questões da modernidade associadas à cultura brasileira, pois ela estabelece-se numa juventude permanente e permanentemente renovada.

Ainda a propósito dessa questão, convivi muito com o Vinícios de Moraes. Conversei muito com ele e também bebi bastante com ele (risos)...ele era um homem muito culto e sábio, com uma noção de vida que estava directamente ligada ao amor, e esta substância no acto criativo tem a ver com uma noção nova, sem no entanto ser uma nova noção do que é a relação entre o homem e a mulher. Na minha opinião, o Vinícios é o grande poeta do século XX, onde o amor é sempre uma novidade sem deixar de ser proventamente melancólico. Essa espacialidade densa e subtil, transmite-nos uma nostalgia inteiramente nova e explosiva, transposta para as palavras, como é o exemplo reconhecido do poema da “Garota de Ipanema”.

A minha estada no Brasil foi absolutamente fundamental para a alteração da perspectiva de vida e do mundo que tinha. Já tinha viajado muito pela Europa, mas o Brasil foi definitivo...um alumbramento!... a minha forma de ver, pensar e projectar escrevendo, alteraram substancialmente para toda a vida, porque o meu contacto com eles foi intenso. Além do mais nenhuma das pessoas que conheci, alguns sendo académicos, não tinham pensamentos nem expressões académicas, no sentido formal do modo de ser, de estar e de realizar. Como não eram formais, desmancharam os formalismos que queriam quebrar. Sobrevoei várias vezes o Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília e emocionei-me sempre que observava estas cidades de formas diferentes, porque para fazer aquilo é preciso várias coisas: ter grandes arquitectos, vontade de arriscar e haver um poder à escala e dimensão muito grandes, num país com a dimensão do Brasil.

Volta e meia ainda visito pelo pensamento o Brasil e gosto sobretudo do despojamento, a falta propositada de formalismo, o projecto de respiração que

tem a ver com a modernidade e o Rio de Janeiro é sobretudo isso. Agora é uma cidade perigosa, porque ficamos muito apaixonados por ela... (risos). Continuo deslumbrado com a alegria, a dimensão, a respiração e as pessoas, que eram muito afectuosas; de uma maneira geral é um povo muito carinhoso e com uma dimensão de vida que o português não tinha, pois tivemos três séculos de inquisição, cinquenta anos de fascismo e um conceito de liberdade inexistente, onde o carioca dava essa dimensão de sentimentalidade e estabelecia princípios a mim próprio...é outra coisa, não há nada a fazer.

Quanto a arquitectos?

Conheci alguns arquitectos, mas o que mais conversei foi com o Sérgio Bernardes e uma vez fui a casa dele. Essa casa tinha a especificidade de se atravessar uma ponte; tanto quanto eu julgo saber, era uma construção dele próprio. Ganhava muito dinheiro e tinha prestígio, pois também era apoiado pelos poderes, mas aparte disso era um homem culto... as pessoas que convivi eram cultas, interessantes, interessadas e eu era muito novo; com trinta anos naquele país, tinha o mundo na mão!...

Como concluir esta conversa?

É interminável... (risos) ...O Brasil tem desde cedo um projecto de transformação da própria sociedade, onde a sua natureza o exige. Existe uma exigência natural de mudança que os artistas aproveitaram.

Tenho muitas saudades do Brasil...quando estou chateado, lembro-me do Rio de Janeiro e passam-me logo (risos)...



Vinícius de Moraes e Baptista-Bastos, anos 60

FERES LOURENÇO KHOURY,

Doutor, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

MYRNA DE ARRUDA NASCIMENTO,

Doutora, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
e Centro Universitário SENAC

Opus Musivum – Memória Cravada entre Muros

Abstract

The Brazilian Modern Movement offered to visual artists numerous iconographic production opportunities linked to Architecture and the visionary aimed City. The new social practices and the human yearnings occupied the modern setting, challenging habits and traditions, claiming other paradigms to assert themselves as the desired destination of the new and modern urban spatiality.

Recognizing the echoes of the Mexican muralist culture in the artistic application running on architectural element, external and internal, since the 20s, this article seeks to identify the “artistic expression” authentic present in muralists manifestations of São Paulo, since the 40s of the twentieth century, until the contemporary.

The participatory artists, insinuating themselves and showing off in the city - exercising their collaboration in the “construction” of a modern “architectural experience”, occupy the city walls with panels that changed their artistic work to another level of sharing and complicity.

Key words: Modern Architecture, Drawing, Muralism, Urban Art, Brazilian.

“É inútil tentarem equilibrar-se em suas membranas filiformes”, disse a fortaleza. “Só quem foi feito para durar pode aspirar a ser.

Eu duro, logo existo; vocês não. ”

“Nós habitamos o espaço do ar, escandimos o tempo com o bater das asas. O que mais quer dizer: ser? responderam as frágeis criaturas. “Já você é somente uma forma posta aí, para assinalar os limites do espaço e do tempo em que existimos. ”

“O tempo escorre sobre mim: eu permaneço”, insistia a fortaleza. “Vocês apenas afloram a superfície do devir como a pele da água dos riachos. ”

E as efêmeras: “Nós saltamos no vazio assim como a escrita sobre a folha branca e as notas da flauta no silêncio. Sem nós, não resta senão o vazio onipotente e onipresente, tão pesado que esmaga o mundo, vazio cujo poder aniquilador se reveste de fortalezas compactas, o vazio-cheio que só pode ser dissolvido por aquilo que é leve e rápido e sutil”¹

¹ O diálogo imaginado por Ítalo Calvino, ocorrido no Forte do Belvedere, em Florença, entre *Os efêmeros*, um grupo de esculturas aéreas concebido pelo artista Fausto Melotti, e a fortaleza, é o recurso utilizado pelo escritor italiano para discutir a estética do efêmero e o valor das obras que se “desfazem” com sutileza, imperceptíveis no espaço e perecíveis ao longo do tempo, incapaz de reter a matéria: “(...) *uma partitura de ideogramas sem peso, como insetos aquáticos que parecem voitar sobre uma rampa de latão protegida por um filtro de gaze*”. (CALVINO, Ítalo. *Coleção de areia*. 1ª ed. Tradução de Maurício Santana Dias. Companhia das Letras, São Paulo, 2010, p. 88)

Introdução

O movimento moderno brasileiro ofereceu aos artistas visuais inúmeras oportunidades de produção iconográfica vinculada à Arquitetura e à Cidade. Assumindo a arte como uma espécie de elemento mediador entre elementos qualificadores de espacialidades, as novas práticas sociais e anseios humanos, que se manifestaram e ocuparam o cenário moderno, desafiando hábitos e tradições, reivindicaram outros paradigmas para se afirmar como destino desejado.

Espaços privados e públicos foram marcados pela presença de esculturas, desenhos e afrescos nas paredes dos saguões; por murais nas fachadas e nos painéis internos das construções; e pelo desenho de pisos e grafismos trama-dos de forma especial, graças à opção dos arquitetos modernos em atribuir, à intervenção artística, o papel de elemento representativo das novas relações de morar, habitar e conviver no meio urbano.

As imagens presentes nestas expressões e as imagens (como resultado da experiência concreta ou sensível) criadas a partir delas, serviram de argumento para que artistas migrassem de suas técnicas familiares (pintura, gravura) para as formas inovadoras e para as possibilidades ainda indefinidas de se trocar, as telas e o papel, por materiais em teste e prospecção como suportes da produção iconográfica duradoura, perpetuada na pedra e no concreto.

Segundo AMARAL (1984)², “o artista já começava a manifestar o desejo, desde fins dos anos 30, de participar ativamente da remodelação e urbanização da cidade. Um dos primeiros a reivindicar essa articulação do artista junto aos poderes público, em tempos de acelerados projetos urbanísticos, foi Lívio Abramo, que expôs “no III Salão de Maio, perante numerosos artistas e intelectuais, uma ideia interessante: a de ser apresentada ao prefeito Prestes mais uma proposta no sentido de conceder a possibilidade dos artistas paulistanos decorarem com pinturas murais e estatuaria os edifícios e logradouros públicos”.³

² Aracy AMARAL, *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930-1970)*. 3ª ed. São Paulo: Nobel, 2003

³ Aracy AMARAL, *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930-1970)*. 3ª ed. São Paulo: Nobel, 2003.p. 136, citando notícia publicada como “PINTURA mural nos edifícios públicos”, publicada no Diário da Noite, São Paulo, 17 agosto 1939.

“O painel é a forma mais democrática da pintura. O governo, se quisesse, poderia mandar pintar painéis em logradouros públicos, como estações, campos de esporte, etc. É uma forma de levar a arte ao povo, de imortalizar momentos históricos, de maneira a que todos tenham possibilidades de vê-los. A tela pertence a uma minoria. O painel a todos quantos queiram vê-lo.”⁴

O crítico de arte Mario Pedrosa afirma na ocasião que só na América ocorre “a tentativa mais audaciosa de uma grande arte sintética capaz de restaurar a dignidade artística do assunto, perdida na grande arte moderna puramente analítica, e reintegrar por essa forma o homem humano, o homem social, na pintura de onde havia sido excluído”⁵

A participação do artista, no cenário brasileiro moderno, afirma-se através de seu envolvimento com o meio urbano, e podemos elencar várias organizações que buscam encontrar meios de profissionalizar a produção destes artífices, como o grupo Santa Helena, o Osirate, e o próprio Sindicato dos Artistas Plásticos, além da ODA, criada por Odetto Guersoni “ entidade que registra a tradição do artista de São Paulo em agrupar-se em associações de classe desde a década de 30” (AMARAL, 2003, p. 136)

A criação da ODA sinaliza o interesse das organizações em divulgar a obra artística tendo em vista duas finalidades:

1. Criar uma frente de trabalho possibilitando ao artista aplicar sua arte na “arquitetura na paisagem citadina, na ilustração, no teatro, no cinema, e em tudo o que seja para o povo, para as grandes massas”, sob o título de “A arte não é um privilégio”. (GUERSONI *apud* AMARAL, 2003, pg. 136)

2. Enfatizar na arte sua condição de exposição “ ao sol, nas praças, entre o povo”, em plena época das Campanhas pela Paz desencadeadas no pós-guerra, revelando implicitamente o interesse do período pela produção de gravuras, ou seja, “pela arte multiplicada”. (GUERSONI *apud* AMARAL, 2003, pg. 136)

⁴ Depoimento de Clóvis Graciano (Folha de São Paulo em 15/01/1969. Fonte: <http://www.saopauloantiga.com.br/paineis-de-clovis-graciano/>)

⁵ (PEDROSA *apud* AMARAL, op. cit, p. 61)

Entretanto, é possível reconhecer ecos da cultura muralista mexicana na aplicação artística executada sobre elementos arquitetônicos, externos e internos, desde os anos 20, propondo uma ocupação do espaço construído (privado ou público) como uma “expressão artística” autêntica, através da qual se conta a história de um povo ou de um país. (Figura 1)

Os murais de Diego Rivera (1886-1957), por exemplo, atualmente no *Institute of Arts* de Detroit, foram criados como afrescos entre abril de 1932 a março de 1933. Retratando a força motriz do trabalho humano e o poder da indústria metalúrgica, o painel foi vítima de alguns críticos que o interpretaram como um “*manifesto comunista*”.

*“O “muralismo” irá emergir no Brasil com o desejo de construir uma arte pública acessível, conforme Lourenço (1995), dando ao artista um respaldo de utilidade. Ecos da palestra que Siqueiros conferiu em 1933, no Clube dos Artistas Modernos, e o impacto causado pelas obras mexicanas nos arquitetos participantes do 8º Congresso Pan-americano de Arquitetura na Cidade do México em 1952, são evidência do interesse pelo objeto.”*⁶

David Alfaro Siqueiros (1896-1974), incentivador da manifestação artística no espaço público, será um dos artistas mexicanos responsáveis pela divulgação da arte muralista, uma tradição mexicana, cuja origem está na pré-colombiana, como se pode observar nas ruínas de palácios e templos em Teotihuacán, sítio arqueológico frequentado pelos astecas desde o século XIII d.C. (Figura 2)

O contato dos artistas mexicanos com artistas diversos, em várias cidades americanas e europeias, é um dado que justifica a propagação de murais e sua aplicação em edifícios modernos, bem como sua divulgação em distintas expressões artísticas como a fotografia e o cinema.

O cineasta russo Eisenstein, por exemplo, conheceu a obra destes artistas graças aos depoimentos, no livro *Minha descoberta da América*, do seu

⁶ Juscelino Humberto C. M. JUNIOR “A experiência muralística brasileira como projeto de construção do moderno enquanto cultura”. 9º seminário docomomo brasil interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente Brasília. Junho de 2011- http://www.docomomo.org.br/seminario%209%20pdfs/141_M27_RM-AExperienciaMuralistica-ART_juscelino_junior.pdf

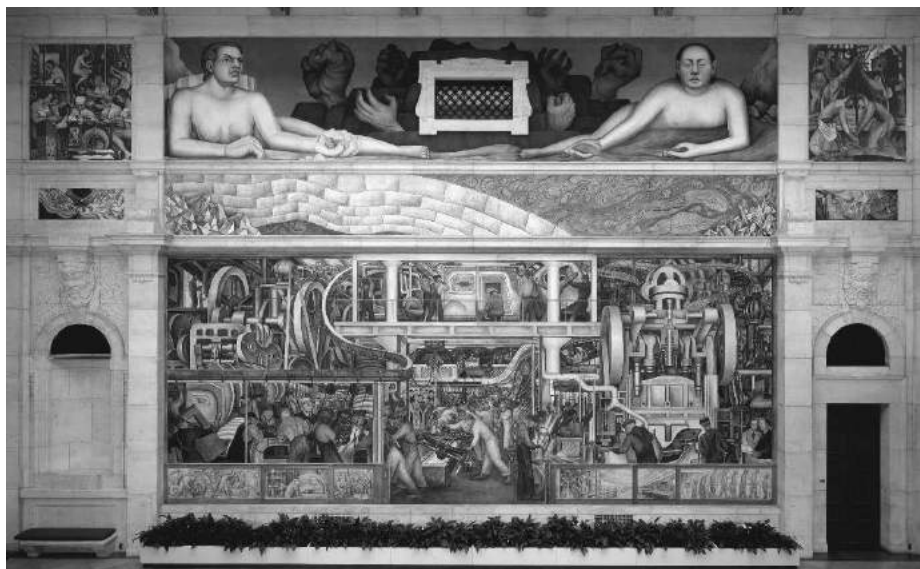


Figura 1, Diego RIVIERA, *Tales Rust Belt*, 1932, Detroit Institute of Arts

Fonte: <http://yalebooksblog.co.uk/2015/05/26/diego-rivera-and-frida-kahlo-in-the-motor-city-interview-with-mark-roenthal/>



Figura 2, The Great Goddess, em Teotihuacán. Mural do conjunto Tepantitla mostrando o que foi identificado como um aspecto da Grande Deusa de Teotihuacan, a partir de uma reprodução no Museu Nacional de Antropologia na Cidade do México. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Great_Goddess_of_Teotihuacan

compatriota e poeta, Vladimir Maiakovski, também ensaísta e roteirista de filmes de vanguarda que, viajando para os Estados Unidos em 1925, hospedou-se na casa do pintor Diego Riviera.

“O embaixador do México em Paris, Alfonso Reyes, conhecido novelista, já havia me alertado que a ideia atual da arte mexicana parte da arte antiga, pitoresca: da arte tosca, popular, índia e não das formas ecléticas trazidas da Europa. Esta ideia, em parte talvez não completamente compreendida, está vinculada à ideia da luta de libertação dos povos coloniais. Diego [Riviera] quer realizar o casamento da arte antiga – com suas características primitivas e grosseiras- com as últimas novidades da pintura modernista francesa, seus trabalhos inconclusos, isto é, nos murais do edifício da Secretaria de Educação Pública do México.

São dezenas de paredes com a história do passado, do presente e do futuro do México. Um paraíso primitivo, com o trabalho livre, com as vestimentas antigas, com a festa do milho, com a dança dos espíritos da morte e da vida, com os pomares e jardins em flor.

Em seguida os barcos do general Hernán Cortez, conquistador e opressor do México. O trabalho escravista nas plantações, com os capatazes, revolver em punho, deitados numa rede. Afrescos dedicados ao trabalho dos ceramistas, dos tecelões, dos forjadores e dos engenhos de açúcar. A luta que começa. Uma galeria de revolucionários fuzilados. A libertação dos camponeses. A instrução dos camponeses sob a vigilância do povo armado. A fraternização dos operários e camponeses. A construção da vida futura. A comuna, o florescimento da arte e da ciência [...]”⁷

A consequência deste interesse, que o levará ao contato com Siqueiros futuramente, tornar-se-á um dado crucial na produção do cineasta russo. Graças a esta aproximação, sua obra será contagiada, principalmente em relação ao enquadramento cinematográfico, sintético e indicativo de continuidade, aspecto que discutiremos adiante, quando mencionarmos as relações veladas

⁷ Vladimir MAIAKOVSKI *apud* Eduardo de la Vega ALFARO, *Eisenstein e a Pintura Mural Mexicana*, São Paulo, Fundação Memorial da América Latina e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 38-9

entre muralismo e cinetismo que a arte contemporânea assume como herança do espírito modernista, inaugurando seus próximos destinos.

“A minha geração gostava do cortado e inacabado da plástica mexicana, do esboço das vasilhas peruanas e deslocamento de proporções da plástica negra”⁸

Nos meus primeiros trabalhos cinematográficos – assinalaria Eisenstein nas suas Memórias- me atraíam o curso estritamente matemático do pensamento de montagem e não tanto o traço grosso de um “quadro” cinematográfico especialmente destacado. O interesse pelo quadro cinematográfico, ainda que pareça estranho, veio mais tarde [...]. Justamente no México, onde o desenho vive uma etapa de purificação, interna, na sua tendência da linha pura, matematicamente abstrata. É especialmente agudo o efeito de quando, por meio de uma linha abstrata (intelectualizada), se desenham correlações particularmente sensuais de figuras humanas, normalmente em situações muito intrincadas e incompreensíveis [...]”⁹

Muralistas Brasileiros e Arquitetura Moderna

As múltiplas experiências estéticas vivenciadas pelos artistas modernos, responsáveis por representar a “síntese das artes” proposta pelo modernismo, projetam-se na profícua produção de obras, em vários suportes e técnicas, que reconhecem na arquitetura uma das possibilidades de revelar tal fusão e simultaneidade. O artista participativo, insinuando-se e exibindo-se na cidade – exercita sua inserção na vida urbana de forma acintosa, declarando, através de sua militância, o papel que desempenha como profissional necessário e útil à coletividade.

Participando *na* e *da* “construção” da “experiência arquitetônica” moderna, ao ocupar os muros da cidade com seus painéis, o artista transporta suas imagens para um outro patamar de compartilhamento e cumplicidade.

⁸ Sergei M. EISENSTEIN, *Memórias*, apud Eduardo de la Vega ALFARO, *Eisenstein e a Pintura Mural Mexicana*, São Paulo, Fundação Memorial da América Latina e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 8

⁹ Sergei M. EISENSTEIN, *Memórias*, apud Eduardo de la Vega ALFARO, *Eisenstein e a Pintura Mural Mexicana*, São Paulo, Fundação Memorial da América Latina e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p.116.

Patente aos olhares de qualquer habitante da metrópole, o mural é estratégia ideológica e recurso comunicacional. Por um lado, afirma-se como panfletário de uma crítica social, em nome da utopia modernista e de seus ideais igualitários e democráticos; por outro assume o caráter inovador do discurso artístico em diálogo com os meios de comunicação não verbal acessíveis e populares.

O “desenho” dentro da arquitetura moderna, substitui a tela tradicional e nômade pelo suporte fixo e permanente na forma de “parede ou muro”. Embora pudéssemos, distraidamente, assumi-lo como contradição do discurso pela flexibilidade e permeabilidade, que o moderno propõe, o muro recompõe e refaz este raciocínio ao se apresentar disponível, suscetível a aproximações, visões entrecortadas pelos acidentes e ângulos inusitados do andante, do motorista, do observador imaginário, da janela, de passagem, à vista, à distância. Revela, assim, portanto, seu caráter dinâmico e alternativo como evento estético urbano.

“(…) a experiência muralística brasileira se encontra nesse período como uma extensão desse projeto de construção do moderno como cultura, como extensão dessa produção de cunho social, que sai do museu e vai para rua.” (FERRAZ,1998, p. 17)¹⁰

O “desenho” da parede/muro externo do edifício voltado para a cidade, cumprindo o papel de “disseminador e divulgador” da arte tornada pública, é quase reverberação da proposta construtivista, na matriz do movimento, afirmando a necessidade de conquistar as ruas e o espaço urbano que a arte reivindica como postura política e social. Podemos reconhecer que se trata de convite amplamente retomado pelos grafiteiros contemporâneos em outra dimensão, já que estes se utilizam e exploram a estrutura construída pela/da arquitetura como mote para sua intervenção e para o deslocamento do olhar de quem contempla a paisagem metropolitana.

¹⁰ Ana Lúcia Machado de Oliveira FERRAZ. *Insigne presença: arte e arquitetura na integração dos painéis na obra de Rino Levi*. São Carlos: USP, 1998. Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo

Um DESENHO [*contemplando*] CIDADE;

Um DESENHO [*refletindo*¹¹] ARQUITETURA MODERNA.

“Os painéis do Ciclo da Vida Econômica do Brasil, representativo, segundo Mário de Andrade, de uma “funcionalidade nacional” — Cana de açúcar, Tabaco, Algodão, Pau-Brasil, Erva-mate, Borracha, Café, Cacau, Ferro, Gado Bovino, Ouro e Carnaúba —, foram realizados entre 1938 e 1944. Eles configuram um friso no salão de reuniões do ministro, iluminado pela luz natural proveniente da parede de vidro. Cada cena é uma unidade, e o caráter estático das figuras de camponeses e trabalhadores inseridos em um espaço natural, ao mesmo tempo irreal como numa atmosfera cubista, evita a existência de tensões na apreensão do conjunto, que é unificado por um cromatismo sem contrastes agudos ou dissonantes. É importante notar que a temática está relacionada com as raízes do país — fundadas basicamente no trabalho manual agrícola —, mas com uma visão urbana, associada ao desenvolvimento industrial (75). De qualquer modo, teve-se o cuidado de evitar um discurso triunfalista e utópico da tecnologia e da ciência, como era usual tanto no discurso de Diego Rivera como nos murais norte-americanos.”¹²

Candido Portinari (1903-1962), um dos artistas mais citados como representante da produção muralista brasileira, do período, vivencia o impasse desta transição de linguagens, que também sinaliza o futuro de sua obra.

“A volta à grande arte sintética, presidida pela Arquitetura, que foi perdida com o início da era capitalista, anuncia-se. A pintura já marcha para essa integração com o afresco e a pintura mural moderna. Portinari

¹¹ O termo “refletindo” é aqui utilizado em duplo sentido, uma vez que se trata de uma proposta estética que discute a arquitetura e seus limites, aberturas e enquadramentos para valorizá-los com sua inserção; e, por outro lado, trata-se também de um dos recursos que reverbera os elementos característico da produção e das intenções do ideário arquitetônico moderno.

¹² José BARKI, José KOS e Naylor Vilas BOAS *O edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936-1945): museu “vivo” da arte moderna brasileira*. (06902, ano 6, 2006.) <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.069/376>

sente essa atração. Como se deu com Rivera, com a escola mexicana. Aliás, a matéria social o espreita. A condição de sua genialidade como pintor está aí! ”¹³

Interessa-nos, sobretudo, destacar que, além de valorizar em sua obra o elemento nativo, as raízes interioranas e o universo do trabalho rural, como havia apresentado nas suas propostas dos murais do Ministério da Educação do Rio de Janeiro, Portinari não tem, segundo a historiadora e crítica de arte Aracy Amaral (2003), a mesma intenção político-sociais dos mexicanos. Assim, ele não pretende, através de sua obra, reivindicar a participação do artista na construção de uma nova sociedade, mas sim destacar o trabalhador brasileiro, além da obra que deixaria.



Figura 3, Painel de “vidrottil” (mosaico de vidro) de Di Cavalcanti que retrata os trabalhadores do café. Criado especialmente para a entrada do edifício Triângulo, projetado por Oscar Niemeyer em 1951¹⁴

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edif%C3%ADcio_Tri%C3%A2ngulo,_mural_Di_Cavalcanti_02.jpg

¹³ Mario PEDROSA apud Aracy AMARAL, *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930-1970)*. São Paulo, Nobel, 2003, p. 58)

¹⁴ Rua José Bonifácio, 24, Centro. Foto por André Deak para o Arte Fora do Museu (<http://www.arteforadomuseu.com.br>) |Source=[<http://www.flickr.com/photos/arteforadomuseu/5878105758/>] Entrada do Edifício Triângulo, Emiliano di Cavalcanti.



Figura 4, Painel de Di Cavalcanti, Edifício Jaraguá, SP - Brasil.
Fonte: anônimo

O “pintor histórico do Brasil do século XX” (AMARAL, p. 60)¹⁵, encontra ecos nas obras de seus contemporâneos, como nos murais de Di Cavalcanti (Figuras 3 e 4), entre outros, e estão presentes na paisagem urbana paulistana, ao longo de avenidas, nas fachadas vizinhas dos pedestres, no interior de saguões, igrejas, recepções de instituições públicas, painéis que traduzem para o observador da rua as atividades ou as funções desenvolvidas dentro dos edifícios, como o caso do mosaico do Teatro Cultura Artística, em São Paulo.¹⁶

Projetado por encomenda, em 1950, o grande painel de pintura executada com pastilhas de vidro, e materiais distintos, compõe a fachada do edifício sede da Sociedade Cultura Artística, fundada em 1912, por membros do corpo artístico, críticos, jornalistas e empresários paulistanos que desejavam, com esta iniciativa, estimular a produção artística de São Paulo.

A técnica, que mistura pedra, vidro, cerâmica, etc., denomina-se tessetelas e teve origem na Mesopotâmica (3.500 a.C), expandindo sua expressão em

¹⁵ Aracy AMARAL, Op. Cit, p. 60

¹⁶ O painel, de dimensões expressivas (4800cm X 800cm), denominado *Alegoria das artes*, foi inaugurado em 1950, porém o teatro foi vítima de incêndio em 2008 e atualmente encontra-se em restauro. Imagens do mosaico podem ser obtidas em : <http://casa.abril.com.br/materia/equipe-restaura-maior-painel-existente-de-di-cavalcanti-no-teatro-cultura-artistica>

edifícios gregos e romanos da Antiguidade e sendo resgatada pelo movimento moderno, no século XX.

O mosaico apresenta uma série de musas, associadas ao contexto e tema do teatro e das expressões artísticas que este abriga. Nove destas musas referem-se às nove filhas de Zeus: Calíope (musa da Poesia épica), Clio (a musa da História épica), Érato (a musa da Poesia erótica), Euterpe (musa da Poesia lírica), Polímnia (musa das Canções e Hinos em honra aos deuses), Tália (musa das Plantas, sementes e gado), Mnemósine (a musa da Música e da Harmonia), Terpsícore (musa da Dança e da Voz) e Urânia (a musa da Astronomia e Geometria). Há uma décima musa presente na obra de Di Cavalcanti, cuja presença evoca uma licença poética do artista.

Diferente das demais, originárias da mitologia grega, esta décima musa é livre de referências nas artes como suas vizinhas, e se apresenta como um elemento metalinguístico, que não só traduz a originalidade com que a arte brasileira trata do tema no contexto moderno, como também sugere uma alusão semântica ao significado da palavra mosaico, “próprio das musas”, um estilema enigmático discutindo a obra artística como evento solicitado para qualificar a arquitetura moderna por um lado, ou como evento que convida a arquitetura para se dispor como sua moldura, e sinalizar os limites dos edifícios como suporte para exibir o acervo de um Museu Urbano coletivo, disponível, acessível, popular e espontâneo.

A arte aberta para o público em geral passa a ser uma metáfora deste teatro e da forma como as instituições artísticas substituem o antigo paradigma de uma técnica tradicional e antiga, pela inovadora temática presente nestes painéis. As musas de Di Cavalcanti são sensuais, tem corpos curvilíneos, portam guitarra, tambor, e recipientes de barro, estabelecendo um hibridismo de elementos de diversas outras culturas com a cultura popular brasileira, exatamente como se propagava o objetivo dos modernistas em busca de uma identidade para a arte nacional.

Maria Bonomi : O desenho moderno atualizado no espaço público

Segundo Raquel Tibol (TIBOL, 2004 *apud* ALFARO, 2006, p. 162), em 1953, enquanto Siqueiros trabalhava na sua obra *Por uma previdência social completa para todos os mexicanos* (1952-4, Hospital de la Raza, México, DF), o artista

comentou sobre as vantagens da aproximação da pintura e da fotografia dinâmica, como aquilo que ele denominava “linguagem cinematográfica”.

Para o artista:

“O cinema coaduna com a pintura na captação do movimento de imagens, na distorção do espaço e dos volumes que atuam sobre si. Em vista do que se conseguiu até hoje, cabe perguntar: Existe alguma perspectiva de união entre a pintura mural, particularmente aquela que foi produzida em superfícies ativas de acordo com um plano de unidade espacial, e a cinematográfica, produzindo assim um fenômeno novo que não seria nem a cinematografia como fato autônomo nem a pintura como expressão particular, mas como algo completamente novo e inusitado?¹⁷”

Para discutir a reflexão proposta por Siqueiros, selecionamos a obra da artista ítalo-brasileira Maria Bonomi (1935, Meina, Itália), gravadora, escultora, pintora, muralista, curadora, figurinista, cenógrafa e professora, que fixou residência em São Paulo desde 1946.

Sua produção artística, diversa em expressões e técnicas, ocupa os edifícios arquitetônicos e os espaços públicos paulistanos com intervenções semelhantes à de seus antecessores modernistas, ainda que revestida de particular qualidade, seja pelo impacto conquistado nas empenas exuberantes, pela temática abstrata voltada para representação do dinamismo e do espírito mutante e contínuo que a urbe e o homem contemporâneo exigem, ou mesmo pelo fato de demandar da arquitetura em que está instalada uma cumplicidade estrutural e estética.

A técnica construtiva escolhida pela artista desloca o filme da pintura mural (afresco, pintura, quadros mopsaicosa) e traduz a superfície desta obra como semelhante à madeira. Assim as técnicas construtivas para concreto armado se tornam meios para a existência de grafias escultóricas que são sulco, como

¹⁷ Raquel TIBOL, 1984, cf. *Artes no México*, nº 5, México, DF, p. 5, apud ALFARO, 2006.

xilogravura no exemplo empregado no Clube Sírio¹⁸, ou no espaço cênico e religioso da Igreja da Cruz Torta¹⁹.

O painel do metrô (Figura 5) subverte a arte exposta para o diálogo com o usuário ou transeunte, inserindo no subterrâneo uma narrativa onde o relevo conta histórias e figurações confabulando a cultura brasileira.

O artista muralista mexicano, Siqueiros, profetiza, segundo ALFARO (2006) que chegaria um dia “ *em que se fariam pinturas murais em superfícies ativas, extremamente compostas, conformadas com planos côncavos, convexos, quebrados, adiantados com rompimentos etc., cujo propósito essencial não seria a pintura mural em si, mas a sua reprodução cinematográfica*”.²⁰

Neste dia, segundo ele, a pintura poderia desaparecer pois, depois de reproduzida, suas formas:

“[...]poderiam precipitar-se numa vertigem inusitada, se acentuariam as expressões psicológicas, se fusionariam os diversos setores mediante métodos de superposição, se criariam novas cores por combinação das existentes. [...] Será a consequência do contato de um grande muralista com um grande cinematografista. E ocorrerão casos de grandes muralistas com capacidade cinematográfica ou o inverso. Na sua evolução, a pintura e o cinema deverão encontrar-se num ponto a partir do qual partirá esta nova modalidade plástica, da qual tiraremos de imediato a sua nova denominação [...]”²¹

A contribuição do desenho, presente nas obras muralistas modernas brasileiras representa, de certa forma, esta nova modalidade plástica, colada à narrativa urbana dos movimentos, deslocamentos, trânsitos da metrópole contemporânea, que não se esgota nem nos limites da arquitetura, em contínua inauguração de contornos nas empenas da cidade, nem na sua apreensão pelo olhar do

¹⁸ Maria BONOMI, *Integração*, 1977, concreto, 926 x 1320 cm. Av. Indianópolis, Esporte Clube Sírio, São Paulo. Imagens sobre o painel podem ser obtidas em <http://www.mariabonomi.com.br/obras-arte-publica.asp?pa=5&mt=3>

¹⁹ Maria Bonomi, *Ascensão*, 1974 - concreto, 800 x 2200 cm. Igreja Mãe do Salvador (Cruz Torta), São Paulo. Imagens podem ser obtidas em <http://www.mariabonomi.com.br/obras-arte-publica.asp?pa=5&mt=3>

²⁰ ALFARO, op. cit, p. 162-163

²¹ ALFARO, op. cit, p. 162-163

passante, visitante, habitante e pesquisador, ávido por contemplá-la e reinventá-la, de inúmeras formas ainda não pensadas.



Figura 5, Maria Bonomi, *Epopéia Paulista*- Metro da cidade de São Paulo, Estação Luz, 2005
Fonte: <http://arteforadomuseu.com.br/mural/epopeia-paulista/>

Referências Bibliográficas

Eduardo de la Vega ALFARO, *Eisenstein e a Pintura Mural Mexicana*, (tradução de Paulo Pedreira) São Paulo, Fundação Memorial da América Latina e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006

José BARKI, José KOS e Naylor Vilas BOAS *O edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936-1945): museu “vivo” da arte moderna brasileira*. (06902, ano 6, 2006.) <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.069/376>

Ana Lúcia Machado de Oliveira FERRAZ. *Insigne presença: arte e arquitetura na integração dos painéis na obra de Rino Levi*. São Carlos: USP, 1998. Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo

Juscelino JUNIOR - http://www.docomomo.org.br/seminario%209%20pdfs/141_M27_RM-AExperienciaMuralistica-ART_juscelino_junior.pdf

Maria Cecília França LOURENÇO. *Operários da Modernidade*, São Paulo: Hucitec/E, 200

Isabel RUAS, *Mosaicos na arquitetura dos anos 50: quatro artistas modernos de São Paulo*. São Paulo, Via das Artes, 2015, 1.ed. **sites**

<http://principesmayas.blogspot.com.br/2011/07/teotihuacan-origem-wikipedia.html>

https://en.wikipedia.org/wiki/Great_Goddess_of_Teotihuacan

<http://arteforadomuseu.com.br/mural/epopeia-paulista/>

<http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-013/2910-2/>

<http://mosaicodobrasil.tripod.com/id88.html>

http://biblioteca.finep.gov.br/imprensa/noticia.asp?cod_noticia=3536

<http://mosaicodobrasil.tripod.com/id88.html>

http://biblioteca.finep.gov.br/imprensa/noticia.asp?cod_noticia=3536

<http://www.infonet.com.br/saojoao/2008/leitura.asp?id=74998&titulo=forrocaju2008>

<http://www.portinari.org.br/#/acervo/busca>

https://www.google.com.br/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0CAYQjB1qFQoTCM3T49Gzg8kCFUcyPgodDRQOqQ&url=http%3A%2F%2Fmosaicodobrasil.tripod.com%2Fid105.html&psig=AFQjCNHQTvzLGHwW1WCp_ByhWDJwy7LX_Q&ust=1447160125511472

<http://www.saopauloantiga.com.br/paineis-de-clovis-graciano/>

<http://yalebooksblog.co.uk/2015/05/26/diego-rivera-and-frida-kahlo-in-the-motor-city-interview-with-mark-rosenthal/>

<http://mosaicodobrasil.tripod.com/id105.htm>

<http://www.mariabonomi.com.br/obras-arte-publica.asp?pa=5&mt=3>

<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/SERRANO,%20Eliane%20Patricia%20Grandini%20-%20IVEHA.pdf>

PAOLA RAFFA,

Architetto, Ricercatore di Disegno

Università degli Studi *Mediterranea* di Reggio Calabria

La città disegnata: immagini della Cortina del Porto di Messina.

Resumen

The city of Messina was completely destroyed by the earthquake of 28 December 1908. The reconstruction of the city, starting from 1910, coincides with the history of his image. Desire, political and civil, are confronted on a *tabula rasa*, on a soil which has become a "place". The city takes shape by its design. Before by urban design after by architecture design. Urban design is create by Master Plan drawn up by engineer Luigi Borzì. The Plan recover Plan Cerdà for Barcelona in 1860. A plan for a modern city. The principles of "Theoria General de la Urbanizacion" by Ildefonso Cerda, are fully assumed by the designer of the Plan for Messina: a regular chessboard, consisting of isolated baked on the ground cleared of the rubble of the nineteenth century city. The area made flat stretches between the coastline, including the falce" of the port up to the slopes of Peloritani. Inside the city, apparently rigid, happen a number of combinations that define the architectural image of the new city. The general form is that of an ordered sequence of events in which the road and the block are the main elements. An urban monument characteristic of the seventeenth-century and nineteenth-century city was excluded for "reasons of seismic safety", it was the ancient Teatro Marittimo or Palazzata.

La città di Messina fu completamente distrutta dal terremoto del 28 dicembre 1908. La ricostruzione della città, a partire dal 1910, coincide con la storia della sua immagine. Volontà politica e civile si confrontano su una *tabula rasa*, su un suolo che deve diventare un "luogo". La città prende forma dal suo disegno. Prima dal disegno urbano in seguito dal disegno dell'architettura.

Messina è una città disegnata. Il disegno urbano è quello del Piano Regolatore redatto dall'ingegnere dell'Ufficio Tecnico Comunale Luigi Borzi. Il Piano Regolatore riprende l'immagine del Plan Cerdà per Barcelona del 1860. Un Piano per una città moderna. I principi della "Teoria General de la Urbanizacion" di Ildefonso Cerdà, sono integralmente assunti dal progettista del Piano per Messina: una scacchiera regolare, formata da isolati appoggiati sul suolo spianato dalle macerie della città ottocentesca. L'area resa pianeggiante si estende tra la linea di costa, compresa la "falce" del porto fino alle pendici dei Monti Peloritani. All'interno dell'impianto urbano, apparentemente rigido, si verificano una serie di combinazioni architettoniche che delineano l'immagine della nuova città.

La forma generale è quella di un ordinata sequenza di eventi in cui la strada e l'isolato sono gli elementi principali. Un monumento urbano caratteristico della città seicentesca ed ottocentesca era stato però escluso, per "ragioni di sicurezza sismica" dal disegno del Piano Regolatore del Borzi. Si tratta del Teatro Marittimo una imponente opera architettonica che collegava ed allo stesso tempo separava il porto, con le sue intense attività, dalla città residenziale. La costruzione della "Gran Palizzata" di Messina fu voluta dal Principe Filiberto di Savoia e progettata dall'architetto messinese Simone Gullì tra il 1622 ed il 1624: "aveva al suo interno diciotto porte monumentali che mettevano in collegamento la marina con l'interno della città. Una serie di tredici edifici, stilisticamente omogenei, collegati da porte monumentali a due ordini fiancheggiate da colonne. Sui quattro ordini si contano, nel primo 267 finestre, nel secondo e terzo 267 balconi, nel quarto ordine 267 piccole finestre rettangolari". Fu distrutta dal terremoto del 1783. Nel 1791 fu elaborato un nuovo progetto in stile neoclassico dall'abate Giacomo Minutoli¹. "Alta 77 palmi costituita da 37 isolati e 36 porte di cui 23 principali e 13 secondarie, su una cortina continua di imponenti edifici di fronte al porto scanditi da un monumentale colonnato di ordine ionico nelle porte principali che mettevano in comunicazione la marina con il resto della città. Le porte erano ornate da stele epigrafe adornate ai lati da Vittorie alate marmoree". Completamente crollata sotto l'effetto del sisma del 1908 la storia della Nuova Palizzata di Messina comincia con la storia

¹ NICOLA ARICO', *Illimite peloro*, Mesogea, Messina 1999.

dell'architettura moderna. Nel 1928 fu bandito un Concorso Nazionale di Idee per il Progetto della Nuova Palazzata di Messina. “Non era più possibile realizzare un unico edificio così com'era anticamente ma bisognava dividere l'edificio in tredici isolati con un distacco di almeno quattordici metri e mezzo”². Il progetto vincitore porta la firma di un team di architetti e ingegneri siciliani: Camillo Autore, Raffaele Leone, Giuseppe Samonà e Guido Viola. La costruzione della Cortina del Porto di Messina di svolge in più fasi. La prima, tra il 1936 ed il 1940, vede la realizzazione del Banco di Sicilia (inaugurato nel 1936), degli isolati 1-2 sede dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni (Ina) e del Palazzo Littorio. Il linguaggio dell'architettura è quello austero che il regime fascista impone agli edifici di rappresentanza. Dopo una interruzione di circa dieci anni, tra il 1952 ed il 1958 si riprende il completamento della Cortina “Samonà progetta e realizza i sei rimanenti isolati della *Cortina di Messina*”³. Fanno parte di questa seconda fase, un albergo il Jolly Hotel del 1952; la sede dell'Inps del 1954 e quattro blocchi destinati a residenza.

Il primo contatto che ho avuto con questa importante opera di architettura, che segna l'identità di Messina e che ne delinea l'immagine di città moderna, risale all'anno accademico 2008-09 quando mi fu assegnata la cattedra di Disegno dell'Architettura 2 presso la Facoltà di Architettura di Reggio Calabria. Lo studio della Cortina continuò nell'anno accademico 2011-12, in questo caso fu anche organizzato un workshop di fotografia con il fotografo d'architettura Andrea Jemolo⁴. Circa 120 studenti hanno realizzato rilievi e disegni di questi edifici.

I corsi di Disegno dell'Architettura e Rilievo dell'Architettura rappresentano i laboratori didattici e di sperimentazione per gli studenti che si accingono ad intraprendere gli studi di architettura.

Avere a disposizione una *unità d'habitation* lineare piuttosto che verticale, suddivisa in più blocchi piuttosto che in un unico edificio, avere le funzioni separate per tipologia piuttosto che inserite all'interno di un solo edificio, facilitava la suddivisione del lavoro. Gli studenti sono stati suddivisi in gruppi da

² FRANCESCO CARDULLO, *La ricostruzione di Messina*, Officina Edizioni, Roma 1993 pag 32.

³ FRANCESCO CARDULLO, *Giuseppe e Alberto Samonà e la Metropoli dello Stretto di Messina*, Officina Edizioni, Roma 2006.

⁴ Il workshop dal titolo “Il tempo lungo: la fotografia d'architettura” si svolse tra Messina e Reggio Calabria il 18-19-20 aprile 2012.

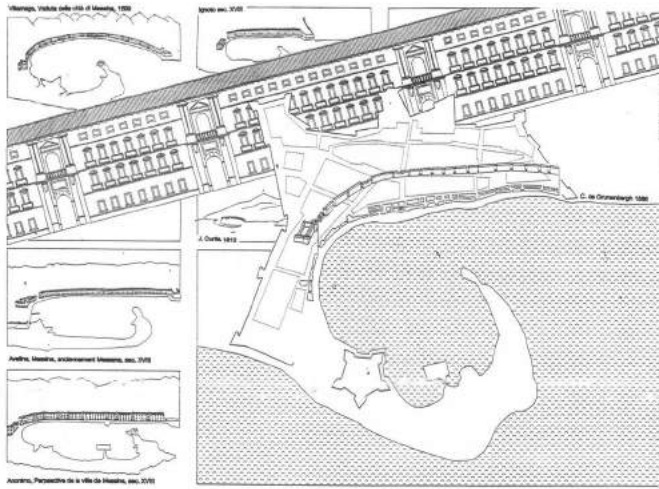


Fig. 1. Il Teatro Marittimo di Messina.



Fig. 2. Mappa di Messina con l'antica Palazzata.



Fig. 3. Mappa del Piano Borzi sovrapposto alla città antica.

tre o quattro unità. Ad ogni gruppo è stato assegnato un isolato. L'obiettivo del corso era quello di fornire gli strumenti per la conoscenza e la rappresentazione di elementi fisici di un generico ambiente. La traduzione grafica dalla realtà al piano di rappresentazione diventa lo strumento principale nel processo conoscitivo dello spazio.

Piante, prospetti e sezioni per descrivere l'architettura e come questa si rapporta con il luogo; disegni tridimensionali per comprendere come l'architettura genera lo spazio (assonometria) e come essa si pone nello spazio; il modello per l'analisi e la lettura critica del progetto; la fotografia come strumento di osservazione e di modificazione. La traduzione grafica e l'immagine sono dunque lo strumento principale nel processo conoscitivo della Cortina del Porto di Messina.

L'esercizio che gli studenti hanno condotto riguarda il rilievo e la restituzione grafica delle facciate degli undici isolati. Ogni gruppo ha prodotto una serie di elaborati che descrivono l'isolato nelle componenti esterne. I disegni sono stati impaginati in tavole predisposte con lo stesso layout al fine di rendere comparativa la lettura di tutti gli isolati. Per l'anno 2008-09 l'esercitazione consisteva nella elaborazione di tre tavole: la prima contiene i quattro prospetti alla scala urbana 1:200; la seconda il prospetto nord alla scala di dettaglio 1:50 e la terza cinque campate della facciata rivolta verso il mare alla scala 1:50. Inoltre la produzione di una maquette in cartoncino bianco delle cinque campate della facciata alla scala 1:50.

