

# THESIS

REVISTA DA ANPARQ | 2023 | 2024 | ISSN 2447-8679

06

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. Bem como as imagens vinculadas a eles.

*Projeto Gráfico e diagramação:*

Mônica Luce Bohrer

*Capa:*

Juliano Caldas de Vasconcellos

*Imagem da capa:*

Juliano Caldas de Vasconcellos

### **ANPARQ - Diretoria executiva gestão 2017/2018**

#### **Presidente**

Carlos Eduardo Comas (UFRGS)

#### **Secretária Executiva**

Cláudia Piantá Costa Cabral (UFRGS)

#### **Tesoureira**

Marta Peixoto (UFRGS)

#### **Diretores**

Rachel Coutinho Marques da Silva (UFRJ)

Angela Maria Gordilho Souza (UFBA)

Eduardo Pierrotti Rossetti (UNB)

Suplente: Maria Angela Dias (UFRJ)

#### **Conselho Fiscal**

Angélica T. Benatti Alvim (Mackenzie)

Maria de Lourdes Zuquim (USP)

Francisco Costa (UFPB)

Suplente: Renato Luiz Sobral Anelli (USP)

THESIS, 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](http://www.thesis.anparq.org.br)].

© ANPARQ 2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

Thesis / n.5 (2018) – Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo [ANPARQ], 2018.

Semestral

ISSN 2447-8679

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

CDD 720

---



## **CORPO EDITORIAL**

### **EDITORES BIÊNIO 2018 | 2019**

*Responsáveis pelos números 5, 6, 7 e 8*

Ana Carolina Santos Pellegrini (UFRGS)

Carlos Alberto Ferreira Martins (USP)

Juliano Caldas de Vasconcellos (UFRGS)

Sylvia Ficher (UNB)

### **CONSELHO EDITORIAL**

**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 Martins** | Universidade de São Paulo – São Carlos | Brasil

**Carlos Eduardo Dias Comas** | Universidade Federal do Rio Grande do Sul | Brasil

**Cristiane Rose Duarte** | Universidade Federal do Rio de Janeiro | Brasil

**Eneida Maria Souza Mendonça** | Universidade Federal do Espírito Santo | Brasil

**Fernando Alvarez Prozorovich** | Universitat Politècnica de Catalunya | Espanha

**Frederico de Holanda** | Universidade de Brasília | Brasil

**Luiz Amorim** | Universidade Federal de Pernambuco | Brasil

**Marcio Cotrim** | Universidade Federal da Paraíba | Brasil

**Maria 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

**Nelci Tinem** | Universidade Federal da Paraíba | Brasil

**Rachel Coutinho** | Universidade Federal do Rio de Janeiro | Brasil

**Renato 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



# SUMÁRIO

A CENOGRAFIA COMO CAMPO DE EXPERIMENTAÇÃO ARQUITETÔNICO: AS OBRAS DE HERZOG&DEMEURON E JEAN NOUVEL <i>Niuxa Dias Drago</i>	7
ALGUNS DESENHOS DE CENA DE LINA BO BARDI ENTRE A VANGUARDA E A ARTE POPULAR <i>Evelyn Furquim Werneck Lima</i>	22
DISCUSSÃO TEÓRICA E CONSTRUÇÃO HISTÓRICA: O ESPAÇO CÊNICO EM PEVSNER, LE CORBUSIER E BO BARDI <i>Maria Cristina Cabral</i>	36
ARTE E ARQUITETURA: UMA HISTÓRIA COMPLICADA <i>Fernando Guillermo Vázquez Ramos e Paula De Vincenzo F. B. Mattos</i>	46
O PÚBLICO E O PRIVADO EM CURTO-CIRCUITO: ATRAVESSAMENTOS ENTRE ARTE E ARQUITETURA NO BRASIL NO FINAL DOS ANOS 1960 <i>Guilherme Wisnik</i>	61
HISTÓRIA DA ARTE E ARQUITETURA: A IMAGEM CRISTAL NA CONTEMPORANEIDADE <i>Eduardo Rocha e Valentina Machado</i>	75
AÇÃO CARTOGRÁFICA NA NOITE DOS MUSEUS: A PERCEPÇÃO DOS CAMINHOS QUE PERMEIAM A ARTE E A ARQUITETURA DA CIDADE <i>Celma Paese e Fábio Bortoli</i>	85
LIMITES DO MONUMENTO EM CAMPO AMPLIADO: A PRODUÇÃO DE LUGARES OUTROS DE MEMÓRIA NA CONTEMPORANEIDADE <i>Fabiola do Valle Zonno</i>	97
POR UMA EXPERIÊNCIA DA PAISAGEM: A PRODUÇÃO DO ESPAÇO MODERNO NA OBRA DE ROBERTO BURLE MARX <i>Ana Paula Polizzo</i>	119
O DESENHO E O PROCESSO DE PRODUÇÃO DA ARQUITETURA A SEDE DO TCU EM SALVADOR, PROJETO DE JOÃO FILGUEIRAS LIMA (LELÉ) <i>Fábio Ferreira Lins Mosaner e Anália Maria Marinho de Carvalho Amorim</i>	141
ESTRADAS, LARGOS E ATMOSFERAS DE PREFERÊNCIA A REDE DE ESPAÇOS LIVRES NO CATETE, RIO DE JANEIRO   RJ <i>Alex Assunção Lamounier e Thereza Christina Couto Carvalho</i>	161
SUBÚRBIO E ARQUITETURA MODERNA: ARQUITETURAS-PAISAGEM DE OSWALDO BRATKE E LINA BO BARDI <i>Cláudia Costa Cabral e Anderson Dall'Alba</i>	185



A OBRA DE VILANOVA ARTIGAS: PROBLEMÁTICAS DA PRESERVAÇÃO <i>Fernando Guillermo Vázquez Ramos e Andréa de Oliveira Tourinho</i>	202
HABITAÇÃO COMO PATRIMÔNIO CULTURAL: AS CASAS DE VILANOVA ARTIGAS TOMBADAS EM 2018 <i>Mônica Junqueira</i>	222
DOMESTICIDADE, GÊNERO E MEDIAÇÕES NA HABITAÇÃO SOCIAL MODERNA BRASILEIRA, ANOS 1930-1950 <i>Flávia Brito do Nascimento</i>	239
RELATOS DE EXPERIÊNCIAS EM OFICINAS QUE EXPLORAM INCURSÕES URBANAS EM DIÁLOGO COM PRÁTICAS DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO <i>Eneida de Almeida e Maria Carolina Maziviero</i>	259
POR UMA ABORDAGEM DE AMBIÊNCIAS EM ENTORNO DE BENS DE INTERESSE CULTURAL <i>Mariana Kimie Nito</i>	270
REFLEXÕES SOBRE PRESERVAÇÃO E MODERNIZAÇÃO DE CONJUNTOS HOSPITALARES DE RELEVÂNCIA HISTÓRICA E ARQUITETÔNICA: ESTUDOS DOS HOSPITAIS OSWALDO CRUZ, EM CURITIBA, E DE DERMATOLOGIA SANITÁRIA, EM PIRAQUARA PR <i>Elizabeth Amorim de Castro</i>	288
PERSPECTIVAS PARA A PRESERVAÇÃO DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE UBERABA <i>Andreia de Freitas Lopes e Marília Maria Brasileiro Teixeira Vale</i>	316
ESTRATÉGIAS DE FORM-FINDING DE SUPERFÍCIES ESTRUTURAIS RÍGIDAS DE DUPLA CURVATURA <i>Felipe Corres Melachos</i>	344

# A CENOGRRAFIA COMO CAMPO DE EXPERIMENTAÇÃO ARQUITETÔNICO: AS OBRAS DE HERZOG&DEMEURON E JEAN NOUVEL

*Niuxa Dias Drago*

## Resumo

Este artigo analisa projetos cenográficos de arquitetos reconhecidos pela coerência de sua investigação conceitual, a fim de averiguar como a experiência do teatro contribui experimentalmente com seus projetos arquitetônicos. Apresentamos e analisamos a produção cenográfica da dupla suíça Jacques Herzog & Pierre De Meuron e do arquiteto francês Jean Nouvel, traçando paralelos com seus projetos arquitetônicos. Cabe destacar, nestes casos, a colaboração com grandes diretores, coreógrafos e companhias, e o fato de tais arquitetos terem sido por eles escolhidos em reconhecimento a sua obra arquitetônica e pelo desejo de compartilhar conceitualmente de suas pesquisas.

**Palavras-Chave:** cenografia; arquitetura; Herzog&De Meuron; Jean Nouvel.

## Abstract

This paper analyses scenographic projects of architects recognized for the coherence of their conceptual research in order to ascertain how the theater experience contributes experimentally with their architectural designs. We present and analyse the scenographic production of the Swiss duo Jacques Herzog & Pierre De Meuron and the French architect Jean Nouvel, drawing parallels with their architectural projects. It is worth noting in these cases the collaboration with great directors, choreographers and companies, and the fact that these architects were chosen by them in recognition of their architectural work and the desire to share their research conceptually.

**Keywords:** scenography; architecture; Herzog&De Meuron; Jean Nouvel.

## Resumen

Este artículo analiza proyectos escenográficos de arquitectos reconocidos por la coherencia de su investigación conceptual, a fin de averiguar cómo la experiencia del teatro contribuye experimentalmente con sus proyectos arquitectónicos. Presentamos y analizamos la producción escenográfica de la dupla suiza Jacques Herzog y Pierre De Meuron y del arquitecto francés Jean Nouvel, trazando paralelos con sus proyectos arquitectónicos. Cabe destacar, en estos casos, la colaboración con grandes directores, coreógrafos y compañías, y el hecho de que tales arquitectos hayan sido elegidos por ellos en reconocimiento a su obra arquitectónica y por el deseo de compartir conceptualmente de sus investigaciones.

**Palabras-clave:** escenografía; arquitectura; Herzog&De Meuron; Jean Nouvel.

## INTRODUÇÃO

Ao traçar um essencial panorama da evolução do espaço teatral ao longo da história, Marvin Carlson (1989) organiza seu discurso pela distinção entre “*place of performance*” (a arquitetura do teatro, ou todo o espaço que envolve público e plateia) e “*space of performance*” (o palco ou área cênica). Na verdade, quando Carlson, pesquisador em artes cênicas, estabelecia esta distinção, uma série de arquitetos, formados na efervescência cultural dos anos 1960/70, estava interessada em borrar as fronteiras entre vida e performance, confundindo esta distinção. Inconformados com as limitações da parte que à arquitetura cabia nesse diálogo, muitos arquitetos se envolveram com instalações cênicas, explorando o tema do espaço, multiplicando-o, subvertendo-o, fragmentando-o, enfim, resignificando-o. Dentre esses arquitetos, estão alguns que formam o objeto da pesquisa que desenvolvemos junto ao Departamento de História e Teoria da FAU/UFRJ desde 2016.<sup>1</sup>

Um marcante exemplo de objeto concebido para desafiar tais fronteiras é *Blur*, o pavilhão projetado pelos arquitetos Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio para a Expo 2002, na Suíça. Uma plataforma de aço branca sobre o lago Neuchâtel que borriça vapor d’água, transformando-se numa nuvem inconstante, cuja densidade e forma depende das condições climáticas e da ação dos visitantes, que podem acionar os vaporizadores. O nome do pavilhão não diz respeito apenas a seu

aspecto físico impreciso, mas ao objetivo de borrar qualquer distintiva definição de arquitetura. “*Blur* desafia a dialética entre arquitetura e permanência e, em troca, questiona a distinção entre arquitetura e performance (...) sua estrutura responde ao entorno imediato, dos corpos ao clima.” (HANN, 2012, p.9, tradução nossa)

Para uma série de arquitetos contemporâneos, tributários dos pioneiros estudos da Bauhaus (LIMA, 2006), o interesse pela performance dos corpos e, por conseguinte, pelo espaço da performance (“*stage*”) é crescente, o que tem propiciado também ao espectador de teatro deparar-se com dispositivos cênicos experimentais que abordam questões que extrapolam a convenção do palco. Os espetáculos aqui analisados foram produzidos por coletivos diversos, alguns por coletivos institucionais, outros por produções particulares, ou ainda no contexto específico de uma exposição internacional. O que eles guardam em comum, além de terem sido realizados na primeira década do século XXI, é o fato de os responsáveis por sua produção terem buscado os arquitetos, por reconhecerem em suas obras uma pesquisa conceitual que poderia colaborar com a montagem cênica. Tais montagens têm como concepção principal a música (ópera) ou a dança (coreografias). Fato recorrente na história do teatro é que a ausência do texto dramático inicial induz a uma cenografia menos ilustrativa e mais propositiva, como provam as evoluções espaciais advindas das parcerias entre Gordon Craig e Isadora Duncan, e Adolphe Appia e Jacques-Dalcroze (GOL-

<sup>1</sup> A pesquisa “Cenografia Como Campo de Experimentação Arquitetônico” tem o apoio da UFRJ através das bolsas de Iniciação Artística e Cultural (PIBIAC) e de Iniciação Científica (PIBIC) e contou com a participação dos estudantes Bárbara Boy Oliveira (FAU/UFRJ – PIBIAC), Anna Rita Alves de Lima Carvalho (FAU/UFRJ – PIBIAC), Thaíz Batista (FAU/UFRJ / PIBIC) e Daniel Serebrennik (FAU/UFRJ – PIBIAC). Foi imprescindível também a contribuição da Profa.Dra. Cássia Maria Monteiro (EBA-UFRJ) como co-coordenadora.



DBERG, 2015). Por sua característica de “ensaio espacial”, a cenografia permite algumas experimentações fenomenológicas de certa maneira “isoladas”. O palco italiano, ou caixa cênica, com qualidades controláveis de luz, som e visibilidade, funciona como uma espécie de “tubo de ensaio” para os arquitetos interessados no fenômeno essencial do espaço, do corpo e do movimento. Nos casos que analisaremos aqui, as sugestões visuais do palco extrapolam o código cênico para referir-se a aspectos como textura, topologia e geometria espacial. Ou seja, no trabalho desses arquitetos para o teatro, a atenção se concentra em um único dispositivo, de forma a nos obrigar a mergulhar na reflexão implícita em seu efeito.

## HERZOG & DE MEURON

A dupla de arquitetos suíços Jacques Herzog e Pierre De Meuron formou-se pela politécnica de Zurique e iniciou-se no campo profissional nos anos 1980. Desinteressados da arquitetura que se fazia então, focada nos signos da pós-modernidade, pensaram encontrar nas artes plásticas, principalmente na corrente do minimalismo, a inspiração para desenvolver seus projetos. Os arquitetos estiveram envolvidos com Joseph Beuys e os artistas do movimento minimalista de onde provém parte importante de seu comportamento conceitual.

O minimalismo busca nas qualidades físicas da obra (escala, material, espacialidade) o impacto estético, ao invés

de investir nas metáforas ou na leitura racional. Com esse objetivo, os artistas partiam de um “reduativismo formal”, para que o objeto não pudesse ser lido como uma composição, mas sim como uma totalidade (ou uma série). Seu interesse maior está na tensão entre a literalidade da forma geométrica e os efeitos fenomênicos (FOSTER, 2015, p.7). Herzog & De Meuron propunham uma arquitetura com “a capacidade de afetar as pessoas primeiro física e emocionalmente antes de elas estarem intelectualmente conscientes do que está acontecendo”. Para tanto, procuraram explorar o material “antes da imagem”. Daí sua “volumetria” ser, quase sempre, um prisma único, um gesto que pode ser chamado de “megatectônico”: “Oscilando dialogicamente entre a tectônica factual e a megatectônica, entre a realidade material e o grande gesto estrutural, (...) perseguem o efeito paradoxal que produzem as formas estritas e os materiais articulados” (WANG, 2000, p.12). Seu primeiro projeto de destaque, o armazém do complexo industrial da Ricola, em Laufen (1986), é o manifesto claro deste método de trabalho:

**Qualquer que seja o material que usamos para fazer um edifício, o que buscamos é, sobretudo, um encontro específico entre a construção e o material. O material está lá para definir o edifício, mas o edifício, em igual medida, está lá para mostrar do que é feito, para tornar o material “visível”. Visto deste modo, não existe absolutamente nenhuma diferença entre**

as paredes de pedra de nossa casa em Tavola e as fachadas de texto do Centro de Artes de Blois. Em ambos os casos, *forçamos o material que usamos a um extremo, para mostrar que ele está despojado de qualquer outra função que não o “ser”*. (In ZAERA-POLO, 2016, p.104, grifo nosso).

O sentido da tectônica “indica não só a probidade material e estrutural de uma obra, mas também uma poética de construir subjacente à prática da arquitetura e das artes afins” (FRAMPTON, 2008, p.560). Em geral, nas obras de Herzog & De Meuron, “são os materiais que possibilitam o surgimento da forma e ajudam a definir a estrutura”, ou seja, a dupla se coloca diante da matéria como o artista plástico, indagando-a para que sugira a forma. Claro que a escolha do material não é alheatória, mas sugerida pelo problema arquitetônico. Os arquitetos destacam que o material, seja ele *in natura* ou industrializado, possui, além de uma forma externa, visível, uma estrutura interna, invisível, porém determinante. Desde o início da carreira, estiveram interessados nas relações que podem ser estabelecidas entre essas estruturas invisíveis e a imagem, bem como entre estas estruturas e o comportamento social e a psicologia humana. Um método que eles

descrevem como “uma busca por códigos que adaptem tanto informações naturais como culturais” (in ZAERA-POLO, 2016, p.83). Tal preocupação resultou no texto-manifesto “A Geometria Oculta da Natureza” (1989).

Pallasmaa destaca o impacto dos materiais modernos, industriais, para a perda da condição tátil e da escala humana da construção. “[As superfícies arquitetônicas] se tornaram repulsivamente planas, agressivas, imateriais e irreais.” Isso teria paulatinamente aproximado a arquitetura da cenografia, não mais no sentido do artifício – como nas ordens colossais ou o *trompe l’oeil* do Barroco – mas em sua própria natureza, transformada numa pura imagem visual, ocultando sua artesanania e sua realidade estrutural (PALLASMAA, 2011, p.30). Sem negar essa nova realidade, Herzog & De Meuron trabalham para recolocar em foco a tectônica, explorando novos e antigos materiais diante das mudanças da percepção humana. Inventam materiais recombinando técnicas e deslocando usos e, por este caminho, se interessam por questões implícitas na teatralidade: bidimensionalidade e tridimensionalidade, verdade e ilusão.

“A “invenção” do material resolve uma arquitetura concreta: não será fácil,

**Figuras 1 e 2** – Tristan und Isolde. Direção Stephan Bachmann, 2006. Foto: Monika Rittershaus. Fonte: www.herzogdemeuron.com (cortesia da fotógrafa)



portanto, extrapolar a invenção para outros lugares.” Esta sentença de Rafael Moneo (2008, p.328) sobre a obra dos arquitetos vale para a cenografia realizada em 2006 para *Tristan und Isolde* (Figs.1 e 2), pela Ópera de Berlim, dirigida por Stefan Bachmann. Depois de meses de tentativas, finalmente chegou-se ao mecanismo de uma câmara de pressão negativa que permitia moldar uma membrana de borracha sobre fundos diversos, realizando a concepção de Herzog & De Meuron:

Os cenários e a encenação não deveriam representar as coisas mesmas, mas suas aparências (...) em constante mutação, respiração, sobreposição, imperceptivelmente aparecendo e desaparecendo. Com a adição de uma iluminação precisa, essas aparências adquiriam um efeito quase alucinatorio<sup>2</sup>

A técnica tem um forte efeito, pois realiza a abstração material em que a música se concebe, e a continuidade em que as imagens se formam e desinformam. Constroem o paralelo visível da estrutura invisível das notas, que correm para um “atrator” harmônico e, quando convergem, se materializam numa realização plena. Ao mesmo tempo, nos lembra do interesse dos arquitetos pela invisibilidade microscópica dos materiais e a substituição do determinismo pela previsibilidade probabilística que descreve a natureza essencial das partículas, entre a energia e a matéria (SCHENBERG, 2010, p.148). O dispositivo nos faz intuir o material sem adivinhá-lo, mas a

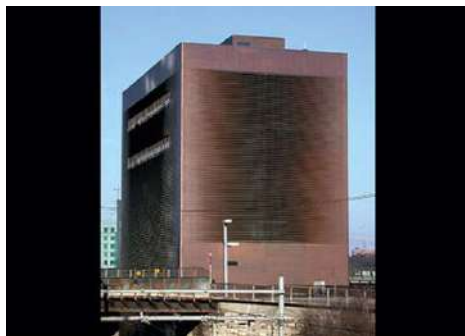
sensação textura-luz vem primeiro, antes da imagem-aparência que se forma como cenário (“a aparência do casco de um navio, uma escada, caverna ou parte de um corpo, uma forma concreta e identificável, e a aparência do vazio, do nada (...)”). A intuição material “informa” algo, e logo desinforma. A condição sólida desaparece, ainda que a responsabilidade por esse feito seja da textura que remete ao material ou, melhor dizendo, do nosso desejo pelo material que se insinua, mas não se concretiza. Rafael Moneo descreve essa mesma sensação ao analisar o edifício de escritórios feito também para a Ricola em 1999, onde o efeito é alcançado pelo uso do vidro:

(...) a natureza refletora do vidro é responsável por esconder de nossa percepção a condição sólida do edifício. (...) o volume se dissolve ao sobrepor as imagens nesse jogo infinito de reflexos, impossibilitando qualquer leitura que permita entender o edifício como realidade estática. A imagem se multiplica e se liquefaz, parecendo interessar aos arquitetos não tanto os valores associados a um mundo de sólidos supostamente impenetráveis, mas aqueles presentes nos espaços virtuais e atmosféricos usados nos sistemas de vácuo. (MONEO, 2008, p.356, grifos nossos)

A membrana criada para *Tristan und Isolde*, um pouco como as obras de Christo e Jeanne-Claude, aguça nossa curiosidade pela imagem ao ocultá-la, e reanima a percepção da matéria, quando nos revela suas qualidades de volume, textura e sombra

<sup>2</sup> Memorial do projeto disponível no site oficial [www.herzogdemeuron.com](http://www.herzogdemeuron.com) (tradução nossa).





