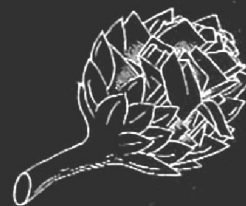


THESIS

REVISTA DA ANPARQ

10



DEC 2020 | ISSN 2447-8679

Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Os direitos de publicação desta revista são da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - ANPARQ. Os textos publicados na revista são de inteira responsabilidade de seus autores.

Projeto gráfico

NONE Design Gráfico Ltda. | Romero Pereira

Diagramação e capa

Poliana Vasconcelos

Imagem da capa

Charles Jencks, The Iconic Building: The power of enigma

ANPARQ - Diretoria executiva gestão 2019/2020

Presidente

Angela Maria Gordilho de Souza (UFBA)

Secretário executivo

Marcio Cotrim Cunha (UFPB)

Tesoureira

Naia Alban Suárez (UFBA)

Diretores

Ricardo Trevisan (UnB)

Marta Silveira Peixoto (UFRGS)

Maria de Lourdes Zuquim (FAUUSP)

Suplente: Andréa de Lacerda Pessoa Borde (UFRJ)

Conselho Fiscal

Carlos Eduardo Dias Comas (UFRGS)

Maria Angela Dias (UFRJ)

Carlos Alberto Ferreira Martins (IAU-USP-S.Carlos)

Suplente: Ana Cláudia Duarte Cardoso (UFPA)

Thésis, revista semestral online da ANPARQ – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, é um periódico científico que tem por objetivo a divulgação dos trabalhos de pesquisa, análises teóricas, documentos, textos fundamentais e resenhas bibliográficas na área de arquitetura e urbanismo. Seu conteúdo é acessado online através do endereço eletrônico [www.thesis.anparq.org.br]. O endereço eletrônico para contato é thesis.anparq.org.br

Copyright - 2020 ANPARQ

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Revista Thésis / vol.5, n.10 (2020) – Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo [ANPARQ], 2020.

v.

Semestral

ISSN 2447-8679

1. Arquitetura. 2. Urbanismo. 3. Pesquisa. I. ANPARQ.

CDD 720

Corpo editorial

Comissão editorial

A comissão editorial da revista *Thésis* é composta pelos docentes e pesquisadores:

Fernando Atique (PPGH-UNIFESP);
Marcio Cotrim - (PPGAU-UFBA);
Rachel Coutinho Marques da Silva (PPGARQ-PUC Rio);
Lídia Quiéto Viana (PPGAU – UFBA).

Conselho editorial

Akemi Ino | Universidade de São Paulo - São Carlos | Brasil
Akemi Ino | Universidade de São Paulo - São Carlos | Brasil
Ana Carolina Bierrenbach | Universidade Federal da Bahia | Brasil
Ana Luiza Nobre | Pontifícia Universidade Católica - RJ | Brasil
Ana Rita Sá Carneiro | Universidade Federal de Pernambuco | Brasil
Anália Amorim | Universidade de São Paulo | Brasil
Angélica Benatti Alvim | Universidade Presbiteriana Mackenzie | Brasil
Anthony Vidler | Brown University | Estados Unidos da América
Carlos Eduardo Dias Comas | Universidade Federal do Rio Grande do Sul | Brasil
Carlos Martins | Universidade de São Paulo – São Carlos | Brasil
Eneida Maria Souza Mendonça | Universidade Federal do Espírito Santo | Brasil
Frederico de Holanda | Universidade de Brasília | Brasil
Gabriela Celani | Universidade Estadual de Campinas | Brasil
Gustavo Rocha Peixoto | Universidade Federal do Rio de Janeiro | Brasil
Jorge Moscato | Universidad de Buenos Aires | Argentina
Maisa Veloso | Universidade Federal do Rio Grande do Norte | Brasil
Maria Cristina Cabral | Universidade Federal do Rio de Janeiro | Brasil
Renato T. de Saboya | Universidade Federal de Santa Catarina | Brasil
Sophia Psarra | University College London | Reino Unido
Teresa Heitor | Instituto Superior Técnico | Portugal
Yasser Elsheshtawy | United Arab Emirates University | Emirados Árabes

In memoriam

Fernando Alvarez Prozorovich | Universitat Politècnica de Catalunya | Espanha)
Nelci Tinem | Universidade Federal da Paraíba | Brasil

Editorial	06
(Re)Inventar: Leitmotiv arquitetônico	
Ensaio	
Factoring Cities: Paisagens urbanas a partir de discurso-diagnóstico na era financeira digital	11
<i>Sandra Catharinne Pantaleão Resende</i>	
O Alfa e o Ômega: A vida das grandes cidades, suas fases e porque deveriam nos importar	28
<i>Daniel J. Mellado Paz</i>	
Dos territórios vulneráveis aos Territórios Educativos	48
<i>Rafael Gomes, Giselle Azevedo</i>	
Mies e a primazia das relações entre espaço, estrutura e fechamento	62
<i>Mara Eskinazi</i>	

Arquivo

- Os Verbetes "Copiar, Imitação e Invenção", de
Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy** 76
Renata Baesso Pereira

Recensão

- Diogo Seixas Lopes: Sinal vital** 97
Ana Luiza Nobre

- De Volta ao Pós-Modernismo** 102
Otávio Leonídio

Passagens

- Forma, Autenticidade e Padrão na Arquitetura** 112
Mateus Rosada

(Re)Inventar: *Leitmotiv* arquitetônico

Fernando Atique, Lidia Quiéto Viana, Marcio Cotrim e Rachel Coutinho Marques da Silva

É muito antiga e recorrente a ideia de que a profissão do arquiteto e urbanista se ancora na invenção. Este substantivo feminino denota aquilo que se criou, se elaborou com ímpeto ou mesmo se deu processualmente visando a criação de algo. Exprime, assim, um surgimento social que passa a ser notável, e que se vincula à existência, visando alterá-la. O número 10 da revista *Thésis*, traz, em seu escopo, esta discussão em todas as suas seções.

Vivemos tempos complexos. Experimentamos a mais grave crise sanitária do século XXI, e a mais impactante dos últimos cem anos. Forçosamente, fomos conduzidos a uma reorganização dos ritos, dos espaços e dos tempos, de maneira a acomodar demandas que abruptamente se instalaram em nossa rotina. Procedimentos corriqueiros foram transportados para uma dimensão completamente digital, e a experiência urbana foi sendo filtrada por protocolos sanitários e eletrônicos. Estas situações desencadearam novas posturas pessoais e profissionais e conduziram-nos, curiosamente, de volta ao *leitmotiv* da profissão arquitetônica: a *(re)invenção*. Como um tema musical, que é retomado ao longo de uma sinfonia, a reinvenção da carreira e da prática profissional desafiam-nos, mais uma vez. A história da profissão do arquiteto e urbanista é permeada por tensões criativas que não apenas alteraram a estrutura compositiva do projeto de arquitetura e de urbanismo, como abriram novas perspectivas, englobando temas, materiais, sistemas construtivos e a delimitação da ética.

Pensar, então, este número 10 da *Thésis*, nos possibilitou a costura de reflexões com temporalidades muito diversas, mas que lidaram com tensões sociais e profissionais e podem nos ajudar a formular saídas para a crise em que estamos mergulhados. Criatividade na abordagem, na enunciação dos problemas e na

proposição de soluções mobilizam as nossas universidades e se refletem nas páginas deste número da revista da ANPARQ.

A seção **Ensaio** traz 4 artigos, que lidando com objetos muito diversos, convergem para reflexões importantes acerca dos limites entre tempos idos e tempos vindouros. Abordam, em última instância, momentos decisivos para a mudança, ora abordando estruturas em colapsos, ora em recrudescimentos sociais. O primeiro artigo deste número é de autoria de Sandra Catharinne Pantaleão Resende, da PUC-Goiás, intitulado **Factoring Cities: Paisagens urbanas a partir de discurso-diagnóstico na era financeira digital**, em que a obra de Rem Koolhaas é abordada visando a compreensão “da lógica de consumo que orienta grande parte das intervenções urbanas, além dos processos de urbanização em pontos estratégicos do planeta condicionados à globalização, às tecnologias de informação e ao mercado financeiro”. Uma reflexão muito importante sobre o modo urbanizador da sociedade contemporânea.

O segundo artigo da seção, de Daniel Mellado Paz, da FAU-UFBA, de nome **O Alfa e o Ômega: A vida das grandes cidades, suas fases e porque deveriam nos importar**, enfoca a produção da ativista estadunidense Jane Jacobs escrutinando sua compreensão por “vitalidade urbana”, uma dimensão, que, segundo o autor, expressam uma “inovação epistemológica”. Discutir Jacobs e suas críticas às subordinadas urbanas a lógicas não vitais de permanência é um desafio que também se reinsere na atualidade.

O terceiro artigo, redigido por Rafael Gomes e Giselle Azevedo, do PROARQ/FAU-UFRJ, denominado **Dos territórios vulneráveis aos territórios educativos**, discorre acerca da necessária “união da escola e da cidade em prol da educação”, o que “pode representar uma ação importante contra os diversos problemas decorrentes das desigualdades sociais”, algo que só ganhará envergadura transformadora por meio dessa união em “abrangência territorial”.

Por fim, o quarto artigo, **Mies e a primazia das relações entre espaço, estrutura e fechamento**, da professora da FAU-UFRJ, Mara Eskinazi, analisa seis casas unifamiliares projetadas por Mies van der Rohe, abordando as decisões miesianas no que compete à criação das fachadas, uma vez que elas expressam “suas diferentes formas de abordar a resolução de conflitos entre espaço, estrutura e fechamento”.

A seção **Arquivo** traz a tradução inédita de três verbetes do *Dictionnaire d'Architecture*, produzido pelo francês Quatremère de Quincy, em 1788. A tradução é de responsabilidade da professora da PUCCampinas, Renata Baesso Pereira, e veicula aos leitores de língua portuguesa as definições iluministas de **"Copiar"**, **"Imitação"** e **"Invenção"**. Como expõe Baesso Pereira, a escolha "dos verbetes é pautada pela intenção de investigar alguns dos termos através dos quais Quatremère de Quincy define a natureza e a finalidade da Arquitetura, o papel do gênio na criação de novas obras, bem como o da imitação e da invenção dentro de um sistema de princípios e regras". Ou seja, trazem as reflexões que ainda hoje são necessárias à prática profissional.

Estes verbetes foram a base para a criação da seção **Passagens**, mais uma vez a cargo do professor da Escola de Arquitetura da UFMG, Mateus Rosada, que convidou os colegas José Clewton do Nascimento, do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFRN, e André Lissonger, da FAU-UFBA, todos vinculados ao movimento *Urban Sketchers Brasil*. A reflexão dos colegas, encabeçada por breve suporte textual de Rosada, de nome **Forma, Autenticidade e Padrão na Arquitetura**, explora as conexões entre o tempo e o classicismo. Para Rosada, "não é porque há esse aspecto datado que os escritos de Quatremère não deixam de ser atuais". Conforme aponta, os "três verbetes – Copiar, Imitação e Invenção – tratam de conceitos atemporais para a arquitetura, pois são intrínsecos ao próprio fazer arquitetônico e à essência da profissão". E, mais uma vez, aparece o *leitmotiv* deste número da Thésis: "sendo assim, nos levam a (re) pensar a arquitetura como conjunto de saberes."

A seção **Recensão** é composta por duas resenhas. A primeira resenha escrita por Ana Luiza Nobre, docente no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da PUC-Rio, explora o legado do arquiteto lusitano Diogo Seixas Lopes (1972-2016), editada "por seu amigo e interlocutor André Tavares", e lançada em fins de 2019, pela Dafne Editora, do Porto. Como expõe Nobre, o livro é monumental, tanto em sua dimensão discursiva, quanto gráfica, e se inscreve em uma estratégia coletiva de infundir a arquitetura portuguesa mundo afora. Desta maneira, o título escolhido **Diogo Seixas Lopes: Sinal vital** explora muito bem o que está em jogo com este tipo de projeto editorial.

A segunda resenha foi escrita pelo professor do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da PUC-Rio -- Otavio Leonídio, que analisa a tese menção honrosa

no Prêmio CAPES de Tese na edição 2019. O texto de Leonídio, intitulado **De Volta ao Pós-Modernismo**, aborda o trabalho defendido por Guilherme Essvein de Almeida, no PROPAR-UFRGS, com orientação do Prof. Dr. Carlos Eduardo Dias Comas. A tese, intitulada **A Casa da Música e a Cidade das Artes Rio: por uma monumentalidade**, “se ocupa de algumas das questões centrais da agenda pós-modernista em arquitetura, com destaque para o problema da continuidade (mas também da descontinuidade) histórica”, como pontua Leonídio. O trabalho debate com profundidade e senso crítico as obras de Koolhaas e Portzamparc, constituindo-se, como observou Leonídio, numa “importante contribuição ao debate sobre os múltiplos caminhos, continuidades e descontinuidades da arquitetura pós-pós-modernista, demonstrando de modo convincente que muitas das questões levantadas no debate pós-modernista dos anos 1980 continuam válidas e esperando novas respostas”. Esta resenha ensejou a escolha da capa desta edição, que publica o desenho extraído do livro de Charles Jencks, **The Iconic Building: The power of enigma**.

Inseridos na reinvenção que nos é impelida em múltiplas frentes, desejamos a todos uma ótima leitura da Thésis número 10.

THESIS

Ensaaios

Factoring Cities: Paisagens urbanas a partir de discurso-diagnóstico na era financeira digital

Sandra Catharinne Pantaleão Resende

Sandra Catharinne Pantaleão RESENDE é Doutora em Arquitetura e Urbanismo; professora do PPGHIST – PUC Goiás; pantascp@gmail.com

Resumo

O artigo aborda a dinâmica urbana global, incitada pelas transformações na virada do século, visando identificar processos de modernização mais recentes e expansão a leste do planeta. São consideradas as reflexões de Rem Koolhaas sobre a lógica de consumo que orienta grande parte das intervenções urbanas, além dos processos de urbanização em pontos estratégicos do planeta condicionados à globalização, às tecnologias de informação e ao mercado financeiro. Consideram-se os termos descritos por esse arquiteto, a saber: *generic city*, *bigness*, *junkspace*, *COED* e *Regime*. Ao articulá-los, é possível traçar características da urbanização mais recente seja pela intervenção ou a expansão de cidades globais; cidades novas, especialmente no Oriente Médio e na Ásia, além da formação de um *continuum* espacial que alavanca e orienta grande parte da prática arquitetônica atual. Para fins de desenvolvimento da pesquisa, são apresentadas questões sobre a cidade contemporânea e seus desdobramentos na voz de Rem Koolhaas (1995; 2001a; 2001b; 2004), visando aproximar suas percepções a de outros autores como Soja (2000; 2011) e Vázquez (2004; 2016), seguidas por reflexões sobre o processo recente de urbanização na China, com destaque à região do Delta do Rio Pérola (PRD).

Palavras-chave: Cidades contemporâneas, Rem Koolhaas, discurso-diagnóstico, Regime, era financeira-digital.

Abstract

This paper presents the global urban dynamic by the transformations of the recent changes and new century. The proposal is identifying the characteristics of the most recent modernization process considering the Rem Koolhaas' reflections about the consumption logic that guides most urban interventions. In addition to the urbanization process in strategic points of the planet conditioned to globalization, information technologies and the financial market. The Koolhaas' terms describe them like Generic City, Bigness, Junkspace, COED and Regime. By articulating them, it is possible to trace characteristics of the most recent urbanization, either through the intervention or the expansion of global cities; new cities, especially in the Middle East and Asia, in addition to the formation of a spatial continuum that leverages and guides much of today's architectural practice. For research development purposes, reflections on the contemporary city and its consequences are presented in the voice of Rem Koolhaas (1995; 2001a; 2001b; 2004), aiming to bring their perceptions closer to that of other authors such as Soja (2000; 2011) and Vázquez (2004; 2016), followed by reflections on the recent urbanization process in China, with emphasis on the Pearl River Delta (PRD).

Keywords: Contemporary cities, Rem Koolhaas, discourse-diagnostic, The Regime of the, digital financial era.

Resumen

El artículo presenta la dinámica urbana a nivel global incitada por las transformaciones cuyo objetivo es identificar las características del proceso de modernización a la luz del siglo XXI. Se consideran las reflexiones de Rem Koolhaas sobre la lógica de consumo

que guía la mayoría de las intervenciones urbanas, además de los procesos de urbanización en puntos estratégicos del planeta condicionados a la globalización, las tecnologías de la información y el mercado financiero. Se consideran los términos descritos por ese arquitecto, a saber: ciudad genérica, grandeza, espacio basura, COED© y Régimen ¥€\$©. Al articularlos, es posible rastrear características de la urbanización más reciente, sea a través de la intervención o la expansión de ciudades globales; nuevas ciudades, especialmente en Oriente Medio y Asia, además de la formación de un continuum espacial que aprovecha y guía gran parte de la práctica arquitectónica actual. Para el desarrollo de la investigación, las reflexiones sobre la ciudad contemporánea y sus consecuencias se presentan en la voz de Rem Koolhaas (1995; 2001a; 2001b; 2004), con el objetivo de acercar sus percepciones a las de otros autores como Soja (2000; 2011) y Vázquez (2004; 2016), seguido de reflexiones sobre el reciente proceso de urbanización en China, con mas propiedad en la región del Delta del Rio Perla.

Palabras-clave: Ciudades contemporáneas, Rem Koolhaas, discurso-diagnóstico, Régimen de ¥€\$©, era financiera digital

Introdução

As recentes modernizações e diferentes modos de urbanização, em escala global, associados ao campo ampliado da arquitetura são foco de discussão dessa pesquisa, à medida que os projetos de grande escala prenunciam interdependências entre edifícios e espaços livres de uso público, além das relações com as tecnologias digitais, formação de *continuum espacial* articulado ao capital financeiro.

À medida que as cidades passam por transformações ou cidades novas são planejadas, observa-se que o exercício de projeção considera as diversas escalas que redefinem a forma urbana. Vázquez (2004) retrata esse processo como uma sobreposição de camadas que ora voltam-se para questões ambientais, ora ressaltam aspectos histórico-culturais ou ainda por retratarem fenômenos que alteram ou remodelam a forma urbana.

A discussão se apoia nas posturas críticas dos anos 1980, que levaram à ampliação do campo de atuação do arquiteto e a revisitar o Movimento Moderno, com destaque ao arquiteto Rem Koolhaas (1944-). Seu protagonismo na cena arquitetônica ocorreu desde o concurso promovido pela Revista Casabella (1972), sua inusitada proposta para a Bienal de Veneza (1980), levando-o a se distanciar das visões pós-modernas vigentes à época e o aproximando dos preceitos modernistas ao revisitar termos como destruição criativa e tábula rasa.

Rem Koolhaas (1998) abordou temas relativos ao impacto da tecnologia de informação, resultando na elaboração de diagramas e diagnósticos. Esses, por sua

vez, possibilitariam definir “um novo pragmatismo” ou como as coisas deveriam ser feitas, distanciando-o do método tipológico vigente à época. Para Rajchman (1998) trata-se de uma postura que vislumbrava múltiplos futuros desconhecidos, uma vez que revelavam imagens não existentes ou por ser um processo por vir ou a ser inventado. Um olhar em que, para formular propostas de intervenção e produção da forma urbana em suas mais diversas escalas, a teoria é uma forma de prática projetual. Os diagramas, como ferramentas de análise, diagnóstico e proposição de intervenções, possibilitariam mobilizar e conectar dados, convertidos em informações conforme o crescimento entorno de novas questões ou pela necessidade de responder a essas novas condições.

A compreensão desse método analítico e projetivo se expressa no projeto China’s Pearl River Delta (PRD), coordenado por Rem Koolhaas e vinculado à pesquisa *Harvard Project on the City*, a partir da visita de campo e orientação de seus alunos. A articulação de dados e fenômenos sociais, políticos, econômicos, culturais passam a ser representados como pura informação, representada por gráficos. A sistematização dos dados e sua conversão em informações estabeleceria um novo paradigma, quer, por um lado a validade da prática atual em produzir formulários ou indicar modificações de como estes deveriam ser elaborados. Nesse sentido, a metodologia proposta por Rem Koolhaas permite uma reflexão sobre o termo pragmatismo crítico e suas abordagens acerca da intensa urbanização que antecede o século XXI, notadamente ao lançar olhares sobre a porção mais a leste do planeta.

Para o desenvolvimento deste artigo tem-se a postura de Koolhaas no debate de revisão e crítica ao Movimento Moderno, visando elucidar seus principais termos quanto à condição urbana contemporânea e as interlocuções com outros autores, com destaque às de Vázquez (2004; 2016) e Soja (2000; 2011). Em seguida, são identificadas as práticas arquitetônicas contemporâneas que se aproximam do termo Regime $\text{¥€\$}$ ¹ (KOOLHAAS, 2004) e os desdobramentos da urbanização globalizada e acelerada na China, com destaque a PRD e ao sul da China.

¹ Período entre 1990-2003, fruto da queda do Muro de Berlim e o avanço da urbanização para leste, considerando cidades chinesas e a espetacularização no Oriente Médio.

Rem Koolhaas: discurso-diagnóstico e modernizações das cidades no século XXI

Os anos 1960 são conhecidos como período de revisão dos preceitos iluministas, uma vez que a própria definição de modernidade foi posta em xeque. Publi-

cações em diversas áreas das ciências humanas e sociais abalaram a visão de mundo respaldada pelo progresso contínuo e avanços científicos, resultando na superação do paradigma tecnológico-psicológico² pelo paradigma estruturalista na arquitetura e urbanismo (SOLÀ-MORALES, 1999). Aos arquitetos desse período interessava reformular as bases conceituais da disciplina e delimitar seu *corpus* teórico, muitas vezes distanciando-se do engajamento social, proposto pelo movimento anterior em favor de uma cientificidade orientada pelas relações entre autonomia e história.

² O Movimento Moderno, segundo Solà-Morales (1999), apoiou-se no paradigma tecnológico-psicológico e legitimou o ordenamento, a salubridade e a higiene como premissas para intervir ou construir o espaço edificado (SECCHI, 2006), com destaque ao papel de herói dado ao arquiteto, respaldado pela cientificidade do racionalismo e do funcionalismo aos moldes corbusianos.

Entre as mais diversas posturas e influências de outros campos disciplinares, o tema “cidade histórica existente” foi mais expressivo, vinculado às questões de memória, identidade, tradição e lugar, demarcando o historicismo pós-moderno cujo destaque ocorreu entre 1960-1980, tendo em vista as publicações e exposições decorrentes. Um período de questionamento aos fundamentos do Movimento Moderno, principalmente pela rejeição ao funcionalismo e da pretensão de ordenar e higienizar o espaço urbano. Aos críticos interessava mais associar as bases racionais da arquitetura e urbanismo à capacidade de transmissão de mensagens e informações por meio das formas arquitetônicas e/ou urbanas, muitas vezes atreladas à história e à linguagem clássica. A linguística e o estruturalismo instigaram os arquitetos a desenvolver o vocabulário da disciplina: a forma estaria associada ao significante e o conteúdo ao significado.

Segundo Nesbitt (1996), os tratados e os manifestos foram recursos linguísticos para a propagação de novos discursos e deslocamentos de sentidos. A dispersão de posturas e reflexões sobre o sentido da disciplina indicam os enunciados da época: a definição de sua essência e de seus limites e repensar o papel da arquitetura mediante a intensificação da vida urbana. Outra questão que atravessa os discursos, seja pelo dito ou pelo não dito, está no equilíbrio entre tradição e inovação; entre espaço edificado e natureza (artificial e natural); entre práticas sociais e poder simbólico.

A proposta de Aldo Rossi foi importante para renovação dos métodos de leitura e análise das cidades, conferindo-lhe, como reporta Vázquez (2004), uma continuidade aos discursos culturalistas (CHOAY, 1965) e foi bastante disseminada como estratégias de intervenção, principalmente nas áreas preexistentes e tecidos urbanos consolidados.

Lado a lado com Aldo Rossi, é possível também evidenciar as propostas de Robert Venturi, que adota o

tipo com outras possibilidades de interpretação. Alinhado às mudanças da sociedade de massa para a de consumo, esse arquiteto buscou apreender a dinâmica das cidades norte-americanas. Há uma espécie de *reinvenção do tipo*: o pato e o galpão decorado que retratam a vida metropolitana, em que ora a forma se sobrepõe ao programa do edifício; ora a função se expressa como o sistema preponderante sobre os demais. Uma crítica fundamentada nas interpretações da vida cotidiana, distanciando-se do resgate da memória coletiva proposto por Aldo Rossi.

Antes de trabalhar o espaço urbano em *Learning from Las Vegas* (1972), Venturi elaborou um manifesto contra a linguagem reducionista da arquitetura moderna, expresso em *Complexidade e Contradição em arquitetura* (1966), ressaltando o poder comunicativo da arquitetura enquanto linguagem. As impressões de Robert Venturi indicam uma inclinação ao pensamento liberal e menos ao compromisso social da arquitetura e do urbanismo, em que a experiência e percepção sensorial seriam importantes fontes para despertar a própria consciência.

Em vez de elaborar critérios para a cidade do futuro, esse período é demarcado pela análise da cidade existente, notadamente a europeia, no discurso de Aldo Rossi, e a americana, no de Robert Venturi. No entanto, conforme apontam diversos autores, o método tipológico foi perdendo vigor ao longo dos anos 1980. A disseminação, por vezes, distorcida desse método corroborou para seu declínio, à medida que as cidades passaram a ser alvo de investimentos públicos e privados e as intervenções urbanas de salvaguarda do patrimônio urbano e arquitetônico associaram-se às “cidades dos promotores” (VÀZQUEZ, 2004).

Outros livros também foram importantes para esta primeira fase de reação crítica aos dogmas modernistas. Em sua maioria ressaltavam os aspectos linguísticos e uma espécie de gramática arquitetônica, culminando em diversas análises e interpretações do espaço edificado. No entanto, eram textos que ressaltavam as características da cidade tradicional em detrimento da cidade moderna. Um dos livros que antagonizam tais configurações espaciais é *Collage City* (1978), de Collin Rowe e Fred Koetter, ao propor um método de análise do desenho urbano por meio do formalismo analítico que a figura-fundo possibilitaria. Suas análises revelam a necessidade de uma cidade de colisão, isto é, a mestiçagem em diferentes configurações espaciais por meio de colagem de fragmentos e utopias urbanas e sociais (MONTANER, 2007, p. 118).

Trata-se de um método dialético de análise da cidade, que entremeia as formas tradicionais e inovadoras do tecido urbano por meio da percepção visual, relacionando cheios e vazios à ideia de densidade. As propostas de Rowe também remetem a ideia de estrutura e organizações lógicas da cidade, distinguindo os elementos constituintes de uma cidade tipo tradicional e da moderna, permitindo-lhe a construção de pares binários para leitura e descrição do tecido urbano.

Para Montaner (1997), a visão estruturalista limitava a compreensão das dinâmicas de transformação da cidade existente, enrijecendo possibilidades de experimentação, propostas por um grupo de arquitetos vinculados ao pragmatismo crítico. Essa postura caracteriza-se pelo fortalecimento das relações entre cidade e arquitetura numa trama complexa que envolve, principalmente, globalização, sociedade técnico-informacional, cultura de massa e mediação de espaços públicos. É nesse período, posterior aos anos 1980, que o discurso de Rem Koolhaas se apresenta com contornos mais nítidos, tendo em vista as publicações posteriores a *Nova York delirante* (1978).

Rem Koolhaas indica que houve uma alteração no papel da arquitetura e do urbanismo nos últimos 40 anos. A dissolução do sujeito iluminista e, posteriormente, do objeto arquitetônico são acentuadas em seu discurso verbal e não-verbal. Pela escritura (DERRIDA, 1973), Rem Koolhaas apresenta um outro sujeito, que se coloca como ator histórico ao colidir com as proposições metodológicas da Escola de Veneza na própria Revista Casabella (1972) ao apontar a instabilidade identitária da condição urbana contemporânea, um traço constante em suas publicações; pela prática profissional, representada pela produção coletiva de seu escritório OMA, em que aponta a arquitetura como mediação de uma cultura informacional e midiática e pela *think thank* AMO (Architecture Media Organization), a afirmação discursiva mediante pesquisas e sua inserção como crítico (Figura 1).

Bestky (2003, p. 25) comenta que Rem Koolhaas reivindica uma terceira via, abordando as condições urbanas entremeadas à globalização, ao capital especulativo e ao consumo de massa. Para ele, Koolhaas coloca-se numa posição crítica, sendo produtor, manipulador e impulsionador de dados convertidos em imagens, que se tornam sua própria consciência. Essa postura não decorre da sua dificuldade em projetar edifícios ou porque a arquitetura tenha perdido seu espaço. Antes de tudo, o atual contexto revela aproximações da arquitetura com *branding*, assinatura de



Figura 1
Fases da atuação profissional de Rem Koolhaas, OMA e AMO (1975-2015).
Fonte: Elaborado pela autora, 2015

peças exclusivas, imagens midiáticas e público, levando a novas possibilidades de trabalho, respaldadas por uma escrita e proposições mais práticas. E complementa: “[...] Rem Koolhaas tem usado a imagem da arquitetura para produzir uma arquitetura convincente de imagem”. (BETSKY, 2003, p. 39) [tradução nossa] Suas abordagens também apontam a desestabilização da estrutura urbana em sua longa duração histórica. Compreender a dissolução da cidade tradicional aos moldes ocidentais, permite-lhe identificar as possíveis áreas para aprimorar a atuação de sua empresa (OMA*AMO) numa contingência histórica de modernizações. Fragmentos que convivem num mesmo espaço, mas em diferentes estágios cronológicos, conforme as interações do capitalismo tardio em escala global. Para tanto, recorre-se ao discurso diagnóstico, por meio de diagramas e análises da condição existente.

Não obstante, a arquitetura relaciona-se diretamente ao capital financeiro e vincula-se às reestruturações econômicas (SOJA, 2000), dinamizando-se. Pode-se dizer que para Rem Koolhaas, a arquitetura é um meio de investimento e cabe ao arquiteto ser o mediador, enxergar as oportunidades para instruir investidores quanto às expectativas de retorno – seja de ordem política, econômica ou cultural. Com isso, seu discurso aproxima-se de diagnósticos para que possa propagar a atuação da OMA*AMO no mercado global e fixar-se como parte do *starsystem*. Há uma preocupação

também em gestão da marca, dotando-lhe de valor especulativo ou *royalties*.

Em suma, em sua crítica presente nos textos de *S, M, L, XL* (KOOLHAAS; MAU, 1995) assimila a dinâmica do capitalismo tardio e os efeitos da globalização em *Generic City*; discorre sobre a cultura da congestão e evidencia a heterogeneidade em *Tabula Rasa Revisited* e *Bigness* e, por fim, observa o tempo de um agora absoluto em que a disciplina arquitetônica se fundamenta numa busca incessante pelo prazer descartável ou *Junkspace* (KOOLHAAS, 2001).

Pode-se dizer que a pesquisa *Harvard Project on the City* amplifica seus questionamentos de *S, M, L, XL* (Figura 2), com maior ênfase às escalas Large e Extra Large, visto que possibilitam associar termos presentes nesta publicação à ideia posterior de Regime ¥€\$® (Figura 3).

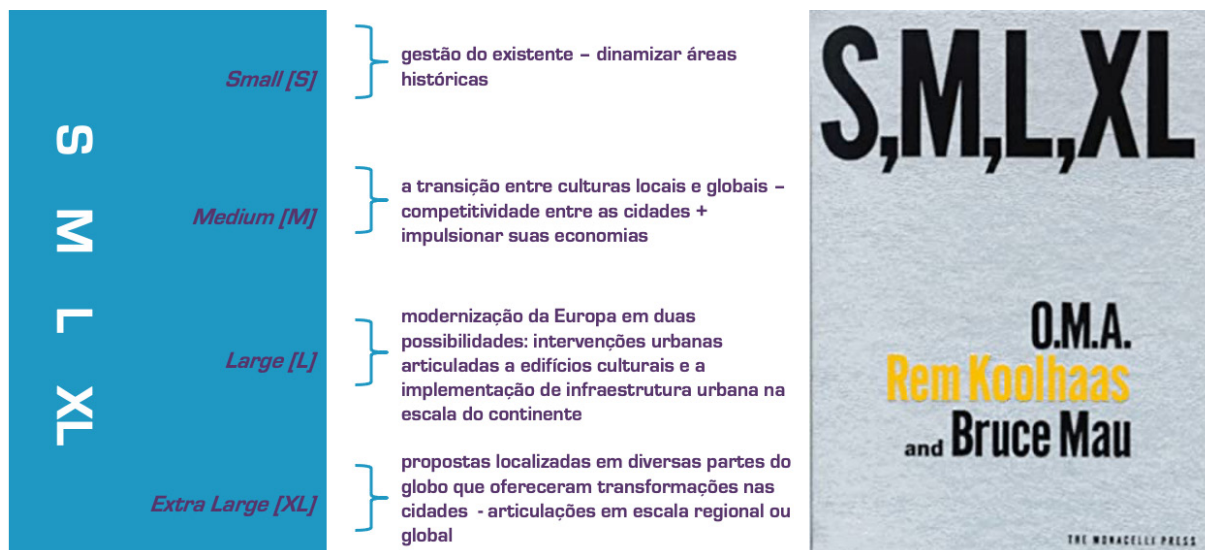


Figura 2
Interpretação das escalas S, M, L, XL e sua relação com a preservação e transformação das cidades
Fonte: Elaborado pela autora, 2016



Figura 3
Termos selecionados para caracterizar Regime ¥€\$®
Fonte: Elaborado pela autora, 2016

Em específico, destaca-se *Junkspace*, termo que caracteriza a arquitetura descartável, vinculada ao capital especulativo e ao arranjo geográfico global; soma-se ainda, termos originários da economia e aplicados como estratégias urbanas, tais como *Coopetition*® e *Bankruptcy*®, reforçando as transformações urbanas no leste. Além destes, tem-se *NikeTown*® relacionado a ideia de *brand* urbano: uma metáfora da cidade midiática a partir das campanhas publicitárias da Nike, um modelo de organização espacial que estimula o consumo.

Regime ¥€\$®, por sua vez, caracteriza de um período de significativas mudanças na arquitetura e nas cidades, tendo por referência a queda do Muro de Berlim e o avanço da urbanização para leste e a recente espetacularização no Oriente Médio, além de projetos culturais e de preservação, especialmente na Europa. Significa apontar a cartografia da dinâmica global de consumo enunciando a condição urbana contemporânea entre 1989 e 2003, em que são destacadas as relações internacionais e a reestruturação econômica, por sua vez, associadas a grandes projetos de intervenção urbana e à mercantilização dos museus, indexados à bolsa de valores (Figura 4).

As relações entre arquitetura e urbanismo e as condições da cultura contemporânea revelam a polarização China/Estados Unidos na disputa dos mercados globais. Na parte superior, tem-se a presença da arquite-



Figura 4
Cartografia do Regime ¥€\$ com agrupamento de informações
Fonte: KOOLHAAS; MCGETRICK 2004, organizado pela autora, 2016

tura denominada *drunken party* – dispostos de cabeça para baixo, estão edifícios emblemáticos na Europa, assinados por arquitetos-estrelas, e os arranha-céus mais altos do mundo, em sua maioria na Ásia e, mais recentemente, no Oriente Médio. A linha vermelha demarca o crescimento da bolsa de valores Dow Jones e indica o domínio financeiro dos Estados Unidos como o principal personagem desse enredo: a “ocidentalização” da China, que também é registrada.

De modo geral, pode-se caracterizar a trajetória profissional de Rem Koolhaas à sua própria percepção

das mudanças do último quartel do século passado, tendo em vista a confrontação ao método tipológico em que a forma urbana história era protagonista em prol de uma constatação das modernizações proeminentes em prol da própria ideia de preservação ou pela redefinição do termo *tábula rasa* ao constatar a sobreposição de tradição e inovação no Oriente, tornando-se uma voz dissonante por considerar as dinâmicas econômicas em seus textos.

Factoring Cities: de cidades globais a urbanização regional multiescalar

O Regime $\text{¥€\$}$ aponta o rearranjo geográfico e social de um mundo globalizado, visto uma nova ordem em que forças econômicas, políticas e culturais modificam o modo de intervir e propor novas cidades. A arquitetura assume papel estratégico, resultando em projetos inéditos, espetaculares e de grande impacto visual, conforme relata Arantes (2010) ao caracterizar a era financeira digital.

Nos anos 1990-2000, Koolhaas concentrou suas pesquisas em PRD, na China, e, posteriormente, no Oriente Médio. São pontos do planeta em que emergiram cidades “modernas e ocidentais” numa frenética busca pela inserção na economia global, ou em suas palavras, imersas no Regime $\text{¥€\$}$. A caracterização dessas cidades reforça o termo cidade-região de Soja (2011, p. 138) pois sua origem está na força gerativa da globalização e da nova economia, em que múltiplas escalas se articulam, com objetivo de constituir regiões e não apenas cidades, denominada por ele de “urbanização regional multiescalar e policêntrica”. Ambos conceitos pretendem compreender a estrutura organizativa do *continuum espacial* e identificar a ressignificação ou a dissolução do termo metrópole para além da reestruturação urbana dos últimos 30-40 anos, superando termos como megalópoles e cidades globais.

O Delta do Rio Pérola incita essas reflexões, pois projeta uma articulação do Sudeste da China com Hong Kong a Macau e é a maior área urbanizada do mundo, mediante uma infraestrutura financiada com capital estrangeiro desde os anos 1980, capaz de aglutinar mais de nove cidades principais e cerca de 60 milhões de residentes (80 milhões em 2030) numa área de 56.000 m² com previsão de concentrar três dos maiores arranha-céus do mundo até 2020. Para tanto, o governo chinês propôs a formação de Zonas Especiais Econômicas (Special Economic Zones – SEZ) em PRD, aproximando as cinco cidades principais da dinâmica

de Hong Kong. Houve uma política de descentralização da produção industrial, com atividades especializadas. Apesar de ter permitido o avanço econômico da região, observam-se grandes problemas sociais, o que reforça as diferenças e os fragmentos de urbanização nas cidades pesquisadas, reforçando o termo *The City of the Exacerbated Difference – COED®*: a condição urbana resultante de Regime ¥€\$. Há uma persistente competitividade entre cada um dos pontos que conformam a cidade-região e todos os seus elementos. A cada mudança em algum dos componentes, haveria ajustes conceituais dentro do sistema COED®, revelando uma interdependência entre as cidades e não apenas entre suas partes, levando-os a estudar a região e suas cidades.