Per il secondo anno si è invece predisposto che venissero inseriti i modelli tridimensionali di ogni isolato. Due tavole formato A2 contengono i prospetti alla scala 1:200 e i modelli 3d in veduta assonometrica con assi 30°-60°; Le due tavole successive, come nella precedente esercitazione contengono gli elaborati di dettaglio; nella composizione della tavola sono inseriti alcuni foto raddrizzamenti delle facciate e alcune fotografie riprese secondo posizioni stabilite, in questo caso ogni edificio è ripreso da punti di vista comparabili. Oltre alla realizzazione della maquette di facciata delle cinque campate si realizza anche il volume alla scala 1:200.

I giovani studenti completamente appartenenti al popolo digitale non trovano alcuna difficoltà ad utilizzare gli strumenti digitali e le avanzate tecnologie di rilevamento. Di contro queste diventano sempre meno complesse e meno

costose. È sufficiente una macchina fotografica reflex, ma non necessariamente, e la gestione dei dati è molto più semplice della gestione di un sofisticato videogame. Risulta invece difficile trasferire i fondamenti teorici che riguardano la storia del rilievo e della rappresentazione, la storia dell'architettura e del pensiero architettonico.

La ricerca sulla "Cortina del Porto di Messina" sta per essere intrapresa. Si è nella fase del "progetto di ricerca" che vaga tra l'affidarsi ad un "metodo di ricerca" consolidato, che procede per step logici e consequenziali, oppure procedere in "assenza di metodo" ed errare tra le logiche reali dello spazio e del tempo e la mescola di elementi, categorie e forme dell'architettura. Le fonti storico-progettuali sono molte e facilmente reperibili negli archivi. Gli studi critici e settoriali sono altrettanto noti e accurati.

Le fonti grafiche ben documentano le fasi di progetto. Esiste una grande quantità di elaborati grafici originali che costituiscono i "fondi" più importanti degli archivi messinesi. Manca il dibattito critico e la volontà politico-civile di riconoscere la Cortina del Porto di Messina monumento del razionalismo italiano.

Uno studio accurato ed esaustivo è stato condotto dal prof. Francesco Cardullo nel volume dal titolo *Giuseppe e Alberto Samonà e la Metropoli dello Stretto di Messina* edito nel 2006 per i tipi della Officina Edizioni. Oltre ad una dettagliata e sistematica sequenza degli eventi storici che hanno interessato la Cortina del Porto, dalle fasi del Concorso del 1928 a quelle del progetto fino alla realizzazione, l'autore conduce una lettura critica comparativa dell'architettura dei singoli isolati in cui, affidandosi ai dati di progetto, si mette in evidenza il linguaggio dell'architettura. Le operazioni di rilievo e la restituzione grafica in elaborati comparativi mettono in evidenza gli aspetti teorici.

La misura rilevata scandisce le "regole" e la "trama" ma anche e soprattutto quella "infinità di eccezioni di variazioni, di leggeri spostamenti"⁵ non percepibili alla vista. La morfologia di ogni isolato è data dalla composizione degli elementi dell'architettura. Per le sedi di rappresentanza del potere costruiti nella prima fase, gli elementi dell'architettura "basamento, corpo, coronamento" si

⁵ FRANCESCO CARDULLO, *Giuseppe e Alberto Samonà e la Metropoli dello Stretto di Messina*, Officina Edizioni, Roma 2006 pag 15.

combinano in alternanze classiche seppur con eccezione della proporzione e della misura. Negli edifici della seconda fase il linguaggio classico risiede nella composizione della struttura mentre è attribuibile all'invenzione compositiva del Movimento Moderno da partizione delle alternanze tra pieni e vuoti, tra orizzontalità e verticalità. È vero che ogni edificio, ogni isolato, è una unità autonoma e conclusa, ma la grammatica dell'architettura che utilizza gli stessi codici compositivi e tecnici conferisce una grande unitarietà alla Cortina. L'immagine della città, e la sua identità, di città moderna è restituita nel disegno della sua architettura.



Fig. 4. La Cortina del Porto (2015).



Fig. 5. La Cortina del Porto e la città.

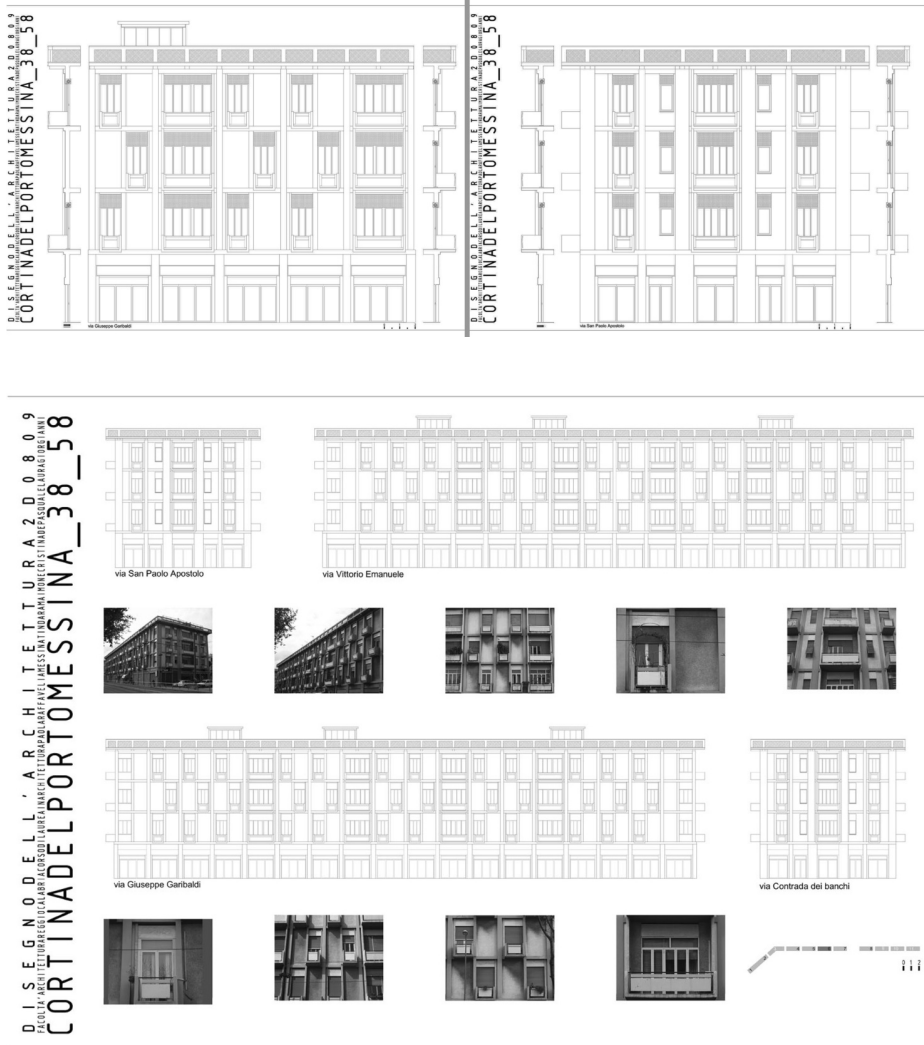


Fig. 6. Rilievo dell'isolato 6, residenze.

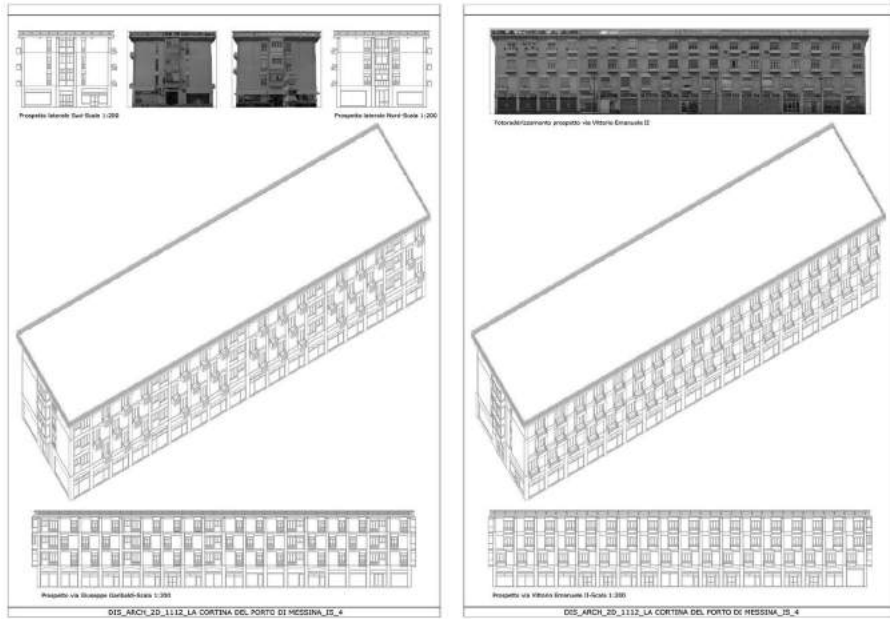


Fig. 7. Rilievo dell'isolato 4, prospetti e modello tridimensionale.

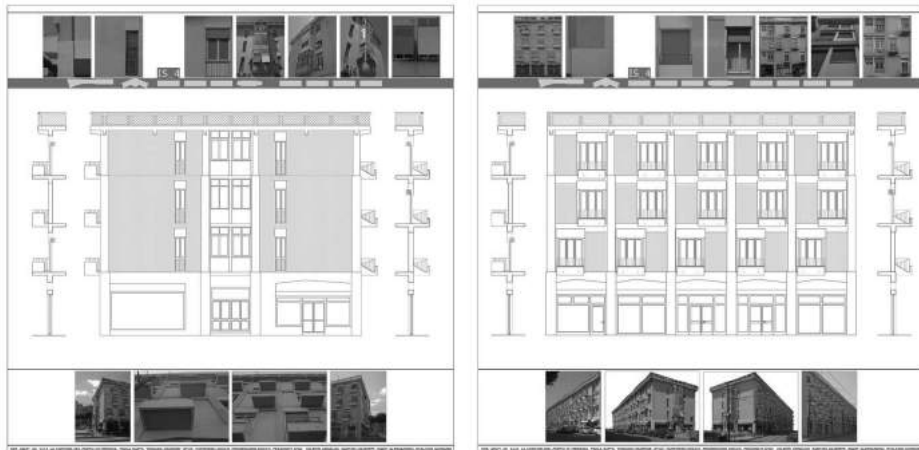


Fig. 8. Rilievo dell'isolato 4, disegni di dettaglio.

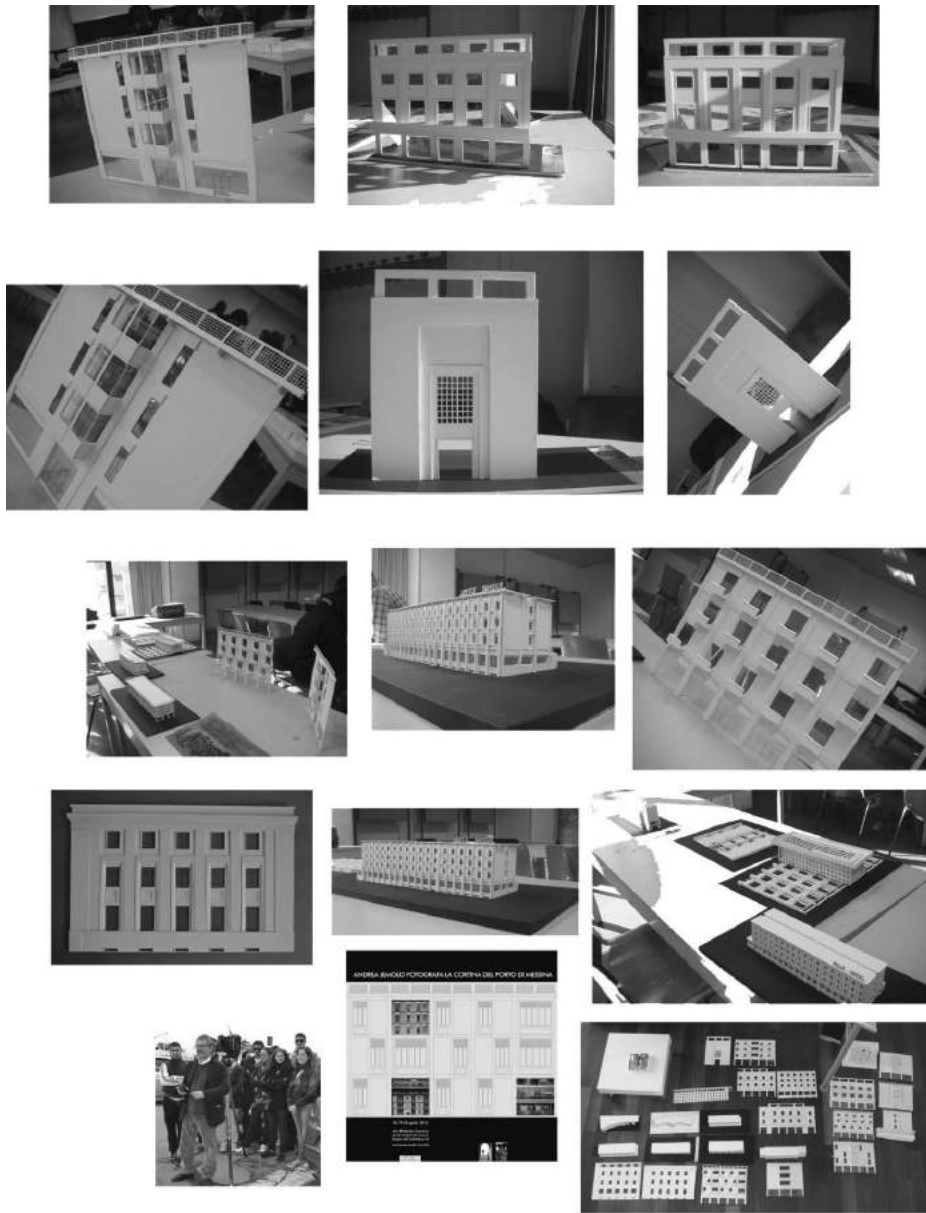


Fig. 9. Maquette e workshop.

PEDRO ANTÓNIO JANEIRO,

Doutor, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa;

Investigador do CIAUD/FA/ULisboa;

Pesquisador do PROARQ/FAU/UFRJ.

Os Desenhos dos Modernos Brasileiros

RESUMO

Este texto é, enquanto síntese, resultado do nosso *Projecto de Pesquisa Pós Doutoral* que, sob a égide do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, PROARQ, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, FAU/UFRJ, e com a orientação científica da Senhora Professora Doutora Maria da Conceição Alves Guimaraens, estamos realizando – na qualidade de pesquisador do PROARQ – desde o dia 18 de Março de 2015.

ABSTRACT

This paper is, as a summary, a result of our Post Doctoral Research Project which, under the auspices of the Graduate Program in Architecture (PROARQ), Faculty of Architecture and Urbanism at the Federal University of Rio de Janeiro, FAU/UFRJ, and the scientific guidance of Professor PhD Maria da Conceição Alves Guimaraens, we have been conducting - as a PROARQ researcher - since March 18th, 2015.

PREÂMBULO

Como consequência de uma cultura alicerçada na hiper-realidade e no simulacro, como consequência de uma, digamos, *cultura de imagens*, vivemos no espectáculo do momentâneo – numa espécie de transitoriedade contínua.

Mais um sintoma do que uma constatação deste estado cultural, a arquitectura parece só agora começar por expressar este estado de coisas de forma mais completa, ou, pelo menos, de um modo mais evidente.

De um certo ponto de vista, a arquitectura, cada vez mais, se apoia nas qualidades virtuais desta *cultura de meios*. Esta exportação criativa da aparência do virtual no tridimensional proporciona ao sujeito, usuário dessa arquitectura, a experiência da simulação, da virtualidade, da abstracção em que o sujeito vive.

A arquitectura cada vez mais se assume na transitoriedade, mas raramente realiza um percurso crítico¹ em relação a essa espécie de *cultura da imagem*, do *simulacro*, da *aparência do material descarnado* de carácter transitório, onde facilmente o usuário se virtualiza quando tenta deformar os seus *paradigmas de espaço* em relação à própria arquitectura, quando para esta foram transferidos os significados da imagem que a antecipou.

É que, pensando, o arquitecto – usando, digamos assim, os “métodos da ciência”² –, a arquitectura pela imagem (*racional*, uma *construção teórica abstracta*), corre o risco de fazer transferir para a arquitectura (*real*, um *processo experimental*) os significados que permitiram a construção dessa imagem que antecipa o objecto arquitectónico.³

¹ “Una sociedad inundada de imágenes experimentará una consiguiente reducción en la sensibilidad social y política, ya que la embriaguez de la imagen conduce a un descenso de la conciencia crítica. La saturación de la imagen promoverá consecuentemente, una aceptación acrítica de la misma. Saturación, embriaguez, complacencia. Y este proceso se volverá sobre sí mismo según permita la complacencia una mayor saturación. La embriaguez de la estética produce una estética de la embriaguez. *Blue Lagoon, Tequila Sunrise, Black Lady. Una cultura del cóctel, una adicción obsesiva a la narcosis de la imagen con una conciencia crítica cada vez más decreciente. La estetización conduce al estado anestesiado y a una mayor estetización que cae en una espiral vertiginosa cuyo único respiro aparente radica en el colapso total del sistema bajo su propia embriaguez. Esta adicción a la imagen es lo que marca la sociedad del capitalismo tardío.*” Neil LEACH, *La an-Estética de la Arquitectura*, Barcelona, Editorial, 2001, p. 95.

² “The first thing to be observed about the relationship between architecture and science is the numerous attempts that have been made during the course of the century to reconstitute architectural practice so as to be bring it into line with the methods of science.” Frampton KENNETH, *The Mutual Limits of Architecture and Science*, in P. GAVINSONE e E. THOMPSON (eds.), *The Architecture of Science*, Cambridge, M.I.T. Press, s.d., p. 353. Ver também a este propósito: Antoine PICON, *Architecture, Science and Technology*, in P. GAVINSONE e E. THOMPSON (eds.), *The Architecture of Science*, Cambridge, M.I.T. Press, s.d., p. 309.

³ A. L. Madeira Rodrigues fala em *latência*: “[...] importa manter presente que o desenho, para o arquitecto, se reveste sempre de aspectos pragmáticos e directamente relacionados com o acto de projectar, sendo mais uma ‘ferramenta de trabalho’ do que propriamente um veículo de expressão plástica e artística. Embora os aspectos expressivos nunca estejam completamente afastados, no caso presente, nunca é o objectivo com o qual este é realizado. Para o arquitecto, o desenho de carácter mais livre e espontâneo possibilita visualizar a sua ideia arquitectónica, auxilia o desenvolver do próprio pensamento que cria o projecto, pode inclusivamente ser o modo de afirmar ideias e opiniões, dispensando o discurso verbal ou escrito, mas raramente existe como obra criada com intenções artísticas (essa existirá no objecto arquitectónico e não no seu projecto, onde está contida em latência). O desenho do arquitecto é um meio e não um fim em si.” Ana Leonor M. MADEIRA RODRIGUES, *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico*, Lisboa, Editorial Estampa, 2000, p. 237 [Sublinhados nossos].

É que, por outras palavras, em suma: i.) sendo o objecto arquitectónico antecipado pela imagem, melhor, sendo o signo arquitectónico antecipado pela simulação da imagem; ii.) estando a construção da imagem sujeita a códigos e, portanto, a significados que a constituem enquanto imagem e não enquanto outra coisa qualquer, e que possibilitam a sua descodificação por aquilo que simula; iii.) estando a construção da imagem sujeita a preocupações de ordem gráfica ou mesmo plástica (próprios das artes plásticas); e iv.) sendo a arquitectura construída – materialmente –, através da imagem; nesse caso: v) aquilo que se transfere da imagem para a arquitectura, são os significados próprios à imagem e não a concretização dos significados próprios da arquitectura; ainda: vi.) aquilo que se transfere da imagem para a arquitectura é o grau de simulação espacial que tornou possível a construção da imagem enquanto *simulação-do-espaco*, e não *o-espaco-da-corporalidade*.

Vivemos confrontados com superfícies de aparência, com representações que se substituem, em certa medida, a tudo o que antes se vivia directamente.⁴ Constatamos a necessidade de um consumo cada vez mais rápido, de canal televisivo em canal televisivo, de estação de rádio em estação de rádio, de *site* em *site*, e de moda em moda – sobretudo. Vivemos também na *era do digital*, em que a simulação já foi levada ao limite – a *simulação* já ultrapassou aquilo a que, um dia, se pôde chamar *real*. O sujeito, imerso na sociedade completamente obcecada pela imagem, torna-se num espectador acrítico que perdeu a relação ingénua com as coisas e consigo próprio quando passou a ser espectador do seu próprio espectáculo⁵ (objectivando-se, assim, virtualizou-se, desmaterializou-se quando obliterou a distância entre *imagem* e *representado*,

⁴ “‘‘Toda la vida de las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una mera representación’’” Guy DEBORD, *La Sociedad del Espectáculo*, Pretextos, Valencia, 1995, cit. por Neil LEACH, *op. cit.*, p. 96.

⁵ “‘‘En la sociedad del espectáculo, la realidad está tan oculta bajo la acumulación de imágenes, de ‘espectáculos’, que ya no es posible experimentarla directamente. El capitalismo tardío había engendrado una sociedad de individuos alienados que habían perdido todo sentido de cualquier experiencia ontológica genuina. Como ha observado Sadie Plant, esta situación comporta serias consecuencias: ‘Los situacionistas [grupo informal revolucionario e flexível de artistas e intelectuais fundado em 1957, e do qual fazia parte Guy Dabord] ... mantenían que la alienación fundamental de la sociedad de clases y de la producción capitalista había penetrado en todas las áreas de la vida social, el conocimiento y la cultura, con la consecuencia de que las personas se eliminan y alienan, no sólo de los bienes que producen y consumen, sino también de sus propias experiencias, emociones, creatividad y deseos. Las personas son espectadoras de sus propias vidas, e incluso los gestos más personales se viven con cierto distanciamiento!’’’ Neil LEACH, *op. cit.*, p. 97. “‘‘De un modo crudo y directo, apoya la cultura de la imagen, una sociedad del espectáculo en la que los individuos están alienados de sus verdaderos egos e seducidos por las representaciones glamorosas de sus propias vidas.’’’ Neil LEACH, *op. cit.*, p. 107.

ávido pelo momentâneo) espesso e comprimido que torna todas as formas de *tempo* e de *espaço* universalmente equivalentes, como vimos.

O *real* na contemporaneidade é já um produto pronto a consumir – *hiper-real*. Habitamos hoje no *mundo do ecrã*, e esta noção aparece já cristalizada e reinterpretada em certos edifícios e na constituição de determinados espaços, através de elementos que são tangíveis e, em simultâneo, tectonicamente ambíguos, o que faz com que estes edifícios e estes espaços oscilem entre *fora* e *dentro*, entre fachada e espaço onde a existência – pelo corpo –, se tenta projectar, entre *real* e *virtual*.

A arquitectura, num jogo plástico proporcionado pela sua simulação segundo imagens, parece conscientemente jogar com a dissolução da solidez material fazendo-a derivar em gradações de intensidades que vão da transparência à opacidade, e que nos sugerem uma visão desvanecida de uma presença descarnada onde o corpo tenta existir – sobreviver.

A arquitectura contemporânea pode, assim, ser metamorfose continua e desafiar, deste modo, a nossa compreensão do espaço, subvertendo a *função* do signo arquitectónico: por um lado, utilitária e social⁶; e, por outro, suporte da memória como veículo da cultura. A arquitectura transcende a sua própria fisicalidade oferecendo edifícios com um carácter pluridimensional. Reparámos que, cada vez com maior frequência, o espaço é esquecido em benefício de um *jogo de formas* – o jogo estudado pela imagem que a precipitou no mundo da gravidade.

A arquitectura vem deixando de ser o domínio de uma parte do *continuum* do espaço livre, para passar a ser o reflexo da imagem que a simulou. E como essa imagem que simula e antevê a arquitectura é um conjunto de desenhos (plantas, alçados, cortes, etc.) onde o sujeito é deixado de fora, essa parte do espaço uma vez tridimensionalizada aparece-nos como um reflexo dessa simulação. O espaço surge, então, *entre* essas superfícies estudadas pelo desenho, mas não como coisa, de facto, dominada. O espaço aparece como

⁶ “El buen diseño depende obviamente de un alto sentido de conciencia visual, pero este énfasis en la imagen tiene ciertas consecuencias negativas; es en una disciplina como la arquitectura, que está tan directamente involucrada con preocupaciones de orden social, donde es más probable que estas consecuencias negativas se produzcan más acentuadamente. La estetización del mundo induce a una forma de entumecimiento, reduce toda conciencia del dolor al nivel de la imagen seductora. [...] La seducción de la imagen trabaja contra cualquier sentido subyacente de compromiso social. La arquitectura está comprometida potencialmente con este ámbito estetizado [...]” Neil LEACH, *op. cit.*, pp. 80 e 81.

que espontaneamente porque não reflectido pela arquitectura, quase sempre indistinto do *continuum* do espaço – o que conduz a um seu não reconhecimento; e o que o condena à incompreensão subjectiva, por o sujeito se sentir no seu exterior como quando observa a imagem que o antecipou, como em uma *membrana superficial*⁷. De certa maneira, a arquitectura é pluridimensional – é um conjunto de imagens estudadas na bidimensionalidade (e que quase sempre resvalam para o âmbito das artes plásticas), e através das quais se executa, quase sempre, a arquitectura contemporânea. Assim, a arquitectura assume as características das imagens que antecederam a sua construção tridimensional – ela é transitória por isso, o que implica uma sua necessária redefinição e portanto do nosso próprio sentido de *ser*. Porque nós só *somos* no espaço arquitectónico. Quando falamos de arquitectura estamos a reflectir acerca do *lugar* onde se possa existir.

A arquitectura de transitoriedade invade as construções ontológicas clássicas – as arquitecturas de presença –, e obriga-nos a uma reflexão acerca do estado do mundo em geral e da arquitectura em particular.

O deslumbramento pelo virtual, sobretudo com os novos processos tecnológicos de produção de imagens – entre elas imagens que simulam a arquitectura –, fez com que o arquitecto se desvinculasse daquilo que foi a arquitectura até ao aparecimento dessas novas tecnologias digitais. Destacamos deste cenário a substituição da manualidade no desenho, como processo de pensar a arquitectura, que deu lugar à representação digital onde essa mesma manualidade se tornou inútil. Perdido, até mesmo, o desenho – agregado à manualidade –, perdeu-se definitivamente um contacto (que, de certa forma, o próprio desenho já anunciava pela construção de imagens que deixavam o espectador de fora daquilo que simulava) com a materialidade da arquitectura e portanto com a sua presença enquanto coisa física sujeita à gravidade e à luz.

O arquitecto celebra o momentâneo, a desmaterialização, esquecendo-se da dimensão espiritual da existência humana. Do mesmo modo, o arquitecto esqueceu-se do corpo, contando com a sua capacidade de aderência às construções estetizadas que protagoniza seduzindo o próprio corpo.

⁷ “[...] los arquitectos, al menos en apariencia, son particularmente susceptibles a una estética que fetichiza la imagen efímera, la membrana superficial. El mundo se estetiza y se anestesia. En el mundo embriagador de la imagen, la estética de la arquitectura amenaza con convertirse en la anestésica de la arquitectura.” Neil LEACH, *op. cit.*, pp. 80 e 81.

Estetizou-se o mundo, ofuscou-se o sujeito com imagens de toda a ordem e origem. E em resposta às solicitações do mundo estetizado que o seduz e embriaga⁸, o sujeito responde desencadeando uma espécie de anestesia⁹ compensatória como protecção contra esta sobre-estimulação.¹⁰

As observações proferidas ao longo desta reflexão, e agora de um modo mais efectivo, obrigam-nos a desenhar uma conclusão sem pedra de fecho. Acabemos, por agora, como iniciámos: com o corpo.

Os sistemas de imagens perceptivas dotados de formas espaciais que a arquitectura contemporânea disponibiliza hoje, são só mais um indício da cultura da hiper-realidade e do simulacro, onde o corpo frequentemente se atordoa entre o virtual e o material. No entanto, é sempre ao corpo que voltamos, ele é no limite o *princípio* e o *fim*, ele é *fonte absoluta*, constituinte através do sentido.¹¹ E se dizemos que é a ele que voltamos, não o fazemos ignorantes de que dele nunca saímos; é, porém, cientes de que dele nos não lembramos imersos na ficção anestesiante das presenças ordenadas pela cultura.

Considerações prévias acerca da fenomenologia como metodologia aplicada às leituras da arquitectura e dos seus desenhos

A ideia de arquitectura como linguagem, entendida num sentido mais ou menos amplo, tem origens longínquas, até mesmo medievais como defendem alguns autores.¹² Mas, o que faz com que possamos entender a arquitectura

⁸ “La embriaguez de la estética puede, en consecuencia, anestesiar al sujeto.” Neil LEACH, *op. cit.*, p. 78.

⁹ “La paradoja de este fenómeno, observa Buck-Morss, es que el término ‘estético’ está aparentemente asociado con su opuesto ‘an-estético’ (anestesia). Podría encontrarse alguna explicación en el modo en que el término estético ha ido cambiando y perdiendo su significado original. El antiguo término griego, *aesthesis*, hace referencia, no a teorías de la belleza, sino a percepciones sensoriales. Implica una elevación de los sentimientos y las emociones y una concienciación de los sentidos, justo lo opuesto a la ‘anestesia’.” Neil LEACH, *op. cit.*, pp. 78 e 79.

¹⁰ “El proceso de estetización eleva la consciencia hacia la estimulación sensorial, con lo que se desencadena una anestesia compensatoria como protección contra la sobre-estimulación.” Neil LEACH, *op. cit.*, p. 79.

¹¹ Retornemos ao corpo sem melancolias líricas – aquelas que durante séculos divinizaram a arte e que no período Romântico atingiram o seu ponto de ebulição. Retornemos ao corpo enquanto possibilidade de conhecimento. /Retornar/ significa ver, sentir, apropriar, reencontrar o sentido, responder arquitectonicamente aos desafios de hoje, pela magnitude do corpo. Enfim, *partilhar o aqui*, reencontando o outro.

¹² “[...] para Pierre Roissy (siglo XII, apud De Bruyne, 1946), ‘las vidrieras que impiden el viento y la lluvia y que permiten entrar la luz del sol son la imagen de la Sagrada Escritura, e iluminándonos con sus historias y sus alegorías, no alejan de las doctrinas peligrosas’. Más tarde, Condillac sostendría le idea de que es el lenguaje de acción, lenguaje mudo, baile de gestos, el que ha producido todas las artes. En el siglo XIX, los románticos explotaron a fondo la ecuación catedral = libro de los iletrados. Se ha citado mil veces, con reelección a esto, Notre-Dame de Paris y la Biblia de Amiens.” Maurice REUCHLIN, cit. por Francis EDELIN, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, *Groupe m, Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l’Image*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 365.

como tal? Ou, por outras palavras, que características podemos encontrar na arquitectura que nos permitam uma abordagem feita em termos linguísticos?

Ambas as questões – complementares e interdependentes –, se revestem de uma essencial pertinência se quisermos, como podemos, perspectivar a arquitectura através de um prisma fenomenológico.

Antes mesmo de se conjecturar se a arquitectura é uma arte ou uma ciência – tema, aliás, aparentemente adormecido mas que comumente desperta, sabemos-lo todos, os discursos teóricos mais apaixonados – teremos de desenhar a circunferência que, por um lado, delimita o campo de acção da arquitectura, que, por outras palavras, estabelece os limites do seu território operativo e, por outro, ou melhor, assim, abordar a arquitectura como Disciplina, portanto, como uma área do conhecimento que pode ser distinguida de outras formas de se poder ver o mundo.

Ninguém discute, ou confunde, por exemplo, a Medicina com o seu objecto de estudo, como ninguém confunde ou discute a distância que vai, por exemplo, desde a Física ao objecto que cai sujeito à gravidade.

O objecto da Física são os fenómenos materiais que não alteram a estrutura interna dos corpos. O objecto da Medicina é o homem, a sua vida e a constante promessa da morte. Da mesma forma, o homem, a sua vida e essa constante promessa, é o objecto de estudo da Filosofia, mas, nem assim, se confunde Medicina com Filosofia, nem o inverso. Os seus objectos *são os mesmos e não são os mesmos*. Aliás, o que faz com que estas duas disciplinas não se confundam não é o objecto de estudo, é, isso sim, *o modo e o lugar, o como e o donde*, se olha para ele. Não nos dispersemos acerca das angulações dos pontos de vista de disciplinas que nos são alheias relativamente aos seus objectos de estudo – ou, pelo menos, ao *modo* como olham para esses objectos de estudo.

Não caíamos, portanto, na tentação de confundir arquitectura com o seu objecto. E qual é esse objecto?

Se a arquitectura for, como acreditamos que é, a moldura da vida do homem em sociedade, então, é à *vida do homem em sociedade* que a arquitectura dirige o seu olhar. Esse olhar é específico; tão específico como o olhar

da Sociologia que também investiga isso – *o homem em sociedade*.¹³ Mas, Arquitectura não é Sociologia, ainda que seja a *vida do homem em sociedade* o alvo para onde a Arquitectura aponta o seu olhar. Esse olhar é específico, como dissemos – é um olhar que olha para a vida do homem (em sociedade) no sentido mais amplo que possamos atribuir a *vida*, ou a qualquer que seja o sinónimo que *vida* pode ou possa vir a admitir.

O olhar da Arquitectura dirige-se à *vida* na sua magnitude e complexidade. É abrangente e parte, eventualmente, da consciência de que o homem não é senão *no* espaço e *em* sociedade. A consciência dessa impossibilidade de se pensar o homem *fora do lugar e longe do outro*, é o que funda a arquitectura, é o que, de certa maneira, faz dela uma disciplina autónoma, porém, permeável a praticamente todas as outras, a única que olha o homem na sua inteireza, em todas as acções que o corpo do homem pode desempenhar, querer ou vir a querer, desejar ou vir a desejar *no espaço*. Sempre, *no espaço*.

É neste sentido que ela, a arquitectura, funciona como uma espécie de moldura, funciona como *o que está entre* o homem e o cenário¹⁴ onde o homem pode ou não pode interpretar, ou, melhor, pode ou não pode representar os seus *gestos*. Mais à frente, neste trabalho, esclareceremos que tipo de “entre” arquitectónico mais nos interessa na nossa pesquisa.

Mas, se, para nós, *representar* quiser dizer *tornar presente*, então, a arquitectura – *estando-entre* – torna presente, na relação que o homem estabelece com os seus produtos (com os objectos arquitectónicos), uma *possibilidade*.

¹³ E que, inventada por Comte em 1839, pela primeira vez designou o estudo positivo dos fenómenos sociais, o qual, curiosamente, num primeiro tempo, o tinha qualificado de “física social” (o que, mais tarde, levou Durkheim a “tratar os factos sociais como coisas”): “[...] Durkheim, propondo-se tratar os factos sociais como coisas, procurava elaborar um método explicativo em sociologia: em *Les regles de la methode sociologique* tratava-se explicitamente de estabelecer relações constantes entre *instituição* estudada e *meio social interno*, também ele definido em termos de física (densidade, volume). Durkheim mostrava-se deste modo fiel ao programa comtiano da *física social* e fazia enveredar a sociologia pelo uso predominante da estatística comparada.” [Sublinhados nossos] Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 72.

¹⁴ “Primeiro, há o ‘cenário’, compreendendo a mobília, a decoração, a disposição física e outros elementos do pano de fundo que vão constituir o cenário e os suportes do palco para o desenrolar da acção humana executada diante, dentro ou acima dele. O cenário tende a permanecer na mesma posição, geograficamente falando, de modo que aqueles que usem determinado cenário como parte de sua representação não possam começar a actuação até que se tenham colocado no lugar adequado e devam representação ao deixá-lo. Somente em circunstâncias excepcionais o cenário acompanha os actores. Vemos isto num enterro, numa parada cívica e nos cortejos irrealis com que se fazem reis e rainhas.” Erving GOFFMAN, *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, 2.ª ed., Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 1983, p. 29.

A arquitectura possibilita ao homem “ser sobre a Terra¹⁵ como mortal, quer dizer: habitar”¹⁶, quer dizer, *enquanto-acto* ou *no-próprio-acto* de habitar – “O Habitar é o modo em que os mortais são sobre a Terra”¹⁷.

É por a arquitectura ser o que possibilita o-modo-em-que-se-pode-ser, que podemos entendê-la como *representação* – e, assim, como *linguagem*¹⁸ no seu sentido mais amplo; ela representará, pelo menos, essa possibilidade, ela representará todos os gestos humanos que couberem nessa possibilidade-de-se-ser; todos os gestos, em suma, a vida. Assim se torna, não só fundamental, mas absolutamente incontornável uma perspectiva fenomenológica sobre a arquitectura em particular para o presente estudo acerca dos *Desenhos dos Modernos*.

Mas, quando dissemos que a arquitectura olha o homem na sua inteireza *em todas as acções que o seu corpo pode desempenhar no espaço*, não nos referíamos ao *corpo* como um aglomerado de células ou um edifício de moléculas ou a um “corpo capsulado”¹⁹; referimo-nos, isso sim, ao *corpo* como *aquilo-que-transporta-a-vida*, como *aquilo-que-(,de certa maneira,)-exprime-a-vida*, ou *aquilo-através-do-qual-a-vida-se-exprime* sobre a Terra; referimo-nos, isso sim, ao “corpo de dentro”²⁰.

¹⁵ “[...] a Terra, por exemplo, que não está em movimento como os corpos objectivos, mas tampouco em repouso, porquanto não vemos a que ela estaria ‘fixada’ – ‘solo’ ou ‘cepa’ de nosso pensamento como de nossa vida, que, quando habitarmos outro planeta, poderemos deslocar ou transportar; mas porque então teremos ampliado a nossa pátria, não a poderíamos suprimir. Como a Terra é, por definição, única, todo solo em que pisamos torna-se imediatamente uma província sua, e os seres vivos com quem os filhos da Terra poderão comunicar-se tornar-se-ão igualmente homens – ou, se se preferir, os homens terrestres tornar-se-ão variantes de uma humanidade mais geral que permanecerá única. A Terra é a matriz tanto de nosso tempo como de nosso espaço: qualquer noção construída do tempo pressupõe a nossa proto-história de seres carnis co-presentes num único mundo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, 1ª ed. Brasileira, São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 199.

¹⁶ “O modo como tu és e eu sou, a maneira segundo a qual nós homens somos sobre a Terra é o Buan, o Habitar. Ser homem quer dizer: ser sobre a Terra como mortal, quer dizer: habitar.” Martin HEIDEGGER, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, 1954, pp. 145-162, trad. do alemão por Carlos Botelho. Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do *Colóquio de Darmstadt II sobre Homem e Espaço*; impresso na publicação deste Colóquio, *Neue Darmstadter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.

¹⁷ Martin HEIDEGGER, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, *op. cit.*, p. 72ff.

¹⁸ *Linguagem como sistema de signos*; isto se *signo* for para nós, como é para Eco quando adopta a terminologia de Pierce, “ALGO QUE ESTÁ NO LUGAR DE OUTRA COISA” (Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, 3ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997, p. 11). Portanto, *linguagem* como sistema de entidades (de *algos*) que tomam o lugar, ou que se substituem, ou, por outras palavras, que tornam presentes, que representam, outras entidades (*outras coisas*).

¹⁹ Martin HEIDEGGER, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, *op. cit.*, p. 72ff.

²⁰ Gilles LIPOVETSKY, *A Era do Vazio, Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*, Lisboa, Relógio d’Água, 1988, p. 59

Falar de arquitectura, portanto, é falar do homem *no e/ou do* espaço. Porque o Homem só consegue pensar-se no espaço. Porque o próprio pensar desencadeia sempre uma certa *espacialização*. Não há, por isso, *presente* sem *lugar*, nem *agora* sem *aqui* – sem que um *aqui* justifique a *minha-presença* no *agora*, numa compaginação de *mim comigo* quando *me* acho. Por esse mesmo motivo, não há memórias sem sítios, nem por-vir que não seja uma abertura sobre um (*eu*-)possível num *lá*. *Homem* e *espaço* mantêm de algum modo a mesma relação que existe entre a vida e a morte. Ser-Homem é sempre *ser-aí*. O espaço não é só uma espécie de *fundo* onde podem acontecer os gestos que o Homem interpreta como em um cenário, é mais do que isso, é uma *contextura*. Ambos, *Homem* e *espaço* existem no “mesmo tecido intencional”.²¹ Eles são indivisíveis como os rostos de Jano.

Falar de arquitectura é falar da “erecção de um limite”²² que estabelece a *fronteira* (ou o “muro”²³, ou a “barreira material”²⁴, como lhe prefere chamar

²¹ “Se a distinção do sujeito e do objecto está confusa em meu corpo (e decerto a da noese e da noema?), também está confusa na coisa, que é o pólo das operações de meu corpo, o termo em que termina a sua exploração, portanto presa no mesmo tecido intencional que ele.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, op. cit., pp. 183 e 184 [Sublinhados nossos].

²² “Como se sabe a arquitectura combina [...] duas tarefas que não são facilmente conciliáveis. Por um lado, tem de proporcionar um abrigo que proteja os seus habitantes das forças exteriores indesejáveis e lhes ofereça um meio interno agradável. Por outro lado, tem de criar um exterior adequado às suas funções físicas e que impressione visualmente, que convide ou intimide, seja informativo, etc. Dos pontos de vista perceptivo e prático, os mundos de fora e de dentro são mutuamente exclusivos. Não se pode estar em ambos ao mesmo tempo. E, todavia, confinam directamente um com o outro. basta passar pela mais fina das portas para se deixar um dos mundos e entrar no outro. na planta horizontal do arquitecto, que descreve a arena da acção humana, as divisórias entre os dois mundos não são mais que linhas ou estreitas tiras, constantemente perfuradas pela continuidade das nossas locomoções diárias que atravessam de um lado para o outro sem grande esforço. Assim, o grande desafio para o arquitecto provém da contradição paradoxal entre: 1) a mútua exclusividade dos espaços interiores autónomos e contidos em si e de um mundo exterior igualmente completo, e 2) a necessária coerência de ambos como partes do meio ambiente humano indivisível. Isto justifica a afirmação [...] de que a erecção de um limite que separe o interior do exterior é o acto arquitectónico primevo.” Rudolf ARNHEIM, *A Dinâmica da Forma Arquitectónica*, Lisboa, E. Presença, s.d., p. 81 [Sublinhados nossos]. Ainda: “Sólo la definición del limite vuelve posible y visible el cuerpo y la realidad espacial que él mismo rescata y conforma. La noción arquitectónica de limite, abarca así la barrera construida, el simple marco perceptivo de diferenciación, hasta el espacio fronterizo de transición entre el exterior y el interior que va del espesor murario del umbral, en sus distintos gradientes y mediaciones espaciales del huesco, a la profundidad de la especialidad contenida en el atrio, que adquiere ya un sentido interior de habitación previa a otras estancias de mayor interioridad.” Jorge CRUZ PINTO, *La Caja, el espacio-límite, La idea de caixa en momentos de la arquitectura portuguesa*, Tesis Doctoral, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1998, p. 164.

²³ “El límite fenomenológico empieza con la parte construida, sus calidades formales expresivas determinadas por la geometría y por la diferenciación material. El muro en cuanto límite construido, es el elemento arquitectónico primero en el que se funda la arquitectura; la barrera que divide, separa, oculta, protege y da forma en el contorno materializado por la pared, la muralla, la tapia...” Jorge CRUZ PINTO, op. cit., p. 166.

²⁴ “La utilización del concepto de espacio con precisas aconotaciones de significados en el campo filosófico y científico, al ser transpuesto al campo de estética y en particular al de la arquitectura sólo es comprensible y evaluable en cuanto una

Cruz Pinto) entre esse *aqui* e esse *lá*, é, assim, falar do *corpo-vivo* e da consciência que o *próprio-corpo* pode fazer dessa vida que, mais do que transporta, é. Falar de arquitectura, portanto, é falar da vida encarnada no *aqui* e no *agora*; é falar do presente; é falar do *lugar*²⁵ desde o qual se procura o sentido das coisas. É falar, portanto, de *habitar*²⁶ – “Isto quer dizer: ficar, deter-se”²⁷. E é por isso que falar de arquitectura não se esgota no falar-se dos seus produtos (lato senso, as “construções”²⁸ que produz, *os objectos arquitectónicos*) somente enquanto *coisas-visíveis, fotografáveis* ou *submetíveis* ao discurso do esteta. No entanto, habitar é muito mais do que este “deter-se”: “*Habitar es mucho más que una duración, que un lugar y que la acción que en éste se desarrolle: El habitar está profundamente anclado en nuestro ser, en nuestro comportamiento.*”²⁹

O objecto arquitectónico é o produto da Arquitectura; mas a arquitectura não é só o objecto produzido, é também esse objecto. Isto porque, do nosso

adopción poética referida a una expansión contenida a partir de la percepción de sus límites o barreras materiales que lo conforman.” Jorge CRUZ PINTO, *op. cit.*, p. 161.