**Figura 3** – Torre de Sinalização na Basilea. Herzog & De Meuron, 1989. Foto: Roland Zumbühl / CC BY-SA (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>) Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stellwerk\\_Basel\\_SBB.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stellwerk_Basel_SBB.jpg)

ainda perceptíveis sob a pele. A membrana, quando aplicada à arquitetura, propõe a retomada de alguma coisa perdida na passagem da fachada tradicional para a tela contemporânea (SCOFFIER, 2009). Retoma o sentido de interioridade e exterioridade que o modernismo pretendia arrebatar num espaço isotrópico universal, revelando, e ao mesmo tempo escondendo, o interior, num jogo de sedução que convoca nossa imaginação.

Em diversos dos trabalhos da dupla, o envoltório, ou pele, é responsável pela impressão mais duradoura. Algumas vezes é tratado como tela, outras como superfície material da qual a luz destaca a espessura, e, muitas vezes, tensionada entre essas duas percepções, como no projeto para a Torre de Sinalização da linha férrea em Basilea (1989) (Fig. 2). Trata-se de uma caixa cuja pele é formada por lâminas horizontais de cobre que, rotadas em alguns pontos, deixam que a luz as atravessasse, “fazendo o conjunto vibrar como uma obra de Op Art. (...) o edifício se parece com uma espécie de “cofre do outro mundo” (...) ao mesmo tempo diáfano e intensamente matérico” (WISNIK, 2012, p.186)

A dupla chega, nos anos 1990, a técnicas que tensionam tela e profundidade, serigrafando imagens sobre vidro, bem como imprimindo imagens em relevo sobre blocos de concreto. Essas técnicas, inventadas pelos arquitetos na pesquisa sobre tela e textura, textibilidade e tridimensionalidade, transparência e reflexo, originaram-se possivelmente de sua observação de *patterns* ornamentais. Os arquitetos anotam sua percepção sobre o Palácio do Alhambra: “ilusão de um plano ao invés de espaço, ou de treliça em frente ao espaço infinito. Superfície-pedra (mundano, pesado) torna-se vestimenta (têxtil, imaterial)”. (*apud* MELO, 2002, p.55)

No cenário de *Attila* pela Metropolitan Opera House de Nova Iorque, com direção de Pierre Audi, em 2010, os arquitetos projetam dois dispositivos que funcionam em contraste. No prólogo, as montanhas são representadas por escombros de concreto, com pedaços menores abaixo e grandes lajes acima (Fig. 3). Nos outros atos, a floresta dos arredores de Roma é um “pano” de folhas que cobre toda a cena, do piso ao teto, numa textura densa onde se abrem buracos para aparição dos personagens (Fig. 4). Aqui,



os arquitetos abolem a “forma” para que o foco recaia nas qualidades dos materiais que, em contraste, acompanham o tema principal de destruição e renascimento. A qualidade têxtil que emana da textura do material pretende acompanhar a tessitura da música e, como dizem os arquitetos, reforçar a sua percepção. Ao abrir mão de formas determinantes, os arquitetos submetem o espaço visual ao espaço sonoro.

Se a montanha de escombros teatrais de isopor nos transmite peso e indica que a imagem e a matéria estão cada vez mais próximas, o fazem no sentido inverso das paredes de gabião da Adega Dominus, onde os espaços entre as pedras “reais” as fazem “flutuar”, traindo o sentido ontológico do material. A cortina de folhas, por sua vez, nos leva a um paralelo

direto com o Jardim vertical da Caixa de Madrid (2008) (Fig. 5) e, menos diretamente, com o pavilhão da Ricola (1993) e sua fachada de policarbonato decalcado com a imagem de uma folha. Repetida centenas de vezes, a folha torna-se um signo como os da Pop Arte, passando de imagem a textura.

Scoffier retoma a “tatuagem” condenada por Adolf Loos em “Ornamento e Delito” para analisar a fachada-tela tão utilizada na arquitetura contemporânea. Ao contrário do “corpo atlético e funcional” ao qual os modernos comparavam sua arquitetura, o objeto arquitetônico contemporâneo é “uma unidade gloriosa fechada em seu mistério e regida pela Lei do Desejo”. A tela de vidro silkado criada por Herzog & De Meuron não se deixa

**Figura 4** – Prólogo de Attila. Direção de Pierre Audi, 2010. Photo: Iwan Baan. Fonte: <https://iwan.com/portfolio/attila-metropolitan-opera-new-york-herzog-de-meuron> (cortesia do fotógrafo)

**Figura 5** – Attila. Direção de Pierre Audi, 2010. Photo: Iwan Baan. Fonte: <https://iwan.com/portfolio/attila-metropolitan-opera-new-york-herzog-de-meuron/> (cortesia do fotógrafo)



**Figura 6** – Centro Cultural da Caixa de Madrid, Herzog & De Meuron, 2008. Óscar Carniceiro Sánchez, Rehabilitación de Herzog & De Meuron. / CC BY-SA (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0>). Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caixaforummadrid.jpg>

aprisionar. É quase impossível compreender a matéria de suas superfícies mutantes. O material engana os olhos e brinca com nossa percepção, que viaja entre a superfície e a profundidade, entre o desenho da folha e a transparência do vidro. “Eles aplicam seus idiomas com astúcia: em geral, utilizam unidades seriais de maneira que o material e a imagem quase se confundem, às vezes com materiais dispostos como imagens e às vezes o inverso.” (FOSTER, 2015, p.149-150)

Para Herzog & De Meuron, “[o vidro] é tão sólido ou estável como pedra ou concreto. Em contrapartida, ao imprimir no concreto, este se torna subitamente poroso ou brilhante como o vidro” (*apud* FOSTER, *idem*, p.151). Os arquitetos denunciam aqui uma postura teatral diante dos materiais. Mas não se trata do mecanismo racional de ilusão que confronta a superfície bidimensional onde se instalava uma ilusão de tridimensionalidade, mas de um mecanismo fenomênico pelo qual uma superfície material tátil se confronta com uma imagem que lhe destrói a realidade. Uma experiência arquitetônica que simboliza de forma perfeita a contemporânea precedência do olhar e a criação de um mundo puramente visual.

### JEAN NOUVEL

O arquiteto francês Jean Nouvel, formado em 1972, inicia sua carreira no ateliê de Claude Parrent e Paul Virilio, arquitetos de grande interesse teórico, envolvidos

também com os movimentos de maio de 1968. Em sua primeira obra de projeção internacional, o Instituto do Mundo Árabe (1987) Nouvel já revela um enorme domínio tecnológico para atingir, com um mínimo de elementos, um máximo de efeitos estéticos e conceituais. Transparência, reflexo e repetição são abordados com o uso da malha ortogonal e do vidro. A membrana fotossensível que se repete em módulos, não apenas remete ao muxarabi e às padronagens decorativas islâmicas, como promovem a maior ou menor transparência da camada de vidro. A forma criativa e instigante de utilizar materiais *a priori* tão simples tornaram-se a marca pessoal de Nouvel, assim como o discurso lacônico que costuma dedicar a suas obras. De certa forma, Nouvel atua no “domínio do risco”, jogando a inteira determinação do objeto na percepção imprecisa que teremos dele imerso no ambiente. Para o arquiteto, “O problema é poder articular cada projeto com um conceito ou ideia prévia, com uma estratégia muito particular que colocará em sinergia – ou também as vezes em contradição – percepções que vão estabelecer entre elas uma relação e vão definir um lugar que não conhecemos”. (BAU-DRILLARD e NOUVEL, 2001, p.13)

O interesse de Nouvel pela percepção do objeto arquitetônico aproximou-o, ainda que apenas conceitualmente, do teatro. O arquiteto afirma, reiteradamente, seu interesse pela “ilusão, enquanto dimensão estética” e pelas “composições relacionadas à dimensão temporal, como o cinema”. “Se você analisar um edifício”,



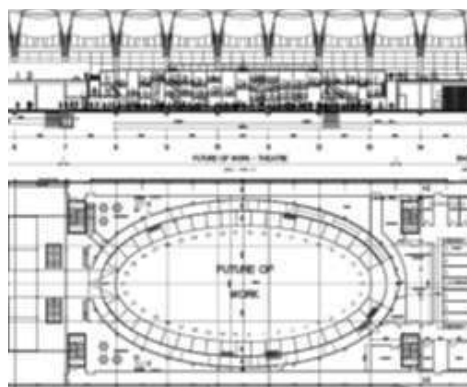
diz ele, “tem que fazê-lo em relação a certa *cenografia* que é criada pela circulação de quem o vivencia”. (in ZAERA-POLO, 2016, p.137)

Esse interesse explícito fez com que, convidado a projetar uma mostra para a Exposição Universal de Hannover no ano 2000, cujo tema era “o futuro do trabalho”, Nouvel convidasse o coreógrafo belga Frédéric Flamand para criar com ele uma obra em movimento. Decidiu transformar a “mostra” numa “performance” de corpos que representassem o movimento do trabalho, mas também demonstrassem sua relação “com esse mundo perfeitamente tecnológico”. Segundo Flamand, “um mundo de transparência que consegue fazer o corpo desaparecer ou substitui o corpo por sua imagem” (*apud* WEINSTEIN, 2008, p.28, tradução nossa).

Para o espetáculo *The Future of Work*, Jean Nouvel concebeu um espaço elíptico (Fig. 7), no qual a plateia, concentrada no centro, assistia a cenas simultâneas numa estrutura de andaimes que a envolvia em 360 graus. Eram 40 nichos, duplicados em profundidade, onde se acoplavam rampas, escorregas, telas e escadas. Para compor as cenas, 33 atores-dançarinos atuavam simultaneamente e eram substituídos periodicamente. Cerca de 120 atores atuavam diariamente no espetáculo, que podia receber até 600 espectadores no centro da arena. Segundo Weinstein (2008, p. 28), tanto por sua produção quanto pelos recursos da repetição e multiplicidade de cenas, o espetáculo “expressava nossa cultura contemporânea do excesso”.

Cada ator permanecia isolado em seu pequeno nicho de andaime, repetindo sequências de movimentos que levavam a refletir sobre o mundo do trabalho pós-industrial e o represamento de energia física que este confinamento representa. Ao mesmo tempo, a divisão modular do “panorama” da cena permitia ao espectador efetuar uma espécie de montagem de quadros ou sequências de ações que, ao serem repetidos, conformavam um movimento que se deslocava pelo perímetro da elipse.

No ano seguinte, o dispositivo de Nouvel sofre uma primeira transformação, no espetáculo agora chamado *Body/Work*. Ainda mantendo a plateia no centro, Nouvel troca a elipse pela bifrontalidade, retificando a retícula formada pela malha ortogonal do andaime, e ocupando com ela duas paredes opostas. Segundo Weinstein, a estrutura da malha tem o poder de prolongar-se virtualmente, organizando todo o espaço da sala e estendendo para o vazio o movimento dos atores. Os movimentos repetidos, num e noutro lado da sala, conformam



**Figura 7** – “The Future of Work”, Expo Hannover, 2000. Architectures JEAN NOUVEL. Chorégraphe Frédéric Flamand. Fonte: WEINSTEIN, 2006.

um reflexo que obriga a plateia, “atravesada” pelo espetáculo, a recompor a cada momento sua percepção.

A conformação do espaço em bifrontalidade reduz a tridimensionalidade da percepção do espectador antes em movimento ao longo do perímetro da arena elíptica e cria uma relação mais próxima a do quadro frontal em perspectiva. Emerge assim um problema que Nouvel busca enfrentar ao longo da sua carreira: a bidimensionalidade em que fomos jogados por telas de TV, cinema, publicidade. Diante dessa realidade inegável, o arquiteto busca formas de intensificar a expressividade desses planos. Nesse sentido, o vidro é, para ele “um campo de pesquisa sobre o espaço contemporâneo”. “O vidro me permite aumentar a complexidade de um edifício sem complicar a forma” (in ZAERA-POLO, *idem*, p.128). Dentro deste mesmo campo exploratório, Nouvel encontra, na bifrontalidade de seu dispositivo reticulado, algumas qualidades que remetem ao vidro: o reflexo (dos planos e da ação) e, em certa medida, a transparência (também abordada pela duplicação do módulo do andaime em profundidade). Ao ver-se entre duas cenas, muitas vezes “refletidas” no movimento repetido dos atores-dançarinos, o espectador experimenta a mesma sensação que se tem diante da Fundação Cartier (Fig. 8), obra paradigmática de Nouvel, realizada em 1994, na qual o arquiteto explora as qualidades de transparência, reflexo e desmaterialização do vidro. “[o espectador] percebe simultaneamente o que se coloca na frente e atrás

dele, e essa percepção implica que não é mais o edifício que é transparente, mas ele mesmo. (...) Mais que o esmaecimento do objeto, é o eclipsar do sujeito que o edifício põe em cena”. (SCOFFIER, 2009, p.199) Para Scoffier, a emoção estética emana da consciência da percepção simultânea do plano, do reflexo e da transparência.

Colin Rowe nos explica que, quando duas figuras se superpõem sem que uma destrua a integridade da outra, elas são dotadas de um tipo de transparência, definida como “fenomenal”:

**Transparência implica mais do que uma característica ótica (...). Transparência significa uma percepção simultânea de diferentes localizações espaciais. O espaço não só recua, mas flutua numa contínua atividade (...) por essa definição, a transparência cessa de ser algo que é perfeitamente claro e, ao invés disso, torna-se algo que é claramente ambíguo (ROWE e SLUTZKI, 1985, p.34)**

Ambas as transparências sem dúvida interessam a Nouvel, cuja pesquisa em torno da superposição de camadas transparentes continua em obras posteriores à Fundação Cartier, perscrutando como se potencializa ou enfraquece a transparência fenomenal sob a literal. Nouvel se interessa pelo “vidro como material em que você pode projetar imagens, operar com diferentes graus de reflexão, opacidade e transparência...” (in ZAERA-POLO, *idem*, p.128).

[na] Fundação Cartier (...) mesclo voluntariamente imagem real e virtual (...). Se observo a fachada, como ela é maior que o edifício, não sei se vejo o reflexo do céu ou o céu em transparência... Se observo a árvore, através dos três planos vidriados, nunca sei se observo a árvore em transparência, adiante, atrás, ou o reflexo da árvore. E quando planto duas árvores de forma paralela, como sem querer, em relação com o plano de vidro, não posso saber se há uma segunda árvore, ou se é uma árvore real. São jogos. (BAUDRILLARD e NOUVEL, *idem*, p.16)

No palco, recursos como o uso de espelhos, a projeção de imagens e a duplicação da imagem do ator através da

reprodução simultânea (que algumas vezes está visível enquanto o ator se coloca atrás da tela) complexificam ainda mais estas categorias desenvolvidas por Rowe.

A exploração desses recursos no dispositivo de malha ortogonal de Nouvel atinge seu ápice quando o espetáculo ganha, ainda em 2001, sua versão para o palco italiano: *Body/Work/Leisure*. A retícula ganha uma terceira camada em profundidade, e o cenário de Nouvel aborda todos os espectros da transparência à opacidade, sobrepondo películas de tecido, vidro e telas de projeção, com luzes diretas ou contraluzes. Para o arquiteto, “ver que uma peça de vidro é transparente, mas pode se tornar opaca ou translúcida quando se aperta um botão é *a cenografia do mundo contemporâneo*”. (in



**Figura 8** – Fundação Cartier, Paris. Jean Nouvel, 1994. Rui Ornelas from Lisboa, Portugal / CC BY (<https://creativecommons.org/licenses/by/2.0>). Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fondation\\_Cartier\\_pour\\_l%27Art\\_Contemporain.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fondation_Cartier_pour_l%27Art_Contemporain.jpg)

**Figura 9** – *Body/Work/Leisure*, 2001. Architectures JEAN NOUVEL. Chorégraphe Frédéric Flamant. Fotos de Pino Pipitone. Fonte: WEINSTEIN, 2006.

**Figuras 10 e 11** – *Body/Work/Leisure*, 2001. Direção Frédéric Flamand. Fotogramas do documentário *Le chorégraphe et l'architect*. Direção Ludovica Riccardi e produção Watch TV. Disponível no youtube.

ZAERA-POLO, *idem*, p.131) Tais telas aparecem por vezes perpendiculares ao plano do palco, mas por vezes tornam-se oblíquas, refletindo a si mesmas num jogo infinito, como na figura 9. Nouvel se utiliza da retícula para subverter o espaço cúbico, projetando a imagem de uma face em outra, como podemos ver na figura 11, onde um dançarino atua deitado na plataforma superior, enquanto sua imagem é projetada numa tela translúcida no plano vertical, atrás da qual atua uma outra atriz.

A repetição do módulo do movimento por dois ou mais atores, simultaneamente ou em sequência, contribui para a sensação de um outro tipo de transparência. A figura 9 permite ver o mesmo movimento, por diferentes ângulos e em diversos pontos do espaço, homogeneizado pela retícula espacial de Nouvel. A repetição da sequência de movimentos em cada um dos nichos do dispositivo (ou seja, a repetição de um módulo espaço-temporal) dota o espaço de uma espécie de “transparência absoluta”. Tal transparência é atingida não apenas pela percepção simultânea e ambígua da matéria, reflexo e projeção dos corpos, mas pelo domínio conceitual infinito que a retícula, como a mais simples organização geométrica, permite ao espectador alcançar sobre o espaço. Em outro momento, visto na figura 12, a repetição é utilizada no plano, recolocando as noções de escala e tridimensionalidade do movimento.

Se, na montagem de *The Future of Work*, Nouvel pôde explorar um deslocamento do espectador em relação à

cena, enquanto os atores permaneciam restritos a um pequeno módulo de andaime, trazendo maior velocidade e energia aos movimentos; com a transposição ao palco italiano, Nouvel pôde investigar, dentro do mesmo princípio cartesiano do espaço, outros efeitos, como a perspectiva e os efeitos de transparência e opacidade dos materiais utilizados em suas telas. O princípio do palco italiano relaciona-se diretamente à perspectiva albertiana. Durante o barroco, a cenografia desenvolveu técnicas para ampliar virtualmente a profundidade do palco, como a inclinação do plano do piso, o uso de bastidores e bambolinas, vultos perspectivados e pinturas em *tromp l'oeil*. Mas foi com a introdução da iluminação elétrica que se tornou possível induzir a uma quase perfeita sensação de infinitude, com o uso de ciclорamas que fazem desaparecer os planos e sombras do fundo da caixa cênica. No projeto não construído da Tête Défense (Fig.12), Nouvel devia conceber um objeto a ser colocado sobre o grande eixo histórico de Paris. Correndo do antigo Louvre ao novo bairro de la Défense, o eixo que prolonga o Champs Elissée “até o século XXI”, propõe um diálogo desafiador com o ponto de fuga da perspectiva albertiana. O grande eixo parisiense acompanha não a diminuição dos arcos que lhe enquadram (ou materializam), mas sua ampliação, e nos leva em direção não a um ponto que rebate o nosso ponto de vista, como no espelho, mas ao infinito destino da cidade.



**Figura 12** – Tête Défense (maquete), 1982. Jean NOUVEL – Pierre SORIA – Jean-Marc IBOS - Didier LAROQUE – Architecture Studio. Photo © DR. Fonte: cortesia Ateliers Jean Nouvel.