³ A pesquisa de cada uma das cidades ficou a cargo de um dos estudantes de pós-graduação, cabendo a Koolhaas a direção da pesquisa, cuja coordenação foi de responsabilidade de Jeffrey Inaba, resultando na publicação *Project the City 1 – The Great Leap Forward*.

As cinco cidades estudadas por Koolhaas³ e seus alunos representam os avanços econômicos da China a partir de meados dos anos 1980, quando o país se abriu ao mercado globalizado. Cada uma destas cidades é apresentada por verbetes, permitindo identificar seu papel na dinâmica urbana de PRD (Quadro 01).

Sistematização da pesquisa Great Leap Forward: caracterização das cidades por verbetes conforme as especificidades de cada uma em PRD.		
Cidade	Verbetes	Autores
Shenzen	Ideology© + Architecture©	Mihai Craciun e Nancy Lin
Dongguan	Money©	Stephanie Smith
Zhuhai	Landscape©	Kate Orff
Guangzhou	Policy©	Yuyang Liu
Pearl River Delta	Infrastructure©	Bernard Chang

Quadro 1

Organização da pesquisa Project on the City I: Great Leap Forward

Fonte: Koolhaas et. al. (2001b), organizado pela autora, 2015

A análise de Shenzhen é feita pelos verbetes *Ideology®* e *Architecture®*, numa relação direta entre modernização e mudanças no território, sendo a cidade em que as invocações e edifícios de maior impacto são implantados. O verbete *Money®* reporta a Dongguan, devido à dinamização da economia de mercado e à transformação social dessa cidade, revelando-se a mais cosmopolita da região. O verbete *Landscape®* remete a Zhuhai, modificando a paisagem existente de tal forma a não haver distinção entre cidade e campo ou a coexistência de ambos numa mesma paisagem. A cidade de Guangzhou está relacionada ao verbete *Policy®*, que ressalta as decisões administrativas e públicas da região. Ao final, o verbete *Infrastructure®* demonstra a articulação entre as cidades e a integra-

ção com Hong Kong e Macau, visto as parcerias público-privadas firmadas para alavancar a economia e urbanização de PRD.

Shenzhen é uma das experiências mais expressivas de crescimento urbano da China, caracterizando a urbanização regional multiescalar ao se tornar uma das principais sedes das indústrias de tecnologia do mundo, como a *Foxcoon City*, fabricante de componentes eletrônicos para a Apple. Mais do que uma simples fábrica, essa empresa mais se assemelha a cidades, revelando o processo de fabricar cidades (*factoring cities*) em meio a áreas até então rurais. O termo *factoring cities* alude ao conceito de Regime ¥€\$[®] por indicar como as transações financeiras a nível global são incitadas pelas tecnologias de informação, refletindo na urbanização acelerada de PRD. Os espaços resultantes desse processo se deslocam do lugar e se conectam às sedes das empresas para as quais fornecem os insumos tecnológicos mediante uma mão-de-obra mais barata e com menos regulamentações trabalhistas.

Para Al Stefan (2012), o crescimento de Shenzhen ocorreu muito rapidamente e sem que houvesse uma preocupação em diferenciar as áreas urbanas das rurais como fora nos anos 1950. Conforme as pesquisas coordenadas por Koolhaas (2001), Shenzhen representa o principal nó de articulação entre Hong Kong e Macau, além de incitar a política de urbanização com investimentos estrangeiros em infraestrutura que levaram à inserção e maior presença da China no mercado global desde fins dos anos 1980. A modernização de PRD expressa os interesses políticos locais, com o objetivo de promover o desenvolvimento por meio da urbanização e da [re]criação de cidades novas ou de *Generic City*.

As configurações espaciais adotadas são confrontadas às formas urbanas ocidentais e tradicionais. Em Shenzhen prevalece características de cidades lineares, facilitando seu papel de nó estratégico na formação de um *continuum espacial* de alcance global, acentuado pela indistinção entre áreas urbanas e rurais que coexistem em grande parte desse processo, o que resulta no verbete COED[®]. Durante o período pesquisado, observou-se que Shenzhen detinha de uma alta demanda por novos projetos. Estes foram produzidos por escritórios estrangeiros, visto a sobrecarga de trabalho dos escritórios locais e os interesses locais de atrair investimento do capital especulativo para a região a partir de arquiteturas espetaculares e com assinaturas de arquitetos internacionalmente co-

nhecidos. Nesse sentido, observa-se também o sentido do investimento do capital especulativo na criação de imagens atrativas e que pudessem representar a ascensão da China a nível internacional, tornando a arquitetura a própria imagem de modernização.

PRD apresenta uma heterogeneidade de paisagens que ainda não inventadas, não só pelas cidades, mas por formar uma cidade-região (SOJA, 2011), uma vez que torna-se um nó a partir da relação entre Macau, Hong Kong e Shenzhen. Nas palavras de Koolhaas, Regime ¥€\$[®] produz uma persistente competitividade entre cada um e todos os elementos dessa condição urbana, reforçando o verbete COED[®]. Como exemplo Koolhaas cita: “[...] se Hong Kong tornar-se mais densa e mais urbana, Zuhai teria que se tornar mais suburbana para manter o contraste entre elas [...]” (KOOLHAAS, 2001, p. 184).

A morfologia desse conjunto de cidades amplifica a complexidade da atuação do arquiteto e urbanista, sendo necessária a compreensão dos dados existentes nessa dinâmica, uma cartografia que configura o Regime ¥€\$[®], vinculada a um sistema econômico global. Em sua maioria, são projetos de intervenção urbana ou edifícios emblemáticos, que visam, alavancar os investimentos como produtos rentáveis. E, para que sejam sucesso, os investidores e/ou a gestão pública recorrem aos *starsystem* arquitetônico. Isso é perceptível não só pela reputação que cada um deles adquirem como sua repercussão no próprio campo disciplinar e na relação custo-benefício.

Para Arantes (2000), a cidade é vista como *growth machine*: um empreendimento que visa expandir a economia local e aumentar suas riquezas a partir de políticas urbanas. As cidades tornaram-se terreno fértil para investimentos, um produto lucrativo, colocando em questionamento as intervenções urbanas do século passado.

O legado das Olimpíadas de Pequim permitiu uma enorme atualização de hardware, garantindo a segurança da cidade e uma série de projetos arquitetônicos contemporâneos, que, nas palavras de Koolhaas (1999) soam espaços extravagantes, arquitetonicamente ambiciosos e absolutamente memoráveis em que ressoam os interesses dos clientes públicos e/ou privados e os valores das corporações.

A leitura de PRD permite constatar um quadro de profundas mudanças e a necessidade de empregar novos termos para descrever e caracterizar a forma urbana,

ampliando os horizontes de análise e, por conseguinte, oferecer elementos para o debate da paisagem urbana, seja a nível local ou global. Desse modo, a pesquisa concentrou-se em discutir a trama urbana sob um panorama de intensificação da globalização, da revolução técnico-informacional e do neoliberalismo, por meio da definição de Regime $\text{¥€\$}$ ®. Considera-se que esse termo possibilita avaliar *factoring cities*, isto é, a produção de cidades que se alastram em diferentes partes do planeta, alicerçadas por uma urbanização intensa e em larga escala conforme os interesses do capital especulativo na era digital financeira.

Considerações Finais

O período retratado é marcado pela lógica do mercado financeiro, alicerçado pelo controle do espaço que apontam dois modos de urbanização: na China, as estratégias para formação de uma urbanização multiescalar (SOJA, 2011), conformando a região de PRD e as relações entre Macau, Hong Kong e o *continuum espacial* por meio de cidades fábricas, isto é, em meio a áreas rurais tem-se a instalação de grandes grupos financeiros, que passam a conduzir a produção de roupas, aparatos tecnológicos entre outros para distribuição a nível global. A transformação dessa região chinesa (AL STEFAN, 2012) caracteriza os processos de modernização do século XXI e trazem a luz reflexões sobre os termos apontados por Rem Koolhaas (1995; 2001; 2004).

Para Vázquez (2016), são metápoles que apontam as transformações vindouras, as quais os arquitetos, como Rem Koolhaas, buscam caracterizar e compreender sincronamente. Para o autor, a cidade contemporânea configura-se como uma "criatura incerta", uma vez que agrega variáveis econômicas, sociais, culturais e políticas complexas, cuja forma embaralha-se em espectros temporais e espaciais de difícil apreensão. Tarefa que se torna cada vez mais difícil em função da acelerada e intensa urbanização do último quartel de século e as modernizações iminentes do século XXI. Sua postura reafirma o meio técnico-informacional (SANTOS, 1996) como componente de aceleração da história e para o exacerbado valor dado ao presente, reforçando as questões apontadas por Harvey (1992) quanto à compressão do espaço-tempo.

Para Muñoz (2008), essa transformação no espaço urbano é uma "urbanização": a paisagem da cidade é tematizada como se fosse um parque temático; é a reprodução de uma arquitetura em todo o mundo, sem relação específica com a cidade ou com o entor-

no; apenas uma colagem, visando, sobretudo, gerar renda e maior atratividade dos espaços urbanos que passaram por algum tipo de intervenção. Dessa forma, para ele, a paisagem urbana passa a não pertencer nem à cidade e tampouco ao urbano, e sim ao governo do espetáculo. Essas cidades passam a ser meramente um lugar de representação do poder, seja ele de cunho político ou de cunho econômico. No caso da China, refere-se à inserção no mundo globalizado, suscetível à lógica do capital financeiro, sendo fundamental inserir, em suas cidades, emblemáticos edifícios ocidentais, galgando à arquitetura a capacidade de apresentar, representar e expressar a modernização almejada globalmente.

A Koolhaas interessa descrever a condição urbana contemporânea em que são retratadas as mudanças cingidas sobre as cidades, em diferentes partes do globo, ficando, de certo modo, marcos temporais de reordenamento da dinâmica urbana em escala global. Sua visão acerca da cidade contemporânea, conforme aponta Vázquez (2016), apoia-se na apreensão da lógica socioeconômica do capitalismo tardio para formular respostas técnicas capazes de orientar o desenho urbano e as práticas urbanísticas.

Nesse sentido, a história das cidades chinesas, apresentada nas pesquisas de Koolhaas, limita-se ao registro de suas ruínas: a dissolução do tempo histórico capaz de almejar uma cidade utópica do futuro ou resgatar a nostalgia do passado. Um desmantelamento das pretensões científicas conferidas ao urbanismo pelos modernos e pós-modernos e a proposição de um olhar interpretativo e pragmático às dinâmicas urbanas. Não cabe o julgamento, mas sim a constatação das transformações em curso, apreendidas por Koolhaas e seu coletivo expressado por um vocabulário próprio, que busca descrever a condição urbana contemporânea. Essa, por sua vez, torna-se possível a partir da somatória entre globalização, tecnologia da informação e consumo, elementos que pode ser, respectivamente, indicados pelo tripé *Bigness*, *Generic City* e *Junskpace*. Entre os termos e verbetes, essas são tidas como palavras-chave, das quais desdobram diversas possibilidades interpretativas sem um significado estanque ou cristalizado.

As percepções de Rem Koolhaas concentram-se em registrar e analisar as transformações dos últimos quarenta anos, abordando o impacto do trinômio: globalização, tecnologias de informação e consumo de massa como elementos inerentes à compreensão da dinâmica urbana em escala planetária. Suas publica-

ções mais recentes e coordenadas pela AMO apresentam o fortalecimento do Oriente, em especial a Ásia, na reconfiguração das forças do capitalismo tardio em que as cidades passam de lócus de compras para a constituição do *brand* urbano. Essa condição contemporânea apoia-se também na consolidação da urbanização regional e sua intensificação, reverberando na dissolução das fronteiras dos Estados-Nação e na constituição de espaços edificados cosmopolitas, muitas vezes sem preservação da identidade, memória e cultura. Ao contrário, reforçam o papel imagético da arquitetura e suas relações com as dinâmicas econômicas, reveladas pela intensificação da urbana acelerada e intensa desse século.

Referências

- AL, Stefan. *Factory Towns of South of China*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012.
- ARANTES, Pedro Fiori. Forma, valor e renda na arquitetura contemporânea. *ARS*, São Paulo, v. 8, n. 16, 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v8n16/07.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2013.
- BETSKY, Aaron. Rem Koolhaas: the fire of manhattanism inside the iceberg of modernism. In: _____. *What is OMA considering Rem Koolhaas and the Office for Metropolitan Architecture*. Roterdã: Nai Publishers, 2003. p. 25-39.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York*. Nova York: Monacelli Press, 1978.
- KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. Nova York: Monacelli Press, 1995.
- KOOLHAAS, Rem; MCGETRICK, Brendan. *Content: triumph of realization*. Koln: Taschen, 2004.
- KOOLHAAS, Rem; ZENGHELIS, Elia. Exodus, o i prigionieri volontari dell'architettura/Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. *Casabella*, Milão, n. 378, p. 42-45, jun. 1973.
- KOOLHAAS, Rem et al. *Harvard Design School Project on the City I: great leap forward*. Koln: Taschen, 2001b.
- _____. *Harvard Design School Project on the City II: guide to shopping*. Koln: Taschen, 2001a.
- MUÑOZ, Francesc. *Urbanización: paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.

SOJA, Edward W. *Postmetropolis: critical studies of cities and regions*. Oxford: Basil Blackwell, 2000.

_____. *Regional urbanization and the end of the metropolis era*. In: BRIDGE, Gary; WATSON, Sophie. *A Companion to the City*. Oxford and Malden, MA: Blackwell Publishing Ltd, 2011, p. 679-689.

VÁZQUEZ, Carlos García. *Teorías e historia de la ciudad contemporânea*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona, 2016.

_____. *Ciudad Hojaldre*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona, 2004.

O Alfa e o Ômega: A vida das grandes cidades, suas fases e porque deveriam nos importar

Daniel J. Mellado Paz

PAZ, Daniel J. Mellado. O Alfa e o Ômega: A vida das grandes cidades, suas fases e porque deveriam nos importar. *Thésis*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 28-47, dez. 2020

data de submissão: 05/06/2020
data de aceite: 27/10/2020

Daniel J. Mellado PAZ é Doutor em Arquitetura e Urbanismo. Professor da FA-UFBA; danielmelladopaz@hotmail.com

Resumo

O artigo apresenta a compreensão que Jane Jacobs possui da vitalidade urbana, a partir das teorias sobre a complexidade organizada. As cidades são expressão do fenômeno universal do desenvolvimento, da ordem crescente que expulsa a entropia, onde o próprio termo vitalidade não é uma metáfora, e sim a própria raiz do fenômeno, regido por poucos e inexoráveis princípios. O Nascimento é a emergência de um novo tipo de ordem, diferente da soma das partes, com a formação de conexões cada vez mais intrincadas. Para Jacobs o Crescimento é quantitativo (a expansão) e qualitativo (a diferenciação) em um contínuo co-desenvolvimento, alimentado pelas várias formas de realimentação positiva e negativa em um universo instável, e seus efeitos ao longo do tempo. A Morte é a perda da complexidade do sistema, neste caso as cidades, e Jacobs expõe as causas e meios da incapacidade em responder às circunstâncias mutáveis, revendo o conceito de eficiência. Ela ainda tenta demonstrar as condições para sua Sobrevivência, por meio das inovações nas bifurcações, apesar dos resultados incertos e inesperados. E precisamente por essa incerteza, constitutiva da realidade, Jane Jacobs oscilará entre o desespero e a esperança.

Palavras-chave: Jane Jacobs, cidades, auto-organização.

Abstract

The paper presents the Jane Jacobs' understanding on urban vitality, derived from the theories of organized complexity. Cities are an expression of the universal phenomenon of development, the growing order that expels entropy, where the very term vitality is not a metaphor, but the very root of the phenomenon, governed by few and inexorable principles. The Birth is the emergence of a new type of order, different from the sum of the parts, with the formation of increasingly intricate connections. To Jacobs the Growth is quantitative (the expansion) and qualitative (the differentiation) in a continuous co-development, fuelled by the various forms of positive and negative feedback in an unstable universe over time. The Death is the loss of complexity in the system, in this case the cities, and Jacobs exposes the causes and ways of the incapacity to respond to changing circumstances, reviewing the concept of efficiency. She still tries to demonstrate the conditions for it Survival through innovations in the bifurcations, despite the uncertain and unexpected results. And precisely because of this uncertainty, constitutive of reality, Jane Jacobs will oscillate between despair and hope.

Keywords: Jane Jacobs, cities, self-organization.

Resumen

El artículo presenta el entendimiento de que Jane Jacobs tiene de la vitalidad urbana, a partir de las teorías de la complejidad organizada. Las ciudades son una expresión del fenómeno universal del desarrollo, del orden creciente que expulsa la entropía, en el que el propio término vitalidad no es una metáfora, pero la raíz misma del fenómeno, regido por pocos y inexorables principios. El Nacimiento es la aparición de un nuevo tipo de orden, diferente



de la suma de las partes, con la formación de conexiones cada vez más complejas. Para Jacobs el Crecimiento es cuantitativo (expansión) y cualitativo (diferenciación) en un co-desarrollo continuo, impulsado por diversas formas de retroalimentación positiva y negativa en un universo inestable y sus efectos al largo del tiempo. La Muerte es la pérdida de la complejidad del sistema, en este caso las ciudades, y Jacobs expone las causas y los medios de la incapacidad para responder a las circunstancias cambiantes, replanteando el concepto de eficiencia. Ella todavía trata de mostrar las condiciones para su Supervivencia, a través de innovaciones en bifurcaciones, a pesar de los resultados inciertos e inesperados. Y precisamente debido a esta incertidumbre, constitutiva de la realidad, Jane Jacobs oscilará entre la desesperación y la esperanza. **Palabras-clave:** Jane Jacobs, ciudades, auto-organización.

¹ Mesmo aquele aparentemente mais específico, sobre o separatismo de Quebec (JACOBS, 1980) está eivado dos seus conceitos sobre a cidade e seu papel econômico. É sua investigação sobre a moral (JACOBS, 1994) que mais destoa do conjunto da obra, embora se articule, em vários pontos, com sua noção de que o ser humano é uma espécie que está explorando novas possibilidades – no caso, o comércio e suas emanções éticas – justamente por ter habilidades indefinidas, em aberto. Doravante, as referências a Jane Jacobs serão em nota de rodapé, pela sua extrema recorrência no corpo do texto. E os exemplos dados serão sempre – salvo engano – extraídos de suas próprias obras.

² Explorado com maior profundidade em dois textos, complementares (PAZ, 2011a; 2011b).

³ Mary Rowe se apresenta como amiga de Jane Jacobs, ao menos na última década de sua vida, e como não-acadêmica. Tinha familiaridade com os termos e princípios do pensamento dela: redes, circuitos de realimentação, auto-regulação, complexidade organizada, fractais, entre outros. Infelizmente não aprofundou mais no tema.

Introdução: a Cidade e sua Ordem Complexa

Jane Jacobs (1916-2006) escreveu um tanto sobre a cidade e economia, em círculos concêntricos crescentes¹. Na área do Urbanismo, sua abordagem propunha uma impressionante inovação epistemológica que parece não teve a merecida repercussão. Talvez sequer tenha sido compreendida em toda sua abrangência, uma vez que empregava, e de maneira consciente, conceitos e termos das *ciências da complexidade*². Para ela as cidades seriam sistemas complexos, fenômenos de *complexidade organizada* (WEAVER, 1958), essencialmente criativos, em todas as faces da atividade humana: cultura, economia, tecnologia.

Vale a pena dizer que Jacobs não é apenas uma arguta observadora. Não se trata da vitória do senso comum, título de uma obra de divulgação de Glenna Lang e Marjory Wunsch (2009), mas a aplicação, e costura, de conceitos e teorias que se desenvolviam em paralelo então. Mary Rowe (2014) menciona a *cidade auto-organizada*, e expõe o que é o cerne deste trabalho: que Jane Jacobs empregava com plena ciência conceitos oriundos dessa mudança epistemológica das ciências da complexidade. Porém não aprofunda mais além disso³. A imagem de uma mulher observadora e com os pés no chão se estabelece, em boa medida, pelas virtudes de sua prosa, somado ao desconhecimento geral daquelas teorias, e da sua defesa desse conhecimento obtido na própria rua, do “senso comum”, que gnoseologicamente é válido exatamente porque adota tais teorias. A extrema clareza de seus exemplos, e a maneira como acaba redundando, a partir da experiência das cidades americanas, em prescrições muito concretas, também acabou por escamotear a compreensão do arcabouço conceitual do seu livro mais famoso, e que se refinou nos escritos posteriores. O que lhe interessou de um modo geral é o enigma

do *desenvolvimento*, pois “a pobreza não tem causas. Apenas a prosperidade tem causas”⁴. A pobreza, como a escuridão e o frio, é ausência. Por isso o importante é entender como a presença, a prosperidade, ocorre. A pobreza fora a regra na história humana, “economias desenvolvidas tem sido exceção, e sua história (...) tem sido breve”⁵. Jacobs acredita que as cidades são o resultado e o *locus* do desenvolvimento humano, os verdadeiros entes econômicos fundamentais, e não as nações, meras limitações de soberania. E isso “depende delas por definição porque, onde quer que vida econômica esteja se desenvolvendo, o processo em si mesmo cria cidades”⁶. O mesmo vale para os vazios da cidade, suas áreas abandonadas. Por isso que solicita que se veja a vitalidade na cidade (e das cidades no território) como lumes, fogueiras, na escuridão⁷. As trevas não têm forma em si mesmas, apenas são o remanescente dos lumes. A escuridão não tem substância, e nascedouro. A única positividade real é a das chamas.

⁴ JACOBS, 1970, p.120 – tradução nossa.

⁵ JACOBS, 1970, p.250.

⁶ JACOBS, 1984, p.132 – tradução nossa.

⁷ JACOBS, 2003, p.419.

O destino de todos depende em última instância das cidades: “sociedades e civilizações cujas cidades estagnam não se desenvolvem e florescem mais adiante. Elas deterioram”⁸. Então se pergunta por que algumas cidades crescem, enquanto outras estagnam e decaem. Toda sua obra é o intento de descobrir e revelar os princípios deste fenômeno. Até porque o colapso, a extinção, foi algo que ocorreu repetidas vezes, e paira como constante ameaça às iniciativas humanas: empresas, cidades, países, civilizações. Alternando em suas obras escritas entre a amargura pela destruição desse efervescente caldeirão, a partir das decisões tomadas pelo poder concentrado, no Estado e grandes firmas, e a esperança pelos processos de desenvolvimento e sua compreensão.

⁸ JACOBS, 1984, p.232.

Não é ocioso insistir que a famosa *vitalidade urbana* deve ser compreendida no sentido literal: trata-se da própria vida em curso⁹. Ela mesma disse: “não estou fazendo metáforas”¹⁰. Não são metáforas: são o mesmo fenômeno. Os conceitos relacionados são homólogos aos da vida biológica, e não análogos, e apresentados a seguir com os processos correspondentes e com os conceitos e exemplos expostos pela própria Jane Jacobs, porém com termos da área, nem sempre por ela empregados.

⁹ Não é ocioso porque a interpretação usual é a de ser uma metáfora, como na síntese da obra jacobiana feita por Gert-Jan Hospers (2006). Dirk Schuber, por exemplo, afirma claramente: “Ela frequentemente usava metáforas biológicas para explicar suas idéias” (SCHUBERT, 2014, pag. 9).

¹⁰ JACOBS, 2001, p.24.

2. Vitalidade Urbana: a neguentropia

A cidade é entendida de maneira termodinâmica e, tal qual a vida biológica, como forma de desenvolvimento, expulsando a entropia por meio da auto-organização



crecente, em um oásis negentrópico. Todos os sistemas no planeta Terra são conduítes para a energia transiente do sol: a "vitalidade é uma manifestação da transformação de energia"¹¹. Pelas cidades, como nos ecossistemas, circulam recursos, a matéria-prima e a produção humana, e não no sentido usual do capital. Como um ecossistema, o fundamental não é reter a energia, e sim fazê-la passar pelo maior número possível de caminhos, alimentando o sistema e realizando mais trabalhos.

A luz do Sol, uma vez captada no conduto, é não apenas transformada mas retransformada, combinada e recombinada, processada e reprocessada, à medida que a energia-matéria vai passando de organismo para organismo. (JACOBS, 2001, p. 58).

Um corolário importante é que nem sempre o universo se apresenta como um jogo de soma zero, com um mesmo *quantum* de energia, recursos, dinheiro, que precisa ser deslocado para lá e para cá. O fenômeno da auto-organização, da vitalidade, "cria" e aumenta este *quantum*. O comércio seria assim¹², como os necessários ajustes para tecnologias limpas¹³, ou a renda dos lugares – referindo-se à crença de que o excesso de gente causaria a pobreza, o que seria falso, visto a ineficácia de despovoar uma área para aumentar a renda individual¹⁴. Contra a concepção da lei dos rendimentos decrescentes no uso dos recursos, uma *lei de rendimentos crescentes*, a partir do trabalho humano¹⁵.

As leis do universo seriam válidas em todas as suas escalas¹⁶. O desenvolvimento econômico "utiliza os mesmos princípios universais utilizados pelo resto da natureza"¹⁷. Quando negligenciados, simplesmente não ocorre o desenvolvimento. Era "estúpido tentar contornar processos universais"¹⁸. Não compreendê-los leva faticamente em adotar medidas que sustarão o desenvolvimento, levando à entropia. Ao contrário, todo desenvolvimento humano teria se ajustado a tais princípios, ainda que de maneira intuitiva, por tentativa e erro: o idioma¹⁹, as ferramentas humanas, a economia, a cidade. O desenvolvimento das criações humanas "é uma versão do desenvolvimento natural"²⁰, visto que

a vida econômica é regulada por processos e princípios que não inventamos e não podemos ignorar, gostemos ou não disso, e que, quanto mais aprendermos e respeitarmos esses processos, melhor irá nossa economia. (JACOBS, 2001, p.18).

São quatro princípios, porque "a natureza é pródiga com detalhes, mas parcimoniosa com princípios"²¹: a

¹¹ JACOBS, 1994, p.192.

¹² JACOBS, 1994.

¹³ JACOBS, 1994.

¹⁴ JACOBS, 1970.

¹⁵ JACOBS, 2001.

¹⁶ O que condiz com os suportes teóricos. A Cibernética, lastreada no conceito de *feedback*, pauta-se na unidade entre máquinas e tecidos vivos, e mesmo estruturas sociais (WIENER, 1980). Na Teoria do Caos, os conceitos de *universalidade* e *bifurcações de Feigenbaum* reforçam essa unidade transversal e vertical de toda a realidade (GLEICK, 1991).

¹⁷ JACOBS, 2001, p.39.

¹⁸ JACOBS, 2001, p.176.

¹⁹ JACOBS, 2001.

²⁰ JACOBS, 2001, p.39.

²¹ JACOBS, 2001, p.103.

diferenciação emergindo de generalidades, o co-desenvolvimento, a expansão pelo uso múltiplo e diverso de insumos e a auto-manutenção pelo auto-reabastecimento.

Nascimento: ativação e emergência

O nascimento se dá com a *emergência* de um novo tipo de ordem, com sua *ativação*. As grandes cidades, por exemplo, não são espécies do mesmo gênero que as pequenas cidades.

Quando se ultrapassa a densidade habitacional de um semi-subúrbio ou uma localidade de subúrbio é engolida, passa a existir de repente um tipo totalmente diverso de núcleo urbano (...) até o ponto em que uma vida urbana autêntica começa a surgir e suas forças construtivas passem a atuar. (JACOBS, 2003, p.232).

Após certo tamanho, modificam-se: as modalidades de associação, agora amparada na rede informal; a privacidade, com a aparição do estranho e o controle do comportamento a partir dos visitantes desconhecidos. Também entre o parque de bairro e o urbano, as paradas de trem e a linha férrea, a mudança de escala tem implicações sérias. As condições da ativação, em que a cidade começa a ganhar complexidade como o momento em que o subúrbio se torna um distrito pujante, são preocupação central em Jacobs.

Na complexidade organizada os elementos interagem para além das meras *perturbações* locais, assumindo papéis diferentes entre si e criando *conexões*, com circulação de informação, ganhando organização em um sentido *bottom-up*²². O todo se torna diferente da soma das partes, com propriedades que emergem, irredutíveis aos seus componentes, e mesmo imprevisíveis no comportamento, apresentando aprendizado e adaptação. Tais conexões criam uma estrutura interna funcional que se distribui de maneira escalar. No caso da cidade, seriam a vizinhança, o distrito e a cidade mesma. Não admite a nação como unidade funcional, econômica.

Cidades são as unidades econômicas específicas que podem substituir exportações por sua própria produção, e as unidades específicas que produzem levas de novos tipos de exportações. É inútil supor que as coleções estatísticas indiferenciadas e amorfas das economias nacionais perfazem estas funções, porque não o fazem. (JACOBS, 1984, p.162).

A tessitura geral da vida urbana forma-se a partir de ações individuais que reforçam as dos demais por meio de *efeitos laterais* ao propósito original, nem

²² Steven Johnson (2003) faz ênfase nesse processo e reconhece em Jacobs a sua inovação em pensar de tal maneira a cidade.

²³ JACOBS, 2003. Tal processo depende, porém, de configurações físicas, mote de sua primeira obra: ruas constantes, trama contínua, calçadas generosas e olhos voltados para a rua, variedade de pontos de encontro. Com tais elementos, a trama se estabelece, organizando o sistema.

²⁴ JACOBS, 2003, p.131.

²⁵ JACOBS, 2003, p.168.

sempre conscientes, ainda assim indispensáveis para constituir a ordem complexa²³. A exemplo das “redes de vigilância pública”²⁴ que cumprem o papel de segurança, contato e integração infantil à cidade. Ou como ocorre entre moradores e trabalhadores, pois “os empreendimentos que somos capazes de manter atraem, para as calçadas, à noite, muito mais moradores do que se o lugar fosse morto”²⁵.

A soma desses contatos públicos casuais no âmbito local (...) resulta na compreensão da identidade pública das pessoas, uma rede de respeito e confiança mútuos e um apoio eventual na dificuldade pessoal ou da vizinhança. (JACOBS, 2003, p.60).

Não é meta do transeunte propiciar segurança, nem dos moradores à rua vigiar a vizinhança, ou dos estabelecimentos comerciais serem locais de encontro, ou do entorno animado sustentar os parques públicos: são apenas o efeito lateral de sua existência. Como é o papel informal, e muitas vezes intangível, que a *rede de conhecidos* desempenha nas famílias e na formação de crianças²⁶, das pequenas comunidades do interior às cidades.

²⁶ JACOBS, 2004.

Mesmo uma sociedade pobre pode prover redundância de mentores e exemplos, porquê pessoas em suas comunidades preenchem estes papéis enquanto se realizam levando suas vidas por outros meios (...) visíveis em uma comunidade, mas invisíveis aos jovens quando a comunidade se torna invisível. (JACOBS, 2004, p.158 – tradução nossa).

Além dessa trama accidental, há nexos humanos mais consistentes, verticais e horizontais. Podem ser poucos para constituir o “o distrito como uma Entidade real. Bastam cerca de cem pessoas numa população mil vezes maior”²⁷. As associações humanas mais distantes ou específicas dependerão do excesso de contatos humanos, dessa “vida pública informal subjacente, interpondo-se entre elas e a privacidade da população urbana”²⁸. Aquela rede de vigilância pública é o pano de fundo para conexões mais intensas do que chama *figuras públicas*, das quais dependem as lideranças formais, na escala da vizinhança. Na escala dos distritos existem “pessoas, geralmente líderes, que ampliam sua vida pública local para além da vizinhança e de organizações ou instituições específicas”²⁹.

²⁷ JACOBS, 2003, p.147.

²⁸ JACOBS, 2003, p.61.

²⁹ JACOBS, 2003, p.146.

A ordem complexa emergirá de ações locais, realizadas a partir de informações que são manifestações locais do todo. Prescinde-se de uma compreensão global. Basta atenção aos *indicadores*.

Qualquer cidadão, repito, pode ter consciência dos indícios irregulares – ou consciência de sua ausência.

Os habitantes das cidades, na verdade, geralmente são ótimos especialistas informais exatamente nesse assunto. (JACOBS, 2003, p.493).

Como a solicitude das crianças, a panfletagem, o número de bancos e companhias de seguro, a iluminação pública, aponta a integração infantil à vida urbana, a diversidade do parque de bairro, a perda de diversidade de uma região ou lugares desertos, respectivamente. São os sinais interpretados por todos e cada um, e por Jacobs em sua investigação. A expressão da ordem complexa ao nível da rua, de modo que possa ser empiricamente observada por qualquer um, é parte do fenômeno e a condição epistemológica de seu trabalho. Por isso que pessoas comuns são capazes de perceber quando um distrito é próspero ou decadente com mais agudeza que os planejadores; há casos em que “os indícios visíveis do processo de degradação são quase tão gráficos como um diagrama”³⁰. O sistema é complexo, mas comunica sua situação em todos níveis por meio de sinais relativamente simples, de apreensão fácil. O “senso comum”, que tanto aplicam a Jacobs positiva ou negativamente, é processo de conhecimento válido e, mais importante, é a base da tomada de decisões dos agentes humanos mais simples, mais elementares. Aqui os sinais devem ser entendidos exatamente como tais: são fluxos de informação. E se corrompidos terão efeitos devastadores.

³⁰ JACOBS, 2003, p.288.

Crescimento: diferenciação e expansão

As cidades crescem em dois sentidos distintos. Sua melhoria qualitativa, sua complexificação, será o *desenvolvimento*. Seu aumento quantitativo, uma *expansão*. Um ecossistema em desenvolvimento aumenta a biodiversidade; em expansão, a biomassa. A expansão de um rio seria o aumento do volume de água; o desenvolvimento, a formação de um delta³¹. A expansão de um ente ocorre pela eficiência em capturar a energia transiente. O importante, no entanto, será o desenvolvimento, “processo aberto que cria complexidade e diversidade, porque múltiplas generalidades são fontes de múltiplas diversificações”³².

³¹ Metáfora do biólogo C.H. Waddington para descrever a *paisagem epigenética* (ELLERMAN, 2004).

³² JACOBS, 2001, p.24.

A complexidade se incrementa pela *diferenciação*, como na morfogênese das células humanas³³, processo que vale do sistema solar até o labor humano. As primeiras ferramentas foram generalidades (ossos, pedras, galhos) que, em graus sucessivos de especialização, ganharam a forma de martelos, lanças, foices. O mesmo com as formas de atividade produtiva, que “multiplicam-se em mais divisões de trabalho

³³ JACOBS, 2001. O trabalho pioneiro nesse aspecto foi o de Alan Turing, *The Chemical Basis of Morphogenesis* (Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences, Vol. 237, No. 641. aug. 1952), onde matematicamente demonstrava o desenvolvimento de um embrião (no sentido de Jacobs) por meio da diferenciação crescente. Este foi um dos textos inaugurais dos estudos da complexidade auto-organizada.



³⁴ JACOBS, 1970, p.58 – tradução nossa.

³⁵ JACOBS, 1970, p.55 – tradução nossa.

³⁶ JACOBS, 1970; 1984.

³⁷ JACOBS, 1970.

³⁸ JACOBS, 1980, p.68 – tradução nossa.

³⁹ JACOBS 1984; 1994.

⁴⁰ JACOBS, 2003, p.161.

⁴¹ JACOBS, 2003, p.314.

por meio da adição de atividades que produzem novas somas de trabalho para ser dividido³⁴. Diferenciação incremental, na maioria dos casos, onde uma nova atividade “é adicionada diretamente a apenas um fragmento do trabalho anterior”³⁵, a uma de suas etapas; que passará por nova divisão do trabalho, que terá uma etapa sua mesclada com outras, e assim por diante. Como a invenção do sutiã por Mrs. Rosenthal derivada da confecção de vestidos, ou a produção de adesivos pela 3M, que originalmente produziam areias abrasivas para metalurgia³⁶. A divisão do trabalho de Adam Smith é apenas um *take* de um processo de divisão, secessão e diversificação da atividade. O clássico exemplo da produção de alfinetes fora uma especialização dos manufaturados de arame³⁷.

A diferenciação é, ao cabo, a *inovação*. Em um momento, Jacobs (1980) comparará a divisão das atividades à bipartição das amebas. Ao falar de que as novas partes não são idênticas às anteriores, emprega o termo *mudação*. Trata-se de um outro nome para esse processo incremental, pois “mutantes são a mais importante forma de divisão na vida econômica”³⁸. Outro conceito que emprega é o de *epifenômeno cooptado*, de Stephen Jay Gould, que descreve a transformação dos órgãos de uma função a outra nos organismos vivos. Jacobs o aplica culturalmente, a exemplo do rádio, cooptado para o entretenimento, criado para mensagens emergenciais³⁹. Por isso, a vitalidade econômica é um indício da mesma pujança, da complexidade crescente, que será a vitalidade cultural.

As mesmas condições físicas e econômicas que geram um comércio diversificado estão intimamente relacionadas à criação, ou à presença, de outros tipos de variedade urbana. (JACOBS, 2003, p.162).

Essa diversidade na cidade é a de atividades comerciais e culturais, de criações técnicas e artísticas, de tipos edilícios e mesmo de seres humanos. A variedade de seres humanos, pessoas com “os mais diferentes gostos, habilidades, necessidades, carências e obsessões”⁴⁰. A complexificação do ambiente inclui a diversificação “progressiva da própria população. (...) As qualificações, os interesses, as atividades e as relações distintas fora do bairro variam e se diferenciam com o passar do tempo”⁴¹. A diversidade é resultado e causa do processo de organização crescente. De entrada, facilita a expansão do sistema.

Quanto mais diferenciados forem os meios que um sistema possui para recapturar e transferir energia, antes que seja descarregada do sistema, maiores são os efeitos cumulativos da energia que ele recebe. (JACOBS, 2001, p.59).

Estabelece ainda relações intrincadas dos seres entre si, com o seu entorno, que é igualmente parte do fenômeno, na medida em que todos vão se transformando. Um *habitat* natural, por exemplo, é “uma rede intrincada, complicada de interdependências”⁴².

⁴² JACOBS, 2001, p.29.

Desenvolvimento depende de co-desenvolvimento. Quero dizer que não adianta pensar o desenvolvimento “linearmente”, ou mesmo como um conjunto de linhas abertas. Ele opera como uma rede de co-desenvolvimentos interdependentes. Sem essa rede não há desenvolvimento. (JACOBS, 2001, p.26).