²⁵ “[...] a ponte nunca seria uma mera ponte, se não fosse uma coisa. A ponte, é claro, é uma coisa de tipo *particular*, pois ela reúne o Quadrado [refere-se à *unidade* formada por Terra e Céu, os Divinos e os Mortais] *no* modo de lhe colocar [verstattet; collocare < cum, locare < locus (N.T.)] um *local* [Statte]. Mas, somente aquilo que é *ele próprio um lugar* [Ort] pode dispor um local. O lugar não existe já antes da ponte. Decerto que há, antes da ponte estar, ao longo da corrente, muitos pontos [Stellen] que podem ser ocupados por qualquer coisa. Um dentre eles mostra-se como um lugar e decerto *por meio da ponte*. Assim, a ponte não vem a estar primeiro num lugar, mas sim, primeiramente, brota um lugar da própria ponte.” [Sublinhados nossos] Martin HEIDEGGER, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, *op. cit.*, p. 72ff.

²⁶ “Ao Habitar, assim parece, chegamos somente por meio do Construir. Este, o Construir, tem aquele, o Habitar, como fito. Contudo, nem todas as construções [Bauten] são também habitações. A ponte e o hangar, o estádio e a central eléctrica são construções, mas não habitações; a estação de caminhos-de-ferro e a auto-estrada, a barragem e o mercado são construções, mas não habitações. No entanto, as construções referidas encontram-se no âmbito do nosso Habitar. Ele estende-se até estas construções e não se circunscreve à habitação. O camionista está em casa [zu Hause] na auto-estrada, mas não tem ali o seu alojamento; a operária está em casa na fábrica de fição, mas não tem ali a sua habitação; o engenheiro-chefe está em casa na central eléctrica, mas não habita lá. As construções referidas dão casa [bewohnen] ao homem. Ele habita-as [bewohnt sie] e todavia não habita [wohnt] nelas, se Habitar quizer apenas dizer que ocupamos um alojamento.” Martin HEIDEGGER, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, *op. cit.*, p. 72ff.

²⁷ Martin HEIDEGGER, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, *op. cit.*, p. 72ff.

²⁸ “Aqueles construções [refere-se à ponte, ao hangar, ao estádio, à central eléctrica, à estação de caminhos-de-ferro, à auto-estrada, à barragem e ao mercado], contudo, que são habitações, permanecem pelo seu lado determinadas a partir do Habitar, na medida em que servem o Habitar dos homens. Então, o Habitar seria, em todo o caso, o fim que precede todo o Construir. Habitar e Construir estão na relação de fim e meio. No entanto, enquanto entendermos isto somente desta maneira, tomamos o Habitar e o Construir como duas entidades separadas, e, com isso, representamos algo correcto. Só que, ao mesmo tempo, com a figura fim-meio, encobrimos as relações essenciais [wesentlichen]. A saber, o Construir não é apenas meio e caminho para o Habitar, o Construir é já em si mesmo Habitar. [...] O que quer então dizer Construir? A palavra do antigo alto alemão para construir, ‘buan’, significa habitar.” Martin HEIDEGGER, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, *op. cit.*, p. 72ff.

²⁹ Jézabelle EKAMBI-SCHMIDT, *La Percepción del Habitat*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974, p. 26.

ponto de vista, a arquitectura está antes do seu produto como está também depois dele. A arquitectura é, neste sentido, um modo de se ver o mundo, de explicá-lo, de traduzi-lo e, de certa maneira, ou mesmo, sobretudo, representá-lo – ela, de certa maneira, expressa, ou representa, uma “imagem cósmica”³⁰, uma certa forma de entender e ordenar o mundo de todas as coisas que podem ser levadas à consciência humana.

O objecto arquitectónico, neste sentido, é uma representação desse(s) modo(s) de se pensar um certo estado de coisas onde o homem se inscreve. No entanto, ele, o objecto arquitectónico, também por isso é representação.

Mas, é por o objecto arquitectónico poder ser observado como a representação de um certo estado de coisas, como a construção de uma certa, como vimos, *imagem cósmica*, que podemos, por exemplo, através dele, cartografar esses estados da vida humana em sociedade ao longo do tempo – e, assim, construir-se uma ideia de passado também através dele, ainda assim para sempre “uma aproximação incompleta do original”³¹ (aliás, a História está sempre atenta a esta *aproximação*).³²

Dizemos *representação*, (também) porque o objecto arquitectónico – enquanto produto – serve ao homem de *cenário* onde ele pode expressar os

³⁰ “Cuando el espacio de los que se aman se hace público, como una imagen de un ideal común en el espacio existencial, adquiere el carácter de un espacio ‘sagrado’. El espacio sagrado se centra siempre en uno o varios lugares sagrados, o sea, ‘focos’ donde está representada la común imagen cósmica.” Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, Barcelona, Ediciones Blume, 1975, p. 44.

³¹ “A tradição quer que interpretemos sempre a arte e a arquitectura por referência às realidades contemporâneas. Mas não devemos esquecer que o homem moderno se encontra definitivamente cortado dos múltiplos mundos sensoriais dos seus antepassados: a riqueza dessas experiências continuará a faltar-lhe para sempre, uma vez que tais experiências se encontravam irremediavelmente enraizadas e integradas em estruturas que apenas os seres humanos da época correspondente eram capazes de compreender em pleno. O homem actual deve preservar-se dos juízos apressados quando olha nas paredes de uma gruta pré-histórica de França os de Espanha uma pintura com quinze mil anos. A arte das épocas transactas fornece-nos ao mesmo tempo indicações acerca das nossa próprias reacções relativamente à natureza e à organização da nossa própria experiência visual, bem como uma ideia do que *poderá ter sido* o mundo de percepção do homem primitivo. No entanto, a nossa imagem moderna desse mundo continuará para sempre a ser uma aproximação incompleta do original, à semelhança dos vasos restaurados que vemos num museu. *A acusação mais séria que pode fazer-se às numerosas tentativas de interpretação do passado do homem é o facto de projectarem no mundo visual do passado a estrutura do mundo visual contemporâneo.*” [Sublinhados nossos] Edward HALL, *Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógio d’Água, s.d., pp. 95 e 96.

³² Dizemos *representação*, porque o objecto arquitectónico, de certa forma, torna presente *a vida do homem de outro tempo na sociedade de outro tempo* que não o moderno, no sentido de *actual*. Essa possibilidade cartográfica não remete exclusivamente para o *estilo*, antes implica uma leitura da vida do homem em sociedade através do objecto arquitectónico.

seus *gestos*, desde os *rituais* mais prosaicos da vida quotidiana àqueles que o homem, fruto de uma cultura, atribui mais valor na sua vida.³³

No entanto – e independentemente do valor que lhes possamos atribuir –, todos estes rituais humanos pressupõem um cenário, um fundo que os acolha, um dispositivo espacial onde, *nele* e *com ele*, o homem possa existir e, assim, *ser sobre a Terra*, quer dizer: *habitar*. Esse *cenário*, esse *fundo*, esse *dispositivo* é suportado pelo objecto arquitectónico; e a relação do homem *com ele* é a arquitectura. Por este motivo, torna-se inevitável, mais do que uma análise da arquitectura como linguagem – enquanto possibilidade de ser investigada como um *fenómeno da cultura que é sistema de signos* –, uma sua abordagem fenomenológica. É justamente quando se considera que a arquitectura é aquilo-que-está-entre o *homem* e o *espaço que ele habita*, e que se admite, assim – e de uma maneira geral –, que a consciência humana *nada é* senão *em-(ou,-na)-relação* com algo, que uma análise deste tipo encontra pertinência.

Em suma, todos os rituais humanos – a que podemos, também, chamar *gestos* – pressupõem um cenário. Mais: a presença de um cenário é indispensável ao desempenho desses rituais.

Mas, que *rituais* são esses? E, de que *cenários* falamos?

Comer, dormir, andar, ver, conversar, ler, conhecer, ouvir ou todos os outros *gestos humanos*. Conseguimos nós imaginar estes *gestos* sem que, forçosamente, os não tenhamos de emoldurar, de certa maneira, num espaço que lhes sirva de fundo? Ou, por outras palavras, podemos nós separar *homem* de *espaço*?³⁴

³³ “De todos modos, e independientemente de su perdurabilidad, no existe un espacio transformado separado de una vivencia del tiempo ni ninguna creación que no participe, aunque sea de forma fugaz, en una representación de la cultura con un principio y un fin. Así, todo espacio es instrumentalizado en torno a una serie de rituales, sagrados o profanos, de larga duración o efimeros, cuya última finalidad es la cohesión grupal, a nivel de estructura ideológica, de la comunidad que lo consume.” Fernando TORRIJOS, *Sobre el uso estético del espacio*, in José FERNÁNDEZ ARENAS (Coord.), *Arte Efímero y Espacio Estético*, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1988, p. 18.

³⁴ “Falar do homem e do espaço soa como se o homem estivesse dum lado e o espaço do outro. Mas o espaço não é um defronte [*kein Gegenüber*] do homem. Não é nem um objecto externo, nem uma vivência interna. Não há os homens e para lá disso *espaço*; pois, se eu disser ‘um homem’ e pensar com essa palavra aquele que é no modo humano, quer dizer, que habita, então, com o nome ‘um homem’ designo já a estada no Quadrado [refere-se à unidade que se estabelece entre a Terra e o Céu, os Divinos e os Mortais] junto das coisas. E mesmo quando nos relacionamos com as coisas que não estão alcançáveis nas proximidades, detemo-nos junto das próprias coisas. [...] Quando vou para a saída da sala, já lá estou e não poderia de todo ir para lá, se eu não fosse [*ware*] no modo de estar lá. Eu nunca estou somente aqui enquanto este corpo capsulado mas estou ali, i.e., já sustendo-me através do espaço e só assim posso passar através dele.” Martin HEIDEGGER, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, op. cit., p. 72ff.

A Architectura não é só o objecto architectónico, mas, é a relação entre *mim* e *ele*, é onde *eu posso* ou onde *eu não posso* desempenhar-me e, assim, manifestar a *minha existência* sobre a Terra.

Fixemo-nos na convicção de que a arquitetura não é apenas o objecto produzido.

O objecto architectónico não é só uma forma visível, por conseguinte, não é só uma forma que pode ser analisada segundo o seu *estilo*³⁵ – como “processo de combinar sintagmaticamente as ordens imaginárias e formais”³⁶ que, por extensão, se pode, por exemplo, caracterizar uma dada época e/ou civilização. O objecto architectónico é um objecto que vai além da visão e, assim, está (ou, é) para lá da imagem visual, que vai (, ou que põe o homem em contacto com *aquilo-que-vai* ou *aquilo-que-está*) mais além, até, dos limites do próprio corpo; ele, o objecto architectónico, é inteiro na sua espessura e complexidade; ele, digamos, revela-se no “uso que o homem faz do espaço [de que ele é fronteira ou limite] enquanto produto cultural específico”³⁷; e ela, a Architectura, é a Disciplina que investiga isso (e que, de certa maneira, põe em-relação *homem-que-habita* e *objecto-que-é-habitado*).

É neste sentido que podemos dizer que só uma análise fenomenológica³⁸ pode dirigir uma investigação (mais completa) à Architectura, e, assim, superar o equívoco de que o objecto architectónico é só visual, é só *fotografável* ou só pode ser imaginado pelos olhos. É neste sentido que, portanto, se pode superar, por um lado, o equívoco do estilo, e por outro, o equívoco de que “a arquitetura é [só] um jogo sábio, correcto e magnífico dos volumes

³⁵ “[Cita Von Rumohr, na sua definição de *estilo*:] ‘uma adaptação, que se torna num hábito, às exigências internas da matéria em que o escultor esculpe as estátuas, com que o pintor compõe as suas formas’ [...] No entanto, não se deve limitar a palavra estilo apenas a este elemento sensível e antes se pode alargá-la às determinações e leis da representação artística próprias da natureza da arte a que pertence o objecto representado. [...] O estilo refere-se, pois, a um modo de execução que toma em conta as condições dos materiais empregados, bem como as exigências de concepção e execução de cada arte e às leis que provêm do próprio conceito da coisa.” HEGEL, *Estética, O Belo Artístico ou o Ideal*, Lisboa, Guimarães Editores, 1953, p. 254.

³⁶ MADEIRA RODRIGUES, M. J., FIALHO DE SOUSA, P., BONIFÁCIO, H., *Vocabulário Técnico e Crítico da Architectura*, 2ª ed., Coimbra, Quimera Ed., 1996, p. 127.

³⁷ Edward HALL, *op. cit.*, p. 11.

³⁸ E/Ou, se o considerarmos para além do que acabámos de dizer, *um produto cultural específico*, uma análise proxémica pode fazer sentido. Edward Hall a propósito da *proxémia* diz: “O termo ‘proxémia’ é um neologismo que criei para designar o conjunto das observações e teorias referentes ao uso que o homem faz do espaço enquanto produto cultural específico.” Edward HALL, *op. cit.*, p. 11.

sujeitos à luz”³⁹ – postulado que, curiosamente, parece ter assumido (postulado inaugurado, provavelmente, no Renascimento⁴⁰) a Arquitectura como representação, pelo desenho ou por outra qualquer imagem bidimensional ou, ainda, por outro qualquer artifício de representação: “[...] a sua dimensão representacional começa por manifestar-se no *projecto arquitectónico*, [e] Depois, enquanto imagem daquilo que antecipa, como antevisão do *objecto*, o *projecto* é a primeira representação concreta de uma realidade topológica onde se encontra definido o jogo de espaços e de formas cuja imagem ganhará significado mediante certas condições de leitura e uso por parte dos seus futuros utilizadores.”⁴¹

Dissemos que a arquitectura era representação. Mas, o que representa, de facto, a arquitectura?

*A arquitectura torna presente a possibilidade de existência do homem no espaço que ela, através dos seus produtos, retoricamente produz e impõe.*⁴²

Esclareçamos este ponto de vista.

É quando reconhecemos que o produto da arquitectura – o *objecto arquitectónico* – não se esgota na leitura que através da visão podemos dele elaborar e que, portanto, ele não se oferece ao homem só como matéria-prima para a *contemplação dos olhos*⁴³, que, partindo deste reconhecimento⁴⁴, podemos

³⁹ “*L’architecture est le jeu, savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière*”? Charles-Edouard JEANNERET, (Le Corbusier), *Vers une Architecture*, Paris, Éditions Crès et Cie, 1923.

⁴⁰ “Introduzindo o espaço tridimensional como função da perspectiva linear, o Renascimento reforçou certos aspectos da espacialidade medieval, eliminando, ao mesmo tempo, alguns outros. O manipular desta nova forma de representação do espaço chamou a atenção para a diferença entre mundo e campo visuais, e, por conseguinte, para a distinção entre o que o homem sabe existir e aquilo que efectivamente vê.” Edward HALL, *op. cit.*, p. 101.

⁴¹ José Duarte GORJÃO JORGE, *Lugares em Teoria*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, p. 36. Ainda acerca do Renascimento: “Porém, a pintura do Renascimento encerrava uma contradição fundamental. Manter o espaço estático e organizar os seus elementos por referência a um único ponto de perspectiva equivalia, de facto, a tratar o espaço tridimensional segundo apenas a duas dimensões. Esta aproximação puramente óptica do espaço foi tornada possível porque o olho imóvel achata todos os *objectos* que se encontrem para além de uma distância de quatro metros. Os efeitos de *trompe-l’oeil*, tão populares durante e após o Renascimento, simbolizam esta concepção do espaço visual a partir de um ponto único. A perspectiva do Renascimento não se limitou a ligar a figura humana ao espaço segundo uma matemática rígida, que regulava as suas dimensões em função das diferentes distâncias, mas forçou o artista a habituar-se ao mesmo tempo à composição e ao plano.” Edward HALL, *op. cit.*, p. 101.

⁴² E por isso só uma leitura fenomenológica – que tenta descrever, compreender e interpretar os *fenómenos* que se apresentam à percepção –, poderá, com eficácia, ir além de uma interpretação linguística da arquitectura.

⁴³ O que não o reduz a um produto tecnológico – ainda que o seja, também; nem, por outro lado, o desinscreve dos auspícios da Arte – aliás, talvez a maior (pomos enquanto hipótese).

⁴⁴ Reconhecimento que, provavelmente e segundo M.-J. Baudinet, devemos à Gestalt: “[...] sem a Gestalt, a meditação sobre a arte ainda hoje seria ou metafísica do Belo, ou filosofia do juízo, ou ainda psicologia da contemplação” Marie-José

ultrapassar uma investigação do objecto arquitectónico espartilhada por uma, digamos, *estética do visível* e inaugurar um *novo-olhar* sobre a arquitectura e sobre os seus produtos – um olhar, assim, diverso dos olhares que podem recair sobre as artes visuais de uma maneira geral, e muito nomeadamente os que olham a Pintura, já que sobre a Escultura⁴⁵, por exemplo, o tacto não deve estar alheio. É quando reconhecemos, ultrapassando o visível, “a Arquitectura *como facto de comunicação* [que, e] mesmo sem dela excluirmos a funcionalidade^{46/47}, que chegamos a um ponto em que podemos admitir uma evidência: os objectos arquitectónicos não só comunicam a sua função, como podem comunicar outros significados como sentimentos ou *atmosferas*, como faz a música ou como faz a pintura.⁴⁸ Ainda assim, é necessário que esta, para nós, evidência seja argumentada.

BAUDINET, *Psicologia da Visão*, in Mikel DUFRENNE, *A Estética e as Ciências da Arte*, Vol. 1, Amadora, Livraria Bertrand, 1982, p. 218.

⁴⁵ “Na Grécia Clássica, a escultura dominava a reprodução do corpo humano antes da primeira metade do século V antes de Cristo. No *auriga* de Delfos (470 a. C.), no *Discóbolo* (450-460 a. C.) de Míron e, sobretudo, no *Poséidon* do museu da Acrópole de Atenas, encontra-se para sempre inscrita a faculdade de exprimir em bronze e em pedra a essência do homem a vibrar na acção. A explicação do meu paradoxo reside no facto sublinhado por Grosser de a escultura ser antes do mais uma arte táctil e quinestésica. [...] Além disso [interroga-se acerca da possibilidade de uma, nas suas palavras, “percepção total” da obra de arte], para apreciarmos bem a escultura, é necessário podermos tocá-la e vê-la sob toda uma multiplicidade de ângulos diferentes. A maior parte dos museus cometem um erro que consiste em não permitirem que as esculturas sejam tocadas.” Edward HALL, *op. cit.*, pp. 99 e 100.

⁴⁶ “[...] el objeto arquitectónico – contrariamente a los objetos visuales estudiados por el autor [refere-se a Eco, em *A Estructura Ausente*, *op. cit.*, pp. 187-227] en la sección precedente – es esencialmente funcional: según Eco, se supone arquitectónico ‘todo proyecto de modificación de la realidad, en el nivel tridimensional, que tenga por objetivo permitir el cumplimiento de funciones relacionadas con la vida colectiva’ (1969: 261) [na ed. usada neste texto, p. 187], definición que se podría discutir. Primero, ‘función’ es una palabra que desde hace un siglo, y en los escritos sobre arquitectura, ha hecho multitud de estragos; [...] Luego, acaso es necesario recordar que existen multitud de mensajes visuales en dos dimensiones que ‘modifican la realidad’ y ‘cumplen funciones colectivas’? Incluso sin contar con los anuncios, que son casos demasiado fáciles, muchos iconos cumplen o han cumplido funciones sociales: hacer rezar los fieles, celebrar a un Todopoderoso, príncipe o presidente, aconsejar una buena inversión, etc. Al parecer. Eco no echaba a andar con el buen pie tratando de enfrentar a la arquitectura y sus anexos con formas de expresión cuyo fin es la contemplación ‘como, por ejemplo, las obras de arte o la realización de espectáculos’ [na ed. usada neste texto, p. 188]. Nuestro autor es demasiado inteligente como para no haberse dado cuenta rápidamente que podemos, al menos, ‘gozar de la arquitectura como un hecho de comunicación’ [na ed. usada neste texto, p. 188].” Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, Groupe µ, *op. cit.*, pp. 365 e 366.

⁴⁷ “Uma consideração fenomenológica da nossa relação com o objecto arquitectónico diz-nos, antes de mais nada, que comumente fruimos a *Arquitectura como facto de comunicação, mesmo sem dela excluirmos a funcionalidade.*” [Sublinhados nossos] Umberto ECO, *A Estructura Ausente*, ed., São Paulo, Editorial Perspectiva, 1997, p. 188.

⁴⁸ “[...] los objetos arquitectónicos – al igual que los objetos comunes y el medio ambiente construido – comunican no solamente sus funciones constructivas de abrigo, [...], sino también significados como sentimientos o ‘atmósferas’, al igual que la música y la pintura abstracta.” Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, Groupe µ, *op. cit.*, p. 366.

Se, de facto, a única função do objecto arquitectónico fosse a de abrigo, então, muito provavelmente, todas as argumentações dirigidas à arquitectura enquanto *facto de comunicação* seriam mais simples e mais fáceis de alcançar. Todos concordamos que não sendo *o abrigar* a única função do objecto arquitectónico – ainda que tenha sido, hipoteticamente, “[...]um buraco aberto na vertente da montanha, [...]uma caverna”⁴⁹, que inaugurou o *habitar* e que é o primeiro exemplo (um modelo hipotético, digamos) que a História da Arquitectura⁵⁰ nos apresenta de arquitectura quando a biografava –, o abrigar está implicitamente contido nesse *dispositivo de habitar* enquanto possibilidade. Por outras palavras, podemos, com certeza, reconhecer que a função *abrigar* é constante em qualquer construção que implique o acto de habitar – essa função é característica do objecto arquitectónico, mas não é a única. Não reduzamos, portanto, a *função do objecto arquitectónico* ao gesto de quem procura abrigo, ou, só como uma acção de defesa (ou de reacção) do (ao) meio ambiente; como, não caímos também no erro de reduzir *meio ambiente* a condições climatéricas. É grande a extensão da noção de *função* quando a propósito de arquitectura a mencionamos, como é também, nesse caso, abrangente a noção de *meio – meio*, bem entendido portanto, como “*continente vital humano, isto é, enquanto esfera activa e operativa do homem*”⁵¹.

Vimos mais atrás, como podemos observar a arquitectura como *facto de comunicação*; e, vimos também, como a arquitectura “se caracteriza tão bem, e sem problemas, como *possibilidade de função*”⁵².

“Ninguém duvida que um tecto sirva fundamentalmente para cobrir”⁵³, mas, dizer-se que o tecto serve *só para cobrir* seria precipitado e redutor. A

⁴⁹ Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 189.

⁵⁰ “Procuremos colocar-nos no ângulo de visão do homem da idade da pedra, que, neste nosso modelo hipotético, dá início à História da Arquitectura [de qualquer modo, façamos uma precisão: não é este modelo hipotético – a caverna – que dá início à História, é a História que encontra nele, nesse objecto, uma possibilidade de início, quando sobre as construções humanas (ou quando sobre um pensamento acerca daquilo que a natureza oferece ao humano) reconhece na caverna esse modelo hipotético]. Ainda ‘todo estupor e ferocidade’ (segundo a expressão de Vico) eis que o nosso homem, impellido pelo frio e pela chuva, seguindo o exemplo de algum animal ou obedecendo a um impulso em que se mesclam confusamente instinto e raciocínio, se abriga num anfrato, num buraco aberto na vertente da montanha, numa caverna.” Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., pp. 188 e 189.

⁵¹ José Duarte GORJÃO JORGE, *A Noção de Sincronismo na Leitura e Representação do Espaço* (Dissertação de Doutoramento), Lisboa, Faculdade de Arquitectura, UTL, 1993, p. 20.

⁵² Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 188.

⁵³ Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., p. 188.

ideia de que a *função* do objecto arquitectónico é *abrigar* (num certo sentido de *protecção*)⁵⁴ deve, pois, apesar de ser levada em conta – porque verdadeira –, correr paralelamente a tudo aquilo que possa ser dito sejam quais forem os termos da análise que se leve a cabo a propósito de arquitectura, mas, sobretudo, deve ser posta entre-parêntesis quando a investigação for, como desejamos a nossa, posta nos termos em que a temos posto – fenomenológica. Até porque, como enunciámos mais atrás, a arquitectura é a *moldura da vida do homem em sociedade, um dispositivo que é permissivo ao habitar; e, a arquitectura torna presente a possibilidade de existência do homem no espaço que ela, através dos seus produtos, retoricamente produz e impõe.*

Entendamos, pois, a arquitectura nessas duas possibilidades: *facto de comunicação e possibilidade de função.*

Voltemos, ainda assim, à imagem do tecto – até porque, mais à frente, quando falarmos naquilo que do nosso ponto de vista mais torna exemplar a Arquitectura Moderna Brasileira e que começa, como ideia, no Desenho dos seus arquitectos, vai ser-nos fundamental como conceito.

Que o tecto sirva para cobrir ninguém duvida – ele funciona como cobertura. Mas, apesar de o tecto funcionar como cobertura e conotar⁵⁵ essa função, diferentes tectos denunciam⁵⁶ modos diversos de conceber a função *cobrir*. O tecto começa, então, a assumir uma *função simbólica*. Por outro lado, se o tecto está em vez de cobrir, então, o tecto é um signo de cobrir. Por outro lado ainda, ou coincidentemente com aquilo que acabámos de dizer: a *forma* do tecto, o seu *desenho* (se em abóbada – de aresta, de berço, de cruzaria ou de combados, etc. –, se *singelo*, se em quadrado ou octogonal, etc.) não denota

⁵⁴ “En efecto, la primera preocupación del hombre que ha puesto fronteras simbólicas o reales a su habitación ha sido protegerse contra lo ‘externo’ y todos los peligros que puedan provenir de agentes destructores naturales o sobrenaturales, humanos o animales.” Jézabelle EKAMBI-SCHMIDT, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁵ “O objecto de uso é, sob o aspecto comunicacional, o *significante* daquele significado exacta e convencionalmente denotado que é a sua função.” Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, *op. cit.*, p. 198.

⁵⁶ “Dissemos que o objecto arquitectónico pode denotar a função ou conotar certa ideologia da função. Mas pode, indubitavelmente, conotar outras coisas. A gruta de nosso modelo hipotético [refere-se à primeira caverna habitada pelo homem, Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, *op. cit.*, p. 188-190] chegava a denotar uma função abrigo, mas não há dúvida que com o passar do tempo terá conotado também ‘família, núcleo comunitário, segurança’, etc. E é difícil dizer se essa natureza conotativa, essa sua ‘função’ simbólica seria menos ‘funcional’ do que a primeira. Em outras palavras: se a gruta denota (para usar um termo eficaz usado por Koenig) uma *utilitas*, cabe perguntar se, para os fins da vida associada, não será igualmente útil a conotação de intimidade e familiaridade conexa aos seus valores simbólicos. A conotação ‘segurança’ e ‘abrigo’ fundamenta-se na denotação da *utilitas* primeira, mas nem por isso parece menos importante do que ela.” Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, *op. cit.*, p. 202.

apenas uma função, mas remete para uma certa concepção do habitar sob esse tecto e, portanto, de o usar ou ver nele a possibilidade de ser usado.⁵⁷ Ainda: habitar sob um tecto é usá-lo sob ele, na (*minha-*)⁵⁸*relação-com-ele*, enquanto *tecto-vivido* ou enquanto *tecto-que-se-pôde-viver*, *tecto-que-se-pode-viver* ou *tecto-que-pode-vir-a-ser-vivido* – agora, e definitivamente, fica argumentada uma inevitável análise fenomenológica à arquitectura. Como, de igual modo, fica claro que – no caso – o tecto implica sempre um certo modo de ser usado, ou seja, ele institui a *quem o usa* um certo *gesto de uso* e é nesse acto, nessa acção, nesse *gesto*, no fundo, na relação que se estabelece entre *mim* e *ele*, que ele adquire, através-de-mim, outras funções que o ultrapassam enquanto *cobertura* – sua, usando uma expressão de Koenig⁵⁹, *utilitas*⁶⁰.

Partindo do exemplo, generalizando: é por o objecto arquitectónico, enquanto dispositivo que se oferece ao habitar, conotar, para além da sua *utilitas* – abrigar –, uma certa ideologia de habitar que, uma determinada forma de se *estar-aí* (*-nesse-mundo-arquitectado*) é implicada ao habitante, o qual, em função dessa visão de um mundo proposto, dessa (para usar um termo eficaz usado por Norberg-Schulz)⁶¹ *imagem cósmica*, tenta agir em conformidade⁶²

⁵⁷ “Quando olho uma janela na fachada de uma casa, não penso o mais das vezes, na sua função; penso num significado-janela, que se baseia na função, mas que a absorveu a um ponto de eu poder esquecê-la e ver a janela em relação a outras janelas como elementos de um ritmo arquitectónico; [...] Mas a forma dessas janelas, seu número, sua disposição na fachada (óculo, seteira, *curtain walls*, etc.) não denotam apenas uma função; remetem a certa concepção do habitar e do usar; *conotam uma ideologia global* que presidiu à operação do arquitecto: arco de volta inteira, ogiva, arco duplo funcionam como suportes e denotam essa função, mas conotam modos diferentes de conceber a função. Começam a assumir função simbólica.” Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, op. cit., pp. 198 e 199.

⁵⁸ “Eu” = sujeito-hipotético, claro está.

⁵⁹ Ver a este propósito Giovanni Klaus KOENIG, *Análisi del Linguaggio Architettonico*, Florença, Libreria Ed. Florentina, 1964.

⁶⁰ *Utilitas*, uma hipotética apropriação de Koenig de Marcus Vitruvius em *De Architectura* onde *Utilitas* aparece como uma das três qualidades duma estrutura arquitectónica: *Firmitas, Utilitas, Venustas*.

⁶¹ Christian NORBERG-SCHULZ, *Existência, Espaço e Arquitectura*, op. cit., p. 44.

⁶² “Mas existe, por outro lado, toda a esfera da expressão, a tentativa de usar as formas estruturais de maneira a comunicar o sentido da construção ao espectador e ao utente, e a capacitá-lo a participar nas suas funções com uma maior receptividade da sua parte – sentindo-se, por assim dizer, mais cortês quando entra num palácio, mais devoto quando entra numa igreja, mais estudioso quando entra numa universidade, mais prático e eficiente quando entra num escritório, e mais cidadão, mais cooperante e responsável, mais orgulhosamente consciente da comunidade que serve, quando atravessa a sua cidade e participa na sua vida multifacetada. A arquitectura, no sentido em que vo-la estou a apresentar, é o cenário permanente de uma cultura na qual o drama social pode ser representado da forma mais proveitosa para os actores.” Lewis MUMFORD, *Arte e Técnica*, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 102 [Sublinhados nossos].

(ou, coerentemente) com esse *mundo*, com esse “ambiente”⁶³, com essa *visão*, com essa *imagem*.⁶⁴

Quer dizer: o objecto (arquitectónico) *orienta*, implica ou impõe *os movimentos* mais adequados ao seu uso (à sua *habitabilidade*) –, por isso, podemos dizer: *a arquitectura torna presente a possibilidade de existência do homem no espaço que ela, através dos seus produtos, retoricamente produz e impõe*. Por outras palavras, metaforicamente: o objecto arquitectónico é um cenário que limita – no sentido em que constrói os limites – a interpretação de uma determinada narrativa; ele institui os termos em que a cena pode ou não pode acontecer; de certa maneira, como o cenário da ópera, é ele – o objecto arquitectónico – quem prevê, possibilita, engendra e articula os gestos, os rituais, dos seus usuários; é em função dele que a narrativa a que nos temos referido pode aparecer ou não pode aparecer. Esse *cenário* – esse “meio [*milieu*] que define uma situação, recorda aos ocupantes os comportamentos apropriados à situação definida pelo cenário, deste modo tornando possível a co-acção”⁶⁵ – portanto, tenta obrigá-los a ser aquilo em que, como actores num palco, deverão tornar-se em benefício da coerência do “entrecho”.

Esse *cenário* é o objecto arquitectónico; essa *narrativa* – essa “representação dum acontecimento”⁶⁶ – é a vida; esse *usuário* é o homem; essa relação entre *o homem e o seu cenário* é a arquitectura.

⁶³ Erving GOFFMAN, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁴ Com o mesmo sentido daquilo que acabamos de dizer, reflecte Goffman: “Às vezes é conveniente dividir os estímulos que formam a fachada pessoal em ‘aparência’ e ‘maneira’, de acordo com a função exercida pela informação que esses estímulos transmitem. Pode-se chamar de ‘aparência’ aqueles estímulos que funcionam no momento para nos revelar o status social do actor. Tais estímulos nos informam também sobre o estado ritual temporário do indivíduo, isto é, se ele está empenhado numa actividade social formal, trabalho ou recreação informal, se está realizando, ou não, uma nova fase no ciclo das estações ou no seu ciclo de vida. Chamaremos de ‘maneira’ os estímulos que funcionam no momento para nos informar sobre o papel de interacção que o actor espera desempenhar na situação que se aproxima. [...] Frequentemente esperamos, é claro, uma compatibilidade confirmadora entre aparência e maneira. Esperamos que as diferenças de situações sociais entre os participantes sejam expressas de algum modo por diferenças congruentes nas indicações dadas de um papel de interacção esperado. [...] Mas, evidentemente, aparência e maneira podem se contradizer uma à outra, como acontece quando um actor que parece ser de posição mais elevada que sua plateia age de maneira inesperadamente igualitária, íntima ou humilde ou quando um actor vestido com o traje de uma alta posição se apresenta a um indivíduo de condição ainda mais elevada. Além da esperada compatibilidade entre aparência e maneira, esperamos naturalmente certa coerência entre ambiente, aparência e maneira. [Ver, também a este propósito, Kenneth BURKE, *A Grammar of Motives*, New York, Prentice-Hall, 1945, pp. 6-9]” Erving GOFFMAN, *op. cit.*, pp. 31 e 32 [Sublinhados nossos].

⁶⁵ Amos RAPOPORT, “Systems of Activities and Systems of Settings”, in Susan KENT (ed.), *Domestic Architecture and Use of Space*, 1993, p. 12.

⁶⁶ “Narrativa pode definir-se como sendo a representação dum acontecimento” [Sublinhados nossos] Nicole EVERAERT-DESMEDT, *Semiótica da Narrativa*, Coimbra, Livraria Almedina, 1984, p. 3.

E, de facto, se, como vimos, “a coisa nunca pode ser separada de alguém que a perceba, nunca pode ser efectivamente em si, porque [as] suas articulações são as mesmas de nossa experiência, e porque ela se põe na extremidade de um olhar ou ao termo de uma investigação sensorial que a investe de humanidade”⁶⁷, então, quando *a coisa* de que se fala é o objecto arquitectónico, estamos diante de um caso exemplar de relação sujeito/objecto – talvez a experiência fenomenológica por excelência. Porquê?

Porque, se, de um modo geral, podemos considerar que é ao corpo que devemos o aparecimento das *coisas*, dos objectos, é, também, *no corpo* que se assiste a uma assemblagem com *o seu* objecto, ou, por outras palavras, uma compaginação da “coisa que sente” com o “objecto sentido”. É porque o objecto arquitectónico não tem uma existência autónoma do sujeito que o sente, queremos dizer: não tem uma existência autónoma daquele-que-o-habita, que, do nosso ponto de vista, só o podemos considerar enquanto compaginação d’*aquele-que-habita* com *aquilo-que-se-dispõe-a-ser-habitado*, admitindo, assim, que ambos existem presos “no mesmo tecido intencional”⁶⁸. Eles, *aquele-que-habita* e *aquilo-que-se-dispõe-a-ser-habitado*, existem nessa contextura de intencionalidade. Essa correlação, através da qual, os objectos de uma maneira geral, e o objecto arquitectónico – caso exemplar desta correlação – existe, ao mesmo tempo que localiza os pólos correlacionados sugerindo uma aparente separação do corpo ao objecto arquitectónico, os, afinal, unifica *um* no *outro*: *um*, *o corpo* preso a si próprio, ao *outro*, *o objecto arquitectónico*, preso ao corpo pela percepção.

Ainda assim, aquilo que acabámos de dizer não argumenta com eficácia aquilo que dissemos. Dissemos que esta relação *sujeito/objecto arquitectónico* era, em certa medida, um caso exemplar de relação *sujeito/objecto*. Porquê?

⁶⁷ Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 429.

⁶⁸ “Cumpro ver que esta descrição subverte também a nossa idéia da coisa e do mundo, e conduz a uma reabilitação ontológica do sensível. Pois a partir daí pode-se dizer ao pé da letra que o próprio espaço se conhece através de meu corpo. Se a distinção do sujeito e do objecto está confusa em meu corpo (e decerto a da noese e da noema?), também está confusa na coisa, que é o pólo das operações de meu corpo, o termo em que termina a sua exploração, portanto presa no mesmo tecido intencional que ele.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, op. cit., pp. 183 e 184.

Porque, se é verdade que “a consciência é sempre *consciência de*⁶⁹ [*alguma coisa*], e não há objecto que não seja *objecto para [alguém]*”⁷⁰, então, quando essa *alguma coisa* ou esse *objecto* é a *coisa arquitectónica* ou o *objecto arquitectónico*, quer dizer, quando essa *alguma coisa* é coisa-que-está-sendo-habitada (ou que, em certa medida, se detecte nela a possibilidade-de-ser-(ou, de-ter-sido; ou, vir-a-ser)-habitada), e, ao contrário de todos os outros objectos do mundo que podem ser ignorados, o objecto arquitectónico, ou melhor, da (*minha*-)relação-com-ele surge a minha noção de *aqui*⁷¹, de *lugar*.⁷²

O objecto arquitectónico, como nenhum outro objecto⁷³, *envolve* o corpo daquele que o usa.⁷⁴ E é ao ser usado que ele, nessa envolvência, naquilo que oferece ao seu usuário, se cumpre – provavelmente já não enquanto *objecto* mas como *um outro corpo* que envolve *o seu*. Digamos, por hipótese: o objecto arquitectónico só é *objecto* até ao instante em que nos sentimos envolvidos por ele; a partir desse momento, a partir do momento em que *alguém* se sinta envolvido por ele, ele passa a existir enquanto *um outro corpo* para além dos limites do corpo desse *alguém-envolvido* e, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, *esse outro corpo* acaba por ser uma espécie de dilatação do corpo-daquela-que-(a partir desse momento)-o-habita. Digamos, talvez abusivamente e partindo desta hipótese: no momento em que *alguém* se sente

⁶⁹ “‘Toda a consciência é consciência de algo’, isso não é novo. Kant mostrou, na *Refutação do Idealismo*, que a percepção interior é impossível sem percepção exterior, que o mundo, enquanto conexão dos fenómenos, é antecipado na consciência de minha unidade, é o meio para mim de realizar-me como consciência. O que distingue a intencionalidade da relação kantiana a um objecto possível é a unidade do mundo, antes de ser posta pelo conhecimento e em um ato expresso de identificação, é vivida como já feita ou já dada.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., p. 15.

⁷⁰ Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, op. cit., p. 43 [Itálicos nossos].

⁷¹ “El lugar es, en Hegel: ‘Una unión del espacio y el tiempo, en la que el espacio se concreta en un ahora al mismo tiempo se concreta en un aquí.’ Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974, pp. 23 e 24.

⁷² “Para entender correctamente la concepción aristotélica de lugar hay que empezar por considerar que Aristóteles afirma: a) Que en orden a entender la naturaleza física (natural) del mundo no hace falta postular la existencia real del vacío absoluto, ya que de existir sería un concepto siempre ambiguo y, además, inútil. b) Que la extensión infinita existe asimismo sólo ‘en potencia’ y nunca ‘en acto’ (o de hecho). Por infinito ‘en potencia’ se entiende la posibilidad de dividir ‘ad infinitum’ una línea y su infinita extensión ideal. c) Consecuentemente, el espacio no existe sin cuerpos que lo definen. Con el fin de ‘definir’ el lugar, Aristóteles esgrime un largo argumento que aboca a la siguiente conclusión: El lugar es la primera envoltura interior, en reposo, que posee el cuerpo envolvente (o sea, el cuerpo que conforma el lugar). Y sigue más adelante: El lugar está en algún lugar, pero no como una cosa está en un lugar, sino como el límite está en lo que limita.” Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, op. cit., p. 20.

⁷³ Exceptuando, talvez, o vestuário – que, obviamente, fica fora do âmbito do nosso estudo.

⁷⁴ “[Deduz dos postulados de Aristóteles no Tomo IV de *Física*] Uno cuerpo está en un lugar si tiene otro cuerpo que lo envuelve, sino no.” Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, op. cit., p. 20.

envolvido pelo objecto arquitectónico, há uma conversão do *objecto* em *lugar*, quer dizer, há uma conversão do *objecto* em “intervalo corporal”⁷⁵. Há, portanto – a partir desse instante –, Arquitectura.

É a partir desse momento, é a partir *desse instante* em que o corpo reconhece a distância física que aparentemente o separa daquilo que o envolve que, afinal, *corpo e aquilo-que-o-envolve* são unidos sem divisão, são articulados *um no outro* – num acasalamento⁷⁶ –, onde “a carne do sensível, esse grão concentrado que detém a exploração, esse óptimo que a termina reflectem a minha própria encarnação e são a contrapartida dela”⁷⁷ – em suma, um acto inaugural que permite o conhecimento do objecto arquitectónico e de quem o habita no próprio acto de o habitar.

É, assim, ao considerarmos essa contextura, através da qual o objecto arquitectónico se evidencia ao corpo e onde tem uma, como vimos⁷⁸, “existência singular” no sujeito, que somos obrigados a admitir que é sempre e só sobre esse modo de *existência desse objecto* e sobre as *condições* em que se dá *esse modo de existência* que nos podemos acercar dele.

Ele existe, portanto, como representação⁷⁹, já que autonomamente, como vimos, não existe.⁸⁰

⁷⁵ “[...] *El lugar no es una forma ni una materia [...] no es un intervalo o un vacío espacial sin que intervenga lo que llena en lugar. Por el contrario, es un ‘intervalo corporal’ (Aristóteles) que puede ser ocupado sucesivamente por diferentes cuerpos físicos y que está creado por el lugar en sí mismo.*” Joseph NUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, op. cit., p. 20.

⁷⁶ Por um motivo meramente metodológico decidimos repetir aqui a Nota 169: “Nessa medida [na medida em que *a coisa nunca pode ser separada de alguém que a percebe*], toda percepção é uma comunicação ou comunhão, a retomada ou o acabamento, por nós, de uma intenção alheia ou, inversamente, a realização, no exterior, de nossas potências perceptivas e como um acasalamento de nosso corpo com as coisas.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., p. 429.

⁷⁷ Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, op. cit., p. 184.

⁷⁸ “Todo o conhecimento, todo o pensamento objetivo vivem deste fato inaugural que eu senti, que tive, com essa cor ou qualquer que seja o sensível em causa, uma existência singular que tolhia repentinamente o meu olhar, e contudo prometia-lhe uma série indefinida de experiências, concreção de possíveis desde já reais nos lados ocultos da coisa, lapso de duração dado numa só vez.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, op. cit., p. 184.

⁷⁹ “O mundo é aquilo mesmo que nós representamos, não como homens ou como sujeitos empíricos, mas enquanto somos todos uma única luz e enquanto participamos do Uno sem dividi-lo.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., pp. 7 e 8.

⁸⁰ “Assim, minha sensação do vermelho é percebida como manifestação de um certo vermelho sentido [...]” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., p. 7.

Ele aparece ao sujeito enquanto contextura, profundamente enraizadas nele⁸¹, e é nesse sentido que ele é constituído – é, digamos, *investido de uma humanidade*. É neste sentido que podemos, aqui, falar em *representação*. Digamos que, se quisermos uma definição, o objecto arquitectónico é, pelo menos, uma *representação investida de humanidade*. Por quê?

Porque por detrás dele há sempre uma natureza subjectiva constituinte (“na unidade duma percepção”⁸²), que o converte em *lugar*, e há sempre, como consequência, um sentido. Porque por detrás dele há sempre uma “*fantasia*”⁸³.

E é porque o objecto arquitectónico só encontra uma tradução através de uma representação investida de humanidade que podemos dizer que, de certa maneira, ele *seduz* o homem. Ele sedu-lo na medida em que se oferece à possibilidade de ser investido por um sentido. E qual é esse sentido?

É o da própria existência – “é o modo como os Mortais são sobre a Terra”⁸⁴, uma possibilidade de existência sob uma promessa: ele sedu-lo quando o convida a ser *homem-nele* (homem sem sentido sem ele) quando o convida a existir através dele *em-acto* – *em-acto*, quer dizer, desempenhando *o modo em que* o seu corpo-vivo pode ser vivo-mortal sobre a Terra; *em-acto*, quer dizer, *ser-sendo*, habitar; quando o convida, por conseguinte, a interpretar com ele (ou, *nele*; ou, *na-relação-com-ele*) um determinado papel que ele, enquanto cenário, pode corroborar, pode argumentar *dando-sentido* ao próprio papel.