É o oposto da perspectiva clássica, em que tudo é subordinado a certas linhas de fuga. O que acho fascinante em trabalhar com a perspectiva é a ideia de tocar o infinito, essa linha de fuga absoluta. Como na pista de um aeroporto, em que as marcas se relacionam serialmente a um ponto abstrato de fora. Para mim, isso é muito representativo da sensibilidade contemporânea. (in ZAERA-POLO, *idem*, p.129)

O projeto de Nouvel para a Tête Défense, uma grande retícula tridimensional, materializa seu pensamento sobre a perspectiva ou, dizendo de outro modo, sobre a geometrização do espaço e a relação entre matéria e infinito. Para o arquiteto, “esse desvio que provoca a percepção do sensível, ao fazê-lo passar não pela matéria, mas pelo imaterial, é

uma noção da qual a arquitetura deve se apropriar”. Para isso, Nouvel, assim como outros arquitetos sobre os quais recai a responsabilidade de interpretar a nova sensibilidade e oferecer a ela espaços de vivência, encontraram na cenografia da performance um campo de experimentação. É Nouvel mesmo quem melhor explica onde arquitetura e movimento se encontram:

Quando os corpos estão lá, juntos, acontece alguma coisa que você gostaria de agarrar. Alguma coisa é criada, e tem a mesma natureza do ordenamento espacial. É similar à composição espacial e volumétrica (...). Para um arquiteto, existe sempre um momento na dança que o faz sonhar com a arquitetura em seu sentido mais básico. (*apud* WEINSTEIN, *idem*, p.30, tradução nossa)



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLAND, Jean; NOUVEL, Jean. **Los Objetos Singulares**. Arquitectura y filosofía. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- CARLSON, Marvin. **Places of Performance: the semiotics of theatre architecture**. NY: Cornell University, 1989.
- FOSTER, Hal. **O Complexo Arte-Arquitetura**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac&Naify, 2015.
- FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: MOTTA, Manoel B. da (org). **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Coleção Ditos & Escritos III, Tradução de Inês A. D. Barbosa, Rio de Janeiro/São Paulo, Forense Editora, 2001, pp. 411-422.
- FRAMPTON, Kenneth. *Rappel à l'ordre*: argumentos em favor da tectônica In: NESBITT, Kate (org.) **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. Antologia teórica 1965-1995. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2ª. ed., 2008, pp.557-569.
- GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance**, do Futurismo ao Presente. Trad. Jefferson Camargo. 3ed. SP: Martins Fontes, 2015.
- LIMA, Evelyn. **Das Vanguardas à Tradição: arquitetura, teatro & espaço urbano**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. pp15-34.
- HANN, Rachel. "Blurred Architecture: Duration and Performance in the work of Diller Scofidio + Renfro". **Performance Research – A Journal of the Performing Arts**. Vol. 17, On Duration. 2012. pp 9-18. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.2012.728434>
- MELO, Magda M. "Herzog & De Meuron, diálogo sobre arte e arquitetura". **Akrópolis – Revista de Ciências Humanas da UNIPAR**. V.10, n.1 e 2, 2002. pp. 53-57.
- MONEO, Rafael. **Inquietação Teórica e Estratégia Projetual** na obra de oito arquitetos contemporâneos. Trad. Flávio Coddou. São Paulo, Cosac Naify, 2008.
- PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da Pele**: a arquitetura e os sentidos. Trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- ROWE, Colin e SLUTZKY, Robert. "Transparência: literal e fenomenal". Gávea. N.2, 1985. pp.33-50.
- SCHENBERG, Mário. Arte e Tecnologia. In: COHN, Sergio (org.) **Ensaio Fundamentais em Artes Plásticas**. Azougue Editorial, 2010.
- SCOFFIER, Richard. Os Quatro Elementos da Arquitetura Contemporânea. Trad. Guilherme Lassance. In: **Leituras em Teoria da Arquitetura**. Vol. 1 – conceitos. Coleção PROARQ. Beatriz Santos de Oliveira ... [et alli] (orgs) Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009. pp.162-232.
- TSCHUMI, Bernard. Arquitetura e Limites II. In: NESBITT, Kate (org.) **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. Antologia teórica 1965-1995. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2ª. ed., 2008, pp.179-182.



- ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitetura em Diálogo**. Trad. Cristina Fino e Cid Knipel. Org. Martin Corullon. São Paulo: Ubu ed., 2016.
- WANG, Wilfried. **Herzog & De Meuron**. Tradução ao espanhol Gloria Bohigas e Alejandro Pinós. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- WEINSTEIN, Beth. “Flamand and His Architectural Entourage”. **Journal of Architectural Education**. V. 21, n.4, 2008. pp.25-33.
- WISNIK, Guilherme. **Por Dentro do Nevoeiro**. Diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. São Paulo, 2012.

# ALGUNS DESENHOS DE CENA DE LINA BO BARDI – ENTRE A VANGUARDA E A ARTE POPULAR

*Evelyn Furquim Werneck Lima*

## Resumo

Este artigo analisa três projetos para cenografia teatral realizados por Lina Bo Bardi, dois em um teatro improvisado no palco do Teatro Castro Alves em Salvador, em escombros, após incêndio, e o terceiro no Teatro Oficina, em São Paulo. Busca traçar um paralelo com os escritos e projetos arquitetônicos de Bo Bardi, demonstrando o profundo conhecimento da arquiteta tanto sobre as propostas de Brecht para a cena teatral quanto sobre a apropriação da cultura popular nordestina, que encontraram terreno fértil em sua obra de arquitetura cênica. Com base nas teorias de produção do espaço de Henri Lefebvre (1974) e nas recentes formulações teóricas de Dorita Hannah (2018), as três propostas investigadas revelam concepções espaciais pouco ortodoxas nos desenhos de cena da arquiteta ítalo-brasileira.

**Palavras-chave:** arquitetura cênica; desenho de cena; vanguarda; espaço abjeto; Lina Bo Bardi.

## Abstract

This article examines three projects for scenic architecture by Lina Bo Bardi, two in an improvised space on the stage of the Castro Alves Theater in Salvador, in ruins after a fire, and the third in the Oficina Theater, in São Paulo. The argument draws a parallel with Bo Bardi's writings and her architectural design, confirming the architect's deep knowledge of Brecht's suggestions for the theatrical scene but also of the North-eastern popular culture, which found fertile ground in her work for scenic architecture. Based on Henri Lefebvre's (1974) theories on the production of space and Dorita Hannah's (2018) recent theoretical concepts, the three study cases reveal unorthodox spatial conceptions in the Italian-Brazilian architect's performance design.

**Keywords:** scenic architecture; performance design; avant-garde; abject space; Lina Bo Bardi

## Resumen

Este artículo analiza tres proyectos para escenografía teatral realizados por Lina Bo Bardi, dos en un teatro improvisado en el escenario del Teatro Castro Alves en Salvador, en escombros, tras incendio, y el tercero en el Teatro Oficina, en São Paulo. El argumento busca trazar un paralelo con los escritos y proyectos arquitectónicos de Bo Bardi, demostrando el profundo conocimiento de la arquitecta tanto sobre las propuestas de Brecht para la escena teatral y sobre la apropiación de la cultura popular nordestina, que encontraron terreno fértil en su obra de arquitectura escénica. Basadas en las teorías de producción del espacio de Henri Lefebvre (1974) y en las recientes formulaciones teóricas de Dorita Hannah (2018), las tres propuestas investigadas revelan concepciones espaciales poco ortodoxas en los dibujos de escena de la arquitecta ítalo-brasileña.

**Palabras-clave:** arquitectura escénica; diseño de escena; vanguardia; espacio abyecto; Lina Bo Bardi

## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

Desde sua chegada da Itália em 1946 até 1992, a trajetória da arquiteta Lina Bo Bardi revela sua complexidade como artista que transitava por todas as artes, da arquitetura ao *design*, da museologia à cenografia, da cultura popular aos projetos da vanguarda. Sua obra inusitada tem sido muito investigada na academia em todas as suas vertentes, por pesquisadores brasileiros e estrangeiros, em especial após sua morte. A criação do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, ainda em 1990, reunindo seu precioso acervo de desenhos, documentos, notas e a notável produção escrita, incentivou ainda mais as pesquisas e teses sobre a arquiteta. Não apenas a Casa de Vidro (1951), construída no bairro do Morumbi, em São Paulo para ser sua própria residência e atualmente a sede do Instituto Lina Bardi e Pietro Maria Bardi<sup>2</sup>, mas também o arrojado projeto do Museu de Arte de São Paulo-MASP (1968) na avenida Paulista denotam características da arquitetura racionalista europeia, corrente na qual a arquiteta havia sido formada na Itália. No entanto, após o concurso que prestou para dar aula na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo, que foi anulado, Bo Bardi foi convidada a dar aulas em Salvador, período de apropriação ímpar da cultura popular nordestina, que em muito transformaria sua abordagem nas obras que projetaria mais tarde<sup>3</sup>.

Tais transformações seriam refletidas posteriormente nos projetos do SESC

da Pompeia e do Teatro Oficina, entre inúmeros outros, incluindo-se as também as práticas inusitadas do espaço empregadas a partir do final dos anos 1960 em projetos cênicos. Tais práticas subvertem o tratamento do espaço e denotam um viés antropológico e surrealista, impregnadas que estavam das poéticas apreendidas durante sua permanência na Bahia<sup>4</sup>, período em que investigou principalmente sobre a cultura produzida pela população iletrada<sup>5</sup>. A arquiteta soube perceber no Nordeste um potencial muito grande para o conhecimento do homem brasileiro e aprofundou suas pesquisas sobre a produção artesanal e a cultura popular. Em que pese sua formação clássica e o intenso contato com o racionalismo italiano, ao fixar-se no Brasil ficou arrebatada pelos costumes locais, e em certa ocasião declarou que nunca esqueceria “o surrealismo do povo brasileiro, suas invenções, seu prazer em ficar todos juntos, de dançar, cantar”<sup>6</sup> – a ponto de escolher o Brasil como pátria, naturalizando-se em 1951.

Bo Bardi utilizava diversos territórios da cultura como laboratórios, no sentido de desenvolver seus conceitos artísticos. No que se refere aos estudos do espaço, foi arquiteta, cenógrafa, artista plástica, *designer* de móveis, editora de revistas e suplementos literários de jornais, curadora e organizadora de inúmeras exposições. Ao ampliar sua prática profissional, direcionou o olhar às expressões cênicas capazes de instigar o indivíduo, tornando possível vincular os diversos recursos de organização espacial de uma maneira que incitasse

<sup>1</sup> Este artigo é um dos resultados da pesquisa apoiada pela bolsa PQ-1-B do CNPq.

<sup>2</sup> Projetada em 1950 para ser a residência do casal, a Casa de Vidro, concluída em 1951 foi a primeira a ser construída no bairro do Morumbi e abriga hoje parte da coleção de arte particular adquirida ao longo dos anos por Lina Bo e Pietro Maria Bardi

<sup>3</sup> Olívia Oliveira, em seu livro *Sutis substâncias da arquitetura* (São Paulo: Romano Guerra, 2014) investiga obras e projetos da arquiteta que demonstram este argumento.

<sup>4</sup> O período em que lecionou na Universidade Federal da Bahia (1958-1964) com seus cursos inovadores de Teatro e Música, foi embalado por um projeto erudito do Reitor Edgard Santos que reuniu um grupo de intelectuais de vanguarda para lecionar naquela instituição. As muitas produções daquele momento desaguararam nas águas da indústria cultural, de modo ambíguo em Glauber Rocha, de forma plenamente assumida em Caetano Veloso e Gilberto Gil.

<sup>5</sup> Para melhor compreender este período consultar Antonio Risério. *Avantgarde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina e P. M. Bardi, 1995.

<sup>6</sup> BARDI, Lina Bo. *Na Pompéia: o bloco esportivo*, apud OLIVEIRA, Olívia de. Repasses: a depredação material e espiritual da obra de Lina Bo Bardi. Disponível em <[http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq068/arq068\\_01.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq068/arq068_01.asp)>. Acesso em 26 jul. 2007.

<sup>7</sup> BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 97 (1. ed. 1970).

o espectador a sair do lugar comum e a atribuir outros enquadramentos às diversas representações espaciais. O pré-artesanato – “artes de fazer” mais próximas do público nordestino –, tornou-se uma referência em sua obra, sempre valorizando a arte do cotidiano e da cultura local, levando-a questionar o racionalismo, enfatizando a necessidade de conhecer as diferentes realidades de cada país. Em 1958, afirmou que:

Depois do racionalismo a arquitetura moderna retoma contato com o que de vital, primário, anticristalizado existe no homem, e estes fatores são ligados aos diferentes países, e o verdadeiro arquiteto moderno pode resolver, quando chamado, as realidades de qualquer país, [...] chegar àquela compreensão e formulação dessas realidades que às vezes os próprios arquitetos que ali nasceram não alcançaram.” (BO BARDI, 2002 [1958], p.213)

Em recente depoimento, Renato Anelli sintetiza três aspectos relevantes na obra de Bo Bardi: “sua disposição em aprender com a cultura da sobrevivência que descobre nos sertões do Brasil; a figuratividade popular interpretada em formas icônicas fortes, que parecem garantir enorme ressonância entre os usuários (como se vê no Sesc Pompeia e no Masp), e a sua posição frente à natureza, incorporada na arquitetura sem mediações, que parece consensual hoje graças ao ambientalismo” (ANELLI, Dez.2014)

Essa disposição para aprender com a cultura da sobrevivência se reflete nos

desenhos para a cena teatral concebidos, em que a arquiteta articula a cenografia de modo a produzir o “efeito do distanciamento”, ou seja, de “estranhamento”, pois os acontecimentos representados deixam de ser evidentes ou ilusórios, como pregava o teatro realista<sup>7</sup>. E porque entendeu que este cenário poderia atingir maior e melhor grau de recepção por parte do público, foi assim que Bo Bardi elaborou as propostas cenográficas aqui em estudo.

A cenografia não é uma arte recente. Ao escrever a *Poética* em *circa* 323 a.C., Aristóteles refere-se à cenografia relacionada a uma *escritura cênica* vinculada à pintura, conferindo à encenação um valor tão fundamental quanto ao da literatura dramática. Mais tarde, no século I a.C., Vitruvius descreveu cenografia como uma arte representacional da perspectiva e no Renascimento, Sebastiano Serlio utilizou o vocábulo cenografia como um meio de integrar a ciência à execução (*craft*) da arquitetura, da cena e da pintura, que por sua vez influenciam o desenho dos edifícios, cidades e paisagens (1544). Estes escritos, somados a vários outros, acabaram por dar origem aos telões pintados e ao *trompe-oeil* do período barroco. No final do século XIX, o simbolismo e os novos paradigmas introduzidos por Edward Gordon Craig e por Adolphe Appia abriram o caminho para a moderna cenografia. Os simbolistas almejavam transformar o palco num local suspenso no qual surgiriam mundos simbólicos que Dorita Hannah classificou como “Espaço Absoluto”, que

ela compara à utopia de Tomas Morus, lembrando que Henri Lefebvre (1974, p. 36) considerou o espaço absoluto como um espaço que envolve todos os outros e tem uma existência simbólica (HANNAH, 2018, p. 120).

Existe hoje um entendimento mais amplo da cenografia como “desenho da cena”, ou seja, incluindo não só o cenário, mas também o figurino, iluminação cênica, som, entre outros, e a cenografia teve ampliado seu significado no “campo expandido”. Neste novo conceito de cenografia, o espetáculo assume um dinamismo muito maior com a introdução da questão do tempo e da intensa participação do público, que não mais deve permanecer estático, possibilitando mudar constantemente os pontos de vista. Com base nas teorias de produção do espaço de Lefebvre (1974) e nas recentes formulações teóricas de Hannah (2018), este artigo reinterpreta as propostas pouco ortodoxas nos desenhos de cena da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi em três montagens realizadas entre 1960 e 1969, que em muito anteciparam os conceitos contemporâneos para a cena teatral.

Hannah (2018) identifica três possibilidades de espaços destinados às artes performáticas correspondendo a três movimentos das vanguardas históricas, que ela denomina “Espaço Absoluto”, “Espaço Abstrato” e “Espaço Abjeto”, correspondendo respectivamente ao Simbolismo, Construtivismo e Surrealismo, que acabam resultando num novo espaço contemporâneo para a performance que ela denomina de Espaço-Evento”. Uma

análise acurada revela que esses espaços já podiam ser identificados nas arquiteturas cênicas concebidas por Lina Bo Bardi nos anos 1960.

Nas duas arquiteturas cênicas que realizou em Salvador, quando trabalhou em uma dimensão conceitual antropológica, elaborando para o diretor Martim Gonçalves – professor da Universidade Federal da Bahia –, os projetos cenográficos das duas peças, uma de Bertolt Brecht, *A ópera dos três tostões* (1960), e outra, *Calígula* (1961), de Albert Camus. Ambos os espetáculos foram apresentados no que restou do Teatro Castro Alves, que havia sofrido um incêndio cinco dias antes de sua inauguração em 1958. O teatro tradicional de palco italiano seguia a estética do Movimento Moderno, projetado por José Bina Foniati, um verdadeiro teatro-monumento, profundamente atingido pelo sinistro, como comprovam as fotografias de época. O foyer do teatro ficara intacto, porém, a sala de espetáculo ficou arrasada pelo incêndio. Mas Bo Bardi utilizou sua maestria e domínio do tratamento de espaço e os espetáculos foram transgressores e admirados. Nesta primeira montagem Bo Bardi já subverte o “espaço da modernidade – simultaneamente homogêneo e dividido, ao mesmo tempo unificado e fragmentado” definido por Lefebvre (1974, p. 306), visto que reorganiza um espaço inusitado reunindo atores e espectadores sobre o mesmo palco.

A terceira peça, *Na Selva das Cidades* (1969), com texto de Brecht mas já se

<sup>8</sup> Além de se opor às características do teatro tradicional, o Teatro da Crueldade criado por Artaud critica a racionalidade do mundo ocidental. Entre as suas ideias, estava a concepção de um novo teatro e uma nova apreensão do universo, ligada ao nível pré-verbal da psique humana. Para Artaud, o teatro deveria abalar as certezas adotadas pela sociedade. O mais fiel seguidor de Artaud no Brasil é José Celso Martinez Correa, diretor do Teatro Oficina, com que Bo Bardi trabalharia a partir de 1969.

<sup>9</sup> A conformação do desenho de cena foi examinada sobre os croquis da arquiteta, disponíveis no IL-BPMB assim como nos depoimentos de Bo Bardi a Helio Eichbauer e Dédé Veloso que publicaram textos e fotografias sobre a montagem no livro *Arte na Bahia* em 1991.

apoiando em alguns pressupostos escritos pelo escritor e homem de teatro Antonin Artaud<sup>8</sup>, cujas recomendações Bo Bardi citou em inúmeras ocasiões, insere-se com firmeza no conceito formulado recentemente por Hannah sobre o “Espaço Abjeto”, que será discutido adiante.

### **A ÓPERA DOS TRÊS TOSTÕES (1960): UMA CENA BRECHTIANA EM MEIO AOS ESCOMBROS DO TEATRO CASTRO ALVES**

A estrutura do projeto concebido por Bo Bardi para abrigar a montagem da Ópera dos Três Tostões de Brecht nos escombros do palco do teatro semidestruído consistia inicialmente em um conjunto de cubos e prismas triangulares interligados por escadas, bastante inspirados em Adolphe Appia, como denotam os primeiros croquis que desenhcou. Não foi esta a proposta implementada, que, traduziu-se em ambientes especializados em diferentes níveis interligados por escadas, elemento arquitetural sempre muito privilegiado nos projetos da arquiteta. Para possibilitar a encenação no amplo espaço desta casa de espetáculos, a arquiteta projetou uma arquibancada de tábuas brutas com quatrocentos lugares sobre o palco de 16m x 20 m x 9m para acomodar a plateia<sup>9</sup>. A análise das fotografias desta montagem, dos croquis elaborados por Bo Bardi e dos depoimentos coletados comprovam o estreito relacionamento que a arquiteta estabeleceu com as ideias de Brecht, para quem o

teatro deveria desmontar a ideologia da burguesia (LIMA, 2008).

Ao introduzir a proposta de “distanciamento /estranhamento” em sua teoria, Brecht defende que este efeito “possibilita ao espectador elaborar uma crítica produtiva do ponto de vista social” (BRECHT, 2005, p. 153), distanciando-o de qualquer espécie de transe, combatendo portanto o ilusionismo do drama e seus subprodutos da indústria cultural. Segundo Iná Camargo Costa, o teatro épico deve “partir de um problema e não de um tema”; portanto, deve fazer uma análise crítica da sociedade, levando o espectador a “reagir e a tomar posição”. Esta autora esclarece que, [...] enquanto o drama se interessa por acontecimentos “naturais”, de preferência situados na esfera da vida privada, o teatro épico destaca acontecimentos de interesse público (mesmo os da vida privada) que exigem explicação por não serem evidentes nem naturais [...] (COSTA, 2000, p. 43)

Nesse sentido, Bo Bardi idealizou um espetáculo cujo cenário permanece o mesmo do início ao fim da peça, permitindo expor frontalmente toda a arquitetura da cena, na qual diferentes ambientes apresentam-se lado a lado, tal como uma colagem sintética desses mesmos ambientes, que tanto se referem a uma prisão, quanto a um bordel no primeiro nível, quanto a uma estrebaria no segundo nível. No terceiro nível ficava a força (Fig. 1). Foi nesta organização espacial que Martim Gonçalves contou a história do elegante e cínico anti-herói Mac Navalha, cercado de mendigos,

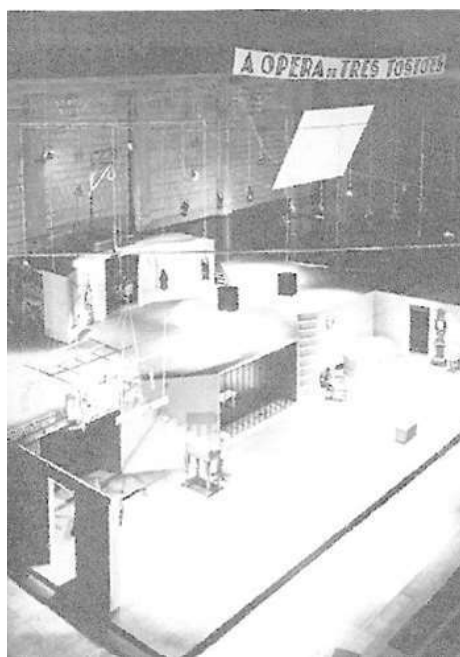


ladrões, prostitutas e vigaristas a partir da apropriação da ópera de Brecht.