Nas cidades existe co-desenvolvimento em todas as esferas: dentro do mecanismo da aparição de novas atividades, a variedade de bens e serviços do entorno permite com mais facilidade a montagem de novas cadeias de trabalho, e o consumo dos novos bens produzidos, às vezes por outros produtores, para confeccionar seus próprios bens.

As cidades ainda irradiam desenvolvimento. As cidades seriam o motor da civilização, estruturando a zona rural desde a pré-história⁴³. O processo de subsumir o campo à cidade é um dos três sinais de economias em expansão e desenvolvimento⁴⁴. Dentre as maneiras pelas quais as cidades se expandiriam, são modalidades que reorganizam a zona rural: o aumento repentino do mercado consumidor urbano para os produtos rurais, o transplante de atividades da cidade para o campo e as aplicações de inovações que multiplicam as mercadorias produzidas e expandem o seu volume⁴⁵. Por ação das cidades, come-se não apenas mais, como melhor, como no Japão do pós-guerra⁴⁶. Toronto seria um exemplo da colonização do entorno rural por empreendimentos surgidos na cidade, e Montreal, da capitalização do seu próprio entorno por consumo e investimentos⁴⁷. Invenções como o sistema de três campos do séc. XII, a revolução agrícola do séc. XVIII, a segadora de Cyrus McCormick, os grãos híbridos atuais, foram todas gestadas em cidade. Benfeitorias exportadas à zona rural, como a eletricidade, também. Não era coincidência a agricultura ser mais produtiva nos países mais urbanizados, nem a fome da Irlanda relacionar-se à carência das benfeitorias espalhadas das cidades. Igualmente, ao substituir importações por inovações técnicas, as cidades tornam obsoleta a produção do entorno e áreas distantes: como a produção artificial do gelo, o couro artificial, a borracha sintética, as roupas sem algodão⁴⁸.

⁴³ JACOBS, 1970.

⁴⁴ JACOBS, 1984.

⁴⁵ JACOBS, 1984.

⁴⁶ JACOBS, 1970.

⁴⁷ JACOBS, 1980; 1984.

⁴⁸ JACOBS, 1970.

Assim, é a pulsão das cidades que comanda o tipo de atividade rural. Sua “habilidade de modelar e remo-

⁴⁹ JACOBS, 2004, p.32 – tradução nossa.

delar as economias de outros assentamentos⁴⁹ inclui mesmo aquelas geograficamente distantes.

⁵⁰ JACOBS, 2001, p.113.

As *realimentações (feedback)* são parte da estrutura dos fenômenos complexos, da cidade, e da auto-organização em geral, que “pode ser transmitida por diversos meios – monetário, demográfico, mecânico, químico, elétrico, o que for⁵⁰ e é

essencial aos sistemas dinâmicos, conspicuamente incluindo sistemas ecológicos e bioquímicos e desenvolvimento neurológico infantil; realimentação é tão essencial nestes sistemas que se eles param ou falham, o sistema por inteiro morre ou, dito de outra maneira, falha. (JACOBS, 2004, p.69 – tradução nossa).

⁵¹ JACOBS, 2003, p.159.

Na sua primeira obra sobre a cidade, Jacobs menciona apenas as *realimentações positivas*. Círculos virtuosos, como o das pessoas às ruas, pois “a presença as pessoas atrai outras pessoas”, a recuperação dos cortiços, a pluralidade comercial de uma cidade e, de um modo geral, da diversidade, porque a “própria diversidade urbana permite e estimula mais diversidade⁵¹. Em outro momento, ao tratar de economia urbana, fala de *sistemas recíprocos*, ciclos de realimentação positiva como a musculatura que opera os pulmões que por sua vez a sustentam⁵², e de mecanismos de *auto-abastecimento*⁵³. A cidade, em si, é uma expressão do fenômeno.

⁵² JACOBS, 1970.

⁵³ JACOBS, 2001.

Qualquer assentamento que se torna bom em substituir importações *torna-se* uma cidade. (...) Na vida real, onde quer que substituição de importações ocorra significativamente, se dá em episódios explosivos porque trabalha como uma reação em cadeia. (JACOBS, 1984, p.41 – tradução nossa)⁵⁴.

⁵⁴ O termo – *import-replacing* – tem um sentido particular na teoria econômica de Jane Jacobs, que não cabe aqui expor. E não aquele que o termo *substituição* de importações tem usualmente.

⁵⁵ JACOBS, 2003.

⁵⁶ JACOBS, 2004.

⁵⁷ JACOBS, 2001.

Porém a deterioração da complexidade é, também, um processo de realimentação, círculos viciosos, como o ciclo da insegurança nas ruas, os parques vazios, os especuladores e a remoção de cortiços, os cortiços e os projetos de reforma urbana, a proliferação dos automóveis na cidade⁵⁵. E, em um grau maior, nacional, a relação entre o *déficit* habitacional, desmantelamento de comunidades e dependência excessiva dos automóveis⁵⁶. Jacobs acredita que os ciclos econômicos de realimentação positiva daninhos são em geral subsidiados, como a falência dos bancos pesqueiros de Grand Banks por superexploração⁵⁷. Apesar de breves, tais processos podem ser portentosos, e concluem com o colapso.

Em obras posteriores incluiu a *realimentação negativa*. A realimentação positiva tende a intensificar a instabilidade, corrigida pela realimentação negativa,

“sistemas instáveis requerem correções contínuas e ajustes, de outra maneira em pouco tempo sucumbirão por suas próprias instabilidades”⁵⁸. Enumera como exemplos o termostato e, no plano sociológico, a queda do valor do papel-moeda como resposta à sua impressão, a saída de empreendimentos urbanos devido ao apinhamento e concorrência crescente pelo espaço⁵⁹. Em mais de uma ocasião cita e adota como exemplo a “mão invisível” descrita por Adam Smith⁶⁰. Porque, em verdade, adota a concepção de Ludwig von Mises, aprimorada nesse aspecto por Friedrich von Hayek, de que o preço é um sinal local de um arranjo global (o custo de cada produto), correndo em sentido inverso ao do fluxo de produtos, símbolo do crédito que alguém que produz algo adquire perante os demais, *feedback* negativo para “a auto-regulamentação econômica”⁶¹. Assim, permite o rearranjo eficiente das forças produtivas; preços altos estimulam produtos novos, mais baratos, como os tipos móveis em relação aos livros manuais, ou o revestimento de madeira dos cabos dos talheres no lugar da prata⁶². Quando corrompido – por subsídios, impostos, bolhas especulativas⁶³ – desregula-se o sistema. Em obra específica, acredita que políticas nacionais, na medida em que a maioria das nações não coincidem com as cidades como unidades econômicas, igualmente falseiam os dados⁶⁴.

Mas o desafio é o da própria sobrevivência em um universo instável. A estabilidade dos sistemas – “sistemas vivos, ecossistemas, organismos, células que compõem organismos, microrganismos”, como “muitos sistemas inanimados: os rios, a atmosfera, a crosta terrestre. Coletividades humanas, empresas, economias, nações, governos, civilizações”⁶⁵ – implica no risco da instabilidade.

Nenhum sistema dinamicamente estável vive para sempre (...). Mas o milagre é que esses sistemas vulneráveis resistem, se sucedem e florescem cada um a seu tempo, sob o Sol. Sistemas dinâmicos têm recursos e métodos para evitar colapsos. (JACOBS, 2001, p.103).

Seriam quatro os meios para manter a estabilidade: os ciclos de realimentação positiva e os controles de realimentação negativa, além das bifurcações e adaptações de emergência.

O processo de diversificação ao longo do tempo inevitavelmente conduz a uma variedade de elementos. Na cidade essa diversidade (econômica, edilícia, humana) é o que lhe permite singrar os mares futuros. A história do sistema está cristalizada na própria estrutura,

⁵⁸ JACOBS, 1984, p.158 – tradução nossa. Não é uma invenção de Jane Jacobs. Norbert Wiener, o pai da Cibernética, cedo descobriu que a realimentação negativa é o princípio da homeostase (WIENER, 1970; 1980). Wiener, cujas descobertas são mencionadas rapidamente nas obras iniciais de Jacobs, depois ganha pleno reconhecimento (JACOBS, 2001).

⁵⁹ JACOBS, 1984.

⁶⁰ JACOBS, 2001.

⁶¹ JACOBS, 2001, p.19.

⁶² JACOBS, 2001.

⁶³ JACOBS, 2001.

⁶⁴ JACOBS, 1984. A exceção será aqueles países que são, na prática, cidades-estado (Singapura, Hong Kong, Holanda) ou de porte similar (Taiwan).

⁶⁵ JACOBS, 2001, p.103.

⁶⁶ A memória humana, neurológica, em si mesma é estrutura. Portanto, tampouco é uma analogia.

⁶⁷ JACOBS, 2003, p.60.

⁶⁸ JACOBS, 2003, p.348.

⁶⁹ JACOBS, 2003, p.149.

⁷⁰ JACOBS, 2003.

⁷¹ JACOBS, 2003, p.220.

⁷² JACOBS, 2003, p.308. JACOBS, 2003.

nas suas conexões e entidades. Sua forma em cada instante é resultado de todas as etapas pregressas, de maneira singular e irreversível. De certa maneira seria como ter uma memória⁶⁶. Ilya Prigogine (2002) observa que o homem neolítico é, individualmente, tão inteligente quanto o contemporâneo; o que é radicalmente diferente são as relações entre os homens e seu passivo, intelectual e material. Está na estrutura, formada com o passar dos milênios. A confiança, por exemplo, que ocorre na rua e na vizinhança, “forma-se com o tempo a partir de inúmeros pequenos contatos públicos nas calçadas”⁶⁷. Os empreendimentos pessoais, os negócios de bairro, são concretizações das pessoas e suas famílias, “todo o seu passado transformado em esperança de futuro”⁶⁸, daí a crítica às desapropriações. O mesmo vale para os relacionamentos humanos em geral, insubstituíveis, e alerta que, quando desfeitos, “destrói-se sua condição de seres sociais verdadeiros – às vezes por pouco tempo, às vezes para sempre”⁶⁹. O poder político dos distritos também vem com o tempo⁷⁰. Os próprios edifícios da cidade provêm das sedimentações históricas e aí radica seu valor. Pois, com custo amortizado pelo passar dos anos, os prédios mais antigos permitem empreendimentos de menor retorno e moradores com menor renda, e com isso sua maior variedade na cidade⁷¹.

O problema se instala quando o tempo é zerado por alguma forma de *tabula rasa*, destruindo a complexidade daquele sistema adquirida no correr dos anos. Remover pessoas constantemente de um lugar é uma forma dessa terraplenagem, pois, como a flutuação populacional dos cortiços, “deixam a comunidade num estágio embrionário eterno, ou num retorno eterno a uma infância desassistida”⁷². Outra, evidente e mote de sua ação política, era a destruição massiva de áreas da cidade e construções *ex nihilo* de grandes glebas de uma só vez.

Morte: a entropia

Mas há a entropia. A morte física dos seres vivos é um fenômeno desse tipo. Ocorre quando o sistema cessa de adquirir complexidade e, diante de novas circunstâncias, não se adapta, perde organização, até desfazer-se.

Todos os sistemas dinâmicos correm o risco de succumbir à instabilidade, e é por isso que precisam de constante autocorreção. Se e quando um sistema dinâmico perde definitivamente a estabilidade, ele ou cai na inércia ou se desintegra. (JACOBS, 2001, p.103).

A exemplo da definição de um bairro mal-sucedido para Jacobs: “é aquele que se encontra sobrecarregado de deficiências e problemas e cada vez mais inerte diante deles”⁷³. Ao cabo, manter-se no mesmo lugar não é uma possibilidade. Não há estabilidade, a longo prazo, no universo. Não há um *status quo* ao qual se manter. Sequer cabe simplesmente estocar coisas como a riqueza, a cultura ou a informação, até porque não são “coisas”, e sim processos. Seguir adiante é a única solução. Por exemplo, se uma cidade não realizar o que preconiza “sua economia não apenas pára de crescer; ela definha e cresce cada vez menos”⁷⁴.

⁷³ JACOBS, 2003, p.123.

⁷⁴ JACOBS, 2001, p.101.

Uma técnica qualquer não pode ser preservada em si mesma, por exemplo; pode apenas ser assimilada a outro fim. Jacobs dizia haver hoje mais barcos à vela que antes do vapor, embora dedicados exclusivamente ao lazer; mais pessoas que sabem pôr ferraduras em cavalos que antes, embora veterinários e especialistas em animais, e não mais ferreiros; que o quimono ganhara sobrevida como roupa formal de alta moda, com zíper e novos materiais; que o chip de computador estava empregado uma técnica de joalheria quatrocentista⁷⁵. Como o desenvolvimento não é um jogo de soma zero, as inovações sequer implicam na substituição das invenções anteriores por si só, elas não preenchem “um volume equivalente ao das coisas antigas que a geraram (...) nem na vida econômica nem no resto da natureza”⁷⁶. O contrário é sua perda, a atrofia do conhecimento em uma dada cultura. A regra seria “use-a ou perca-a”, e a história daria exemplos de retrocessos tecnológicos consideráveis; cita o papiro egípcio, os tasmanianos, pequenas cidades norte-americanas⁷⁷, e mesmo civilizações como a Mesopotâmia e a China⁷⁸. As técnicas se extinguem pela estagnação econômica, pela falta de dinamismo em uma sociedade⁷⁹.

⁷⁵ JACOBS, 1970; 2001.

⁷⁶ JACOBS, 2001, p.54.

⁷⁷ JACOBS, 1984.

⁷⁸ JACOBS, 2004.

⁷⁹ JACOBS, 1970.

O que ocorre com o ente que se desagrega? O que ocorre com todos os seres vivos: são reabsorvidos por outros seres. Como na massa falida das empresas. E assim, “talvez alguma coisa dinamicamente estável o engolfe ou alguma coisa nova se organize a partir de seus fragmentos”⁸⁰.

⁸⁰ JACOBS, 2001, p.103.

Nem sempre a diminuição das coisas – nações, sistemas, empresas, seres vivos – é uma etapa do declínio e colapso, como também parte do processo de multiplicação, um sinal de vigor, como a cissiparidade das amebas. Seria o caso tanto da separação da Noruega da Suécia, como da divisão da Standard Oil e do processo de formação de cadeias de restaurantes⁸¹.

⁸¹ JACOBS, 1980.



⁸² JACOBS, 2003.

⁸³ JACOBS, 1970.

⁸⁴ JACOBS, 2001.

⁸⁵ JACOBS, 1970.

⁸⁶ JACOBS, 1970; 2004.

⁸⁷ JACOBS, 1984.

⁸⁸ JACOBS, 1980.

De toda sorte, a morte termodinâmica é a perda da complexidade do sistema. Ou, ao revés, a perda de complexidade significa a própria morte. A especialização funcional, nos sistemas humanos – empresas, áreas urbanas, cidades, países – é o sinal, a causa e o próprio declínio. Como explícito desde seu primeiro livro⁸², é usual que a entropia seja uma decisão consciente, embora desastrosa. Para ela, as grandes empresas não seriam um sinal de uma economia próspera. Se a inovação vem da pluralidade de empreendimentos humanos, o processo de concentração das mesmas em grandes organizações, resultado da criatividade econômica passada, só pode levar à estagnação⁸³. O mesmo vale para monopólios, de todos os tipos, já que não há monopólios na natureza. Eles, como os de companhia de eletricidade, telefônica e dos correios⁸⁴, abortam a possibilidade de inovações. Análogas são as grandes áreas de monocultura agrícola, cujo caso mais dramático talvez tenha sido a catástrofe ecológica do Usbequistão com o dessecamento do Mar de Aral. Análoga ainda é a renovação urbana de East Harlem ou do Morningside Heights, que resultou na deterioração econômica da área. E, de um modo geral, a concepção urbana de que cada área precisa ter uma função específica, sem mesclas e sobreposição⁸⁵. Ainda mais se a especialização é de cidades, tanto para a moderna Detroit, como para a paleotécnica Manchester, a medieval Dinant e a ancestral Mohenjo-Daro⁸⁶, sempre prenúncio e causa de sua decadência. Limitação similar teriam as Ilhas Canárias com o açúcar, Sardenha com o queijo e Zâmbia com o cobre⁸⁷. O Uruguay teria uma economia de Terceiro Mundo, mesmo quando próspero, por sua especialização e limitação econômica. O Canadá seria um país com províncias inteiramente montadas sob um raciocínio “colonial”, ancorado na exportação de matérias-primas e com cidades mono-funcionais, centros de serviço, que findo o *boom* econômico, decaem. Situação reforçada por mecanismos legais e financeiros orientados para isso, com grandes montantes para grandes empreendimentos⁸⁸.

Aqui um parêntese importante. Repetidas vezes ela defende que uma concepção equivocada, pseudocientífica, do Urbanismo e da Economia, leva a tais medidas. No entanto assume que a própria vitalidade pode conduzir, a partir do êxito econômico, à sua própria extinção, com o aumento do interesse pela área e, portanto, do custo do solo, elitizando seus moradores e afunilando os empreendimentos para aqueles mais rentáveis, como ocorrera com a especialização da Rua Oito em restaurantes, da Rua Três com casas noturnas, e do centro de Manhattan com edifícios de

escritórios e sedes de bancos (cuja presença assinala indefectivelmente o processo). Seriam falhas na realimentação, como ocorrem com algumas células⁸⁹. São igualmente limites a servidão, as castas, a escravidão e o machismo⁹⁰. Tanto na escala urbana, quanto no das civilizações: teria sido uma das conseqüências, e a seguir um reforço no círculo vicioso, da decadência da Mesopotâmia muçulmana⁹¹. Limitando a diversidade dos seres humanos, vedam possibilidades criativas. Migrando de tais lugares, fecundam aqueles que os recebem.

⁸⁹ JACOBS, 2003.

⁹⁰ JACOBS, 2001.

⁹¹ JACOBS, 2004.

Outro problema está com as *adaptações de emergência*, medidas tomadas em tempos de crise que, mantidas para além das circunstâncias que as requisitaram, podem sacrificar a complexidade do sistema e iniciar uma escalada de deterioração. Por exemplo, Jacobs acredita que o círculo vicioso que desfaz as comunidades norte-americanas surgiu das adaptações de emergência da Grande Depressão⁹². A certas medidas Jacobs chama de *operações de declínio*, tentativas governamentais de sustar a decadência: prolongada produção militar, prolongados subsídios para regiões pobres e promoção de comércio entre economias avançadas e atrasadas⁹³. Como se baseiam em premissas falsas, igualmente agravam a situação.

⁹² JACOBS, 2004.

⁹³ JACOBS, 1984.

O problema residirá no conceito de *eficiência*. Que, para Jane Jacobs, se ancora na própria sobrevivência.

Sobrevivência: bifurcações e inovações

O conceito usual de eficiência relaciona-se com a performance em cumprir uma função específica, firmando-se nos Estados Unidos especialmente sob a forma da economia de escala.

Os heróis populares da eficiência de escala – Eli Whitney, Henry Ford, e legiões de *experts* em suas fileiras – muito tempo atrás convenceram políticos e populações norte-americanas que as economias de escala foram responsáveis pelos altos padrões de vida da América, o que é em parte verdade. (JACOBS, 2004, p.157 – tradução nossa).

Essa concepção é antitética ao emaranhado ambíguo, efervescente e em aberto dos sistemas complexos. Nele a mescla e ambivalência, sem respostas unívocas e funções estáveis, são essenciais. Não se pode perguntar, por exemplo, para quê serve uma economia⁹⁴, como seria descabida a mesma pergunta para a natureza, pois “a vida econômica permite desenvolver culturas e uma infinidade de aspirações, e essa (...) é

⁹⁴ JACOBS, 2001.

⁹⁵ JACOBS, 2001, p.177.

a sua mais significativa função”⁹⁵. Por isso uma cidade não pode ser eficiente e simultaneamente produzir atividades. É mais barato projetar e construir grandes empreendimentos de moradia, que carecem de vitalidade urbana. É mais conveniente o empréstimo de grandes montantes de capital a poucas empresas, porém menos efetivo. O treinamento de uma pessoa para um trabalho apenas é o que custa menos, porém é o mais limitante⁹⁶.

⁹⁶ JACOBS, 1970.

A diversidade nos sistemas complexos confere-lhes resiliência para as turbulências; nos ecossistemas “os protege da devastação total por doenças ou por alterações climáticas que destroem monoculturas”⁹⁷. Mas também são o manancial para as novidades que permitirão o sistema saltar para um novo estado.

⁹⁷ JACOBS, 2001, p.98.

De fato, o trabalho de desenvolvimento é inerentemente tão incerto que pela lei dos grandes números [de Jakob Bernoulli], as chances de sucesso aumentam enormemente se houver maior número de tentativas. (JACOBS, 1970, p.90 – tradução nossa).

⁹⁸ JACOBS, 2001. Inspirado em um conceito da Teoria do Caos, as *bifurcações de Feigenbaum*.

São as *bifurcações*⁹⁸, situações em que os sistemas se defrontam com o colapso ou estados ainda mais complexos, seguida de novas bifurcações, interpretando o ruído exterior como insumo para um caminho novo⁹⁹.

⁹⁹ Alinha-se, por exemplo, nas teorias paleontológicas, com a do *equilíbrio pontuado*, de Stephen Jay Gould, que Jacobs menciona algumas vezes, de que a evolução não se deu de maneira contínua.

Não é acidental, mas estrutural à vida, e também às cidades, esse fio da navalha, andar “no limiar do caos”¹⁰⁰, entre a estabilidade extrema dos cristais, ou da Cidade-Jardim de moldes corbusianos, e o caos absoluto dos fluidos em turbulência, ou das contínuas renovações dos cortiços. Deterioração e desenvolvimento, entropia e neguentropia, se apresentam como caminhos em cada bifurcação. Pois “quando a instabilidade de um sistema – seja ela de qualquer natureza – se torna tão séria que não é mais possível continuar operando como antes, ele deve fazer uma mudança radical”¹⁰¹. Mas pode seguir-se o fiasco, isto é, o processo entrópico:

¹⁰⁰ JACOBS, 2001. Inspirado em artigo de John Horgan, *From Complexity to Perplexity*, publicado na *Scientific American*, de junho de 1995.

¹⁰¹ JACOBS, 2001, p.104.

Perdedores são confrontados com abalos tão radicais em circunstâncias tais que suas instituições não conseguem adaptar-se adequadamente, tornam-se irrelevantes, e colapsam. (JACOBS, 2004, p.20).

A definição se enquadra no caso dos bairros mal-sucedidos, porém vale o raciocínio para unidades menores, como empresas. As bifurcações urbanas bem-sucedidas levam à sua mudança de feição. Quem poderia hoje dizer que Londres iniciou sua longa vida exportando peixes? Assim como Paris, vinho; Veneza, sal; Roma, gado e Copenhague, arenque. Detroit passou de exportar farinha, para barcos e cargueiros a vapor,

depois cobres e manufaturados, e por fim automóveis. E aqui estará a diferença entre a vida e a morte. As más adaptações no mundo natural significam extinção, e “correções benévolas da deterioração não são garantidas”¹⁰².

Algumas pessoas pensam de modo otimista que se as coisas se tornarem ruins o suficiente, melhorarão por causa da reação de pêndulos benévolos. Quando uma cultura está funcionando bem, o balanço de pêndulos benévolos – a realimentação efetiva – ocorre. Estabilização corretiva é um dos grandes serviços da democracia, com sua realimentação aos governantes de protestos ao voto público. Estabilização é também um dos grandes serviços de algumas inovações comerciais que, junto com os mercados, afastam a produção e o consumo daqueles recursos afligidos pelos altos custos dos retornos minguentes, e os substituem por aqueles de outros locais. (JACOBS, 2004, p.21 – tradução nossa).

Se em seu primeiro livro estava preocupada com a destruição das grandes cidades norte-americanas por conta de concepções urbanas equivocadas¹⁰³, no último, acreditava que EUA e Canadá estão passando por um processo de dissolução. Como tudo estaria entrelaçado, a falha em aspectos cruciais levaria um desmoronamento gradual, em realimentação positiva da degradação.

O caminho do futuro é imprevisível. Terá de ser prospectado, encontrado por tentativa e erro. Porque “ninguém pode prever os meios adequados – sem falar no ‘melhor’ meio – de fazer coisas conhecidas, quanto mais de coisas nunca feitas antes”¹⁰⁴. São imprevisíveis as inovações geradas. Como “as áreas urbanas com diversidade emergente geram usos desconhecidos e imprevisíveis e perspectivas visuais peculiares”¹⁰⁵. Como são imprevisíveis o sucesso e os efeitos das inovações¹⁰⁶, e os efeitos negativos, os próximos desafios, como fora a chuva ácida com os automóveis e o esgotamento do solo dos povos agrícolas¹⁰⁷.

Por isso ela defende que as cidades são agentes dinâmicos na resolução de seus próprios problemas, criando novas tecnologias para desafios inéditos¹⁰⁸. Os sucessos são claros apenas *a posteriori*: o primeiro barco a vapor e os primeiros automóveis foram desdenhados, a IBM não acreditava no computador pessoal, os especialistas em materiais industriais rejeitaram o plástico; mesmo a eletricidade adotou-se de maneira titubeante¹⁰⁹. Quanto mais agentes experimentarem randomicamente possibilidades, melhor. A concentração das decisões em poucos centros, empresas ou governo, asfixia essa investigação, como o programa nuclear nos Estados Unidos, ou o do fim das navega-

¹⁰² JACOBS, 2004, p.23 – tradução nossa.

¹⁰³ Depois incidirá sobre outras formas do que julgava ser “pseudo-ciência” (JACOBS, 2004).

¹⁰⁴ JACOBS, 2001, p.170.

¹⁰⁵ JACOBS, 2003, p.262.

¹⁰⁶ Aqui temos outro enlace intencional com os avanços científicos. Cita nominalmente Edward Lorenz e a expressão que ficou conhecida do “efeito borboleta” (JACOBS, 2001).

¹⁰⁷ JACOBS, 2004.

¹⁰⁸ JACOBS, 2003.

¹⁰⁹ JACOBS, 2001.

¹¹⁰ JACOBS, 2004.

ções interoceânicas na altamente centralizada China, contrastando com as viagens de Cristóvão Colombo, viáveis apenas porque houve uma variedade de possíveis patronos a quem oferecer o projeto¹¹⁰. Daí a tentativa e erro ser processo ao mesmo tempo necessário e incerto.

O desenvolvimento de atividades é um processo confuso e que consome tempo e energia em tentativa, erro e falha. As únicas certezas nele são a tentativa e o erro. O sucesso não é uma certeza. (JACOBS, 1970, p.90 – tradução nossa).

Porém esse processo tentativo acarreta um custo a ser arcado pelo organismo:

O que faz o processo caro é o grande número de empresas que devem encontrar capital inicial – incluindo aquelas que não serão bem sucedidas – e o grande número que precisa encontrar somas relativamente largas de capital de crescimento assim que iniciarem a prosperar. (JACOBS, 1970, p.228 – tradução nossa).

¹¹¹ JACOBS, 1970.

¹¹² JACOBS, 1970.

Por isso que a longo prazo os sistemas mais complexos são os que sobrevivem mais. Aqueles com a capacidade de se desenvolver, ganhar complexidade, ao curso do tempo, absorvendo o ruído do meio como estímulo, saltando de patamar em patamar. Assim, Manchester, cidade inteiramente dedicada à indústria têxtil em certo momento, faliu, enquanto Birmingham, vista então como caótica e ineficiente, sobreviveu, alterando seu perfil econômico a partir da infinidade de empresas que possuía, assim como a igualmente “caótica” Londres¹¹¹. Dinâmica análoga à da ainda pujante Boston e a decadente Detroit, praticamente uma *company town*. O mesmo fenômeno ocorre com as grandes companhias, menos inovadoras que as pequenas, mesmo com P&D¹¹². A especialização está longe do ideal; é a própria estagnação em ação.

Conclusão

A primeira obra de Jacobs já traz no título o cerne de suas aspirações e temores: a *vida* e a *morte*. Suas investigações subseqüentes lhe apontarão uma importância ainda maior das cidades, como os dínamos que movimentam a economia planetária. Para ela, as cidades dinâmicas apóiam-se em outras cidades, mais antigas. Não se desenvolvem simultaneamente, estando em etapas diferentes. Enquanto as cidades antigas decaem, novas estão ascendendo. De um lado, a ameaça de uma espécie de morte térmica planetária, de uma Idade das Trevas logo adiante.

Se a estagnação global das cidades algum dia ocorrer, inexoravelmente fará com que a vida econômica estagne e se deteriore em todas as partes, e não haverá saída: nenhuma cidade pujante para intervir, nem jovens cidades surgindo enquanto ainda têm oportunidade para fazê-lo. Se isso ocorrer, podemos estar seguros que com a prática de desenvolver economias urbanas, a memória de como a coisa é feita também se desvanecerá, e logo depois, a crença de que pode ser feita por pessoas perfeitamente ordinárias não mais será tida como possível. De fato, não é tida como possível em boa parte do mundo mesmo hoje. (...) Todos temos nossos pesadelos sobre o futuro da vida econômica; este é o meu. (JACOBS, 1984, p. 134 – tradução nossa).

A mesma concepção aponta para uma perspectiva muito maior, agora no sentido do tempo. Todo ente complexo descende de algum outro, e assim sucessivamente. New York e Hong Kong, quando jovens, tinham como mercado Londres. Veneza, que em seu auge era mercado para as demais cidades européias, ganhou seu ímpeto ao ter como mercado Constantinopla e consolidadas cidades islâmicas¹¹³. As cidades fazem parte de uma cadeia evolutiva de recursos, de energia, por meio da troca econômica, uma longa cadeia histórica das cidades, onde às vezes a diversidade da rede se perde e se reduz a umas poucas, e às vezes floresce uma constelação de cidades.

¹¹³ JACOBS, 1970.

Se Carl Sagan afirmava que somos todos pó de estrelas, e se todo e cada ser vivo do planeta descende de um mesmo ancestral, do primeiro organismo vivo que teria emergido na noite dos tempos, toda cidade descende daqueles primeiros assentamentos neolíticos, como Çatal Hüyük.

O que estou dizendo é que toda cidade tem um ancestral econômico direto, um parentesco econômico literal, em uma cidade ou cidades ainda mais velhas. Novas cidades não surgem por geração espontânea. A centelha da vida econômica urbana é passada de cidades mais velhas para as mais novas. Vive ainda hoje em cidades cujos ancestrais há muito se tornaram pó. (JACOBS, 1970, p.178 – tradução nossa).

E esta é uma perspectiva no mínimo luminosa.

Referências

GLEICK, James. *Caos – A Criação de uma Nova Ciência*. 4. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

ELLERMAN, David. *Jane Jacobs on Development*. Mar 2004. Disponível em: <<http://www.ellerman.org>>. Último acesso em: 15 nov 2017.

HOSPERS, Gert-Jan. Jane Jacobs – her life and work. *European Planning Studies*.v.14, n.6, jul 2006. Disponível em: <<http://www.preservenet.com/theory/Jacobsbiox.html>> Último acesso em: 15 nov. 2017.

JACOBS, Jane. *A Natureza das Economias*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

JACOBS, Jane. *Cities and the Wealth of Nations: Principles of Economic Life*. New York: Random House, 1984.

JACOBS, Jane. *Dark Age Ahead*. New York: Random House, 2004.

JACOBS, Jane. *Morte e Vida de Grandes Cidades*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2003.

JACOBS, Jane. *Systems of Survival: A Dialogue on the Moral Foundations of Commerce and Politics*. New York: Random House, 1994.

JACOBS, Jane. *The Economy of Cities*. New York: First Vintage Books Edition, 1970.

JACOBS, Jane. *The Question of Separatism*. New York: Random House, 1980.

JOHNSON, Steven. *Emergência – a vida integrada de formigas, cérebros, cidades e softwares*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

LANG, Glenna & WUNSCH, Marjory. *Genius of common sense: Jane Jacobs and the story of The death and life of great American cities*. Boston: David R. Godine, Publisher, 2009.

PAZ, Daniel J. Mellado. A Grande Cidade Americana de Jane Jacobs: um modelo de auto-organização emergente. In: *Anais do II Seminário Internacional Urbicentros*. Maceió: Editora da Universidade Federal de Alagoas, 2011a.

PAZ, Daniel J. Mellado. Jane Jacobs e o Desafio das Cidades: uma teoria geral para o desenvolvimento urbano. In: *Anais do II Seminário Internacional Urbicentros*. Maceió: Editora da Universidade Federal de Alagoas, 2011b.

PRIGOGINE, Ilya Prigogine. *As Leis do Caos*. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

ROWE, Mary. Jane Jacobs and the Self-Organizing City. In: SCHUBERT, Dirk (ed.). *Contemporary Perspectives on Jane Jacobs: reassessing the impacts of an urban visionary*. Burlington, USA/ Surrey, England: Ashgate Publishing Company/ Ashgate Publishing Limited, 2014.

SCHUBERT, Dirk. 50 Years: "The Death and Life of Great American Cities". In: SCHUBERT, Dirk (ed.). *Contemporary Perspectives on Jane Jacobs: reassessing the impacts of an urban visionary*. Burlington, USA/ Surrey, England: Ashgate Publishing Company/ Ashgate Publishing Limited, 2014.

WEAVER, Warren. *A Quarter Century In The Natural Sciences*. Public Health Report, Vol. 76, N.1, January, 1961. Excerpted from his report which is included in *The President's Review*, a part of the Rockefeller Foundation's annual report of 1958.

WIENER, Norbert. *Cibernética*. São Paulo: Polígono e Universidade de São Paulo, 1970.

WIENER, Norbert. *Cibernética e Sociedade – o uso humano de seres humanos*. São Paulo: Ed. Cultrix, 2. ed., 1980.

Dos territórios vulneráveis aos Territórios Educativos

Rafael Gomes, Giselle Azevedo

GOMES, Rafael; AZEVEDO, Giselle. Dos territórios vulneráveis aos Territórios Educativos. *Thésis*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 48-61, dez. 2020

data de submissão: 15/08/2020
data de aceite: 07/12/2020

Rafael GOMES é Doutor em Arquitetura, pesquisador do PROARQ-FAU-UFRJ; raffa.arq@globo.com

Giselle AZEVEDO é Doutora em Engenharia de Produção; Professora Associada FAU-UFRJ e PROARQ-FAU-UFRJ; gisellearteiro15@gmail.com.

Resumo

O desafio da implantação dos territórios educativos é justamente dar conta da complexidade das dinâmicas territoriais. Em cidades onde as disputas de classe estão territorializadas, parece fundamental pensar os processos educativos numa visão mais pluralista, reticular, que considere múltiplos espaços, culturas e identidades. Ou seja, esse desafio é maior nas regiões onde as desigualdades sociais tornam os sujeitos vulneráveis aos territórios da violência, do medo, da pobreza. Para os mais ricos, certamente a experiência da multiterritorialidade é uma opção, portanto a imersão em territórios educativos independe de ações políticas em contextos fixos. Para os mais pobres, os problemas sociais da cidade tendem a impedir que eles desenvolvam conexões tanto físicas quanto simbólicas para que possam acessar múltiplos territórios de desenvolvimento individual e coletivo, de ordem educativa, cultural e social. Como é possível organizar políticas efetivas de desenvolvimento socioeducativo em espaços cada vez mais desarticulados e fragmentados?

Palavras-chave: Território, território educativo, vulnerabilidade social.

Abstract

The challenge of implementing educational territories is precisely to deal with the complexity of territorial dynamics. In cities where class disputes are territorialized, it seems essential to think about educational processes in a more pluralistic, reticular view, which considers multiple spaces, cultures and identities. In other words, this challenge is greater in regions where social inequalities make individuals vulnerable to territories of violence, fear, and poverty. For the richest people, the experience of multi-territoriality is certainly an option, so immersion in educational territories does not depend on political actions in fixed contexts. For the poorest, the city's social problems tend to prevent them from developing both physical and symbolic connections so that they can access multiple territories of individual and collective development, of an educational, cultural and social nature. How is it possible to organize effective socio-educational development policies in spaces that are increasingly disjointed and fragmented?

Keywords: Territory, educational territory, social vulnerability.

Resumen

El desafío de implementar territorios educativos es precisamente hacer frente a la complejidad de las dinámicas territoriales. En las ciudades donde se territorializan las disputas de clases, parece fundamental pensar los procesos educativos desde una mirada más pluralista, reticular, que considere múltiples espacios, culturas e identidades. En otras palabras, este desafío es mayor en regiones donde las desigualdades sociales hacen que las personas sean vulnerables a territorios de violencia, miedo y pobreza. Para los más ricos, la experiencia de la multiterritorialidad es sin duda



una opción, por lo que la inmersión en territorios educativos no depende de acciones políticas en contextos fijos. Para los más pobres, los problemas sociales de la ciudad tienden a impedirles desarrollar conexiones tanto físicas como simbólicas para que puedan acceder a múltiples territorios de desarrollo individual y colectivo, de carácter educativo, cultural y social. ¿Cómo es posible organizar políticas de desarrollo socioeducativo efectivas en espacios cada vez más desarticulados y fragmentados?

Palabras-clave: Territorio, territorio educativo, vulnerabilidad social

Conceituar os territórios educativos, não é uma tarefa simples, porque tal construção conceitual carrega uma densidade de significados. A própria definição do termo território abrange diversas correntes de pensamento e é concebida através de diferentes abordagens. Quando associado ao termo educativo, essa união resulta em uma concepção maior que envolve o tema 'educação'. A participação maior das cidades no desafio do educar é cada vez mais fundamental. Os seus diferentes agentes, atores e espaços, que se bem articulados, podem favorecer os processos de aprendizagem e desenvolvimento do ser humano, e também podem ajudar a diminuir os efeitos negativos da pobreza concentrada e da segregação socioespacial. A união da escola e cidade em prol da educação pode representar uma ação importante contra os diversos problemas decorrentes das desigualdades sociais, mas para isso é preciso pensar essa união em nível de abrangência territorial. Portanto, para compreender a abordagem dos territórios educativos, é preciso entender qual é o contexto onde se pretende desenvolver os processos educativos, nesse caso, em contextos de vulnerabilidade social.

O conceito de Território

O conceito de território é amplamente discutido em diversas áreas do conhecimento como na Geografia, na Antropologia e na Ciência Política. Cada uma delas se apropria, explora e define o conceito de modo tanto particular, quanto relacional. Haesbaert (2002; 2007; 2008) dedicou grande parte das suas pesquisas acerca da compreensão do conceito de território e seus desdobramentos contemporâneos, como os processos de territorialidade, desterritorialização e multiterritorialidade. Para o autor, o termo território possui uma dupla conotação: a primeira a partir de uma posição materialista, ou seja, a dimensão espacial e concreta das relações sociais, o território como porção de terra, apropriado pelo ser humano; a segunda a partir de uma perspectiva idealista ou simbólica, o conjunto de representações sobre o espaço e o imaginário que move essas relações e sua dimensão cultural.