E, de facto, o que é, por exemplo, o rei sem o seu reino ou do príncipe sem o seu palácio? Que é de Narciso sem um espelho feito de água? O reino é o *espaço de representação* do rei; é a existência do reino que corrobora o poder do rei; como é, também, *no-palácio* onde o príncipe pode ver a sua imagem projectada – o palácio representa, assim, o príncipe como o reflexo devolve a

⁸¹ “Se acreditamos em um passado do mundo, no mundo físico, nos ‘estímulos’, no organismo tal como nossos livros o representam, é primeiramente porque temos um campo perceptivo presente e actual, uma superfície de contacto com o mundo ou perceptualmente enraizada nele, é porque sem cessar ele vem assaltar e investir a subjectividade, assim como as ondas envolvem um destroço na praia. Todo o saber se instala nos horizontes abertos da percepção.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., pp. 279 e 280.

⁸² Edmund HUSSERL cit. por Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, op. cit., p. 65.

⁸³ “Por isso daremos à imaginação criadora o nome de *fantasia*.” HEGEL, *Estética, O Belo Artístico ou o Ideal*, op. cit., p. 233.

⁸⁴ Martin HEIDEGGER, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, op. cit., pp. 145-162.

Narciso aquilo que ele foi procurar na margem do lago. A saber: *uma imagem de si*.⁸⁵

Os desenhos dos modernos brasileiros: instrumentalização dos conceitos de “lugar”, de “entre” e de “vão”, para uma leitura fenomenológica em experiência-aberta dos desenhos dos modernos brasileiros

Dissemos que: no momento em que *alguém* se sente envolvido pelo objecto arquitectónico, há uma conversão do *objecto* em *lugar*.

Diz Muntañola, que apresenta quatro motivos fundamentais que podem contribuir para uma noção⁸⁶ actualizada de *lugar* (o papel d’as *novas ciênci-*

⁸⁵ “O que seduz é não este ou aquele gesto feminino mas o que é *para* vós. Ele é sedutor por ser seduzido, por conseguinte o ser-seduzido é que é sedutor. Em outros termos, a pessoa sedutora é aquela na qual o ser seduzido reencontra-se. A pessoa seduzida encontra no outro o que a seduz, o único objecto de sua fascinação, a saber, seu próprio ser feito de encanto e sedução, a imagem amável de si mesmo...” Vincent DESCOMBES in *O inconsciente apesar de si*, cit. por Jean BAUDRILLARD, *Da Sedução*, 2ª ed., Campinas, S.P., Papirus, 1992, p. 78.

⁸⁶ Ao biografar a *noção de lugar*, Muntañola – em *La Arquitectura como Lugar*, op. cit., pp. 19-27, aponta cinco momentos: i) o lugar aristotélico: “Para entender correctamente la concepción aristotélica de lugar hay que empezar por considerar que Aristóteles afirma: a) *Que en orden a entender la naturaleza física (natural) del mundo no hace falta postular la existencia real del vacío absoluto, ya que de existir sería un concepto siempre ambiguo y, además, inútil.* b) *Que la extensión infinita existe asimismo sólo ‘en potencia’ y nunca ‘en acto’ (o de hecho). Por infinito ‘en potencia’ se entiende la posibilidad de dividir ‘ad infinitum’ una línea y su infinita extensión ideal.* c) *Consecuentemente, el espacio no existe sin cuerpos que lo definan.* [Com o intuito de apresentar os postulados aristotélicos, cita Aristóteles em *Physics*, Indiana University Press, Bloomington, 1969. Trad. castelhana: Obras, Aguilar, Madrid, 1966:] ‘El lugar es la primera envoltura interior, en reposo, que posee el cuerpo envolvente (o sea, el cuerpo que conforma el lugar)’ [...] ‘El lugar está en algún lugar, pero no como una cosa está en un lugar, sino como el límite está en lo que limita. Un cuerpo está en un lugar si tiene otro cuerpo que lo envuelve, sino no.’ [Sublinhados nossos] Acerca do lugar aristotélico: “Según el [Aristóteles], el espacio era la suma de todos los lugares, un campo dinámico con direcciones y propiedades cualitativas. Sudentativa puede ser considerada como un intento de sistematización del espacio primitivo, pragmático, pero que ya simboliza y preanuncia ciertos conceptos actuales.” Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, op. cit., p. 10. ii) os paradoxos platónicos de lugar: aqui Muntañola destaca duas citações de Platão: Cita-o, primeiramente no *Timeo* e depois de Parménides, ambos em PLATÓN, *Dialogues*, Pantheon Books, New York, 1961: “Debemos pues aceptar que una clase de ser tiene una forma tal que no cambia y que es invisible a todo sentido que no sea la inteligencia en si misma. Existe otra naturaleza del mismo hombre, pero percibida por los sentidos y siempre en movimiento, tomando ser en un lugar y desapareciendo, que es aprehendida por opinión junto con los sentidos. Pero existe una tercera naturaleza, que es el espacio, que es eterna, que no admite destrucción, que ofrece casa a todas las criaturas creadas, y que es como un sueño” [...] ‘Al parecer: exista o no exista el Uno, ambos el Uno y los Otros, de la misma manera son y no son, aparentan y no aparentan ser, toda clase de cosas a través de cualquier punto de vista, tanto con respecto a ellos mismos como con respecto a uno con otro.’ [Sublinhados nossos]. Também Norberg-Schulz aponta: “Parménides representó una posición transitoria, al mantener que el espacio, como tal, no podía ser imaginado y que, por lo tanto, no existía; en cambio, Leucipo consideraba el espacio como una realidad, aun cuando no tenía existencia corpórea. Platón llevó más lejos el problema, en el *Timeo* al definir la geometría como la ciencia del espacio, pero quedó reservado a Aristóteles el desarrollar una teoría del ‘lugar’ (topos).” Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, op. cit., p. 10. iii) o lugar de Hegel: “Según Hegel, el espacio y el tiempo no existen separados, sino siempre en estrecha coordinación. El espacio es [cita Hegel:] ‘pura exterioridad en si misma’. Esta posición es diferente a la de Kant, por su ‘objectivismo’ [e, de facto, este objectivismo pode ser observado, por exemplo, quando HEGEL, *La Théorie de la Mesure*, 2.ª ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 26, diz: “(...) *espace et temps sont les pures*

*extériorités elles-mêmes, et la quantité dénombrable des matières, des masses, l'intensité du poids, sont des déterminations constitutives tout aussi extérieures, qui ont dans de quantitatif leur détermination propre.”] opuesto al ‘subjectivismo’ kantiano [“O tempo não pode ser intuído exteriormente, nem o espaço como se fora algo de interior. Que são então o espaço e o tempo ? [...] Só assim, do ponto de vista do homem, podemos falar do espaço, de seres extensos, etc. se abandonarmos porém a condição subjectiva, sem a qual não podemos receber intuição exterior, ou seja, a possibilidade de sermos afetados pelos objectos, a representação do espaço nada significa.” Immanuel KANT, *Crítica da Razão Pura*, 4ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, pp. 64-68[Sublinhados nossos]]; *sin embargo, entre un puro subjectivismo y un puro objectivismo espacial, definidos como pura posibilidad, de diferencia o de indiferencia absoluta, apenas si existe diferencia lógica. Hegel e Kant parten de un mismo concepto interpretándolo de forma contrapuesta.”* iv) os lugares pre-hegelianos: destaca quatro autores: a) Spinoza: *“Todo lo que tiene que ver con la proporción de movimiento y reposo que las partes del cuerpo humano poseen mutuamente es perfecto; contrariamente, todo lo que cambia esta proporción es imperfecto. Porque lo que guarda esta proporción ayuda al cuerpo humano a ser afectado de muchas maneras y a afectar a otros cuerpos de muchas maneras también; por el contrario, la muerte no es más que la perturbación de esta proporción de entre movimiento y reposo en el cuerpo.”* [SPINOZA, *Works of Spinoza*, Dover Books, New York, 1951] [...] [e, mais à frente, Muntañola afirma: (*Esta frase fue la base filosófica de la arquitectura moderna*).” b) Descartes: *“La idea de límite no es más simple que la idea de una figura, pero puede aplicarse a aspectos de la realidad que la figura no puede, como por ejemplo, a movimientos, sonidos, formas, etc.”* [René DESCARTES, *Reglas para la Dirección de la Mente*, Aguilar, Madrid, 1966] c) Leibniz: *“El lugar no es más que un orden de coexistencia entre espacio y el tiempo... No solamente los objetos se distinguen gracias al espacio y al tiempo, sino que los objetos nos ayudan a discernir un espacio-tiempo propio.”* [LEIBNIZ, *Réflexions sur l’Entendement*, edición Francesa de 1898] d) Kant: *“No puede ser arquitecto de un mundo sin ser al mismo tiempo su creador.”* [Immanuel KANT, *Inaugural Dissertation and Early Writings in Space*, Open Court Publication, Londres, 1929 (original em latim de 1770)].” [Sublinhados nossos] v) o lugar semiótico moderno, a intuição de Bachelard: *“[...] Para el éxito del realismo es esencial que el lugar sea fijado de antemano. El lugar aparece así como la primera cualidad existencial, cualidad para que todo estudio debe empezar y acabar...El realismo sólo pone en juego una realidad topológica: la de contenido con el continente. Por ello multiplica las envolturas alrededor de una realidad fija, encerrando lo real para estabilizarlo. Pero ahí está su error: [e explica:] porque el contener geométrico sólo es un caso general del contener físico, y una concepción científica de la realidad debe sumar lo físico y lo geométrico... El principio de vecindad está en la base de toda noción de distancia y es mucho más general y fructífero que el principio de las envolturas sucesivas y concéntricas de Aristóteles. A través de él, concentramos nuestros axiomas convencionales y, al mismo tiempo, racionalizamos nuestra experiencia... El homo faber se liberta así de su espacio intuitivo que le protegió en sus primeros pasos y gestos. Guiado por el nuevo espíritu científico, el hombre de pensamiento se prepara a fabricar todo: incluso el espacio.”* [Gaston BACHELARD, *L’Expérience de l’Espace dans la Physique Actuelle*, Alcan, Paris, 1937].”*

as⁸⁷, a ruptura histórica⁸⁸, a ruptura semiológica⁸⁹ e a ruptura filosófica⁹⁰): “La lógica del lugar coincide siempre, en líneas generales, con el paradigma que en cada época el hombre ha tenido sobre las interrelaciones entre sí mismo y su medio ambiente”⁹¹.

A construção do lugar, a conversão do objecto *nele*, coincide com o modo existencial de cada momento em que essa conversão se dá. Portanto, deste ponto de vista, a arquitectura é construída através de uma representação que o homem tem de si próprio ou, pelo menos, parte e/ou tende para um

⁸⁷ “Las ciencias exactas, incluyendo la topología [...] están lanzadas a una loca carrera, nadie sabe hacia dónde. Lo que sí sabe [PIAGET, J. e BETH, *Epistemologie, Mathématique et Psychologie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1967] es que contra más corran más necesario será desarrollar una epistemología que analice los progresos esenciales que tienen lugar”; Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, op. cit., p. 27.

⁸⁸ Citando Mumford: “Entre los siglos XIV y XVII una transformación radical revoluciona la concepción del espacio en Europa occidental: el espacio como jerarquía de valores fue reemplazado por el espacio como sistema de medidas. Uno de los síntomas de esta nueva orientación fue el estudio de los objetos en el espacio, el descubrimiento de las leyes de la perspectiva, etc. La perspectiva, por ejemplo, convierte la relación simbólica de los objetos en una relación visual. Lo visual, a su vez, convierte lo observado en cuantitativo. En esta situación el tamaño no significa lo divino o lo humano, sino, simplemente, la distancia.” L. MUMFORD cit. por Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, op. cit., pp. 27 e 28. Edward T. HALL, em *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógio d'Água, s.d., pp. 98 e 99, também reconhece esta ruptura: “O homem ocidental, de resto, só começou a ver-se no espaço mais tarde. De facto, foi apenas gradualmente que o homem conquistou o sentimento da sua existência no espaço, ao nível quotidiano e com a participação de todos os seus sentidos. Como veremos, a história da arte dá também testemunho acerca do desenvolvimento não sincrónico da consciência sensorial”. No entanto, mais à frente, na p. 101, Hall é mais explícito: “Introduzindo o espaço tridimensional como função da perspectiva linear, o Renascimento reforçou certos aspectos da espacialidade medieval, eliminando, ao mesmo tempo, alguns outros. O manipular desta nova forma de representação do espaço chamou a atenção para a diferença entre mundo e campo visuais, e, por conseguinte, para a distância entre o que o homem sabe existir e aquilo que efectivamente vê.” Acerca deste tema ver Gyorgy KEPES, *The Language of Vision*, Chicago, Paul Theobald, 1944.

⁸⁹ Citando Jean-François Lyotard quando este se debruça sobre um trecho literário: “Uno puede ocuparse de la ‘buena forma’ de las letras en una página, y esto es algo que los buenos impresores no han olvidado nunca. Pero hay que admitir que esta ‘buena forma’ está en el ‘cruce’ de dos exigencias opuestas: la de la significación articulada y la del sentido plástico. La primera apunta a la facilidad de lectura, la segunda a lo expresivo-figurativo de lo gráfico en sí. Es fácil ver que lo que se pierde aquí se gana allá.” Jean-François LYOTARD cit. por Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, op. cit., p. 28. Acerca deste tema ver J.-F. LYOTARD, *Discours et Figure*, Klincksieck, Paris, 1971.

⁹⁰ Citando P. Ricoeur “Si existe una diferencia entre la conciencia que se promueve y la conciencia que se mira es que la existencia en sí misma está constituida por esta diferencia. Esta desigualdad de la existencia respecto a sí misma procede de la pluralidad de lugares de reflexión, y expresa la alternancia de dos movimientos: el de concentración en sí misma, en el origen, y el de expansión en el mundo (de la conciencia)... de ahí que el paso del acto al signo sea la causa simultánea de una nueva capacidad de representación en sí misma... la reflexión no es nunca una intuición en sí misma a través de sí misma, sino que hemos de apropiarnos de ella a través de nuestras expresiones del deseo de existir.” P. RICOEUR cit por Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, op. cit., p. 28.

⁹¹ Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, op. cit., p. 29.

paradigma que é, no fundo, a representação que o homem tem de si próprio ou deseja que a sociedade onde se inscreve tenha dele. É neste sentido que ela funciona, portanto, como moldura da sua vida em sociedade. É neste sentido, também, que os lugares são dilatações do corpo – quer dizer, são representações do corpo. São, de facto, cenários que se constroem, cenários que argumentam e reflectem a presença humana em determinadas condições sociais.

Mas, que paradigma é esse? Ou seja, se é verdade que a construção do lugar – ou, nos nossos termos: se é verdade que a conversão do *objecto-que-se-oferece-ao-homem-para-este-o-habitar* em *lugar* – se encontra dependente do paradigma que esse mesmo homem das as interrelações entre si mesmo e o seu meio, é fundamental averiguar que paradigma é esse.

Voltemos um pouco atrás.

Dissemos que o objecto arquitectónico é, pelo menos, uma *representação investida de humanidade*, porque por detrás dele há sempre uma natureza subjectiva constituinte na unidade duma percepção, que o converte em *lugar*, e há sempre, como consequência, um sentido. Dissemos que o *sentido* era o da própria existência – *o modo como os Mortais são sobre a Terra*.

Esta resposta é vaga – temos de o admitir.

O facto de o objecto arquitectónico ser, pelo menos, uma representação investida de humanidade, isso, não o distingue de todos os outros objectos que povoam ao nosso lado o mundo. Isto porque, todos os objectos são, de certa forma, representações humanas – eles, na verdade, não são indissociáveis do horizonte da nossa percepção; as coisas, já o dissemos repetidas vezes, mostram-se através de juízos. O que o distingue é, isso sim, ele ser um objecto que ao ser usado *instala* um mundo.⁹²

⁹² “Quando uma obra se acomoda numa colecção ou se coloca numa exposição, diz-se também que se instala. Mas esta instalação [Aufstellen] é essencialmente diferente da instalação no sentido de levantar [Erstellung] uma obra arquitectónica, do erigir [Errichtung] uma estátua, do encenar uma tragédia na celebração da festa. Semelhante instalação significa: o erigir, no sentido de consagrar e glorificar. Instalar não quer dizer aqui o mero colocar. Consagrar quer dizer sagrar no sentido de que, no erigir pela obra, o sagrado é aberto como sagrado e o deus é convocado para o aberto do seu advento. Da consagração faz parte a glorificação como o respeito [die Würdigung der Würde] pela dignidade e esplendor de deus. No reflexo deste esplendor reluz, i. e., brilha o que chamamos mundo. Erigir [Er-richten] quer dizer: abrir o justo, no sentido da medida que acompanha, orientando, medida que o próprio essencial é, fornecendo, enquanto tal, as orientações. Mas porque é que a exposição [Aufstellung] da obra é um erigir [Errichtung] que consagra e glorifica? Porque a obra no seu ser-obra o requer. Como é que da obra resulta a exigência de tal instalação? Porque ela própria, no seu ser obra, é instaladora. O que é que a obra enquanto obra instala? Levantando-se em si mesma, a obra abre um *mundo* e mantém-no numa permanência que domina.” Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 34.

Por esse motivo dissemos, com cautelas redobradas, que ele era “pelo menos” uma representação investida de humanidade. Na verdade, ele é muito mais do que isso, embora, seja a *essa investidura* que, do nosso ponto de vista, devemos dirigir um olhar muito atento.

É que, o objecto arquitectónico não é mais um objecto *no* (ou, *do*) mundo. Ele, quando se converte em *lugar, instala um mundo*, um mundo *a-partir-do-qual* (ou, *em-função-do-qual*) “a árvore, a erva, a águia e o touro, a serpente e a cigarra [e tudo “[’]aquilo que aparece à consciência [– ‘]aquilo que é dado”⁹³, enfim, *as coisas*⁹⁴] adquirem uma saliência da sua forma, e desse modo aparecem como o que são”⁹⁵. É deste ponto de vista que podemos dizer que a arquitectura – como aquilo-que-está-entre *homem-que-habita* e a *coisa-que-é-habitada* – é a instalação de *um mundo* a partir do qual tudo o resto – e o que quer que seja esse *resto* – pode ganhar sentido.⁹⁶ É ao instalar um mundo que se instalam os limites do sentido. Por outras palavras: é ao instalar um mundo que se inaugura um universo onde as coisas podem existir⁹⁷ – elas passam a existir, em função do mundo instalado, elas passam a existir em paridade, ou seja, em analogia com essa instalação.

“Mas o que é isso, um mundo? [...] Mundo não é a simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mas

⁹³ Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, *op. cit.*, p. 10.

⁹⁴ “Em que pensamos quando nos referimos aqui à coisa? Manifestamente, a coisa não é apenas o somatório das características, tampouco a acumulação das propriedades através do qual somente existe o todo. A coisa é como todos julgam saber, aquilo em torno qual estão reunidas propriedades.” Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, *op. cit.*, p. 16. “A coisa é o αἰσθητόν, é o que é perceptível nos sentidos da sensibilidade, através das sensações.” Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, *op. cit.*, p. 18.

⁹⁵ Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, *op. cit.*, p. 33.

⁹⁶ Nesse mundo “[...] onde se jogam as decisões essenciais da nossa história, por nós são tomadas e deixadas, onde não são reconhecidas e onde de novo são interrogadas, aí o mundo mundifica. A pedra é destituída de mundo. A planta e o animal também não têm qualquer mundo, mas pertencem à aglomeração velada de uma ambiência, em que se encontram inseridos. Pelo contrário, a camponesa tem um mundo, porque se mantém na abertura do ente. O apetrecho, na sua fiabilidade, confere a este mundo uma necessidade e uma proximidade próprias. Ao abrir-se o mundo, todas as coisas adquirem a sua demora e pressa, a sua distância e proximidade, a sua amplitude e estreiteza.” [Sublinhados nossos] Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, *op. cit.*, p. 35.

⁹⁷ “Ali de pé repousa o edifício sobre o chão de rocha. Este repousar [Aufruhen] da obra faz sobressair do rochedo o obscuro do seu suporte maciço e, todavia, não forçado a nada. Ali de pé, a obra arquitectónica resiste à tempestade que se abate com toda a violência, sendo ela quem mostra a própria tempestade na sua força. O brilho e a luz da sua pedra que sobressaem graças apenas à mercê do Sol, são o que põe em evidência a claridade do dia, a imensidade do céu, a treva da noite. O seu seguro ergue-se torna assim visível o espaço invisível do ar. A imperturbabilidade da obra contrasta com a ondulação das vagas do mar e faz aparecer, a partir da quietude que é sua, com ele está bravo.” Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, *op. cit.*, p. 33.

mundo também não é uma moldura meramente imaginada, representada em acréscimo à soma das coisas existentes.”⁹⁸

Dito por outras palavras, o mundo que a arquitectura instá-la é “o mundo [que] mundifica (Welt weltet) e é algo mais do que o palpável e apreensível, em que nos julgamos em casa”⁹⁹ – um mundo que ultrapassa a *tangibilidade* do objecto arquitectónico, aquela “zona tangível” de que falámos mais atrás, aquela “zona tangível” a que a imagem tem acesso, é facto, mas que não vai muito mais para além dela quando se precipita na simulação e na antecipação do objecto arquitectónico.

Por este motivo, nem a arquitectura é só o objecto arquitectónico, nem a compreensão do objecto arquitectónico se esgota na leitura que só através da visão podemos dele elaborar. O objecto arquitectónico *instala um mundo sobre a Terra*¹⁰⁰, instala um certo *modo em que* se o homem pode ser, enquanto *ente*, sobre ela – “Na e sobre a terra, o homem histórico funda o seu habitar no mundo. Na medida em que a obra instala um mundo, produz a terra. O produzir deve aqui pensar-se em sentido rigoroso. A obra move a própria terra para o aberto de um mundo e nele a mantém. *A obra deixa que a terra seja terra*”¹⁰¹. É quando objecto arquitectónico envolve o corpo, ou, do ponto de vista inverso, é quando o corpo se sente envolvido por ele, que ele-objecto-(*ali*) deixa de ser objecto e passa a ser lugar-(*aqui*)¹⁰². Nessa conversão de *objecto em lugar*, nessa conversão de *ali em aqui*, nessa conversão de *objecto em mundo*, nessa certeza do corpo – não do corpo-capsulado, mas do corpo-vivo –, nesse momento, se instala *um mundo* e tudo o resto vem por analogia

⁹⁸ Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, *op. cit.*, p. 35.

⁹⁹ Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰⁰ “Perguntamos: que relação há entre o instalar de um mundo e o produzir da terra na própria obra? O mundo é a abertura que se abre dos vastos caminhos das decisões e decisivas no destino de um povo histórico. A terra é o ressaír forçado a nada do que constantemente se fecha e, dessa forma, dá guarida. Mundo e terra são essencialmente diferentes um do outro e, todavia, inseparáveis. O mundo funda-se na terra e a terra irrompe através do mundo. Mas a relação entre mundo e terra nunca degenera na vazia unidade de opostos, que não têm que ver um com o outro. O mundo aspira, no seu repousar sobre a terra, a sobrepujá-la. Como aquilo que se abre, ele nada tolera de fechado. A terra, porém, como aquela que dá guarida, tende a relacionar-se e a conter em si o mundo.” Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁰¹ Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰² Passa a ser lugar-(num “ponto-aqui”): “Con este criterio [o do que o espaço existe através da percepção de quem nele se encontra], el espacio está muy lejos de ser equivalente a sí mismo en todas partes como nos enseñan geógrafos e geómetras; muy al contrario, este espacio cuenta con un punto de referencia que lo polariza alrededor del ser y constituye una especie de ‘Point ici’ que establece formas privilegiadas a partir de la mayor o menor influencia que ejerce éste sobre el espacio.” Abraham A. MOLES in Jézabelle EKAMBI-SCHMIDT, *op. cit.*, p. 7.

com essa íntima relação que se estabelece entre *homem* e esse *mundo* sobre a Terra.¹⁰³ O lugar, a arquitectura, é o mundo: e, “Mundo nunca é um objecto, que está ante nós e que pode ser intuído. O mundo é o sempre inobjectal a que estamos submetidos enquanto os caminhos do nascimento e da morte, da bênção e da maldição nos mantiverem lançados no Ser”¹⁰⁴; por este motivo, a *arquitectura* não se oferece ao homem só como matéria-prima para a *contemplação dos olhos*; será, por isso, sempre incompleta a investigação dirigida por uma *estética do visível* à arquitectura porque: “A estética toma a obra de arte como um objecto e, mais precisamente o objecto da *αἰσθησις*, da apreensão sensível em sentido lato. Hoje esta apreensão denomina-se vivência [...]”¹⁰⁵ Só por isto já se justificava uma Experiência Aberta neste nosso trabalho.

Por todos estes motivos, e rectificando-nos: a arquitectura não é só uma espécie de moldura do homem em sociedade: *a arquitectura instala o mundo do homem em sociedade*.

Portanto, deste ponto de vista, é o lugar que concede ao homem uma imagem de si mesmo no meio: “O templo [, a obra arquitectónica], no seu estar-aí (Dastehen) concede primeiro às coisas o seu rosto e aos homens a vista de si mesmos. Esta vista permanece aberta enquanto a obra for aberta, enquanto o deus dela não tiver fugido.”¹⁰⁶ De alguma maneira, reencontramos aqui, nesta conclusão de Heidegger com o exemplo do templo, Muntañola, para quem, também, *lugar* coincide sempre com *o paradigma em que em cada época o homem tem de si mesmo e do meio onde existe*.

Porém, Heidegger, não responde à nossa questão acerca de que *paradigma* é esse a que Muntañola se refere e, em certo sentido, não avançámos sequer um passo desde a primeira posição do problema: depois de termos visto que o objecto arquitectónico não existe autonomamente e que é a partir do momento em que *alguém* se sente envolvido por *ele* que ele se converte em *aqui*, em *lugar*. Mas, e novamente, *que lugar é esse?* Se é verdade que existe essa conversão e que nesse câmbio existe um *sentido*. Qual é *esse sentido*?

103 Percebe-se, agora, nitidamente o motivo que levou Muntañola a reconhecer em Husserl a originalidade de uma topologia axiológica actual – como também, passa agora a fazer mais sentido a importância do indissociável enraizamento entre linguagem e mundo de que Husserl falava, ele falava de lugar, falava de arquitectura.

¹⁰⁴ Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 35.

¹⁰⁵ Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 65.

¹⁰⁶ Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 33.

Fixemo-nos neste ponto: *o templo concede aos homens a vista de si mesmos*, e alarguemos *templo a arquitectura* de um modo geral.

Regressemos, como já tínhamos anunciado, ao corpo.

Se há coisa que podemos afirmar com certeza acerca do corpo é que ele é *mortal*: “Os Mortais são os homens. Chamam-se mortais, porque podem morrer. Morrer quer dizer ser capaz da morte *como* morte. Só o homem morre, e continuamente, enquanto permanece sobre a Terra, sob o Céu [...]”¹⁰⁷. Porém, “o Céu” de que aqui se fala não é o céu do astrónomo, “o Céu” de que se fala é: “O Céu [que] é o curso arqueado do sol, o rumo de figura alternante da lua, o brilho vagueante dos astros, as estações do ano e a sua mudança, a luz e o crepúsculo do dia, a escuridão e a claridade da noite, o hospitaleiro e o inóspito do tempo, a passagem das nuvens e a profundidade azulada do éter [...]”¹⁰⁸; este “Céu” é, portanto e em suma, o *tempo*¹⁰⁹. Eis, assim, outro modo de tornar inteligível o “entre”.

O homem é mortal *sobre* a terra e *sob* o tempo. Esse *ser-se* humano, esse estado de existência e essa “*consciência da nossa identidade*”¹¹⁰, procura-os, eventualmente, o homem na sua relação consigo próprio *junto das coisas*¹¹¹ – as *coisas* que são, em certa medida, representações indirectas do tempo porque, em certa medida, as coisas ao transformarem-se tornam-se significativas.

¹⁰⁷ Martin HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Pfullingen, 1954, Tradução do original alemão por Carlos Botelho, pp. 145-162. (Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»; impresso na publicação deste colóquio, *Neue Darmstädter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.).

¹⁰⁸ Martin HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Pfullingen, 1954, Tradução do original alemão por Carlos Botelho, pp. 145-162. (Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»; impresso na publicação deste colóquio, *Neue Darmstädter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.).

¹⁰⁹ “O tempo, como a mente, não é susceptível de reconhecimento enquanto tal. Conhecemos o tempo apenas indirectamente, através do que nele acontece: observando a mudança e permanência; marcando a sucessão dos acontecimentos entre quadros estáveis, e assinalando o contraste entre ritmos variáveis de mudança.” G. KUBLER, *op. cit.*, p. 27.

¹¹⁰ “[...] *temos consciência da nossa identidade através do tempo. Sentimo-nos sempre este mesmo ser indecifrável e evidente, do qual seremos eternamente o único espectador. Mas as impressões que asseguram a estabilidade deste sentimento, torna-se-nos impossível traduzi-las ou sequer sugeri-las.*” Raymond ARON, *op. cit.*, p. 59 cit. por Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, *op. cit.*, p. 93

¹¹¹ “Quando – como se diz – pensamos em nós mesmos, regressamos a nós a partir das coisas *sem renunciar* nunca à estada junto delas. Mesmo a perda da relação com as coisas, que surge em estados depressivos, não seria de todo possível se este estado não permanecesse também o que é enquanto estado humano, a saber, uma estada *junto das coisas*. Só quando esta estada já determina o ser-homem, podem as coisas, junto das quais somos, *não* nos dizer *nada*, *não* terem *nada* mais a ver connosco.” Martin HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Pfullingen, 1954, Tradução do original alemão por Carlos Botelho, pp. 145-162. (Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do «Colóquio de Darmstadt II» sobre «Homem e Espaço»; impresso na publicação deste colóquio, *Neue Darmstädter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.).

O tempo surge da *minha* relação com as coisas, na *minha* coincidência no *momento* em que as detecto e as posso significar. Esse *momento*, que a Física, por exemplo, pode definir como uma fracção mínima do acontecer temporal, é aquilo a que nós poderíamos chamar *presente* ou *agora* – o instante *em que* se desfazem as distâncias, ou, o instante *em que* se aniquila o, e usando um termo de Heidegger, o “precipício”¹¹² entre *sujeito* e *coisa*.

Em suma, podemos dizê-lo, se quando dizemos *coisa* estamos a falar de *arquitectura*: apesar de conscientes de que existe, de facto, uma distância que pode ser *medida* ou matematicamente representada pelo *número*¹¹³ ou pela geometria, entre *sujeito* e *objecto arquitectónico* e que, por consequência, esse *objecto* enquanto substância físico-química não pertence ao *sujeito* (efectivamente, não partilham da mesma *carne*), “é, [...] [afinal], a consciência que, a partir do seu *agora*, desdobra ou constitui o tempo”¹¹⁴, e, ao fazê-lo, os consubstancia. É, por outras palavras, nesse instante-*em-que* a consciência faz esse desdobramento ou essa constituição que podemos falar em uma coincidência do *sujeito* com aquilo-que-o-envolve, no *agora* – um *agora depositado num espaço-envolvente*¹¹⁵, ou seja, a construção de um lugar¹¹⁶ (para viver,

¹¹² Martin HEIDEGGER, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.35.

¹¹³ “A pedra pesa, e manifesta assim o seu peso. Mas, enquanto este peso pesa sobre nós, ela recusa toda a intromissão (Eindringen) em si mesma. Se tentarmos isso, rachando a pedra, as partes nunca mostram algo de um interior e de um aberto. Logo, a pedra volta a retirar-se no mesmo abafamento e no pesado e maciço das suas partes. Se tentarmos compreender isso por outra via, colocando a pedra numa balança, aí só trazemos o peso (Schwere) ao cálculo de quanto pesa (Gewicht). Esta determinação talvez muito precisa da pedra não passa de um número, mas o pesar (Lasten) escapou-nos. A cor brilha e só quer resplandecer. Quando no uso do entendimento, medindo, a decompomos em números de frequência de vibração, ela já desapareceu. Só se mostra quando permanece oculta e inexplicada.” Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., pp. 36 e 37.

¹¹⁴ Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, op. cit., p.89. Também Merleau-Ponty adverte para esta correlação *consciência/tempo*: “O tempo é pensado por nós antes das partes do tempo, as relações temporais tornam possíveis os acontecimentos no tempo. É preciso portanto, correlativamente, que o próprio *sujeito* não esteja ali situado, para que ele possa, em intenção, estar presente ao passado assim como ao porvir. Não digamos mais que o tempo é um ‘dado da consciência’, digamos, mais precisamente, que a consciência desdobra ou constitui o tempo. Pela idealidade do tempo, ela deixa enfim de estar encerrada no presente.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, op. cit., p. 555.

¹¹⁵ “La percepción interfiere un mundo que podría ser descrito también perfectamente como ‘acontecimientos en un espacio-tempo de cuatro dimensiones.’” Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, op. cit., p. 11.

¹¹⁶ “La lógica del lugar nos expresa en su propia estructura la dialéctica razón e historia, por ello la lógica de representar lugares siempre ha comportado un equilibrio entre experiencia y racionalización. El lugar, como limite, es más que nunca un balance rítmico entre razón e historia; ya que el tiempo depositado en espacio, o sea, el lugar, siempre refleja en su misma estructura el equilibrio existente entre un aumento de movilidad atrás y adelante en el tiempo (razón), y un alejamiento progresivo del lugar originario (historia). Acuerdo febril entre movilidad conceptual y forma figurativa (entre movimiento y reposo, diría Spinoza), la lógica del lugar marca siempre la medida bajo la cual la humanidad es capaz de representarse a sí misma. Y así empezamos a estar ya muy cerca del corazón de la arquitectura como lugar para vivir.” Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, op. cit., p. 30.

para existir). A consciência dessa consubstanciação sujeito/aquilo-que-o-envolve, ou, por outras palavras, corpo/objecto-que-envolve-o-corpo, ao desvelar o *agora* torna-os contemporâneos, no sentido em que os funde¹¹⁷, os encasa *um* no *outro*.

É neste sentido de *encasamento* que, quando se suprimem a *medida* e o *número*¹¹⁸ que o pensamento objectivo propõe, quando se ultrapassa a *matéria*¹¹⁹ e se suspende o discurso predicativo da ciência, se pode dizer que a partir do momento em que *alguém* se sinta envolvido pelo objecto arquitectónico, ele *passa* a existir enquanto *um outro corpo* para além dos limites do corpo desse *alguém-envolvido* e, assim, falar em uma dilatação do corpo ou em “espaço humano”¹²⁰. Essa dilatação é o lugar, essa dilatação fica “entre uma representação de si mesmo e uma representação do mundo que envolve este ‘si mesmo’.”¹²¹

O lugar é, portanto, o *outro corpo* – é a dilatação do corpo de alguém que ao ser envolvido pelo objecto arquitectónico o sensibiliza, quer dizer, o humaniza, o torna sensível; o lugar é, no fundo, um espaço de representação do corpo, é onde o corpo se projecta, é a arquitectura.

Estamos agora em condições para responder à questão que ficou formulada mais atrás: se é verdade que a lógica do lugar coincide sempre com o

¹¹⁷ “El usuario debe fundirse con el lugar, y el ‘fenómeno’ de la arquitectura se constituye como un todo indisoluble en el que cualquier cuerpo humano experimenta el mismo ‘fenómeno’.” Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *Topogénesis Tres, Ensayo sobre la Significación en Arquitectura*, oikos-tau, s. a. – ediciones, 1980, p. 30.

¹¹⁸ “Los conceptos de espacios físicos y matemáticos, sin embargo, satisfacen solamente una pequeña parte de las necesidades originales de orientación del hombre.” Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, op. cit., p. 10.

¹¹⁹ “O apetrecho utiliza a matéria de que se compõe, porque é determinado pela serventia e pela utilidade. A pedra é usada e consumida na fabricação (Anfertigung) do apetrecho, por exemplo, machado. Esvanece-se na serventia. A matéria é tanto melhor e mais adequada quanto menos resistência oferecer ao seu desaparecimento no ser-apetrecho do apetrecho. Pelo contrário, a obra-templo, ao instalar um mundo, longe de deixar esvanecer a matéria, fá-la pela primeira vez ressair (hervorkommen), a saber, no aberto do mundo da obra: a rocha passa a fazer e a estar imóvel e, só então, é rocha; os metais passam a resplandecer; as cores ganham a luminosidade; o som adquire a ressonância; a linguagem obtém o dizer. Tudo isto ressaí na medida em que a obra se retira na massa e no peso da pedra, na dureza e na flexibilidade da madeira, na dureza e no brilho do metal, no esplendor e na obscuridade da cor, na ressonância dos sons e no poder nomeador da palavra.” Martin HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, op. cit., p. 36.

¹²⁰ Christian NORBERG-SCHULZ, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, op. cit., p. 10.

¹²¹ Do castelhano “La evolución de este paradigma [o paradigma que em cada época o homem tem sobre as interrelações entre si mesmo e o seu meio ambiente] ha estado manifestada en los diferentes modelos de lugar desde Aristóteles hasta Thom, y la característica común a todos estos modelos ha sido la simultaneidad que existe, en la lógica del lugar, entre una representación de sí mismo y una representación del mundo que envuelve a este ‘si mismo’.” Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, op. cit., p. 29.

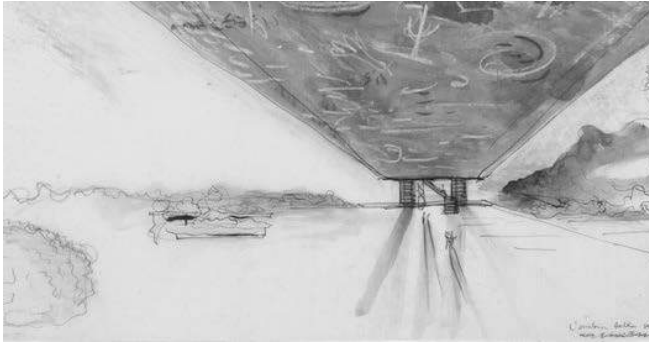


Fig. 1: Lina Bo Bardi, MASP, São Paulo.

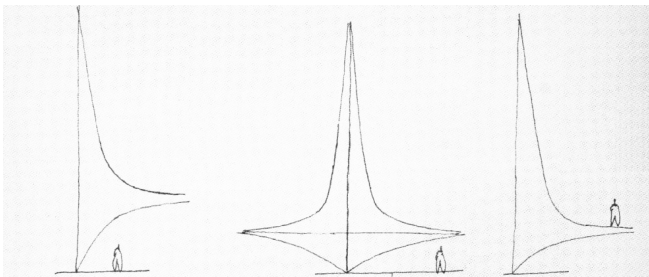


Fig. 2: Niemeyer, estudo para as colunas do Palácio da Alvorada.

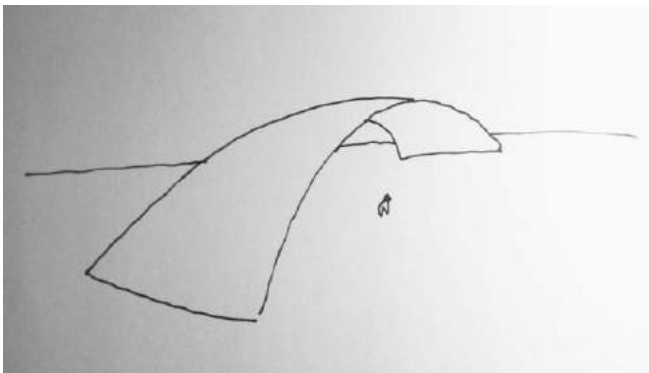


Fig. 3: Niemeyer.

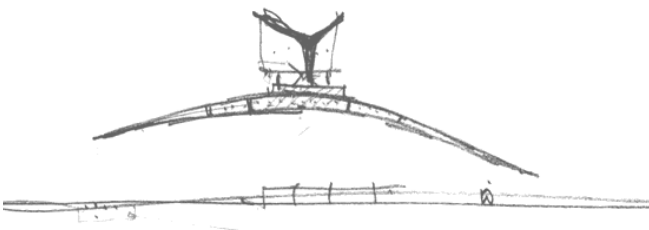


Fig. 4: Mendes da Rocha, entrada do metro.

paradigma que em cada época o homem teve (ou, tem) sobre as interrelações entre si próprio e o seu meio ambiente, como vimos pelas palavras de Muntañola, então, esse paradigma é a própria arquitectura, *é a lógica do encasamento do homem com o seu abrigo/lugar, é a lógica do encasamento da-quele-que-habita com aquilo-que-se-oferece-ao-habitar*. Um paradigma que, a par do homem, construído pelo homem, habitado pelo homem, concede ao homem uma vista de si mesmo no decurso do tempo – uma espécie de imagem substituta do próprio *ser*.

Interessa-nos, todavia, um outro “entre”: aquele que configurado em espaço livre ou vazio, constrói os “vãos” emblemáticos dos objectos arquitectónicos que, no seu conjunto, compõem, no âmbito mais largo da História de Arquitectura, a Arquitectura Moderna Brasileira, fazendo dela uma tipologia de Moderno autónoma. Esclareçamo-nos:

Voltando um pouco atrás:

Ora, é justamente neste ponto e nestas considerações acerca da relação – ou das relações (já que a experiência subjectiva da forma e do espaço arquitectónicos não é unívoca) – corpo/objecto arquitectónico que reside, do nosso ponto de vista, a exemplaridade da *Arquitectura Moderna Brasileira*.

Dirijamos um olhar atento a apenas uma das particularidades desta *Arquitectura Moderna Brasileira*: o desenho, a configuração, a edificação e a experiência do *vão*.

O *vão* de que aqui falamos não é nem a porta nem a janela, mas, isso sim, o vão que alça o edifício da Terra e faz tecto à rua; o vão que sendo, já (d)o edifício, é pertença também da rua e que, sendo atravessável livremente pelo transeunte, é um vazio no desenho, é uma parte não riscada no desenho do arquitecto, é um-onde o lápis não tocou e que, intencionalmente, o arquitecto deixa prometida a passagem do corpo depois da obra pronta.

É, portanto, no *desenho desse vão* que, do nosso ponto de vista, reside a exemplaridade da *Arquitectura Moderna Brasileira* que, como paradigma, vem sendo importado por todo o Mundo Ocidental.

É ao *vão* como *“entre” pavimento* – ou, em sentido filosófico, e usando Heidegger: *“Terra”* (por esse motivo o usámos acima neste nosso trabalho) – e *tecto*, que paradoxalmente é o princípio do edifício (uma sub-espécie de

“Céu”(?) que é, paradoxal, simultânea e contemporaneamente, a outra-“Terra” do edifício), que dirigimos o nosso ponto de vista e a nossa investigação.

O *vão* de que falamos é, para já e em síntese, esse “Entre” – esse “entre planos” que em projecto não foi intencionalmente desenhado, para que, depois de edificado o edifício, pudesse por ele o corpo atravessar.

O *vão que*, como veremos mais à frente, detendo-se o próprio corpo nesse “entre”, *funciona metaforicamente como uma espécie de vírgula num texto* (poético?); o *vão* de que os arquitectos modernos brasileiros não só foram pioneiros como, em torno dele construíram, um novo paradigma de Moderno, metaforicamente comparável a uma vírgula.

É, portanto, ao “vão”, assim entendido como “entre” (ou, mais à frente neste nosso trabalho, como “vírgula”), que dirigimos o nosso ponto de vista e a nossa investigação. “Investigação” que, em *Experiência-Aberta* – focamos, posta esta terminologia, portanto, o nosso “ponto de vista” através de uma Fenomenologia da Aquitectura (e/ou das imagens por ela definidas), claro está – pode ser descrita nestes termos:

“Entre” define sempre um espaço entre *qualquer coisa e qualquer coisa*, entre *alguém e alguém*, entre *qualquer coisa e alguém*, entre *alguém e qualquer coisa*.

De todo o mundo que é o “paraíso das palavras” – como tão bem Barthes diz esse mundo – “entre” é mais vaga, difusa, quase mágica palavra, porque *estar-“entre”* é não estar nem *aqui* nem *ali*; porém, ela revela à consciência um certo estado ou uma certa possibilidade de permanência: de, de facto, *poder-estar*.

“Entre” é a palavra mais arquitectónica do mundo das palavras, das palavras que eu conheço, por isso: porque não é a casa, não é a cidade, não é o objecto visto, não é a coisa; é, isso sim, a minha possibilidade de estar *nelas* ou *neles*. Quando digo que *estou* (na verdade, não estando ou não sendo fisico-quimicamente *nelas* ou *neles*) não me confundo ou não mesclo o meu corpo com essas coisas, porém, sinto-me tão-“entre” que as coisas acabam por me vir habitar: porque a casa só é casa se for vivida, a cidade só é cidade se percorrida, o objecto visto (só é visto) se alguém o vir, e a coisa coisa alguma sem que ninguém a detecte, signifique ou sinta. O espelho só reflete se eu estiver lá; se não houver um “entre” *entre* ele e mim ele é opaco, não vê, não diz; da

mesma forma, um livro nunca aberto não é uma narrativa, é um paparelepípedo de papel.

Sei que há uma distância que me separa das coisas – de todas as coisas que eu sei que não são o meu corpo –, uma espécie de precipício, mas, assim mesmo, anulo-o sempre que levo à consciência justamente essa contingência de, em molécula, *eu-ser-eu* e as *coisas-as-coisas* e de, portanto, eu me encontrar sempre em-mim-entre-elas. Procurar-me e encontra-me “entre” é, só por isso, arquitectura: naturalmente arquitectura. Sempre que me sinto “entre” estou a falar de um espaço: deste ponto de vista, pode dizer-se que a natureza da arquitectura – natureza no sentido de *natus*, de *nascere*, nascer e de *urus*, de *oritur*, a força que gera – é a minha necessidade de estar “entre”, de não sobreviver como *ego* no vazio. Talvez por isso “entre” não tenha antónimo: precisamente porque, como *ego*, não sou nada *fora(?)* do mundo.