Em sua tese de doutoramento, Mateus Bertone da Silva (2004) investigou este espetáculo e descreveu a arquitetura cênica explicando que além da arquibancada de tábuas, havia uma área específica para a movimentação dos atores, “mas ela não se configurava como uma base construída em altura relevante (um tablado de 20cm de altura) e separada do espaço reservado para o público e por este “enquadrada” pela presença de um pórtico de boca de cena (SILVA, 2004).

Outro pesquisador que também analisou essa montagem, Raimundo Mattos de Leão (2003) esclarece que “os espaços simultâneos, a exposição dos refletores e do avesso do palco reforçam a teatralidade anti-ilusionista” e ainda revela que “os recursos visuais e a exposição de cordas, fios e faixas com letreiros enfatizam o conteúdo da ópera, mantendo o espectador ciente de estar diante de uma representação”<sup>10</sup>. O crítico Sábato Magaldi ratifica que Bo Bardi soube comunicar com destreza o universo brechtiano através do “emprego do cenário simultâneo, de inspiração medieval” (MAGALDI, 10 dez. 1960).

O conceito de cenografia e de um teatro simples foi bem explicitado quando, ao montar a peça *A mãe*, Brecht revela na carta ao *Theater Union* de Nova York que eram suficientes apenas algumas alusões para ambientar o local da ação. Nesta mesma carta, Brecht declara que a dramática não aristotélica dos espetáculos que concebeu não está interessada em produzir um “todo universal”



**Figura 1** – *A ópera dos três tostões*  
Teatro Castro Alves de Salvador.  
Cenário de Lina Bo Bardi. Foto  
Armin Guthmann, 1960. In:  
BARDI, Pietro Maria. Profile of the  
new Brazilian Art. Rio de Janeiro:  
Kosmos, 1970, p. 143.

na audiência, mas, pelo contrário, deve dividir a opinião do público (BRECHT, 2005, p. 60-62). Para Brecht, o arquiteto cênico deveria ocupar-se de todo o espaço e não apenas do palco e a construção cênica deveria deixar à vista a aparelhagem elétrica e a aparelhagem musical. Sem a quarta parede, desde que o próprio palco cênico começou a narrar, os telões com projeções revelavam ao público outros acontecimentos simultâneos, ocorridos em algum lugar, justificando ou refutando, através de documentos projetados, as falas das personagens (BRECHT, 2005, p. 66). Em *A Ópera dos Três Tostões* (1960), esse código se traduz pela faixa de grandes dimensões suspensa sobre o palco com o nome da peça que está sendo representada e pela total visibilidade do aparato cênico.

<sup>10</sup> LEÃO, Raimundo Matos de. Da cena amadora ao novo projeto da Escola de Teatro. *Revista da Bahia*, n. 37. Funceb, 2003. Este estudioso defendeu a dissertação de mestrado *Abertura Para Outra Cena – Uma História do Teatro na Bahia a Partir da Criação da Escola de Teatro (1946-1966)*, PPGAC/UFBA.

<sup>11</sup> Ver o texto de ANELLI, Renato Luiz Sobral. *Lina Bo Arquiteta*. Catálogo de exposição realizada no Masp pelo Instituto Lina Bo Bardi, São Paulo, 2006, p. 31.

Valorizando o “distanciamento brechtiano”, as práticas da arquitetura cênica de Bo Bardi deixavam à mostra as paredes em ruínas do Teatro Castro Alves e ampliavam o escopo de uma cenografia tradicional visto que a intervenção recria um novo espaço cênico sobre o palco semidestruído de um ícone arquitetônico do modernismo racionalista. Respeitando a proposta de Brecht, Bo Bardi idealizou nesta arquitetura cênica o que Hannah recentemente intitulou de “Espaço Abstrato”, formulado a partir do construtivismo russo e do modernismo germânico, inspirada na definição de Lefebvre para quem « *l'espace abstrait, support de la production et de la reproduction, crée en même temps les illusions d'une fausse conscience* » (LEFEBVRE, 1974, p. 330).

### CALÍGULA (1961): ENCENANDO A PARÁBOLA DA CRUELDADE

Utilizando relações de amor e ódio, Albert Camus visa a discutir a loucura, o absurdo e o destino. Bo Bardi repassou plasticamente para o palco a parábola contida em *Calígula*, na qual os ideais de crueldade e selvageria e os desvios de um poder desmedido refletem as atrocidades vivenciadas pelo escritor existencialista durante a Segunda Guerra Mundial. Segundo Glauber Rocha, a cenografia de *Calígula* foi construída como “palco de catacumbas”, - provavelmente romanas, “com a liberdade neo-realista” (*apud* GUIMARAENS, 1993, 97). Essa liberdade indica um viés surrealista, calcado

também na cultura autóctone, negando o consumismo desenfreado do desenvolvimentismo. Bo Bardi ansiava por “uma modernidade que pudesse se constituir como uma emancipação da cultura popular e não como o seu massacre pela industrialização”.<sup>11</sup> Sobre a influência italiana nas obras de Lina, já percebida por Glauber Rocha, assim se expressou o estudioso baiano Antonio Risério:

Seu olhar, dirigido a artefatos e mantefatos populares, era denso. Sob esse aspecto, aliás, ela viveu num contexto italiano altamente propício. A busca ou o gosto da concretude, da espessura cotidiana, das formas populares, dos “dialetos subculturais”, talvez possamos dizer, parece um dos traços mais marcantes da cultura italiana do imediato pré-e-pós-guerra. É o que se pode ver na região da arquitetura e do design, com Gió Ponti (e Lina ao seu lado, como assistente, nas trienais de Milão) liderando o movimento pela valorização do artesanato italiano. (RISERIO, 1995, p. 112)

A cada momento da peça, estabelecendo o diálogo e a interação entre público e atores, a arquiteta concebeu uma ambientação inusitada para o drama, usando, como matéria principal, módulos de madeira de fácil mobilidade, que se transformavam em diferentes ambientes de acordo com as necessidades da movimentação cênica. Vários cubos de madeira com tratamento artesanal, ao redor da extensa mesa de iguarias improvisada com uma toalha de tecido artesanal em fibra nordestina, mostram artefatos executados



**Figura 2** – Calígula, de Camus. Cenários e figurinos de Lina Bo Bardi. Teatro Castro Alves, 1961. In: BARDI, Pietro Maria. Profile of the new Brazilian Art. Rio de Janeiro: Kosmos, 1970, p. 143.

com artesanato da Bahia (Fig. 2), transportando o espectador para um ambiente simultaneamente onírico e cruel, que denota táticas surrealistas da autora, grande conhecedora das propostas de Antonin Artaud, em *O teatro e seu duplo* (1937).

Pela fortuna crítica e pelo material iconográfico analisado, verifiquei que Bo Bardi atuava num espírito de síntese entre palco e plateia, em que ela destrói o espaço liminar tal como conceituado por Patrice Pavis. Há indícios de que foi esta síntese entre ambiente e trama, entre consciente e inconsciente que daria continuidade aos projetos cenográficos de Lina. Assim, a investigação e o fazer artístico da arquiteta denotam a busca pela liberdade do indivíduo na utilização de elementos do inconsciente, na qual ela explora conceitos da *arte povera*<sup>12</sup> e emprega em seus trabalhos, elementos de fácil reconhecimento pelo público, trazendo a atenção deste para a realidade em que vive.

Em consonância com suas crenças marxistas, Lina era contrária à massificação trazida pela sociedade de consumo

e valorizava aquilo que emanava das raízes culturais de um povo. Os estudos antropológicos que realizou no Nordeste possibilitaram a ela explorar uma nova poética do espaço, na qual o surreal se obtinha por meio de uma fácil identificação do público, a partir da exploração do inconsciente e do uso concomitante de elementos do artesanato local. Por meio da imaginação e dos elementos de que dispunha, buscados na arte popular, ou às vezes usando materiais como o lixo e os detritos encontrados na rua, a cenógrafa crítica a sociedade cada vez mais impregnada pelo vício do consumismo.

Mas o conservadorismo das tradições provocou pressões na ala das vanguardas universitárias, levando Risério a afirmar que “a mediocridade suburbana e a velhacaria paroquial triunfavam provisoriamente, exorcizando e expelindo da Bahia o refinamento estético-intelectual” (RISE-RIO, 1995, p. 24). Os periódicos baianos mais conservadores criaram polêmicas acirradas contra os intelectuais. Com a saída do reitor Edgard Santos, Martim Gonçalves retornou para o Rio de Janeiro

<sup>12</sup> Significando *Arte pobre*, surgiu na Itália nos anos 1960, e tinha como objetivo desafiar os padrões da arte vigente. Criada pelo crítico Germano Celant para se referir ao movimento artístico, implicava a utilização de materiais de pintura (ou outras expressões plásticas não convencionais, como por exemplo arca, madeira, sacos, jornais, cordas, feltro, terra e trapos) com o intuito de “empobrecer” a obra de arte, reduzindo os seus artificios e eliminando barreiras entre a arte e a vida cotidiana. Apresentando um acentuado cunho político, é uma arte com a intenção de interagir com o público através de instalações, esculturas e montagens com fotos, pintura e outros materiais não convencionais.

e Lina Bo Bardi, colaboradora e construtora desse processo modernizador das artes na Bahia, deixou a direção do Museu de Arte Moderna de Salvador e retornou à cidade de São Paulo.

No palco adaptado, a peça de Camus estreou com figurino e arquitetura cênica de Lina Bo Bardi e adereços de Mario Cravo Jr, reunindo na plateia o governador Juracy Magalhães, o prefeito Heitor Dias e a parte da elite intelectual baiana. O crítico Sábato Magaldi alega que os 400 lugares do teatro estiveram sempre ocupados durante toda a temporada, tamanho o sucesso da peça.

Vimos Calígula numa sexta-feira, e se acotovelavam na arquibancada estudantes (que tem ingressos gratuitos) e pessoas das mais diferentes classes sociais (cujo bilhete custa apenas 30 cruzeiros). Era visível a comunhão – ideal de tantos teóricos – estabelecida pelo espetáculo. As diversas passagens da peça encontravam receptividade específica e o final foi saudado com entusiasmo. Não há mais dúvida: existe um teatro em Salvador (MAGALDI, 22 de jul.1961).

Em depoimento a Hélio Eichbauer, Lina Bo Bardi chamou a atenção para o fenômeno teatral que também se expandia não tendo sido um processo exclusivo ocorrido na Bahia, “mas no Nordeste como um todo, e que não pode ser abolido. Em Pernambuco, no Triângulo Mineiro, no Ceará, no Polígono da Seca, se encontrava um fermento, uma violência, uma coisa cultural no sentido histórico verdadeiro

de um país, que era o conhecer de sua própria personalidade” (BO BARDI *apud* EICHBAUER, 1991, p. 12).

Após o êxito das criações cênicas e das exposições museológicas na Bahia (cf. LIMA, 2007, p. 23), por motivos políticos, Lina retornou a São Paulo, e, em 1969, fez os cenários para *Na Selva das Cidades*, que estreou no Teatro Oficina, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa. O texto de Bertold Brecht aborda o conflito entre um comerciante de madeira e um funcionário de biblioteca com final trágico. A trama original desenvolve-se na Chicago de 1912 e traduz-se na luta entre dois homens apresentando a decadência de uma família que veio do interior para a “selva” da cidade grande. Bo Bardi utilizou lixo reciclado, destruindo o cenário a cada espetáculo.

Oscilando entre a estética popular e a erudita, a arquiteta acreditava que a arte de vanguarda deveria interagir com a arte popular, pois dizia que esta divisão é apenas cômoda para os críticos de arte. Referindo-se a Picasso, o gênio maior do Movimento Moderno, considerava que sua arte, apesar de ser de vanguarda, continha inúmeros elementos populares (BARDI, 1970).

### **NA SELVA DAS CIDADES: UM ESPAÇO ABJETO**

Tal como Brecht, Bo Bardi entendia que o teatro épico questiona o caráter de entretenimento do teatro realista pois abala sua validade social na medida em que re-

tira sua função na ordem capitalista e que o cenário poderia atingir maior e melhor grau de recepção do público. Referindo-se à proposta de Brecht, Walter Benjamin enfatizou também que uma vez que o palco não apresentava mais “as tábuas que representam o mundo” (ou seja, um espaço “encantado”), mas um espaço de exibição, não haveria mais quaisquer ilusionismos (Cf. BENJAMIN, 2017, 11). O que importava era criticar o capitalismo selvagem que atingia São Paulo. Já em crônica publicada em 1958, a arquiteta comparava a grande cidade à “dura negação da vida, retórica dos especuladores (...) que aviltam os homens, na negação de tudo o que é necessário ao homem para viver” (BO BARDI, 28 set 1958).

A construção cênica deixava à vista as aparelhagens elétricas e musicais, segundo sugestão de Brecht. Sem a quarta parede, desde que o próprio palco cênico começou a narrar, os telões com projeções revelavam ao público outros acontecimentos simultâneos, ocorridos em algum lugar, justificando ou refutando, através de documentos projetados, as falas das personagens. No espetáculo do Teatro Oficina, na época ainda conforme readaptado por Flavio Império e Rodrigo Lefebvre, a própria disposição espacial foi modificada por Bo Bardi que ali construiu um ringue de box. A ação se deslocava de Chicago em 1912 para a grande São Paulo, refletindo as semelhanças entre a “selva” de Brecht escrita em 1923 e a selva devastadora vivida nas grandes cidades brasileiras em 1969 (LIMA, 2018, p.44).

Como aponta David Harvey, “Quase todas as cidades do mundo testemunharam a explosão imobiliária que favorecia os ricos – quase todas deploravelmente parecidas – em meio a um turbilhão de migrantes miseráveis, à medida que o campesinato rural era desapropriado pela industrialização e comercialização da agricultura.” (HARVEY, 2014, p.43-44).

Tendo despido o teatro de todo o revestimento, Bo Bardi deixou os tijolos aparentes e recobriu-os com tábuas retiradas da construção do elevador Costa e Silva – mais conhecido como “Minhocão” Já introduzindo o conceito de *arte povera*<sup>13</sup>, acrescentou slogans escritos à tinta nas tábuas usadas de madeira bruta, forjando uma inusitada arquitetura cênica para a montagem O projeto incorporou tudo isso: o interior do teatro foi inteiramente remodelado, permitindo a instalação de espectadores em vários pontos do espaço, sobretudo em duas plateias opostas – que os anglo-saxões denominam *tranverse stage* – de cada lado do ringue de boxe, incluindo no ambiente até mesmo uma betoneira jorrando concreto, como descreveu Silva (2005: 39). Dialogando com a dilacerada realidade externa ao teatro da cidade semidestruída pelas obras viárias, a cada dia, entulho, lixo, peixe podre, tábuas e concreto fresco eram recolocados no palco que era devastado à vista do público fragilizado pela violência.

Bo Bardi como cenógrafa e Zé Celso como diretor do Teatro Oficina buscaram advertir na peça que as estruturas de exploração de classe e do Estado

<sup>13</sup> Ver nota n. 12.



autoritário deveriam ser derrubadas, tal como ainda hoje enfatiza Harvey (2014, p. 24). Os elementos cenográficos diziam respeito ao contexto brechtiano, porém, sobretudo, representavam uma crítica instigadora à situação em que São Paulo se encontrava, em seu processo de desumana metropolização, no qual se acentuava a migração de camponeses pobres para a periferia da cidade, em busca de trabalho. O crítico Sabato Magaldi assim escreveu na *Folha de São Paulo*

Percebe-se a sintonia entre a cenografia e as recomendações de Brecht para o teatro épico, pois Bo Bardi acata a divisão cênica em rounds e projeta um espaço teatral, no qual as cadeiras foram retiradas e o palco giratório desmontado, abrindo um amplo espaço cujo centro foi ocupado por um ringue de boxe. A plataforma elevada foi o palco predominante na maior parte das cenas. Como a violência permeia toda a encenação, Lina intensificou uma estética do feio. Acumulou no palco uma quantidade de elementos aleatórios, muitos retirados do lixo, além de móveis e adereços que, ao final de cada round, são estraçalhados pelos atores em cima do ringue, numa imagem de impressionante eloquência. (MAGALDI, 17 set. 1969).

Ainda Interpretando corretamente os conceitos de Brecht, a arquiteta utilizou um desenho de cena sintético, com diferentes planos e uma simplificação da forma que só se tornava mais agressiva quando se exibiam faixas, conclamando o público à reflexão. O uso do telão, no

qual se projetam imagens e palavras e de faixas com slogans, segundo Brecht, incita o questionamento do espectador, uma das propostas do efeito de estranhamento. (Cf. BRECHT, 2005).

As faixas, os letreiros e os telões como elemento brechtiano foram representadas pela faixa exibida no alto do palco, na qual se lia: “São Paulo, a cidade que se humaniza”, por meio da qual a arquiteta identificava o deslocamento de espaço e tempo e ironizava a realidade da cidade submetida ao desenvolvimento capitalista descontrolado, na peça dirigida por José Celso Martinez Corrêa. O cenário de *Na selva das cidades*, Bo Bardi transpôs para o espaço teatral signos visuais pertencentes ao cotidiano paulista da época. A ditadura mostrava-se cada vez mais repressiva, lançando o Ato Institucional nº 5, a luta armada acirrava a violência nas principais capitais e São Paulo estava sendo destruída numa extensa área urbana com obras para construção de viadutos.

Quando Hannah define o ‘Espaço Abjeto’ a partir de teorias das linguagens espaciais propostas por Antonin Artaud em *O teatro e seu duplo* (1937) e de George Bataille, em *Architecture* (1929), pretende demonstrar uma revolta física contra a arquitetura racionalista devido principalmente à ausência de uma relação harmônica com o corpo visceral e incontido tanto dos atores, quanto os dos espectadores, que deveriam sempre interagir. “Oscilando entre a indeterminação sagrada do ‘Espaço Absoluto’ e as forças materiais do ‘Espaço Abstrato’, o ‘Espaço



Abjeto' dá origem a um lugar subversivo onde as coisas são feitas e desfeitas" (HANNAH, 2018, p. 236), exatamente como identifico no cenário destruído e reconstruído a cada noite do espetáculo idealizado por Bo Bardi<sup>14</sup>.

O odor de peixe podre e o cenário de lixo reciclado – recolhido nos escombros da cidade em transformação – vai aos poucos sendo consumido e atirado para fora do ringue num ritual dionisíaco que em muito se aproxima da estética surrealista artaudiana. Tal transgressão aproxima a obra da arquiteta das vanguardas europeias, em especial do surrealismo e do Teatro da Crueldade criado por Artaud, com suas contestações e espelha o “espaço abjeto” criado pela arquiteta.

### ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Se no campo da arquitetura e da montagem de exposições, a arquiteta exerceu o domínio das “técnicas modernas, concomitante ao seu interesse por materiais não industriais e gerou resultados plásticos singulares e autênticos”, como afirma Eduardo Rossini (Dez. 2014), suas pesquisas no campo da arquitetura cênica permitem concluir que apesar de dominar o uso das técnicas construtivas mais avançadas, utilizou em suas cenografias materiais despojados do cotidiano e da cultura popular, valorizando o artesanato e sempre alcançando inusitados e autênticos resultados, como comprovei a partir das três montagens analisadas. Sua formação marxista - que sempre



**Figura 3** – Na selva das cidades, de Brecht – Cenário de Lina Bo Bardi - Teatro Oficina (1969). (Acervo ILBPMB).

pautou sua ética e o profundo respeito pelo cidadão comum-, não impediram que ela abraçasse as propostas de Antonin Artaud, identificando-a, portanto, como uma adepta do espaço surrealista e visceral que Hannah denominou “Espaço Abjeto” (HANNAH, 2018, p. 236).

Paralelamente, numa atitude muito contemporânea, há mais de cinquenta anos, em seus desenhos de cena, Bo Bardi já estabelece um diálogo estreito com o espectador, tornando-o participante, e até mesmo um coautor da obra. Em especial na cenografia de *Na Selva das Cidades* (1969), a proposta cênica envolveu o público desconfortavelmente sentado em suas duas arquibancadas em lados opostos ao palco do Teatro Oficina, ainda na época de acordo com o projeto de Flávio Império e Rodrigo Lefebvre, forçando os espetadores a experimentar a obra física e mentalmente, expandindo o campo da ação cenográfica para além do teatro, para toda a cidade de São Paulo, violentamente atingida pela fúria capitalista dos tempos da ditadura militar.