Para ajudar a compreender a perspectiva materialista do conceito, a socióloga Sarita Albagli (2004, p. 26) retorna à epistemologia do termo território: “vem do latim, territorium, que, por sua vez, deriva de terra e significa pedaço de terra apropriado”. Gottmann (2012, p. 525) aborda o termo a partir da perspectiva materialista, quando ele reconhece que “como geógrafo, sinto que seja indispensável definir território como uma porção do espaço geográfico, ou seja, espaço concreto e acessível às atividades humanas”. No entanto, Haesbaert (2007) ressalta que, mesmo para os geógrafos que preferem adotar a opção pela abordagem material do território, há outras correntes que enfatizam a importância da dimensão cultural e simbólica da sociedade no espaço geográfico.

Na abordagem idealista, Albagli (2004, p. 27) define território na sua dimensão simbólica como “conjunto específico de relações culturais e afetivas entre um grupo e lugares particulares, uma apropriação simbólica de uma porção do espaço por um determinado grupo, um elemento constitutivo de sua identidade”. Seguindo por essa perspectiva, Bonnemaïson e Cambrezy (1996) enfatizam a influência dos valores éticos, simbólicos e afetivos sobre o laço territorial, e que o mesmo não pode ser definido apenas pelo seu valor funcional ou material. Nessa perspectiva, o território é antes de tudo um construtor de identidades. Souza (1995, p. 78) endossa essa visão do termo ao identificar território como um campo de forças, uma teia ou rede de relações sociais. Para Milton Santos (2007) o território:

não é apenas o conjunto dos sistemas naturais e de sistemas de coisas superpostas; o território tem que ser entendido como o território usado, não o território em si. O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é o fundamento do trabalho; o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida. O território em si não é uma categoria de análise em disciplinas históricas, como a geografia. É o território usado que é uma categoria de análise (2007, p. 14).

A partir dessas perspectivas iniciais, a materialista e idealista, se desdobraram posteriormente outras dimensões acerca do conceito, tornando-o cada vez mais complexo. Na dimensão política, território está associado ao poder. Haesbaert (2008) debate os conceitos de dominação e apropriação para explicar o controle social através da territorialização. O domínio do território se dá através do controle dos indivíduos e dos grupos sociais, sua cultura, seus relacionamentos

e fenômenos a partir da posição geográfica que ocupam no globo terrestre. Segundo Gottmann (2012), a delimitação territorial das nações, a partir da naturalização de fronteiras desenhadas pelo imperialismo, foi preponderante para surgir as políticas de soberania nacional e autonomia — um exemplo claro da dimensão política do território. Já a dimensão econômica é definida quando o território é explorado a serviço dos interesses econômicos, como por exemplo a exploração dos recursos minerais do planeta, das produções agrícolas e do direito de circulação, produto dos embates entre as classes sociais.

Ao relacionar todas essas dimensões acerca do conceito de território, Haesbaert (2002, p. 37) o define como “diverso, múltiplo e complexo”, e a sua abordagem é baseada em três referenciais norteadores do conceito:

a primeira, mais simplificadora, o entende como simples base material de reprodução da sociedade. Nesse caso, quanto menor a capacidade tecnológica, mais territorializada seria a sociedade, e, nessa perspectiva, mais atrasada. Outra concepção, tradicionalmente hegemônica no campo acadêmico, é de base política. Nela, o território é uma forma de controle dos indivíduos e/ou dos processos sociais a partir do controle de seu espaço material de existência. Território e poder, nesse caso, andam juntos. Por fim, uma terceira abordagem é a que prioriza a dimensão cultural na definição do território e que o vê antes de tudo como um espaço dotado de identidade, uma identidade territorial (2002, p. 37).

O que mais interessa nesse debate conceitual é construir uma definição de território que abarque todas as suas dimensões, e a partir dessa construção, embasar o entendimento acerca dos territórios educativos. Então, território define-se através de relações indissociáveis entre o plano físico (materialista, econômica) e o plano simbólico (idealista, política). Haesbaert (2007) atribui dois sentidos ao termo território: o sentido absoluto e o sentido relacional; o primeiro é mais ligado ao território em sua concretude (substrato/materialidade); já o segundo está mais associado às relações socialmente espacializadas, controladas pela dimensão política ou pelas relações de poder, com delimitações mais elásticas, podendo ser permanentes ou efêmeras. Ao aprofundarmos o sentido relacional do conceito, é possível compreender o que significa territorialidade. Para Sack (1986) a territorialidade é definida como o modo pelo qual as pessoas se organizam no espaço e as relações de pertencimento com o mesmo, ou seja, o modo como experimentamos o mundo, ou parte dele, e o dotamos de significado.



Segundo Albagli (2004), o conceito de territorialidade emergiu nas pesquisas do campo das ciências humanas e sociais a partir da necessidade de compreensão dos reflexos dos comportamentos humanos em sua dimensão espacial. De acordo com a autora, o conceito refere-se às relações entre o indivíduo e seu grupo social e o meio em que ele habita em várias escalas geográficas — uma localidade, uma região, um país. Essas relações são expressas a partir de simbologias e significados que são conferidos ao espaço geográfico. No plano individual, a territorialidade refere-se ao espaço pessoal que cada pessoa carrega ao redor de si; no nível coletivo, o conceito envolve as relações sociais e identitárias de um grupo ou comunidade. Portanto, em um sentido mais abstrato, a territorialidade resulta de processos de socialização e interação humana no espaço, porém a sua existência não depende necessariamente de um plano físico, já que “é transportável e é dinâmica, como no caso de migrantes que se apropriam de novos territórios e reconstituem suas identidades territoriais em novos espaços” (ALBAGLI, 2004, p. 29).

Nesse sentido, Haesbaert (2008) afirma que a territorialidade não é apenas algo abstrato passível de análise. Mais do que isso, possui uma dimensão imaterial que pode ser traduzida em uma imagem, um símbolo, uma cultura, uma motivação, reforçando a ideia de que não necessariamente o território esteja concretamente manifestado. O autor pondera que no relacionamento entre os conceitos de território e territorialidade, há correntes de estudo que ora os separam, ora os unem. É possível estudar a territorialidade como uma concepção mais ampla que território, ou como uma dimensão do território, restrita e indissociável. Ao contrário da territorialidade, o território não pode ser definido somente pela sua dimensão simbólica, do mesmo modo que de acordo com essa proposição adotada, a territorialidade pode existir sem território, mas não o contrário.

Em um mundo cada vez mais globalizado e tecnológico, a noção de território ganha novos enfoques. Segundo Gottmann (2012), se antes a delimitação dos Estados Nacionais era fundamental para a definição dos territórios ao nível global, hoje a soberania das nações sobre o espaço geográfico é menor na medida em que a organização política e econômica dos países e a criação de redes externas é mais importante do que sua expansão territorial propriamente dita. Somando-se a isso, o advento do espaço virtual, com a revolução dos meios de comunicação, através do que Haesbaert (2007; 2008) denomina como “cibe-

¹ Espaço da comunicação e interação virtual, baseado em lógicas de redes de conexão mundial e difusão das informações em tempo real.

*respaço*¹, a dimensão física do território não representa o cenário exclusivo onde se desenvolvem as relações sociais. Esse contexto abre duas possibilidades de análise: a primeira é que caminhamos para um processo de desterritorialização das relações sociais, que independeriam de contextos espaço-temporais; ou atentarmos para a noção de que vivemos em um mundo multiterritorial, porque a nossa existência está condicionada a diversos níveis — individual, familiar, cultural, local, virtual, global.

Um dos aspectos interessantes no relacionamento entre desterritorialização e multiterritorialidade é a análise dos seus efeitos nas disputas de classe. Para os mais ricos, a dimensão territorial é múltipla, diversa, independente do espaço porque suas condições econômicas permitem que os indivíduos vivam em vários lugares, ou seja, a sua relação com o espaço é mais fluida, capilar, opcional e baseada na lógica de múltiplas redes de convivências — o “espaço virtual” proposto por Haesbaert (2007) e a noção de redes de Milton Santos (1998). Para os mais pobres, a experiência espaço-temporal é mais limitada, ligada às necessidades do seu cotidiano, muitas vezes redundante e muito menos abrangente. A dimensão física do território para estes é mais importante e sua fixação no espaço muitas vezes é o objetivo de suas vidas — o “espaço brutal” segundo Haesbaert (2007) e “espaço banal” de Milton Santos (1998).

A multiterritorialidade contemporânea oferece múltiplos territórios e territorialidades aos indivíduos ou grupos sociais, através de uma lógica muito mais qualitativa do que quantitativa. Ou seja, o que mais importa é quanto o indivíduo se conecta com o mundo e não a porção de espaço geográfico que ele ocupa. A lógica das redes flexibiliza os territórios, facilitando as sobreposições de múltiplas conexões entre o indivíduo e o todo. Daí podemos concluir que quanto mais multiterritorial é o ser humano, mais desterritorializado ele se torna. Quando esse processo deriva de uma opção, como é para os mais ricos, menor é a exposição aos diversos problemas sociais enfrentados pelos indivíduos. Agora quando esse processo não representa uma possibilidade, como acontece para os mais pobres, a experiência da desterritorialização se manifesta de forma menos produtiva e mais hostil.

Assim, de acordo com Albagli (2004, p. 30), o território e a territorialidade (ou multiterritorialidade), enquanto podem servir como elementos de coesão social, por outro lado, podem estimular, hostilidades, ódios e ex-

clusões. Enfim, tanto o conceito de território, e suas múltiplas definições, quanto a territorialidade, desterritorialização e multiterritorialidade oferecem algumas pistas do que pode significar os territórios educativos, suas definições, abrangências, objetivos e metas. Assim como os diversos níveis da dimensão humana, a educação é sem dúvidas uma das mais importantes.

O entendimento acerca dos Territórios Educativos

Para que o processo educativo do ser humano em sua multidimensionalidade se desenvolva de forma produtiva, é preciso haver uma ação compartilhada de espaços tanto escolares quanto urbanos para oportunizar tempos e redimensionar os espaços de aprendizagens. Ou seja, tanto a escola precisa se abrir para a cidade, quanto a cidade precisa fazer parte do cotidiano escolar. Para que isso de fato aconteça, tanto a lógica do saber institucionalizado produzido pela escola, quanto as dinâmicas territoriais excludentes da cidade precisam ser repensadas e reorganizadas. Um território educativo prescinde de um inter-relacionamento entre uma cidade educadora e a escola, em um movimento sempre compartilhado de tempos e espaços.

De acordo com Singer (2015, p. 11 – 12), um território se torna educativo quando cumpre quatro requisitos: (1) possui um fórum intersetorial, que conjuga as ações do poder local, do setor privado, da sociedade civil, interdisciplinar, com ações voltadas para a educação, saúde, esporte, lazer, cultura, desenvolvimento local, e intergeracional, infância, juventude, adultos e idosos, mutuamente responsáveis por um plano educativo; (2) os planos político-pedagógicos são construídos de acordo com os preceitos da educação integral e promovem a integração dos saberes da escola com os saberes da comunidade; (3) a rede sociopedagógica deve cumprir ações integradas, ou seja, tanto a educação, quanto os projetos sociais, a saúde, os direitos humanos, entre as demais ações, devem trabalhar de forma compartilhada e alinhada; (4) reconhece e se apropria do potencial educativo dos diferentes agentes, ampliando as oportunidades de aprendizagem para todos.

O centro do território educativo é a escola, e essa condição não representa uma escolha arbitrária. Como instituição com função educativa por natureza, a escola pode possuir os meios necessários para articular ações estratégicas que envolvam um plano de educação mais abrangente, no nível comunitário. Em mui-

tos lugares, a escola incorpora em sua totalidade a presença do poder público e é a instituição onde a maioria das crianças e adolescentes de uma região se concentra na maior parte do dia. Sendo assim, no mínimo a escola consegue atrair os familiares dos seus alunos para o seu cotidiano, e esse pode ser o ponto de partida para atrair a vizinhança e posteriormente os parceiros educativos. A escola dispõe de recursos que podem ser utilizados pela comunidade, como espaços pedagógicos, bibliotecas, auditórios, quadras, refeitórios, pátios. Assim a escola, pertencente à comunidade, se torna o lugar de múltiplas relações socioculturais democráticas, cada vez mais capilarizada no território da cidade, e catalisadora de desenvolvimento local.

Partindo das escolas, os territórios perpassam os serviços, programas, projetos e equipamentos das políticas de educação, cultura, assistência social, esporte, meio ambiente e ciência e tecnologia. Assim, mesmo que o programa se estruture em torno de uma política municipal ou estadual de educação, o centro de sua operação é a escola (os recursos vão direto para essa instituição) e, como seu objetivo é a ampliação da jornada escolar, impõe-se a utilização de outros espaços para além desse equipamento, com uma visão sobre seu entorno (XAVIER, 2015, p. 28-29).

No território educativo, ao contrário do que poderia parecer, a importância do espaço escolar aumenta significativamente. Isso porque ele se torna mais disponível para a comunidade, onde a vizinhança pode propor também novos projetos pedagógicos, não só para as crianças e jovens estudantes, como também para seus familiares e demais interessados. Os seus espaços são dotados de polivalência, com oportunidades de aprendizagens diversas — aulas de português, matemática, geografia, crochê, artesanato, reciclagem, rodas de conversa, aulas de música, reuniões comunitárias, ou espaços para fóruns locais, entre outras possibilidades.

O território educativo, segundo Rabelo (2012, p. 125) não pode ser reduzido pelo espaço do intramuros escolar porque o aprendizado não possui limites, não pode ser enquadrado metricamente em um espaço delimitado. “Trata-se de um espaço de aprendizagem sem limites, sem cercas, um espaço envolvente de sociabilidade, de pertencimento, de expansão humana, de intencionalidades, de partilha, de vida”. Esse pensamento corrobora com o posicionamento de Arroyo (2012, p. 44) contra a desumanização das relações vivenciadas em espaços escolares enclausurados, quando defende que “o direito à totalidade das vivências dos corpos exige diversificar espaços, priorizar novos

e outros espaços físicos, nas políticas, nos recursos". É no contexto do cotidiano que é possível experimentar na prática grande parte do conhecimento adquirido no decorrer da vida.

Se a dinâmica social das pessoas na contemporaneidade se desdobra em múltiplos territórios, considerando os diversos níveis territoriais que os sujeitos estão submetidos (casa, vizinhança, município, país, mundo, redes virtuais), em associação à experimentação dos sentimentos territorializados (territórios do afeto ou da repulsa, da segurança ou insegurança, da alegria ou do medo e violência), o conceito de territórios educativos possui relação direta com o conceito da multiterritorialidade, ou a desterritorialização das relações sociais, apresentado por Haesbaert (2007, 2008). A própria dimensão da vida humana pressupõe o entrecruzamento de experiências territoriais, sejam elas boas ou ruins, porém nunca indissociáveis. Supomos então que é na sobreposição de camadas territoriais dos sujeitos que as ações dos territórios educativos podem surtir algum efeito, e para que isso aconteça é preciso fazer uma leitura cruzada das múltiplas realidades do ser humano no local que ele habita e onde as ações políticas se fazem necessárias.

Então, quais são os limites do território educativo? Essa questão a princípio pode se desdobrar em duas hipóteses. A primeira que considera o território como dimensão física, e que normalmente interessa para as ações políticas. Segundo Xavier (2015) é preciso superar a ideia de que o limite do território educativo é o mesmo limite do bairro ou da cidade propriamente dita. Ao considerar as realidades locais de cada contexto, o limite físico não é tão fixo, o território educativo pode se alargar ou encolher de acordo com os parâmetros definidos pelos atores e agentes educativos, como também pelo projeto político-pedagógico proposto. Mais importante que propriamente o tamanho do território educativo é a criação de relações qualitativas na definição das parcerias e reformas locais. A segunda hipótese considera o território educativo na sua dimensão simbólica. Nesse caso, como desdobramento da dimensão física, a ideia é que nesse processo se desenvolva a educação integral do ser humano de forma igualitária, em redes de múltiplos territórios educativos, sem limites físicos. Ou seja, no fim das contas, *o território educativo pretende desterritorializar a educação.*

Territórios Educativos em contextos de vulnerabilidade social

No Brasil, as políticas socioeducativas assistencialistas reforçam a ideia de que, sistematicamente, as perspectivas de implantação dos programas de cunho compensatório em espaços populares desconsideram as potencialidades da cultura local. De certo modo, há a falta de compreensão sobre o contexto onde os programas são implantados, bem como o modo de vivência das crianças, dos jovens, das famílias e da vizinhança, suas experiências, como se relacionam entre si e como se constituem enquanto um grupo social para potencializar situações reais de aprendizagem. Isso acontece porque, segundo Burgos (2014), a escola atuante em espaços populares, como nas favelas, desconhece ou desvaloriza o mundo do aluno; há um choque entre o saber valorizado pela escola e o saber popular adquirido por esses alunos, associado ao seu lugar de moradia e as relações ali estabelecidas. Esse fator determina as expectativas que a própria escola tem frente a esses alunos, muitas vezes condenando-os ao fracasso escolar, além da incapacidade de gerar neles a confiança no projeto pedagógico.

Essa ideia de “cultura inferior”, ou saber popular desvalorizado pela escola, de acordo com Burgos (2014), não devem justificar os processos de exclusão escolar e os supostos problemas de aprendizagem nos territórios mais pobres. A questão é: como aproximar a escola do mundo desses alunos e conseqüentemente desenvolver uma relação mais próxima entre a instituição escolar, as famílias e a vizinhança para a construção de oportunidades educativas mais qualitativas? Conhecer o aluno, as suas experiências e suas expectativas referente ao futuro, pode gerar os recursos fundamentais para a criação de situações em que possam de fato aprender, e não serem encarados como os próprios obstáculos do processo educativo. Não cabe mais pensar a relação entre educação e cidade através de uma perspectiva de escolarização, ou, de acordo com Canário (2004), como políticas de territórios escolares, e sim como territórios educativos, no sentido real do termo.

Os territórios escolares reforçam o saber valorizado pela escola, mesmo através de uma ação em rede, o que de fato pouco transformaria a realidade de exclusão. Os territórios educativos, pelo contrário, valorizam as múltiplas culturas e podem criar as estruturas de oportunidades para assegurar a expansão de uma educação mais plural, total, portanto integral. De acordo com Araújo (2010), nas favelas da Maré, loca-

lizadas no município do Rio de Janeiro, existem manifestações artísticas como o grafite, a música, a dança, que são linguagens mais comuns da juventude, e que poderiam ser apropriadas pela escola e pelo território educativo como recursos de ensino-aprendizagem. A partir da compreensão e valorização da cultura local, ou a cultura primeira como Gadotti (2012) se refere, os educandos poderiam conhecer outras culturas, outros saberes. "São linguagens que não devem ser compreendidas de modo segmentado; devem ser vistas e incluídas de modo conectado aos outros saberes, a fim de possibilitar a visão do todo. Cada parte completa o todo se estiver contextualizada de forma holística." (ARAÚJO, 2010, p. 66).

A educação multicultural se propõe a analisar criticamente os "currículos" monoculturais atuais e procura formar criticamente os professores, para que mudem suas atitudes diante dos alunos mais pobres e elaborem estratégias próprias para a educação das camadas populares, procurando, antes de mais nada, compreendê-las na totalidade de sua cultura e de sua visão de mundo [...] Escola autônoma significa escola curiosa, ousada, buscando dialogar com todas as culturas e concepções de mundo (GADOTTI, 2012, p. 141-142).

Ao priorizar essa educação integral, ou holística, os territórios educativos devem criar oportunidades para que os sujeitos construam seu capital cultural para a ampliação do conhecimento e da leitura de um mundo muito além do contexto local. A condição para que isto aconteça é que as pessoas tenham o direito de transitar livremente não só na sua vizinhança, como também em seu bairro, na sua cidade, e que possam acumular diversas experiências culturais e sociais. Através do acesso aos recursos que a cidade pode oferecer em termos de espaços culturais e de entretenimento, como os museus, os teatros, as galerias de arte, as exposições, os cinemas, os eventos musicais, os jovens mais pobres podem refletir criticamente sobre a sua posição no mundo e perceber quais são os caminhos que os tornariam menos vulneráveis aos problemas sociais. "No entanto, esse direito é privado a quem sabe para onde vai, a quem tem meios de deslocamento [...] uma vez que até a falta de dinheiro para obter o direito de ir e vir é uma realidade da maioria das pessoas que residem em favelas" (ARAÚJO, 2010, p. 62).

As parcerias das escolas com os coletivos culturais e artísticos, das companhias de teatro e de dança, com as ONGs e os artistas locais pode representar para muitas dessas crianças o primeiro contato com a cultura e o desenvolvimento de aptidões artísticas.



No entanto, a arte e a cultura, assim como o esporte e o lazer, no território educativo, não devem ser mais importantes do que qualquer outra forma de obtenção de aprendizado. Tanto os professores quanto os artistas podem articular, a partir das suas competências, os meios para que as crianças e jovens ampliem os seus horizontes e possibilidades de obtenção do conhecimento. Afinal obter conhecimento é uma das formas de ampliar o capital cultural e social do ser humano.

Nesse sentido, as escolas devem atuar como catalisadoras de oportunidades educativas no território, através de uma ação mais contextualizada. O território educativo que oportuniza mais tempos e espaços de aprendizagem deve dissolver a desigualdade de acesso aos bens culturais para todos os cidadãos. As diversas manifestações artísticas, desde as artes populares até as artes eruditas, desenvolvem a capacidade dos sujeitos de compreender a sociedade a qual fazem parte e a refletir sobre as políticas públicas que direcionam suas vidas. Essa aquisição de discernimento sociopolítico é fundamental para que todas as pessoas possam exigir conscientemente a tão sonhada justiça social.

De acordo com Singer (2015, p. 13), o território quando é educativo garante as condições para que os cidadãos se desenvolvam de forma autônoma e fortaleçam a sua capacidade de participação ativa na sociedade, e isso só é possível através da ampliação do seu repertório sociocultural. Ou seja, um cidadão que reconhece seus direitos e participa ativamente nas decisões que afetam a sua comunidade, desenvolvem sua capacidade reflexiva e habilidades de comunicação e criação. Daí a importância de conhecer a realidade das crianças e jovens, suas condições de vida, e levá-las em consideração, antes de implantar qualquer política socioeducativa.

A experiência da juventude em um território educativo pode reduzir o impacto de uma vida atrelada a um contexto desigual, que não fornece as condições necessárias para que os indivíduos experimentem os melhores recursos que o mundo pode oferecer em termos de educação, de cultura, de entretenimento e de lazer. Tais experiências também podem ampliar as conexões dos jovens com uma rede de sociabilidade muito maior do que aquela atrelada ao seu local de moradia. O legado que pode ser deixado para os jovens das periferias é que o mundo é muito maior do que o seu contexto faz parecer, e eles têm todo o direito de vivenciar a cidade em sua plenitude, assim



como escolher quais dos seus territórios (físicos ou simbólicos) eles podem acessar, se quiserem. Para as políticas socioeducativas, é mais que necessário compreender que não há cultura mais importante, tudo é cultura e todo saber é bem-vindo. O território educativo converte toda cultura e saber em aprendizado.

Enfim, ao pensarmos a educação na cidade, devemos refletir acerca dessa realidade, sobre as relações que são estabelecidas no espaço urbano e sobretudo na capacidade da própria cidade em assumir a responsabilidade para tal função. A cidade para se tornar educadora deve poder transformar os problemas urbanos em potencialidades de aprendizagem, as diferenças em pluralidade, o individualismo em cooperativismo, a segregação em união. Para que isso aconteça, cada espaço da cidade deve promover o aprendizado permanente do ser humano que a vivencia diariamente e que lhe dá o maior sentido de existência. Todas as pessoas têm o direito a tempos e espaços na cidade para exercitarem democraticamente a cidadania, participarem das decisões políticas, envolverem-se culturalmente, sentirem-se responsáveis por ela, e no fim das contas usufruir das possibilidades de aprendizado na vida urbana — talvez a maior dimensão da utopia. Se é verdade que a educação pode mudar o mundo, é preciso continuar tentando.

Referências

ALBAGLI, Sarita. Território e Territorialidade. In: LAGES, Vinícius; BRAGA, Christiano; MORELLI, Gustavo (Orgs.). *Territórios em movimento: cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Brasília, DF: SEBRAE, 2004, p. 23-70.

ARAÚJO, Vanessa Jorge de. Favelarte, reflexão para uma educação em 3D. In: SANTO, A. M. O.; FARAGE, E. J.; SILVA, E. S. (Orgs.). *A articulação de temas essenciais à educação pública na Maré: segurança pública, desempenho escolar e mobilização social*. Rio de Janeiro: Redes de Desenvolvimento da Maré/NEPFE, p. 53-71, 2010.

ARROYO, Miguel. O direito a tempos-espaços de um justo e digno viver. In MOLL, Jaqueline et al. *Caminhos da Educação Integral no Brasil: direito a outros tempos e espaços educativos*. Porto Alegre: Penso, 2012. P. 33-45.

BONNEMAISON, J; CAMBRÉZY, L. *Le lien territorial: entre frontières et identités*. Geographies et Cultures. Paris: L'Harmattan-CNRS, 1996.

BURGOS, M. B. (Org.). *A escola e o mundo do aluno: uma construção social do aluno e o papel institucional da escola*. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

CANÁRIO, R. *Territórios educativos e políticas de intervenção prioritária: uma análise crítica*, Florianópolis: Revista Perspectiva, v. 22, n. 01, 2004. p. 47-78.

GADOTTI, Moacir. Uma escola, muitas culturas. In: GADOTTI, Moacir; ROMÃO, José Eustáquio (Orgs.). *Autonomia da Escola: princípios e propostas*. São Paulo: Cortez, 2012 – 7. ed. p. 139-148.

GOTTMANN, Jean. A evolução do conceito de território. *Boletim Campineiro de Geografia, AGB- Campinas*, v.2, n. 3, 2012, p. 523-545. Texto original: "The evolution of the concept of territory", traduzido de versão publicada no periódico *Social Science Information*, v. 14, n. 3, ago. 1975, p. 29-47.

HAESBAERT, Rogério. Concepções de território para entender a desterritorialização. In: SANTOS, Milton et. al. (Orgs.). *Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007. 3. ed., p.43-71.

HAESBAERT, Rogério. Fim dos territórios ou novas territorialidades? In: LOPES, Luiz Paulo da Motta; BASTOS, Liliana Cabral (Orgs.). *Identidades – recortes multi e interdisciplinares*. Campinas: Mercado das Letras, 2002.

HAESBAERT, Rogério. Território e Multiterritorialidade: um debate. *GEOgraphia (UFF)*, v. 17, 2008, p. 19-45.

RABELO, Marta Klumb Oliveira. Educação integral como política pública: a sensível arte de (re) significar os tempos e os espaços educativos. In MOLL, Jaqueline et al. *Caminhos da Educação Integral no Brasil: direito a outros tempos e espaços educativos*. Porto Alegre: Penso, 2012. P. 118-128.

SACK, R. *Human Territoriality: its theory and history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

SANTOS, Milton. O dinheiro e o território. In: SANTOS, Milton et. al. (Orgs.). *Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007. 3. ed., p.13-21.

SANTOS, Milton. O retorno do território. In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A. de; SILVEIRA, Maria Laura (Orgs.). *Território: globalização e fragmentação*. São Paulo: Hucitec, 1998. 4. ed., p. 15-20.

SINGER, Helena. O bairro –escola: tecnologias sociais para territórios educativos. In: SINGER, Helena (Org.). *Territórios educativos: experiências em diálogo com o Bairro-Escola*. São Paulo: Moderna, 2015. (Coleção territórios educativos; v. 2). p. 11-24.

SOUZA, Marcelo J.L. O Território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO, Iná E.; GOMES, Paulo C.C. e CORRÊA, Roberto L. (orgs.). *Geografia: conceitos e temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 77-116.

XAVIER, Iara Rolnik. Um olhar sobre o território na estratégia do bairro – escola. In: SINGER, Helena (Org.). *Territórios educativos: experiências em diálogo com o Bairro-Escola*. São Paulo: Moderna, 2015. (Coleção territórios educativos; v. 2). p. 25-44.



Mies e a primazia das relações entre espaço, estrutura e fechamento

Mara Eskinazi

ESKINAZI, Mara. Mies e a primazia das relações entre espaço, estrutura e fechamento. *Thésis*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 62-74, dez. 2020

data de submissão: 15/08/2020

data de aceite: 11/12/2020

Mara ESKINAZI é Arquiteta e Urbanista; mestre em Arquitetura; doutora em Urbanismo; professora na FAU UFRJ; maraeskinazi@gmail.com

Resumo

Considerando o papel chave que desempenham as relações entre espaço, estrutura e fechamento na construção da forma moderna, propomos examinar um conjunto de seis casas unifamiliares de Mies van der Rohe a partir dos seus planos de fechamento. O objetivo é questionar como estes elementos se combinam para estabelecer diferentes formas de relacionar os espaços internos e externos. Analisaremos as fachadas das casas de Mies, sintetizando suas diferentes formas de abordar a resolução de conflitos entre espaço, estrutura e fechamento, na seguinte sequência de casas: primeiro, as casas de tijolo da década de 1920, como a Casa Erich Wolf (1925-27) e a Casa Hermann Lange (1928), em que Mies elimina os elementos construtivos visíveis por paredes de tijolo perfuradas por esquadrias metálicas, dando às paredes o valor ambíguo de se comportar ao mesmo tempo como elemento construtivo massivo e como cortina de luz; após, as casas Tugendhat (1929-30) e Gericke (1932), onde ordem geométrica e espaço contínuo são concebidos independentemente da estrutura; e, por fim, as casas Farnsworth (1945-50) e Fifty by Fifty (1950-51), onde a estrutura se impõe como resolução essencial e sintética da forma arquitetônica, enquanto o espaço se reduz ao vazio absoluto. Deste modo, buscaremos investigar como temas arquitetônicos recorrentes na produção de Mies perpassaram sua obra e se desenvolveram ao longo das décadas.

Palavras-chave: Mies van der Rohe, espaço, estrutura, fechamento.

Abstract

Considering the key role played by the relations between space, structure and closure in the construction of modern form, this paper proposes to examine a set of Mies van der Rohe's houses from its closing plans. Aim is to question how elements of structure and closure are combined to establish different ways of relating inner and outer spaces. We'll analyze Mies' façades, synthesizing his different ways of dealing with the resolution of conflicts between space, structure and closure, in the following houses: the brick houses of the 1920s, such as Erich Wolf (1925-27) and Hermann Lange (1928), in which he eliminates the visible constructive elements by brick walls pierced by metal windows, giving walls the ambiguous value of behaving as massive constructive element and as light curtains; Tugendhat (1929-30) and Gericke (1932), where geometric order and continuous space are conceived independently of the structure; and finally, Farnsworth (1945-50) and Fifty by Fifty (1950-51), where structure imposes itself as an essential and synthetic resolution of architectural form, while space is reduced to absolute emptiness. We seek to investigate how these recurrent architectural themes have crossed his work and developed over the decades.

Keywords: Mies van der Rohe, space, structure, closure.

Resumen

Considerando el papel clave que desempeñan las relaciones entre espacio, estructura y cierre en la construcción de la forma moder-



na, proponemos examinar un conjunto de seis viviendas unifamiliares de Mies van der Rohe de sus planes de cierre. El objetivo es cuestionar cómo estos elementos se combinan para establecer diferentes formas de relacionar espacios internos y externos. Analizaremos las fachadas de Mies, sintetizando sus diferentes formas de abordar la resolución de conflictos entre espacio, estructura y cierre, en la siguiente secuencia de casas: primero, las casas de ladrillo, como Erich Wolf (1925-27) y Hermann Lange (1928), en las que elimina los elementos constructivos visibles por paredes de ladrillo perforadas por las ventanas de metal, otorgando a las paredes valor de comportarse como elementos constructivos masivos y como cortinas de luz; luego las casas Tugendhat (1929-30) y Gericke (1932), donde el orden geométrico y el espacio continuo se conciben independientemente de la estructura; y, por fin, las casas Farnsworth (1945-50) y Fifty by Fifty (1950-51), donde la estructura se impone como una resolución esencial y sintética de la forma, mientras que el espacio se reduce al vacío absoluto. Buscaremos investigar como estos temas arquitectónicos recurrentes han cruzado su obra y desarrollado a lo largo de las décadas.

Palabras-clave: Mies van der Rohe, espacio, estructura, cierre.

¹ Este trabalho foi inicialmente apresentado pela autora na conferência "Mies van der Rohe. The architecture of the city", realizada em outubro de 2019 na AUIC – School of Architecture, Urban planning, Construction, Engineering – do Politecnico di Milano, em Milão, Itália.

² FANELLI, Giovanni; GARGIANI, Roberto. *Histoire de l'architecture moderne. Structure et revêtement*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2014.

Introdução: espaço, estrutura e fechamento¹

Em seu livro *Histoire de l'architecture moderne. Structure et revêtement*, Fanelli e Gargiani analisam os planos de fechamento dos edifícios para elaborar uma história das soluções envolvendo o trinômio espaço, estrutura e fechamento.² Seguindo este espírito, o presente artigo se propõe a olhar para um conjunto de seis casas de Mies van der Rohe a partir de suas fachadas, indagando como os elementos da estrutura e do fechamento são combinados para estabelecer distintos modos de relacionar os espaços interior e exterior dos edifícios. O tema relaciona-se também com a forma como os planos de fechamento se articulam para estabelecer diferenciações entre os âmbitos privado e público, definindo fronteiras e transições entre estes domínios.

Analisaremos os planos de fechamento de seis casas de Mies, que, agrupadas em pares, sintetizam três modos distintos de enfrentar a resolução dos conflitos entre espaço, estrutura e fechamento: as casas de tijolo da década de 1920, como a Casa Erich Wolf (1925-27) e a Casa Hermann Lange (1928), em que Mies elimina os elementos construtivos visíveis por paredes de tijolo perfuradas por esquadrias metálicas, dando às paredes o valor ambíguo de se comportar ao mesmo tempo como elemento construtivo massivo e como cortina de luz; as casas Tugendhat (1929-30) e Gericke (1932), onde ordem geométrica e espaço contínuo são concebidos independentemente da estrutura; e as casas Farnsworth (1945-50) e Fifty by Fifty (1950-51), onde a estrutura se impõe como

resolução essencial e sintética da forma arquitetônica, enquanto o espaço se reduz ao vazio absoluto. Deste modo, buscaremos investigar como temas arquitetônicos recorrentes na produção de Mies perpassaram sua obra e se desenvolveram ao longo das décadas, isto é, como alguns problemas de projeto foram resolvidos e tratados de diferentes formas nessas obras ao longo da sua trajetória.

O objetivo é examinar soluções de fachada para este conjunto de edifícios a partir do entendimento de que cada obra de Mies aponta para referências a partir das quais podemos acessar sua obra subsequente, mantendo o foco na materialidade tangível e no potencial de expressão construtiva de sua arquitetura. Assim, relacionaremos estrutura e forma e estrutura e espaço, e seus reflexos no envelope, endereçando questões arquitetônicas recorrentes nos processos compositivos da obra de Mies e em como elas se desenvolveram a o longo de sua trajetória, tais como: as relações entre estrutura e vedação, e entre estrutura e espaços internos; a composição a partir da estrutura recuada; a continuidade entre interior e exterior, entre outras. Além disso, consideraremos como premissa a plena consciência de Mies a respeito da divisão em sua obra entre uma postura de natureza conservadora relacionada com sua estrutura tectônica e uma postura radical com relação à estética espacial adotada por ele.³

Olharemos a seguir para as obras selecionadas, agrupando-as duas a duas, de acordo com uma proximidade no endereçamento dos temas envolvendo as questões chave para a compreensão de suas fachadas, do tipo de espaço criado, e das relações entre estrutura e forma.

As casas Erich Wolff e Hermann Lange

As primeiras explorações de Mies com relação às diferentes possibilidades de independência entre a trama estrutural e o envelope, ou entre pele e ossatura, remetem ao período em que ele desenvolve as principais soluções de envelopamento que permitem posicionar a estrutura recuada atrás da fachada. Este movimento de investigação é diretamente afetado pela arte de vanguarda, como expressionismo, neoplasticismo e suprematismo, quando ele começa a explorar as diferentes possibilidades de independência entre a trama estrutural e o envelope, e entre pele e ossatura. Suas manifestações têm início com os projetos para os arranha-céus de Berlim, de 1921, para a Friedrichstrasse, e de 1922, para um lugar não identificado;

³ FRAMPTON, Kenneth. *Studies in tectonic culture. The poetics of construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Chicago: The MIT Press, 2001, p. 186.

⁴ FANELLI; GARGIANI, 2014, p. 303.

e avançam no ano seguinte, em 1923, com a ideia de envelope alternando faixas horizontais opacas com faixas envidraçadas no Edifício de Escritórios de Concreto publicado na revista G, em 1923.⁴

Ainda neste período, Mies desenvolve os projetos para as Casas de Campo de Concreto (1923) (Figura 01) e de Tijolo (1924) (Figura 02). Em ambas, ele desenvolve uma ideia de concepção baseada na contradição entre uma estética espacial abstrata e uma estrutura resistente repousada sobre paredes portantes de concreto ou tijolo. Ou seja, o concreto ou o tijolo apresentam um caráter de solidez que os coloca em oposição com a forma espacial fluida resultante do ordenamento de suas paredes; porém, esta contradição é parcialmente resolvida por meio do papel unificador desempenhado pela projeção das lajes de cobertura. Além disso, as duas Casas de Campo, apesar de compartilharem de uma mesma ideia de concepção espacial, tem tratamentos diferentes no desenho dos respectivos envelopes, das aberturas e das articulações espaciais. Esta diferença remete às distintas possibilidades oferecidas pelas duas técnicas – o concreto e o tijolo.