“Entre” é a palavra com que, por palavras, se pode dizer a arquitectura: porque “entre” denuncia alguém (*alguém*: que mora num corpo que habita; que, se *está* sempre, é porque para além de habitar o corpo que habita, habita entre as margens do seu próprio corpo, a pele, e as fronteiras do objecto que lhe dá sentido e espaço, largueza, cenário). “Entre” denuncia sempre alguém mesmo quando o *entre* de que se fala é um *entre duas coisas*, dois objectos inertes por exemplo: o entre-eles existe em mim, não, efectivamente, entre-eles ou neles.

“Entre” é a palavra mais arquitectónica do mundo das palavras porque “entre”, aparentemente, não fala nem do *objecto habitado* nem do *habitante* (nem do *objecto visto* nem de *quem vê*), ela, como palavra, mas não só como palavra, indicia não só *alguém que existe* e um *objecto onde esse alguém pode existir* como, coincidentemente com isso, ela indicia uma relação, um “intervalo corporal” (como diz Aristóteles acerca da construção do Lugar), ela inaugura o próprio espaço humano. “Relação” aqui quer dizer arquitectura. Claro está que existem “entres” onde o “entre” se sente mais do que noutros.

“Entre”, enquanto palavra, fascina-me tanto ou mais ainda do que a ideia de *morte* (de *morte* ou de eternidade). Porque nunca se sabe; porque, como na morte – que “não é da vida”, Wittgenstein no seu estado mais pleno –, *estar-entre* é incógnito ao mesmo tempo que real, espectável – não no sentido

em que *qualquer coisa* ou *alguém* é esperado, mas no sentido em que é inevitável e intuitivo.

Conheço um emblemático “entre” na Filosofia: o de Heidegger. Um *entre* a Terra e o Céu. Que magnífico, que fantástico, também isso: ser heideggerianamente mortal, *ser-entre*, morrer a morte como morte, mas viver enquanto respiro; *ser*, neste sentido, ente, num “entretanto”, é bom. *Ser: viver*. O céu dos intradrosos das cúpulas das catedrais.

Ser heideggerianamente “ente”, ser inteiro, num “entretanto”, é “entre”: entre a tal Terra que toco, e um Céu inatingível; ou entre dois dias, entre duas datas numa lápide.

“Entre” é quase sempre não estar coincidente. Um segmento de recta é um entre dois pontos; dois pontos coincidentes são e não-são o mesmo ponto. Há também uma relação, obviamente explicável e descrita pela Geometria, entre *mim(-ponto)* e *qualquer-coisa(-ponto)*: ela pode ser até desenhada ou transformada em número, mas essa distância geométrica não mede bem esse “entre”, ela é estéril para explicar que sentido (*sens*) ou que inúmeros sentidos podem haver nesta relação se por *mim(-ponto)* entendermos *eu* e *qualquer-coisa(-ponto)* entendermos *parede*, *quatro paredes* ou *casa*. A Geometria e a Matemática, ou melhor, a Matemática desdobrada em Geometria e em Álgebra, não explicam a complexidade do *entre mim e*, lato senso, *casa*. E não explicam porque o “entre”-na-sua-totalidade não é exactamente explicável, digamos assim; e não explicam da mesma maneira que o Desenho não explica a arquitectura; a Geometria e a Álgebra simplificam o que é *poder estar* ou *poder ser* entre, como o desenho anuncia ao mundo das coisas visíveis o primeiro sintoma da realidade de um objecto ainda inexistente; não saberem explicar o “entre” não é obrigatoriamente negativo. *Os Elementos* de Euclides explicam só certos aspectos daquilo que é poder ser estar-entre (a distância, por exemplo), como o Desenho só pode dizer ou intuir, do estar-entre, qualquer coisa que se vai poder passar depois. Por linhas ou por números, por contornos ou manchas elas, estas Disciplinas, anunciam aos olhos somente um fragmento (visual, portanto) da verdadeira realidade do entre – o desenho duma casa não é uma casa, como a astronomia de Kepler não é o Céu de Heidegger ou o céu do claustro.

O “entre” que me fascina é sensível, é o entre (sempre) afectivo. O “entre” “místico”: *místico* não no sentido quase esotérico e/ou teosófico d’*O Príncipe dos Filósofos Divinos* de Jakob Böhme, não no sentido em que Pseudo-Dionísio, o Areopagita, usa *místico* no *Corpus Areopagiticum*, mas mais num sentido de aspiração a uma união *pessoal* (ou *inter-pessoal*, ou, como a diz a Fenomenologia, “intersubjectiva”) ou *uma unidade com...*¹²²; uma experiência directa e subjectiva com a transcendência sem a necessidade de intermediários, dogmas ou de teologias; *místico*, portanto, como intuição de uma coisa que, apesar de se sentir, não é racionalmente *traduzível*: “Existe no entanto o inexprimível. É o que se revela, é o místico”¹²³; não *místico*, porém ainda, como o *lugar inconsciente* de Freud, mas *místico* como *uma espécie de consciência que não consegue captar-se a si própria como especificada*, como diz Lyotard. *Místico*, assim: “o que é místico é que o mundo exista, não *como* o mundo é. [...] Místico é sentir o mundo como um todo limitado”¹²⁴, uma, assim, *re-ligação* de *mim(-ponto)* com *qualquer-coisa(-ponto)*: *ser-(se-)entre* como num hífen, numa *tmesis*.

“Entre” é quase sempre não estar coincidente, mas esse “entre” “místico”, esse “entre” que é possibilidade de *re-ligação*, é, justamente, uma coincidência. Mais à frente veremos entre *quê* e *quê*, ou, melhor ainda, *de quem em quê*.

Conheço um outro “entre” na Literatura. O entre por onde o espírito de Deus passou a pairar no primeiro dos dias, o dia da invenção da Luz: “No princípio, Deus criou os céus e a terra. A terra estava informe e vazia; as trevas cobriam o abismo e o Espírito de Deus pairava sobre as águas. Deus disse: Faça-se a luz! E a luz foi feita. Deus viu que a luz era boa, e separou a luz das trevas. Deus chamou à luz Dia, e às trevas Noite. Sobreveio a tarde e depois a manhã: foi o primeiro dia. Deus disse: Faça-se um firmamento entre as águas, e separe ele umas das outras. Deus fez o firmamento e separou as águas que estavam debaixo do firmamento daquelas que estavam por cima. E assim se

122 “O místico é aquele que aspira a uma união pessoal ou a unidade com o Absoluto, que ele pode chamar de Deus, Cósmico, Mente Universal, Ser Supremo, etc.” Ralph LEWIS, *Alquimia Mental*, Biblioteca Rosacruz, Editora Renes, Rio de Janeiro, n.º XX, 1982.

123 Ludwig WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*, 2ª. Ed., Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 141.

124 Ludwig WITTGENSTEIN, *op. cit.*, p. 140.

fez. Deus chamou ao firmamento Céus. Sobreveio a tarde e depois a manhã: foi o segundo dia.” (Genesis I)

Nesta história, Deus inventa com dois planos um “entre” ao separar as águas. Esta ideia, ou invenção/criação, de Deus, de, com um plano de água, fazer a altura do céu dando um tecto ao mundo sobre um outro plano é, creio e independentemente das crenças de cada um, tocante. Deus, de *um faz dois planos*: um em cima, o Céu; outro em baixo, onde, no terceiro dia, faz aparecer a Terra.

Mas, do meu ponto de vista, a maior invenção entre o segundo e o terceiro dias não é nem a ideia dos dois planos, nem da Terra nem do Céu, a maior ideia de Deus é a do “entre”. Ele inventa o Espaço: o espaço onde, a partir do terceiro dia, o mundo pode ser mundo; onde tudo pode vir a acontecer; o Homem recusar o Paraíso e, em liberdade, construir a casa, as cidades, a guerra e a paz, a vergonha e a entrega. Deus paira, mas não há vento neste mundo.

Recusa viver num “jardim no Éden, do lado do oriente,” e vai embora: vai fazer a casa; terá um desenho em mente? Ele que nunca viu nenhuma?

Ele vai fazer uma casa; ele que nasce, pela amabilidade e pela habilidade das mãos de Deus, vai fazer noutra morada, uma casa; ele que, esculpido por esse Deus com o “barro da terra”, da terra ou dos produtos da terra, vai fazer uma casa, e depois a cidade.

Génesis II: “E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente.” – há vento aqui.

O Homem aparece, nesta história, como consubstancial à Terra. Tão consubstancial que, ele próprio, é a própria Terra (antes: “informe, anamórfica e vazia”) transubstanciada em carne e alma humana. Um Homem feito *de* Terra, *da* Terra.

É curioso pensar como, à luz do primeiro dos cinco rolos do Pentateuco – o primeiro do Tanakh da Torá –, o Homem recusa o jardim, sua pre-destinada morada: é facto que o recusa para, sendo este Homem feito de barro da Terra, construir, ele próprio com as suas próprias mãos, casas de terra ou de materiais que dessa Terra se alimentam; para fazer nuns casos *casa*, e noutros casos *vento* (uma memória do sopro de Quem lhe inspirou ar nas narinas ainda em estátua? – um Deus que, apaixonado (pela sua imagem criada em homem, e

por mim também), perde, porém, a sua obra? Um Deus tão apaixonado como Pigmalião (?), pai de Pafos, mas sem Afrodite que se apiede Dele; não perdeu. Os deuses não perdem os homens.

Recusa, para fazer uma casa: “a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. [...] Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano.”¹²⁵

Toca no mais profundo de mim este pensamento de que estas *casas-de-Terra* imaginadas e feitas pelo *homem-feito-por-Deus(-do-barro-da-Terra)* são (em mito), de certa forma, feitas da mesma carne humana que as imaginou e fez.

O homem *que Deus fez do barro da Terra e um sopro* fugiu para construir a sua casa com o mesmo barro da Terra com que foi feito mas sem sopro: a casa construída é (e será para sempre) sua irmã (... nuns casos, *casa*; e noutros casos, a *procura desse vento originário*...).

A natureza da arquitectura? – a cabana primordial(?), é isso? de Vitruvio, de Filarete, de Caramuel, de Perrault, de Laugier, de Blondel, de Viollet-leDuc, de Niemeyer e de outros; dos “Mortais” de Heidegger entre a Terra e o Céu, até (?): sempre a *Tratadística* e as Teorias da Arquitectura. Que importa?

A natureza da arquitectura? – isso sim.

A natureza da arquitectura é “*fazer*” a casa. Não é *a casa*, é o *fazer a casa* – no sentido de: “*Que devo fazer?*”, de que falava Kant acerca de “todo o interesse de [sua] razão” (Kant, 1988: 833).

A casa. Que casa é a minha?: (...?)

“Ela [a casa] é um *intermédio*, um interstício, um ‘entre’. Como *προβλημα* [problema] que é, impede a passagem, por um lado, mas protege, dá asilo, permite a passagem além do umbral, dá protecção, por outro lado. [...] O uso lógico desta formulação que recorre aos contrários para situar-se no interstício, costuma aparecer sempre que se tenta falar da casa, mas não é simplesmente um procedimento retórico, nem uma forma linguística ou mesmo

¹²⁵ Gaston BACHELARD, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 26.

lógica de abordar este difícil objecto, mas a manifestação de uma problematidade intrínseca à casa e à arquitectura em geral, uma impossibilidade de traçar limites fixos, as fronteiras exactas das construções de um pelo outro, a inbrincação ou o alojamento de um no outro.” (Santos Guerrero, 2011: 19, 20)

Lembro-me de um outro “entre”: aliás, vários.

Mas, lembro-me de um que pode, em síntese, explicar todos estes “entre” que fundamentam a exemplaridade da Arquitectura Moderna Brasileira.

Sei de um outro “entre”, mas, este, vivi-o. O meu amigo Márcio Novaes Coelho Jr. (na altura: aluno de doutoramento; hoje, professor do Centro Universitário SENAC em São Paulo) levou-me – como um índio leva um amigo a visitar as ruas da sua floresta – a ver, entre outros acontecimentos arquitectónicos da cidade, o Museu de Arte (*MASP – Museu de Arte de São Paulo*) (Figs. 1 e 2).

Estavam 37 graus Celsius nesse dia 24 de Abril de 2009. Atravessamos o Jardim Trianon (Parque Tenente Siqueira Campos na Av. Paulista) para ver esta peça de Lina Bo Bardi. Fascinou-me o vão livre de 74m que se estende por quase apocalípticos quatro pilares de betão pré-esforçado sustidos ao alto a entalar o corpo horizontal do edifício graças às artes matemáticas do engenheiro José Carlos Figueiredo Ferraz desde 1968, data da sua inauguração – o maior vão em consola do mundo, à época.

Conhecia o *MASP* dos livros: lá, está o suposto estudo preparatório *d’As Tentações de Santo Antão* de Hieronymus Bosch de 1500 que dá origem ao retábulo tríptico, do mesmo pintor, patente no Museu de Arte Antiga em Lisboa.

Sempre me intrigou o Movimento Moderno (Figs. 3, 4 e 5).

37 graus, humidade como é sabida nestes Trópicos em Abril, e caminhávamos em direcção ao edifício. Antes de entrar, para visitar a exposição, decidimos atravessar, passando por baixo do prédio, para ver o que já ao longe se distinguia: a cidade (para mim, para sempre, incógnita) e a Serra da Cantareira (que venho a conhecer depois, em 2010, pela mão de outra índia-amiga, Myrna de Arruda Nascimento, ilustre professora da Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da USP).

Erradamente, a Teoria da Arquitectura não consente discursos afectivos; portanto: saímos, o Marcinho e eu, do Jardim Trianon, atravessamos a Av. Paulista, pisamos o passeio, atravessamos o edifício “entre” o chão que

pisavamos e um tecto a 8m da nossa vertical (8m: a contar, na vertical, das plantas dos nossos pés até tocar os pés do corpo suspenso do edifício), e chegamos a uma espécie de promontório que se debruçava sobre A Cidade e as Serras. Com um corpo subterrâneo e um outro suspenso, Lina Bo, com este desenho do MASP, garantia à risca as determinações do doador deste terreno à municipalidade, Joaquim Eugénio de Lima – construtor da avenida Paulista e precursor do urbanismo no Brasil, que havia vinculado a doação deste terreno à municipalidade sob compromisso expresso de que jamais se construiria ali obra que prejudicasse a amplitude do panorama.

Lina Bo constrói um “entre” – todos os que dizemos *modernos*, afinal, o construíram: por vezes bem; por vezes só como mero, distraído mas intencional, apontamento estético; outras vezes genialmente. Os *modernos* não foram os primeiros...

“Não procurei a beleza, procurei a liberdade”, diz ela, com palavras e com o traço de génio deste edifício. Acerca dessa liberdade, diz-nos Ceça Guimaraens: “[...] Lina revela que a noção de liberdade em arquitetura abrange também a questão dos modelos e paradigmas, dos quais é preciso se libertar. Modernista, Lina defende a novidade formal a qualquer custo.”¹²⁶

Esta, a que acabamos de fazer, é uma leitura incipiente do objecto arquitectónico MASP: 74m de vão livre; um corpo subterrâneo; um corpo suspenso; a criação de um espaço livre atravessável entre o corpo subterrâneo e o corpo suspenso; 8m entre o corpo suspenso do edifício e o pavimento; etc.

Façamos uma leitura, não do objecto, mas da minha “relação com” o objecto – uma leitura, não *do objecto arquitectónico*, mas *arquitectónica*: antes de chegar ao MASP, Av. Paulista, 37 graus, calor, húmido, não corre uma brisa, o ar está parado; no “entre”, no vão livre: 28 graus, fresco, sombrio, há uma corrente de ar, há vento, há um sopro fresco; depois de atravessado o “entre”: 37 graus, calor, húmido, não corre uma brisa, o ar está parado, novamente.

A sombra provocada por este “entre” de 8m de altura neste vão livre faz com que o ar o atravessasse provocando uma corrente de ar com dois sentidos: da Paulista para o promontório e do promontório para a Paulista; porém,

¹²⁶ Ceça GUIMARAENS, *O Patrimônio de Cultura em Lina Bo Bardi e Lygia Martins Costa* in Ceça GUIMARAENS, org., *Museografia e Arquitectura de Museus, Museologia e Patrimônio*, FAU/UFRRJ/PROARQ, Rio Books, Rio de Janeiro, 2014, p. 18.



(Figs. 5 e 6) Lina Bo Bardi, *MASP, Museu de Arte de São Paulo*, Brasil.



(Figs. 7, 8 e 9) Lina Bo Bardi, *MASP, Museu de Arte de São Paulo*, Brasil.

vamos ao que de Arquitectura tem mais este edifício: o meu corpo quente e transpirado (aliás, a evaporação da transpiração do meu corpo, sujeito há um segundo aos 37 graus) sente-se mais quando no “entre”; sente-se, porque o meu corpo está quente, porque se lhe evapora a transpiração, e, por isso, o *corpo sente-se mais corpo* através do vento que ali passa.

A *Trova do Vento que Passa* é essa: é a notícia que este “entre” dá ao meu corpo do meu corpo; fá-lo, em consciência meu, novamente sopro; dá-lhe, em vento, a notícia de que vive.

“O vento cala a desgraça, o vento nada me diz”?

Não: o vento que o “entre” faz neste aperto no mundo diz-me mais que não seja, ao menos, *corpo, mortal-entre, vivo*.

Lina Bo, com este “entre” em São Paulo, fez vento e fez-me corpo; como sopro Alberto Campo Baeza com *Entre Catedrais* em Cádiz (Figs. 6, 7, 8 e 9);

Siza com o pavilhão de Portugal em Lisboa (Figs. 14, 15 e 16);

Niemeyer em Avilés em Espanha (Fig. 17) ou em Tripoli (Fig. 18), por exemplo;

Paulo Mendes da Rocha com o *MUBE, Museu Brasileiro de Escultura* (Fig. 19) ou com a *Praça do Patriarca* ambos em São Paulo (Fig. 20) , ou com a *Capela de São Pedro Apóstolo* em Campos do Jordão (Fig. 21) – o vento, mesmo que não haja fora do edifício, *passa-por-“entre”-ele* e dá-me a pele, devolve-me-a; inventa-se o vento; só estes exemplos, para não falar de Corbusier.

Mas, os *modernos* não foram os primeiros a re-inventar o sopro...

Conheço outros, como estes, “entres” na arquitectura (dita) *vernacular brasileira e portuguesa*, por exemplo. Construções *sem desenho nem papel*, digamos; não tão eruditas, porém também *livres*. Umas construções, no meio do nada: pavimento, quatro ou seis pilares e uma cobertura de duas águas que, sem pudor, fazem com vento do “território” *lugar*. Assim mesmo: *pavimento, quatro ou seis pilares e uma cobertura de duas águas*, sem paredes. Parece que não servem para nada estas “arquitecturas” – “arquitecturas”, por defeito? – mas elas apertam, como as eruditas suas filhas *modernas, post-modernas e trans-modernas*, o Mundo.



(Figs. 10, 11, 12 e 13) Campo Baeza, *Entre Catedrais*, Cádiz, Espanha.



(Figs. 14, 15 e 16) Siza Vieira, *Pavilhão de Portugal*, Lisboa, Portugal.



(Fig. 17) Oscar Niemeyer, *Centro Niemeyer*, Avilés.



(Fig. 18) Oscar Niemeyer, Rashid Karami International Fair, Tripoli.



(Fig. 19) Paulo Mendes da Rocha, *MUBE, Museu Brasileiro de Escultura*, Jardim Europa, SP-Brasil.



(Fig. 20) Paulo Mendes da Rocha, *Praça do Patriarca*, SP-Brasil.



(Fig. 21) Paulo Mendes da Rocha, *Capela de São Pedro Apóstolo*, Campos do Jordão, Brasil.



(Figs. 22 e 23) *Casa de Fresco*, Chácara da Mel, Valinhos, Campinas, São Paulo, Brasil.



(Fig. 24) *Casa de Fresco*, Palácio dos Marqueses de Fronteira e Alorna, S. Domingos de Benfica, Lisboa, Portugal.



(Figs. 25 e 26) Lina Bo Bardi, *MASP, Museu de Arte de São Paulo*, Brasil; *Casa de Fresco*, Chácara da Mel, Valinhos, Campinas, São Paulo, Brasil.

Elas não fazem outra coisa senão fresco: no meio da paisagem, elas fazem só o ar passar, são casas de vento (memórias do sopro primeiro? O tal nas narinas?) que eu reencontrei em Valinhos na chácara da Mel (Amélia de Azevedo Leite, arquitecta e professora na Pontifícia Universidade Católica de Campinas), onde, finalmente, descobri porque tão bem pegou de estaca o Movimento Moderno no Brasil (Figs. 22 e 23): é que esse “entre” por onde passa (e se ressuscita) vento foi levado para o Brasil por Portugal já no séc. XVI; *casas* que não eram casas mas que, por apertarem (no meio do nada, no *continuum do mundo*) o mundo, faziam correntes de ar fresco. Conhecemo-las, sobretudo pela Graça, em Barroco em versões eruditas, de desenhos complexos, revestidas a conchas, búzios ou por tecelas de louça de porcelana como no Palácio dos Mascarenhas (Fronteira e Alorna) em S. Domingos de Benfica em Lisboa (Fig. 24). Porém, mesmo “populares” elas conservam desde o séc. XVI o seu desígnio: fazem “entre” chão e tecto, e sem paredes, só apertando o mundo, vento. Como objectos arquitectónicos, o *MASP* e a esta *casa* que não é casa na chácara da Mel, são diversos; mas, como Arquitectura são iguais (Figs. 25 e 26).

Seja como for, não justificamos somente essa exemplaridade de Moderno na Cultura Arquitectónica Brasileira Contemporânea – de cujo “mentor intelectual” é, a partir de 1931, Lúcio Costa¹²⁷ –alicerçando-a no facto de esses “entre” serem por intermédio de um desenho que explora um fenómeno físico construtores de vento; note-se, também e como argumentos, o facto de o próprio desenho dos planos que configuram o “entre” nesses objectos arquitectónicos servirem de macro-molduras à escala da cidade para a paisagem¹²⁸ natural sabida que é, e via de regra, *luxuriante*, por um lado; e, por outro, note-se também, a quase inexistência de sismos o que consentiu desenhos e

¹²⁷ “Lúcio Costa foi reconhecido, a partir de 1931, na condição de ‘o mentor intelectual’ do movimento modernista brasileiro em arquitetura e urbanismo, por seus trabalhos teóricos e críticos.” Ceça GUIMARAENS, *Modernismo brasileiro: O tempo e alguns personagens*, in GAZZANEO, Luiz Manoel, ORG., *Da baixa Pombalina a Brasília, Iluminismo e contemporaneidade em países e espaços de língua portuguesa, Patrimônio e Historicidade*, Coleção PROARQ, UFRJ-FAU, 2010, p. 230.

¹²⁸ “No caso brasileiro, a arquitetura não apenas assume uma nova dinâmica formal, como desenha uma alternativa para o projeto moderno da paisagem, capaz de recompor esse território a partir do domínio de uma construção geográfica: cortes, aterros, águas, sombras, marquises e apoios.” Rodrigo QUEIROZ, *As Artes Visuais e a Arquitetura no Projeto Moderno Brasileiro: um patrimônio recente* in GAZZANEO, Luiz Manoel, *Espaços Turísticos em Países Lusófonos, Arquitectura, Patrimônio e Turismo*, Coleção PROARQ, UFRJ-FAU, Rio de Janeiro, 2011, p.52.

edificações mais *arrojadas*, digamos assim, quer alcançando maior altura na definição do *vão*, quer também no que diga respeito à sua largura.

Mas, o desenho dos modernos brasileiros do “entre” não é só térmica: o “entre” é, entre outras coisas, também a possibilidade de parar. *Parar* no sentido em que usava esta palavra, “parar”, o Lagoa Henriques, meu Professor de Desenho: “Pára, vê o-que-há e o-que-não-há!”; da mesma forma “Pára, Escuta e Olha” nas passagens de nível sem guarda. *Parar* é o luxo de quem se põe alerta; é pôr o corpo a eixo; é dar-me conta. *Parar* é o que fazem os cães a apontar a caça. *Parar* é o primeiro passo se quero ter consciência de mim e levar-lhe – a ela, à consciência – o mundo para poder ser *sentido*. *Parar* é o que fazem os que desenham: param. O “entre” é afectivo: *afectivo* no sentido em que é um atributo psíquico, corporal, que valora e representa a realidade. O “entre” proporciona o encontro. Parar é fazer-se uma vírgula num trajecto.

Conheço o “entre” (indesenhável?) dos que desenham.¹²⁹ Desenhar é, primeiro que tudo, saber do “entre” que me separa daquilo-que-desenho, esquecê-lo assim mesmo sabendo que existe em Geometria, e ficar preso a ele (àquilo-que-desenho) como a um anzol, “[fala das linhas com que fazia retratos, quando em criança] Eu ficava diante as primeiras linhas como um peru: a quem se traça um traço a giz no meio do chão e ele não passa para o lado de lá.”¹³⁰

A distância geométrica, entre *mim* e *as coisas*, não me importa porque aquilo que vejo, se digo que as vejo, é porque as vejo dentro de mim: sou, portanto, coincidente com tudo aquilo que digo que vejo; tudo o que vejo (ou, sintto) sou eu; e, por isso, qualquer desenho que produza de qualquer coisa, sou sempre eu – a Geometria é outra forma de ver o mundo; a Geometria obriga qualquer ocorrência ou forma de mundo ao espartilho do número e da recta e do definível quando, pobre, ainda não entendeu que foi inventada justamente a partir do já inventado, da própria Natureza. Os 74m de vão livre do *MASP* não me interessam em unidade de medida; interessa-me, isso sim, no que me sente (n)o corpo quando vivo isso. A própria *harmonia*, se a Geometria fala dela,

¹²⁹ “Drawing establishes a link with visual reality that embodies a very personal process of research and it is the register of a relational space between the observer and the observed.” Ana Leonor M. MADEIRA RODRIGUES, *The space in-between/ The in-between space*, Conference presented at ATACD – A Topological Approach to Cultural-Dynamics, http://www.atacd.net/index.php?option=com_content&task=view&id=196&Itemid=92.html

¹³⁰ José de ALAMADA NEGREIROS, *entrevista*: http://www.youtube.com/watch?v=6LEqg_zejCI

é banal: porque, a haver *harmonia*, não foi a Geometria que a inventou, só reduziu a Natureza a esquemas abstratos, simplificando-a; a *mimesis* de Erich Auerbach, Merlin Donald e René Girard, depois de Platão e de Aristóteles? Sim!: é uma sua imitação precária; a *natura naturans* de Spinoza? Se sim, mal lido.

Desenhar é estar “entre” mim e mim – *diesigis*. O lado de lá é o lado de cá: sou sempre eu; 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*.

Borromini, em pleno, em *San Carlino alle Quattro Fontane* – levou-me-a a ver o Jorge Cruz Pinto (meu amigo e professor da Faculdade de Arquitectura de Lisboa), no dia 1 de Abril de 2012, depois de, na mesma *Strada Felice*, entrarmos em *Sant’Andrea al Quirinale*. *San Carlino*, de extremo a extremo Barroca, injustamente chamada de *A Máquina Geométrica de Borromini* por Eusebio Alonso Garcia, rompe, silenciosamente, qualquer noção que de perspectiva ter se possa; dizer da cúpula oval concebida com uma autonomia absoluta, da planta elíptica, da luz zenital que rasa as arestas dum entabelamento amplo e contínuo sustido por dezasseis colunas, dizê-la anti- Bernini, tudo é pouco; fico-me por um pequeno e quase invisível pormenor no claustro (aqui se reencontra o Céu de Heidegger, e o Céu do segundo dia também).

No claustro há uma galeria (Figs. 27, 28, e 29): Borromini desenha o balaustre (anti-prismático) e, ao fazer a guarda em balaustrada, imagina-a ora com um balaustre ao alto ora, o seguinte, invertido, e logo outro ao alto e outro invertido e assim sucessivamente. Ora, “entre”-balaustres, Borromini, inventa vazios de ar que, sendo invisíveis, ritmam esta bordadura do claustro; tanto que, os vazios-“entre”, passam a ser mais sensíveis, mais evidentes até, do que os de pedra que os apertam; os vazios-“entre” balaustres são como pequenas colunas salomónicas feitas de vento que lembram, a mim pelo menos, a fotografia (em negativo) de Joaquín Berchez da *Iglesia de S. Bartolomé*, Benicarló, Castellón, de 2007, a que chamou *Eros* (Fig. 30). “*Il vuoto, come contenuto*

*tematico, si relaciona soprattutto con il significato positivo che genera la creazione del ritmo [...]*¹³¹

Quando desenhamos, por vezes desenhamos os *cheios*, por vezes os *vazios*: “entre” o *cheio* e o *vazio* corre a linha.

Lembro-me do vento que fazia o “entre” do Ministério de Educação e Cultura (MEC), actual Palácio Capanema, Rua da Imprensa, n.º 16, Rio de Janeiro (Fig. 31), com a Ceça Guimaraens (professora da Faculdade de Arquitectura da Universidade Federal do Rio de Janeiro), no dia 2 de Dezembro de 2012.

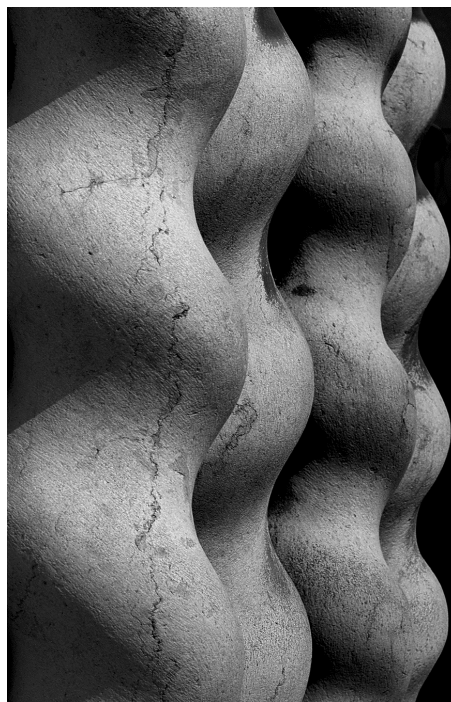
É que, justamente, naquilo que diga respeito aos Desenhos dos Modernos Brasileiros – Arquitectos destes “entre” –, aquilo que se habita, o espaço disponível para o habitar, o *lugar do corpo*, é tudo o que nesses desenhos, efectivamente, *ficou por desenhar*. “Ficar por desenhar” não significa *ficar por projectar*; significa, e isso sim, não ocupar intencionalmente determinado espaço da folha que serve de suporte ao desenho, significa, no limite, desenhar por ausência; significa fazer “vazio”¹³²; significa fazer *espaço liberto* aprisionado entre formas e luz.

¹³¹ Jorge CRUZ PINTO, *Elogio del Vuoto – Spoliazione Produzione e Ricezione in Architettura*, in *Le Carré Bleu, feuille internationale d'architecture, Eloge du Vide*, n.º2, 2010, p. 64.

¹³² “En la experiencia arquitectónica real, como el espacio es invisible e intangible, el observador sólo indirectamente experimenta y aprehende su capacidad esteométrica – expansiva/contenida – en sus límites construidos o enunciados en la caja arquitectónica. La percepción del espacio se realiza por la percepción del campo y del volumen del vacío interior, o cubicaje, la capacidad de contención del interior de la caja, que es definida y captada por las dimensiones y proporciones relativas de sus límites físicos construidos. Sobre ellos se conforma el espacio y es a partir de su percepción como fondo/límite que el vacío rescatado se configura volviéndose sensible.” Jorge CRUZ PINTO, *Elogio del Vuoto*, op. cit., p. 168.



(Figs. 27, 28 e 29) Balastrada do Claustro de San Carlino alle Quattro Fontane, Roma, Itália.



(Fig. 30) Joaquín Berchez, *Eros*, Iglesia de S. Bartolomé, Benicarló, Castellón, de 2007.



(Fig. 31) Ministério de Educação e Cultura (MEC), Lúcio Costa, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Afonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos e Jorge Machado Moreira, Rio de Janeiro.

BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, Rudolf, *A Dinâmica da Forma Arquitectónica*, Lisboa, E. Presença, s.d.
- BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- BAUDRILLARD, Jean, *Da Sedução*, 2ª ed., Campinas, S.P., Papirus, 1992.
- CRUZ PINTO, Jorge, *La Caja, el espacio-límite, La idea de caixa en momentos de la arquitectura portuguesa*, Tesis Doctoral, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1998.
- CRUZ PINTO, Jorge, *Elogio del Vuoto – Spoliazione Produzione e Ricezione in Architettura*, in *Le Carré Bleu, feuille internationale d'architecture, Eloge du Vide*, n.º2, 2010.
- DESCARTES, René, *Reglas para la Dirección de la Mente*, Aguilar, Madrid, 1966.
- DUFRENNE, Mikel, *A Estética e as Ciências da Arte*, Vol. 1, Amadora, Livraria Bertrand, 1982.
- ECO, Umberto, *A Estrutura Ausente*, 7ª ed., São Paulo, Editorial Perspectiva, 1997.
- ECO, Umberto, *Tratado Geral de Semiótica*, 3ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997.
- EDELIN, Francis, KLINKENBERG, Jean-Marie, MINGUET, Philippe, *Groupe m, Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l'Image*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- EKAMBI-SCHMIDT, Jézabelle, *La Percepción del Habitat*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Semiótica da Narrativa*, Coimbra, Livraria Almedina, 1984.
- GAZZANEO, Luiz Manoel, org., *Da baixa Pombalina a Brasília, Iluminismo e contemporaneidade em países e espaços de língua portuguesa, Patrimônio e Historicidade*, Coleção PROARQ, UFRJ-FAU, 2010.
- GAZZANEO, Luiz Manoel, *Espaços Turísticos em Países Lusófonos, Arquitectura, Patrimônio e Turismo*, Coleção PROARQ, UFRJ-FAU, Rio de Janeiro, 2011.
- GOFFMAN, Erving, *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, 2.ª ed., Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 1983.
- GORJÃO JORGE, José Duarte, *A Noção de Sincronismo na Leitura e Representação do Espaço* (Dissertação de Doutorado), Lisboa, Faculdade de Arquitectura, UTL, 1993.
- GORJÃO JORGE, José Duarte, *Lugares em Teoria*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007.
- GUIMARAENS, Ceça, *O Patrimônio de Cultura em Lina Bo Bardi e Lygia Martins Costa* in Ceça GUIMARAENS, org., *Museografia e Arquitectura de Museus, Museologia e Patrimônio*, FAU/UFRJ/PROARQ, Rio Books, Rio de Janeiro, 2014.
- HALL, Edward, *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógio d'Água, s.d.
- HEGEL, *Estética, O Belo Artístico ou o Ideal*, Lisboa, Guimarães Editores, 1953.
- HEGEL, *La Théorie de la Mesure*, 2.ª ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- HEIDEGGER, Martin, *A Essência do Fundamento*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, 1990.
- HEIDEGGER, Martin, *Vortrage und Aufsätze*, Gunther Neske Pfullingen, 1954, pp. 145-162, trad. do alemão por Carlos Botelho. Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do Colóquio de Darmstadt II sobre *Homem e Espaço*; impresso na publicação deste Colóquio, *Neue Darmstadter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.

- KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Pura*, 4ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- KEPES, Gyorgy, *The Language of Vision*, Chicago, Paul Theobald, 1944.
- KOENIG, Giovanni Klaus, *Analisi del Linguaggio Architettonico*, Florença, Libreria Ed. Florentina, 1964.
- KUBLER, G., *A Forma do Tempo*, Lisboa, Vega, 1990.
- LEACH, Neil, *La an-Estética de la Arquitectura*, Barcelona, Editorial, 2001.
- LEWIS, Ralph, *Alquimia Mental*, Biblioteca Rosacruz, Editora Renes, Rio de Janeiro, n.º XX, 1982.
- LIPOVETSKY, Gilles, *A Era do Vazio, Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*, Lisboa, Relógio d'Água, 1988.
- LYOTARD, Jean-François, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999.
- MADEIRA RODRIGUES, Ana Leonor M., *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico*, Lisboa, Editorial Estampa, 2000.
- MADEIRA RODRIGUES, Ana Leonor, *The space in-between/ The in-between space*, Conference presented at ATACD – *A Topological Approach to Cultural-Dynamics*, http://www.atacd.net/index.php?option=com_content&task=view&id=196&Itemid=92.html
- MADEIRA RODRIGUES, M. J., FIALHO DE SOUSA, P., BONIFÁCIO, H., *Vocabulário Técnico e Crítico da Arquitectura*, 2ª ed., Coimbra, Quimera Ed., 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signos*, 1ª ed. Brasileira, São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- MUMFORD, Lewis, *Arte e Técnica*, Lisboa, Edições 70, 1980.
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974.
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph, *Topogénesis Dos, Ensayo sobre la Naturaleza Social del Lugar*, oikos-tau, s. a. – ediciones, 1979.
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph, *Topogénesis Tres, Ensayo sobre la Significación en Arquitectura*, oikos-tau, s. a. – ediciones, 1980.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Existencia, Espacio e Arquitectura*, Barcelona, Ediciones Blume, 1975.
- PICON, Antoine, *Architecture, Science and Technology*, in P. GAVINSONE e E. THOMPSON (eds.), *The Architecture of Science*, Cambridge, M.I.T. Press, s.d.
- RAPOPORT, Amos, "Systems of Activities and Systems of Settings", in Susan KENT (ed.), *Domestic Architecture and Use of Space*, 1993.
- TORRIJOS, Fernando, *Sobre el uso estético del espacio*, in José FERNÁNDEZ ARENAS (Coord.), *Arte Efímero y Espacio Estético*, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1988.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*, 2ª. Ed., Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

SANTO GIUNTA,

Dipartimento Architettura, Scuola Politecnica, Università degli Studi di Palermo

We Become People in Architecture

Abstract

By means of the study of the *Catalogo Breve of the 12th Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia of 2010, People meet in Architecture*, under the direction of Kazuyo Sejima, we are going to try to interpret its contents: the written work, the designs and photos.

The Exhibition permitted visitors to become aware of various ideas deriving from different contexts based on the assumption that architecture, as space constructed for continually evolving life styles, has always been a mirror of the collective consciousness.

By means of this work we will try and understand how the contents of the Exhibition, referred to with the use of the graphic essentiality of a catalogue, allow for the elaboration of “scientific accounts” by the reader, that is, the possibility of knowing and studying plans imbued with meaning rather than form. It is a reflection on how the search for a habitat, expressing ambitions for the future and its graphic representation, can delineate ideas and images representing the constructed reality and put forward considerations which become a ground for investment in the quality of new transformations.

To glance through the Catalogue with the curiosity of the researcher is useful to find relationships with the disciplines of the design as the premise for an indispensable dialogue. In particular, on page 91 of the Catalogue, the photo reproduces the *Nuova sede degli uffici comunali Castelvetro (Trapani)* displayed in the Padiglione Italia, inside the *Mostra Ailati, Riflessi dal futuro*, directed by Luca Molinari.

The proposed project provides for the reinforcement of the new public function, by the planning in the map of an ordinative element to fix the boundary

of the existing construction with an open agricultural space, kept and set aside as a park: in this case as the realization of an important symbol in the struggle against the mafia (the ground was confiscated from Francesco Geraci, who owned it on behalf of Salvatore Riina).

It is a process of planning which searches for and points out functions and uses for the spaces involved, in order to establish the connections which link the various parts through diaphragms suggested by the maximum attention given to man, nature and the quality of social life.

L'assunto che l'architettura è arte del costruire spazi nei quali l'uomo come individuo e come comunità realizza i suoi ideali e dà vita alla sua civiltà, fa cogliere come gli argomenti di questo Seminario (Architetture-Immagine: Rappresentazione grafica architettonica e altre immagini. "Disegno (rutilante) Città moderna") sono legati ad aspetti di un'unica questione: l'architettura è sempre stata specchio della consapevolezza collettiva in quanto spazio costruito per stili di vita in continua evoluzione.

Il titolo di questo contributo, *We become people in architecture*, è legato a filo doppio con la 12. Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia del 2010, curata da Kazuyo Sejima dal titolo: *People meet in Architecture*.

Dalla lettura dei materiali di questa Mostra comprendiamo come la scelta del suo curatore è stata quella di riconsiderare la potenzialità dell'architettura nella società contemporanea.

Attraverso lo studio del suo *Catalogo Breve*¹, quello riservato alla stampa, proviamo a interpretarne i contenuti negli scritti, nei disegni e nelle foto in esso presenti.

La 12. Mostra Internazionale di Architettura ha consentito al visitatore di prendere coscienza delle varie idee emanate da contesti diversi con rimandi al presente che incapsula in sé potenzialità per il futuro che come scrive la stessa Sejima: «è mia speranza che questa esposizione sia un'esperienza di possibilità

¹ Direttore, Kazuto Sejima; Consulenti artistici, Yuko Hasegawa, Ryue Nishizawa; Collaboratori Sam Chermayeff, Jack Hogan, Satoshi Ikeda; Grafica, Mevis & van Deursen in collaborazione con Tomas Celizna; Layout, Tomas Celizna, Sandra Kassenaar e Min Oh.

architettoniche, che riguardi un'architettura creata da diversi approcci, capace di esprimere nuovi modi di vita»².

Un campo d'indagine che, affrontando le tematiche relative anche al progresso tecnologico, entra in contatto con il paesaggio nel suo complesso, creando nuove relazioni. Ogni nostra percezione della vita, infatti, nasce da questa società mutevole e si sviluppa in conseguenza della regione, cultura o città d'origine.

Attraverso questo scritto proveremo a comprendere come i contenuti della Mostra, riportati attraverso una essenzialità grafica di un catalogo, consentono al lettore di elaborare “resoconti scientifici”, ossia la possibilità di conoscere per poi studiare progetti carichi di significato e non di forma.

Il punto di partenza è l'esperienza vissuta dentro l'esposizione coordinata dalla Sejima che parte da un concetto provocatorio che è legato all'impossibilità oggettiva di mettere in mostra gli edifici veri e propri e, quindi, questi sono stati palesemente sostituiti solo da modelli, disegni e altri oggetti.

Ad ogni partecipante, infatti, è stato assegnato uno spazio e come curatore di se stesso ha definito il proprio punto di vista.

L'atmosfera di questa esposizione è stata generata non da un singolo orientamento, ma da una pluralità di punti di vista dentro uno scenario in cui l'individuo si è relazionato con l'architettura e l'architettura si è relazionata con l'individuo stesso, ed ogni ambito della Mostra ha indicato al visitatore l'opportunità di soffermarsi invece che di correre, di distillare emozioni, piuttosto che di cercare effetti.

La Mostra, con un alternarsi di modelli e di visioni, ha fatto riferimento allo spazio espositivo stesso come luogo da interpretare e di utilizzare, ospitando un apparente ridotto numero di partecipanti.

*Tra gli espositori aveva trovato spazio Lina Bo Bardi, rappresentata da un plastico 1:50 della fabbrica SESC Pompéia di San Paulo. Bo Bardi rimase colpita dalla fisicità con cui i brasiliani usano lo spazio, creando nuove opere architettoniche a partire da tale intuizione, che la portavano ad iniziare tutti i progetti con schizzi del paesaggio e delle persone*³.

² Kazuyo Sejima, in *People meet in Architecture*, Catalogo breve, Marsilio, Venezia 2010, p. 7.

³ Renato Anelli, Lina Bo Bardi, in *People meet in Architecture*, Catalogo, Marsilio, Venezia 2010, p. 92.

Il regista Win Wenders alla Mostra presentò un film 3D sul Rolex Learning Center, realizzato da SANAA nel campus dell'EPFL di Losanna, in cui il regista documenta sia la costruzione dell'edificio sia una breve opera narrativa a sé stante. Questa indagine visiva ha esplorato la problematica della comunicazione fra l'edificio e i suoi fruitori⁴.

Sono state queste le premesse che ci hanno aiutato a riflettere su come la ricerca di un habitat, che esprime ambizioni di futuro e la sua rappresentazione grafica, delineano idee, immagini che rappresentano la realtà costruita e offrono riflessioni che diventano terreno d'investimento per la qualità delle nuove trasformazioni.

L'attenzione ai gesti umani ci porta ad incentrare l'interesse sugli oggetti, sugli arredi fissi e mobili, che l'uomo utilizza nell'espletamento dei propri bisogni fondamentali. È attraverso questi che l'uomo domina, organizza e in sintesi costruisce il proprio spazio.

Questa Mostra -come scrive il suo Presidente Paolo Baratta- «è interessata a una ricerca sull'architettura nel tempo presente, all'architettura come arte che aiuta a costruire la res publica, gli spazi nei quali viviamo e organizziamo la nostra civiltà, nei quali ci riconosciamo, che possediamo senza esserne proprietarie, ma che sono parte del nostro essere uomini e società»⁵.

Tra gli espositori siamo stati incuriositi dalla piattaforma comunitaria Open Source che prova ad arricchire il processo di progettazione architettonica e di costruzione attraverso un'offerta di contenuti generati dagli utenti stessi della piattaforma. Una comunità d'individui interessati, quali architetti, ingegneri, studiosi del clima, proprietari di case, designer e industriali, che hanno contribuito con dati e reazioni alla sua elaborazione, rendendo il processo sempre più trasparente⁶.