Tanto nas arquiteturas que concebeu nos anos 1980 para o Sesc da Pompeia

<sup>14</sup> Oscillating between the sacral indeterminacy of the absolute [space] and the material forces of the abstract [space], abject space provides a subversive site where things are done and undone (HANNAH, 2018, p. 236).

(com Vainer e Ferraz), quanto do Teatro Oficina (com Elito), entre outras obras edificadas, quanto nos desenhos de cena, verifica-se que Bo Bardi estava sempre muito mais preocupada com o espaço vivenciado, ou « *espaces des habitants, des usagers mais aussi de certains artistes* » tal como conceituado por Henri Lefebvre (1974, p. 49). Defendia que a execução das obras fosse feita no próprio canteiro, ouvindo a opinião dos operários e idealizou espaços transgressores mas muito humanos e viscerais para as peças dirigidas por Martim Gonçalves e Zé Celso. Apesar de ter sido formada para exercer uma arquitetura de vanguarda, e, portanto, na época, em sintonia com o racionalismo e o construtivismo do Movimento Moderno, Bo Bardi utilizou

muito pouco o espaço definido por Lefebvre como “representação do espaço”, ou seja, o espaço dos « *savants, des planificateurs, des urbanistes, des technocrates ...* » (LEFEBVRE, 1974, p.48).

Mais tarde, Bo Bardi ajudaria a construir o ideário tropicalista, tendo formado uma geração de arquitetos e artistas e lutado contra as desigualdades sociais. Sua visão humanista, sua opção política pelos mais fracos, seu amor ao próximo e ao povo, seu respeito pela cultura popular e pelos hábitos dos usuários de suas obras permitem-me afirmar que esteve sempre na vanguarda, mas jamais se esqueceu de que esta mesma vanguarda poderia estar bem próxima da tradição e da arte produzida no cotidiano pelas classes menos favorecidas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANELLI, Renato. O que faz a obra de Lina Bo Bardi ser atual? **AU – arquitetura e urbanismo**. Edição 249 - Dezembro/2014 <http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/249/artigo333938-1.aspx>
- ANELLI, Renato. **Lina Bo Arquiteto**. Catálogo de exposição realizada no Masp pelo Instituto Lina Bo Bardi, São Paulo, 2006.
- ARTAUD, Antonin. **Le théâtre et son double**. Paris, Gallimard, 1938.
- BATAILLE, Georges. Architecture. In: LEACH, Neil (org.). **Re-thinking Architecture**, London/New York: Routledge, 1997, p.19-21
- BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. São Paulo: Bomtempo, 2017.
- BO BARDI, Lina. Crônicas de arte, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais, **Diário de Notícias – Caderno Olho sobre a Bahia** n. 9, Salvador, 28 set. 1958.
- BO BARDI, Lina. Entrevista ao crítico literário Leo Gilson Ribeiro. **Jornal do Brasil – Suplemento Literário**, 17 dez. 1970.
- BO BARDI, Lina. Teoria e filosofia da arquitetura. In: OLIVEIRA, Olivia (org.) **Lina Bo Bardi. Obra construída**. Barcelona: 2G/Gustavo Gili, n.23/24, 2002, p.210-214.

- BO BARDI, Lina. Na Pompéia: o bloco esportivo. In: OLIVEIRA, Olívia de. **Repasses: a depredação material e espiritual da obra de Lina Bo Bardi**. Disponível em [http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq068/arq068\\_01.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq068/arq068_01.asp). Acesso em 26 jul. 2018.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. (1. ed. 1970).
- COSTA, Iná de Camargo. O teatro épico de Brecht. **Pandaemonium Germanicus**. n. 4, 2000, p. 27-46.
- GUIMARAENS, Maria da Conceição. **Dois olhares sobre o patrimônio cultural brasileiro: Lina e Lygia**, Diss. Mestrado, ECO/UFRJ, 1993.
- HANNAH, Dorita. **Event-Space**. Theatre architecture and the Historical Avant-Garde. London/New York: Routledge, 2018.
- HANNAH, Dorita. Absolute, Abstract & Abject: Learning from the event-space of the historical avant-garde *Conference Paper, II Jornada Nacional Arquitetura, Teatro e Cultura*, Rio de Janeiro, Julho 2014.
- HARVEY, David. **Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- LEÃO, Raimundo Mattos de (2003). Da cena amadora ao novo projeto da Escola de Teatro. **Revista da Bahia**, n. 37. Funceb, 2003.
- LEFEBVRE, Henri. **La production de l'espace**. Paris: Anthropos, 1974.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Factory, Street and Theatre in Brazil: Two Theatres by Lina Bo Bardi. In: Andrew Filmer; Juliet Rufford (ed.) **Performing Architectures**. London: Bloomsbury, 2018, p. 35-48.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. O espaço cênico de Lina Bo Bardi: uma poética antropológica e surrealista. **ArtCultura (UFU)**, v. 9, 2008, p. 31-42.
- MAGALDI, Sabato. "A ópera dos três vinténs". **Estado de S. Paulo**. 10 dez. 1960.
- MAGALDI, Sabato. "Calígula". **Estado de São Paulo**. 22 jul. 1961.
- MAGALDI, Sabato. "Na Selva das Cidades". **Folha de São Paulo**. 17 set. 1969.
- OLIVEIRA, Olívia. **Sutis substâncias da arquitetura**. São Paulo: Romano Guerra, 2014.
- ROSSINI, Eduardo Pierroti, O que faz a obra de Lina Bo Bardi ser atual? **AU – arquitetura e urbanismo**. Edição 249 - Dezembro/2014 <http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/249/artigo333938-1.aspx>
- RISERIO, Antonio. **Avantgarde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina e P. M. Bardi, 1995.
- SILVA, Mateus Bertone da. A arquitetura cênica de Lina Bo Bardi para A Ópera de Três Tostões e as interlocuções com a teoria do palco épico brechtiano. **Anais do VII Congresso da Abrace**, Porto Alegre, 2012.

# DISCUSSÃO TEÓRICA E CONSTRUÇÃO HISTÓRICA: O ESPAÇO CÊNICO EM PEVSNER, LE CORBUSIER E BO BARDI

*Maria Cristina Cabral*

## Resumo

Nas diversas revisões críticas sobre o Modernismo e no ensejo teórico do Pós-Modernismo, ambos operados nos anos 1980 e 1990, submergiu um esforço de compreender, e muitas vezes classificar, as variadas manifestações do plural século XX. Sob muitos aspectos, buscava-se entender a autonomia e as especificidades dos campos disciplinares, bem como a correlação entre as diferentes formas de expressão. Um dos méritos, talvez o maior, dessa revisão epistêmica e historiográfica, seja a constatação de que a Modernidade nas artes e na arquitetura estava longe de se constituir um bloco único e uniforme, e que até mesmo as trajetórias individuais sofreram transformações quando não inflexões substanciais. Este trabalho estuda três proposições teóricas arquitetônicas modernas do Segundo Pós-Guerra a partir dos diferentes entendimentos do espaço cênico, tanto sua edificação, como o seu lugar de representação social. São elas: o entendimento dos tipos do historiador moderno Nikolaus Pevsner em seu trabalho *History of Building Types* (1976); a proposta corbusiana para a caixa cênica *Boîte des miracles* (década de 1950); e a concepção cênica para a *Ópera dos Três tostões* (1960) no *Teatro Carlos Gomes* em Salvador, de Lina Bo Bardi.

**Palavras-chave:** tipologia; *théâtre spontané*; Teatro Oficina; teoria da arquitetura

## Abstract

In the various critical reviews of Modernism and in the theoretical setting of Post-modernism, both of them operated in the 1980s and 1990s, an effort was made to understand, and often classify, the manifold manifestations of the plural twentieth century. In many respects, the aim was to understand the autonomy and specificities of the disciplinary fields, as well as the correlation between the different forms of expression. One of the merits, perhaps the greatest, of this epistemic and historiographical revision is the realization that Modernity in the arts and architecture was far from being a single and uniform block, and that even individual trajectories underwent transformations when not substantial inflections. This work studies three modern architectural propositions of the Second Post-War from the different understandings of the scenic space, both its construction and its place of social representation. They are: the understanding of types by the modern historian Nikolaus Pevsner in his work *History of Building Types* (1976); the Corbusian proposal for the scenic box *Boîte des miracles* (1950s); and the scenic design for the *Three Pennies Opera* (1960) at the *Carlos Gomes Theater* in Salvador by Lina Bo Bardi.

**Keywords:** typology; *théâtre spontané*; Oficina Theater; architectural theory

## Resumen

En las diversas revisiones críticas sobre el Modernismo y en la ocasión teórica del Post-Modernismo, ambos operados en los años 1980 y 1990, surgió un esfuerzo de comprender, y muchas veces clasificar, las variadas manifestaciones del plural siglo XX. En muchos aspectos, se buscaba entender la autonomía y las especificidades de los campos disciplinares, así como la correlación entre las diferentes formas de expresión. Uno de los méritos, quizás el mayor, de esa revisión epistémica e historiográfica, sea la constatación de que la Modernidad en las artes y en la arquitectura estaba lejos de constituirse un bloque único y uniforme, y que incluso las trayectorias individuales sufrieron transformaciones cuando no inflexiones sustanciales. Este trabajo estudia tres proposiciones teóricas arquitectónicas modernas del Segundo Post-Guerra a partir de los diferentes entendimientos del espacio escénico, tanto su edificación, como su lugar de representación social. Son ellas: el entendimiento de los tipos por el historiador moderno Nikolaus Pevsner en su trabajo *History of Building Types* (1976); la propuesta corbusiana para la caja escénica *Boîte des miracles* (década de 1950); y la concepción escénica para la Ópera de los Tres tostones (1960) en el Teatro Carlos Gomes en Salvador, de Lina Bo Bardi.

**Palabras clave:** tipología; théâtre spontané; teatro Oficina; teoría de la arquitectura

## INTRODUÇÃO

Em sua antologia, Joan Ockman (1993) apontou que no Segundo Pós-Guerra a cultura arquitetônica ultrapassou largamente as considerações formais, técnicas e institucionais, que passam a se cruzar de várias maneiras através de modelos intelectuais, modos de produção e modos de consumo. Cinco anos mais tarde, Michael Hays (1998) definia a Teoria da Arquitetura como a prática de mediação, em sua potente atuação de relacionar a análise formal do objeto arquitetônico com o seu contexto social, podendo negá-lo, distorcê-lo, reproduzi-lo ou reforçá-lo. Este trabalho estuda três proposições teóricas arquitetônicas modernas do Segundo Pós-Guerra a partir dos diferentes entendimentos do que é o teatro, tanto a edificação, como o seu lugar de representação social. São elas:

1. O entendimento dos tipos pelo historiador moderno Nikolaus Pevsner em seu trabalho *History of Building Types* (1976). O verbete Teatro recapitula os espaços cênicos produzidos a partir do Renascimento italiano, cotejando-os com as aparições do tema nos Tratados.
2. A ideia de Síntese das Artes de Le Corbusier compreendia a edificação para encenações conhecida como *Boîte de Miracles*, nos grandes conjuntos culturais propostos a partir da década de 1950. A *Boîte de Miracles* foi definida em relação à concepção de *théâtre spontané*.

3. A relação da concepção cenográfica e arquitetural de Lina Bo Bardi, em sua primeira montagem para a Ópera dos Três tostões (1960) no Teatro Carlos Gomes em Salvador, e no Teatro Oficina em São Paulo, em suas analogias com a dramaturgia de Bertold Brecht.

Os objetivos deste trabalho são:

- i. demonstrar através da comparação desses três estudos de caso seja a concepção histórica de Pevsner, a pretensa originalidade dos conjuntos culturais não construídos de Le Corbusier e as proposições cenográficas de Lina Bo Bardi, que a teoria arquitetônica opera como a mediação da relação entre a arquitetura como atividade programática e intelectual, e o domínio do representacional, do simbólico e do social;
- ii. baseado em Jameson (1996), compreender que as práticas teóricas de diferentes campos, não se pretendem sínteses teóricas, mas a expressão e interpretação dos termos diferenciados através de analogias diretas ou indiretas;
- iii. corroborar sobre a diversidade de propostas e reflexões modernas, no âmbito da teoria arquitetônica, sobre a abordagem do significado do Teatro;
- iv. por fim, mas não menos importante, debater a importância e a repercussão destas três proposições na modernidade no Brasil, e mais ambiciosamente, no âmbito latino americano.



## PRÓLOGO

Em suas origens na Grécia Antiga, Teatro e Teoria nasceram articulados. Etimologicamente, o verbo *theoreîn* deriva-se de *theorós*, ‘espectador’. *Theórema* (teorema) significa ‘espetáculo’, ‘festa’, e ainda ‘objeto de estudo’, ‘aquilo sobre o que se medita’. *Théa* significa o lugar do teatro reservado ao público. Teoria, do grego *θεωρία*, significava vagamente algo como ver, observar, contemplar. Guilherme Veiga de Almeida (1996) recupera o advento da teoria, e o surgimento da filosofia, a partir da sua gênese no teatro, entendido não só como encenação, mas também como lugar arquitetônico:

A facilidade, com que se pode esclarecer o fenômeno teórico a partir do teatro se explica por muitos motivos, que entretanto se resumem no fato de que o teatro não é apenas uma entre outras manifestações do pensamento teórico, pois o teatro é na verdade um acontecimento que se sustenta unicamente pelo simples exercício teórico. A própria edificação de um teatro, cindida entre palco e plateia, nos mostra que aí a teoria está como em seu estado puro. (ALMEIDA, 1996, p. 32).

Almeida argumenta que é na ruptura do ritual dionisíaco, com a cisão entre os que assistem e os que executam que surgem a plateia e o palco, dando origem ao teatro, à tragédia, à teoria e à filosofia. Entre a gênese do pensamento filosófico e a compreensão contemporânea mais geral de teoria como especulação,

entende-se que ao longo da história do ocidente, a noção de teoria tenha assumido diversas interpretações e escopos, que não caberia aqui desvelar.

Em termos gerais, compreende-se a teoria arquitetônica como o conjunto de formulações teóricas sobre a própria definição e prática do fazer arquitetônico, tal como formula Joan Ockman (1993), como cultura arquitetônica. A seguir apresentam-se três compreensões teóricas modernas sobre a relação entre Arquitetura e Teatro.

## O TEATRO COMO TIPO ARQUITETÔNICO

Em 1976, o historiador da arte britânico nascido alemão, Nikolaus Pevsner (1902-1983) publicou um estudo no qual apresenta a história da arquitetura através dos tipos arquitetônicos, compreendidos como a função do edifício. No verbete Teatro, Pevsner recapitula a história dos lugares para encenações produzidos a partir do Renascimento italiano, co-tejando com as aparições do tema nos Tratados. Apresenta a transformação dos espaços cênicos, suas volumetrias e estruturas, a partir do estudo dos lugares da encenação (palco) e do público (auditório, ou plateia), desconsiderando outros aspectos como as circulações, questões técnicas e o próprio estudo da cenografia.

O ponto de partida do estudo, são os edifícios apresentados no tratado de Jean Nicolas Louis Durand, *Précis de Léçons d’Architecture données à l’École*

<sup>1</sup> A primeira ópera é *Dafne de Péris*, em Florença em 1594.

<sup>2</sup> O primeiro tratado sobre arquitetura de teatros foi *Trattato sopra la struttura de teatri e scene*, Carini Motta em 1676.

Polytechnique, 1809, no qual Pevsner baseia-se para desenvolver a descrição genealógica do espaço cênico, essencialmente europeu. Para o autor, “história da arquitetura e a história do teatro correm paralelas” (p. 70). Na concepção historiográfica de Pevsner, a história dos estilos mescla-se com a história dos espaços, e a partir da leitura de plantas e elevações, ele analisa a característica dos elementos que identificam o programa. Em linhas gerais, as principais diretrizes da história espacial genealógica de Pevsner, seguem-se adiante.

A Itália é o berço do teatro europeu ocidental, que durante o Renascimento, ao tomar conhecimento do tratado *De Architectura* (20 AC) de Vitruvius, torna fixos o palco e a plateia. Em *De re aedificatoria* (1450), Alberti retoma o teatro em semicírculo (*emiciclus*) com uma colunata em torno e o palco, um conjunto arquitetônico com filas de colunas superpostas “ex domorum imitatione”.

Para montagem da cena, no Renascimento emprega-se também o *periaceti*, descrito por Vitruvius, como dispositivo de base triangular com pilares altos giratórios, na qual em cada lado do triângulo cenas pintadas formam três diferentes sets; e o *scenae frons*, com três portas para os três tipos de cena: trágica, cômica e rústica.

O teatro barroco italiano afirma-se pela instauração de três novos eventos: na criação da ópera<sup>1</sup>, na introdução de bastidores planos como suportes da cena pintada, e na reorganização do público. Os bastidores planos foram paulatinamente substituindo o *periaceto* no final

do séc. XVI e início do XVII. A maior transformação no auditório foi o emprego de camarotes ao invés de galerias. A projeção do auditório também foi se afastando do semicírculo para a forma elíptica. Essas transformações permaneceram por duzentos anos, exceto na evolução do maquinário do cenário de palco que se tornava cada vez mais complexo e perspectivamente mais complicado.

No fim do século XVII, os vários níveis de camarotes foram aceitos como o melhor lugar para audiência, possibilitados pelas vistas perspectivadas elaboradas.<sup>2</sup> Os cem anos seguintes apenas aperfeiçoaram o sistema. A Itália liderava a construção deste tipo de teatro (teatro italiano), seguida pelos outros países. Em sua história dos tipos, Pevsner chama atenção para o aumento contínuo dos valores dos bilhetes em função da localização do assento.

Durante o século XVIII, o espírito iluminista questiona as características do teatro barroco, especialmente a presença dos camarotes. Segundo Pevsner, a oposição dá-se por duas razões, que logo se unem, uma social e até mesmo política, pela igualdade; e a outra pela estética e pelo retorno ao clássico antigo. Surgem propostas que retornavam ao semicírculo do teatro vitruviano. Altera-se também o volume externo, que passa a apresentar formas circulares, e cobertura em domo.

Uma tentativa de revolucionar a estrutura teatral esteve presente na simplificação das formas de Ledoux e de Gilly. Mas, de fato, a maior parte dos teatros construídos no final do século XVIII

tentava articular a presença de vários níveis de galerias.

O teatro Schauspielhaus (1818-21) de Schinkel tornou-se o modelo aceito internacionalmente para os edifícios públicos. Pevsner ressalta ainda a preocupação de Schinkel em revelar o interior no exterior, questão recorrente na teoria e história da arquitetura.

Em torno de 1860, uma nova revolução aconteceu. No centro das novas ideias estavam Gottfried Semper e Richard Wagner. Em 1862, no prólogo de *Ring des Nibelung* Wagner clamava por um anfiteatro com orquestra. Os princípios wagnerianos foram aplicados no Bayreuth Festspielhaus, 1872-1876, por Otto Brückwald: orquestra afundada, assentos em anfiteatro, ausência de camarotes e de galerias, e auditório escuro. Após certo tempo, os novos teatros alemães aceitam os princípios wagnerianos e adotam a simplificação do auditório e do palco.

O advento da estrutura independente, seja em ferro ou posteriormente em concreto, também permitiu inovações liberando, sobretudo, a parte do auditório e os diversos níveis de suportes verticais. No entanto, Pevsner não prioriza os exemplos pós-historicistas, e não dá ao teatro moderno a mesma atenção que aos exemplos estudados até o século XIX, mas também não os exclui, ao contrário, tenta inseri-los dentro da lógica do seu entendimento de tipo. Aponta Walter Gropius como responsável pelo último tipo que apresenta, o “*teather-in-the-round*”, também chamado de Total-Theater.

Com assentos e palco móveis, o objetivo era inserir o espectador na cena. Ao inserir este novo exemplo, Pevsner tenta conformar no seu conceito tipológico, algo que é muito distante dele, e muito caro às vanguardas modernas, a concepção da síntese das artes.

#### **BOÎTE DES MIRACLES E THÉÂTRE SPONTANÉ**

O arquiteto franco-suíço Le Corbusier (1887-1965) foi um dos grandes entusiastas da noção de síntese das artes e formulou uma versão singular e autobiográfica da mesma, fundamentada pela sua própria trajetória plástica. A síntese das artes era uma preocupação pessoal advinda de sua dupla atividade de arquiteto e artista.

As trocas mútuas entre os meios artísticos, levaram-no a propostas conceituais, desenvolvidas e materializadas em níveis diferentes. Sem dúvida, que a ênfase dirigia-se às artes visuais e arquitetura, mas a música e as artes cênicas foram incorporadas no pós Segunda Guerra e na fase final de sua carreira. A partir da década de 1950, Le Corbusier propôs grandes conjuntos culturais, nos quais é comum a presença de um Museu do Crescimento ilimitado, um pavilhão para exposições provisórias com telhado guarda-chuva e a *Boîte de Miracles*, destinada a espetáculos e eventos.