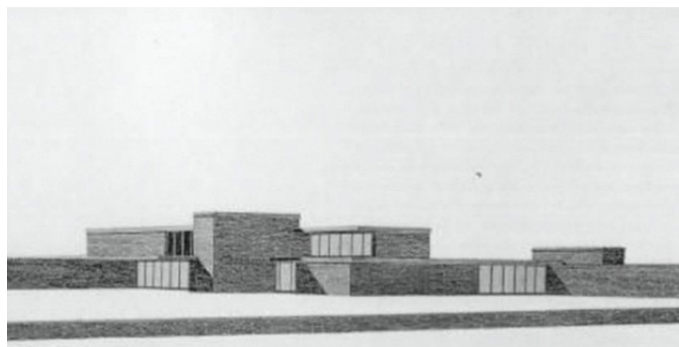
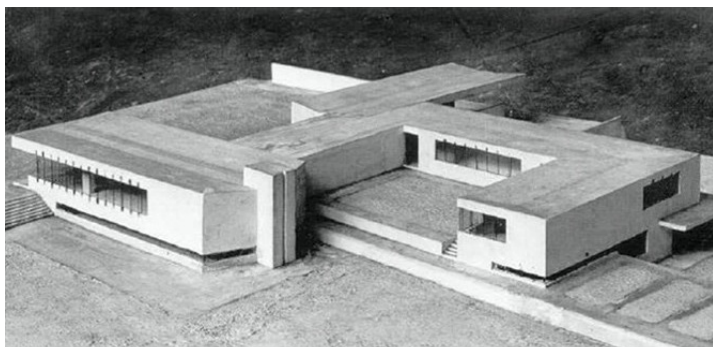


Figura 1

Casa de Campo de Concreto (1923) (à esquerda)

Fonte: JOHNSON, Philip C. *Mies van der Rohe*. New York: The Museum of Modern Art, 1947, p. 33

Figura 2

Casa de Campo de Tijolo (1924) (à direita)

Fonte: JOHNSON, 1947, p. 32

Poucos anos após, Mies projeta as casas Erich Wolff (1925-27) (Figura 03), localizada em Guben, e Hermann Lange (1928) (Figura 04), localizada em Krefeld. Estas casas, da segunda metade da década de vinte, inserem-se no período mais complexo de sua carreira, onde o conflito entre vanguarda e tradição é levado ao extremo. Elas são exemplos deste paradoxo por terem sido, por um lado, concebidas a partir de métodos construtivos tradicionais – a parede portante dupla de tijolos maciços –, ao mesmo tempo

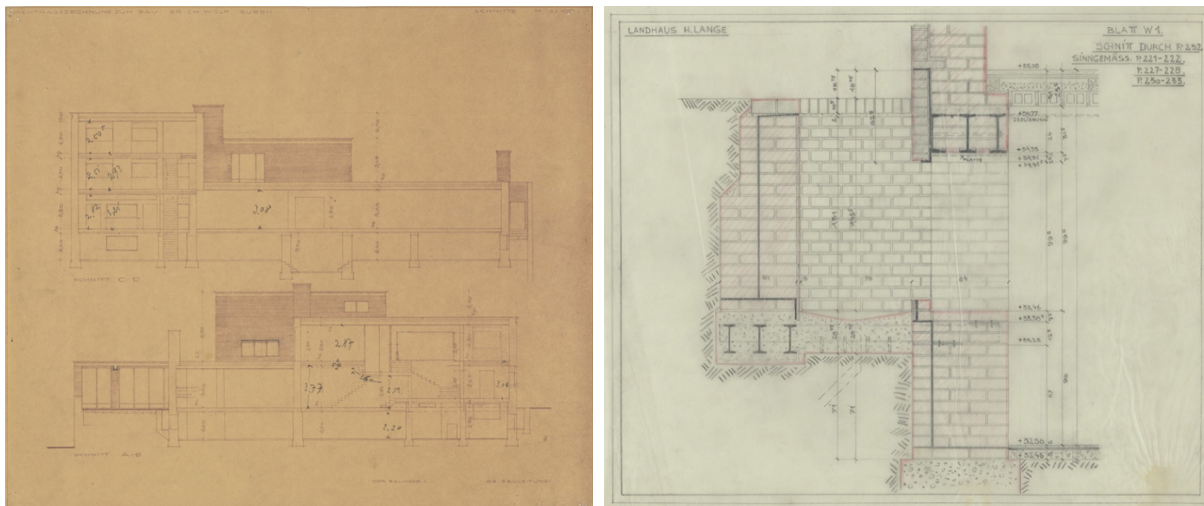


Figura 3
Casa Erich Wolff (1925-27), Guben, cortes (à esquerda)

Fonte: Mies van der Rohe Archive: <https://www.moma.org/artists/7166>

Figura 4
Casa Hermann Lange (1928), Krefeld, detalhe construtivo da parede (à direita)

Fonte: Mies van der Rohe Archive: <https://www.moma.org/artists/7166>

em que foram influenciadas por conceitos espaciais de vanguarda – pelos princípios compositivos do De Stijl e pelas dinâmicas de articulação espacial de Wright. É esta contradição que as torna cruciais para a compreensão da obra de Mies como um todo. Contudo, elas são também devedoras das investigações localizadas no período imediatamente anterior com relação às possibilidades de independência entre estrutura e envelope.

Além disso, tanto a Wolff quanto a Lange situam-se em meio a um conjunto de experimentações realizadas por Mies em torno do tema da casa de tijolo, quando ele explora a estereotomia da construção em tijolo. De acordo com Fanelli e Gargiani, nesse conjunto de primeiras casas de tijolos – que inclui também a Casa Josef Esters, de 1930, localizada em Krefeld –, ele dá continuidade ao esquema iniciado na Casa de Campo de Tijolos, em que ele propõe a eliminação dos elementos construtivos visíveis, levando-os para o interior das paredes duplas de tijolos – que tem todas as suas dimensões e proporções trabalhadas a partir do módulo do tijolo.⁵ Paralelamente, para viabilizar uma maior extensão dos vãos das aberturas, ele utiliza vigas metálicas igualmente escondidas dentro das paredes de tijolos, que caracterizam-se portanto como elementos sem expressão nas fachadas. A parede assume assim um valor ambíguo, comportando-se ao mesmo tempo como elemento construtivo massivo de tijolos aparentes e como cortina de luz.

⁵ FANELLI; GARGIANI, 2014, p. 309.

No caso da casa Wolff, a planta, de massa assimétrica, interconecta os principais espaços da casa entre si a partir de uma linha diagonal, possibilitando continuidade visual entre os ambientes; porém, ainda assim, ela não se configura como uma planta livre completa no sentido Neoplástico. Este modo de articular os espaços em planta acaba se configurando como a única referência (e, de certo modo, ainda bastante incipiente e tímida) a uma ideia de liberdade espacial nessas obras iniciais de Mies. Além disso, as paredes portantes da casa Wolff inibem este incipiente dinamismo espacial de sua planta. Já na Lange, essa interconexão espacial se apresenta menos desenvolvida e menos explícita, e a única referência a uma ideia de liberdade espacial reside no modo de interconectar os espaços uns aos outros por meio de portas duplas internas. Assim, em ambas, esses rasgos nas paredes acabam por produzir uma relação de contraste, enquadrando um volume exterior mais fechado a partir de uma espacialidade interior que se pretende mais aberta – mas que é de fato apenas a origem deste processo de abertura espacial.

As casas Tugendhat e Gericke

As primeiras casas de tijolos de Mies oferecem, portanto, uma referência a partir da qual podemos acessar sua obra posterior. A ideia de ordem geométrica e espaço contínuo concebidos independentemente

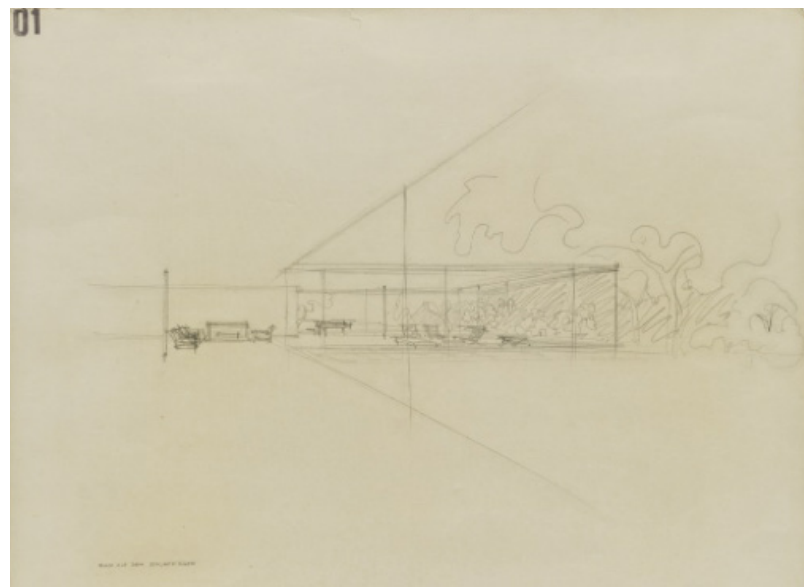
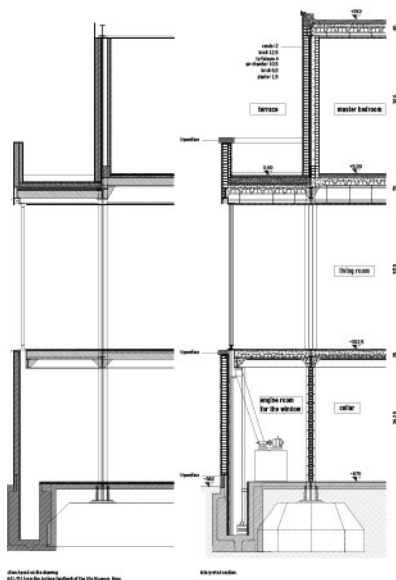


Figura 5
Casa Tugendhat (1929), Brno, cortes da fachada principal (à esquerda)
Fonte: <http://www.detailsinsection.org/?p=739>

Figura 6
Casa Gericke (1932), Magdeburg, perspectiva interna mostrando a posição da estrutura (à direita)
Fonte: Mies van der Rohe Archive: <https://www.moma.org/artists/7166>

das razões de sua estrutura resistente permanecem também entre os termos conflitivos tanto no caso da Casa Tugendhat (1929-30), quanto da Casa Gericke (1932) – assim como também no Pavilhão de Barcelona (1928-29). Já as casas de tijolos subsequentes, mais tardias, como a Ulrich Lange (1935), em Krefeld, e a Hubbe (1935), em Magdeburg, não construídas, incorporam e levam adiante algumas das ideias desenvolvidas na Tugendhat e na Gericke de possibilidades de independência entre ordem espacial e estrutura resistente.

A Casa Tugendhat (Figura 05) desenvolve-se em 3 pavimentos. O pavimento superior, correspondente ao nível de acesso da rua, abriga os quartos, enquanto o nível intermediário transparente abriga as áreas sociais de estar e jantar, e o subsolo abriga os serviços. Esta fragmentação por diferentes pavimentos revela também modos distintos de concepção espacial e estrutural: enquanto a planta livre e o envidraçamento se manifestam com força total no pavimento intermediário e no seu perímetro, envolvendo as áreas de estar, no pavimento superior, o envidraçamento, que é fosco, é restrito ao plano de acesso, e os quartos são excluídos da planta livre. Com isso, as paredes que definem os quartos têm também o papel de suportar a cobertura, acompanhadas por três pilares metálicos. Ou seja, a Casa Tugendhat é a oportunidade em que este contraste entre um espaço interno de vanguarda e um envelope tradicional – referência iniciada com as casas de tijolos – atinge sua derradeira articulação, uma vez que o volume principal de estar é um continuum espacial livre e aberto, e os quartos são volumes tradicionais fechados, iluminados por rasgos pontuais nas paredes. A capacidade retrátil da parede de vidro do pavimento de estar só acentua este contraste.

No pavimento intermediário, destaca-se a cisão completa entre os elementos estruturais e os de definição espacial. Neste piso, os pilares metálicos cruciformes do Pavilhão de Barcelona são retomados, porém ganham contornos arredondados. A grelha metálica é composta por 15 pilares dispostos segundo uma geometria autônoma, e fica responsável pelas funções estruturais, sendo estrangeira à organização e à qualificação dos espaços. Enquanto isso, as divisórias leves, ora retas e ora curvas, de diferentes materiais, assumem a função de definição espacial. A complexa esquadria que delimita este pavimento, composta por toldos retráteis, esteira de cortinas, guarda-corpo e tubos de calefação em cromo, quando recolhida verticalmente no subsolo, transforma toda a área de estar em um generoso belvedere.

A casa Gericke (Figura 06), projetada para uma área localizada em Wannsee, subúrbio à oeste de Berlim, foi objeto de um concurso promovido em 1932 por Herbert Gericke, diretor da Academia Alemã em Roma. Apesar de não ter sido vencedora, a proposta de Mies encontra-se entre os seus projetos domésticos mais maduros, uma vez que o possibilitou exercitar soluções testadas em casas projetadas ao longo de toda a década de 1920. A casa é organizada em dois níveis que se acomodam em um plano inclinado. A entrada principal localiza-se na cota superior, conectada aos quartos e ao terraço-jardim. Na cota inferior, estão o quarto dos pais, a área de estar e o pátio jardim, todas áreas predominantemente envidraçadas, assim como também cozinha e serviços.

Assim, as soluções adotadas na Gericke aproximam-na da Tugendhat em diversos aspectos, como: o terreno inclinado, com acesso pela cota superior; a busca por interlocução com a paisagem circundante; e a distribuição funcional e sua respectiva concepção espacial e estrutural, com marcante contraste entre os quartos fechados no pavimento superior e as áreas de estar envidraçadas e permeáveis do pavimento inferior.⁶ Esta distribuição espacial revela a mesma fragmentação de solução estrutural observada na Tugendhat, ou seja, uma estrutura com paredes suportando a cobertura no andar superior, e uma estrutura independente com planta livre e envidraçamento se manifestando com força total no pavimento abaixo. Neste nível, uma grelha regular de 8 pilares metálicos organiza a estrutura da área de estar, enquanto no quarto dos pais e na área de serviço, a estrutura encontra-se nas paredes. Mies enfatiza com isso uma evidente oposição entre as formas colunares e as planares.

Desta forma, o mesmo contraste encontrado na Tugendhat entre um pavimento com um envelope tradicional e outro com espaço interno de vanguarda é levado adiante e desenvolvido na Gericke. Além disso, tanto na casa Tugendhat quanto na Gericke, Mies experimenta uma cisão entre os elementos estruturais e os de definição espacial, mostrando a primazia de uma ideia de concepção de espaço independente das razões de sua estrutura. Com isso a estrutura metálica não assume o papel de definição espacial, confiado à conformação do envelope.

Ambas as casas compartilham tanto de uma visão programática da transparência moderna, quanto de um modo de conceber que incorpora situações intermediárias na definição dos papéis para os elementos estruturais e os de definição espacial. Em ambas

⁶ SCHULZE, Franz. *Mies van der Rohe: A critical biography*. Chicago, 1985, p. 189.

encontramos a predominância da transparência no pavimento de estar, e uma transparência controlada no pavimento superior, onde as paredes definem os espaços dos quartos ao mesmo tempo em que suportam a cobertura. Ao mesmo tempo, em ambas há uma mistura de papéis entre a função portante e a conotação tectônica das paredes e a função portante dos pilares. Por outro lado, já no caso do Pavilhão de Barcelona, obra contemporânea às duas casas, Mies define papéis rigorosos para os elementos estruturais e os de definição espacial, e leva esta visão ao extremo. No Pavilhão, a presença da grelha de oito pilares metálicos o permite prescindir da função portante e da conotação tectônica das paredes, construindo-as o mais esbelta possível, e livres para assumir seu papel de delimitação espacial – do mesmo modo que a seção cruciforme dos pilares metálicos tem também como objetivo reduzir ao mínimo os efeitos de sua presença. Assim, a partir dessas experiências, Mies define uma solução construtiva que lhe permite ensaiar um leque de possibilidades de articulações entre plano portante, plano de vidro e espaço contínuo nas obras do seu período alemão.

As casas Farnsworth e Fifty By Fifty

Em 1938, Mies migra para os EUA, e a partir de então tem início a fase americana de sua obra, período em que destacam-se a monumentalização da estru-

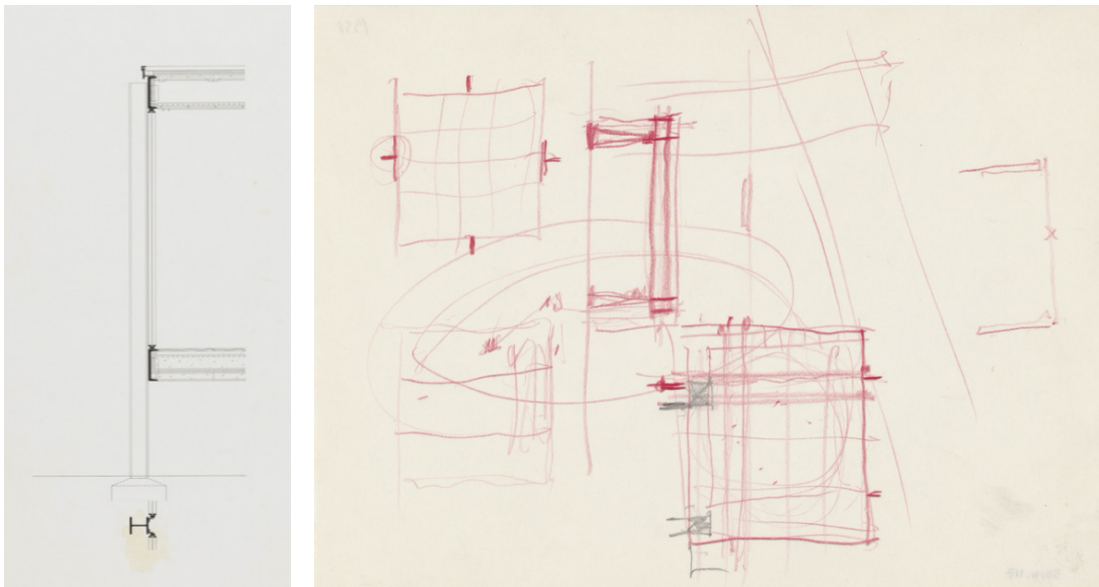


Figura 7

Casa Farnsworth (1945-50), Plaino, Chicago, detalhe da estrutura (à esquerda)

Fonte: Mies van der Rohe Archive: <https://www.moma.org/artists/7166>

Figura 8

Casa Fifty by Fifty (1950-51), não construída, croquis da organização estrutural e espacial

Fonte: Mies van der Rohe Archive: <https://www.moma.org/artists/7166>

tura metálica e a primazia absoluta da estrutura. A estrutura metálica passa a se impor como resolução essencial e sintética da forma arquitetônica, enquanto o espaço não é mais o resultado de uma fragmentação ou de uma superação do envelope de alvenaria, como aconteceu nas obras de Wright e do De Stijl, mas sim a redução ao vazio absoluto.⁷ Neste contexto, ganha destaque também uma visão programática de Mies com relação à transparência moderna e ao papel do vidro de revelar a monumentalidade e a primazia da estrutura, bem como a clareza e a síntese expressadas pelo vazio absoluto neste contexto, tal qual expressos na passagem abaixo:

O que seria o concreto, o que seria do aço, sem o plano de vidro? A habilidade de ambos de transformar o espaço seria limitada, ou até mesmo perdida por completo, permaneceria apenas uma vaga promessa. Somente uma pele de vidro e paredes de vidro podem revelar a forma estruturante simples da grelha estrutural e garantir suas possibilidades arquitetônicas. E isto é verdade não apenas em grandes edifícios utilitários. (...) Só agora podemos dar forma ao espaço, abri-lo e vinculá-lo à paisagem. Agora fica mais uma vez claro o que só paredes e aberturas são, bem como pisos e tetos. A simplicidade da construção, a clareza dos meios tectônicos e a pureza dos materiais tem sobre eles o brilho da beleza intocada.⁸ (TEGETHOFF, 1985, p:66)

⁷ FANELLI; GARGIANI, 2014, p. 316.

⁸ Fala de Ludwig Mies van der Rohe, "Address to the Union of German Plate Glass Manufacturers", de 13 de Março de 1933. TEGETHOFF, Wolf. Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses. New York: Museum of Modern Art, 1985.

⁹ Tal solução foi também ensaiada nas duas versões da Casa Fifty by Fifty (1950-51), que, contudo, não foi construída.

¹⁰ Sobre os pilares de Mies em duplo T, ou I, Colin Rowe coloca: "O pilar característico do período alemão de Mies era circular ou cruciforme; mas sua nova coluna tornou-se em forma de H, tornou-se aquele perfil I que é agora quase uma assinatura pessoal. Tipicamente, seu pilar alemão foi claramente diferenciado das paredes e esquadrias, isolado delas no espaço; e, tipicamente, seu novo pilar se tornou um elemento integrado com o envelope do edifício, onde passou a funcionar como uma espécie de montante ou resíduo de parede. Em: FRAMPTON, 2001, p. 189.

A Casa Farnsworth (1945-50) (Figura 07) representa o ponto alto na obra de Mies em suas investigações e experimentações em torno da dialética entre espaço e estrutura, bem como entre pilares e paredes. Enquanto, em suas obras precedentes, a continuidade entre interior e exterior é obtida por meio da articulação de planos verticais, que ora tem papel de suporte e ora vem acompanhados por uma grelha independente de pilares, na Casa Farnsworth ele inaugura a ideia (já testada parcialmente na grande esquadria que se transforma em belvedere no pavimento intermediário da Tugendhat) de garantir continuidade e transparência por meio da sublimação da parede em envelope transparente.⁹ Além disso, a renúncia à presença de paredes, além de garantir o vazio completo, permite conferir à estrutura metálica o caráter de essência e perfeição dirigido ao absoluto, reforçando a abstração obtida pela pintura em cor branca.

Devido às inundações, a casa é elevada do solo, e a planta articula dois retângulos deslizados – uma plataforma intermediária e um prisma transparente – conectados por duas escadas. A estrutura é conformada por uma grelha de pilares em duplo T dispostos ao longo do perímetro da casa e fixados externamente às plataformas, liberando a planta.¹⁰ Os pilares são afastados das quinas, enfatizando a suspensão das plata-

formas. Os pisos são estruturados por vigas metálicas perimetrais e vigotas internas cruzando o vão. Com isso, o espaço torna-se uma estrutura autônoma, independente da estrutura, que impõe uma ordem geométrica indiferente ao espaço.

Projetada poucos anos após a Casa Farnsworth, a Casa Fifty by Fifty (1950-51) (Figura 08), que foi desenvolvida em duas versões, foi concebida como protótipo que tinha como objetivo endereçar o problema da habitação em massa e da produção industrial. A casa é um quadrado fechado entre paredes de vidro, uma evolução e radicalização dos temas que ele já havia explorado na Casa Farnsworth. Em ambas versões, Mies adota um teto de estrutura metálica com vigas cruzadas, um sistema que lhe permite tratar o plano dentro da figura ideal de um quadrado com vigas que não estão mais vinculadas a um sistema hierárquico de organização.

Enquanto na primeira versão (1950) a cobertura é suspensa por dois pórticos paralelos, na segunda (1951) a laje de cobertura é suportada por quatro pilares duplo T colocados no centro de cada lado do quadrado. Em ambas o envelope é totalmente envidraçado, alinhado com a face externa da viga perimetral da cobertura, enquanto os pilares, deslocados das quinas do volume, liberam os cantos da função de suporte. Assim, os cantos de vidro realçam a continuidade do espaço interior através do exterior.

É nestas duas obras – casas Farnsworth e Fifty by Fifty – que o conflito teórico secular entre colunas e parede consegue finalmente ser resolvido: com a sublimação da parede em envelope transparente, o papel portante é assumido pelos pilares sozinhos. Essas soluções, experimentadas inicialmente nessas duas casas, determinaram os arquétipos estruturais das próximas quatro obras de Mies, que trabalharam de maneira semelhante na melhoria e exaltação dos dispositivos estruturais – obtidos, entre outros, pela remoção dos pilares das quinas. Tal processo foi levado adiante com o Chicago Convention Hall (1953), o Bacardi Office Building (1957), e o Georg Schafer Museum (1960), mas tem seu ápice com a Neue National Galerie de Berlim (1962-68).

A Neue National Galerie de Berlim é, portanto, a última etapa deste processo de aperfeiçoamento e exaltação do dispositivo estrutural, e tal ápice é alcançado através do recurso que a marca: o destaque mais acentuado do pilar por meio de um recuo do envelope envidraçado. A galeria é um pavilhão transparente de

planta quadrada, elevado do solo por uma base de pedra, coberto por um plano horizontal sustentado por oito pilares cruciformes retirados das quinas, e envelopado por um plano de vidro posicionado recuado com relação à projeção da cobertura. Mies posiciona uma peça metálica entre os pilares e a cobertura, que faz a transição entre ambos, e funciona como um negativo. A cobertura tem uma estrutura de vigas nervuradas aparentes, cuja geometria regra com rigor e precisão todas as demais partes do edifício, desde o posicionamento dos pilares e do envelope de vidro, até a paginação das esquadrias e dos pisos. O vazio absoluto do pavilhão transparente, tornado quase obra escultural, contrasta com a área expositiva semi enterrada localizada no subsolo. Assim, da Farnsworth à Neue Nationalgalerie, Mies desenvolve o vazio absoluto de edifícios transparentes, quase esculturais, e a combinação da extrema perfeição da estrutura, imposta como uma resolução essencial e sintética da forma arquitetônica, com o espaço reduzido ao vazio absoluto.

Conclusões

A análise de um conjunto de casas de Mies deixa evidente a ideia de que cada obra aponta para referências e questões a partir das quais podemos acessar sua obra seguinte. Neste sentido, foi possível verificar como alguns temas são recorrentes e como outros se desenvolveram e atingiram seu ponto culminante.

As qualidades contrastantes na obra de Mies são um dos temas constantes e se tornaram os termos de uma oposição binária. Esta binariedade é encontrada em diversos âmbitos – formas colunares x formas planares, tectônica x estereotômica, aberto x fechado, materiais tradicionais x espaço infinito, etc. – assim como a ideia de contradição também.¹¹ A contradição encontra seu principal caminho de manifestação na divisão de sua obra entre uma natureza conservadora com relação à estrutura tectônica e uma postura radical com relação à estética espacial. Já a posição da estrutura resistente com relação ao envelope e as diferentes formas que os pilares assumem estão entre os temas que se desenvolvem e se modificam. Os pilares aparecem ora destacados para o interior, ora para o exterior, e ora alinhados com o envelope. O envelope, por sua vez, assume diferentes configurações, desde a parede espessa de concreto ou tijolos, até o plano esbelto de alvenaria, mármore ou madeira, ou ainda cristalizado na transparência do vidro. Ao mesmo tempo, a forma dos pilares desenvolve-se desde a cruciforme do Pavilhão, da Casa Tugendhat e da Neue

¹¹ FRAMPTON, 2001, p. 173.

National Galerie até o duplo T da Casa Farnsworth. Ou seja, o estudo da forma e posição do pilar com relação à forma, posição e materialidade do envelope, e seu resultado em termos de espacialidade, aparece como uma das principais problemáticas colocadas, discutidas e desenvolvidas pela obra de Mies.

Referências

BLAKE, Peter. *Mies van der Rohe: Architecture and Structures*. New York: Dover Publications, 1960.

BLASER, Werner. *Mies van der Rohe: The Art of Structure*. New York: Praeger, 1965.

BLASER, Werner. *Mies van der Rohe*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BONTA, Juan Pablo. *Mies Van Der Rohe: Barcelona 1929. An Anatomy of Architectural Interpretation. A semiotic review of the criticism of Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1975.

COHEN, Jean-Louis. *Ludwig Mies van der Rohe*. Basel: Birkhäuser, 2011.

FANELLI, Giovanni; GARGIANI, Roberto. *Histoire de l'architecture moderne. Structure et revêtement*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2014.

FRAMPTON, Kenneth. *Studies in tectonic culture. The poetics of construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Chicago: The MIT Press, 2001.

JOHNSON, Philip C. *Mies van der Rohe*. New York: The Museum of Modern Art, 1947.

LEATHERBARROW, David; MOSTAFAVI, Mohsen. *Surface Architecture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2005.

NEUMEYER, Fritz. *The Artless Word. Mies van der Rohe on the Building Art*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991.

ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. *The mathematics of the ideal villa and other essays*. Cambridge: The MIT Press, 1976, pp. 89-117.

SCHULZE, Franz. *Mies van der Rohe: A critical biography*. Chicago, 1985.

TEGETHOFF, Wolf. *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*. New York: Museum of Modern Art, 1985.

THESIS

Arquivo

Os Verbetes "Copiar, Imitação e Invenção"

Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy

Publicados no Dictionnaire Historique
d'Architecture (1832)

Tradução de **Renata Baesso PEREIRA**; Programa de Pós-Graduação POSURB-ARQ, PUCC;
renata.baesso@puc-campinas.edu.br

Na França, o grande projeto de sistematização do conhecimento, iniciado por Diderot e d'Alambert na *Encyclopédie* ou *Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* (1751-1772), na qual Jacques-François Blondel (1705 – 1774) compôs os artigos que se referiam à Arquitetura, teve continuidade em sucessivos projetos enciclopédicos na segunda metade do século XVIII e ao longo do século XIX. Um desses projetos é o da *Encyclopédie Méthodique* de Charles-Joseph Panckoucke¹, no qual, em 1788, Quatremère de Quincy² foi comissionado para organizar o *Dictionnaire d'Architecture*.

Em uma época de expansão do número de leitores e da formação acadêmica e ilustrada, o dicionário era um objeto de fácil produção e emprego. História, filosofia e técnica poderiam ser abarcadas, o dicionário poderia ser publicado em partes consecutivas ao longo do tempo e poderia facilmente ser ampliado em volumes suplementares. Na *Encyclopédie Méthodique* a Arquitetura não figura dentro de um *Dictionnaire des Beaux-Arts*, mas ascende ao estatuto de uma disciplina autônoma, circunscrita em seus próprios domínios, ganhando portanto o espaço de um dicionário exclusivo.

Em 1788, o primeiro tomo do *Dictionnaire d'architecture* é publicado. Inicia-se com o verbete "Abajour" e se estende até "Coloris des Fleurs", incluindo a extensa dissertação sobre o conceito de *Caráter* e análises sobre a gênese da *Arquitetura* e a forma da *Cabana*, tipo original do templo grego. O segundo tomo foi publicado em dois volumes: de "Colossal" a "Escalier", em 1801 e de "Escalier" a "Mutules", em 1820. Jean-Baptiste Rondelet auxiliou Quatremère na redação dos verbetes que versam sobre matérias técnicas e construtivas. O terceiro tomo foi publicado em 1825, e se estende de "Nacelle" a "Zotheca".

Em 1832, Quatremère de Quincy redistribuiu e condensou a primeira versão do dicionário em dois volu-

Renata Baesso Pereira é professora titular do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo (POSURB-ARQ PUC – Campinas e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU PUC Campinas. Doutora pelo Programa de Pós Graduação da FAU USP na área de concentração de História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo (2008), mestre em Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (2000) e graduada na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (1994)).

¹ Charles-Joseph Panckoucke (1736-1798) acreditava que trinta anos depois da publicação original, a *Encyclopédie* deveria ser reformulada. Em 1782, lança a assinatura para cinquenta volumes *in-quarto* da sua *Encyclopédie Méthodique, ou par ordre de matières; par une société de gens de lettres, de savants et d'artistes*: "texto excelente, formato cômodo, edição correta e bom preço". A edição completa só terminaria em 1832, graças ao empenho de sua família. Panckoucke considerava que o princípio de organização alfabética não era conveniente, portanto dividiu sua *Encyclopédie Méthodique* em tantos quantos fossem os ramos da árvore de conhecimentos essenciais (MOREAU, 1990, pp.110-5).

² Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (Paris, 1755-1849) produziu uma vasta obra ligada à teoria das artes e da arquitetura, se envolveu em atividades políticas, na direção de obras públicas (Inclusive o comissionamento pelo Diretório, em 1791, para transformar a igreja de *Sainte-Geneviève* de Paris em Panteão Francês) e em atividades de ensino, chegando ao cargo de *Secrétaire Perpétuel de l'Académie des Beaux-arts* (1816 -1839).



mes, publicados de forma autônoma como *Dictionnaire historique d'architecture, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*. As edições de 1788 a 1825 na *Encyclopédie Méthodique* e de 1832 apresentam textos distintos, não pela escolha dos verbetes, ou pelo teor das matérias mas, sobretudo, pela forma. No final do século XVIII, o jovem *hommes de lettres* afirmou-se através desta obra de peso e demonstra erudição ao citar extensamente fontes antigas e modernas. A compilação procedida em 1832 inscreve-se no ápice de uma carreira de erudição, pedagogia e influência considerável como *Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts*;³ as citações nominais são então suprimidas e o texto reflete sua autoridade. A sistematização do *corpus* disciplinar da Arquitetura procedida na primeira versão deu-lhe condições de organizar o novo texto de forma mais concisa. O espírito que presidiu a reunião dos artigos foi preservado, a arte grega permanece insuperável e a teoria sobre a imitação, consolidada no seu *Essai sur l'imitation* (1823), é reafirmada em diversos verbetes.

³ Quatremère de Quincy ocupou o cargo de *Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts* a partir de 1816 e nele permaneceu durante vinte e três anos, tempo durante o qual procurou implantar uma doutrina oficial na *Académie*, projeto cuja realização era por ele almejada desde a publicação de *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'Académie, ou d'École publique, et d'un système d'encouragements* (1791). Quatremère ampliou significativamente o papel do *Secrétaire perpétuel* que passou a ser responsável por assuntos curriculares e *Règlements*, conferências públicas sobre arte e teoria da Arquitetura, resenhas históricas sobre a vida de vários artistas, premiação do *Grand Prix*, controle sobre a *École des Beaux-Arts* bem como sobre a *Académie de France à Rome*. Durante estes vinte e três anos, sob a influência direta ou indireta de Quatremère, a *Académie des Beaux-Arts* exerceu um forte controle sobre as artes na França.

⁴ QUATREMÈRE DE QUINCY, A.C. *Dictionnaire historique d'architecture*. 1832, tome I. O verbete "Copiar" foi publicado pela primeira vez na *Encyclopédie Méthodique*, tomo II (1801) e a versão do *Dictionnaire historique d'architecture* não apresenta mudanças consideráveis na sua parte inicial. Contudo a redação original se estende em críticas mais contundentes à Arquitetura que se produzia na passagem do século XVIII para o século XIX e que no entendimento de Quatremère de Quincy pedia para dois extremos: o exacerbado espírito de rotina, através das contrafações indiscriminadas do dórico grego, ou a inovação desmedida na adoção do "bárbaro" estilo gótico (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1801, Tome II, vol.1, p.73).

A seguir apresenta-se a tradução de três verbetes sobre matérias teóricas e complementares que fazem parte do *Dictionnaire historique d'architecture* de 1832: Copiar, Imitação e Invenção. A escolha interessante dos verbetes é pautada pela intenção de investigar alguns dos termos através dos quais Quatremère de Quincy define a natureza e a finalidade da Arquitetura, o papel do gênio na criação de novas obras, bem como o da imitação e da invenção dentro de um sistema de princípios e regras.

A distinção que Quatremère de Quincy apresenta entre a invenção e a inovação nos fazem refletir sobre questões fundamentais à Arquitetura: Há limites para a criação de novas obras? E na admissão de limites, estes concernem às soluções técnico construtivas, ao costume, à tradição, à cultura?

COPIER / COPIAR⁴

COPIAR. Fazer uma cópia.

A etimologia desta palavra, que é a palavra italiana *copia*, parece nos indicar, com bastante precisão, o verdadeiro sentido ligado à ideia e à ação de *copiar*. *Copia, couple*, em francês significa o *duplo* de um objeto qualquer. Por consequência, *copiare* significa fazer o duplo de tal objeto.

Tal é, como se observa no campo da imitação, o emprego preciso da palavra *copiar*, e esta é a definição da ideia que ela expressa.

Imitar, como se diz em seu verbete, fornece uma ideia bem diversa, e com um sentido muito mais extenso e ao mesmo tempo muito mais elevado. Sua definição geral se encontra na ideia que exprime a repetição de um objeto por meio de um outro objeto do qual se torna a imagem. Observa-se que a análise desta teoria poderá apresentar tantas espécies de imitação quantas maneiras houver de reproduzir a imagem de um objeto em um outro objeto.

Mas há também uma tripla divisão da imitação considerada na simples ideia da ação de repetir um objeto.

Há a maneira de produzir a repetição de um objeto através de uma imagem que exige de seu autor os recursos do gênio, do sentimento, da imaginação; é a imitação propriamente dita na acepção moral.

Há uma outra imitação material: é aquela que produz a repetição de um objeto através de processos mecânicos e por meios infalíveis e na qual, por consequência, a ação moral em nada participa.

Há entre estas duas sortes de imitação um outro meio de repetição igualmente distante daquele que caracteriza o gênio no artista, e daquele que constitui o processo rotineiro do artesão, é a arte do copista.

Na verdade, a *cópia*, no âmbito das artes verdadeiramente imitativas é muito mais o resultado do talento humano do que de uma operação técnica que independe daquele que a utiliza. Ela supõe a justeza do olho, a facilidade na execução e a sensibilidade para com as belezas do original; ela exige, por consequência, talento e inteligência.

Copiar não é, portanto, algo totalmente exterior à arte do gênio, mas simplesmente ao gênio da arte ou à invenção.

Digamos ainda que a ideia de imitação aplica-se à repetição das obras da Natureza, e que a ideia de cópia aplica-se à repetição das obras de arte.

Da mesma forma que se aprende através das obras de arte, como em um espelho que melhor reúne os traços a conhecer e a imitar nas obras da Natureza, é ordinariamente através das cópias que procedem os iniciantes. É porque as obras de arte têm algo de per-

⁵ Parte do método de ensino da *École des Beaux-Arts* é descrito aqui. Os alunos desenhavam reproduções de modelos e elementos como parte de seu treinamento. Para um entendimento detalhado da reorganização das Academias na França no período pós revolucionário ver: BAUDEZ, Basile. *Architecture & tradition académique*. Presses Universitaires de Rennes, 2012.

manente e de apreensão mais fácil. Aí está o porquê dos estudos dos alunos começarem pelas cópias, e é por *copiar* que principiam aqueles que se destinam a imitar.⁵

Dissemos que a ideia de cópia excluiria a de invenção, e que a invenção constituiria eminentemente a verdadeira imitação. Disto resulta que, se é necessário começar por *copiar* para aprender a imitar, não é preciso entregar-se por um tempo excessivo a um trabalho que, retendo a faculdade inventiva à condição de inércia, impede-a por vezes de se desenvolver.