Anche Aldo Cibic, che ha montato in una sala i modelli delle sue nuove Microrealitie per stili di vita in mutamento, ha definito diversi progetti a partire da una interpretazione del modo in cui le persone interagiscono e utilizzano gli stessi elementi creando luoghi nuovi e completamente diversi⁷.

⁴ Kazuyo Sejima, op. cit., p. 18.

⁵ Paolo Baratta, Biennale Architettura 2010, in People meet in Architecture, Catalogo breve, Marsilio, Venezia 2010, p. 6.

⁶ Kazuyo Sejima, op. cit., p. 49.

⁷ Aldo Cibic, *Rethinking happiness. Fai agli altri quello che vorresti fosse fatto a te – nuove realtà per nuovi modi di abitare*, Corraini Edizioni, Mantova 2009.

Nel Catalogo di 144 pagine hanno trovato spazio 48 espositori tra cui si segnalano, oltre ai già citati, Mark Pimlot e Tony Fretton, Renzo Piano, OMA -Office for Metropolitan Architecture- di Rem Koolhaas, Andrea Branzi. Ad essi si aggiungono 50 partecipazioni nazionali⁸.

Un quadro molto ampio che riporta, attraverso diverse rappresentazioni grafiche, la complessità del fare architettura in relazione alla nostra capacità di custodire il reale che ci circonda, cioè l'attitudine del progetto di non rovinare il mondo ma renderlo più ricco, più bello.

Sfogliando questo Catalogo Breve troviamo il filo di Arianna che lega i contenuti delle pagine stesse con la nostra attività di ricerca progettuale e esperienza didattica condotta all'interno del Corso di Studio in Architettura dell'Università degli Studi di Palermo.

È un gioco dei rimandi fra testi, disegni e foto che se da un lato è un resoconto di un evento biennale, dall'altro è testimone di un percorso che in passato ci ha visto fra i protagonisti del Padiglione Italiano nel 2006, con uno studio legato all'utopia di una città nuova da realizzarsi nel 2026, ideata da Franco Purini, che ha proposto Gli orti dell'ozio creativo dentro un masterplan per una città ideale fra Verona e Mantova: Vema⁹.

Questo vedere e sfogliare con la curiosità del ricercatore è utile per trovare relazioni con le discipline del progetto come premessa di un dialogo necessario. In particolare, questo studio è stato un riferimento costante per comprendere come all'interno di un'allestimento di una Mostra le esigenze psicologiche, le esigenze legate al comportamento, al modo d'uso dello spazio, al significato simbolico dello spazio stesso sono elementi chiave del nostro portato disciplinare.

⁸ Albania, Argentina, Australia, Austria, Belgio, Brasile, Canada, Cile, Croazia, Repubblica Ceca e Repubblica Slovacca, Danimarca, Egitto, Estonia, Finlandia nel padiglione di Alvar Aalto, Ex Repubblica Jugoslava di Macedonia, Francia, Georgia, Germania, Granducato del Lussemburgo, Gran Bretagna, Grecia, Ungheria, Iran, Irlanda, Israele, Italia, Giappone, Regno del Bahrain, Malesia, Montenegro, Paesi nordici: Finlandia, Norvegia e Svezia, Repubblica Popolare Cinese, Polonia, Portogallo, Repubblica di Armenia, Repubblica di Cipro, Repubblica di Corea, Repubblica del Ruanda, Repubblica di San Marino, Repubblica di Slovenia, Romania, Russia, Serbia, Singapore, Spagna, Svizzera, Thailandia, Olanda, Ucraina, Stati Uniti d'America, Uruguay.

⁹ I progettisti di Vema sono: PierVittorio Aureli, Avatar Architettura, Lorenzo Capobianco, Elastico spa+3, Giuseppe Fallacara, Santo Giunta, Iotti+Pavarani, Laezza+Moreno+Santamaria, Liverani/Molteni, MaO, Antonella Mari, Masstudio, Stefano Milani, Modulo 4, Monastiroli+Ferrari, OBR, Gianfranco Sanna, Andrea Stipa, Studio.eu, Alberto Ulisse. Cfr. Biraghi Marco, Micheli Silvia, Storia dell'Architettura Italiana 1985-2015, Einaudi, Torino 2015, p. 315.

A pagina 91 del Catalogo, la foto della *Nuova sede degli uffici comunali Castelvetrano (Trapani)*¹⁰ ed esposta al Padiglione Italia, all'interno della *Mostra Ailati. Riflessi dal futuro*, curata da Luca Molinari, ritrae «un'architettura delle relazioni»¹¹.

*La mostra Ailati, come scrive Molinari, nasce come riflesso della parola "Italia", un gioco allo specchio che svela diverse prospettive sullo stato del Paese e, insieme, su un possibile orizzonte culturale cui guardare per il progetto contemporaneo. Come scrive il curatore: «Ailati è un meccanismo in tre mosse: una riflessione critica aperta sull'architettura italiana attuale (Laboratorio Italia), sulle sue memorie recenti rimosse (Amnesie nel presente. Italia 1990-2010) e sulla possibilità di sperimentare guardando al futuro e alle sfide che ci lancia (Italia 2050)»*¹².

Si tratta di un'antologia del recente percorso del pensiero architettonico in Italia, fatto di sperimentazioni, di progetti e di realizzazioni e di visioni di possibili realtà future.

Il progetto, presentato nella sezione Cosa fare con i beni sequestrati alle mafie?, è testimone di un clima e di un processo civile a cui l'architettura deve prendere attivamente parte. Ha ottenuto molti riconoscimenti (Primo Premio "Quadranti d'Architettura" 2008, Finalista alla "Medaglia d'Oro" nel 2009-2012, Primo Premio "Ance Catania" 2009) e la sua realizzazione, non è ancora conclusa, prevede di rafforzare la nuova funzione pubblica con un elemento ordinatore, che coincide con l'edificio maggiore, che determina il limite del già costruito nei confronti di uno spazio aperto, agricolo, preservato e destinato a parco: in questo caso un simbolo importante della lotta dello Stato contro la mafia (il terreno è stato confiscato a Francesco Geraci, prestanome di Salvatore Riina).

La particolare occasione è legata ad un concorso vinto (una cittadella di servizi da realizzare in un terreno confiscato alla mafia) che è stata risolta con

¹⁰ Nel 2001 il Comune di Castelvetrano (TP) bandisce un concorso per utilizzare a fini pubblici dei terreni confiscati alla mafia, ubicati nella zona nord occidentale della città. A vincere il concorso è un gruppo di tre studi siciliani: Santo Giunta, Orazio La Monaca, Leonardo Tilotta & Simone Tilone.

¹¹ Marcello Panzarella, Presentazione, in Santo Giunta, Un percorso del fare. Architetture per punti nelle occasioni del progetto, Edizioni Arianna, Geraci Siculo (PA) 2012, p. 7.

¹² Luca Molinari, Ailati, in ID (a cura di), Ailati. Riflessi dal futuro, Skira, Milano 2010 (catalogo del Padiglione Italia, 12. Mostra Internazionale di Architettura, Biennale di Venezia), pp. 26-29.

un'architettura legata al paesaggio che attraverso un'asse ordinatore, tra gli edifici costruiti e l'ambiente circostante, individua una *strategia di riordino che cerca di ristabilire nuove relazioni con il preesistente attraverso la realizzazione di una sequenza di spazi che costituiscono gli elementi portanti dell'intero complesso*.

Le scelte di progetto, se da un lato hanno rappresentato l'opportunità di offrire una nuova sede definitiva agli uffici comunali, in affitto in varie zone della città, dall'altro hanno inciso sulla qualità di un luogo poco strutturato e caratterizzato da cortine di fronti modesti e disgregati.

Nel nostro fare progettuale ha avuto un grande rilievo anche l'attenzione per le gerarchie interne dell'architettura stessa, dove l'edificio trae forza e significato dalla presenza di una serie di piccole costruzioni, funzionalmente sempre ben identificate, che ne accompagnano la sua presenza e ne definiscono l'articolazione. *La strategia che governa l'intera composizione è soprattutto affidata ai percorsi orizzontali, secondo l'insegnamento di Pasquale Culotta¹³, per il quale il principio insediativo era sempre fortemente determinato dalle direzioni dei percorsi urbani che conducono al sito dell'intervento, e dal loro intreccio, o congegno, all'interno dell'architettura¹⁴.*

Si tratta di un organismo che si articola secondo un impianto planimetrico a ferro di cavallo, innestato da un corpo di fabbrica decisamente "bianco" (m. 12.50 x 40.00). Mentre il piano inferiore della costruzione organizza e definisce un'area abbastanza ampia dove emergono altri due piccoli volumi che connotano e al contempo concludono la sequenza delle parti e scandiscono il profilo dell'edificato esistente.

Si tratta di un organismo, composto da tre corpi di fabbrica opportunamente giuntati disposti nel luogo in posizione baricentrica, lungo la direzione Nord-Sud, che delimitano, grazie alle differenze di quota, un filo continuo tra il costruito e il parco degli ulivi.

La piazza da sempre attribuisce valore urbano agli edifici e agli spazi che vi si affacciano, rafforzando la funzione pubblica. Infatti, nel sistema progettato, che tiene conto delle esigenze di una realtà che cambia, essa diviene cerniera

¹³ Sul lavoro di Pasquale Culotta si veda: Marcello Panzarella, *Culotta e Leone a Cefalù. Le case unifamiliari*, a cura di Giunta S., trad. di Davì E., Ediz. Multilingue, Arianna, Geraci Siculo (PA) 2013.

¹⁴ Cfr. Marcello Panzarella, op. cit., p. 8.

dell'impianto urbano costruito, definendo un ambito dal carattere raccolto e unitario.

L'impostazione concettuale che informa il progetto tende a rilevare il ruolo emergente dell'edificato pubblico rispetto agli edifici residenziali, costituendo l'occasione per la riqualificazione dei tessuti urbani circostanti, nel rapporto fra la città e gli elementi caratterizzanti del territorio.

La richiesta di ambienti flessibili e adattabili ad usi differenti ha stimolato alcune scelte progettuali, orientate verso una maggiore attenzione alla sostenibilità ambientale che, nella "cultura del costruire", implica sensibilità nei confronti dell'innovazione in termini di comfort e qualità, sia nell'uso di materiali appropriati sia nel ricorso a tecnologie improntate al risparmio energetico: due bucatore realizzate sul lato breve, di fronte al parco, definiscono un sistema di ventilazione naturale.

L'accesso avviene dalla strada carrabile che è posta ad una quota di 4 metri inferiore rispetto alla piazza alta. All'interno di tale livello l'organizzazione funzionale mostra un alto grado di accessibilità e di permeabilità grazie ad un'articolazione non solo di spazi con funzioni precise (scale, ascensori), ma anche di percorsi e zone polivalenti e flessibili, che arricchiscono le possibilità d'uso.

Tutti gli spazi lavorativi prospettano sul percorso che delimita la corte quadrilatera, secondo una logica strutturale risulta chiara, assertiva, ben disposta, economica e perfettamente integrata ai luoghi in cui insiste. Con un rapporto fra costruito e spazi pubblici la corte si contraddistingue per l'articolazione compositiva sia dell'impianto planimetrico sia della stereometria della fabbrica costruita. I grandi scavi operati sul volume, le sregolature delle bucatore sconnesse del fronte laterale, il ritmo irregolare dei pieni e dei vuoti, sono elementi di una complessità efficace nell'essenzialità del volume che le accoglie.

Il volume emergente ospita in ogni piano dieci vani da destinare ad uffici e vani per archivio.

Per l'ultimo piano sono stati previsti degli ambienti collegati attraverso percorsi organizzati a giardino pensile, in cui è possibile prevedere dei servizi sia per il personale sia per tutti i cittadini. Sui fronti l'intervento progettuale propone l'inserimento di lunghe bucatore funzionali alle attività insediate, poste in corrispondenza d'ogni ufficio (m. 2.40x1.20) secondo una composizione

discontinua, che contribuiscono a sfumare la percezione di massa data dalla forma pura.

Il paramento esposto a Sud è caratterizzato da vetrate centrali in corrispondenza d'ogni corridoio dei singoli piani.

La disposizione e il numero delle bucatore sono strumenti compositivi per esaltare la prevalenza del pieno, la nettezza degli spigoli nell'essenzialità del prisma.

Il rispetto dei caratteri urbani, il valore degli spazi, la loro successione gerarchica e le connessioni tra le parti, sono gli elementi che hanno guidato la definizione del progetto costruito.

L'obiettivo è stato quello di offrire spazi misurati per trasformare la casualità dei volumi già edificati in un insieme urbano per vita collettiva.

È un processo di progettazione che ricerca e individua funzioni e utilizzi degli spazi coinvolti, per stabilire le connessioni che collegano le varie parti attraverso diaframmi suggeriti dalla massima attenzione all'uomo, alla natura e alla qualità della vita sociale.



Fig. 1, Foto dal parco



Fig. 2, Foto dalla strada



Fig. 3, Foto aerea

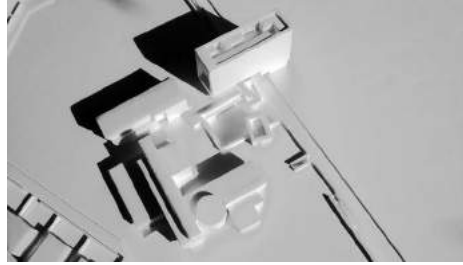


Fig. 4, Foto Plastico

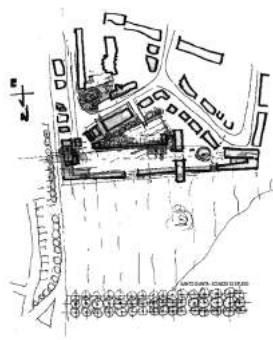


Fig. 5, Schizzo di studio



Fig. 6, Pianta piano terra



Fig. 7, Prospetto Ovest

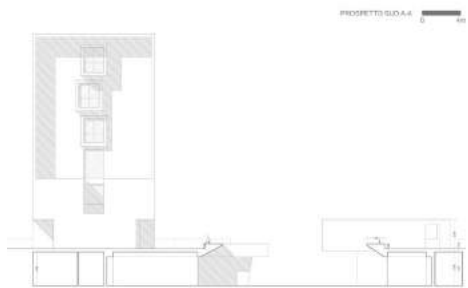


Fig. 8, Prospetto Sud



Fig. 9, Foto sulla corte



Fig. 10, Foto dal giardino della memoria



Fig. 11, Foto dalla strada

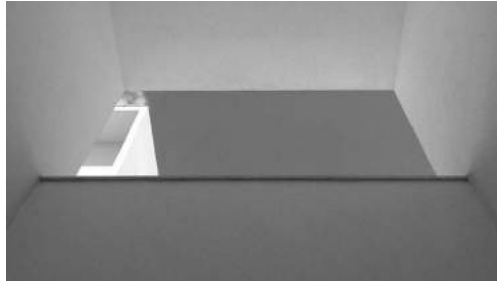


Fig. 12, Foto dal sistema di risalita esterno



Fig. 13, Copertina Catalogo Breve of the 12th Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia of 2010



Fig. 14, Pagina interna Catalogo Breve: OperSimSim

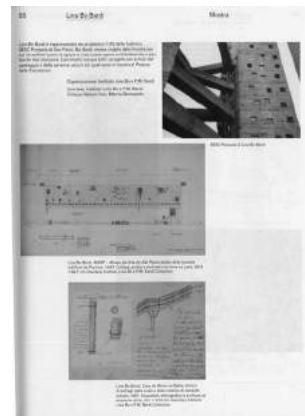


Fig. 15, Pagina interna Catalogo Breve: Lina Bo Bardi



Fig. 16, Pagina interna Catalogo Breve: Aldo Cibic



Fig. 17, Pagina interna Catalogo Breve: Italia



Fig. 18, Foto sulla corte interna

SILVIA ESCAMILLA AMARILLO

escamilla.silvia@gmail.com

**“Vers une Architecture” ESENCIAL
Una Experiencia en el Trópico**

‘El impresionante desarrollo del libro, de la imprenta, del etiquetado del último período arqueológico, nos ha hinchado la cabeza, nos ha cegado. Nos encontramos en una situación completamente nueva, todo nos es conocido.’

Le Corbusier, 1924, *L’Esprit Nouveau*, nº 20

Con estas palabras escritas hace casi un siglo, Le Corbusier plasmaba en el vigésimo número de la revista *L’Esprit Nouveau* a principios del siglo XX cómo se estaba produciendo un cambio radical al mismo tiempo que alarmante, en la producción artística y arquitectónica debido al desarrollo de los medios de comunicación de masas. La difusión y el acceso universal al conocimiento es algo que ha ido aumentando de modo exponencial hasta nuestros días. La posibilidad de acceder a los contenidos de un modo global supone, como bien explicaba Walter Benjamin, no sólo su comunicación o difusión sino la posibilidad de la reproducción de la obra de arte o, más específicamente en el caso que nos ocupa, de la arquitectura.

Se nos invita en este seminario a reconocer cómo el lenguaje moderno asumido en Brasil ha sido y sigue siendo a día de hoy exportado a todo el mundo y cómo es reconocible este “estilo” en la propia producción arquitectónica desde los mismos albores del movimiento moderno hasta la actualidad.

La arquitectura brasileña, cuando asume los principios establecidos por el movimiento moderno, presenta una manera extraordinaria de integrar el contexto tropical y establecer un lenguaje propio que, siguiendo las líneas de expresión modernas, se adapta a la naturaleza del trópico brasileño. Aquellos

principios que planteaba la modernidad, no respondían o iban únicamente dirigidos a un lenguaje formal. Se buscaba, principalmente, resolver cuestiones esenciales de la vida cotidiana del hombre común, su forma de habitar el mundo. A través de la capacidad intelectual del arquitecto existía una búsqueda para dar expresión a los anhelos de una colectividad desde lo funcional y lo útil, lo formal y lo bello, siendo la belleza entendida como testimonio sensible de los argumentos contenidos en un proyecto, como manifestación externa del carácter esencial que subyace en el edificio, materializando su profundidad *óptica*, más allá de la simple expresión formal que lo recubre. Como bien expresa Valentina Mejía, “el arquitecto decide racionalmente sobre la construcción de su mundo y elige conscientemente una nueva forma de habitarlo, pues ese mundo ya no es algo que depende de la voluntad divina o de la voluntad de la historia, como lo habría entendido Hegel, sino que se torna en un proyecto, es decir, se convierte en un acto racional (...) da cuenta de la existencia del hombre en el mundo y se convierte en la finalidad de la arquitectura, como la entiende Le Corbusier.”¹

El caso de Brasil es sin duda ejemplar. Los arquitectos brasileños fueron capaces de asumir esas nuevas doctrinas del movimiento moderno desde su propia esencia y supieron adaptar ese entonces nuevo lenguaje formal abstracto a las condiciones del entorno, al contexto de un medioambiente con un clima muy específico, integrando los valores culturales de su comunidad. La búsqueda de una arquitectura moderna, que fuese esencialmente brasileña, mezclada con ese ideario originario de Europa podemos encontrarla en la síntesis practicada por el paisajista Roberto Burle Marx, entre la flora brasileña y los principios formales presentes en la pintura moderna europea, o en la integración entre la tradición colonial y la arquitectura moderna propuesta por Lucio Costa. Es, sin duda, una extraordinaria síntesis entre el ideario moderno europeo y las raíces de la cultura brasileña, traduciéndose su éxito en que cada obra de la arquitectura moderna brasileña es concebida como la resultante de la interacción entre el hombre y su medio ambiente natural, portadora por tanto, del alma profunda de un pueblo.

¹ Valentina, MEJÍA. “*Le Corbusier: la arquitectura como proyecto de mundo. Aproximación a una filosofía de la arquitectura moderna*”. Revista de Arquitectura. vol. 13. Universidad Católica de Colombia, Colombia, 2011 pág. 71

En el caso de Panamá, en la contemporaneidad, se da una situación que es generalizada a nivel mundial. Nada más llegar a un país tropical, con esas condiciones tan especiales en cuanto a clima se refiere, cabría esperar encontrarse con un lenguaje formal en la arquitectura construida que respondiese a esas exigencias específicas de un clima tan extremo. Cabría esperar encontrar unas cubiertas que protegiesen de la lluvia y unos grandes vuelos que mitigaran los perpendiculares rayos del sol. Casi se antoja innecesario el uso de cerramientos pues, a priori, con dejar pasar el viento y encontrarse a cubierto bastaría para crear un ambiente agradable. Sólo hay que observar cómo comunidades indígenas como las de Guna Yala habitan en cabañas de caña y cubiertas de hojas de palmeras.

Bien es cierto que podemos reconocer en la arquitectura panameña, principalmente en la década de los años 60, cierta importación de ese lenguaje moderno brasileño en lo que a su adaptación al trópico se refiere. No obstante, la mayor parte de esas expresiones “moderno-tropicales” ha sido bastante alterada, llegando incluso a hacerse irreconocible en bastantes casos.

La pregunta que surge es qué ha ocurrido para que hoy en día, en vez de ir avanzando o evolucionando hacia una construcción de la arquitectura que responda a las necesidades del hombre que habita el trópico panameño, nos encontremos no obstante con escenarios donde sólo se concentran en mostrar una estética, un skyline de la ciudad sin elementos genuinamente propios, que bien podría pertenecer a cualquier otra del mundo.

El tiempo contemporáneo

Por todos es sabido que una de las principales herramientas utilizadas en la actualidad para la difusión de un proyecto arquitectónico es la red, es decir, internet. En las revistas digitales que se publican a través de este medio, el proyecto es presentado mediante una imagen fotográfica principal, un título y apenas un pequeño texto introductorio por parte del autor. En su atractivo recae la tarea de despertar nuestro interés, tal y como nos señala Lluís Juan en su artículo *“Imágenes en el mercado de pulgas”*²; es, según nos indica, la inmediatez potencial de esas reproducciones la que imposibilita el trazado de

² Lluís JUAN. *Imágenes en el mercado de pulgas*. Revista CIRCO nº207, serie el doble del mundo. Madrid, 2015. Pág.3

un recorrido para las obras contemporáneas, de manera que son sus formas, no sus contenidos, las que las identifican en cada nueva apropiación.

Las causas no pueden ser explicadas seguramente de un modo simplificado. Sin embargo, hay una cuestión que considero un factor de peso: la calidad del *tiempo (arquitectónico)* contemporáneo.

Indudablemente la diferencia, con respecto a lo que podía ocurrir hace casi un siglo atrás, puede darse en una base cultural o en la fortaleza académica, sin dejar a un lado la importancia de los factores de carácter económico; no obstante, existe un componente importante que invade a la sociedad actual, “el ritmo”, “la velocidad”, “la calidad” de su *tiempo*, al que Byung-Chul Han califica de *tiempo sin aroma*³.

Según este filósofo, hoy en día los procesos se ven acelerados sin dirección alguna y por ello la aceleración no es precisamente el término que debiera definir al tiempo actual, pues lleva implícita una dirección. Nos habla de un desbocamiento del tiempo, un presente reducido y fugitivo, opuesto al tiempo histórico. Si hay algo que caracteriza a un tiempo histórico, dialéctico, es su capacidad de permitir que el sujeto de la experiencia permanezca abierto a lo venidero, a lo sorprendente e indefinido del futuro, que habite una transición entre el pasado lo que está por llegar. La *experiencia* como concepto, según afirma, comprende un marco más amplio y significativo: conlleva una intensidad temporal a diferencia de la *vivencia*, que es puntual. La *comprensión* presenta la misma intensidad que la *experiencia*. Sólo una limitación en los horizontes temporales hace que el *conocimiento* se abra a la *comprensión*, distinguiéndose de la *información* que, en cierto modo, está *vacía de tiempo*. La *información* se almacena y emplea a voluntad. El presente, según nos indica, parece haber quedado reducido a picos de actualidad, perdiendo su *tensión dialéctica*.

En palabras de Juhani Pallasmaa, “Tenemos una necesidad mental de caer en la cuenta de estar enraizados en la continuidad del tiempo, y en el mundo artificial es cometido de la arquitectura facilitar esta experiencia”⁴.

³ Byung-Chul HAN “*El aroma del tiempo, un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*”. Hereder Editorial, Barcelona. 2015. Pág. 29

⁴ Juhani PALLASMAA, *Los ojos de la piel*. Gustavo Gili, Barcelona. 2006. Pág. 32.

Resulta fundamental, entonces, dotar al *tiempo* de una continuidad, de una *velocidad adecuada* que nos permita *experimentar y comprender* la información recibida y almacenada. Para ello, como afirma Han, es necesaria la existencia de un *objetivo*, una *meta* que dote al tiempo de esa cualidad. Según el filósofo, *la promesa, el compromiso o la lealtad*, de acuerdo a determinados objetivos, son prácticas temporales genuinas. Hacen de vínculo con el futuro, se entrecruzan, *generando una continuidad estabilizadora con el pasado*. Son precisamente esos valores de compromiso y lealtad, que deben ser intrínsecos a la profesión del arquitecto, los que me llevan a considerar necesaria la creación del Centro de Investigación y Arquitectura Tropical en Panamá.

Una experiencia para los sentidos.

Fugacidad e independencia son las características asociadas a la reproducción fotográfica de las obras de arquitectura, según nos señala Lluís Juan⁵, que se ven acentuadas con ese medio de difusión arquitectónica que son las revistas digitales. Una fugacidad referida más al tipo de percepción que propone que a la reproducción en sí misma; una percepción transitoria basada en la mirada *efímera* del observador. Nos dice que “la reproducción no es ya un reflejo consecuente de la realidad arquitectónica sino también la materia prima con la que se proyectan los edificios (...) son las imágenes que retratan el espacio construido las que sirven de referente para la configuración del mismo; su aprovechamiento las traslada del campo óptico al campo táctico (...) son los aspectos visuales de las obras las que se transmiten en cada nuevo proceso nacido de este lugar de intercambio, tejiendo un lenguaje formal que se manifiesta a nivel global, independientemente de los condicionantes locales”⁶

En un mundo contemporáneo cada vez más transformado en ficción por esa *arquitectura de la imagen comercializada* y, por la atractiva y seductora arquitectura de la *imagen retiniana*, como la califica J. Pallasmaa, la tarea del arquitecto debe ser crear y, a su vez, proteger el sentido de lo real, reforzando a través de su arquitectura una experiencia tanto en el ámbito de la percepción como en el de la interacción social y cultural. Afirma Pallasmaa que “Cuando nuestros entornos se están transformando en fachadas inventadas y

⁵ Lluís JUAN. *Ibíd.* Pág. 5

⁶ *Ibíd.* Pág. 6

tematizadas de una cultura ficticia, el deber de una arquitectura responsable es defender la autenticidad y la autonomía de la experiencia humana. En un mundo de simulacros, simulaciones y virtualidad, la tarea ética de los arquitectos consiste en proporcionar una piedra de toque de realidad”⁷. En este sentido resulta necesario dotar a nuestro *tiempo arquitectónico* de un *aroma* que nos sitúe, de nuevo, en la trayectoria de ese viaje *hacia una arquitectura ESENCIAL*.

Éste es el principal leitmotiv del futuro Centro de Investigación y Arquitectura Tropical de Panamá, un espacio para la reflexión y la construcción arquitectónica en el contexto del trópico panameño. En él hilvanaremos aquellos fragmentos edificados que encontramos en la historia de la arquitectura panameña, para dotarlos de una continuidad en el tiempo, otorgándoles o devolviéndoles este sentido. Un espacio en el que nos sea posible señalar que la razón de ser de la disciplina de la arquitectura es el hombre y su necesidad de habitar el mundo, debiendo ocuparse de su propósito de *estar en el mundo* de un *modo real*, legitimando los anhelos de una colectividad y equilibrando su relación con el entorno.

Se trata de una institución abierta, una estructura dispuesta a extenderse y recibir a profesionales de otras disciplinas que compartan el interés de la búsqueda -o, tal vez, retorno- de esa arquitectura esencial, ajustada a las necesidades de la sociedad sin seguir la lógica del crecimiento descontrolado dictado únicamente por el mercado global. Es decir, “hacer sólo aquella arquitectura que realmente sea necesaria, que realmente responda a la escala del lugar donde se inserta, y que realmente esté al servicio de los seres humanos y la sociedad. Una arquitectura hecha por la gente, con la gente y para la gente.”⁸ Palabras que extrapolan el mensaje del economista E.F. Shumacher (*Small Is Beautiful: A Study of Economics As If People Mattered*, Londres 1973) a una arquitectura más humana necesaria en la época actual, vinculada a lo local, a lo pequeño, a lo natural.

La apuesta es, por tanto, una comprometida visión de la arquitectura, en un intento por descubrir la naturaleza antropológica que subyace en la necesidad

⁷ Juhani PALLASMAA, *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Gustavo Gili. Barcelona, 2014. Pág. 23.

⁸ Emilio, TUÑÓN. *Small is beautiful*. Revista CIRCO, nº208. 9th series. El doble del mundo. Madrid, 2015. Pág. 6

de dar expresión material al “proyecto de un mejor mundo habitable”⁹. La cuestión principal que plantea es, coincidiendo con lo que se ha señalado en las ediciones anteriores de este seminario, de carácter eminentemente ontológico y propone una reflexión no sólo a nivel de la interrelación de las expresiones físicas de esta disciplina, sino en aquellas que quedan fuera de dicha fisicidad, situadas en el plano de lo *ESENCIAL*.

Bibliografía

- HAN, BYUNG-CHUL. *El aroma del tiempo, un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Hereder Editorial. Barcelona, 2015
- LINAZASORO, JOSÉ IGNACIO. *LA MEMORIA DEL ORDEN, Paradojas del sentido de la arquitectura moderna*. Abada Editores. Madrid, 2013
- LE CORBUSIER. *Hacia una arquitectura* (título original, “*Vers une architecture*”) Ed. Apóstrofe. Barcelona, 1998.
- LLUÍS, JUAN. *Imágenes en el mercado de pulgas*. Revista CIRCO nº207 9th series. El doble del mundo. Madrid, 2015.
- TUNÓN, EMILIO. *Small is beautiful*. Revista CIRCO nº208. 9th series. El doble del mundo. Madrid, 2015.
- ZUMTHOR, PETER. *Pensar la Arquitectura*. Gustavo Gili, Barcelona. 2004
- PALLASMAA, JUHANI. *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Gustavo Gili. Barcelona, 2014.

⁹ Valentina, MEJÍA. *Ibid.* Pág. 72

TERESA FONSECA

Doutora, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto

Investigadora do CEAU /FAUP, Grupo Atlas da Casa

Pensamento Espacial e Representação do Espaço Proposta de Leitura dos Desenhos de Lucio Costa

Abstract

Drawings by the Brazilian Architect and Urbanist Lucio Costa (1902-1998), present themselves as the main source for our quest on the roles both scientific and artistic of architectural design and space thinking. The prolific drawing activity of the author that has become accessible mostly through the exhibition catalogue of his journeys through Portugal in the 1948-1954, was combined with a discreet personality whose professional work did not prevent him from participating in meetings of paramount importance for the Modern Architectural Movement along with making personal acquaintance of the main figures of the early twentieth century. In our quest for the concepts of space that underlie the various kinds of graphic registers we argue that we are facing a case of precocious capability of solving architectural problems in a most abstract yet sensitive concept of space, even when dealing with heritage.

Sobre a mesa juntamos três livros de Lucio Costa (1902-1998), o arquiteto brasileiro que *inventou* Brasília. Imaginou-a e, depois, deixou a construção a Óscar Niemeyer que era mais novo (afinal, só seis cinco anos mais novo) mas precocemente *estrelar*. O mundo de Costa era maior do que a arquitetura –Leleta, aristocratas e operários, paisagem, história, monumentos e redes de descanso, oceanos e os mesmos transatlânticos que seriam usados por Le Corbusier em viagens em sentido inverso das do brasileiro. *Trem, autobus* e automóvel levaram-no a Minas Gerais nos anos de 1920 e a centenas de aldeias e cidades portuguesas nos 1950, sem máquina fotográfica, com blocos ou bloquinhos de desenho e lápis. Lápis sempre.

Não estará em causa neste nosso trabalho a questão da arquitectura portuguesa e brasileira sobre as quais já muitos têm escrito, com mais autoridade do que quem aqui escreve que não é historiador mas arquiteto. Têm, justamente, incluído nessa questão o envolvimento direto do autor em que nos centramos e, talvez até utilizado alguns dos materiais que nós agora escolhemos para situar as nossas interrogações, em torno do desenho ou da *representação espacial* que queremos tratar.

Quanto ao método que nos propomos desenvolver nesta ocasião, ele envolverá, naturalmente e em primeiro lugar, como fontes, o acervo gráfico do próprio Lucio Costa e exemplos de obra gráfica de outrem sobre a primeira; em segundo lugar, interrogar a biografia do autor em busca dos interesses envolvidos nos seus deslocamentos entre o Brasil e outros mundos, revelando a sua antecipação (teórica e construída) em termos de pensamento espacial e, eventualmente, problematizando alguma falta de protagonismo que lhe é concedido na historiografia da arquitetura moderna e contemporânea. Outras fontes, e numa necessariamente breve revisão biográfica do autor não poderíamos deixar de lado os seus cruzamentos precoces com as grandes figuras do movimento moderno internacional, mas podemos ser surpreendidos com intervenções menos divulgadas como a sua discussão em 1948¹, da “busca de uma nova monumentalidade”, antecipando a sua preparação teórica para Brasília. Então, seremos levados por caminhos e tempos cruzados sem ordem cronológica, porque das mãos de Lucio Costa, se baralharam talhas barrocas

¹ Architectural Review, September 1948, “In search of a new Monumentality, a symposium by Gregor PAWLSSON, Henry-Russel HITCOCK, William HOLFORD, Siegfried GIEDION, Walter GROPIUS, Lucio COSTA, Alfred ROTH”, 117-128

brasileiras e portuguesas com alpendres minhotos visitados a posteriori de obras de raiz popular e outras perfeitamente abstractas, “sem dono” até!

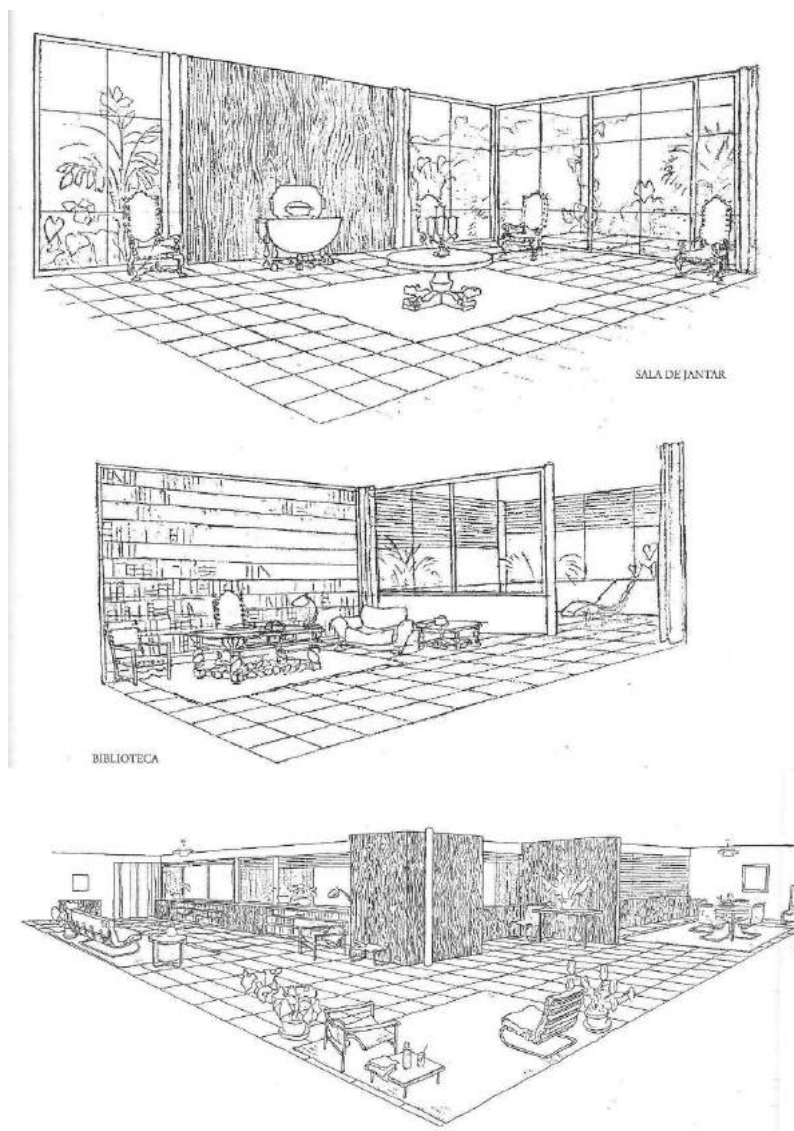


Fig. 1 Em cima *Sala de Jantar e Biblioteca de Casa E.G.Fontes (1930)*, em baixo *Casas sem dono 3 (1932-36)*, montagem nossa a partir de COSTA, Lucio , *Registros de uma vivência*, São Paulo, Empresa das Artes , 1995: 88;65

Ciência e Arte

A primeira questão que nos ocorreu diz respeito à quantidade de desenhos que Lucio Costa terá realizado durante a sua carreira, com a sua própria mão. Irrelevâncias, estas de quantificar produção artística! Não nos referimos, contudo, a um corpus artístico mas a um trabalho visivelmente resultante de uma estrutura de pensamento científico, de método, de circunscrição de campos e tempos, de uma inesgotável curiosidade. Porquê desenhar tantos ornamentos, de monumentos ou construções anónimas?

“Enfim, é tanta coisa interessante nos mesmos géneros que por vezes aborrece e satura. (Figura 2) E quando chaga a tarde já fico apavorado se vejo uma torre pela frente, mas instintivamente freio a draga e vou indagar quem tem a chave, pois quando menos se espera surge uma coisa verdadeiramente excepcional, daquelas de soltar os pés do chão. Recupera-se então o estado de graça e volta, como por encanto, a emoção que parecia extinta.”²

Partindo da questão da quantidade nos ocorre a da finalidade: Sobretudo, o para quê, se o pensamento espacial de Lucio Costa é já Moderno (Figura 1) quando empreende as suas grandes viagens de estudo? Responderão alguns que seria para o desempenho dos cargos de direção e renovação da Escola de Belas Artes (1930-1931) ou a fase *do Património, onde sempre funcionei apenas como consultor do Rodrigo...* Então, são já pretéritas estas funções relativamente à pesquisa que, em cima, chamamos de científica. De facto, “A primeira incumbência, em 1937, foi ir de hidroavião ao Rio Grande a fim de examinar e decidir o que fazer com as ruínas dos chamados Sete Povos (...) Projetei então o pequeno museu (Figura 3). Em 48, numa viagem de estudo, conheci finalmente Portugal...”³.

Não nos ocorre outra classificação para esta obra a não ser de minimalista, porque o pensamento espacial capaz de entender as distâncias, posições, as dimensões e proporção das peças que configuram o conjunto passou bem para além do moderno. A foto do interior mostra uma disposição das peças que só terá paralelo quase vinte anos mais tarde, na adaptação do Palazzo Abatellis para a Galeria di Sicilia em Palermo, por Carlo Scarpa (1953-1954).

² Lucio Costa, [Setembro 1952] *Bloquinhos de Portugal: a arquitetura portuguesa no traço de Lucio Costa* /organização, José Pessoa e Maria Elisa Costa.- Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012: 193

³ COSTA, Lúcio, *Registro de uma Vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995:18

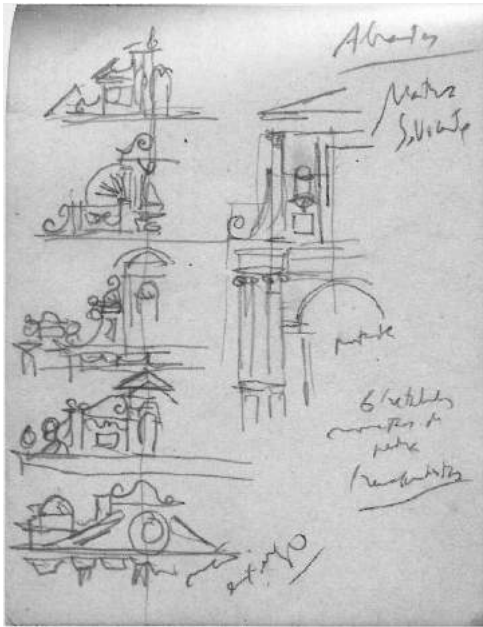


Fig 2. Desenho de Lucio Costa, 1952 "Abrantes, detalhes de coroamento dos retábulos laterais de pedra da igreja de São João"; *Bloquinhos de Portugal: a arquitetura portuguesa no traço de Lucio Costa / organização, José Pessôa e Maria Elisa Costa.- Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012: 198*

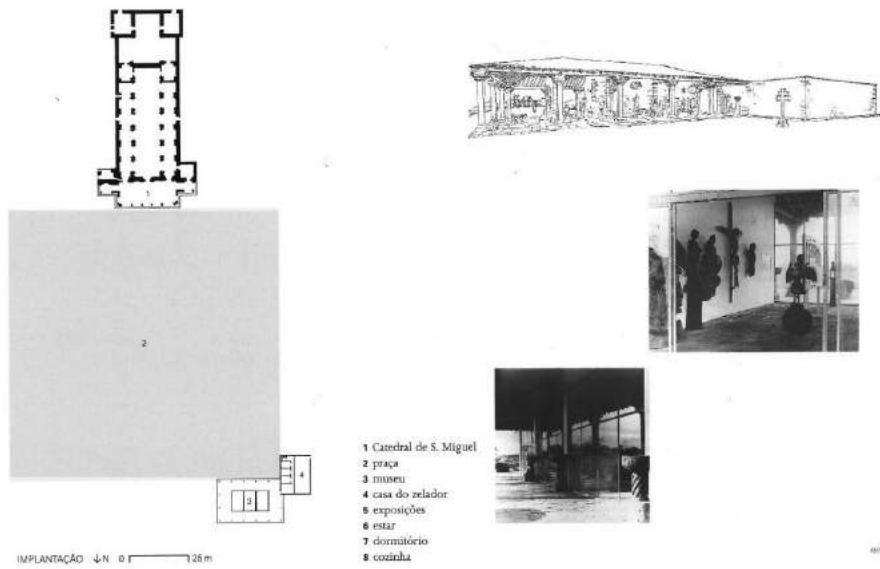


Fig. 3 Museu *das Missões*, 1937. Montagem nossa a partir de Wisnik, Guilherme, Lucio Costa, Cosac & Naify , 2001:62 e de COSTA, Lucio , *Registros de uma vivência*, São Paulo, Empresa das Artes , 1995: 497

Meditação e invenção

Da observação à abstração ou, como Claude Perrault diria as ideias de arquitetura fazem-se por “meditação” e “invenção” ... sendo a primeira, na melhor tradição, feita com domínio de gestos, repetição, paciência, atenção, exaustividade, *endurance*; quanto à invenção, nada mais será do que “o efeito desse esforço do espírito que dá uma explicação nova às coisas mais obscuras”⁴, ou seja, é o prémio por ter meditado bem - é como diremos hoje, chegar aos conceitos que estão por detrás das evidências. Álvaro Siza diz mesmo, que é “imaginar a evidência”.

As escalas do espaço vivido e imaginado

Como acima dissemos, a obra gráfica de Costa nega-nos, enquanto investigadores científicos, dos estáveis conceitos quer do tempo cronológico, quer da evolução técnica dos meios de “riscar o espaço”. Obriga-nos a explorar continuidades insuspeitáveis entre obras artísticas separadas por décadas, uso dos mesmos gestos para representar passado e futuro, casa e território, pedra e paisagem, monumento e palmeira.

Se o seu colega Óscar quis escrever sobre as curvas do tempo, terá, quanto a nós, visto em seu mentor, o domínio absoluto das curvas do espaço? E sob os grisalhos desenhos de grafite sobre papel ou “quando assinava os seus pareceres com um esmaecido LC, saído do toco de um lápis que era todo o seu equipamento de trabalho” na “repartição”⁵ do SPHAN, alguém descortinou em Lucio a paixão secreta por cor?