O Museu do Crescimento Ilimitado (MCI) é a proposta mais significativa para museu no conjunto da obra de Le

<sup>3</sup> No Centre d'études philosophiques et techniques du théâtre. "Rapports du Lieu théâtral avec la dramaturgie présente et à venir" Sorbonne, 11 de dezembro de 1948. Publicado em *Architecture et dramaturgie. Communications présentées par André Villiers*. Paris: Flammarion, 1950.

Corbusier, embora nunca tenha sido construída no seu sentido original. Os pavilhões corbusianos que integram as artes visuais utilizam coberturas guarda-chuvas, capazes de abrigar qualquer evento ou forma; possuem grande articulação interior-exterior; possibilitam e introduzem variações no percurso; fornecem um esquema de rotação visual de 90 graus, oferecendo diferentes pontos de vista das obras; possibilitam diferentes formas sob a luz; e por fim possuem leveza e esbelteza na forma arquitetônica.

A *Boite de Miracles* foi definida como um cubo mágico destinado a espetáculos, podendo acolher conferências audiovisuais, música, dança, e teatro, em uma concepção singular que denomina de *théâtre spontané*.

A definição de *Théâtre Spontané* foi apresentada vaga e confusamente em uma conferência em 1948.<sup>3</sup> O tom da conferência foi autobiográfico e pessoal – o que não era usual na sua personalidade. Reconheceu que não era um conhecedor, mas um amante do teatro, e que a ideia de *Théâtre Spontané* fora criada ao longo da experiência da vida, então aos 61 anos. Segundo ele, a ideia de um teatro da vida ocorreu-lhe em duas circunstâncias. A primeira, em 1936 em sua segunda estadia no Brasil, quando teve mais contato com a população. A mestiçagem, a pobreza e a espontaneidade da gesticulação e confusão do carnaval foram características que o marcaram. Quando inquerido pelo Ministro Capanema sobre a construção de um teatro, sugeriu que não construísse um teatro tradicional,

mas proporcionasse meios teatrais, por exemplo, cavaletes, tal como empregados pelos grupos de teatros medievais itinerantes. Desta forma, ao invés de teatros tradicionais, haveria uma apropriação do espaço teatral pelo público. A segunda circunstância, foi a experiência dos grandes canteiros de obras instaurados no Segundo Pós-Guerra na Europa. A esses dois grandes 'espetáculos' por ele vivenciados, somou o impacto dos figurinos e imagens da Commedia dell'arte italiana e ainda a força da expressão das marionetes, cuja simplificação de gestos se sobrepuja em termos de capacidade de expressão ao refinamento da sociedade contemporânea. E assim, estava concebida a ideia do Teatro Espontâneo, uma mistura de carnaval brasileiro com comédia da arte italiana, ainda que incipientemente desenvolvida, remetia às experiências e ideais das vanguardas teatrais, que buscam o fundamento do teatro nas expressões da vida ordinária, nas possibilidades de expressões para todos.

Para a realização do teatro espontâneo, a proposta era um lugar igualmente simples e passível de ser apropriado por qualquer um que se faça ator, um plano apoiado sobre cavaletes para o palco, alguns assentos para o público, o excedente em pé, tal como nos espetáculos itinerantes medievais, quando a edificação fixa ainda não existia.

Como edificação, a proposta deveria remeter aos locais de encontro, de acolhimento e convívio de comunidades rurais, nas quais a escala reduzida permite esse

tipo de encontro. E ainda, lugares nos quais, sobretudo, exista ‘a justa relação’ entre acústica, escala e visualidade, criando uma “acústica visual semelhante à dos sons”. Ele pensava em um anfiteatro em harmonia completa, com “a força dos circos, das arenas e das praças de touros”<sup>4</sup>, para uma sociedade que procura se exprimir. Propõe a *boîte des miracles*, uma construção utilitária para o espaço cênico, um cubo, sobre o qual se encontra todo o equipamento necessário: a luz, os aparelhos para fazer ‘milagres’, manutenção, trilha sonora, etc. O interior é vazio, para ser preenchido como se fazia na Commedia dell’Arte. A caixa poderia ainda se abrir para o exterior, incorporando outro fundo de cena, ou transformando-se em anfiteatro.

Como o Museu do Crescimento Ilimitado, a *Boîte de Miracles* nunca foi construída, permanecendo no plano teórico, como interpretação das essências modernas do museu e do teatro. Embora as primeiras ideias remontem à década de 1930, a formulação teórica e estética só foi concretizada, no imediato Pós-Guerra, sob o impacto das atrocidades recém-praticadas que transformaram em poucos anos modos de vida e geografias humanas praticadas por séculos.

## O TEATRO COMO OFICINA

Ao contrário de Corbusier e suas formulações teóricas não realizadas, a arquiteta italiana Lina Bo Bardi (1914-1992) contribuiu de forma decisiva para

a transformação do campo das artes cênicas, no Brasil.

Em contato com a vanguarda teatral dos anos 1950 e 1960, desde sua primeira montagem para a Ópera dos Três tostões (1960) no Teatro Carlos Gomes em Salvador pós-incêndio, ela soube articular a teoria teatral brechtiana, com sua própria concepção arquitetônica.

À paródia brechtiana da sociedade burguesa, Bo Bardi associou sua própria paródia à ópera tradicional e ao próprio edifício teatral italiano, entendido como a história do tipo apresentado por Pevsner. Conforme já apontado por outros autores (Silva, 2012 e Leonelli, 2011), os aspectos cenográficos da referida montagem assemelham-se às críticas e ironias aos modos de vida e à estética da pequena burguesia, manifestados nos artigos e desenhos feitos por Lina Bo, sobretudo na área editorial.

Na definição de arquitetura cênica na teoria de Brecht, o palco deve ser reconstruído para cada peça. A dramaturgia do teatro épico brechtiano coloca o espectador diante do objeto para que ele desenvolva sua própria reflexão. Lina Bo promove a experiência teatral pela imersão do espectador na cena, através do controle da distância entre o palco e a plateia, fundamento extraído diretamente da teoria brechtiana, comprovado não só em seus projetos, como pelas anotações de sua biblioteca.<sup>5</sup>

A arquitetura cênica de Lina Bo responde não só responde à concepção brechtiana, como também é incorporada em sua própria arquitetura. No projeto

<sup>4</sup> Op. Cit.

<sup>5</sup> Anotações feitas no livro *Giorni con Bertold Brecht*, de Arnolt Bronnen. Acervo do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Pesquisa de Anat Falbel.

<sup>6</sup> “Teatro era minha modo de participar da política” Lina Bo Bardi in: LIMA, 2013, p. 142.

<sup>7</sup> Ver especialmente o texto “Cinco anos entre os ‘brancos” (1967). In: RUBINO, 2009, p. 130-136.

<sup>8</sup> A metodologia de Pevsner não considera as formulações anteriores sobre tipologia de Giulio Carlo Argan e Aldo Rossi, que ultrapassam a noção de tipo como função.

do Teatro Oficina, Bo Bardi transforma o edifício em rua, garantindo a relação direta entre espaço interior e espaço público da cidade.

Montagens cenográficas e criações no âmbito teatral foram para Bo Bardi em muitos momentos a verdadeira e única possibilidade de expressão criativa, e sua maneira de manifestar-se politicamente.<sup>6</sup> Ela que já tinha sido da geração fascista italiana, tornara-se stalinista. No Brasil, por ser uma Bardi estava associada à elite burguesa, ainda que a criticasse, fato que a protegera, mas também a cerceara. Tal como Corbusier, as formulações inovadoras da italiana também se deram em momentos dramáticos da cultura, no Brasil, sob a égide dos anos de chumbo. Lina presencia e aponta a “derrota cultural” (grifo meu), sem dúvida a maior derrota imposta pela ditadura militar.<sup>7</sup>

## CONCLUSÕES

Ao compararmos as três formulações teóricas modernas, destacamos que Lina Bo e Corbusier apresentam visões de vanguarda e de ruptura com o *status quo*. Por sua vez, a leitura de Pevsner ainda que posterior (1976), ao apresentar os programas

arquitetônicos como tipos, restritos ao domínio da espacialização e da funcionalidade, limita o conhecimento ao campo específico da arquitetura.<sup>8</sup> Sem diálogos nem mediações nem analogias com outros campos, a Teoria da Arquitetura em Pevsner reforça o aspecto mais difundido e ainda não superado da modernidade, o viés autônomo da técnica especializada.

A relação de Corbusier não é com o campo teórico e definido da criação teatral. A arquitetura corbusiana é teatralizada. Cenários surgem no controle dos enquadramentos e dos planos. O olhar e o lugar do espectador são definidos a partir do conceito de *promenade architecturale*.

A arquitetura de Bo Bardi não é teatralizada, mas incorpora conceitos do teatro épico. Ao articular campos variados, Lina Bo Bardi define as conexões, no sentido que sugere Joan Ockman, a partir de cruzamento de modelos intelectuais. Em suas diversas práticas de definição da cultura material e de espacialização (museografia e expografia, cenografia, design, e obviamente arquitetura), Lina Bo Bardi dá forma à teoria da arquitetura como a prática mediadora da espacialização com o contexto social, e nesse sentido abre as trilhas que nos levaram à multidisciplinaridade do mundo contemporâneo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. **Teatro e teoria na Grécia Antiga**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Filosofia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1996.



- CABRAL, Maria. Cristina, A ideia de síntese na poética de Le Corbusier, *in*: Rocha-Peixoto, G. Bronstein, L., Santos de Oliveira, B., Lassance, G. (orgs.). **Leituras em Teoria da Arquitetura 3. Objetos**. Rio de Janeiro: Riobooks/FAPERJ, 2011, p. 162-184.
- HAYS, K. Michael. **Architecture Theory since 1968**. New York: Columbia University, 1998.
- JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.
- LE CORBUSIER. Rapports du Lieu théâtral avec la dramaturgie presente et à venir . Sorbonne, 11 de dezembro de 1948. In: VILLIERS, André (org.) **Architecture et dramaturgie**. Paris: Flammarion, 1950.
- LEONELLI, Caroline. **Lina Bo Bardi [experiências] entre arquitetura, artes plásticas e teatro**. Dissertação de Mestrado. FAU/Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. “O espaço cênico de Lina Bo Bardi: uma poética antropológica e surrealista”. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 31-42, jul.-dez. 2007, p. 31—42.
- \_\_\_\_\_. “Por uma revolução da arquitetura teatral: o Oficina e o SESC da Pompéia”. *Arquitextos* 101.01, ano 09, out. 2008.
- LIMA, Zeuler R. M. de Almeida. **Lina Bo Bardi**. New Haven and London: Yale University Press, 2013.
- OCKMAN, Joan. **Architecture Culture 1943-1968**. New York: Columbia University/Rizzoli, 1993.
- PEVSNER, Nikolaus. **History of Building Types**. Princeton: Princeton University, 1997. [1976]
- RUBINO, Silvana e GRINOVER, Marina (org.). **Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SILVA, Mateus Bertone da. A arquitetura cênica de Lina Bo Bardi para a Ópera de Três Tostões e as interlocuções com a teoria do palco épico brechtiano. **Anais do VII Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Tempos de Memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações, Porto Alegre, Outubro de 2012.

# ARTE E ARQUITETURA: UMA HISTÓRIA COMPLICADA

*Fernando Guillermo Vázquez Ramos*

*Paula De Vincenzo Fidelis Belfort Mattos*

## Resumo

As relações entre arte e arquitetura têm se desenvolvido de forma complicada, por vezes difícil, ou emaranhada, outras, ligeira e harmoniosa, por vezes intrincada, e outras complexa. Agressiva e beligerante, também. Indiferente, muitas outras, quando não apática ou indolente. Como traçar semelhantes relações que acompanham esse binômio instável desde o século XV é a preocupação desta comunicação, que pelas suas características intrínsecas não pode fazê-lo de forma aprofundada, assim, a finalidade é mais reflexiva, no sentido de expor ideias gerais que levam de um início afetuosos entre esses *métiers*, passando pelas perdas da amálgama que supomos mantinha a relação estável, isto é, pela perda do desenho, para enfrentar o processo de ruptura, às vezes indiferente, outras, muito beligerante. Mas que, como toda relação que se sustenta pelas semelhanças, termina numa reação ao afastamento que reata os laços mais profundos, e, no caso em tela, termina multiplicando as relações que tinham se debilitado ou perdido. A reflexão termina procurando uma conclusão, que por vezes, escapa de nossas mãos, mas que talvez seja, justamente essa a uma conclusão possível numa relação complicada.

**Palavras-chave:** arte, arquitetura, desenho, pintura, modelo.

## Abstract

The relationships between art and architecture have developed in a complicated, sometimes difficult, or entangled way, others, light and harmonious, sometimes intricate, and others complex. Aggressive and belligerent, too. Indifferent, many others, when not apathetic or indolent. The concern of this paper is tracing this kind of relations that accompany this unstable binomial since the fifteenth century. But, by its intrinsic characteristics cannot do so in depth, so the purpose is more reflective, in the sense of exposing general ideas that lead from an affectionate beginning between these metiers, passing through the losses of the amalgam we suppose maintained the relation stable, that is to say, by the loss of drawing, to face the process of rupture, sometimes indifferent, sometimes very belligerent. But, like any relation that is sustained by similarities, it ends in a reaction to the estrangement that re-establishes the deepest ties, and in the present case, it ends up multiplying the relations that had been weakened or lost. The consideration ends up looking for a conclusion, which sometimes escapes our hands, but perhaps this is the only possible conclusion in a complicated relationship.

**Keywords:** art, architecture, drawing, painting, model.

## Resumen

Las relaciones entre el arte y la arquitectura se han desarrollado de una manera complicada, a veces difícil o enredada, otras, livianas y armoniosas, algunas veces intrincadas y otras complejas. Agresiva y beligerante, también. Indiferente, muchas otras, cuando no apática o indolente. La preocupación de este trabajo es rastrear este tipo de relaciones que acompañan este binomio inestable desde el siglo XV. Pero, por sus características intrínsecas no puede hacerlo en profundidad, por lo que el propósito es más reflexivo, en el sentido de exponer ideas generales que conducen desde un comienzo afectuoso entre estos métiers, pasando por la pérdida de la amalgama que suponemos mantenía la relación estable, es decir, por la pérdida del dibujo, para enfrentar el proceso de ruptura, a veces indiferente, otras veces muy combativo. Pero, como cualquier relación sostenida por similitudes, termina en una reacción al distanciamiento que restablece los lazos más profundos, y en el presente caso, termina por multiplicar las relaciones que se habían debilitado o perdido. La conclusión termina buscando una conclusión, que a veces escapa a nuestras manos, pero quizás esta es la única conclusión posible en una relación complicada

**Palabras-clave:** arte, arquitectura, dibujo, pintura, modelo.

## INTRODUÇÃO

As relações entre arte e arquitetura parecem naturais. É um binômio, no seu sentido etimológico, isto é, a relação de duas vezes (*bi*) um nome (*nominis*) sem que isso signifique uma tautologia, que, em princípio, se apresenta e se resolve de forma quase que evidente. A tradição clássica, mas também a moderna<sup>1</sup> são afirmativas neste sentido. Parece assim absolutamente natural assumir que a arquitetura tem acompanhado à arte desde sempre, a afirmação inversa parece ser igualmente aceitável. A arquitetura mistura-se com a arte em muitos períodos históricos e costuma ser estudada,<sup>2</sup> pelo menos nos estudos historiográficos, de forma conjunta ou relacionada. Mas, o tema é conflitivo e inconstante.

Conflitivo, porque nem sempre fica claro o que significam os dois termos do binômio. Até porque, a arquitetura já foi considerada “arte”, e assim, nessa dimensão, o binômio seria tautológico. Mas, também porque as diferentes definições de arte (e de arquitetura, ainda que em menor número e peso) também complicam a explicação dos termos e sua relação. Conflitivo ainda, porque em alguns períodos arte e arquitetura foram antagônicas, ou pelo menos, não mantiveram boas relações, nem as disciplinas nem seus praticantes. Conflitiva também, porque ainda que desde um ponto de vista teórico a relação poderia parecer evidente do ponto de vista empírico tal relação não se confirmava.

Inconstante, porque não há uma sequência ininterrupta que comprove a relação como estável. Os diferentes pensadores da arquitetura, não assim os da arte (e aqui nos referimos aos da história da arte), não mantiveram sempre presente, ou pelo menos não se preocuparam sempre com a mesma intensidade, pelas possíveis relações que se estabelecem entre arte e arquitetura. Obviamente, tem a ver com esta situação o problema das relações conflitivas às quais nos referimos acima, mas também, por um desinteresse operativo, especialmente no início do século XX, pois o foco utilitário da disciplina terminou opacando as outras relações. Ainda assim, no decorrer desse mesmo século, temos variados exemplos de como essa relação também foi intensa.

Assim, este artigo pretende refletir sobre esse percurso histórico enfatizando alguns momentos de mudança de rumos (*Wende der Zeit*), que identificam posicionamentos mais ou menos precisos nos quais, ou através dos quais, a relação pode ser explicada ou comentada.

## UM INÍCIO AFETUOSO

Nos últimos 600 anos muitos foram os que acompanharam as ideias de Leon Battista Alberti (2011, p.377), que afirmou que “nenhuma obra [de arquitetura] estará tão segura e ilesa da injúria dos homens como pela dignidade e beleza de suas formas”, rebaixando a questões secundárias as outras características da arquitetura, como a funcionalidade, a utilidade

<sup>1</sup> Como ilustração deste tema, ver Pizza e Estévez (2015).

<sup>2</sup> Na prestigiosa Universidade de Harvard, o departamento de história da arte chama-se, pelo menos desde 1874, *Department of History of Art and Architecture*. O mesmo acontece em outras prestigiosas universidades dos Estados Unidos, como a de Boston, e em muitas outras europeias.

ou ainda a boa construção. Assim, Alberti (2011, p.375), em seu tratado, admite que:

Das três partes, concluídas as duas primeiras [a materialidade e a comodidade], que diziam respeito à construção em geral, com o objetivo de que as nossas construções fossem de facto adequadas às suas funções, tivessem a maior solidez e duração, fossem as mais aptas a proporcionar graciosidade e uma sensação aprazível, resta a terceira [a da beleza], de todas a mais nobre e a mais necessária.

A tríade vitruviana (*utilitas, firmitas e venustas*), que em Alberti se identifica dentro do mesmo campo semântico, como adverte Krüger (2011, p.23), com *necessitas, commoditas e voluptas*,<sup>3</sup> subordinavam sempre as duas primeiras à segunda, e muitos autores depois dele fizeram o mesmo, consolidando uma forma de relacionamento entre arte e arquitetura na qual a arte se apresentava como cerne, quase essência, da mesma arquitetura. A arquitetura não é entendida neste aspecto só como uma das artes (*ars liberalis*),<sup>4</sup> mas é a *arte* quem define o que a arquitetura é, ainda que fundadas ambas, pelo menos desde o Renascimento, na matemática, na geometria e na consciência histórica.

A relação entre arte e arquitetura, no início da era moderna, isto é, no Renascimento, fazia parte da formação profissional dos arquitetos que procediam geralmente do campo das artes, hoje chamadas plásticas. Eram pintores, como Rafael de Sanzio, ou escultores,

como Tullio Lombardo, ou ambos, como Michelangelo Buonarroti. Arquitetos consagrados, como Bramante, tiveram formação em ateliês de pintura,<sup>5</sup> e outros, com Brunelleschi, nos de escultura.<sup>6</sup> Ainda tínhamos os que Giorgio Vasari chamou de “*uomo universale*”, como Alberti, que sendo tudo (pintor, escultor, arquiteto, músico, escritor e teórico) era, sobretudo, um homem culto.

É nessa tradição de *homens cultos* e versados nas *artes mecânicas* transformadas em *liberais* que devemos situar a origem da relação entre arte e arquitetura. As relações anteriores, às dos mestres construtores da Idade Média, ou ainda, às práticas bastante genéricas dos *architecti* antigos, não espremiavam essa relação pelo simples fato de que não temos uma precisa definição da “arquitetura”, nem do “arquiteto”, antes de 1452. Só com as definições de Alberti no *Re-aedificatoria* podemos julgar que há uma diferença de formação, de entendimento, de finalidade e, sobretudo de meios, que podem separar os arquitetos dos outros artistas.

Alberti (2011, p.137-138) afirma, com absoluta precisão, quais deveriam ser as atribuições do arquiteto, ao mesmo tempo em que define também o escopo da arquitetura:

Mas antes de avançar, penso que tenho o dever de esclarecer quem na minha perspectiva, deve ser considerado arquiteto. Não apresentarei um carpinteiro, para o comparemos aos mais elevados especialistas das outras disciplinas. A mão do artífice, na verdade, não passa de um instrumento

<sup>3</sup> Fundamentada, no entanto, no pensamento de Cícero, Horácio, São Tomás, Vicente Beauvais e Isidoro de Sevilha. (BRANDÃO, 2000, p.85).