Há, entretanto, nos estudos de obras de arte, uma maneira de tirar vantagem delas como um imitador em vez de um copista. Aí está o verdadeiro segredo do sentimento e do gênio. Mas este segredo, que os mestres podem revelar aos alunos através das lições práticas e dos exemplos, é difícil de ser comunicado por meio dos documentos muitas vezes inúteis de uma teoria abstrata.

Já se viu grandes homens imitarem as obras de seus predecessores, se apropriarem até mesmo do seu gosto e de sua maneira e nem por isso foram menos reputados como originais e inventivos. De fato, é sempre possível exercer, sobre as ideias e as concepções de outros, a ação própria da invenção. É possível seguir sua marcha sem calcar-se sobre seus passos, ater-se mais ao espírito do que à letra de suas invenções, de maneira que, tirando-se partido de todos os seus exemplos, adquire-se também o direito de servir de modelo àqueles que virão depois. Acontece que um tal estudo imitativo é menos o estudo das obras que pertencem propriamente ao autor, que aquele da Natureza na qual estas máximas e lições se realizaram. É assim que grandes homens sucederam-se sem seguir na mesma senda.

O que diferencia, portanto, neste gênero, aquele que imita as obras precedentes daquele que nada mais é que seu copista, é que o primeiro sabe ler nas invenções de outrem as máximas ou as inspirações que as produziram, e por haver estudado as sendas que o gênio trilhou, aprendeu a seguir outras semelhantes, enquanto o segundo, repetindo nas obras servis ideias de empréstimo, apenas se arrasta em lugar de marchar por si próprio.

Como, portanto, é no propósito de formar imitadores que os alunos são obrigados a começar por ser copistas, devemos ter cuidado para não deixá-los ignorar o objetivo a que devem se empenhar. Será conveniente

faze-los compreender o meio termo a preservar entre uma ambição precoce, que rejeita qualquer sujeição e uma docilidade servil, que não ousa se livrar do jugo dos primeiros estudos⁶.

Não há talvez nenhuma outra arte cujo ensino exija mais a aplicação prática desta distinção do que a da Arquitetura. Efetivamente, não há outra arte na qual seja mais fácil de ser feita a confusão entre a ideia de copiar e a ideia de imitar. Se, como já se afirmou mais de uma vez, a ideia de copiar (nas artes do desenho) aplica-se à repetição da obra de arte, enquanto a ideia de imitar aplica-se à obra da Natureza, é fácil de explicar porque a arte, que não possui nenhum modelo positivo na Natureza, deve encontrar e produzir mais facilmente copistas que imitadores.

Isso é o que a experiência confirma frequentemente.

Tendo os mestres, neste caso, apenas modelos de obras de arte a apresentar aos alunos, o espírito e os olhos destes se habituaram a procurar os princípios e as regras somente nos monumentos feitos pela mão do homem. É necessário um profundo sentimento do belo e do verdadeiro, ou uma força enorme de entendimento, para alcançar o que é, em abstrato, o modelo ideal da Arquitetura, e para dele deduzir as combinações aplicáveis à obra material. É mais simples e rápido repetir aquilo que foi feito através dos recursos banais das medidas e do compasso. E efetivamente, deve-se admitir que não há outra arte na qual a imitação ideal esteja mais afastada das capacidades ordinárias, também não há outra na qual a cópia, no verdadeiro sentido desta palavra, esteja mais facilmente ao alcance de tantos. A medida e o compasso não são suficientes para repetir a figura pintada ou esculpida; um edifício, ao contrário, pode ser copiado fiel e mecanicamente.

In vitium ducit culpæ fuga, disse Horácio: o temor de cometer um erro vos atira em um vício. É o que se viu acontecer em muitos gêneros, mas sobretudo, na Arquitetura. Os monumentos da arte antiga, desde a renovação das artes, não deixaram de ser, durante dois séculos, o tipo sobre o qual os maiores mestres ordenaram suas concepções, formaram seu gosto e sua maneira. Pode-se, incontestavelmente, citá-los como exemplos daquilo que distingue o imitador do copista. A simplicidade das plantas, seu acordo com as elevações, a pureza do estilo, o respeito pelos tipos, a observância das proporções tanto no conjunto como nos detalhes das ordens, além de uma judicious apropriação aos usos modernos, das formas, das me-

⁶ Quatremère de Quincy alinha-se à posição de Diderot para quem: "Os antigos, que teriam aprendido sua Arte diretamente da mestra de todas as coisas, a Natureza, adestram nosso olhar para vê-la, mas, afirma Diderot, aquele que descuida sua própria apreensão da Natureza, arrisca-se tornar-se apenas copista álgido de velhos modelos." (AZEVEDO, 2006, p.22).

didadas, dos ornamentos, das combinações que outros países e outros costumes conceberam, isto é o que distingue a imitação que os dois séculos dos quais falamos fizeram da arquitetura antiga.

Mas logo, o orgulho e a ambição de uma vã originalidade ergueram, contra o princípio e os efeitos de uma judiciosa imitação, as pretensões de todas as novidades. Conceber obras a partir dos princípios da Antiguidade passou a ser próprio dos copistas. Temendo copiar o que esteve em curso durante tantos séculos, não se imaginou nada melhor do que fazer justamente o contrário. Sabe-se bem, e já foi dito alhures, qual foi o resultado do temor de ser copista. Tomou-se a novidade pela invenção, e não se percebeu que se há novidade em todas as invenções, não há reciprocamente, invenção em todas as novidades.

Aí está o vício no qual se incorreu querendo-se evitar a pecha do copista. Se há uma escolha entre um defeito e um vício, não creio que a escolha possa ficar em dúvida.

IMITATION/ IMITAÇÃO⁷

IMITAÇÃO. Cada arte encontra na Natureza um modelo geral, ou conhecido por todos, e um modelo que lhe é particular para ser imitado. Ao considerar a Natureza na universalidade de suas leis, sua imitação pertence a todas as artes. Haverá, por consequência, regras de imitação às quais cada arte estará subordinada, se não da mesma maneira, pelo menos no mesmo grau. Do mesmo modo que há uma gramática universal comum a todas as línguas, há, no entanto uma gramática particular a cada idioma.

Para que uma arte seja reputada *arte de imitação*, não é necessário que seu modelo repouse, de uma maneira evidente e sensível ao olhar sobre a Natureza física e material.⁸ Tal modelo pertence apenas às artes que se destinam aos olhos através de corpos e cores⁹.

Tampouco é necessário, que todas as artes que estão no domínio da poesia sejam reguladas por um modelo tão fácil de apreender e conceber como é, por exemplo, aquele das artes dramáticas na qual os caracteres, as paixões ou o ridículo humano parecem oferecer os originais sobre os quais o artista pode mais ou menos copiar seus retratos. Os outros gêneros de poesia, sem possuírem modelos tão claramente definidos, nem por isso possuem em menor grau o privilégio da *imitação*. Apenas é preciso dizer que o ponto de vista sobre o qual tais artes imitam a Natureza

⁷ QUATREMÈRE DE QUINCY, A.C. *Dictionnaire historique d'architecture*. 1832, tome II, p.5-7. Publicado na *Encyclopédie*, tomo II, vol. 2 (1820), não houve qualquer alteração significativa do verbete *imitação* na edição do *Dictionnaire* (1832). No *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts* (1823), Quatremère de Quincy discorre extensamente sobre o que consiste a ação de *imitar*, princípio que rege as artes de maneira geral, mas pouco se estende sobre a Arquitetura. Neste verbete advoga, especificamente, o direito desta arte também figurar entre as artes da *imitação*. Para ele, quando se diz que a Natureza é o modelo para todas as belas-artes, é preciso evitar restringir a ideia de Natureza apenas ao que ela tem de sensível e de material. Nela, a Arquitetura não imita nada de positivo ou real, ao contrário, utiliza a matéria e as formas, as relações e proporções para exprimir qualidades morais.

⁸ "Os vários objetos imitáveis obviamente se enquadram em dois tipos principais: há aqueles que estão ligados à ordem moral e aqueles que dependem da ordem física; alguns que se dirigem particularmente às faculdades da alma, outros que se dirigem diretamente aos órgãos do corpo. Daí a principal divisão das artes plásticas." (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1823, p.16-7)

⁹ Escultura e Pintura têm por objeto de imitação os corpos e ambas se destinam ao mesmo órgão, a visão. Embora o modelo que lhes serve seja o mesmo e reúna formas e cores, tais artes se distinguem, pois a primeira representa os corpos através dos relevos e de suas formas e a segunda através das cores. (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1823, p.17-8).

tem qualquer coisa de mais abstrato, de mais geral, e que também exige uma visão mais ampla; pois seria considerar de uma maneira extremamente limitada o campo da *imitação* que pertence ao poeta, restringi-lo somente àquilo que se denomina *poesia imitativa* e suas onomatopeias, por meio das quais uma escolha de expressões e sons em relação à semelhança com a coisa expressa, parece falsificar sua aparência.

Portanto, quando se diz que a Natureza é o modelo para todas as belas-artes, é preciso evitar restringir a ideia de Natureza ao que ela tem de sensível e de material. A Natureza existe tanto naquilo que ela possui de invisível quanto naquilo que é captado pelos olhos. Deste modo, quando se toma a Natureza por modelo, quando, em certas obras de arte, fazemos nossas as suas regras, regras estas seguidas por ela própria em suas obras, isto é o mesmo que imitá-la; ao operar de acordo com os princípios aos quais ela subordinou sua ação na conformação dos seres; ou ainda ao proceder, nas obras de arte, segundo a direção que ela prescreve em seus meios, propondo-se o mesmo fim ao qual ela aspira.

Imitar, portanto, não significa, necessariamente realizar a imagem ou produzir a semelhança de uma determinada coisa, ser, corpo ou obra; pois é possível imitar o artífice sem imitar a obra. Portanto, imitamos a Natureza fazendo o que ela faz, ou seja, não repetindo o seu próprio trabalho, mas nos apropriando dos princípios que serviram de regra para este trabalho, ou seja, seu espírito, suas intenções e suas leis.

Este encadeamento de ideias que está contido na palavra *imitação*, ou seja, as duas maneiras diferentes a partir das quais a arte pode imitar a Natureza, nos pareceram um preâmbulo indispensável para conceber de forma correta em que sentido a Arquitetura tem o direito de figurar entre as artes da *imitação*.

Apresentamos alhures (ver ARQUITETURA)¹⁰ a espécie de *imitação* que todo o gênero de arte de construir pôde fazer dos elementos da construção primitiva, dos quais as sociedades nascentes realizaram os modelos para as eras seguintes. Mas tal gênero de *imitação* uma vez introduzido e aperfeiçoado, não é mais o fato do artista que, limitando-se a se conformar com ela, não mais a imagina. Assim, na arquitetura grega, por exemplo, o artista que compõe um monumento conforme o sistema emprestado daquele que chamamos o tipo primitivo da construção em madeira, não é reputado como um imitador original; adota simplesmente um modo de imitação consagrado, como o é o

¹⁰ Ver a tradução do verbete *Arquitetura* em PEREIRA, 2009.

sistema ou o mecanismo de uma língua, através do uso e do consentimento comum. Pode-se dizer o mesmo de um grande número de detalhes e ornamentos já corriqueiros, e que, como os tropos, as figuras e as metáforas de uma língua, só deixam ao autor o mérito de aplicá-los, com êxito, em suas *imitações*.

Mas a *imitação* verdadeiramente própria da Arquitetura e que, como aquela das outras artes, repousa sobre a Natureza, sendo menos direta, nem por isso é menos real; simplesmente seu princípio é mais abstrato. Pois é através da *imitação* das causas que a arte imita os efeitos da Natureza e reproduz suas impressões. O arquiteto imitou a Natureza quando, nas criações inerentes a sua arte, perseguiu e tornou sensível aos nossos olhos e ao nosso espírito o sistema de harmonia, de totalidade, de razão e de verdade, do qual a Natureza ofereceu o modelo em todas as suas obras.

Mas é preciso afirmar, o segredo deste sistema não poderia ser revelado e aplicado à arte de construir senão junto a um povo no qual a *imitação* dos corpos ordenados e da natureza vivente teria familiarizado os olhos com os modelos, nos quais se encontram impressos, da maneira a mais evidente, as leis de proporções, as variedades de tipos de cada caráter, e nos quais se manifestam os exemplos de todas as harmonias que o homem pode aplicar a suas obras. Em uma palavra, a verdadeira *imitação* do corpo humano deveria revelar a teoria e a prática das proporções.

Ora, excetuando-se a Grécia, nenhuma das outras nações pôde, na antiguidade, instruir-se nesta escola. Em qualquer outro lugar, vemos o espírito da *imitação* do corpo humano acorrentado ou abastardado pelo império rotineiro dos usos políticos ou religiosos. Toda sorte de razões tendiam, como tendem ainda em muitas regiões, a furtar, a obscurecer ou a desnaturar o conhecimento verdadeiro dos modelos da arte, e de neles perpetuar as tentativas e os esboços imperfeitos das formas do corpo humano. Ora, o que aconteceu inevitavelmente é que tais produções grosseiras de uma *imitação* malograda se interpuseram entre a Natureza e a visão do artista, privando-o até mesmo da consciência da imperfeição de sua obra. Foi o que aconteceu na Ásia antiga e moderna, no Egito, e nos tempos da idade média.

Os gregos em princípio submeteram-se ao jugo deste instinto; mas souberam dele se emancipar. Entre as causas desta emancipação houve uma por demais influente, e cuja atividade talvez não tenha sido bem

evidenciada nos escritos que pretenderam nos oferecer a história moral da *imitação* na Grécia.

Ordinariamente, por toda parte, é necessariamente através da idolatria ou do culto das imagens divinas que a *imitação* do corpo humano se introduziu. A religião, tendo em toda parte consagrado tal uso, deve igualmente ter perpetuado e tornado sagradas as formas dos ídolos; resultando daí que as mais antigas foram as mais reverenciadas. Destarte, vemos em mais de um povo a impossibilidade de aperfeiçoar as formas dos ídolos; o aperfeiçoamento, ao elevar o prestígio da Antiguidade, desacreditou a virtude do julgamento na opinião. Tal instinto, comum a todas as religiões e a todos os países, foi igualmente compartilhado pelos Gregos, entre os quais se identifica, a partir da história e nas obras ainda existentes, que os ídolos primitivos também foram feitos conforme o instinto grosseiro da *imitação* sem arte.

A este respeito, as coisas aconteceram entre eles e assim permaneceram até que um novo uso, introduzido nas instituições de seu país, veio pouco a pouco para emancipar a *imitação*, multiplicando as ocasiões de elevar estátuas a personagens que não eram deuses e por razões que nada tinham de religioso.

Com efeito, ainda nos períodos mais primevos, vê-se nascer na Grécia a prática de fazer as estátuas dos atletas e dos conquistadores para os jogos no estádio. A história nos conservou algumas noções que provam que as estátuas deste gênero em princípio eram feitas conforme os modos equívocos deste estilo rígido, sem arte e sem vida, assim destituída da verdadeira *imitação*, tal como é característica de todas as figuras egípcias. Desta maneira, conforme Pausanias, que a descreveu a partir de um testemunho ocular, a estátua do atleta Arrachion fora esculpida com as pernas juntas, os braços rígidos, pendentes e colados ao corpo.

Mas cedo deve ter ocorrido na Grécia algo que não poderia suceder alhures, ou seja, nos outros países onde as estátuas eram apenas ídolos religiosos. Aconteceu então que o gênero próprio das representações puramente humanas não mais experimentou a mesma sujeição. Ao contrário, a necessidade de nelas exprimir o movimento e as aparências da vida não pôde deixar de se fazer sentir. Acrescentamos que tais estátuas, destinadas a serem imagens honoríficas e comemorativas de personagens conhecidos e vivos, deveriam suscitar o sentimento de comparação, e fazer nascer a necessidade de julgar as relações entre o modelo e sua *imitação*. Os jogos no estádio e os exercícios no

ginásio tornaram-se então naturalmente escolas nas quais a representação do corpo humano deveria encontrar as mais ativas lições. Na medida em que a verdade imitativa não mais experimentava, na execução de suas obras, os entraves das formas consagradas pela religião, a arte deve ter contraído, pouco a pouco, a obrigação de rivalizar com a Natureza.

Sem dúvida, a partir daí, ou seja, desta liberdade de aperfeiçoar as formas e os contornos do desenho através do estudo dos corpos humanos, nasceu na Grécia esta *imitação* verdadeira, cujos segredos o resto do mundo havia ignorado, e que antes do uso¹¹ que acabou de ser relatado, os próprios Gregos desconheciam. Tornou-se então impossível para o artista não conferir, às estátuas das divindades, a mesma expressão de verdade. Seus simulacros deixaram imperceptivelmente o envoltório grosseiro das formas desprovidas de arte. Os deuses enfim foram feitos à maneira dos homens, até que o gênio abriu ao artista um novo caminho, aquele da verdade ideal, que deveria conferir às estátuas divinas uma beleza, se é possível dizer, sobre-humana.

Assim parece que se formou, ampliou e aperfeiçoou, nas artes do desenho a *imitação* da Natureza entre os Gregos¹².

Mas tal princípio não poderia se limitar a um pequeno número de consequências. A partir do momento em que o homem distinguiu em algum lugar a verdade, ele a desejou em todos os lugares. Tão logo se fez sentir em algumas partes o encanto de uma *imitação* fundada sobre as causas da Natureza, a necessidade deste prazer teve de se comunicar a outras partes. A Arquitetura, tão estreitamente ligada à arte do desenho, não mais poderia permanecer alheia a tal influência.

Este breve histórico da *imitação* entre os gregos nos demonstra como deve ter nascido e se formado aquela que constituiu sua Arquitetura, e como, através da ação de uma analogia poderosa, o princípio de razão, verdade e harmonia introduzido na arte de *imitação* do corpo humano, deve ter obrigado a Arquitetura a se apropriar da mesma virtude, compondo-se de um sistema de proporções fundado não mais sobre elementos arbitrários e variáveis, mas sobre a assimilação do sistema aplicado pela Natureza na organização dos seres vivos.

Ora, tal sistema de proporções, emprestado da Natureza, só poderia nascer junto a um povo que o tivesse

¹¹ *L'usage/ Uso: prática que a vestustez ou a frequência tornou normal, corrente, em uma sociedade. Costume, hábito, maneiras. Costume das práticas sociais.*

¹² Quatremère de Quincy reitera aqui sua condição de sequaz de Winckelmann: "(...) em seus escritos que sublimam o valor insuperável de certa Antiguidade, Johann Joachim Winckelmann assevera que, observando atentamente sua generosa Natureza, os argutos gregos captaram-lhe as excelências e, reunindo-as, compendiaram-nas. Winckelmann pondera que seria tarefa excessiva para o artista iniciar pela observação direta da Natureza para dela extrair de cada um de seus fenômenos suas formas inerentes, suas características, seu caráter. Este árduo trabalho foi realizado de modo íncito e preclaro pela lucidez grega. Contemplando e apreendendo atentamente sua natureza profícua, os gregos chegaram ao desvelamento das suas formas substanciais e, assim, concederam-nos a chave das finições da Natureza. Primeiramente, eles tomaram os modelos (humanos), a seguir, escolheram os melhores modelos, os jovens, depois, corrigiram os eventuais defeitos porventura ainda remanescentes e desse modo chegaram às excelências de uma natureza quintessencial, por assim dizer, depurada, sobrenatural. E, por terem chegado a essas formas absolutas, os gregos superaram quaisquer idiosincrasias ou peculiaridades, sobrepassaram as circunstâncias da História e atingiram a condição única da universalidade. E eles alcançaram realizar tal elevado empenho por que sua arte, bem como sua filosofia, diz o heleenista, assenta-se na ideia de liberdade. Por isto, ele recomenda aos artistas que começam pela imitação dos antigos (gregos), pois somente eles lhes ensinarão a ver e a compreender a Natureza". (AZEVEDO, 2006, p.21).

obtido por exemplo na imitação do corpo humano; e é pela aplicação às suas obras que a Arquitetura merece, antes de tudo, ser incluída nas belas-artes¹³.

O estudo do corpo humano instruiu os olhos e habituou o espírito a nele distinguir as variedades de caráter e as diferenças de formas, das quais resulta a expressão sensível das qualidades principais de força, leveza, poder, etc.. Neste momento, a Arquitetura encontrou uma espécie de modelo a partir do qual pôde atribuir às suas obras uma correspondência analógica das mesmas qualidades, tornadas sensíveis e evidentes na formação das três ordens e nas nuances que elas comportam.

Foi assim que o espírito de uma *imitação* ainda que indireta da Natureza realizou esta ditosa assimilação do corpo humano, que alguns críticos tornaram absurda ao lhe conferirem uma extensão ridícula. Muitos escritores, com efeito, e entre eles Vitruvio, imaginaram que poderia haver rigorosas relações de proporção entre o corpo do homem e a coluna dórica, entre o arranjo dos cabelos da mulher e o capitel jônico, como ainda entre as pregas pendentes de uma túnica e as caneluras de uma coluna. (Ver JÔNICO.)

Tais espécies de aproximações, que podem ser chamadas de coincidências muito mais que de semelhanças, interpretadas no sentido da *imitação*, são sem dúvida, fraquezas ridículas. Mas o abuso que alguns podem ter feito deste sistema de *imitação*, materializando-o em excesso, não seria capaz nem de destruir-lhe a existência nem tampouco de debilitar-lhe a verdade. A reta teoria da arte consiste, neste gênero, em liberar a verdade, extremamente fácil de travestir, da dupla prevenção, que emana da mesma fonte, e que consiste, seja em negar aquilo o que se recusa à demonstração física, seja a lhe rebaixar no sentido mais material.

O objetivo deste artigo consiste em demonstrar que havendo diferentes graus no reino da *imitação* nas Belas-Artes nos enganamos sensivelmente quando pretendemos dar o nome de arte de *imitação* a algo que possui apenas na natureza física, um modelo positivo e material.

IMITAÇÃO. Esta palavra é tomada muito frequentemente no sentido que é dado à palavra *cópia*, quando se quer expressar, em uma obra, a ausência desta qualidade que chamamos *originalidade*. Nos servimos algumas vezes da palavra *imitar*, como sinônimo da palavra *copiar*, com respeito àquele que não apenas

¹³ Na divisão categórica do Abade Batteux, a Arquitetura não figurava entre as belas-artes e junto com a Eloquência figurava na categoria das artes que atendem às necessidades e ao deleite: "Elas [as artes] podem ser divididos em três espécies para o fim a que se destinam. Algumas têm por objeto as necessidades do homem, que a Natureza parece abandonar-se desde o seu nascimento (...). São as Artes Mecânicas. As outras têm por objeto o prazer. Elas só poderiam ter nascido no seio da alegria e dos sentimentos produzidos pela abundância e tranquilidade: são chamadas de belas artes por excelência. São elas a música, a poesia, a pintura, a escultura e a arte de gestos ou dança. A terceira espécie contém as Artes que têm por objeto a utilidade e o prazer ao mesmo tempo: tais são a Eloquência e a Arquitetura: é a necessidade que as fez eclodir, e o gosto que as prefigurou. Representam uma espécie de meio entre as duas outras espécies pois delas compartilham o prazer e a utilidade." (BATTEUX, 1746, p.5-7).

¹⁴ QUATREMÈRE DE QUINCY, A.C. *Dictionnaire historique d'architecture*. 1832, tome II. O verbete *invenção* foi originalmente publicado na *Encyclopédie*, tomo II, vol. 2 (1820), e a edição do *Dictionnaire* apresenta algumas omissões sem contudo alterar de forma significativa sua estrutura e seu conteúdo. Reproduzimos a seguir a referência nominal aos arquitetos italianos do século XV e XVI que, segundo Quatremère de Quincy, foram capazes de proceder às fortunosas invenções dentro do sistema da arquitetura antiga, que foi suprimida na versão de 1832 do verbete: " O século XVI na Itália reproduziu, na medida do possível, os princípios da antiguidade em todas as artes, especialmente na arquitetura. As regras e as combinações desta arte, os caracteres das ordens, o bom gosto dos ornamentos, tudo foi aplicado com grande sucesso aos edifícios civis e religiosos, e vimos Leon-Baptiste Alberti, Bramante, Peruzzi, Sangallo, Palladio, Serlio, Scamozzi, etc., rivalizarem entre si, seja em seus monumentos ou em seus tratados, para consertar novamente o gênio moderno, no círculo em que o gênio da antiguidade se exerceu durante doze séculos, sem ter esgotado as combinações de elementos sempre fecundos, que são o material das invenções desta arte ". QUATREMÈRE DE QUINCY, A. C. *Encyclopédie Méthodique - Architecture*. Tome II, vol. 2, 1820, p.570.

No verbete, o simples gosto pela novidade se opõe ao gênio inventivo que deve exercer sua ação dentro de um sistema de regras. Contrário às inovações do século XVII, Quatremère de Quincy pretende restabelecer o que considera essencial à Arquitetura: a invenção que se referencia na Natureza e na Antiguidade. Para Szambien, a integração da imaginação, faculdade positiva, à teoria da Arquitetura, parece ser um efeito da publicação da *Encyclopédie* de D'Alembert que divide os conhecimentos em três grandes domínios: a memória, a razão e a imaginação. No "système figure des connaissances" a Arquitetura, as outras artes do desenho e a poesia são presididas pela imaginação (SZAMBIEN, 1986, p.122)

¹⁵ O Abade Batteux também é categórico ao afirmar que o homem nada inventa e que a arte é fruto da imitação da *belle nature*: "O espírito humano só pode criar de forma imprópria: todas as suas produções trazem a marca de um modelo. Mesmo monstros, que uma imaginação louca imagina em delírios, só podem

reproduz formalmente uma obra à qual nada acrescenta, mas também quando reproduz servilmente a maneira de fazer, de compor de outro.

Conforme esta acepção, a palavra *imitação* designa com frequência uma obra como sendo a repetição do estilo, da maneira e do gosto de execução das obras de um outro mestre.

Imitação, neste caso, é tomada como o contrário de *invenção*.

INVENTION / INVENÇÃO¹⁴

INVENÇÃO. Esta palavra, na linguagem usual, é suscetível de receber duas acepções; dá-se, de fato, o nome de invenção a uma coisa inventada, como quando se fala de uma máquina que é uma invenção útil. Mas dá-se também o mesmo nome à qualidade do espírito que inventa, e diz-se de um homem que possui *invenção*, ou que lhe falta *invenção*.

É a partir desta segunda acepção que aqui consideramos e tomamos esta palavra.

Invenção, por consequência, é sinônimo de criação, na linguagem das belas artes; estas duas palavras se aproximam através de uma noção comum que igualmente as define. Convencionou-se, com efeito, que o homem nada cria no sentido elementar da palavra, e que não faz senão encontrar novas combinações de elementos pré-existentis¹⁵. É o que ocorre também com o inventor: ele encontra tais combinações.

A necessidade de invenção para o homem, ou o prazer que ela lhe proporciona e que ele demanda a todas as artes, deriva da própria constituição de seu ser, da natureza de seu espírito. Tal espírito, tão estreitamente unido a seu corpo, experimenta, ou por si mesmo ou por efeito desta união, uma necessidade incessantemente renovada, de passar do repouso ao movimento, e do movimento ao repouso. Esta alternância sucessiva é uma condição do ser. O movimento contínuo ou o repouso contínuo conduziriam à morte.

A necessidade de mudança da qual falamos, mistura-se a tudo o que pertence ao curso ordinário da vida, tanto no trabalho como no prazer, nos deleites do corpo como naqueles do espírito. A todas as artes, o homem demanda prazeres e estes resultam de todos os gêneros de imagens que cada um encontra, seja revolvendo suas paixões, seja afagando sua imagina-

ção. Mas o homem quer ainda que cada arte encontre, em sua esfera, meios sempre novos de lhe deleitar e emocionar.

A respeito disso, pode-se dizer que cada uma destas artes tem, no domínio de sua imitação, inesgotáveis recursos para satisfazer este apetite. A Natureza apresenta-se, sob cada um de seus aspectos, como uma fonte de infinitas variedades; ela não é menos fecunda na diversidade de qualidades e de talentos compartilhados entre os indivíduos. Como, de fato, cada indivíduo difere de outro por sua fisionomia, cada um também tem em suas faculdades morais uma maneira mais ou menos distinta de receber, e por consequência de oferecer e de comunicar as impressões dos objetos da Natureza.

Daí as inúmeras variedades de temas relacionados à imitação e também de maneiras de tratar estes temas.

Entretanto a Natureza outorga a alguns homens privilegiados se distinguirem dos outros por uma faculdade superior de conceber, de aproximar os objetos, de combiná-los e de apresentar seus efeitos e suas imagens de uma forma mais intensa e mais verdadeira, sob cores mais brilhantes; daí o que é chamado, em termos de arte de imitação, os estilos ou maneiras dos grandes mestres.

Disto, outrossim, decorre que a maioria dos imitadores, privados desta visão privilegiada que faz o gênio inventor, em lugar de estudar a própria Natureza, se contenta em estudá-la nas imitações de outrem e em lugar de imagens originais do grande modelo, limitam-se a reproduzir pálidas contrafações. Tal é o rebanho destes que chamamos de copistas, tropa numerosa cujas insípidas repetições acabam por depreciar o valor dos originais que lhes serviram de modelo. Eis aí uma das causas do sentimento de indiferença e algumas vezes de aversão que ocorre em certas épocas para com as obras que trazem a marca do gênio, e nas quais a *invenção* brilha por excelência.

Então aqueles que procuram agradar através da originalidade se esforçam para descobrir maneiras novas; mas a originalidade que se procura tem sempre qualquer coisa de factícia, que logo se torna uma bizarrice. O gosto do público se deixa tomar pelo engodo da novidade; ele proclama inventor aquele que parece deixar os caminhos já trilhados; ele chama de *invenção* aquilo que nada mais é que inovação. Logo todo o respeito pelos princípios e pelas regras consagradas

ser compostos de partes tiradas da Natureza. E se o Gênio, por capricho, faz dessas partes um conjunto contrário às leis naturais, ao degradar a Natureza, ele se degrada e se torna uma espécie de loucura. Os limites são demarcados, aquele que os ultrapassa se perde (...). O Gênio que trabalha para agradar não deve, nem pode ir além dos limites da própria Natureza. Sua função consiste não em imaginar o que não pode ser, mas em encontrar o que é. Inventar nas Artes não é dar ser a um objeto, é reconhecê-lo onde ele está e como é. E os homens de gênio que mais procuram, só descobrem o que existia antes. (BATEUX, 1746, p.10-11).

passa por servilismo ou timidez, e o campo da imitação é deixado ao desregramento do capricho. Esta é praticamente a história de todas as artes nas épocas e entre os povos modernos.

É necessário dizer que este deve ter sido o fado da invenção, em todos os lugares onde o espírito do homem não encontrou o grau de sujeição do qual necessita, justamente combinado com a medida de independência que não lhe é menos necessária.

Assim, observamos que no Egito e entre todos os povos da Ásia, onde o espírito foi servil tanto ao poder religioso quanto ao jugo da rotina, efeito necessário do sistema de castas, a arte não pôde jamais encontrar a liberdade que exige o desenvolvimento da faculdade imitativa. Em relação à arte, não há *invenção* quando não há imitação da Natureza. Ora, tal imitação não poderia ter lugar onde é proibido escapar de formas e de atributos prescritos.

Fortunosas circunstâncias concorreram para emancipar, entre os gregos, a faculdade imitativa, no início, também submissa aos entraves da rotina. (Ver IMITACÃO.) Tão logo foi permitido modificar os símbolos religiosos, tão logo a expressão de suas ideias pôde se desembaraçar das convenções de uma escrita sagrada, o efeito desta liberdade foi a necessidade de comparar a obra de arte àquela da Natureza, e de aproximá-la pouco a pouco de seus modelos. Com a livre imitação nasceu a *invenção*; mas foi preciso trocar a escravidão da rotina pelo conhecimento das regras que o estudo da própria Natureza impõe como freio à licença do inventor.

Tais regras que a Natureza prescreve, identificando-se com a imitação, encontraram felizmente uma garantia nas disposições e no espírito das instituições religiosas. Se, de fato, o artista encontrava-se livre para conferir à sua obra as impressões da verdade natural, o impulso de sua imaginação foi obrigado a respeitar certo número de tipos, de caracteres, de combinações e de modos consagrados. Estas convenções traçaram para a arte o círculo dentro do qual o gênio, regulado sem ser reprimido, deveria exercer sua ação. Em política não há absolutamente liberdade sem a submissão às leis; em relação à arte, não houve invenção sem submissão às regras.

Os modernos, ao herdarem a arte dos gregos e suas regras, não encontraram, entretanto, outra obrigação a se submeter a não ser aquela do gosto, árbitro por demais inconstante. Costumes diferentes, uma outra

religião, a diversidade de tempo e de climas, tornaram os princípios rigorosos e as maneiras de ver antigas inaplicáveis, em muitos aspectos, às novas necessidades da arte de construir. O século XVI na Itália reproduziu tais exemplos tanto quanto foi possível à observação, sobretudo na Arquitetura. Mas nada, nem nas opiniões, nem nos usos existentes, nem em instituição alguma, pôde prevenir a continuidade de um estilo de empréstimo, aplicado sem o necessário vínculo com as exigências de uma outra ordem de sociedade.

A Arquitetura, assim como as outras artes, não eram mais, à época de sua renovação, produções nativas dos países em que reapareceram. A Arquitetura sucedia a um gosto de construir que estava enraizado em muitos hábitos exteriores a ela e, aos quais era preciso fazer várias concessões. Havia então, uma grande confusão de ideias acerca da natureza desta arte. Como mesmo os antigos nunca tiveram pretensões de que a Arquitetura pudesse estar subjugada pelas medidas geométricas; pois a Natureza lhes havia ensinado o contrário, através da imitação do corpo humano, cujo gênero poderia e deveria ser o princípio ideal da imitação arquitetônica; acredita-se que o se chama de *ideal* nas artes seria sinônimo de imaginário e arbitrário; e que, portanto, como não há de modo algum modelos de edifícios na Natureza, não haveria na Arquitetura nenhuma espécie de imitação. Por consequência acreditava-se que ela não teria absolutamente nenhuma regra, pois as regras desta arte não estão sujeitas ao rigor geométrico.

Consequentemente, a imaginação via-se no direito de tudo infringir, de tudo ousar, de tudo destruir, de tudo produzir. Dá-se, portanto o nome de *invenção* precisamente a tudo o que seria desregrado, como se *invenção* alguma pudesse ter lugar dentro de regras, ao passo que o que caracteriza a *invenção* própria das belas artes é precisamente, não a independência de toda restrição, mais a liberdade dentro das regras.

Já dissemos que toda *invenção* consistiria de uma combinação nova de elementos pré-existentes. Quais são então os elementos que podem e devem ser combinados pelo verdadeiro inventor? Sem dúvida isto se deve aplicar apenas àqueles elementos que pertencem à rubrica de uma mesma ordem de ideias, de relações, de objetos que já têm entre si uma conexão de gênero (dito de outra forma, *homogêneos*). De fato, reunir em um todo seres de natureza diferente denota criar monstros, denota devanear. Portanto, em todas as artes, esta questão só pode se relacionar aos elementos ou objetos que constituem o domínio natural

de cada uma delas. Qualquer outra maneira de compreender as combinações que pertencem ao domínio da *invenção* seria um absurdo do gênero daquele que Horácio exprimiu nestes versos:

*Humano capiti cervicem pictor equinam
Jungere si velit, etc.*¹⁶

¹⁶ “Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? Creiam-me, Pisões, bem parecido com um quadro assim seria um livro onde fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno”. (HORÁCIO. *Arte Poética – Epistula ad Pisones*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. A, 1981, p.55).

¹⁷ Quatremère se refere ao princípio da “unidade imitativa”: “ (...) princípio que impõe a cada arte a obrigação de utilizar exclusivamente nas suas obras, os meios de execução imitativa que são da sua competência, e das suas atribuições.” (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1823, p.53).

¹⁸ A relação entre unidade e variedade é tratada no Ensaio sobre a Imitação de 1823: “A alma quer a unidade, porque quer, acima de tudo, que aquilo que lhe é apresentado para ver ou ouvir seja claro e distinto, porque para ela a confusão é assunto de dor. A simplicidade que acompanha a unidade é o que torna mais fácil ver, comparar e julgar. Mas isso significa que a alma pede, por exemplo, da pintura apenas as figuras dispostas em linha reta, da arquitetura apenas uma fachada sem divisões e sem detalhes, da arte da fala nada mais que um discurso sem movimentos, à arte de cantar apenas acordes em uníssono, ao poeta apenas um drama sem ação, histórias sem ficção, composições sem episódios? Pelo contrário, exige variedade com a ajuda da unidade. A variedade é como um tempero para a unidade, que desperta e sustenta seu apetite.” (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1823, p.51)

Esta condição de imitação que pertence aos meios da *invenção*, basta ser enunciada para ser demonstrada. Suas consequências são tais que, cada espécie de arte é limitada a certa ordem de objetos imitáveis, além da qual suscitam apenas combinações heterogêneas, como quando se misturam, por exemplo, os elementos de certos gêneros distintos de poesia, de certas artes do desenho separadas por barreiras morais ou materiais.

Mas, a teoria da imitação, e o deleite que ela busca, também nos ensina que os limites impostos a cada gênero de arte e os liames que prendem o artista ao âmbito que lhe é próprio¹⁷, são a causa mais efetiva das impressões que um e outro produzem. A teoria, de acordo com a experiência, nos ensina que, ao romper estes vínculos, a própria arte se dissolve e perde sua virtude ou o poder que é capaz de exercer em nossa alma. A razão disso é que, nossa alma, sendo uma, compraz-se apenas na unidade e não saberá aprazer-se nas sensações divergentes ou incoerentes¹⁸. A partir daí foram criadas as regras elementares das diferentes artes.

Ora, tais regras não foram verdadeiramente inventadas por ninguém. Se elas parecem ter sido o resultado das obras-primas de alguns grandes homens, é preciso evitar crer que elas não existiam antes. Simplesmente acontece que estes grandes homens e suas obras tornaram manifestas as regras que os conduziram; eles as tornaram sensíveis através de seus exemplos, e possibilitaram que seus sucessores as ensinassem com mais clareza. As regras não são outra coisa senão observações feitas sobre a Natureza. Elas existiam antes de serem descobertas. O homem não as criou, ele as proclamou. As mais belas obras são aquelas nas quais tais regras se manifestam com maior vivacidade.

Longe de dizer que as regras prejudiquem a *invenção*, é preciso ao contrário afirmar que a *invenção* não existe fora das regras; e acrescentamos que o mérito da *invenção* seria nulo, se fosse possível não haver regras, pois não haveria nenhum meio de julgá-la.