⁴ *Les dix livres d'architecture de Vitruve, traduits et corrigés en 1684 par Claude Perrault*, LIVRE I. CHAP II. Pierre Mardaga Editeur 1979: 11

⁵ Carlos Drummond de Andrade, “LC na Repartição” em Lúcio Costa, *Registro de uma Vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995:435

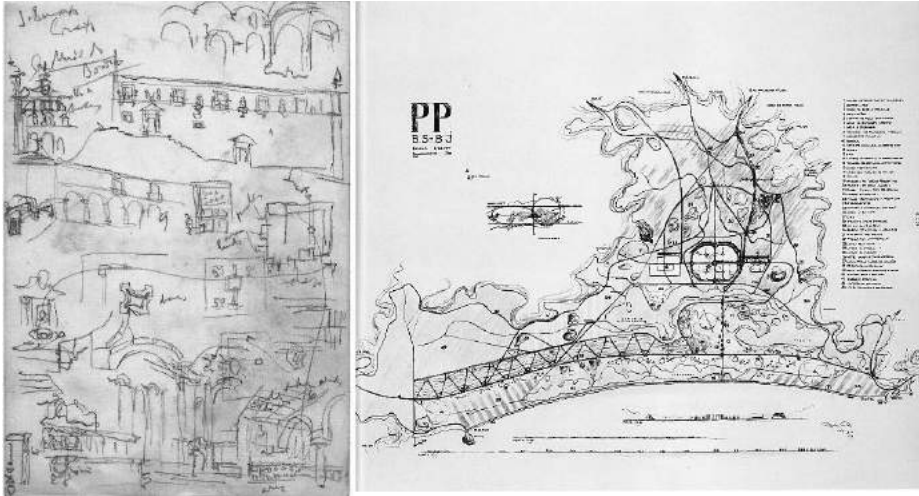


Fig 4. Esquerda, Lucio Costa, *Sta Maria de Bouro*, 1952 em *Bloquinhos de Portugal: a arquitetura portuguesa no traço de Lucio Costa* /organização, José Pessôa e Maria Elisa Costa.- Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012: 88; Direita, Lucio Costa, *Urbanização da Barra da Tijuca*, Rio de Janeiro, 1969, em Wisnik, Guilherme, Lucio Costa, Cosac & Naify , 2001:110

Bibliografia

ARCHITECTURAL REVIEW, September 1948

Bloquinhos de Portugal: a arquitetura portuguesa no traço de Lucio Costa /organização, José Pessôa e Maria Elisa Costa.- Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012

COSTA, Lúcio, *Registro de uma Vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. "LC na Repartição" em COSTA, Lúcio *Registro de uma Vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995:435

Les dix livres d'architecture de Vitruve, traduits et corrigés en 1684 par Claude Perrault, Pierre Mardaga Editeur 1979

WISNIK, Guilherme, *Lucio Costa*, Cosac & Naify , 2001

VALÉRIA SANTOS FIALHO

Doutora, Centro Universitário Senac

**O Memorial para o Plano Piloto de Lúcio Costa:
Prelúdio de uma Trajetória**

RESUMO

O presente trabalho discute a relação entre texto e desenho e consequentemente os argumentos retóricos presentes no memorial do Plano Piloto de Brasília, de autoria do arquiteto Lucio Costa, apresentado no concurso realizado em 1956 para escolha do plano urbanístico da nova capital do Brasil. A partir da análise deste memorial e da contextualização do evento podemos perceber a força alcançada pelo material original apresentado num concurso de ideias, um conjunto impecável formado por desenho e texto, que se tornaria um marco fundamental na história da arquitetura e do urbanismo brasileiros.

Palavras chave: concursos de arquitetura, retórica, texto, desenho, Lucio Costa, Brasília.

ABSTRACT

This paper discusses the relationship between text and drawing and consequently the rhetorical arguments in Brasília's Urban Plan, by the architect Lucio Costa, presented at the contest held in 1956. From the analysis of this memorial and contextualization of the event we can see the strength achieved by the original material presented in an ideas architectural competition, an impeccable ensemble formed by drawing and text, which would become a milestone in the history of Brazilian Architecture.

Keywords: architecture competitions, rhetoric, text, draw, Lucio Costa, Brasília.

Brasília como Marco

Para uma melhor compreensão do discurso contido no Memorial de Lúcio Costa é fundamental o entendimento do contexto que envolveu a organização do concurso para o Plano Piloto. A recusa da oferta de Le Corbusier pelo governo brasileiro e a opção pela realização de um concurso nacional para a escolha do Plano da Nova Capital resultou num evento tão importante quanto polêmico e que deu início à concretização de uma obra referencial para a arquitetura e o urbanismo do país.

O concurso constituía uma rara oportunidade para os profissionais e um marco para a arquitetura brasileira. Na época ainda havia muita discussão sobre o significado da palavra urbanismo, muitos o limitavam ao provinciano embelezamento da cidade, admitindo-o como atribuição do arquiteto, outros o confundiam com saneamento e melhor tráfego, como especialização da engenharia. A realização do concurso e a participação quase exclusiva de arquitetos assessorados por equipes de engenheiros, sociólogos, agrônomos, sanitaristas, economistas e outros profissionais deu à palavra plano diretor uma conceituação mais clara de planejamento integral, envolvendo a previsão de todas as facetas da vida urbana, criação de espaços, zoneamento e utilização diversificada do solo.

De maneira geral, os produtos finais apresentados tinham forte inspiração racionalista, influenciados pela Carta de Atenas, dominados pela lógica e disciplina, refletindo o momento pelo qual passava a arquitetura brasileira. A participação dos profissionais em atividade divulgou e colocou em discussão as idéias do movimento moderno, vigentes na época, registrando um momento importante, referencial para o desenvolvimento e afirmação da disciplina do urbanismo.

É possível ainda relacionar algumas características intrínsecas dos concursos de arquitetura pinçando particularidades de alguns concorrentes: Rino Levi, Roberto Cerqueira César e Roberto Carvalho Franco, classificados em terceiro lugar, apresentaram uma proposta de forte base conceitual, um exercício de demonstração teórica de uma cidade vertical ideal (inovação e ousadia, a busca pelo novo); Carlos Milan, Joaquim e Liliâne Guedes, na época recém formados, se tornaram nomes importantes (a revelação de novos talentos), os irmãos Roberto tomaram a frente na criação de polêmicas e questionamentos

quanto às premiações e a crítica se fez presente quando da divulgação dos resultados e permaneceu atenta à concretização do objeto proposto. Os prêmios atribuídos pela organização corresponderam à uma lógica usual dos concursos de projetos: o segundo lugar foi para uma equipe jovem que tinha se destacado por soluções inteligentes facilmente aplicáveis; os dois terceiros prêmios reconheciam o esforço de estudos técnicos extremamente apurados e premiaram trabalhos que se destacaram pela sua originalidade, um em matéria de sistema construtivo (Levi) e outro no domínio da planificação regional (MMM Roberto). Os três quinto lugares ofereceram uma consolação a projetos de mérito, mas menos vigorosos em sua novidade e com menos força de conjunto.

Brasília é uma cidade dos CIAM. No plano piloto encontramos muitos elementos baseados no discurso doutrinário de Corbusier: o descongestionamento do centro, o aumento da densidade, meios de circulação, superfícies arborizadas, a modernização funcional, o rompimento do quarteirão tradicional. Mas também existem diferenças marcantes: a arquitetura de Niemeyer é mais leve e icônica que a de Corbusier e o plano de Lúcio Costa inclui um Centro Público - a quinta função - elemento que ainda não havia sido tão bem definido quando Corbusier criou suas cidades ideais.

Discutir este concurso e especificamente o genial discurso elaborado pelo seu autor acrescenta um outro olhar sobre o projeto de Brasília, marco referencial, considerada apogeu ou coroamento de um período da produção brasileira e que se tornaria berço de uma trajetória, nem sempre homogênea, por vezes errática, para a arquitetura nacional. É inegável o papel fundamental de Lúcio Costa na formação de um “saber” profissional e mais ainda do caráter extremamente didático de seus escritos que formaram e ainda formarão diversas gerações de arquitetos, brasileiros ou não.

O Memorial do Plano Piloto de Lúcio Costa

Costa apresentou sua proposta em 5 cartões de tamanho médio, contendo 15 croquis à mão e um breve texto de 23 artigos numerados, acompanhados do plano geral da cidade.

Invenção:

Costa sabiamente compreendeu que o plano para a cidade deveria apresentar um caráter simbólico marcante. Este deveria não apenas convencer,

demonstrando as qualidades de seus aspectos técnicos e cumprindo o caráter deliberativo de aconselhar uma assembléia, representada pelo corpo do júri, do caráter utilitário do projeto, mas também atuar na definição daquilo que é útil em oposição ao que é nocivo, explicitando uma função que deveria também transcender o aspecto material do objeto pretendido. Mais do que convencer, era preciso comover esta assembleia, operar na dimensão da construção de um futuro, na qual a atividade do arquiteto seria fundamental, mas submetida a uma causa maior.

Após uma leitura do memorial do plano fica evidente que o arquiteto optou por atuar não apenas no contexto de seu campo profissional, mas também como pensador, configurando (projetando) uma nova realidade, que deveria parecer (e ser) completa, coesa, justa e digna. O discurso apresentado pelo autor assume um caráter epidíctico (demonstrativo), operando com a determinação do que é nobre (a causa), conjuntamente à glorificação da assembléia, que passa a ser parte da causa apresentada. É da comunhão deste conjunto que virá a força da mensagem e, conseqüentemente, sua aceitação. Costa assume, com muita habilidade, a criação de um ETOS que inspira não só confiança, mas simpatia, glorificando mais do que sua participação, como autor, a participação do corpo do júri, em processo de inquestionável importância.

Disposição:

Na disposição dos elementos discursivos, o autor elabora um exórdio fantástico, no qual se desculpa pela apresentação de uma proposta simplória.

“Desejo inicialmente desculpar-me perante a direção da Companhia Urbanizadora e da Comissão Julgadora do concurso pela apresentação do partido aqui sugerido para a nova capital, e também justificar-me. Não pretendia competir e, na verdade, não concorro, - apenas me desvencilho de uma solução possível, que não foi procurada mas surgiu, por assim dizer, já pronta.

Compareço, não como técnico devidamente aparelhado, pois nem sequer disponho de escritório, mas como simples maquisard do urbanismo, que não pretende prosseguir no desenvolvimento da idéia apresentada senão eventualmente, na qualidade de mero consultor. E se procedo assim candidamente é porque me amparo num raciocínio igualmente

simplório: se a sugestão é válida, estes dados, conquanto sumários na sua aparência, já serão suficientes, pois revelarão que, apesar da espontaneidade original, ela foi, intensamente pensada e resolvida; se o não é, a exclusão se fará mais facilmente, e não terei perdido o meu tempo nem tomado o tempo de ninguém”. (COSTA, 1995) ¹

Neste trecho se utiliza da figura de argumento do Cleuasma, elaborando um proposital desgabo de si mesmo para conseguir a confiança e simpatia do auditório (do júri). Ao mesmo tempo em que se “*desculpa*” e se desqualifica, enobrece suas intenções, na medida que se apresenta como um “*maquisard*” a serviço do urbanismo (aquele que luta por um ideal), sem nem dispor de escritório. Assim, afasta de si a figura do profissional estabelecido, bem sucedido e lucrativo, com interesses pessoais que poderiam sobrepujar - ou macular - a nobreza da tarefa proposta.

Na seqüência, apresenta brilhantemente sua proposta, que “*nasce*” e obriga seu autor a apresentá-la,. Apresenta seu projeto munido da obrigação de se desvencilhar da proposta, que já nasceu pronta e portanto, subentende-se, está resolvida – não precisa ser modificada, portanto deve ser a melhor! Este “*nascimento*” involuntário e a “*obrigação*” de tornar pública a “*criação*” estabelecem uma conexão mais que autoral entre o autor e sua proposta, uma relação pai e filho, criador e criatura, relação indissolúvel e afetuosa, pela qual é difícil de não se deixar cativar. Desta maneira, o texto coloca a ideia da gênese do projeto junto à idéias da criação da nova cidade, condições indissolúveis que vão fortalecer os argumentos seguintes.

A apresentação do problema a ser tratado, para ser eficiente, deveria ser clara e breve e isso faz Costa ao definir a ideia central do plano. A relaciona diretamente como “*ato de posse*”, “*gesto desbravador*” e desta maneira associa ao seu projeto o ato corajoso, nobre e histórico do ato civilizador do homem, e historicisa tal gesto, lembrando dos moldes da “*tradição colonial*”. Assim, traz para o contexto contemporâneo a história da formação da nação.

¹ Transcrição da “*Memória Descritiva do Plano Piloto*”. COSTA, Lucio, *Lucio Costa: Registro de uma Vivência*, Empresa das Artes, São Paulo, 1995. (pp. 283 a 297). (se aplica a todas as citações a COSTA, 1995)

“A liberação do acesso ao concurso reduziu de certo modo a consulta àquilo que de fato importa, ou seja, a concepção urbanística da cidade propriamente dita, porque esta não será, no caso, uma decorrência do planejamento regional, mas a causa dele: a sua fundação é que dará ensejo ao ulterior desenvolvimento planejado da região. Trata-se de um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial. E o que se indaga é como no entender de cada concorrente uma tal cidade deve ser concebida”. (COSTA, 1995)

Neste mesmo trecho, ao ressaltar as inúmeras possibilidades de solução, de acordo com o entendimento de cada profissional envolvido no processo, destitui do peso da infalibilidade e da unanimidade a sua solução e define, antes mesmo do júri, qual seria sua verdadeira tarefa, ou seja, a resposta (projeto vencedor) que deveria surgir do entendimento e análise de cada uma das diferentes opiniões emitidas.

Narração:

A narração é o momento do discurso no qual acontece a apresentação dos fatos. A apresentação dos lugares corresponde à apresentação dos aspectos técnicos do projeto, ações e justificativas cabíveis. Introduzindo esta parte do discurso, o autor coloca de maneira breve e clara os aspectos fundamentais da concepção da cidade por ele proposta. Ressalta que a nova cidade não é apenas uma URBS, mas uma CIVITAS. Desta maneira cria uma imagem clara do que pretende. Algo que transcende a elaboração de um plano urbanístico para a formação de um núcleo urbano, e desta maneira, ainda que muito sutilmente, desqualifica os demais concorrentes, que enxergariam na tarefa apenas os aspectos técnicos da organização de uma cidade, sem a devida valorização dos aspectos cívicos (e simbólicos) inerentes a uma capital.

“Ela deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como URBS, mas como CIVITAS, possuidora dos atributos inerentes a uma capital. E, para tanto, a condição primeira é achar-se o urbanista imbuído de certa dignidade e nobreza de intenção, porquanto dessa atitude fundamental decorrem

a ordenação e o senso de conveniência e medida capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável carácter monumental. Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa. Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país”. (COSTA, 1995)

Também neste trecho aparece a preocupação em definir a expressão monumental da cidade, mas o autor toma o cuidado de caracterizar esta monumentalidade, e para tanto a escolha das palavras se faz marcante: *“Monumental não no sentido de ostentação, mas como expressão palpável, consciente daquilo que vale e significa”*. Cidade *“planejada”, “ordenada” e “eficiente”, mas “viva” e “aprazível”, própria ao “devaneio” e à especulação “intelectual”*. Faz uso de um interessante jogo de opostos complementares, ordenados num crescente que culmina com a transformação da cidade em *“foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país”*.

Além de caracterizar a cidade que se pretende, faz questão de definir o “profissional” que deveria ser designado para tal tarefa: *“o urbanista imbuído de certa dignidade e nobreza de intenção”*. Neste ponto (ainda tão inicial) o problema central já está apresentado, conceitualmente definido e o argumento elegido já foi introduzido de maneira suficientemente forte para “ganhar” a confiança do espectador. A partir do momento em que a audiência aceita o foco central da argumentação, a explicação se desenrolará num clima tranqüilo e amigável. O autor consegue, desta maneira, tornar o receptor das informações dócil, e portanto, em situação de aprender e compreender, pois está atento e receptivo. O carácter épico da empreitada, ressaltado pela alusão ao gesto, ao ato da posse, é utilizado para inflamar e conquistar, preparando um clima favorável para a explanação das questões técnicas do plano. Recordemos que em seu exórdio, onde excusa-se de si mesmo, Costa resalta a qualidade dos adversários e do júri, criando uma atitude benevolente da audiência. Assim, o tripé fundamental para a receptividade do discurso está formado: o júri benevolente, dócil e atento.

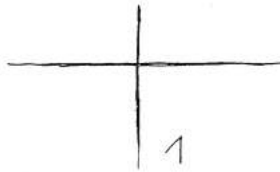
Confirmação:

A partir desta eficiente abertura, Costa inicia a “confirmação” de seu projeto. A organização do texto (e do projeto) é simples e coesa, organizada em parágrafos, em sua maioria curtos e divididos por assunto, quase sempre acompanhados de croquis, muito singelos, mas dotados de alta expressividade. Os elementos apresentados formam um conjunto extremamente interessante, sobretudo do ponto de vista da retórica.

Ao apresentar os tópicos do projeto, o autor já afirma: *“vejamos como nasceu, se definiu e resolveu a presente solução”*, numa demonstração de segurança e certeza de que a solução apresentada não necessita ser complementada ou repensada – está pronta.

(1) O primeiro parágrafo da descrição introduz o conceito central do projeto, o gesto primário da posse, o sinal da cruz. E o autor entende que esta apresentação deveria ser forte o suficiente para chamar a atenção do júri.

“1 - Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz (fig. 1). (COSTA, 1995)

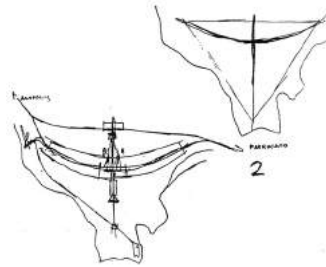


(Nota: os croquis originais de Costa não serão renomeados segundo a lista de figuras deste trabalho, a fim de manter sua numeração original, preservando as relações entre o texto e desenhos imaginados por seu autor. Fonte das imagens: COSTA, 1995)

Costa reforça a ideia do “nascimento” do projeto e do caráter mítico da concepção divina: daí a descrição literal do sinal da cruz. Imediatamente a imagem fica fixada no leitor, a marca não se apagará no decorrer da narrativa. Aliado ao texto o “sinal” marcado no papel (o desenho) reforça a força do símbolo.

(2) O segundo parágrafo do memorial trata da adaptação à topografia local, do escoamento das águas, da orientação da cidade e define o triângulo urbanizado.

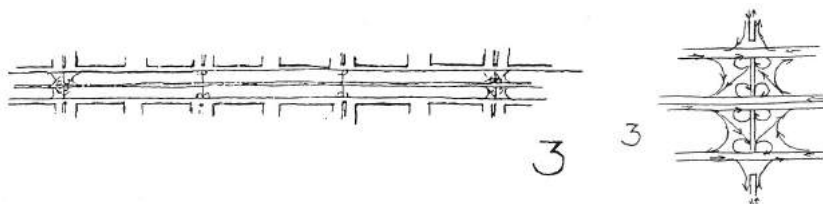
“2 - Procurou-se depois a adaptação à topografia local, ao escoamento natural das águas, à melhor orientação, arqueando-se um dos eixos a fim de contê-lo no triângulo que define a área urbanizada.” (COSTA, 1995)



O gesto da posse “se adapta” ao local. Não é arbitrário. É técnico e qualificado. A prevalência do bom senso e da correta técnica é marcante, ainda que fortemente dotada de conteúdo simbólico.

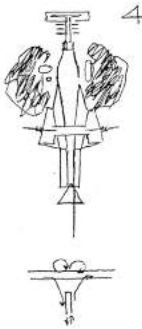
(3) No terceiro parágrafo apresenta a inserção dos conceitos da técnica rodoviária aplicada à técnica urbanística. Ressalta o caráter “franco” da técnica (a técnica a serviço da verdade), para primeiro “avalizar” a opção e somente depois explicar seu funcionamento.

“3 - E houve o propósito de aplicar os princípios francos da técnica rodoviária - inclusive a eliminação dos cruzamentos - à técnica urbanística, conferindo-se ao eixo arqueado correspondente às vias naturais de acesso a função circulatória tronco, com pistas centrais de velocidade e pistas laterais para o tráfego local, e dispendo-se ao longo desse eixo o grosso dos setores residenciais” (COSTA, 1995)



Os desenhos aqui são o exemplo e comprovação do sistema aplicado e funcionam como diagramas organizacionais. Mesclar a técnica rodoviária à urbanística não se apresenta apenas como “opção”, mas sim como “propósito” (intenção, projeto). Desta maneira reforça o caráter não arbitrário da opção.

Apresentados os pontos centrais, o memorial parte para a descrição de funções e soluções. Neste trecho faz a caracterização e setorização do Eixo Monumental.



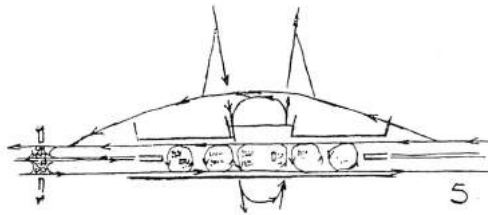
“4 - Como decorrência dessa concentração residencial, os centros cívico e administrativo, o setor cultural, o centro de diversões e o centro esportivo, o setor administrativo municipal, os quartéis, as zonas destinadas à armazenagem, ao abastecimento e às pequenas indústrias locais, e, por fim, a estação ferroviária, foram-se naturalmente ordenando e dispondo ao longo do eixo transversal que passou assim a ser o eixo monumental do sistema. Lateralmente à interseção dos dois eixos, mas participando em termos de composição urbanística do eixo monumental, localizaram-se o setor bancário e comercial, o setor dos escritórios de empresas e profissões liberais, e ainda os amplos setores do varejo comercial.” (COSTA, 1995)

Apresenta os elementos e ressalta que estes “*foram-se naturalmente ordenando*”. A simplicidade e a facilidade aparecem lado a lado como características não só necessárias e complementares, mas intrínsecas. O saber técnico ordena os elementos, mas ao dizer “natural”, por analogia, relacionamos o processo a algo simples e correto, no seu devido lugar, não imposto, parte do conjunto. A força da expressão, cuidadosamente escolhida, norteia de maneira segura a recepção da ideia. O desenho que acompanha o texto, embora despojado (um croqui desprezioso), evidencia a organização simétrica e ordenada dos elementos. O eixo monumental, localizado exatamente no centro da “cruz”, é o coração da cidade.

(5) O quinto parágrafo trata da caracterização da plataforma decorrente do cruzamento do Eixo Monumental com o Eixo Rodoviário Residencial. A

descrição , ao utilizar a palavra “remanso” dota o espaço das qualidades de paz, sossego, tranqüilidade e quietação, mas também utiliza habilidosamente um termo bem “brasileiro” que nomeia o alargamento e conseqüente calma-ria de trecho de rio. Desta maneira qualifica duplamente, por suas qualidades espaciais e pela lembrança de elementos bucólicos, o lugar dedicado ao lazer e ao ócio (o centro de diversões da cidade).

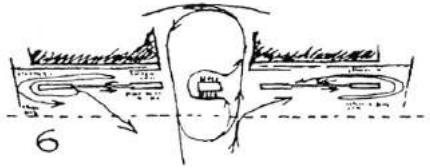
“5 - O cruzamento desse eixo monumental, de cota inferior, com o eixo rodoviário-residencial impôs a criação de uma grande plataforma liberta do tráfego que não se destine ao estacionamento ali, remanso onde se concentrou logicamente o centro de diversões da cidade, com os cinemas, os teatros, os restaurantes, etc.” (COSTA, 1995)



Uma vez mais o croqui esquematiza a solução de maneira bastante esquemática e direta, com destaque para a sistematização dos esquemas de tráfego, com a indicação dos sentidos de circulação propostos e a demarcação das áreas livres envoltórias.

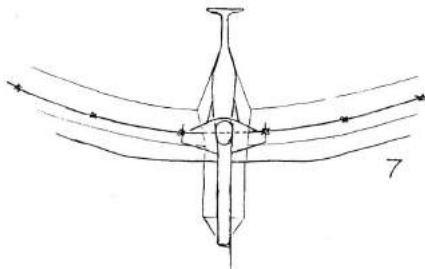
Organização do tráfego na plataforma, a rodoviária e as pistas de velocidade

“6 - O tráfego destinado aos demais setores prossegue, ordenado em mão única, na área térrea inferior coberta pela plataforma e entalada nos dois topos mas aberta nas faces maiores, área utilizada em grande parte para o estacionamento de veículos e onde se localizou a estação rodoviária interurbana acessível aos passageiros pelo nível superior da plataforma (fig.6). Apenas as pistas de velocidade mergulham, já então subterrâneas, na parte central desse piso inferior que se espraia em declive até nivelar...se com a esplanada do setor dos ministérios”. (COSTA, 1995)



Organização do tráfego sem cruzamentos e sistema secundário para caminhões.

“7 - Desse modo e com a introdução de três trevos completos em cada ramo do eixo rodoviário e outras tantas passagens de nível inferior, o tráfego de automóveis e ônibus se processa tanto na parte central quanto nos setores residenciais sem qualquer cruzamento. Para o tráfego de caminhões estabeleceu-se um sistema secundário autônomo com cruzamentos sinalizados mas sem cruzamento ou interferência alguma com o sistema anterior, salvo acima do setor esportivo, e que ascende aos edifícios do setor comercial ao nível do subsolo contornando o centro cívico em cota inferior, com galerias de acesso previstas no terrapleno (fig.7).” (COSTA, 1995)



Os parágrafos 6 e 7 são essencialmente descritivos do sistema de tráfego. Para sua melhor compreensão é fundamental a seqüência de “esquemas” apresentados. Os croquis, aliados ao texto descritivo, facilitam a compreensão da solução proposta e ressaltam a importância do caráter viário e das soluções adotadas para a organização da circulação, como a ausência de cruzamentos. Os desenhos 5, 6 e 7 formam um conjunto coeso e se complementam entre

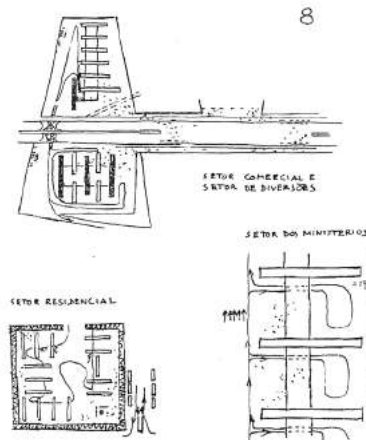
si. A figura 7 clarifica, através de um desenho limpo e essencial, a concepção viária.

Separação do tráfego de pedestres do de veículos, necessidade da coexistência pacífica e a domesticação do automóvel.

“8 - Fixada assim a rede geral do tráfego automóvel, estabeleceram-se, tanto nos setores centrais como nos residenciais, tramas autônomas para o trânsito local dos pedestres a fim de garantir-lhes o uso livre do chão (fig. 8), sem contudo levar tal separação a extremos sistemáticos e anti-naturais pois não se deve esquecer que o automóvel, hoje em dia, deixou de ser o inimigo inconciliável do homem, domesticou-se, já faz, por assim dizer, parte da família. Ele só se “desumaniza”, readquirindo vis-à-vis do pedestre feição ameaçadora e hostil quando incorporado à massa anônima do tráfego. Há então que separá-los, mas sem perder de vista que em determinadas condições e para comodidade recíproca, a coexistência se impõe.” (COSTA, 1995)

Mais uma vez aparece a menção aquilo que é “natural”. A separação dos veículos e pedestres, almejada para que se tivesse o “*uso livre do chão*” (e a palavra livre dá o tom, a partir da relação entre os significados de livre x liberdade x democracia, reforçando seu caráter cívico) não pode acontecer de forma “antinatural”, e portanto, não adequada. E ao definir este antinatural, “personifica” e “domestica” o automóvel, utiliza o termo “parte da família” no lugar de classificá-lo simplesmente como sistema de transporte necessário e útil. O autor usa habilmente esta metáfora a seu favor. A aceitação do automóvel, encarado como integrante da vida, facilita a compreensão da necessidade da organização viária e justifica a predominância do detalhamento destes aspectos. O automóvel apenas se “desumaniza” quando disputa o lugar com o pedestre, quando se transforma em massa de tráfego – quando ganha “*feição ameaçadora e hostil*”. Aqui claramente aparece a figura do “argumento contrário” (confronto direto entre os significados de parte da família em contraponto à feição desumanizada e hostil) para provar o quão importante e necessária se faz a organização viária. Encerra o parágrafo clamando por

“coexistência” e desta maneira evidencia que nenhuma situação dever ser encarada com radicalismo e muito menos se impor por sobreposição autoritária.



Os desenhos apresentados resumem as opções desenvolvidas para cada um dos setores propostos: comercial e diversões, residencial e ministérios.

A partir deste ponto a seqüência dos parágrafos assume um novo caráter. O autor inicia uma segunda parte de sua explanação. Mais uma vez ressalta a importância da ordem e da articulação.

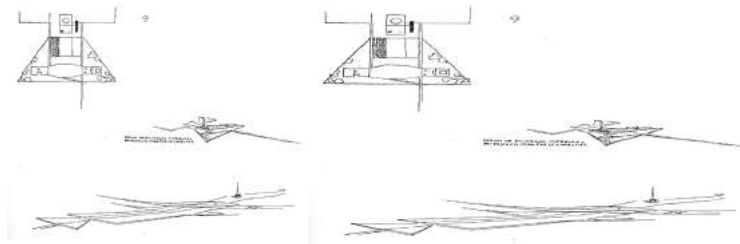
“Veja-se agora como nesse arcabouço de circulação ordenada se integram e articulam os vários setores” (COSTA, 1995)

Neste nono parágrafo trata da circulação ordenada e da integração e articulação dos vários setores e da caracterização da Praça dos Três Poderes.

“9 - Destacam-se no conjunto os edifícios destinados aos poderes fundamentais que, sendo em número de três e autônomos, encontraram no triângulo equilátero, vinculado à arquitetura da mais remota antiguidade, a forma elementar apropriada para contê-los. Criou-se então um terrapleno triangular, com arrimo de pedra à vista, sobrelevado na campina circunvizinha a que se tem acesso pela própria rampa da autoestrada que conduz à residência e ao aeroporto (fig. 9). Em cada ângulo dessa praça - Praça dos Três Poderes, poderia chamar-se - localizou-se uma das casas, ficando as do Governo e do Supremo Tribunal na base e a

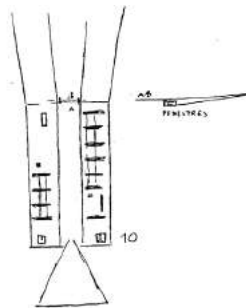
do Congresso no vértice, com frente igualmente para uma ampla esplanada disposta num segundo terraplano, de forma retangular e nível mais alto, de acordo com a topografia local, igualmente arrimado de pedras em todo o seu perímetro. A aplicação em termos atuais, dessa técnica milenar dos terraplenos, garante a coesão do conjunto e lhe confere uma ênfase monumental imprevista (fig. 9).” (COSTA, 1995)

Os três poderes configuram o triângulo – figura geométrica, perfeitamente ordenada – vinculada *“a arquitetura da mais remota antiguidade”*. A ordem, o tempo e a tradição avalizam a escolha para a organização espacial do terraplano. E ao nomear a praça – *“Praça dos Três Poderes”* – de maneira tão singela e despojada, nos coloca *“dentro”* do projeto. Antevemos a praça cívica, nos sentimos parte dela. A nomeação do lugar o torna presente, familiar. Ao descrever o terraplano, mais uma vez apela ao aval da tradição – *“a técnica milenar dos terraplenos garante a coesão do conjunto e lhe confere uma ênfase monumental imprevista”*. Habilidosamente, sugere a força intrínseca da solução adotada ao ressaltar que a técnica milenarmente reconhecida, ao ser utilizada apropriadamente, dota o espaço de um caráter monumental imprevisto, e portanto, natural, não imposto (embora obviamente totalmente planejado por ele).



Nesta seqüência de desenhos Costa assume sua inspiração e admiração a Corbusier, com uma pequena anotação citando o fórum de palmeiras imperiais proposto em 1936. Não há porque ter medo de assumir influências quando se tem certeza daquilo que se faz. Ao mesmo tempo em que demonstra humildade, afirma sua competência. Aqui também se percebe a importância da perspectiva da esplanada e a presença da torre radio emissora como marco na paisagem. Podemos perceber o quão eficiente foram estas representações

“esquemáticas” quando da declaração do júri ao considerar o projeto de Costa o único a ter a “unidade” e “coesão” almejadas. As imagens simples e claras geradas pela interpretação dos croquis em muito contribuí para que essa unidade fosse corretamente recebida pelo corpo de jurados. Os desenhos completam com exatidão as palavras do texto, numa simbiose perfeita, sem repetições e sobreposições.



“Ao longo dessa esplanada - o Mal! dos ingleses - extenso gramado destinado a pedestres, a paradas e a desfiles, foram dispostos os ministérios e autarquias (fig. 10). Os das Relações Exteriores e Justiça ocupando os cantos inferiores, contíguos ao edifício do Congresso e com enquadramento condigno, os ministérios militares constituindo uma praça autônoma, e os demais ordenados em sequência - todos com área privativa de estacionamento -, sendo o último o da Educação, a fim de ficar vizinho do setor cultural, tratado à maneira de parque para melhor ambientação dos museus, da biblioteca, do planetário, das academias, dos institutos, etc., setor este também contíguo à ampla área destinada à Cidade Universitária com o respectivo Hospital das Clínicas, e onde também se prevê a instalação do Conservatório. A Catedral ficou igualmente localizada nessa esplanada, mas numa praça autônoma disposta lateralmente, não só por questão de protocolo, uma vez que a Igreja é separada do Estado, como por uma questão de escala, tendo-se em vista valorizar o monumento, e ainda, principalmente, por outra razão de ordem arquitetônica: a perspectiva de conjunto da esplanada deve prosseguir desimpedida até além da plataforma onde os dois eixos urbanísticos se cruzam.” (COSTA, 1995)

Ainda neste parágrafo define-se o “core” da cidade. Desenvolve a organização da “Praça dos Três Poderes”, ressaltando a importância da esplanada e da perspectiva criada e determina a distribuição dos ministérios, com o cuidado de situar por último o edifício destinado à Educação, para que este ficasse próximo ao setor cultural. É impressionante como, dentro de uma descrição tão breve, o projeto se debruça sobre este tipo de minúcia. A preocupação com o geral não negligencia o foco nos pequenos detalhes. Merece especial atenção a definição da localização da Catedral, isolada do conjunto. O autor faz questão de deixar claro que Igreja e Estado são organismos diferentes, mas salienta que tal decisão também surgiu em função da escala menor do edifício religioso, e este não poderia ser desvalorizado pela proporção do restante do conjunto. Também salienta a questão da unidade da perspectiva do conjunto. Justifica a localização da Catedral segundo aspectos protocolares (sociais), conceituais (monumentalidade) e formais (o conjunto arquitetônico). O discurso, enxuto, abre espaço para um tom mais informal ao brincar com a definição da esplanada gramada: o “*Mal!*” dos ingleses. Despojadamente o autor remete novamente a um elemento de tradição e validade reconhecidas.

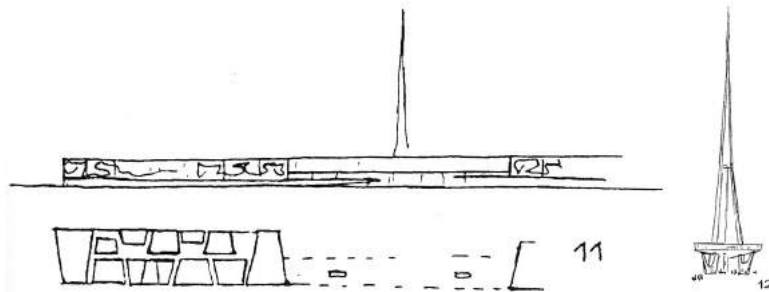
Neste também extenso parágrafo, o plano define o centro de diversões da cidade.

“10 - Nesta plataforma onde, como se viu anteriormente, o tráfego é apenas local, situou-se então o centro de diversões da cidade (mistura em termos adequados de Picadilly Circus, Times Square e Champs Elysées)”. (COSTA, 1995)

Para definir o centro de lazer, faz uma interessante fusão de cidades e lugares, e mais uma vez “personifica” o objeto, agregando a ele qualidades (imagens) de lugares familiares à audiência (o júri). E mais adiante vai novamente citar a Rua do Ouvidor, as vielas venezianas, as “loggias”, se utilizando das vantagens da situação de similaridade e familiaridade proporcionadas.

“A face da plataforma debruçada sobre o setor cultural e a esplanada dos ministérios, não foi edificada com exceção de uma eventual casa de chá e da Ópera, cujo acesso tanto se faz pelo próprio setor de diversões

como pelo setor cultural contíguo, em plano inferior. Na face fronteira foram concentrados os cinemas e teatros, cujo gabarito se fez baixo e uniforme, constituindo assim o conjunto deles um corpo arquitetônico contínuo, com galeria, amplas calçadas, terraços e cafés, servindo as respectivas fachadas em toda a altura de campo livre para a instalação de painéis luminosos de reclame (fig. 11). As várias casas de espetáculo estarão ligadas entre si por travessas no gênero tradicional da rua do Ouvidor, das vielas venezianas ou de galerias cobertas (arcadas) e articuladas a pequenos pátios com bares e cafés, e “loggias” na parte dos fundos com vista para o parque, tudo no propósito de propiciar ambiente adequado ao convívio e à expansão (fig. 11). O pavimento térreo do setor central desse conjunto de teatros e cinemas manteve-se vazado em toda a sua expansão, salvo os núcleos de acesso aos pavimentos superiores, a fim de garantir continuidade à perspectiva. E os andares se previram envidraçados nas duas faces para que os restaurantes, clubes, casas de chá, etc., tenham vista, de um lado para a esplanada inferior, e do outro para o aclave do parque no prolongamento do eixo monumental e onde ficaram localizados os hotéis comerciais e de turismo e, mais acima, para a torre monumental das estações rádio-emissoras e de televisão, tratada como elemento plástico integrado na composição geral (figs. 9, 11 e 12).



Na parte central da plataforma, porém disposto lateralmente, achase o saguão da estação rodoviária com bilheteria, bares, restaurantes, etc., construção baixa ligada por escadas rolantes ao “hall” inferior de embarque separado por envidraçamento do cais propriamente dito. O sistema de mão única obriga os ônibus na saída a uma volta, num ou

noutro sentido, fora da área coberta pela plataforma, e que permite ao viajante uma última vista do eixo monumental da cidade antes de entrar no eixo rodoviário-residencial, - despedida psicologicamente desejável. Previram-se igualmente nessa extensa plataforma destinada principalmente, tal como no piso térreo, ao estacionamento de automóveis, duas amplas praças privativas dos pedestres, uma fronteira ao teatro da Ópera e outra, simetricamente disposta, em frente a um pavilhão de pouca altura debruçado sobre os jardins do setor cultural e destinado a restaurantes, bar e casa de chá. Nestas praças, o piso das pistas de rolamento, sempre de sentido único, foi ligeiramente sobrelevado em larga extensão, para livre cruzamento dos pedestres num e noutro sentido, o que permitirá acesso franco e direto tanto aos setores do varejo comercial quanto ao setor dos bancos e escritórios (fig. 8).” (COSTA, 1995)

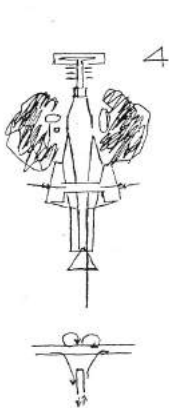
A descrição é tão minuciosa, que “traz aos olhos” a paisagem projetada. A figura organizadora da torre radio emissora (marco vertical, organizador da perspectiva) reforça a imagem criada. A organização das funções até mesmo se preocupa com “*a despedida psicologicamente desejável*” daqueles que deixam a cidade. Mais uma vez o projeto é humanizado, minimizando o caráter extremamente técnico da descrição.

A descrição detalhada prossegue no próximo parágrafo (11) que define o núcleo comercial, os setores bancário comercial e de escritórios.

“11 - Lateralmente a esse setor central de diversões, e articulados a ele, encontram-se dois grandes núcleos destinados exclusivamente ao comércio - lojas e “magazins” -, e dois setores distintos, o bancário-comercial e o dos escritórios para profissões liberais, representações e empresas, onde foram localizados, respectivamente, o Banco do Brasil e a sede dos Correios e Telégrafos. Estes núcleos e setores são acessíveis aos automóveis diretamente das respectivas pistas, e aos pedestres por calçadas sem cruzamento (fig.8), e dispõem de auto-portos para estacionamento em dois níveis, e de acesso de serviço pelo subsolo correspondente ao piso inferior da plataforma central. No setor dos bancos, tal como no dos escritórios, previram-se três blocos altos e quatro de

menor altura, ligados entre si por extensa ala térrea com sobreloja de modo a permitir intercomunicação coberta e amplo espaço para instalação de agências bancárias, agências de empresas, cafés, restaurantes, etc. Em cada núcleo comercial, propõe-se uma sequência ordenada de blocos baixos e alongados e um maior, de igual altura dos anteriores rodados interligados por um amplo corpo térreo com lojas, sobrelojas e galerias. Dois braços elevados da pista de contorno permitem, também aqui, acesso franco aos pedestres.” (COSTA, 1995)

Para definir o setor esportivo e a localização do Jardim botânico e Jardim Zoológico, Costa ressalta a extensa área definida para o estacionamento e define sua localização entre a Praça da Municipalidade e a Torre (e ao caráter de marco vertical adiciona-se a função de mirante da paisagem). A distribuição dos elementos é ordenada pelo eixo da esplanada e aqui ele lança mão da analogia aos “pulmões”, figura de fácil compreensão que caracteriza o eixo monumental, evidenciando a simetria perfeita e reforçando a função da massa verde como fundamental para qualidade do ar.



“12 - O setor esportivo, com extensíssima área destinada exclusivamente ao estacionamento de automóveis, instalou-se entre a praça da Municipalidade e a torre radioemissora, que se prevê de planta triangular com embasamento monumental de concreto aparente até o piso dos “studios” e mais instalações, e super-estrutura metálica com mirante localizado a meia altura (fig. 12). De um lado o estádio e mais dependências tendo aos fundos o Jardim Botânico; do outro o hipódromo com as respectivas tribunas e vila hípica e, contíguo, o Jardim Zoológico, constituindo estas duas imensas áreas verdes, simetricamente dispostas em relação ao eixo monumental, como que os pulmões da nova cidade (fig. 4)” (COSTA, 1995)

Ao se utilizar do mesmo desenho utilizado no parágrafo 4 reforça a apreensão da forma proposta. Não se perdem as informações fundamentais, o leitor não se confunde e não se seduz por algo que não seja totalmente relevante.

Os dois próximos parágrafos (13 e 14) se dedicam a definição (bastante sumária) da Praça Municipal, formada pela prefeitura, a polícia, o corpo de bombeiros e a assistência pública, da localização das garagens de viação urbana, quartéis, das pequenas indústrias e da estação ferroviária.

“13 - Na Praça Municipal, instalaram-se a Prefeitura, a Polícia Central, o Corpo de Bombeiros e a Assistência Pública. A penitenciária e o hospício, conquanto afastados do centro urbanizado, fazem igualmente parte deste setor.

14 - Acima do setor municipal foram dispostas as garagens da viação urbana, em seguida, de uma banda e de outra, os quartéis, e numa larga faixa transversal o setor destinado ao armazenamento e à instalação das pequenas indústrias de interesse local, com setor residencial autônomo, zona esta rematada pela estação ferroviária e articulada igualmente a um dos ramos da rodovia destinada aos caminhões”. (COSTA, 1995)

O décimo quinto parágrafo aborda a fluência e unidade do traçado do Eixo Monumental, salientando que tal solução não deve excluir a variedade do ambiente urbano.

“15 - Percorrido assim de ponta a ponta esse eixo dito monumental, vê-se que a fluência e a unidade do traçado (fig. 9), desde a Praça do Governo até a Praça Municipal, não exclui a variedade, e cada setor, por assim dizer, vale por si como organismo plasticamente autônomo na composição do conjunto. Essa autonomia cria espaços adequados à escala do homem e permite o diálogo monumental localizado sem prejuízo do desempenho arquitetônico de cada setor na harmoniosa integração urbanística do todo.” (COSTA, 1995)

Quando usa o termo “*de ponta a ponta*” reforça o caráter linear e contínuo do eixo, e ao mencionar o eixo Monumental, diminui um pouco sua

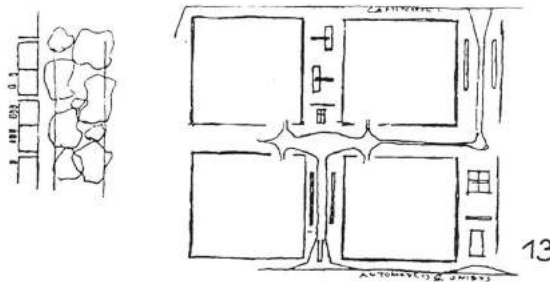
monumentalidade, que poderia soar fria e despersonalizada, usando a expressão “*dito Monumental*”. E mais uma vez “nomeia” um elemento para torná-lo mais familiar. Aqui a composição estética do conjunto assume um papel de importância evidenciando a participação de cada estrutura na composição do conjunto. A fluência e unidade projetada não excluem a variedade desejada, sem nunca perder de vista a criação de espaços adequados à escala do homem.

No parágrafo seguinte, ao abordar o tratamento da questão residencial, “cria” um termo para expressar sua resolução. Aqui nasce o termo “super quadra”, que mais do que a descrição detalhada das estruturas propostas, nos dá, de imediato, o entendimento de sua escala, assim como de sua peculiaridade.