<sup>4</sup> Alberti já tinha defendido a passagem da pintura do campo da *ars mechanica* para a *ars liberalis* no seu tratado *De Pictura* (BRANDÃO, 2000, p.84), de 1435, que, sendo anterior ao *De Re-aedificatoria* (escrito entre 1443 e 1452, ainda que publicado só em 1485), lhe serve de base conceitual.

<sup>5</sup> No caso de Bramante, no ateliê de Piero della Francesca, em Urbino.

<sup>6</sup> Cuja formação começou realmente como ourives, no ateliê de Benincasa Lotti, e prosseguiu como escultor, inscrito na *Arte della Seta*.

para o arquiteto. Quanto a mim, proclamarei que é arquiteto aquele que, com um método seguro e perfeito, saiba não apenas projetar em teoria, mas também realizar na prática todas as obras que, mediante a deslocação dos pesos e a reunião e junção dos corpos, se adaptam da forma mais bela às mais importantes necessidades do homem.

A intenção de Alberti foi a de proclamar e demonstrar que se tratava de um *uomo singulare* dedicado também a uma atividade singular, isto é, de um dirigente (*Signor*) e não de um executante (*artigiano*), alguém que usa “como instrumento” o homem que trabalha com as mãos (*manovale*). Ainda assim, conhecedor da realidade da época, na qual, como dedicamos, arquitetos eram também pintores ou escultores, quando não os dois, estabelece uma diferença entre a forma como esses artistas trabalham quando desenvolvem cada uma dessas funções. Dá ao arquiteto uma responsabilidade que não solicita do pintor: a da exatidão.

Entre o desenho de um pintor e o de um arquiteto há esta diferença: aquele se esforça por mostrar relevo com sobras e ângulos reduzidos; o arquiteto, rejeitando os sombreados, num lado coloca o relevo obtido a partir do desenho da planta, e noutro lado apresenta a extensão e a forma de qualquer fachada e dos flancos, mediante linhas invariáveis e ângulos reais, como quem pretende que a sua obra não seja apreciada em perspectivas aparentes, mas sim observada em dimensões exatas e controladas. (ALBERTI, 2011, p.189)

Alberti descarta a forma da pintura, o fazer perspectivo, não só como forma expressiva do arquiteto, mas, sobretudo como meio de entendimento e comunicação. Não há como estabelecer a arquitetura, sem separá-la da pintura, e Alberti o faz indicando justamente as diferenças que existem entre suas maneiras de representação: perspectiva versus desenho da planta e da elevação. Os artistas, que sendo pintores ou escultores, desenvolviam trabalhos de arquitetura respeitaram a indicação de Alberti e desenharam a perspectiva, usando primordialmente desenhos planos. Ainda assim, note-se que o instrumento de trabalho de ambos continua sendo o desenho, mas a finalidade deste (*apreciar* versus *observar*) delimita os campos de ação. Os artistas eram perfeitamente cientes desta diferença. O *apreciar* se vincula com a sensação, e assim desliza no campo da plástica, entanto que o *observar* se vincula à técnica e, portanto, à precisão. Abre aqui Alberti, entre tantas portas que seu tratado abriu, outro caminho de entendimento da arquitetura que só será encampado alguns séculos depois.

Mas, a estaca que Alberti finca, desde um ponto de vista conceitual, é a do desenho. Ponto central de contato entre as artes será reforçado por Vasari (1807, p.300, tradução nossa), teórico e historiador (da arte) que levará ainda mais longe a afirmação do desenho como cerne da arquitetura, pois a separará da escultura, ou de seu símil, o modelo, transformado em maquete.



Aqueles [desenhos] que têm as primeiras linhas em torno [do objeto] são chamados de perfis, contornos ou lineamentos. E todos estes perfis ou lineamentos, como queiram chamá-los, servem tanto à arquitetura e à escultura como à pintura. Mas especialmente à arquitetura; pois os desenhos daquela não são compostos senão de linhas, que é exatamente o que o arquiteto [faz], que [é] o princípio é o fim de aquela arte, porque o restante, utilizando modelos de madeira provenientes daqueles desenhos, nada mais é que o trabalho de marmoristas e de pedreiros.<sup>7</sup>

De Alberti, 1404-1472, a Vasari, 1511-1574, transcorreram 100 anos, em esse século se afirma o predomínio do desenho como elemento central no, e do, trabalho do arquiteto. Mas, o desenho não deixou por isso de ser também o ponto de conexão entre as artes. Pensemos que a academia de Vasari chamava-se *Accademia e Compagnia delle Arti del Disegno*, que nucleava todos os artistas (pintores, escultores e arquitetos) que atuavam na Toscana de Cosimo I de' Medici.

## A PERDA DA AMÁLGAMA

Contudo, nos seguintes 100 anos, o assunto mudaria literalmente de cor. Numa palestra de Philippe de Champaigne, proferida em 1671, surgiu um acalorado debate sobre um quadro de Tiziano, *Vierge à l'Enfant avec sainte Agnès*, cujo

resultado foi a instalação na *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* de uma barulhenta *querelle* entre os paladinos do desenho, ou *poussinistes*, e os arautos da cor, ou *rubénistes*. Nessa luta de ofícios, mas cujo fundo era verdadeiramente conceitual, podemos entrever o início da real separação entre arte e arquitetura, que virá a acontecer a partir do século XVIII, pois o ponto de conexão entre as artes, o desenho, começaria a perder ali seu status centenário.

Podemos perceber, no ataque de Champaigne, reflexos das percepções mais moralistas de Alberti, pois o francês reclama da *bel éclat extérieur* (a cor) que deslumbram os pintores, fazendo-os perder a verdadeira essência moral que está por trás da pintura, certamente emaranhada no *gêneros*,<sup>8</sup> mas sempre possibilitada pela apurada técnica do desenho, que, em definitiva, deveria ser entendido como a base da expressão. A união das artes, simbolizada pela *Accademia delle Arti del Disegno*, se rompe com a consolidação das diferentes *Académie Royale de* ... da estrutura francesa.

Essa transformação é o que Heinrich Wölfflin (1989, p.40-41, tradução nossa) chamou da “evolução do lineal para o pictórico”:

Por um lado, a apreensão dos corpos de acordo com o caráter tátil - no contorno e na superfície -, e por outro, uma interpretação capaz de se render à mera aparência ótica e de renunciar ao desenho “palpável”. No primeiro, a ênfase é carregada no limite do objeto; no segundo, o fenô-

<sup>7</sup> “Quelli poi che hanno le prime linee intorno, sono chiamati profili, dintorni, o lineamenti. E tutti questi o profili o altrimenti che vogliam chiamarli, servono così all'architettura e scultura, come alla pittura, ma all'architettura massimamente; pericocchè i disegni di quella non sono composti senon di linee, il che non è altro quanto all'architetto, che il principio e la fine di quell'arte, perchè il restante, mediante i modelli dilegnate tratti delle dette linee, no è altro che opera di scarpellini e muratori.”

<sup>8</sup> Aqueles codificados por Charles Le Brun nos seus estudos fisionômicos, de 1668.

<sup>9</sup> “La aprehensión de los cuerpos según del carácter táctil – en contorno y superficie – por un lado, y del otro una interpretación capaz de entregarse a la mera apariencia óptica y de renunciar al dibujo “palpable”. En la primería, el acento carga sobre el límite del objeto; en la segunda, el fenómeno se desborda en el campo de lo ilimitado. La visión plástica, perfilista, aísla las cosas; en cambio, la retina pictórica maniobra su conjunción.”

<sup>10</sup> “What is architecture? Shall I join Vitruvius in defining it as the art of building? Indeed, no, for there is a flagrant error in this definition. Vitruvius mistakes the effect for the cause. In order to execute, it is first necessary to conceive. Our earliest ancestors built their huts only when they had a Picture of them in their minds. It is this product of the mind, this process of creation, that constitutes architecture, and which can be defined as the art of designing and bringing to perfection any building whatsoever. Thus, the art of construction is merely an auxiliary art which, in our opinion, could appropriately be called the scientific side of architecture.”

meno transborda para o campo do ilimitado. A visão plástica, *perfilista*, isola as coisas; em vez disso, a retina pictórica manobra sua conjunção.<sup>9</sup>

A passagem, evidentemente, na arquitetura se deu entre o classicismo (e incluso o maneirismo) e o barroco (para continuarmos com Wölfflin, poderíamos dizer até o rococó). A perda da linha, e do desenho, se dá também na forma plástica volumosa (fora da superfície, isto é, da pintura), na escultura, mas também na arquitetura. Há um dinamismo ótico que contagia até o próprio desenho. Pensamos nas formas do barroco germânico, mas também no ilusionismo de Andrea Pozzo e do árduo trabalho pictórico que levou da *perspectiva artificialis* à *quadratura* de Pietro da Cortona.

O vínculo entre as artes, todas elas, foi sempre o desenho, perdida essa amálgama de sustentação, quando o desenho deixa de ser a base da pintura e se instrumentaliza na escultura, a teoria da arquitetura foi obrigada a trilhar outros caminhos com a finalidade de que a disciplina não retornasse a um status meramente operativo, perigosamente perto da *ars mechanica*, da qual tinha conseguido escapar 200 anos antes.

Etienne-Louis Boullée (1976, p.83, tradução nossa, grifado nosso), se perguntava no seu famoso *Architecture, essai sur l'art* (1780), cujo título já é sintomático para o que aqui nos convoca (o que é a arquitetura) e defendia que:

**Deveríamos talvez defini-la, como Vitruvius, como a arte da construção?**

Não. Esta definição leva a um terrível erro. Vitruvius confunde o efeito com a causa. A concepção do trabalho precede a sua aplicação. Nossos primeiros pais construíram suas cabanas só depois de ter concebido a sua imagem. *A criação é a arquitetura, é uma produção do Espírito por meio do qual podemos definir a arte de produzir e levar à perfeição qualquer edifício. A arte de construir não é mais do que uma arte secundária que eu acho que é apropriado definir como a parte científica da arquitetura.*<sup>10</sup>

Não se nega aqui que exista uma arte de construir, mas que essa não é a arte da arquitetura que é uma arte do espírito, isto é, uma arte criativa e não uma arte empírica, fundada na matemática, na geometria e na consciência histórica como lhe parecia a Alberti. Mas, o texto de Boullée joga luz sobre um assunto que, apontado por Alberti, não tinha surgido como um problema: *apreciar* versus *observar*. A “produção do Espírito” está relacionada com o *apreciar* e não com o *observar*. O *observar* corresponde à “parte científica da arquitetura”.

O que não impediu, contudo que muitas vezes no decorrer dos séculos, desde o XVII, a arquitetura fosse entendida como a “arte de edificar”, ou ainda a “arte de construir”, origem, por certo, da palavra arquitetura em alemão, *Baukunst*, literalmente, arte [da] construção.

Mas, em geral o *Espírito*, mencionado por Boullée, se impõe sobre esse viés empírico (ainda que artístico também) que acompanhou o debate entre arquitetura e

construção desenvolvido a partir do século XVIII/XIX, com Jean-Nicolas-Louis Durand, por exemplo. Mas, essa tradição perdura até o século XX, como testemunham as palavras de Nikolaus Pevsner (1957, p.11, tradução nossa, grifado nosso) que quando comparava a Catedral de Lincoln com um abrigo de bicicletas sentenciava que:

**Quase todo o que pode fechar um espaço suficiente para permitir que um homem se mova é uma construção; o termo ‘arquitetura’ aplica-se exclusivamente a edifícios projetados para suscitar uma emoção estética.<sup>11</sup>**

## A RUPTURA DA RELAÇÃO

No entanto, outros pensadores, sobretudo desde finais do século XIX, iniciaram uma campanha para desvincular a arquitetura da arte. Primeiro, afirmando seu caráter técnico e construtivo, isto é, retomando o sentido dado ao termo arte da construção, mas retirando-lhe totalmente o sentido artístico. Retomavam, contudo, ainda que sem evidenciar a fonte, ou sem dar-se conta dela, as afirmações de Alberti sobre o *observar*, vinculado, como dizíamos, à técnica e, portanto, à precisão que se revela na construção. E é na construção que se revela, porque se vivia nessa época no auge do empirismo, e as questões utilitárias, a resolução dos problemas de forma prática, dominava a visão de mundo que os homens tinham, entre eles, os arquitetos. Há aqui também

uma questão de temporalidade histórica. Da mesma forma que no Renascimento, artistas e arquitetos eram a mesma pessoa e defendiam os mesmos interesses, lutando pela separação disciplinar, e, sobretudo social, das camadas da *ars mechanica*, impondo-se o papel de *Signor*, frente ao operário manual, desse mesmo modo, no século XIX, os arquitetos pretendia associar-se aos *cientistas*, que dirigiam o avanço do progresso técnico e produtivo, abandonando seus camaradas de longa data, os artistas, que ficaram com o papel de *diletantes*<sup>12</sup> (e aí podemos juntar todos os artistas, não só pintores e escultores, mas também, músicos, atores, dançarinos e coreógrafos, poetas e escritores em geral).

A partir da afirmação de Julien Guadet (1902, p.3, tradução nossa), em seus *Éléments et théorie de l'architecture*, de que “fora dos meios de construção [...] não há arquitetura”, se abre o caminho para uma interpretação da arquitetura que a afasta do campo artístico situando-a mais perto, por não dizer dentro, do campo técnico. Inverte-se assim, no século XX, a proposta de Alberti, que tinha retirado o arquiteto do campo dos artesãos (um especialista em construir) para situá-lo no campo dos pensadores liberais (um especialista em conceber).

As tendências científicas (ou deveríamos chama-las de tecnicistas?) do século XX afetaram em muito o pensamento sobre a arquitetura. A ciência se impunha sobre a arte, que se refugiava nas vanguardas, um termo adequado aos pequenos grupos que lutavam no front

<sup>11</sup> “Casi todo lo que encierra espacio en una escala suficiente como para permitir que un hombre se mueva en él, es una construcción: el término ‘arquitectura’ se aplica exclusivamente a edificios proyectados con el propósito de suscitar una emoción estética.”

<sup>12</sup> Referimo-nos, por extensão ao *diletantisme*, que Oriol Casassas (1999, p.215, tradução nossa) define como “dedicação a uma arte ou ao estudo de uma matéria, não por profissão, mas por uma viva afeição, uma agradável inclinação”. Note-se que os termos “afeição” e “agradável”, denotam a ideia albertiana do apreciar.

<sup>13</sup> Um bom exemplo pode ser Theo Van Doesburg, que além de pinturas com esse nome (*Construction de L'Espace - Temps II e III*, ou ainda, *Construction des couleurs dans la 4e dimension de l'espace-temps*, os três de 1924), publicou artigos com esse título na revista *De Stijl*. (AZAR, 2008, p. 53)

<sup>14</sup> MEYER, H. Über marxistische Architektur. In : MEYER-BERGER, Lena (org.). **Hannes Meyer Bauen und Gesellschaft**: Schriften, Briefe, Projekte. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1980.

<sup>15</sup> O de 1937 foi o 3º encontro, nos de 1927 e de 1930, não tinham sido convidados arquitetos.

com a finalidade de abrir caminho para o corpo do exército que ainda não tinha chegado lá. Mas, a luta não era contra a ciência, era contra a própria arte. A ciência (ou a técnica) terminou sendo um ponto de referência, prova disso é a quantidade de artistas que citaram (ainda que sem compreender realmente do que estavam falando) os prodígios do desenvolvimento científico a partir das descobertas de Einstein. A “quarta dimensão”, ou o conceito de “tempo-espaço”, proliferaram em texto e obras dos anos XX.<sup>13</sup>

A arquitetura não ficou atrás e novos entendimentos do que ela poderia ser vieram à tona. Hannes Meyer (apud WINKLER, 1990, p.24, tradução nossa, grifo nosso) chegou a afirmar que “A arquitetura já não é mais a arte de construir [*Die architektur ist keine baukunst mehr*]. Construir é hoje uma ciência. *A arquitetura é a ciência da construção [bauwissenschaft]*”,<sup>14</sup> uma expressão (inventos que o alemão permite) que resume muito bem o afastamento total da arquitetura do campo da arte. Até porque, a arte estava querendo também escapar do seu campo transformando-se em “construtiva”. Manfredo Tafuri (1979, p.279, grifado no original) percebeu muito bem estas mudanças de atitude nos trabalhos de Lissitski e Van Doesburg, que:

**Estabeleciam como tarefa específica das artes visuais a sua utilização construtiva na produção industrial, tinham bem presente a íntima ligação entre comunicações artísticas, novos métodos produtivos e novos**

**sistemas de recepção daquelas mesmas comunicações.**

## REATANDO LAÇOS

O século XX, contudo, é prodigioso em idas e voltas na relação entre arte e arquitetura.

A preocupação dos historiadores da arte e os arquitetos mais cultos na Alemanha de finais do século XIX até, pelo menos, o início da Primeira Guerra Mundial, isto é, de August Schmarsow até Peter Behrens, já poderia ser entendida como um preâmbulo do retorno nas relações entre Arte e Arquitetura, ainda que centradas sobre o tema do espaço e das diferenciações entre o “espaço interior” e o “espaço exterior”. Mas, nunca chegaram a afiançar a relação e não conseguiram incluir o problema da ciência, tema fundamental dos anos 1920-1930, na equação. Razão pela qual, apesar do prestígio de Behrens, o debate entre arte e arquitetura foi desgastando-se na Alemanha após a guerra.

O primeiro resplendor da volta das relações entre Arte e Arquitetura, provavelmente tenha sido o *Congres d'Esthétique*, de 1937, da *Association pour l'Étude des Arts et les Recherches Relatives à la Science des Arts*, onde pela primeira vez foram convidados a participar arquitetos.<sup>15</sup> Pelo próprio nome da Associação podemos perceber que se trata de um momento de transição, onde ainda a ciência continua tendo o papel central. Porém, a inclusão de uma relação com

a arte (através da estética) que inclua o pensamento dos arquitetos é uma novidade importante. As palavras do presidente da Associação, Victor Basch (*apud* THIBAUT, 2016, p. 359) são elucidativas desse processo de transição:

**Eu sempre pensei que a última palavra, em questões estéticas, deveria pertencer não aos teóricos, mas aos criadores da arte, sendo toda arte não apenas, mas essencialmente uma técnica e esta técnica, só pode ser julgada, pertinentemente, pelos técnicos.**<sup>16</sup>

A pesar de que o palestrante principal da abertura do congresso fosse Auguste Perret, o resultado final pode estar, como afirma Estelle Thibault (2016), dividido entre o debate dos historiadores da arte, preocupados com as leis da estética aplicadas à arquitetura, ou à leitura e análise dos edifícios, por um lado, e os arquitetos, cuja preocupação maior ainda era a aplicação de novas técnicas construtivas, pelo outro.

Deveremos esperar, assim, até que o próprio Movimento Moderno, dentro de um de seus mais prestigiados eventos, o *Congrès International d'Architecture Moderne* (CIAM), promovesse o retorno, ainda que retórico como veremos, da arte ao seno da arquitetura em seu VII congresso (*Palazzo della Regione* de Bérgamo, Itália, 1949), organizado, em 1949, pela *Assemblée de Constructeurs pour une Renovation Architecturale* (ASCORAL), comandada por Le Corbusier, que se desenvolveu sob o lema: “Arte e Arquitetura”. Mas, apesar

do auspicioso título, o fato preponderante foi a “Aplicação da Carta de Atenas através da *CIAM-Grille*”, ainda que os outros dois tópicos fossem: “A Síntese das artes Maiores [plásticas]” e a “Reforma do ensino de arquitetura e urbanismo”.

O propósito não verbalizado desse CIAM foi o de questionar a primazia de Le Corbusier, através da visão mais culturalista de Ernesto Nathan Rogers que representava o CIAM italiano e que era o anfitrião. A figura de Rogers já era muito importante na Itália de antes da Segunda Guerra Mundial, e continuava sendo prestigiada no pós-guerra, tanto que pouco tempo depois, em 1953, seria o editor da influente revista *Casabella*. Contudo, o VII CIAM teve um momento interessante, pelo atrito que causou. Foi quando os representantes poloneses incluíram no debate o tema do realismo soviético como uma proposta inovadora, levando a uma discussão mais barulhenta que profunda, devido às questões ideológicas embutidas no assunto. E finalmente, a proposta da “Carta do Habitat”, que tinha sido encomendada a Sigfried Giedion, não se concretizou tampouco.

Pese à frustração dos resultados do CIAM VII, o tema da arte voltou tanto no CIAM VIII, de 1951, cujo tema foi “O coração da cidade”, impulsionado por Giedion, como no CIAM IX, de 1953, cujo tema foi “A Carta do Habitat”, assim neste congresso, não só voltou o debate sobre o *Habitat*, mas Giedion, assistido por Aldo van Eyck, sugeriu a retomada das questões ligadas à arte, ficando a cargo da 2ª Comissão, cujo tema

<sup>16</sup> “*J’ai toujours pensé que le dernier mot, en matière esthétique, devait appartenir, non aux théoriciens, mais aux créateurs de l’art, tout art étant, non pas uniquement, mais essentiellement une technique et cette technique ne pouvant être jugée pertinemment que par des techniciens*”.