Se aproximarmos estes princípios às tentativas feitas por muitos inovadores em Arquitetura – e ao grande número de esforços para anular ou destruir as regras desta arte e para substituí-las pelos acasos do capricho ou pelos caprichos do acaso – então se estará convencido que nenhuma arte tem maior necessidade de regras, e que em nenhuma outra a *invenção* ou o dom de novas combinações tem tanta necessidade de se colocar encerrada em um círculo determinado por elementos pré-existentes.

Além disso, é preciso afirmar, e não é demais repetir, que os elementos da Arquitetura não são, absolutamente, compostos de todas as formas imagináveis para serem aplicados às plantas, às elevações e aos ornamentos dos edifícios. Se assim fosse, estes elementos fortuitos, sem relação entre si, desprovidos de uma razão que os reunisse e os explicasse, fariam das obras de arte da construção o protótipo da desordem. Ao considerar, sob este ponto de vista, as formas aplicáveis apenas pelo viés mais abstrato, não deixa de ser verdade que o olho só pode encontrar deleite neste concurso na medida em que uma razão evidente proveja sua ligação. Fora da virtude desta razão, não há nada, em qualquer que seja a reunião de formas; nem atração para os olhos, nem significação para o espírito.

Eis aí o que demonstram, mais ou menos claramente, as diferentes arquiteturas que não puderam encontrar em seu princípio original, e na imitação das leis da Natureza, um princípio de ordem e de razão, um sistema de formas essenciais e de combinações derivadas, por analogia, daquelas que regem as obras do Criador.

As regras que se baseiam sobre tais princípios não são, portanto, arbitrárias. Quando se alega que poderia haver mais de um sistema imitativo deste gênero, não se destroem as regras em virtude disso, pretende-se apenas que possa haver regras diversamente deduzidas de um mesmo princípio. No entanto, reconhece-se a obrigação de observar a lei geral da ordem, e que a *invenção* não pode estar isenta de qualquer subordinação.

É isto que não compreenderam aqueles pretensos *inventores* da Arquitetura do século dezessete, que, no desregramento de sua imaginação, empregaram todos os tipos de sistemas imitativos da arquitetura grega, e se fez um jogo de confundi-los ou de desnaturá-los, negando ora sua origem, ora seu significado, ora suas relações com as partes correspondentes do mesmo sistema.

De fato, nada poderia apresentar mais inconseqüência e aberração de julgamento que as pretensas *invenções* de tais inovadores.

Se a coluna, poderia lhes ser dito, não é, a vossos olhos, mais que um suporte perpendicular formado de materiais que não exigem outra condição que aquela da armação desejada pela solidez; se aquilo que a coluna suporta na composição do edifício não é nem a imagem nem a representação de algo; se esta composição, tanto quanto sua elevação, não deve apresentar a imitação de nenhum modelo ou tipo pré-existente; se tudo o que concorre para seu embelezamento, fruto do capricho ou do acaso, não deve significar nada, nem por si mesmo, nem por sua situação, pergunta-se a vós, por que empregais, para nada significar, segundo vós mesmos, objetos aos quais o sufrágio de tantos séculos designou com uma significação precisa? Por que colunas, capitéis, ábacos, arquivadas, entablamentos, frontões? Por que vós não inventais outros elementos, outros sortimentos de conjunto e de detalhes? E se denominais *invenções* as decomposições destes elementos que conservais sem poder desnaturá-los, não fica visível que vossa *invenção* não inventa nada, que ela não é senão uma negação em lugar de uma criação?

Haveria muitas outras considerações críticas a acrescentar sobre este objeto; mas o exposto deve ser suficiente para demonstrar a futilidade, ou, para melhor dizer, a nulidade de *invenção* dos inovadores do século XVII, que não souberam, em sua maneira de inovar, produzir nada de novo, posto que não fizeram nada mais que reproduzir em um estado de desordem e de confusão os elementos ordenados entre si pela razão através dos séculos.

Esta discussão teve por intuito demonstrar que a *invenção*, em qualquer gênero não existe sem regras; que as regras, longe de contrariar o gênio, favorecem-no e secundam-no, preservando-o dos desvios do capricho; que, consistindo a *invenção* em encontrar combinações felizes de elementos preexistentes, seu campo encontra-se sempre aberto, e dentro deste círculo ilimitado, as combinações serão sempre inúmeras; que por fim é o gênio que frequentemente falta às combinações, e que estas não faltarão jamais ao verdadeiro gênio da *invenção*.

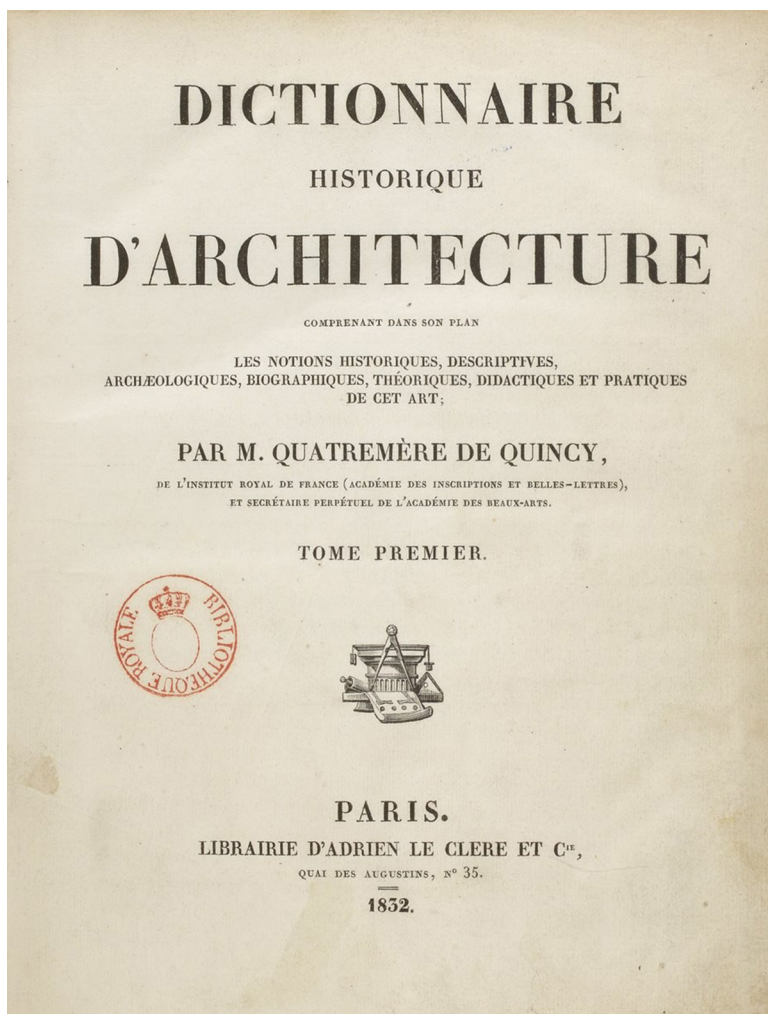


Figura 1
 Folha de rosto do *Dictionnaire Historique d'Architecture*, tomo I,
 publicado em 1832.
 Fonte: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1045594m.image>>
 Acesso: Outubro de 2020. Obra de domínio público

Referências

AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Antigos modernos : contribuição ao estudo das doutrinas arquitetônicas (séculos XVII e XVIII)*. São Paulo: FAU USP, Departamento de História e estética do Projeto, Tese de livre-docência, 2006

BATTEUX, Charles. *Les Beaux Arts réduits à un même principe*. Paris: Durand, 1746.

HORÁCIO. Arte Poética – *Epistula ad Pisones*, p.55. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix – Editora da USP, 1981.

MOREAU, François. *Le roman vrai de l'Encyclopédie*. Paris: Gallimard, 1990.

PEREIRA, Renata Baesso. "A definição de Arquitetura no Dictionnaire Historique de Quatremère de Quincy". *Risco* (São Carlos), v. 10, p. 3-14, 2009.

QUATREMÈRE DE QUINCY. *De l'imitation*. Facsimile du Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts, Paris, 1823. Bruxelles: AAM Editions, 1980.

_____. *Dictionnaire historique d'architecture, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*. Paris : Librairie d'Adrien Le Clère et C.ie, 1832, 2 tomes (tome I: Abajour - Hypotrachelium; tome II: Ichnographie - Zothea).

_____. *Encyclopédie Methodique - Architecture*. Liège: chez Panckoucke, Tome I, 1788. Disponível em: < <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85718t> >. Acesso em: setembro de 2020.

_____. *Encyclopédie Methodique - Architecture*. Liège: chez Panckoucke, Tome II, 1801(vol.I), 1820 (vol.II). Disponível em: < <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857195> >. Acesso em: setembro de 2020.

_____. *Encyclopédie Methodique - Architecture*. Liège : chez Panckoucke, Tome III, 1825. Disponível em: < <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85720c> >. Acesso em: setembro de 2020.

SZAMBIEN, Werner. *Symétrie, goût, caractère, théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550-1800*. Paris: Picard, 1986.

VIDLER, Anthony. Type. In: HAYS, K. Michael (ed.). *Oppositions reader*. New York: Princeton Architectural Press, 1998, p.617-620.

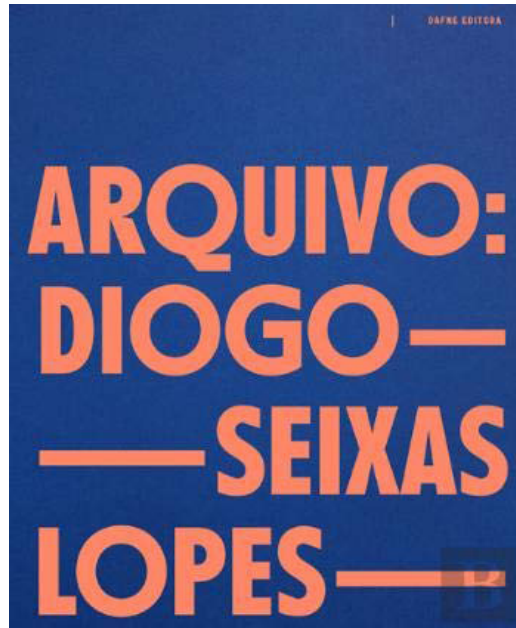
THESIS

Recensão

Diogo Seixas Lopes: Sinal vital

Ana Luiza Nobre

Ana Luiza Nobre é Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio, 2008). Possui Graduação em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 1986), Mestrado em História (PUC-Rio, 1998) e Especialização em Tecnologia, Arquitetura e Cidade (Politécnico di Torino, 1995). É professora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-graduação em Arquitetura da PUC-Rio, e Pesquisadora CNPq e Faperj. Coordenou o Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da PUC-Rio em 2012-13, tendo sido responsável por sua implantação. Atualmente coordena o Là - Laboratório de Análises Arquitetônicas, vinculado ao mesmo programa, onde desenvolve pesquisa sobre a relação entre a arquitetura e o chão. Foi pesquisadora visitante na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FA UP, 2019) e sua publicação mais recente é "Arquitetura Atlântica: deslocamentos entre Brasil e Portugal" (em coorganização com João Masao Kamita, ed PUC-Rio/Romano Guerra, 2020).



TAVARES, André; LOPES, Diogo Seixas. *Arquivo: Diogo Seixas Lopes*. Porto: Dafne, 2019, 856 pp. Prémio Design de Livro 2020 DGLAB/Ministério da Cultura, Lisboa

Pouco se sabe no Brasil acerca da arquitetura portuguesa contemporânea para além das obras consagradas de Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura e de um punhado de outros bons arquitetos – quase todos homens – sediados entre as cidades de Lisboa e Porto. Em parte, tal desconhecimento se deve a uma concertada operação política-cultural cuja expressão mais evidente, nos últimos tempos, foram as retrospectivas simultâneas, em 2019-20, dos dois Pritzkers, parceiros e amigos em duas das instituições mais influentes de Portugal em termos de arquitetura, ambas sediadas na região do Porto (Siza na Fundação Serralves, Souto de Moura na Casa da Arquitectura). Há mais no panorama contemporâneo português, porém, como mostra o livro recém-lançado pela Dafne Editora: uma frondosa monografia do arquiteto português Diogo Seixas Lopes (1972-2016), editada por seu amigo e interlocutor André Tavares (TAVARES, André e SEIXAS LOPES, Diogo. *Arquivo Diogo Seixas Lopes*, Porto: Dafne Editora, 2019).

Além de terem dividido a curadoria da IV Trienal de Lisboa, em 2016 – numa parceria interrompida pelo falecimento precoce de Seixas Lopes, a meio caminho da organização do evento – Diogo e André se torna-

ram vozes fundamentais no concerto da arquitetura de Portugal por compartilhar uma postura crítica rara, sem receios de se tornar incômoda em alguns momentos. No mapa das intrincadas relações políticas e sociais que permeiam o meio da arquitetura portuguesa, certamente terá contado sua filiação: Diogo é filho de dois intelectuais ancorados em instituições chave da cultura lisboeta (o cineasta Fernando Lopes e a jornalista Maria João Seixas), e André é filho do arquiteto e historiador Domingos Tavares, professor emérito da prestigiosa Faup/ Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Nem por isso sua atuação pode ser deduzida de seus laços sanguíneos, porém. Como se percebe pelo livro, o que mais conta é a relação aguda, ao mesmo tempo de pertencimento e estranhamento, mantida por um e outro com relação ao país em que nasceram e onde se formaram arquitetos – o primeiro na Universidade Técnica de Lisboa, o segundo na Universidade do Porto.

Não por acaso, o histórico das relações entre os dois desenha um mapa que vai muito além das fronteiras de Portugal. Foi no CCA/Centro Canadense de Arquitetura, onde em 2011 se reencontraram como pesquisadores, que se intensificou a interlocução que este livro consagra. O tom celebrativo e mesmo ambicioso da publicação, desde sua caracterização como um “arquivo”, só pode ser entendido sob o prisma desse diálogo intelectual, nascido de um esforço crítico comum. Um esforço que envolve uma série de deslocamentos – geográficos, inclusive, mas não só.

O “Arquivo: Diogo Seixas Lopes” segue uma lógica não-seletiva, com uma estrutura parcialmente cronológica. Reúne, organiza e disponibiliza, em cinco seções, um conjunto bastante heterogêneo de trabalhos (basicamente textos, mas também alguns desenhos) publicados e não publicados do autor em torno de temas ligados à arquitetura, ao cinema, às artes plásticas e à música, entre 1989 e 2015. Dos escritos para periódicos, iniciados com a colaboração regular do autor para o jornal lisboeta *Já*, nos anos 1990, o leitor pode assim ir e vir entre histórias em quadrinhos, roteiros de filmes, textos críticos, entrevistas e textos relacionados à própria obra projetual de Seixas Lopes (desenvolvida em parceria com a arquiteta e companheira Patrícia Barbas no atelier Barbas Lopes, sediado em Lisboa, que tem no seu currículo projetos realizados como o Teatro Thalia – com Gonçalo Byrne – e a controversa torre FPM 41, ambos na capital portuguesa).

O tom crítico se manifesta claramente em vários momentos do livro. Um dos textos mais rutilantes nes-

te sentido tem mais de 20 anos e intitula-se “E não se pode criticá-lo?” (*Já*, 1996). Nele, o autor começa se perguntando que grau de liberdade ele mesmo teria ao resenhar uma exposição de Álvaro Siza então em curso no Centro Cultural Belém. A questão não estaria tanto em contestar a relevância do percurso do arquiteto mas a consensualidade erigida em torno da sua obra: uma obra que “ou é de tal forma axiomática que elimina qualquer exercício analítico e se auto-impõe universalmente ou então concluímos que grassa qualquer comodismo por parte de quem (não) a examina”. Não é uma postura fácil de ser sustentada publicamente, sobretudo para um arquiteto português com pouco mais de 20 anos. Mas como ele mesmo dirá alguns anos depois, em entrevista a Luis Santiago Batista e Margarida Ventosa, “a crítica é relevante quando exprime a consciência de um exílio”.

Esta e outras passagens brilhantes estão no capítulo “Arquitectura”, o mais encorpado do livro, onde encontra-se também um dos registros mais surpreendentes: uma troca de correspondência com Nuno Faria e André Maranha por meio da qual se vai montando o programa de um seminário sobre a arquitetura do confinamento realizado em 2003 na Universidade Autónoma de Lisboa, onde Diogo foi professor. A proposta, da qual o autor se torna uma espécie de cúmplice, bem poderia estar no inventário das “pedagogias radicais” conduzido por Beatriz Colomina na Universidade de Princeton, tal é o grau de experimentação e liberdade dos modos de ensino praticados: uma espécie de jogo em que os alunos e alunas são destinatários de cartas escritas periodicamente por remetentes que nunca encontram, e que contém o enunciado de cada aula.

Merece destaque ainda a seção “rossiana”, que reúne textos desenvolvidos no âmbito dos estudos de doutoramento de Diogo na ETH-Zurich, concluído em 2013 sob orientação de Vittorio Magnano Lampugnani, do qual resultou o livro “Melancholy and Architecture: On Aldo Rossi” (publicado originalmente em inglês, em 2015, pela Park Books, e em seguida traduzido e publicado em português pela editora Orfeu Negro).

Na verdade, são tantos os textos, temas e objetos em jogo que qualquer leitor mais dedicado logo sentirá a falta de um índice onomástico. Sem ele, fica um pouco difícil se mover no espaço denso do arquivo, sobretudo para quem não tem familiaridade com o seu conteúdo ou busca uma referência mais precisa. Talvez esta dificuldade tenha sido pensada em contraponto à acessibilidade prometida pelos dispositivos atuais

de leitura. Mas o risco é também afastar o leitor que gostaria de identificar quais foram os arquitetos e arquitetas – ou cineastas, ou bandas punk – que mais ocuparam o autor. Ou ainda localizar suas referências à arquitetura brasileira, por exemplo, para além da imagem de Vilanova Artigas que se deixa entrever num texto de 2012 dedicado ao arquiteto português Ricardo Bak Gordon.

Mais que uma homenagem, de todo modo, o livro revela-se também um dispositivo de promoção – de um autor português, é certo, mas também de um círculo intelectual que vem trabalhando pela inscrição de Portugal no complexo contexto global atual, sem qualquer ranço nacionalista. Isso ajuda a entender a decisão de dar ao livro um caráter monumental, ainda que à custa do seu manuseio e leitura. Bem como a decisão de manter alguns textos em inglês, no idioma em que foram escritos. Mas este livro talvez seja também estrategicamente ilegível. Afinal a constituição do arquivo é também um manifesto, que neste caso assume papel-chave dentro de um projeto político-intelectual bem mais amplo.

No campo da crítica arquitetônica, não são muitos os autores que dispõem de uma publicação deste porte, na linha dos assim chamados “hefty books” ou “fat books”. Rem Koolhaas, com *S, M, L, XL*, Daniel Libeskind, com *Red is not a colour*, são os nomes que primeiro vem à mente quando se toma o volume em mãos: um bloco de 856 páginas, capa dura e dimensões avantajadas (21,6x26,2 cm), de peso e formato equiparáveis a um tijolo cerâmico (2,4 kg). Seria possível também estabelecer um paralelo com o *Registro de uma vivência*, de Lucio Costa. Não deixa de ser curioso, em todo caso, que o livro mostre semelhanças ainda com outra publicação simultânea em Portugal: o catálogo da retrospectiva de Eduardo Souto de Moura na Casa da Arquitectura (“Souto de Moura: Memória, Projectos, Obras”, com curadoria de Francesco Dal Co e Nuno Graça Moura). E apesar de não haver qualquer relação entre as duas produções, não deixa de ser curioso que ambas as publicações tenham ficado a cargo da mesma dupla de designers – Lizá Defossez Ramalho e Artur Rebelo, do studio R2 –, além de terem sido impressas simultaneamente na mesma tipografia portuense. Sendo que o livro de Seixas Lopes – produzido por uma pequena e jovem casa editorial, que se apresenta como “uma editora de vão-de-escada” - tem exatas 344 páginas a mais que o de Souto de Moura, editado em parceria pela Casa da Arquitectura e Yale University Press. O que já diz alguma coisa, sobretudo quando se tem

em mente as diferenças entre os dois arquitetos, em todos os sentidos.

Na verdade, mesmo fora de Portugal, talvez não haja precedentes para um autor tão jovem. Nem para um livro que é mais de crítica que de projeto. É curioso pensar que, seja por um motivo ou por outro, a obra fundamental de Manfredo Tafuri, por exemplo, ainda não foi reunida num livro assim. A de Aldo Rossi tampouco. A de Kenneth Frampton também não. E o Arquivo Seixas Lopes existiria, se não fosse obra póstuma? Como esclarece o próprio editor, “em nenhuma circunstância Seixas Lopes teria feito um livro assim.” Teria cortado mais, editado mais, enfim, teria sido mais seletivo e implacável consigo próprio. E aqui voltamos a um ponto que parece ter sido crucial para a definição do projeto editorial: o livro tem caráter monográfico, mas não é obra de um autor só.

Além da dimensão editorial propriamente dita, a publicação só existe por conta de um laborioso trabalho de investigação que se estendeu por 2 anos, mobilizou uma vasta rede de amigos, colaboradores e ex-alunos e alunas de Diogo e recebeu apoio de um conjunto expressivo de instituições portuguesas: Universidade do Minho, Fundação Calouste Gulbenkian, Direção-Geral das Artes, Trienal de Arquitetura de Lisboa, Centro Cultural de Belém, Cinemateca Portuguesa, Fundação para a Ciência e Tecnologia e União Europeia.

Ainda assim, é inevitável perguntar-se qual é (ou será) o público deste livro. Grande demais para ser lido, pesado demais para ser transportado ou despachado, caro demais para o bolso de um estudante, assume sem dúvida decisões editoriais arriscadas, como outros livros da mesma editora (em particular, o genial *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método*, editado por Pedro Bandeira e André Tavares, 2011). Mas – e isso é o mais importante – mostra um sinal de vitalidade num meio que apesar das suas evidentes qualidades, corre o risco maior da estagnação.

De Volta ao Pós-Modernismo

Otávio Leonidio



Otávio Leonidio possui graduação em Arquitetura e Urbanismo (USU, 1994) e doutorado em História (PUC-Rio, 2005). Bolsista CNPq Pós-Doutorado no Exterior/PDE (Stanford University, 2012). É Professor Associado do Departamento de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós Graduação em Arquitetura da PUC-Rio. Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio. Como docente e pesquisador, atua nas áreas de Arquitetura e Urbanismo, História Social da Cultura, Teoria e História da Arte e da Arquitetura. Autor entre outros de *Carradas de Razões*; *Lucio Costa e a Arquitetura Moderna Brasileira* (Loyola/PUC-Rio, 2005), *Diálogos Supercríticos: Koolhaas, Eisenman e o Brasil* (CosacNaify, 2013, em co-autoria com Guilherme Lassance e Miguel Del Castilho) e *Espaço de Risco* (Romano Guerra, 2016). leonidio@puc-rio.br

ALMEIDA, Guilherme Essvein de. *A Casa da Música e a Cidade das Artes. Por uma Monumentalidade*. Tese de Doutorado. Porto Alegre, PROPAR-UFRGS, 2018. Orientação: Carlos Eduardo Dias Comas. (Menção honrosa Prêmio CAPES de TESE 2019)

A *Casa da Música e a Cidade das Artes: Por uma monumentalidade*, tese de doutorado defendida por Guilherme Essvein de Almeida em agosto de 2018 no Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/PROPAR-UFRGS, se ocupa de algumas das questões centrais da agenda pós-modernista em arquitetura, com destaque para o problema da continuidade (mas também da descontinuidade) histórica.

De fato, o que no domínio da arquitetura denominamos “pós-modernismo”, fenômeno cultural cujo ápice é a década de 1980, não teve como objeto exclusivamente aquilo que vem *depois da arquitetura moderna* (para citar o título de um dos livros mais emblemáticos do período, publicado precisamente em 1980).¹ Em jogo estava sobretudo definir *como*, exatamente, aquilo que vinha (ou deveria vir) depois da arquitetura moderna se relacionava com o que ocorrera antes – imediatamente antes mas também, digamos, antes do antes.

A própria discussão em torno do significado do prefixo “pós” que deu nome ao movimento (entenda-se: se o “pós-” em questão denotava apenas “depois do modernismo” ou se, para além disso, queria dizer “an-

¹ PORTOGUESE, Paolo. *Dopo L'Architettura Moderna*. Roma/Bari: Gius, Laterza e Figli, 1980.



² V. ARANTES, Otília. "A sobrevida da arquitetura moderna segundo Jurgen Habermas" in _____. *Urbanismo em fim de linha. E outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica*. São Paulo: Edusp, 1998.

³ Salvo engano, o caso brasileiro resta por ser estudado. Algumas tendências, contudo, me parecem discerníveis: a revisão do que Carlos A. F. Martins chamou de "trama narrativa" da arquitetura moderna brasileira; o resgate das "arquiteturas" e das outras "modernidades" que o modernismo de Costa e Niemeyer teria obliterado, tendência epitomizada no livro de Hugo Segawa "Arquiteturas no Brasil 1900-1990", e na ideia de "proto-modernismo" defendida por Luiz Paulo Conde, Mauro N. Nogueira, Mauro Almada e Eleonora F. de Souza; a revalorização da tradição *Beaux-Arts* capitaneada sobretudo por Carlos Comas – para citar apenas algumas dessas tendências. Cabe destacar ainda que, em nosso caso, o pós-modernismo como que coincide com o início da pesquisa acadêmica em arquitetura e a divulgação das primeiras dissertações, um fenômeno não podendo ser compreendido, suspeito, quando desvinculado de outro. A publicação do livro de Yves Bruand, a revista *Pampulha*, o debate em torno do concurso para o pavilhão Brasileiro na Expo de Sevilha e mesmo a "segunda vida", digamos, de Paulo Mendes da Rocha também fazem parte da história do pós-modernismo no Brasil.

⁴ Sobre o "discurso do re-" ver ADORNES, Luisa Xavier. Discurso de uma intervenção in LEONÍDIO, Otávio. *Arquitetura, digo não-arquitetura*. *Revista Prumo*, v. 2, n. 2, Rio de Janeiro, jan. 2017, p. 11 <<https://bit.ly/2otoDLB>>. Rem Koolhaas por sua vez percebeu que "restaurar, reconfigurar, recombinar, renovar, reformar, rever, recuperar, redesenhar, retornar – os mármoreos do Partenon – refazer, respeitar, rentabilizar: os verbos que começam por "re" produzem espaço-lixo". KOO-LHAAS, Rem. *Junkspace*. Londres, Notting Hill Editions, 2016. Um paroxismo, no Brasil, do discurso do re- ocorreu no 7º Seminário Docomomo Brasil – Porto Alegre, Outubro de 2007, intitulado *O moderno já passado. O passado no moderno: reciclagem, requalificação, rearquitetura*.

ti-modernismo") deixa isso claro: muito além de uma clivagem temporal, o que estava em jogo era saber se o que vinha depois do modernismo era da ordem do desenvolvimento e da continuidade, ou se ao contrário era da ordem da ruptura e da descontinuidade. Ora, como ficou claro, pouco adiantava firmar essa ou aquela posição com relação ao modernismo se o próprio significado do modernismo permanecia longe de ser consensual, antes o contrário.

Pode-se dizer, nesse sentido, que, mais do que um movimento de superação do modernismo (se se quiser, de um modo modernista de fazer arquitetura), o pós-modernismo foi a expressão de um esforço coletivo no sentido de definir o significado, ou significados, do modernismo, em especial o modo como este se articulava com a tradição clássica. Esta, talvez, sua maior e mais duradora contribuição: superar a auto-imagem de um movimento que, percebendo-se como produto direto da revolução técnica e sobretudo como desdobramento e extensão, no campo da arquitetura, da revolução estética promovida pelas vanguardas do início do século XX (em especial futurismo, neoplasticismo e construtivismo russo), teria rompido, e mesmo rompido de vez, com a tradição clássica e, mais ainda, com a cultura arquitetônica acadêmica do século XIX (contra a qual, não custa lembrar, as vanguardas estéticas enfática e programaticamente se insurgiram).

Para além das classificações de época (pop vs. historicista, norte-americano vs. europeu, cenográfico vs. tipológico), é interessante perceber, nesse sentido, como os pós-modernismos da década de 1980 adotaram posturas distintas (conquanto complementares) com relação à tradição – uns propondo a retomada de um "projeto inacabado" (conforme estabelecia a agenda neoiluminista de Jurgen Habermas)², uns defendendo a reafirmação de uma arquitetura adstrita à morfologia da cidade histórica, uns defendendo ainda o resgate e atualização das categorias, noções, dispositivos projetuais e sobretudo dos valores que comandaram a cultura acadêmica do século XIX, também chamada de tradição *Beaux-Arts*. Como se vê, a questão da continuidade está no centro dessas e de outras vertentes do pós-modernismo (os brasileiros, inclusive),³ todas elas baseadas, não por acaso, numa ou noutra modalidade do "discurso do re-": revisão, retomada, reafirmação, resgate, etc.⁴

Que algumas das mais famosas histórias da arquitetura moderna tenham ganhado a partir dessa década "últimos capítulos", "epílogos" ou "adendos" (como foi

o caso da *História da arquitetura moderna* de Leonardo Benevolo e da *História crítica da arquitetura moderna* de Kenneth Frampton), é apenas o corolário desse *pathos* oitentista de desejo e reparação.

A Casa da Música e a Cidade das Artes. Por uma Monumentalidade se inscreve nessa linhagem – mais especificamente, na corrente comprometida com o resgate e a revalorização da tradição *Beaux-Arts*. Passados quase trinta anos, o estudo retoma algumas das questões centrais do debate e das querelas pós-modernistas dos anos 1980, procurando demonstrar, por meio de dois exemplos paradigmáticos da arquitetura contemporânea (os quais são, aqui, objeto de uma análise detalhada e competente, fazendo da tese desde já uma obra de referência), como alguns dos dispositivos projetuais centrais da cultura arquitetônica do século XIX permanecem vivos, operantes e sobretudo pertinentes.

Seguindo a trilha aberta por seu orientador, o arquiteto e pesquisador Carlos Eduardo Dias Comas (um dos protagonistas da reflexão pós-modernista brasileira, responsável, a partir da década de 1980, por leituras pioneiras e originais da chamada “arquitetura moderna brasileira”, em especial no que concerne ao modo como, pela mão e sobretudo pelas ideias de Le Corbusier, essa arquitetura foi capaz de manter viva e atualizar a tradição clássica de um modo geral e o ideário acadêmico em particular), Essvein de Almeida está de fato empenhado em demonstrar como, na práxis arquitetônica atual, mantêm-se de pé categorias, conceitos e dispositivos projetuais da tradição acadêmica, em especial as noções de composição e monumentalidade. Seu compromisso, contudo, é mais ambicioso e mais ousado: trata-se de resgatar um dos dispositivos mais questionáveis da tradição *Beaux-Arts*: o conceito de caráter (conceito que, indo muito além do antropomorfismo inerente à tradição morfológica clássica, pretende associar, de modo sistemático e normativo, a “fisionomia” dos edifícios a atributos como decoro, compostura, honestidade e severidade – as “qualidades intelectuais e as ideias morais” que, nas palavras de um dos principais teóricos do caráter arquitetônico, “podem se expressar nos edifícios”. Quatremère de Quincy apud ALMEIDA, p. 97).

De fato, afirma Essvein de Almeida,

“A arquitetura moderna viria a se desinteressar pelo conceito de caráter, sobretudo porque pretendia superar a tradição *Beaux-Arts*. Renovado interesse, ainda que de modo subliminar, dar-se-á no contexto de

revisão do movimento moderno, especialmente a partir da década de 1970, quando observam-se diversas publicações dedicadas à *Beaux-Arts*.” (p. 45)

Ou seja, se a arquitetura moderna deixou de lado o conceito de caráter (mesmo quando manteve de pé, como em Le Corbusier, princípios mais ou menos rigoroso de composição, e mesmo um interesse renovado por uma “nova monumentalidade”),⁵ foi um mérito do pós-modernismo tê-lo resgatado e atualizado como dispositivo projetual útil, válido, quiçá mesmo necessário, notadamente para o caso de projetos excepcionais e autenticamente “monumentais” como a Cidade das Artes do Rio de Janeiro e a Casa da Música do Porto. Nas palavras de Essvein de Almeida, compreender como funcionam os distintos modos de caracterização seria portanto

“[...] uma das chaves para entendimento do *potencial operativo* da tradição acadêmica, a qual estabelecia que uma obra de arquitetura deveria conjugar caráter apropriado com composição correta”. (p. 52, grifos meus.)

A dimensão questionável do conceito de caráter fica, aqui, explícita: ao promover a vinculação entre forma e propriedade da forma, abre-se o caminho para um ajustamento moral dos edifícios – manifesto, por exemplo, quando se defende a ideia (tantas vezes defendida!) de que um edifício de caráter supostamente austero e viril (representativo, por exemplo, do caráter nacional) não deve em hipótese alguma ter uma fisionomia “efeminada”.⁶ Querendo ou não, todo fisionomismo é – potencialmente pelo menos – um lombrosianismo.

O que está em jogo aqui, como se vê, não se restringe ao problema de definir se um edifício como o Guggenheim de Bilbao, assim como os dois exemplos estudados na tese, é “icônico” (leia-se, conforme Essvein de Almeida depois de Comas, formalmente arbitrário e desprovido de conteúdo) ou se, ao contrário, é “monumental” (leia-se, expressão autêntica de convicções e valores associados a um grupo social). De um ponto de vista teórico, estamos lidando com um dos temas centrais da reflexão que sustenta e antecede o boom pós-modernista dos anos 1980 – a saber, o problema da representação em arquitetura, sintetizado na pergunta, *O que e como um edifício representa?*

Visto sob essa ótica, o trabalho de Essvein de Almeida parece empenhado em resgatar não apenas uma ideia mas sobretudo um valor. Se, como defende o autor, um edifício pode de fato representar determinados “conteúdos” (sejam eles alegadamente intrínsecos, com destaque para seu programa de necessidades,

⁵ V. GIEDION, S. (1944) “The Need for a New Monumentality” in ZUCKER, P. (ed.) *New Architecture and City Planning*. A symposium. New York: Philosophical Library, 1944, pp. 25-39.

⁶ “En général il faut savoir que les plans quadrangulaires sont préférables aux circulaires. Ces derniers ont quelquefois plus de grace, mais ils dégènerent en architecture efféminée, qui ne peut être autorisée que par le genre d’une décoration particuliere. L’architecture rectiligne au contraire a quelque chose de plus ferme & de plus analogue à la virilité de l’ordre dorique”. BLONDEL *et al.* “Demi-Lune” in *L’Encyclopédie*, 1ère Edition, 1751, Tomo 4, p. 812.

sejam eles claramente extrínsecos, por exemplo, “valores estatais ou cívicos” ou “convicções partilhadas de uma comunidade”, pp. 36-7), ele não deve abrir mão de fazê-lo, pelo menos no caso dos edifícios que, verdadeiramente “monumentais”, trazem latentes “necessidades representativas” (p. 43).

A empreitada é arriscada, sobretudo depois que, conforme as lições de três pensadores cruciais do pós-modernismo, (i) Peter Eisenman escrutinou a natureza complexa do signo arquitetônico e, com ela, a dimensão elusiva do que denominou, de modo preciso, a “metafísica da presença” arquitetônica;⁷ e (ii), Robert Venturi e Denise Scott-Brown equipararam (nomeadamente em termos de valor), e de modo inapelável e literalmente desmoralizante, “edifício pato” e “galpão decorado”.⁸

Como a tese não se detém no primeiro problema, fica em aberto a possibilidade de que a defesa da “caracterização como prática moderna e contemporânea” (p. 58) é, acima de tudo, uma profissão de fé. Por outro lado, e como o trabalho não defende de modo generalizado essa nova/antiga monumentalidade, ou seja, a ideia de que em todas e quaisquer circunstâncias, e para todos e quaisquer tipos e gêneros de edifícios, deve prevalecer a arquitetura do tipo pato, deduz-se que uma arquitetura de conteúdo e de caráter (arquitetura que, diferentemente do ícone, “não fere o decoro”, p. 41) deve em todo caso preponderar em projetos de edifícios excepcionais como o Guggenheim de Bilbao, a Cidade das Artes e a Casa da Música. Dito de modo provocativo, o que a tese parece sugerir é que o ocaso teórico (e, como consequência, o eventual desprestígio cultural) do edifício pato deve ensejar, como uma espécie de resposta ético-política, a defesa do edifício cisne.

Mas acaso seria justificável defender hoje (leia-se, não apenas depois de Eisenman, Venturi e Scott-Brown, mas sobretudo depois de Koolhaas proclamar, e não sem bons argumentos, que, com a Grandeza [Bigness] “a exigência humanista de ‘honestidade’ está condenada”) a ideia de uma arquitetura “monumental” e dotada de “caráter”?⁹

Um edifício como a Cidade das Artes do Rio de Janeiro parece sugerir que sim. Afinal, estamos aqui claramente diante de um edifício que não apenas emprega de modo ilimitado os recursos da forma compositiva, mas que, além disso, se quer monumental precisamente no sentido defendido por Essvein de Almeida. Trata-se, não resta dúvida, de um edifício inequivocamente

⁷ V. por exemplo EISENMAN, Peter. *The Representation of a Doubt: At the Sign of the Sign*, *Rassegna* 9, march 1982, pp. 69-74.

⁸ “We maintain that both kinds of architecture are valid [...] but we think that the duck is seldom relevant today, although it pervades modern architecture”. VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise, IZENOUR, Steven. *Learning from Las Vegas*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1993 (1972), p. 88.

⁹ Nesse sentido pode-se afirmar que, o que Venturi e Scott-Brown demonstraram, e Koolhaas levou às últimas consequências, foi a inconsistência *estética* do funcionalismo. O que eles deixam ver é que, como dispositivo projetual, a noção de caráter não constitui uma deformação do princípio funcionalista (supostamente “racional”) de que a forma racional deve seguir a função; ao contrário, expõe a evidência de que, plasmado no suposto racionalismo funcionalista está um moralismo insuperável.