Nesta descrição das “super quadras” e unidades de vizinhança, o autor toma o cuidado de citar, uma a uma, as funções mais corriqueiras do cotidiano da futura cidade (*“o mercadinho, os açougues, as vendas, quitandas, casas de ferragens, [...] as barbearias, cabeleiros, modistas, confeitarias, etc.”*) criando uma incrível familiaridade com as cidade que conhecemos, mesmo ao propor uma concepção de cidade tão peculiar. A preocupação em localizar a escola, a igreja, o cinema, transparece o intuito de esclarecer sobre todas as possibilidades para as atividades humanas (o lazer, o estudo, a crença, o comércio, etc.) . Cabe ressaltar a preocupação em, ao esclarecer a diversidade, deixar clara a importância da unidade do conjunto, e neste aspecto o uso da vegetação é apresentado como elemento homogeneizador fundamental.

“16 - Quanto ao problema residencial, ocorreu a solução de criar-se uma seqüência contínua de grandes quadras dispostas, em ordem dupla ou singela, de ambos os lados da faixa rodoviária, e emolduradas por uma larga cinta densamente arborizada, árvores de porte, prevalecendo em cada quadra determinada espécie vegetal, com chão gramado e uma cortina suplementar intermitente de arbustos e folhagens, a fim de resguardar melhor, qualquer que seja a posição do observador, o conteúdo das quadras, visto sempre num segundo plano e como que amortecido na paisagem (fig. 13). Disposição que apresenta a dupla vantagem de garantir a ordenação urbanística mesmo quando varie a densidade, categoria, padrão ou qualidade arquitetônica dos edifícios, e de oferecer aos moradores extensas faixas sombreadas para passeio e lazer,

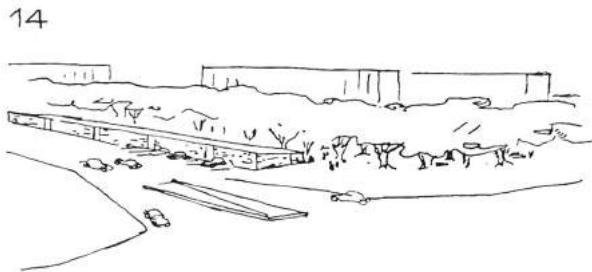
independentemente das áreas livres previstas no interior das próprias quadras. Dentro destas “super-quadras” os blocos residenciais podem dispor-se da maneira mais variada, obedecendo porém a dois princípios gerais: gabarito máximo uniforme, talvez seis pavimentos e pilotis, e separação do tráfego de veículos do trânsito de pedestres, mormente o acesso à escola primária e às comodidades existentes no interior de cada quadra (fig. 8). Ao fundo das quadras estende-se a via de serviço para o tráfego de caminhões, destinando-se ao longo dela a frente oposta às quadras à instalação de garagens, oficinas, depósitos de comércio em grosso, etc., e reservando-se uma faixa de terreno, equivalente a uma terceira ordem de quadras, para floricultura, horta e pomar. Entaladas entre essa via de serviço e as vias do eixo rodoviário, intercalaram-se então largas e extensas faixas com acesso alternado, ora por uma, ora por outra, e onde se localizaram a igreja, as escolas secundárias, o cinema e o varejo do bairro, disposto conforme a sua classe ou natureza (fig. 13).” (COSTA, 1995)



O mercadinho, os açougues, as vendas, quitandas, casas de ferragens, etc., na primeira metade da faixa correspondente ao acesso de serviço; as barberias, cabeleireiros, modistas, confeitarias, etc., na primeira seção da faixa do acesso privativo dos automóveis e ônibus, onde se encontram igualmente os postos de serviço para venda de gasolina. As lojas dispõem-se em renques com vitrinas e passeio coberto na face fronteira às cintas arborizadas de enquadramento dos quarteirões e privativas dos pedestres, e o estacionamento na face oposta, contígua às vias de acesso motorizado, prevendo-se travessa

para ligação de uma parte à outra, ficando assim as lojas geminadas duas a duas, embora o seu conjunto constitua um corpo só (fig. 14).

Na confluência das quatro quadras localizou-se a igreja do bairro, e aos fundos dela as escolas secundárias, ao passo que na parte da faixa de serviço fronteira à rodovia se previu o cinema a fim de torná-lo acessível a quem proceda de outros bairros, ficando a extensa área livre intermediária destinada ao clube da juventude, com campo de jogos e recreio.”



Os desenhos 13 e 14 ressaltam a forma das quadras e sua escala e “caráter homegenizador” da vegetação. O mesmo se aplica à leitura das estruturas presentes em seu interior. O conjunto de desenhos apresenta uma leitura perfeita da escala pretendida para as “recém nascidas” quadras, que já soam familiares devido ao esmero da descrição das atividades cotidianas das quais serão palco.

No décimo sétimo parágrafo, o autor declara sua preocupação com a organização da gradação social evitando a estratificação, propondo (e defendendo) acomodações decentes e econômicas para toda a população. A “indevida” e “indesejada” estratificação social deve ser evitada e deve ser criada uma situação de “coexistência social”. Aqui o uso de palavras firmes e diretas deixa evidente o quanto o assunto era caro ao autor. Transparece a crença de que a arquitetura, a organização dos espaços e o planejamento urbano poderiam redimir o mundo de suas injustiças. E complementa suas colocações chamando à responsabilidade da Companhia Urbanizadora a manutenção e promoção desta situação de justiça social, numa alusão clara à preocupação não só com a implantação da cidade mas à manutenção de seus princípios.

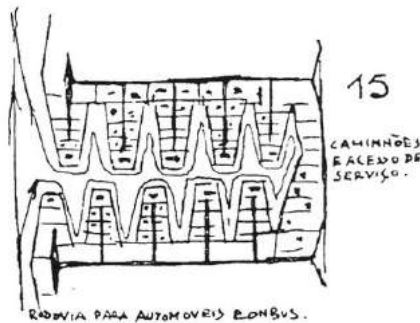
“17 - A gradação social poderá ser dosada facilmente atribuindo-se maior valor a determinadas quadras como, por exemplo, as quadras

singelas contíguas ao setor das embaixadas, setor que se estende de ambos os lados do eixo principal paralelamente ao eixo rodoviário, com alameda de acesso autônomo e via de serviço para o tráfego de caminhões comum às quadras residenciais. Essa alameda, por assim dizer, privativa do bairro das embaixadas e legações, se prevê edificada apenas num dos lados, deixando-se o outro com a vista desimpedida sobre a paisagem, excetuando-se o hotel principal localizado nesse setor e próximo ao centro da cidade. No outro lado do eixo rodoviário-residencial, as quadras contíguas à rodovia serão naturalmente mais valorizadas que as quadras internas, o que permitirá as gradações próprias do regime vigente; contudo, o agrupamento delas, de quatro em quatro, propicia num certo grau a coexistência social, evitando-se assim uma indevida e indesejável estratificação. E seja como for, as diferenças de padrão de uma quadra a outra serão neutralizadas pelo próprio agenciamento urbanístico proposto, e não serão de natureza a afetar o conforto social a que todos têm direito. Elas decorrerão apenas de uma maior ou menor densidade, do maior ou menor espaço atribuído a cada indivíduo e a cada família, da escolha dos materiais e do grau de requinte do acabamento. Neste sentido deve-se impedir a enquistação de favelas tanto na periferia urbana quanto na rural. Cabe à Companhia Urbanizadora prover dentro do esquema proposto acomodações decentes e econômicas para a totalidade da população”. (COSTA, 1995)

(18) E ao tratar do caso de loteamentos para casas individuais no parágrafo 18, determina que estes deveriam ser tratados como exceções, conjuntos nos quais o valor arquitetônico deveria ser ressaltado. É interessante a argumentação de que o alto padrão arquitetônico não significa tamanho – aqui é o arquiteto falando. E a opção pela disposição “em cremalheira” sugerida possibilitaria uma natural hierarquia dos objetos propostos. O autor não descarta a presença de casas individuais, em implantação totalmente distinta das superquadras, pelo contrário, reconhece sua necessidade e aponta soluções.

“18 - Previram-se igualmente setores ilhados, cercados de arvoredos e de campo, destinados a loteamentos para casas individuais, sugerindo-se

uma disposição em cremalheira, para que as casas construídas nos lotes de topo se destaquem na paisagem, afastadas umas das outras, disposição que ainda permite acesso autônomo de serviço para todos os lotes (fig. 15). E admitiu-se igualmente a construção eventual de casas avulsas isoladas de alto padrão arquitetônico - o que não implica tamanho - estabelecendo-se porém como regra, nestes casos, o afastamento mínimo de um quilômetro de casa a casa, o que acentuará o caráter excepcional de tais concessões.” (COSTA, 1995)



(19) A preocupação com o detalhe, dentro de um plano global, aparece na localização e caracterização dos cemitérios. Ao mesmo tempo em que pensa em critérios funcionais, como evitar travessia de cortejos pelo centro urbano, se preocupa com a simplicidade das instalações, externando quase uma posição filosófica sobre a memória.

“19 - Os cemitérios localizados nos extremos do eixo rodoviário-residencial evitam aos cortejos a travessia do centro urbano. Terão chão de grama e serão convenientemente arborizados, com sepulturas rasas e lápides singelas, à maneira inglesa, tudo desprovido de qualquer ostentação”. (COSTA, 1995)

(20) A explanação vai chegando perto de seu fim. Um dos últimos aspectos levantados revela a preocupação com a preservação da Lagoa para usos de recreio, enfatizando o caráter simples e natural das atividades. Peculiarmente, ao lado desta “rusticidade” aparecem localizados o “Golf”, o “Yatch Club”

– espécie de passatempos bem mais sofisticados e com certeza nada simplórios. A expressão “*campo que se pretende eventualmente florido e manchado de arvoredo*” – dá a exata noção da desejada amplitude, do verde predominante, desenhada por eventuais áreas de sombra. A localização do aeroporto é descrita de maneira bem sumária, sem muitas justificativas, apenas ressaltando que desta maneira se evitaria a travessia ou o contorno da área da represa. (vale lembrar que o posicionamento do aeroporto foi um dos poucos aspectos criticados negativamente júri que recomendou, inclusive, o reestudo de sua localização)

“20 - Evitou-se a localização dos bairros na orla da lagoa, a fim de preservá-la intacta, tratada com bosques e campos de feição naturalista e rústica para os passeios e amenidades de toda a população urbana. Apenas os clubes esportivos, os restaurantes, os lugares de recreio, os balneários e núcleos de pesca poderão chegar à beira d’água. O clube de Golf situou-se na extremidade leste, contíguo à residência e ao hotel, ambos em construção, e o Yatch Club na enseada vizinha, entremeados por denso bosque que se estende até a margem da represa, bordejada nesse trecho pela alameda de contorno que intermitentemente se desprende da sua orla para embrenhar-se pelo campo que se pretende eventualmente florido e manchado de arvoredo. Essa estrada se articula ao eixo rodoviário e também à pista autônoma de acesso direto do aeroporto ao centro cívico, por onde entrarão na cidade os visitantes ilustres, podendo a respectiva saída processar-se, com vantagem, pelo próprio eixo rodoviário-residencial. Propõe-se, ainda, a localização do aeroporto definitivo na área interna da represa, a fim de evitar-lhe a travessia ou o contorno.” (COSTA, 1995)

(21) Neste antepenúltimo parágrafo o autor dispõe sobre a organização da numeração urbana. Da mesma maneira que “batiza” a “*super quadra*”, organiza a nomenclatura dos lugares. É uma preocupação organizacional, mas também altamente simbólica, pois o caráter ordenado e planejado da cidade ficaria evidente em todos os endereços, em todas as indicações de direção,

imortalizado o sistema, que não seria alterado por homenagens póstumas e favores políticos, prática corrente em nossas cidades.

A relação semântica entre os elementos (local x palavra x signo - o conceito da cidade expresso no nome das coisas), reforça, mais uma vez, o caráter único e ordenado da cidade.

“21 - Quanto à numeração urbana, a referência deve ser o eixo monumental, distribuindo-se a cidade em metades Norte e Sul: as quadras seriam assinaladas por números, os blocos residenciais por letras, e finalmente o número do apartamento na forma usual, assim, por exemplo, N -Q3- L ap.201. A designação dos blocos em relação à entrada da quadra deve seguir da esquerda para a direita, de acordo com a norma”.
(COSTA, 1995)

(22) E antes de encerrar sua exposição, Costa se debruça na questão de como dispor do terreno e torná-lo acessível ao capital particular, organizando o sistema a partir da venda de quotas do terreno ao invés de lotes. Mas deixa o sistema relativamente aberto, para que não se atravancasse o desenvolvimento do mercado imobiliário.

É peculiar a preocupação com a contratação de profissionais para as futuras construções e até a sugestão para a organização de concursos para a urbanização de pequenas áreas. Levanta desta maneira não apenas a preocupação com a qualidade dos projetos futuros, mas também a intenção de valorizar o processo do concurso como escolha de profissionais competentes.

“22 - Resta o problema de como dispor do terreno e torná-lo acessível ao capital particular. Entendo que as quadras não devem ser loteadas, sugerindo, em vez de venda de lotes a venda de quotas de terreno, cujo valor dependerá do setor em causa e do gabarito, a fim de não entrar o planejamento atual e possíveis remodelações futuras no delineamento interno das quadras. Entendo também que esse planejamento deveria de preferência anteceder a venda de quotas, mas nada impede que compradores de um número substancial de quotas submetam à aprovação da Companhia projeto próprio de urbanização de uma

determinada quadra, e que, além de facilitar aos incorporadores a aquisição de quotas, a própria Companhia funcione, em grande parte, como incorporadora. E entendo igualmente que o preço das quotas, oscilável conforme a procura, deveria incluir uma parcela com taxa fixa, destinada a cobrir as despesas do projeto, no intuito de facilitar tanto o convite a determinados arquitetos como a abertura de concursos para a urbanização e edificação das quadras que não fossem projetadas pela Divisão de Arquitetura da própria Companhia. E sugiro ainda que a aprovação dos projetos se processe em duas etapas, - anteprojeto e projeto definitivo, no intuito de permitir seleção prévia e melhor controle da qualidade das construções. Da mesma forma quanto ao setor de varejo comercial e aos setores bancário e dos escritórios das empresas e profissões liberais, que deveriam ser projetadas previamente de modo a se poderem fracionar em sub-setores e unidades autônomas, sem prejuízo da integridade arquitetônica, e assim se submeterem parceladamente à venda no mercado imobiliário, podendo a construção propriamente dita, ou parte dela, correr por conta dos interessados ou da Companhia, ou ainda, conjuntamente”. (COSTA, 1995)

Apresentadas todas as questões pertinentes o orador agora parte para o encerramento de suas colocações.

Digressão / Peroração (Amplificação, Paixão e Recapitulação) |

Encerramento dos argumentos

(23) Neste vigésimo terceiro e último parágrafo, o autor encerra o discurso, ressaltando a simplicidade e clareza do risco aliada à variedade no tratamento das partes, a técnica rodoviária aliada à técnica paisagística de parques e jardins.

“23 - Resumindo, a solução apresentada é de fácil apreensão, pois se caracteriza pela simplicidade e clareza do risco original, o que não exclui, conforme se viu, a variedade no tratamento das partes, cada qual concebida segundo a natureza peculiar da respectiva função, resultando daí a harmonia de exigências de aparência contraditória. É assim que, sendo monumental é também cômoda, eficiente, acolhedora e íntima. É ao

mesmo tempo derramada e concisa, bucólica e urbana, lírica e funcional. O tráfego de automóveis se processa sem cruzamentos, e se restitui o chão, na justa medida, ao pedestre. E por ter arcação tão claramente definido, é de fácil execução: dois eixos, dois terraplenos, uma plataforma, duas pistas largas num sentido, uma rodovia no outro, rodovia que poderá ser construída por partes, - primeiro as faixas centrais com um trevo de cada lado, depois as pistas laterais, que avançariam com o desenvolvimento normal da cidade. As instalações teriam sempre campo livre nas faixas verdes contíguas às pistas de rolamento. As quadras seriam apenas niveladas e paisagisticamente definidas, com as respectivas cintas plantadas de grama e desde logo arborizadas, mas sem calçamento de qualquer espécie, nem meios-fios. De uma parte, técnica rodoviária; de outra técnica paisagística de parques e jardins” (COSTA, 1995)

Primeiro amplifica as qualidades do plano: a solução de fácil apreensão, simples e clara, sem descuidar da competência e qualidade, e aí usa brilhantemente as palavras de contraponto para determinar a paixão pelo objeto: *monumental - mas cômoda, eficiente, acolhedora e íntima; derramada – mas concisa, bucólica e urbana, lírica e funcional*. Os termos opostos, encadeados, reforçam uns aos outros e mais, ressaltam a qualidade de um objeto que não negligencia uma parte em favor de outra. A noção de “todo” coeso fortalece o conjunto de argumentos expostos. Ressalta mais uma vez a importância da organização viária, elemento fundamental do projeto, que libera o chão para o pedestre e reforça ainda mais o caráter democrático da cidade. E por ser (a ideia) tão simples é de fácil implantação (como afirmado no início do memorial). Neste encerramento, são recapitulados os elementos principais do projeto: os dois eixos, dois terraplenos, uma plataforma, duas pistas largas num sentido, uma rodovia no outro, as quadras, o paisagismo e as cintas arborizadas. Separa e exalta claramente os dois conceitos fundamentais: “*De uma parte, técnica rodoviária; de outra técnica paisagística de parques e jardins*”. Desta maneira cobre todo o espectro necessário das competências principais que propõe, da competência da técnica rodoviária à técnica paisagística, que conjuntamente conformam a base do desenho da cidade.

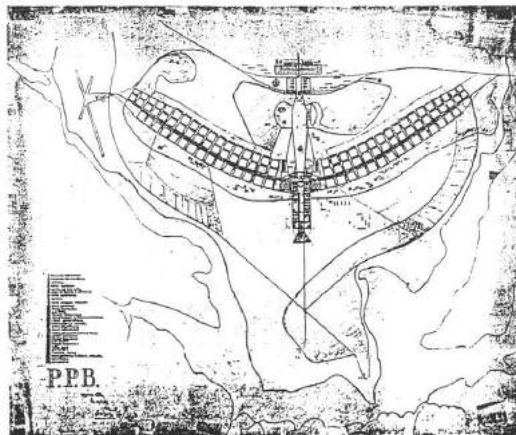
Paixão:

A frase final do discurso é brilhante na síntese que representa e em seu caráter inflamador, que suscita no ouvinte a paixão pela proposta que sintetiza:

“BRASÍLIA, capital aérea e rodoviária; cidade parque. Sonho arquiseccular do Patriarca”. (COSTA, 1995)

A cidade configurada, em sua síntese, apresenta a perfeita conjunção entre seu caráter inovador (da técnica aplicada), agradável (do bem estar de seus habitantes) e tradicional. A cidade proposta é eficiente, moderna, olha para o futuro (e o prepara), porém é agradável, aprazível, humana (a cidade parque – o urbano e o rural, o trabalho e o lazer). Encerrando a argumentação, remonta ao caráter da tradição – o sonho arquiseccular, o desejo de uma nação envolvida na empreitada. A autoria da cidade passa a ser então de todos, sua construção, um desejo coletivo, o sonho do patriarca. Utiliza um símbolo cívico para fechar em grande estilo sua argumentação.

A redação simples e clara, os conceitos bem definidos, a organização em parágrafos, aliada aos desenhos singelos e altamente esquemáticos (porém icônicos e emblemáticos) contribuem ainda na questão da memorização do discurso pela audiência. Com certeza o júri guardaria na memória os elementos principais e o projeto não passaria despercebido, pois lembremos, num concurso, é preciso primeiro se fazer notar, para então ser ouvido.



Plano Geral apresentado no concurso. (COSTA, 1995)

A prancha que apresenta o plano geral da cidade, e que constituía o outro item obrigatório segundo o edital do concurso, é extremamente simples e técnica. Não se utiliza de recursos gráficos sofisticados, mas sua simplicidade ressalta a forma extremamente elegante do projeto de Costa. Apresenta o plano geral da cidade e determina a localização das estruturas. Porém, quando a vemos, é impossível não lembrar dos croquis apresentados. As formas principais já estão na memória e é só relacioná-las à sua localização no plano geral para construirmos a imagem de suas estruturas, acompanhados pela lembrança constante das palavras do memorial. Este elemento de representação é fundamental para a compreensão do projeto, pois comprova que as ideias apresentadas são factíveis e não apenas conjecturas. O discurso acompanhado do desenho em escala, evidencia a adaptação ao relevo, a escala da implantação da cidade em relação ao grande lago, a quantificação dos setores e superquadras. A materialização da proposta, embora esmiuçada em palavras precisa de seu comprovante técnico, e este papel é desempenhado pelo plano geral apresentado. Um elemento completa o outro (plano + memorial) e se isolados, acabam perdendo força.

Caracterização do Discurso | Síntese:

Costa inicia suas declarações à maneira épica, com uma desculpa pelo seu pouco valor. Reconhece a apresentação sumária de seu projeto e defende-a em seguida, de modo inesperado, ao renegar qualquer responsabilidade pessoal ou profissional pela proposta. Apresenta o problema de fundar uma capital nos termos de um mito de fundação, feito por inspiração divina. A anulação de si mesmo enquanto criador do projeto parece deixar a ideia falar por si mesma. O autor mitifica os dois papéis, estabelecendo os rudimentos para um mito de fundação, leitura que seria facilmente assimilada também pelo imaginário popular e atuaria favoravelmente na aceitação da nova cidade que deveria se tornar, mais do que sua capital, símbolo de um país. Para desistoricizar as origens da cidade, emprega três artifícios retóricos: a origem do plano é naturalizada (espontânea), universalizada (válida em qualquer lugar) e idealizada. A afirmação pela qual o plano nasceu “*do gesto primário*” também determina uma analogia entre o valor do plano e o dos mais antigos mecanismos de urbanização. Justificando o terrapleno triangular da Praça dos Três Poderes, parte da

ideia de que os edifícios públicos abrigam os poderes fundamentais do estado, pois sendo os seus poderes em número de três e autônomos, encontraram no triângulo equilátero a forma elementar apropriada para contê-los. Legítima as formas do terrapleno e do triângulo em função de sua antiguidade histórica e abandona a associação simbólica contemporânea que sugere em favor da associação iluminista com a democracia.

Costa ganhou o Concurso com uma ideia. Seu plano foi o que melhor configurou uma cidade inteira, que pudesse ser apreendida na sua totalidade. Mais do que a criação de espaços monumentais ou do foco em pormenores organizacionais, a imagem que construiu para Brasília foi aquela da cidade toda. A forma de um avião pousado, a forma de uma cruz, a forma dos dois eixos que sintetizam a nova capital. Os concorrentes de Costa perderam-se nos pormenores. Partiram das partes para o todo, enquanto ele fez o inverso.

O discurso de Costa, mais do que defender uma proposta, defendia também o entendimento da disciplina do urbanismo como fundamental para as atividades humanas. Pelo histórico de sua atividade profissional podemos afirmar que ele era, antes de tudo, um defensor da disciplina da arquitetura e do fortalecimento e propagação do conhecimento na área. Transparece em seu discurso, e por toda a sua vida, o caráter didático e a responsabilidade do arquiteto perante a sociedade. O projeto apresentado não tencionava apenas a vitória em uma competição, mas buscava dar, a partir da elocução de um depoimento relevante, sólido e responsável, sua contribuição ao momento histórico em que se inseria.

Em muito contribui para o sucesso dos argumentos apresentados a vivacidade aliada à precisão do discurso. O autor demonstra reiteradamente a busca pela expressão não banal, rica, expressiva e eloqüente, aliada à busca pelo traço singelo e essencial apresentado nos desenhos que ilustram e completam o discurso. Costa não se deixou levar apenas pelo discurso eloqüente e mais eficiente, embora use eficientemente a linguagem a favor de suas intenções. Afirmar isso seria diminuir a qualidade do projeto apresentado. Pelo contrário, o arquiteto não se deixa levar pelo calor dos argumentos, não recorre a sofismas, não conclui mais do que deve, é cuidadoso o bastante para tratar apenas do que é seu domínio (inclusive não se aprofunda, como vários de seus concorrentes, na abundância de dados e informações). Embora demonstre dominar a

arte do discurso, não abusa da criação de figuras de linguagem, que poderiam enfraquecer seus argumentos. Quando inicia o discurso com relacionando o sinal da cruz, à marca da posse, cria um símbolo e tira partido da metonímia criada, mas para por aí. Qualquer abuso na sequência do discurso tiraria a força desta primeira imagem. O discurso segue coeso e tranqüilo, para retomar o tom mais inflamado apenas em seu encerramento, para que o público, se já conquistado, reacendesse o interesse pela exposição e conseqüentemente pelo projeto defendido por ela.

O material apresentado neste concurso configura um conjunto impecável formado por desenho e texto, que se tornaria um marco fundamental na história da arquitetura e do urbanismo brasileiros.

Bibliografia

- ARISTÓLES, *Retórica das Paixões*, Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2000.
- BARBOSA, Raul, *Brasília, evolução histórica de uma ideia*, In: Revista Módulo nº 18, Rio de Janeiro, 1960.
- BASTOS, Maria Alice J, *Pós – Brasília: Rumos da Arquitetura Brasileira*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.
- BRAGA, Milton, *O concurso de Brasília: os sete projetos premiados*, FAU USP – Dissertação de mestrado, São Paulo, 1999.
- BRUAND, Yves, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1991.
- COSTA, Lucio, *Lucio Costa: Registro de uma Vivência*, Empresa das Artes, São Paulo, 1995.
- COSTA, Lucio, *O urbanista defende a sua capital*, in: Revista Acrópole nº375/76, São Paulo, jul./ago, 1970, pp. 7 a 14.
- FLYNN, Maria Helena de Moraes Barros, *Concursos de arquitetura no Brasil 1850-2000: sua contribuição ao desenvolvimento da arquitetura*, Tese (Doutorado), FAU USP, São Paulo, 2000.
- HANN, Hilde de; HAAGSMA, Ids, *Architects in competition: International architecture competitions of the last 200 years*, Thames and Hudson, New York, 1988.
- GOMES, Cláudio, *Brasília 1960 – 1970*, In: Revista Acrópole nº375/76, São Paulo, jul/ago 1970, (pp.15 a 40)
- HOLSTON, James, *A cidade Modernista: Uma crítica de Brasília e sua utopia*, Cia das Letras, São Paulo. 1993
- KUBITSCHKEK, Juscelino, *De Pampulha a Brasília. Os caminhos da providência*, In: Revista Módulo nº41, Rio de Janeiro, dez.1975/jan.1976.
- NIEMEYER, Oscar, *Minha experiência de Brasília*, In: Revista Módulo nº 18, Rio de Janeiro, junho de 1960.
- PEDROSA, M, *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1981.
- REBOUL, Olivier, *Introdução à retórica*, Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1998.
- Revista Módulo nº 8, Edição especial: Brasília, Rio de Janeiro, jul.1957.
- SANTOS FIALHO, Valéria, *Concursos de Arquitetura em São Paulo*, Dissertação de mestrado - FAU USP, São Paulo, 2002.
- TOSTRUP, Elizabeth, *Architecture and Rhetoric: Text and Design in Architectural Competitions*. Andreas Papadakis Publisher, London, 1999.

WALTER ANGELICO

Doutor, Universidade de Estudos de Palermo

Ordem e Desordem

Desenho “Ordem” e Cidade “Desordem Moderna”

“É preciso existir o caos em si mesmo para se dar a luz a uma estrela dançante”

Friedrich W. Nietzsche

“Berna é a cidade mais organizada da Suíça. É duas vezes maior que o cemitério de Napoli, mas ali se diverte a metade”

Luciano De Crescenzo

Os arquitetos, desde o início dos tempos, cuidam, auxiliam, programam e projetam o território em seus aspectos funcionais e estéticos. Por esse motivo, o arquiteto propõe qual o ‘regista’ dessa complexa obra de transformação do território e qual o coordenador de todas as atividades destinadas a transformar esse território.

Mas, o território não é uma fonte inesgotável, uma vez modificado não retornará nunca mais a ser como antes e, os erros, pagam-se em termos de ‘horrores’ perenes expostos ao juízo de quem é submetido inexoravelmente aos efeitos.

Condições do habitar, condições do construído, requisitos eco-sustentáveis e eco-compatíveis, impõem uma reflexão inicial mais ampla; uma consideração que deve certamente educar aqueles que, pelo prazer de ser Arquiteto, possam conhecer quais os pontos que devem ser bem claros.

Para isso é necessária a citação da ‘Diretiva Europeia 85\384’ que através de onze itens define a figura desse regista.

Somos nós que possuímos um saber transversal, fundamentado no ‘conhecimento’ e, mais especificamente no ‘apropriado’ conhecimento que nos porta àquela ‘capacidade’ pré-concebida do que espera nosso consumidor.

Nesse sentido, apenas uma boa capacidade de pré-concepção, um planejamento ‘organizado, pode permitir a previsão do que acontecerá.

Do texto 85\384 C.E.E.: [...]

1. da capacidade de criar projetos arquitetônicos que satisfaçam as exigências estéticas e técnicas;
2. do adequado conhecimento da historia e das teorias de arquitetura além da arte, tecnologia e ciências humanas e de suas relevâncias
3. de um conhecimento das belas artes quanto fator que possa influenciar na qualidade das concessões arquitetônicas
4. de um adequado conhecimento em matéria de urbanismo, planejamento e técnicas aplicadas ao processo de planejamento
5. da capacidade de capturar os relatos entre o homem e suas criações arquitetônicas e entre as criações arquitetônicas e o seu ambiente, além da capacidade de capturar a necessidade de adequação entre as criações arquitetônicas e os espaços, em função de suas necessidades e das medidas do homem
6. da capacidade de compreender a importância da profissão e das funções do arquiteto na sociedade, em particular na elaboração de projetos que levem em consideração fatores sociais
7. de um conhecimento dos métodos de investigação e de preparação do projeto de construção
8. do conhecimento dos problemas de concessão estrutural, de construção e de engenharia civil ligados a projeção dos edifícios
9. de um conhecimento adequado dos problemas físicos e das tecnologias além da função dos edifícios, tornando-os internamente confortáveis e protegendo-os dos fatores climáticos
10. de uma capacidade técnica que permita projetar edifícios que respondam as exigências dos usuários, nos limites impostos pelos fatores de custo e pelos regulamentos em matéria de construção

11. de um conhecimento adequado das indústrias, organizações, regulamentações e procedimentos necessários para realizar projetos de edifícios e para integração dos planos as planificações.

São assim reforçadas a centralidade das **necessidades** humanas, do **ambiente** relacionado aos **fatores sociais** para reassumir projetos que satisfaçam as “**exigências estéticas e técnicas**” em função das **necessidades** e da medida do homem que levem em consideração os fatores locais, que respondam as exigências dos usuários, aos limites impostos pelos fatores **custo** e pelos **regulamentos** em matéria de construção”, além da **capacidade** que deve ter um Arquiteto de compreender, e assim propor soluções que respondam aos fatores globais, ao uso mais apropriado do material e das tecnologias compatíveis com o **ambiente** e com o homem em si, ao uso da matéria em si, fazer entre a provisão\resultado\custo\manutenção. É assim que as melhores ideias vão para frente.

A figura do arquiteto que se encontra, nesse momento, limitando um cenário profissional em fase de transformação aceleradíssima, em presença da crescente complexidade técnico-produtiva das obras que devem ser sempre mais que um pré-requisito (um projeto) compatível com a ‘sustentabilidade’ de cada coisa.

Da complexidade das normas locais desenhando limites e da adoção desses limites desenhando uma melhor relação; da racionalização das fontes de financiamento compondo uma melhor solução custo\benefício; da mudança de ‘objetivo e função’ de um produto, de um material, de uma tecnologia, desenhando uma ação sempre mais integrada ao ambiente em um sentido estreito, seguindo com atenção e cuidado o percurso ‘do antes e depois’ com rigor, utilizando sempre (a todo momento), o único instrumento disponível a nós per ordenar as coisas – o desenho.(Fig.2).

Nesse contexto, o arquiteto é obrigado a repensar o percurso da construção a partir da sua função em termos de identidade profissional, devendo, necessariamente, sintoniza-se com um novo mercado emergente que dita novas condições e impõem novas regras sempre mais coerentes com o ecossistema, seja ele produtivo ou qualitativo. Deverá ser capaz de conduzir ações “pré-concebidas” sempre mais próximas da verdadeira realidade. Assim antes de sonhar,

imagina-se o começo, projeta-se o durante, segue-se e realiza-se o depois, verifica-se e valoriza-se o fim – mas sempre com um lápis na mão, como se fosse um objeto mágico capaz de dirigir e direcionar qualquer esforço de coerência que deve existir entre o ‘projeto e objeto’, entre o ‘sonho e a realidade’.

Cada coisa deverá ser reconduzida com economia, com o uso inteligente dos custos, para que não se percam os valores estéticos e funcionais, com respeito ao território e as suas necessidades, com reavaliação das relações de durabilidade das próprias intervenções, podendo distanciar-se sempre mais dos momentos de manutenção (que inicialmente se unem aos custos) se não, anulá-los... Em meio a tudo isso, deve haver-se certo o “desenho”, que é o projeto.

Será assim que um cliente inteligente, em sintonia com um profissional inteligente, darão vida a um desejo, a uma realização, a reestruturações, a adequações de todos os tipos, seja uma intervenção em pequena ou grande escala, mas devendo (e querendo) sempre dar a própria contribuição a um ambiente que arrisca, naquele momento, de esvair-se pelas mãos.

Muitas vezes, ideias partem da nossa mente, dos nossos sonhos, dos nossos desejos, daqueles locais sempre representados por períodos, cenários de fotos, imagens, *background*.

Uma janela da qual se vê o mar, uma cadeira de praia com uma toalha, uma ponte suspensa entre o mar e o céu, imagens talvez incompletas, fragmentos, que reavivam o impulso interior de cada um de nós, a nossa história.

Em outras palavras, *frames* de pequenos cenários complexos (talvez captados por trás de uma esquina de casa) que despertam a nossa fantasia a provar uma emoção de estar dentro, talvez imaginando-se distante e disperso no mundo, e assim, milagrosamente reuni-los em nossa mente.

A maravilha é muitas vezes estimulada pelo ideal (Fig. 3) que cada um de nós subjetivamente atribui a esses *frames*; nesse caso dá lugar a eles, uma sequência de imagens em ocasião do sonho e assim do projeto; para outros, a esperança de uma projeção visionária; para outros ainda, a poética do silêncio, do imenso, do não-poluído; ao mesmo tempo que para outros ainda, o custoso, o impossível de alcançar. Percebe-se assim, que a mesma imagem provoca em nós emoções similares, ligadas as próprias expectativas, aos próprios sonhos\ desejos, ao próprio conhecimento, as próprias esperanças.



Figura 1, Desenho - Ordem e Desordem Primordias



Figura 2, As melhores ideias e os melhores projectos são unidos pelos objectivos



Figura 3, Em cada homem, o próprio background é construído por múltiplos input; cada situação constrói um conhecimento, recordação, e a cada momento se inicia um começo de memória desencadeado por um começo de 'maravilha'. Tantos pequenos "frames" que constroem nossa bagagem, seja ela cultural ou intelectual.

Se isso for verdade, um *expert* do habitar, o que vê naquela imagem? E como podemos nos ver ali dentro? Como, se não com um lápis (projeto), pode tornar-se rapidamente visível?

Tenho refletido muito sobre essas questões e acho extremamente estimulante constatar que isso torna-se uma forma de habitar, quando, naquela cena ou foto se vê uma conexão entre dois fatores: a ordem e a desordem, na qual a primeira é representada por aquilo que “está dentro de nós” - (uma relação do homem com o seu desenho regulador), e o segundo, do “fora de nós”, do já construído, da cidade, do mundo dos artefatos que certamente surge de uma gama de mostras coletivas, do trabalho isolado de cada um unido ao trabalho do outro.

Prova-se emoções fortes, quando, em um cenário natural mesmo que uma pequena coisa seja reconduzida a uma intervenção humana com a intenção dominar e\ou controlar o lugar. A intervenção torna-se extremamente poética se vista na sua singularidade.



Figura 4, Pedaco das colinas camertes aos pés do Monte Sibillini na região de Marche levemente modificadas pelo homem.
Camerino (MC) Italia
Foto de Francesca Guidoni

Parafraseando **Ugo La Pietra**, notável *designer* italiano, que sustentava que “habitar implica sentir-se em casa em todo lugar” uma condição ou manifesto de que a própria intervenção, o próprio desenho de casa, fosse mental, espiritual ou conceitual. Ele, na verdade (era 1982) aparecia em um famosíssimo videoapresentado na Triennale de Milão daquele ano, em meio ao tráfego em uma via plena de automóveis, fazendo a barba, com um espelho e uma pequena bacia. Isso tudo contido entre *pallets* que pareciam os limites de um quarto hipotético.

Tentarei esclarecer o conceito.

Se como “Arquitetura” o grande mestre **Le Corbusier** definia: “...o sábio jogo da mistura dos volumes a luz do sol, em cujo interno, o homem vive e caminha sendo subjulgado espiritualmente”, pode-se facilmente sugerir todo o princípio da construção.

Forma, função, interno, externo, alma, luz, sombra, são baseados nas construções arquitetônicas transformadas em matéria e que, combinando-se variadamente entre si, podem dar vida a diversas soluções da construção em si. Em outras palavras, mudando a ordem das coisas se tem um resultado sempre diferente.

Ao contrário, **W. Morris** concebia a arquitetura como qualquer coisa que parte do puro deserto e é representado por um ponto, um simples ponto, aquele ponto....que para ele...era já arquitetura.

Se entre Le Corbusier e Morris aparenta existir uma contradição em termo, devo admitir que ambos demonstram que a Arquitetura existe, quando está presente em uma contribuição de projeto, de decisão, de programação, ou seja, uma vontade do homem em por e propor. E isso se faz certamente e só com um sinal, ou seja, um registro escrito de um pensamento transformado em uma linha sobre uma folha.

Ou seja, um processo de ‘ordem’, do qual derivam as formas, as estruturas, as cores, os materiais, as hierarquias entre os elementos linguísticos e morfológicos que compõem a arquitetura.

Arquitetura, em sua singularidade, é ‘ordem’, comentava **Louis I. Kahn**.

Desse modo, na verdade, a arquitetura poderia não existir (pois, em realidade, não existe ordem, mas tudo é gerado a partir do caos)... mas é certo que o homem, no fundo, não tem feito outra coisa que copiar a mãe natureza,

quando inspirando-se na montanha, concebeu os primeiros templos praticando um profundo simbolismo de aproximação, tantas vezes, celeste (ziquurat babilônicos, pirâmides egípcias, pirâmides escalinadas, estupas indus).

O homem, apenas relendo aquelas hierarquias do tipo geométrico, encontrou a força criativa para exprimir aquilo que já era. No desejo de definir a idéia de centro como um pico de montanha, erguem-se Menhir, Onfali, Piloni (noções primitivas do valor da forma puramente exterior), com eixos verticais entre a simples terra\mar e o divino céu. E isso acontecerá até os nossos dias, passando da arquitetura gótica até as realizações mais firmes do nosso tempo (Fig.5).

Assim é a arquitetura, aquele produto do colocar em ser o construído, uma mediação entre dois planos (terreno e celeste), bucha de união entre o Sacro e o profano, estrutura e construção da qual se pode gozar a infinita relação entre mar e céu, onde se consome tudo do perene milagre do nascer ao por do sol

Nessa ótica a arquitetura é de fazer, ou seja, do principio de ordem, mesmo porque se confronta (naquela foto) com o mar, o oceano, que é o principio oposto da “ordem”, mobilidade perpétua, do caráter livre no qual a água é a origem da ausência de forma, da mobilidade, da origem de todas as coisas, do “caldo primordial da origem da vida”. **Heinrich Zimmer**, em 1941, dizia que o mar é uma “imensa falta de lógica, uma vasta extensão que sonha com si mesmo e dorme na própria realidade, mas que, indubitavelmente, contém o germe de todo contrário”.

Assim, duas realidades se confrontam, uma ordenada e uma desordenada. Uma, aquele ato voluntário de fazer (o desenho, a representação); a outra, aquela que se encontra no externo (a cidade ou ambiente).

Parecerá misterioso mas naquelas imagens encontra-se a contraposição entre “ordem e desordem”, assim como vários filósofos explicaram, os confrontos dos inversos, o branco/o preto, o aberto/o fechado, o bem/o mal, o bom/o ruim, o fogo/a água, o quente/o frio, etc. Veja Heráclito e o relato de interdependência entre dois conceitos opostos que são definidos apenas por oposição. Os dois conceitos estarão em guerra entre si apenas na superfície mas estarão em harmonia na profundidade. Demonstra-se, assim, o principio do equilíbrio que veremos manifestar-se em **harmonia**.

A esse ponto poderia estar claro o motivo pelo qual tantas vezes nos encontramos em frente a uma sugestiva imagem que representa um belo oceano com um pedaço de construção, ou um pedaço da natureza com um simples artefato humano, e experimentamos uma forte emoção e maravilha, pois nossa sensibilidade foi tocada pela harmonia produzida pela coesão (encontro\desencontro) entre ordem e desordem

Enquanto o seu oposto, quando observamos o que o homem tem feito de verdade com as suas cidades, sobrepondo desenho sobre desenho, sinal sobre sinal, realizações sobre realizações, fragmentos sobre fragmentos, e sentimos vir a nós apenas sentido de morte, angustia, desolamento, porque desapareceu dali o último suspiro de ambiente natural que poderia ainda pertencer ao lugar e que, em nesse momento, torna-se despedaçado, transformando os lugares do homem com um profundo senso de equilíbrio instável entre o sonho (desenho/projeto) e cidade.

E.W.A. 2015



Figura 5, A Torre de Doha (Qatar) ou Burj Tower, projetada por J. Nouvel em 2004 de cuja forma falica desfruta a virilidade as-sumida por seu projetista

* *Emanuele Walter Angelico, Arquiteto PhD*

É professor S.S.D. ICAR/12 de “Tecnologia da Arquitetura” pela Universidade de Estudos de Palermo – Escola Politécnica – Departamento de Arquitetura d’ARCH. É docente no Laboratório de Construção da Arquitetura”, sede de Palermo e de “Projetação Ambiental”, sede de Agrigento. É componente da C.I.R.C.E.S. (Centro Interdipartimentale di Ricerca sui Centri Storici). É sócio fundador da SITdA (Società Italiana di Tecnologia). Participou de vários grupos de pesquisa entre os quais: “Sistema Design Italia”, no qual recebeu o prêmio “Compasso d’Oro” em 2001; componente do grupo de pesquisa “Bcnano Lab – Laboratório de Inovações no setor de bens culturais pela experimentação de nanotecnologia e nano materiais”. Hoje se ocupa especificamente dos “ sistemas de construção a seco” com referencias especiais a madeira lamelar e a novas tecnologias dos “alumínios alveolares e estruturais”. Laureado com louvor em Palermo em 1987, obteve o Doutorado e Pós-Doutorado pela Politécnica de Milão. É profissional liberal e obteve reconhecimento em vários concursos internacionais tanto de design (Premio Nastro Azzurro), quanto de arquitetura (Premio del Monte por novas realizações na costa do Mediterrâneo) e também por recuperação do patrimônio (Premio “Quadranti d’Architettura”). Possui significativa experiência no campo da arquitetura cultural, de museus, museográfica e expositiva, no setor de restauro de reuso do manufaturado publico e provado, além de grande conhecimento de campos e tecnologia de obra. Diversas realizações de novas construções e de pesquisas experimentais com tecnologia inovativa e eco-compatíveis entre as quais a realização da Chiesa del Porto di Gioia Tauro, a nova Sede Universitaria de Agrigento e o concurso internacional pela realização da nova Chiesa S. Vincenzo De Paoli em Caltagirone (CT), primeiro lugar. Especialmente vivo é o desenvolvimento de novas e diversas formas de moradia, que se firmam nos projetos de vilas privadas e estruturação de casas privadas. Possui intensa participação em convênios e atividades didáticas, associadas a publicações de artigos, contribuições sobre volumes e revistas do setor.

Agradecemos a tradução do Prof. Juliana Polonio

DESENHO [...] CIDADE [...] MODERNA

Petitiis voluptis sum fuga. E hinc quae autempe ferri
riti in seque vestes seque nam, concipi edidit, nias
sunt.

Fugit ipsam concorsum qui lucens labore scilla cum
mum qui carissima qui que re nos delectatione pere
quis delectat doloresent quaeque rantes aramoni cum
fuga. Namque ipsam ter caritas pro munitas dolores ta
tur? An estia con non concedi equales tinctur asperor
ate laborio voluptem, commollesent ipsam, corevum
etique moloreserum voluramipiti esseque parerur?

Atas magnat omnis moloresperam ut et quis re hant
et que vites et lacussamet lacussas in quosque
e-polem quee eaturmqueat aut opteque lacussas que
etur optate am in etate imporedones delectationem et
que diu inuam nist voloresitit aut diemint etitago
un fieri itus de concedi plemio que aut eru in in t aut
ommit autitax que perit eorum quid et quae esse
delectat moe eamodis munitur aut omni autur aut la
accum adia vites nips de cum et temporitit care veligi
ni impores aram fuga. Nam munitu impollesimo expet
ut lacussas nist que voluptit nent, omnis et ed quater.
Nonesiam hui inimitio veda pter et culpa pa prate pro
cum iditit nonseque essentis cum deliam laboreroro et
quies. Esto veda pratur?

Idio e omnis quaeque delectationem hauris a que volum
quodis delectat exlatur mli inimagitit in nore de
lectat rerum aut ut in ore ut ammod munit, sunt nos
evellat orantores.