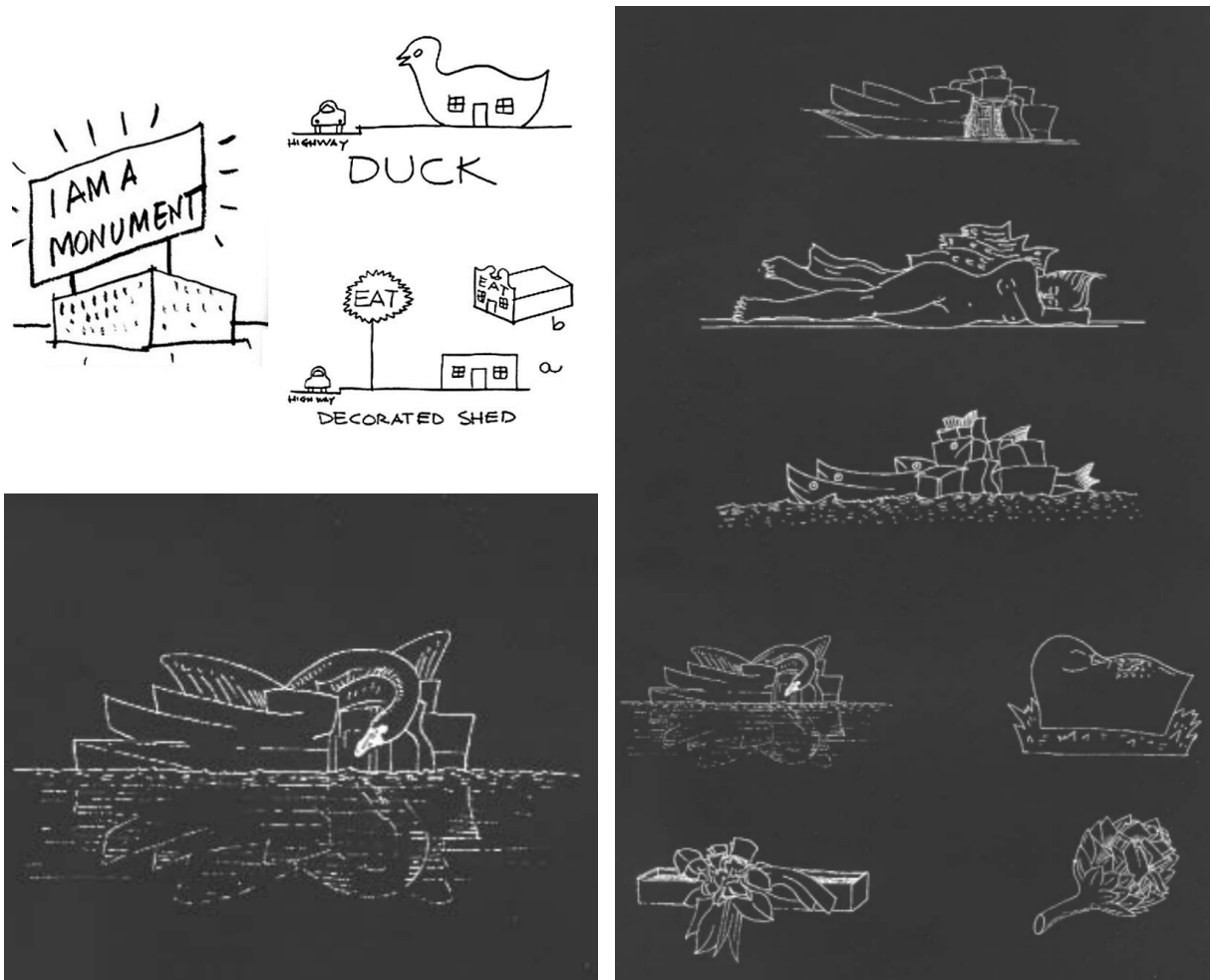


Figura 1, 2, 3

A partir do alto à esquerda e em sentido horário: Página do livro de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*; Páginas do livro de Charles Jencks, *The Iconic Building: The power of enigma*

Fonte: ALMEIDA, p. 32

“excepcional”, “grandioso” e “memorável”, que se diferencia “em escala e formalmente de seu entorno” e que, com seu uso desabusado e expressivo do concreto armado, se quer “majestoso” e “imponente” (*passim*).

E ainda assim, é difícil não colocar em questão a honestidade de caráter do edifício de Portzamparc. Porque se a Cidade das Artes parece, de fato, possuir uma fisionomia, ela está longe de corresponder às demandas (acadêmicas, neoacadêmicas) de honestidade, compostura, decoro e transparência de caráter. Não propriamente uma forma sem conteúdo, a Cidade das Artes é, quando muito, o monumento a um monumento – no caso, a uma “arquitetura moderna brasileira” que, colocada entre aspas, surge aqui desprovida dos conteúdos e valores que outrora pretendeu representar, notadamente a “identidade” nacional. Plasmada em sua monumentalidade decaída jaz a certeza de que, no mundo do capitalismo neoliberal e

das cidades globais (a cujo patamar o Rio de Janeiro de César Maia sonhou ascender), uma imagem é sempre a imagem de uma imagem.

Colocar em questão os limites e aporias (não apenas “operativos”, mas sobretudo ético-políticos) dessa monumentalidade débil (para usar a feliz expressão de Ignasi de Solà-Morales),¹⁰ e com ela a pertinência dos dispositivos projetuais da arquitetura acadêmica, com destaque para a caracterização como prática projetual “pós-moderna e contemporânea”, teria sido um desdobramento produtivo da argumentação da tese, e é pena que o autor não tenha seguido adiante com essa linha argumentativa. Porque, de fato, podemos nos perguntar: o que seria uma caracterização livre do compromisso com “qualidades intelectuais” e “ideias morais” – uma caracterização para além do bem e do mal?

¹⁰ SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Arquitetura débil*, *Quaderns* 175, 1987, pp. 72-85.

Mais problemático do que isso, contudo, foi ter procurado evidências dessa “continuidade indisfarçada” (p. 43) ali onde ela claramente *não* se manifesta – a saber, na arquitetura de Rem Koolhaas.

Ora, dentre as muitas contribuições que Koolhaas deu à reflexão contemporânea, está ter demonstrado, por palavras e formas, como, a partir do advento do arranha-céu, se estiolam alguns dos princípios mais elementares da forma moderna, em especial o princípio (estético e moral) de que a forma legitimamente moderna deve se adequar e expressar a função. Foi de fato a partir da constatação de que, com o advento casado do elevador (e do “cisma vertical” que ele implica) e do arranha-céu, rompe-se o vínculo normativo entre forma e função (implicando portanto o esgotamento de todo um sistema semiótico-ético de significação, baseado na transparência funcional do signo arquitetônico), que Koolhaas estabeleceu as bases de uma arquitetura que, do ponto de vista do *ethos* acadêmico, não pode ser vista (e censurada) como amoral e sem caráter. A formulação de Koolhaas não poderia ser mais explícita (e convincente) nesse sentido; em suas palavras.

“O elevador – com seu potencial de estabelecer ligações mecânicas em vez de arquitetônicas – e a sua família de invenções relacionadas anulam e esvaziam o repertório clássico da arquitetura. Questões de composição, escala, proporção e pormenor são agora irrelevantes. Na Grandeza, a “arte” da arquitetura é inútil. (KOOLHAAS apud ALMEIDA, p. 63)

Empenhado em demonstrar que a caracterização como instrumento projetual não se restringe a um setor es-



pecífico da arquitetura pós-modernista (ao qual Portzamparc, formado na École des Beaux-Arts – a própria! – inelutavelmente pertence), Essvein de Almeida parece ter cedido à tentação de ver correspondências, atuações e continuidades ali onde, de toda evidência, prevalece divergência, incompatibilidade e descontinuidade. O trecho onde o autor pretende aproximar os Cinco Pontos da arquitetura moderna lecorbusieriana e os cinco teoremas da arquitetura “pós-arquitetônica” de Koolhaas, ilustra isso com clareza:

Uma das operações, denominada “cisma vertical”, decorre do advento do elevador e conseqüente possibilidade de conexão instantânea entre pavimentos de um edifício, podendo ser qualificada como variante mecânica da promenade Corbusiana. Outra, nomeada “lobotomia”, caracteriza-se pela separação entre as demandas formais do interior e do exterior de um edifício. Variante da fachada livre Corbusiana e de suas conseqüentes elaborações teóricas, a “lobotomia” possibilita que a complexidade programática do interior de uma obra possa estar contida em “invólucro neutro” que confronta a cidade (T054). Uma terceira operação, o “diagrama”, aproxima-se graficamente da abordagem tipológica e representa sinteticamente a forma do partido adotado, como um ícone (T055). Podendo ser qualificada como variante da planta livre Corbusiana, o “diagrama” representa para a arquitetura de Koolhaas tanto uma obstinação pela eficiência programática quanto uma suposta expansão de procedimentos compositivos para caracterizar um momento disciplinar específico. (P. 62)

Ora, “cisma vertical” e “*promenade architecturale*”, “diagrama” e “tipologia”, “*Bigness*” e “monumentalidade” não são apenas conceitos divergentes; são conceitos a rigor irreconciliáveis, na medida em que pertencem a concepções radicalmente (se se quiser, ontologicamente) diversas de arquitetura. Donde a constatação: o que, ainda que precariamente, vale para a Cidade das Artes, colapsa na Casa da Música: não-compositiva e não-monumental, e desprovida de “partido”, sua forma não é nem correta, nem incorreta; nem apropriada, nem inapropriada; nem bela, nem feia. É o que, então? Aquela outra coisa que está lá, desafiando nossos olhos incorrigivelmente clássicos e clamando por um vocabulário crítico alternativo.

Uma vez mais, teria sido mais produtivo questionar os limites e aporias da arquitetura “pós-arquitetônica” e pós-humanista de Koolhaas do que tentar inseri-la na linha de continuidade clássica/acadêmica.

Não obstante, *A Casa da Música e a Cidade das Artes: Por uma monumentalidade* (que, merecidamente, recebeu Menção Honrosa no Prêmio Capes de te-

ses 2019) constitui uma importante contribuição ao debate sobre os múltiplos caminhos, continuidades e descontinuidades da arquitetura pós-pós-modernista, demonstrando de modo convincente que muitas das questões levantadas no debate pós-modernista dos anos 1980 continuam válidas e esperando novas respostas.¹¹

¹¹ Agradeço a leitura e os comentários de Renato Anelli.



THESES

Passagens

Forma, Autenticidade e Padrão na Arquitetura

Mateus Rosada

Mateus Rosada é Doutor em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo pelo Programa de Pós-graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP); professor do Departamento de Análise Crítica e Histórica da Arquitetura e do Urbanismo (ACR) da Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais (EA-UFMG);
mateusrosada@ufmg.br

Um pensador e uma época

Bem-vindo, leitor! Acomode-se e aproveite mais esta seção das *Passagens* da Revista Thésis. Para esta edição, convidei os arquitetos, professores e exímios desenhistas José Clewton do Nascimento (Jota Clewton), da UFRN, e André Lissonger, da UFBA, que me auxiliarão a enriquecer graficamente essas minhas malucas divagações. Nesta edição que ora se apresenta, também se lançam os textos de três verbetes – Copiar, Imitação e Invenção – do *Dictionnaire Historique d'Architecture*, do teórico francês Quatremère de Quincy, objetos de estudo da tese de doutorado de Renata Baesso Pereira e por ela aqui traduzidos.

Mais uma vez, recomendo que você se debruce primeiramente sobre os escritos de Quatremère para depois chegar até esta seção, porque irei “denunciar” vários trechos de suas colocações.

Antes de mais nada, é preciso ter em mente que Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (Paris, 1755-1849) era, como não poderia deixar de sê-lo, um homem de seu tempo. Tendo vivido praticamente a metade de sua vida no século XVIII e a outra metade no século XIX, era um iluminista e estava intimamente ligado às belas-artes. Quando, aos seus vinte e pouco anos, conheceu a Itália, as obras dos romanos muito lhe influenciaram e lhe seriam base para toda a sua defesa da arquitetura e das artes clássicas.

Quando já um homem de meia-idade, Quatremère foi por 23 anos secretário perpétuo da Academia de Belas-Artes da França. Exerceu esse cargo desde a criação da instituição, formada em 1816 a partir de uma espécie de fusão das reais academias de Pintura e Escultura (1648), de Música (1669), e de Arquitetura (1671), e lá permaneceu até 1839. Não foi exatamente “perpétuo” porque deixou o cargo bastante idoso, mas, longo, viria falecer dez anos depois disso, aos





Figura 1
Panteon, Roma, uma das obras da antiguidade clássica com a qual Quatremère de Quincy teve contato. Bico de pena sobre papel
Desenho: Mateus Rosada, 2018

94 anos! A Academia de Belas-Artes, que controlava boa parte dos encargos para os edifícios públicos da França, foi o grande bastião da defesa dos preceitos clássicos nas artes – a arquitetura incluída nisso –, e Quatremère, por sua vez, foi um de seus membros mais engajados. Basta ver a defesa veemente que faz da arte grega nos três verbetes transcritos nesta edição: a cultura clássica é vista por ele numa esfera superior a todas as demais que lhe antecederam ou sucederam. Para Quincy, grandes realizações do passado, como as obras egípcias, árabes, bizantinas e góticas tinham valor, mas nunca atingiram o grau de perfeição, de estreita ligação com as regras de proporção da natureza, como as greco-romanas. Sobre o Barroco e o Rococó, a estes o teórico dirigia boa parte de suas críticas. *Tema comum de toda arte neoclássica é a crítica, que logo se torna condenação, da arte imediatamente anterior, o Barroco e o Rococó* (ARGAN, 1992, p.21). Certamente nosso amigo, em sua estada na Itália, apreciou muito mais Roma que Veneza...



Figura 2
Basílica de San Marco, Veneza, uma das obras mais emblemáticas da arquitetura bizantina. Bico de pena sobre papel
Desenho: André Lissonger, s.d.

No entanto, a sua predileção – e da Academia – pela arte clássica não se colocou sem contestações: nos anos próximos à publicação de seu *Dicionário Histórico de Arquitetura* (1832), o neoclassicismo por ele defendido já vinha sendo questionado como único padrão arquitetônico válido, e talvez até por isso mesmo ele tenha recompilado seus verbetes para a *Enciclopédia* de Charles-Joseph Panckoucke, publicada em fascículos de 1788 a 1825, e da qual nosso personagem ficou responsável pela seção de arquitetura. A reedição condensada em dicionário de arquitetura era, além de tudo, uma forma de reafirmar os valores por ele entendidos como universais para construções e obras de arte. No entanto, já desde meados do século anterior, as restaurações de obras medievais fizeram florescer um movimento de revalorização da arquitetura gótica, que passaria a rivalizar com o neoclassicismo vigente.

Na década de 1830, o movimento neogótico ganhava corpo e na França já eram muitas as novas igrejas construídas com a sua conhecida padronagem ogival



Figura 3
A Catedral de Notre Dame, Paris, um dos monumentos mais estudados pelos neogóticos.
Lápis sobre papel
Desenho: Jota Clewton, 2005

e pontiaguda. A Academia de Belas-Artes se pronunciou rechaçando o revival gótico, classificando-o como um estilo estéril para aqueles tempos, um retrocesso de quatrocentos anos. No entanto, os arquitetos neogóticos rebateram-na, lembrando que o próprio estilo neoclássico propalado pela Academia não deixava de ser uma revivescência. Seus membros, porém, não o viam como uma recuperação de um estilo do passado, mas sim como uma tradição ininterrupta (BENEVOLO, 1976, p.88), que teve períodos de arrefecimento, mas não tinha findado em momento algum, e que, por isso mesmo, era o estilo corrente, presente e o mais correto para aquele tempo.

Esse pronunciamento ocorreu alguns anos depois de Quatremère deixar a Academia, mas reflete a força do pensamento da instituição para a qual o teórico dedicava seus esforços, e também como era visão de mundo no ambiente no qual ele circulava. Quincy entendia que as formas clássicas deveriam continuar a ser aplicadas na arquitetura através da reorganização e recombinação de tipos, em regras e proporções ditadas pela própria natureza. A arquitetura neoclássica (que nem se nomeava com o prefixo *neo* àquela época) era, no seu entender, a única possibilidade, a única maneira que existia de se constituírem espaços harmônicos e que respeitassem às proporções de boa composição e de beleza. O resto era arquitetura de devaneio, ou de composições que trilharam para algum caminho incorreto. O conceito de tipo e a noção de padrões perpassam boa parte de seus escritos.

O entendimento da história implícito no conceito de tipo de Quatremère é fundamentalmente abstrato. Frente aos *revivals* e ao historicismo nascente, a posição de Quatremère é uma tentativa de disciplinar, de sistematizar preceptivas que regulem o retorno à história. Ao definir tipo adversava aqueles que se aferravam de modo servil aos modelos e insistiam nas cópias literais que se convertiam em ornamentos e cenários. O tipo também afasta a Arquitetura do abuso das convenções e do abandono das regras e dos princípios. Sua convicção é de que, baseada no retorno ao tipo e na imitação ideal da Natureza, a Arquitetura encontraria uma alternativa frente aos excessos então praticados (PEREIRA, 2008, p.325).

Por isso os três verbetes que se encontram traduzidos nesta edição da Thésis são permeados por uma defesa constante dos padrões clássicos da arquitetura. A linha argumentativa de Quatremère de Quincy sempre vai recorrer à antiguidade clássica e contrapô-la com as outras artes contemporâneas aos gregos, procurando provar como essa arte era superior, como tinha de fato encontrado, na mímese perfeita das formas reais, nas proporções e na composição, um patamar

que nunca foi superado: os gregos (e os romanos, por seguimento) conseguiram, para ele, encontrar a mais perfeita fórmula de composição, a que melhor respondia às regras universais da beleza dadas desde sempre pela natureza. Por esse motivo, a arquitetura clássica que se levantava no seu tempo seria, não um retorno ao passado, mas a recuperação de uma ordem compositiva dada pela natureza e, por isso, entendia-se que havia uma geometria universal, natural e, assim como o tipo na natureza é imutável, a essência da arquitetura também o era.

Mas não é porque há esse aspecto datado que os escritos de Quatremère não deixam de ser atuais. Os três verbetes – Copiar, Imitação e Invenção – tratam-se de conceitos atemporais para a arquitetura, pois são intrínsecos ao próprio fazer arquitetônico e à essência da profissão. E, sendo assim, nos levam a (re)pensar sobre a arquitetura como conjunto de saberes. Em todos se pode perceber uma divisão no texto, abordando, primeiramente, para a arquitetura, a necessidade daquela ação e, depois, os perigos dos excessos dessas atitudes.

A Cópia

(Eu sempre tendo a colocar os itens ou subtítulos na mesma classe gramatical; confesso que a escolha de Quatremère, de usar *Copiar* no infinitivo – e assim está no original – e os demais verbetes como substantivos, me incomoda bastante).

Antes de abordar a cópia como pastiche, Quatremère de Quincy vai demonstrar com muita clareza a sua necessidade na compreensão do mundo das formas e como instrumento de captação da essência e das proporções da natureza na elaboração das obras de arte, estando a arquitetura aí inclusa.

A cópia, no âmbito das artes verdadeiramente imitativas, é muito mais o resultado do talento humano do que de uma operação técnica que independe daquele que a utiliza. Ela supõe a justeza do olho, a facilidade na execução e a sensibilidade para com as belezas do original; ela exige, por consequência, talento e inteligência (QUATREMÈRE DE QUINCY, 2020).

A cópia surge da necessidade de compreender as regras da natureza, e por isso é tão necessária nos primeiros anos de qualquer curso com algum componente ligado à plástica, seja arquitetura, escultura, desenho ou pintura. Os alunos vão se iniciar naquela arte na maior parte das vezes copiando as obras de grandes mestres para compreender que característi-

cas elas carregam que as fazem tão perfeitas. Assim, o ato de desenhar, de bidimensionalizar o tridimensional, é um exercício real de observação para a captação de algo que está além da forma em si da obra representada. A cópia não precisa necessariamente reproduzir o original, pois pode ser feita em outra arte, outra plataforma, como a reprodução de uma escultura

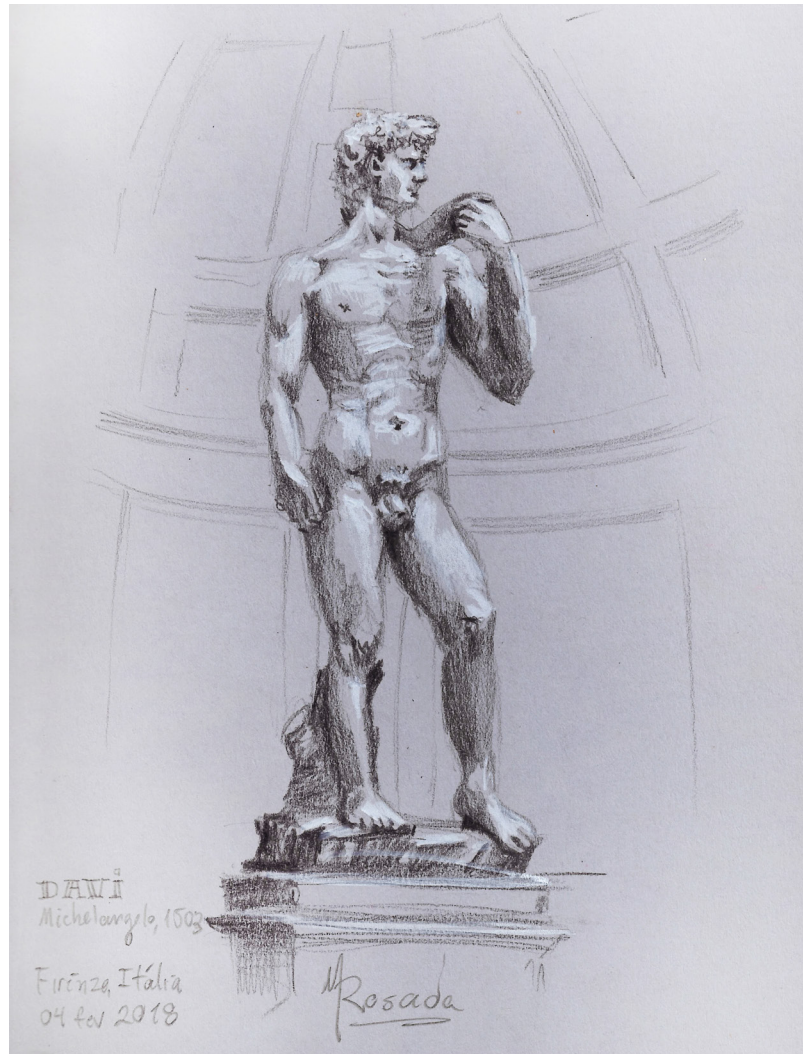


Figura 4
O aprendizado das artes e das proporções se dá, aos estudantes, pela cópia de obras de mestres: Davi, Escultura de Michelangelo (1475-1564), Galleria dell'Accademia, Florença.
Lápis sobre papel cinza
Desenho: Mateus Rosada, 2018

através de um desenho, ou dos nossos tão queridos e necessários croquis de arquitetura. Ela tem, em grande parte das vezes, caráter didático e investigativo: se presta até mesmo a destrinchar o objeto para que ele, decomposto, seja compreendido.

A cópia, ao fim, se presta a captar a própria essência da peça, as regras de proporção, que não são pal-

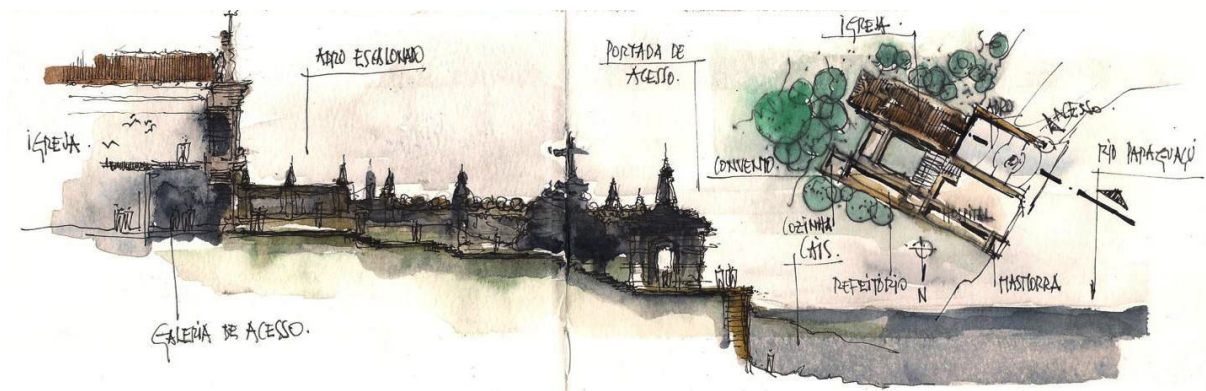


Figura 5
Estudo da implantação do Convento de São Francisco do Paraguassú, Cachoeira, Bahia. Bico de pena e aquarela sobre papel
Desenho: André Lissonger, 2016



Figura 6
Estudo da fachada da Igreja de São Francisco de Assis, São João del-Rei, Minas Gerais, 1774. Projeto de Antônio Francisco Lisboa (o Aleijadinho, 1730-1814). Bico de pena sobre papel
Desenho: André Lissonger, 2015

páveis, debuxáveis, mas que estão expressas pelas formas. Quatremère está, mais uma vez, fazendo a defesa da utilização do tipo:

Tipo, do grego *typos*, significa "matriz, impressão, molde, figura em relevo ou em baixo-relevo" e distingue-se de modelo, do latim *modellum*, trasladado às artes através do italiano *modello*, que implica em uma "cópia literal" e possui demasiadas conotações empíricas, físicas e miméticas. O tipo é a ideia por trás da aparência individual do edifício, uma forma ideal, geradora de infinitas possibilidades, da qual muitos edifícios dissimilares podem derivar. Distingue-se do modelo, objeto específico que pode ser copiado identicamente (PEREIRA, 2008, p.324).

Quatremère de Quincy, inclusive, rechaça veementemente a cópia pura e simples das formas. O ato de copiar deve ser didático, experimental, para captar e compreender o tipo e as regras da composição. Copia-

-se a essência, a alma das coisas, mas a replicação do aspecto externo, da casca, tal e qual existente em determinada obra, leva à produção de um pastiche (e ele nem se utilizava desse termo), vazio e sem sentido. Sua defesa é para que se compreendam as regras da natureza que regem proporções, mas que permitem tantas recriações quanto se queira: o teórico defende, ao fim, a autenticidade na arquitetura.

A que Quatremère se opunha eram os excessos... Imagino os calafrios que teria hoje em dia ao se deparar com a réplica americana esfinge em Las Vegas, as estátuas da Havan espalhadas pelo Brasil ou, no extremo da cópia, imitações de trechos inteiros de cidades, como a *Florentia Village* (que se parece mais com Veneza que Florença), na cidade chinesa de Tianjin, ou Tianducheng, também na China, uma autêntica Paris-pastiche...

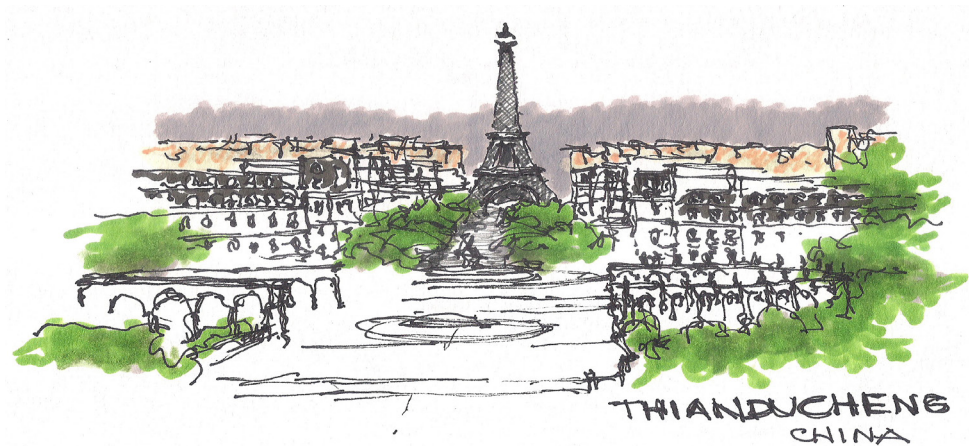


Figura 7
Thianducheng, China, a cópia chinesa de Paris. Bico de pena e marcadores sobre papel
Desenho: Jota Clewton, 2020

A Imitação

De forma semelhante à postura que adota para a cópia, Quatremère de Quincy defende que o que deve ser imitado na natureza são seus princípios e suas regras, e não as formas finais. A Natureza, para ele, sempre foi a fonte para a inspiração de todas as artes e também onde estaria toda a codificação dos padrões de composição.

O arquiteto imitou a Natureza quando, nas criações inerentes a sua arte, perseguiu e tornou sensível aos nossos olhos e ao nosso espírito o sistema de harmonia, de totalidade, de razão e de verdade, do qual a Natureza ofereceu o modelo em todas as suas obras (QUATREMÈRE DE QUINCY, 2020).

E, se a cópia tem o papel de replicar as obras de mestres para a compreensão de sua essência, a imitação se dá a partir da replicação dos princípios da obra do mestre, mas não dos feitos em si.

Imitar, portanto, não significa, necessariamente realizar a imagem ou produzir a semelhança de uma determinada coisa, ser, corpo ou obra; pois é possível imitar o artífice sem imitar a obra. Portanto, imitamos a Natureza fazendo o que ela faz, ou seja, não repetindo o seu próprio trabalho, mas nos apropriando dos princípios que serviram de regra para este trabalho, ou seja, seu espírito, suas intenções e suas leis (QUATREMÈRE DE QUINCY, 2020).

Repare que, diferentemente da cópia, a imitação carrega intrínseco ao significado da palavra a necessidade de se reproduzir o original numa mesma plataforma ou, pelo menos, no mesmo sistema: bidimensional ou tridimensional. E, também aqui o autor relembra sobre a importância de se compreender o tipo, a essência das obras, de ir-se além da fácil captura da forma externa.

Ainda, neste verbete o autor recorre ao termo “língua”, pois Quincy está tentando demonstrar a necessidade de compreensão de todo um sistema organizacional que gera as formas e lhes dá sentido, por isso essa noção de vocabulário. A linguagem que Quincy considerava a mais perfeita era, obviamente, a clássica, tanto para a arquitetura como para as outras artes. É interessante notar que, mesmo em obras de períodos que ele defenestrava, cético que era das obras do século XVII, “demasiadamente inventivas” para o autor, encontramos a imitação bastante austera e comedida de princípios compositivos das ordens clássicas, como



Figura 8
Claustro do Conjunto Franciscano de Olinda, Pernambuco, que, apesar de barroco, tem seu claustro com arcos e colunas de linguagem clássica. Bico de pena e marcadores sobre papel
Desenho: Jota Clewton, 2019



Figura 9
Claustro do Conjunto Franciscano de João Pessoa, Paraíba, que, como anterior, apesar de barroco, tem seu claustro com arcos e colunas na mesma linguagem clássica. Bico de pena e marcadores sobre papel
Desenho: Jota Clewton, 2015

muitas obras maneiristas e até barrocas da arquitetura colonial brasileira, caso dos claustros franciscanos registrados por Jota Clewton aqui.

Me parece que, dentro do que argumentava Quatremère de Quincy sobre o que seria imitação, estariam obras como as de seu contemporâneo Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834), que explorou o tipo arquitetônico à exaustão e, no caso brasileiro, as realizações do chefe da cadeira de arquitetura da então recém criada Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, Grandjean de Montigny (1776-1850), a quem provavelmente conhecia. Outras obras do neoclassicismo brasileiro dos meados do século XIX, castiço e regrado, estariam dentro do que o teórico classificaria como imitação, a exemplo do Teatro da Paz de Belém, projeto do engenheiro José Tibúrcio Pereira de Magalhães (1831-1886).



Figura 10
Theatro da Paz, Belém, Pará, 1878; projeto de José Tibúrcio Pereira de Magalhães (1831-1886).
Bico de pena e aquarela sobre papel
Desenho: Mateus Rosada, 2018

A Invenção

Por fim, a invenção. Eu não sei em que ordem os três verbetes apareciam no Dicionário Histórico de Arquitetura, mas a tradutora, Renata Baesso Pereira, parece tê-los colocado aqui numa proposital e inteligente sequência lógica entre si, apresentando um crescendo de criatividade permitidos aos arquitetos no decorrer das descrições dos temas. A invenção, terceiro e último dos verbetes, é a palavra cujo significado pressupõe maior liberdade dentre eles.

Quatremère de Quincy louva a inventividade humana como capacidade de levar a arquitetura a novos limites e novas experimentações, mas critica excessos e passa boa parte do texto do verbete argumentando sobre a necessidade de limites e regras no campo criativo.

Com a livre imitação nasceu a invenção; mas foi preciso trocar a escravidão da rotina pelo conhecimento das regras que o estudo da própria Natureza impõe como freio à licença do inventor. [...] o impulso de sua imaginação foi obrigado a respeitar certo número

de tipos, de caracteres, de combinações e de modos consagrados. [...] Em política não há absolutamente liberdade sem a submissão às leis; em relação à arte, não houve invenção sem submissão às regras (QUATREMÈRE DE QUINCY, 2020).

Nosso amigo volta a bater na tecla de que há limites a serem respeitados pela arquitetura, e que a possibilidade de invenção não dá ao arquiteto carta branca para criar sem que se submeta a algum sistema de regras. Provavelmente Quatremère de Quincy está tentando argumentar contra o historicismo arquitetônico que começava a ganhar viço e corpo naqueles idos anos 1830. Em mais da metade deste último verbete ele se coloca na defensiva, recobrando necessidade de um regramento - *a invenção, em qualquer gênero não existe sem regras; que as regras, longe de contrariar o gênio, favorecem-no e secundam-no, preservando-o dos desvios do capricho* - , no entanto, por estar tratando de um tema muito conceitual e que não é fisicamente palpável, o autor não consegue estabelecer um limite claro de até onde vai a invenção saudável, correta, e onde começa o devaneio, a invenção sem critério. É muito provável que visse em obras de arquitetos renascentistas e, especialmente em alguns maneiristas, a capacidade de atingir o limite que a invenção permitiria estando ainda subordinada aos padrões da natureza, ao máximo possível dentro do sistema das ordens clássicas, como em obras de Leon Battista Alberti (1404-1472) e Andrea Palladio (1508-1580).



Figura 11
Arco de Constantino, Roma, Itália, 315 d.C. | Igreja de Sant'Andrea, Mântua, Itália, 1460, projeto de Leon Battista Alberti (1404-1472). Bico de pena e marcadores sobre papel
Desenho: Jota Clewton, 2020



Figura 12

Estudo da fachada da Igreja de San Giorgio Maggiore, Veneza, Itália, 1566. A fachada do templo, projeto de Andrea Palladio (1508-1580), compõe-se de duas fachadas, com colunas e frontão, sobrepostas. Lápis sobre papel

Desenho: Jota Clewton, 2015

Novas regras para uma nova natureza

O que Quatremère de Quincy não conseguiria imaginar é como seria grande a modificação de todas as relações sociais, das artes e da arquitetura que se sucederam com e após a revolução industrial. No campo da arquitetura, que nos interessa mais diretamente, a produção em série e o surgimento de novos materiais alterariam para sempre as proporções: novos materiais são uma nova natureza para a construção e, justamente pelo fato de o aço e o concreto terem desempenhos estruturais diferentes das madeiras e das alvenarias, vão levar a outras proporções, a outros arranjos compositivos. Há que se ter em mente que as proporções da arquitetura clássica estão intimamente ligadas à sua materialidade: as espessuras das colunas e os tamanhos dos vãos são respostas estruturais a elementos da física que resultaram em padrões. O que se passa a ter com novos materiais é todo um novo sistema de proporções, ditado por uma natureza distinta, cuja materialidade responde a outras necessidades da física e trabalha com uma essência bastante diferente da que vigorou até o século XIX.

No entanto, a ideia de tipo, que perpassa o pensamento de Quincy e o da própria academia de Belas Artes, resistiu por muito tempo e a muitas modificações de natureza material/estrutural ocorridas no campo da construção. O tipo foi se diluindo nas aulas

de plástica e de maquetação dos cursos de arquitetura das faculdades de belas-arts. Essa herança da forma de experimentação compositiva tão própria do ensino *beaux-arts* vai ter reflexos até mesmo no ecletismo arquitetônico e, muito mais, na própria arquitetura do Movimento Moderno, já em pleno século XX. Há uma ideia de proporção que perdura nos movimentos posteriores ao neoclassicismo, um conceito de justeza e correção que se recupera na arquitetura racionalista e que é muito semelhante, na essência, a alguns preceitos das belas-arts.

Há uma outra ideia, que todo momento de neoclassicismo partilha, que é a da existência de uma única tradição normativa na arquitetura europeia. Quaisquer que sejam as táticas imediatas de sua motivação, o neoclassicismo sempre foi um retorno a essa tradição normativa – uma tradição que de uma vez por todas estabeleceu os limites da arquitetura como uma arte (COLQUHOUM, 2004, p.195).

Elementos de rigor e de proporção, vão ser transmutados em paralelos conceitos de modulação e de ritmo. De uma forma ou de outra, a arquitetura mantém alguns padrões e conserva uma essência, que prima por certas regras de ordem, espaço e composição e para as quais os conceitos expostos por Quatremère de Quincy há quase duzentos anos ainda têm vários pontos e preocupações absolutamente atuais.



Figura 13
Edifício Esther, São Paulo, 1938, projeto de Álvaro Vital Brazil (1909-1997): a arquitetura moderna possui uma proporção que se dá pela repetição modular. Bico de pena e aquarela sobre papel
Desenho: Mateus Rosada, 2018



Figura 14
Edifício Niemeyer, Belo Horizonte, Minas Gerais, 1954, projeto de Oscar Niemeyer (1907-2012): o arquiteto concebe um edifício curvilíneo a partir de uma malha de pilares quase modular. Bico de pena e aquarela sobre papel
Desenho: André Lissonger, s.d.



Figura 15
Edifício-sede da FAU-UFBA, Salvador, Bahia, 1963, projeto de Diógenes Rebouças (1914-1994): da mesma forma que exemplos anteriores, a arquitetura brutalista de Rebouças lança mão da modulação e das colunas, quase ao modo clássico
Desenho: André Lissonger, s.d.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COLQUHOUM, Alan. *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura*. 2004.

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PEREIRA, Renata Baesso. *Arquitetura, imitação e tipo em Quatremère de Quincy*. Tese (doutorado), Faculdade de arquitetura, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostome. Os verbetes Copiar, Imitação e Invenção no Dictionnaire Historique d'Architecture. Trad. Renata Baesso Pereira. *Revista Thésis*. v.3, n.7. Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo [ANPARQ], [1831] 2020.

THESIS
REVISTA DA ANPARQ

ANPARQ
ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARQUITETURA E URBANISMO