<sup>17</sup> “I came at architecture through fine arts, and painting is still a fascination to me. Paintings are a way of training the eye. You see how people compose a canvas. The way Bruegel composes a canvas, or Jasper Johns. I learned about composition from their canvases.”

foi o das “Artes Visuais”. Em geral, os anos 1950 foram bastante propícios às relações entre arte e arquitetura, talvez pelo apelo às questões antropológicas e às relações com a natureza que deram lugar à percepção do habitar e do ambiente. Questões culturalistas que ficam evidentes, por exemplo, na missão da revista *Le Carré Bleu*, uma revista inicialmente promovida pela sessão do CIAM em Helsinki, ainda que editada em francês: uma revista criada para “explorar a relação entre arte e arquitetura”.

### MULTIPLICANDO RELAÇÕES

O século XX ainda nos deu mais exemplos de reinterpretação do campo expandido (incluindo este mesmo termo) da arquitetura e suas relações mais ou menos promíscuas com a arte, ou com as artes, nos trabalhos de artistas arquitetos, como Gordon Matta-Clark, que também inventou um termo (e um grupo) para enfrentar a problemática relação que aqui comentamos, nos referimos à *Anarchitecture* (1974), um termo que “expressando, como o faz, uma tensão criativa entre os opostos apolíneo e dionisíaco” (ATT-LEE, 2007), remete também a uma luta entre as visões afirmativas, à Le Corbusier de *Vers une Architecture* (1923), da primeira metade de século e as tensões sociais, culturais e políticas, à Guy Debord da Internacional Situacionista (1968-72), da segunda metade.

No final do século XX, os arquitetos voltaram a ter relações muito próximas

com as artes. Não só desde o ponto de vista das influências, ou das “contaminações figurativas”, comentadas por Simón Marchán Fiz (1986), que nos lembram como as pinturas de Giorgio de Chirico são fundamentais para entender, por exemplo, a arquitetura de Aldo Rossi, mas também desde o ponto de vista de sua formação, ou, todavia da prática profissional.

Frank Gehry, por exemplo, manifestou que chegou à arquitetura “através das belas artes”. Afirmou:

**Eu cheguei à arquitetura pelas belas artes, e a pintura é ainda uma fascinação para mim. Pinturas são a forma pela qual se treina o olho. A forma pela qual Bruegel compôs uma tela, ou Jasper Johns. Eu aprendi sobre composição de suas telas. (GEHRY *apud* RAPPOLT; VIOLETTE, 2004, p. 7, tradução nossa)<sup>17</sup>**

Em alguns de seus trabalhos mais emblemáticos Gehry admitiu a influência direta de obras concretas, de pinturas, como no caso da Casa de Hóspedes da família Winton (1982-1985), “*the Morandi thing*” (“o assunto Morandi”), em referência ao pintor italiano Giorgio Morandi, famoso pelas suas naturezas mortas usando garrafas de diferentes tamanhos. Outra *contaminação figurativa*, “se aceitamos que a decorrência forma (o projeto da casa) se deve aos quadros de Morandi”. (VÁZQUEZ RAMOS, 2016, p. 159)

Voltaram também os pintores-arquitetos, como Zaha Hadid, que



transformara a pintura em sua fonte de inspiração para poder representar (e fazer, incluso construir) arquitetura. A explicação da iraniana era muito simples:

**Sabia o que queria fazer e o que tinha que desenhar, mas não podia fazê-lo da forma convencional, pois, com os meios convencionais, não conseguia representá-lo. As ferramentas tradicionais de representação da arquitetura não me eram úteis. E assim, foi como comecei a pesquisar e a procurar uma nova forma de projetar, para tentar ver as coisas desde outro ponto de vista. (HADID, 1991, p. 10, tradução nossa)<sup>18</sup>**

Voltava-se, depois de 550 anos, à íntima relação que pintores e arquitetos compartilharam (incluso na mesma pessoa) nas origens toscanas da arquitetura moderna. A arte também voltou pelo gosto de uma geração (a que nasceu por volta dos anos 1950) pelas questões artísticas e seu potencial renovador das experiências visuais. Voltou da mão de arquitetos que se debruçaram sobre a reinterpretação das vanguardas, especialmente a russa (trucidada pelo stalinismo), e amparados por novas tecnologias que permitiram uma verdadeira revolução formal (e construtiva) no final dos anos 1990. Ainda que com um frescor quase barroco na conformação da matéria levada a liquidificar-se:

**Na arquitetura estrita [a clássica ou a moderna], cada linha opera como arestas ou limite, e cada volume,**

**como um corpo firme; na arquitetura pictórica [a barroca ou a digital], segue-se a impressão de corporeidade, mas a ilusão de movimento, causada pelos fatores não tangíveis da impressão, une-se à representação do tangível. (WÖLFFLIN, 1989, p. 117)<sup>19</sup>**

Mas também desde o outro campo, o das artes, os artistas contribuem com a conceptualização da arquitetura. Performances, happenings, e, sobretudo instalações, desde as experimentações Allan Kaprow e Claes Oldenburg no início dos anos 1960, terminaram levando os artistas pelo caminho da projeção e assim aproximaram-se à arquitetura. Herdeiros de Marcel Duchamp e Kurt Schwitters, os artistas que trabalham com instalações não têm como não entender os problemas do espaço e da construtibilidade, os problemas técnicos e estruturais dos elementos construtivos que usam para formatar a obra.

## PROCURANDO UMA CONCLUSÃO

Hoje talvez seja um bom momento para repensarmos a relação entre arte e arquitetura, uma vez que nossa percepção do que aconteceu nos últimos 100 anos nos pode dar um distanciamento que favoreça a reflexão. A ciência certa, e apesar das inconstâncias e complicações que o binômio arquitetura e arte apresenta, podemos perceber que ainda nos momentos de menor afinidade, quando a (pseudo) ciência dominou nossa disciplina, a

<sup>18</sup> “Sabía lo que quería hacer y lo que tenía que dibujar, pero no podía hacerlo de forma convencional, porque con los métodos tradicionales no conseguía representarlo. Las herramientas tradicionales de representación de la arquitectura no me eran útiles. Y así comencé a investigar y a buscar una nueva forma de proyectar, para intentar ver las cosas desde otro punto de vista.”

<sup>19</sup> “En la arquitectura estricta cada línea opera como aristas o límite, y cada volumen, como cuerpo firme; en la arquitectura pictórica sigue la impresión de corporeidad, pero se une a la representación de lo tangible la ilusión de movimiento provocada precisamente por los factores, no tangibles, de la impresión”. É importante salientar que nesta frase, o grande historiador da arte, se propõe definir uma das características do Barroco, ainda que curiosamente explique muito bem a dimensão líquida da arquitetura digital desenvolvida por arquitetos como Gehry (pós Bilbao) e Zaha Hadid (desde sempre).

<sup>20</sup> “*De bouwkunst voegt aaneen, bindt. De schilderkunst maakt los, ontbindt. Doordat zij in wezen een verschillende functie hebben te verrichten is juist een harmonische verbinding mogelijk. Harmonische verbinding ontstaat niet door karakteristieke gelijkheid, maar juist door karakteristieke tegenwoordigheid. In deze tegendeelheid, in deze complementaire verhouding van bouwkunst en schilderkunst van plastischen vorm en vlakke kleur, vindt de zuivere monumentale kunst haar basis*”.

necessidade de verificar a arquitetura frente à arte nunca desapareceu. No início dos tempos modernos, não era possível diferenciar uma da outra, salvo pela particular forma de usar o desenho, mas conceitualmente participava junto aos outras artes das mesmas premissas de formação e de objetivos. Debilitado o desenho, no entanto a arquitetura precisou da arte para explicar seu sentimento pelo mundo, não seria só construção, ou talvez não devesse ser só construção. Matemática, geometria e sentido histórico, aunados à sensibilidade pelo plástico e pela composição mantiveram à arquitetura perto da arte, separada é certo, mas sempre perto.

O progresso talvez tenha sido o pior inimigo mais perigoso desta parceria tão antiga. A fugacidade do momento que cegou Fausto, também cegou à arquitetura, que numa percepção *Sachlichkeit* do mundo imaginou poder sobreviver sem arte. Foi quando Mies van der Rohe (*apud* NEUMEYER, 1995, p. 336, tradução nossa) proclamou que a tarefa urgente é a de “libertar a prática da construção do controle de especuladores estéticos e restaurá-la ao que realmente deveria ser: construção”.

O paradoxo desse momento foi, justamente, que só conseguimos entender suas propostas por meio das aspirações da vanguarda. Não só da vanguarda arquitetônica, mas da vanguarda artística como um

todo. Foi nesse, seu momento mais duro, que a arquitetura e a pintura se unificaram para *re-significar-se* mutuamente, assim compartilhamos com a definição de Van Doesburg (1918, p.11, grifado no original, tradução nossa), de que:

**A arquitetura incorpora e une. A pintura solta e liberta. Porque elas têm essencialmente funções diferentes para executar, é possível uma conexão harmoniosa. A conexão harmônica não surge através da igualdade de característica, mas através da oposição das características. Nessa contradição, nessa complementaridade entre arquitetura e pintura de formas plásticas e cor plana, a arte monumental pura encontra sua base.**<sup>20</sup>

O momento de síntese de Van Doesburg voltou ter sentido com Hadid, mas a proliferação de meios digitais talvez tenha truncado esse processo que parecia muito animador. Podemos pensar também no mundo digital como um mundo artístico, e dentro desse mundo tem cabida a arquitetura, mas o peso da mídia pode ser que seja tanto que termine absorvendo todas as outras diferenças. O valor da proposta de Van Doesburg estava, justamente, na defesa das diferenças e na procura pelas complementaridades. Isso parece muito difícil de achar num mundo achatado que nos rodeia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATTLÉE, James. "Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier". **Tate Papers**, London, n.7, spring 2007. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier>>. Acesso em: 17 mar. 2018.
- AZAR, Grégory. "La fiction de l'espace-temps: Theo Van Doesburg et la 'french connection'". **Matières**. Lausanne (CH), n. 9, p. 52-72, 2008.
- BOULLÉE, Etienne-Louis. *Architecture, Essay on Art*. In: ROSENAU, Helen. **Boullée & visionary architecture**. Tradução de Sheila de Vallée. London/New York: Academy Editions/Harmony Books, 1976, p.82-116. Disponível em: <[https://monoskop.org/images/b/ba/Boullée\\_Etienne-Louis\\_Architecture\\_Essay\\_on\\_Art.pdf](https://monoskop.org/images/b/ba/Boullée_Etienne-Louis_Architecture_Essay_on_Art.pdf)>. Acesso em: 17 mar. 2018.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **Quid tum?** O combate da arte em Leon Battista Alberti. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- CASASSAS, Oriol. **Una faula i setze històries**: excursió pel camp de les ciències humanes sortint del despatx d'un metge. Barcelona: Fundació Alsina i Bofill, 1999.
- DOESBURG, Theo. "Aanteekening over Monumentale Kunst". **De Stijl**, Leiden (NL), ano 2, n. 1, p. 10-12, 2018. Disponível em: <[http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/De\\_Stijl/2/1/pages/10.htm](http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/De_Stijl/2/1/pages/10.htm)>. Acesso em: 17 mar. 2018.
- FIZ, Simón Marchán. **Contaminaciones Figurativas**: imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- GUADET, Julien. **Éléments et théorie de l'architecture. Vol. II**. Paris: Librairie de la construction moderne, 1902. Disponível em: <[http://data.decalog.net/enap1/liens/gallica/gallica\\_0021.pdf](http://data.decalog.net/enap1/liens/gallica/gallica_0021.pdf)>. Acesso em: 17 mar. 2018.
- HADID, Zaha. "Zaha Hadid, 1983/1991". **El Croquis**, Madrid, n. 52, monográfico, 1991.
- PEVSNER, Nikolaus. **Esquema de la Arquitectura Europea**. Buenos Aires: Infinito, 1957.
- RAPPOLT, Mark; VIOLETTE, Robert (Eds.). **Gehry draws**. Cambridge, Mass. / London: The MIT Press, 2004.
- TAFURI, Manfredo. **Teorias e história da arquitetura**. Lisboa/São Paulo: Presença/Martins Fontes, 1979.
- PIZZA, Nio; ESTÉVEZ, Carolina García. **Historia del arte y de la arquitectura moderna (1851-1933)**. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2015.
- THIBAUT, Estelle. **L'architecture au congrès d'esthétique de 1937**. 2016. ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK UND ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT, Anais: Ästhetik und Kunstwissenschaft im Zeitalter der Kongresse / L'esthétique et la science de l'art à l'âge des congrès, v. 62, n. 2, p.359-371, 2016. Disponível em: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01476904/document>>. Acesso em: 17 mar. 2018.

VASARI, Giorgio. **Vite de piu eccellenti Pittori Scultori e Architetti**. Milão: Società Tipografica de'Classici Italiani, 1807.

VÁZQUEZ RAMOS, Fernando Guillermo. "The house of the '80: escultura e arquitetura na casa de hóspedes Winton, de Frank Gehry". **Arquiteturarevista**. Porto Alegre, vol. 12, n. 2, p. 154-164, jul/dez. 2016.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceptos fundamentales en la Historia del Arte**. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.

---

FERNANDO GUILLERMO VÁZQUEZ RAMOS – Doutor em Arquitetura; Professor da USJT e do PGAUR USJT | prof.vazquez@usjt.br

PAULA DE VINCENZO FIDELIS BELFORT MATTOS – Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da USJT e do PGAUR USJT | prof.darte@gmail.br

# O PÚBLICO E O PRIVADO EM CURTO-CIRCUITO: ATRAVESSAMENTOS ENTRE ARTE E ARQUITETURA NO BRASIL NO FINAL DOS ANOS 1960

*Guilherme Wisnik*

## Resumo

No final dos anos 1960, auge da repressão no período da ditadura militar, as produções artísticas e arquitetônicas no Brasil atingem uma radicalidade ímpar. A arquitetura brutalista da chamada “Escola Paulista”, liderada por Vilanova Artigas, passa a realizar obras residenciais austeras e obscuras, com pouca intimidade e privacidade, concebidas como se fossem equipamentos públicos. Ao mesmo tempo, o artista carioca Hélio Oiticica começa a construir seus trabalhos ambientais, nos quais a inclusão do corpo do espectador-participante promove uma grande subjetivação dos espaços públicos (museus e galerias) nos quais se instala. Tomando-se essas duas trajetórias comparativamente, percebemos que as linhas mestras das produções artística e arquitetônica no Brasil seguem caminhos opostos. Por outro lado, se equivalem no sentido de tensionar a linha de separação entre as esferas pública e privada.

**Palavras-chave:** público; privado; arte; arquitetura.

## Abstract

In the late 1960s, the peak of repression in the period of the military dictatorship, artistic and architectural productions in Brazil reached a unique radicality. The Brutalist architecture of the so-called “Escola Paulista”, led by Vilanova Artigas, started to carry out austere and obscure residential works, with little intimacy and privacy, conceived as if they were public facilities. At the same time, the ‘carioca’ visual artist Hélio Oiticica begins to build his environmental works, in which the inclusion of the participant-spectator body promotes a great subjectivation of the public spaces (museums and galleries) in which it is installed. Taking these two trajectories comparatively, we realize that the main lines of artistic and architectural productions in Brazil follow opposite paths. On the other hand, they are equivalent in the sense of tensing the line of separation between the public and private spheres.

**Keywords:** public; private; art; architecture.

## Resumen

A finales de los años 1960, auge de la represión en el período de la dictadura militar, las producciones artísticas y arquitectónicas en Brasil alcanzan una radicalidad ímpar. La arquitectura brutalista de la llamada “Escuela Paulista”, liderada por Vilanova Artigas, se realiza en casas residenciales austeras y oscuras, con poca intimidad y privacidad, concebidas como si fueran equipamientos públicos. Al mismo tiempo, el artista carioca Hélio Oiticica comienza a construir sus trabajos ambientales, en los que la inclusión del cuerpo del espectador-participante promueve una gran subjetivación de los espacios públicos (museos y galerías) en los que se instala. Tomando

esas dos trayectorias comparativamente, percibimos que las líneas maestras de las producciones artística y arquitectónica en Brasil siguen caminos opuestos. Por otro lado, se equivalen en el sentido de tensar la línea de separación entre las esferas pública y privada.

**Palabras-clave:** público; privado, arte; arquitectura.



## HÉLIO OITICICA

Quando realiza sua importante exposição na Whitechapel Gallery em Londres, em 1969 (Figura 1), Hélio Oiticica já se encontra em um ponto bastante avançado da sua procura em romper com a arte objetual da representação e da contemplação, transformando o espectador de arte em participante, e incluindo o corpo de uma forma cada vez mais ativa na experiência da obra, o que chama de antiarte ambiental. Trata-se, afinal, da ideia de embaçar – e, no limite, eliminar – a fronteira entre arte e vida, desdobrando um projeto vanguardista que remonta a artistas construtivos como Piet Mondrian e Kazimir Malevitch. Projeto que levará o artista brasileiro a “duplicar a vida em

interiores cada vez mais poderosos”, mas, por isso mesmo, “cada vez mais preservados do contágio do mundo”, como bem observou o também artista plástico Nuno Ramos. Esse “pequeno paradoxo”, que é o “caroço poético” da obra de Hélio, segundo Nuno, dá o tom de boa parte da arte contemporânea brasileira. A saber: o ato de “materializar a obra no mundo acaba por criar um refúgio dentro dele” (RAMOS, 2007, p. 123).

Mais até do que uma grande retrospectiva de sua carreira, a *Whitechapel Experience* realizou pela primeira vez o projeto Éden – a reunião de tendas, camas, ninhos e penetráveis entremeados por caminhos sinuosos com piso de areia e pedra –, uma estruturação ambiental que procurou refundar o espaço da galeria



**Figura 1** – Hélio Oiticica, Whitechapel Experience, Londres, 1969.  
Fonte: Foto de John Goldblatt, Acervo do Centro de Arte Hélio Oiticica

como “recinto-participação”, promovendo, nas palavras do artista, a “criação de liberdade no espaço dentro-determinado” (SPERLING, 2008, p. 122). Essas instalações vivenciais, assemelhadas a tabas indígenas, deveriam ser usadas e até “habitadas” pelos visitantes-participantes da mostra, logrando subjetivar o espaço público – no caso, a galeria de arte. Ali, as camas-bólide e os penetráveis com chão de espuma, cobertas-saco e telas de náilon, criavam o espaço onde se podia deitar após pisar descalço campos de areia, feno e água, e assim posicionar-se relaxadamente “à espera do sol interno, do lazer não-repressivo” (OITICICA, 1996, p. 136). Tais ambientes serviam como módulos experimentais para a construção de “espaços-casa”, como afirma Hélio, figurando a ideia de um “novo mundo-lazer”, isto é, do “Crelazer”: a promessa de um mundo onde “eu, você, nós”, prossegue Oiticica, “cada qual é a célula-mater” (OITICICA, 1986, pp. 115-116). Em resumo, Hélio Oiticica procurou criar, na sua *Whitechapel Experience*, um espaço “útero”, onde a alegria de se deixar absorver no seu “calor infantil” proporcionasse um novo comportamento para as pessoas que chegassem do “frio das ruas londrinas, repetidas, fechadas e monumentais” (Idem, p. 130). Isto é: o aconchego do útero se coloca como a antítese do espaço frio e impessoal da cidade, e define o próprio locus da ação criativa do artista, daquilo que chamou de *Crelazer*.

No filme *Héliophonia* (2002), de Marcos Bonisson, o artista plástico norte-americano Vito Acconci registra a enorme

importância que o trabalho de Oiticica teve no meio de arte *underground* norte-americana na virada dos anos 60 para os 70, depois que os seus “Ninhos” instalados no Museu de Arte Moderna de Nova York, na exposição coletiva *Information*, permitiram o desenvolvimento de prolongadas vivências íntimas em espaço público. Acconci se refere sobretudo ao curto-circuito criado por Hélio entre as esferas pública e privada naquela ocasião, ao estimular o público, em sua célula *Barracão nº 2*, formada por uma série de *Ninhos*, a “habitar” as suas obras – e portanto o espaço do museu – de maneira lúdica, transformando o lugar de passagem em espaço de permanência (conta-se, inclusive, que na visita guiada da família Rockefeller à exposição um casal foi surpreendido fazendo sexo no interior de uma das celas, o que Oiticica veio a classificar como o máximo em termos de participação do público na obra de arte). Para Acconci, essas cápsulas de estar postas no meio do museu revelaram uma concepção nova de espaço público, onde se podia, ao mesmo tempo, “estar em privacidade e ter uma relação com outras pessoas” (BRAGA, 2008, p. 268). Não se trata, portanto, de um espaço público genericamente aberto a todos, como um parque ou uma praça, mas de um composto heterogêneo formado por unidades privadas.

Em seu “programa ambiental” de 1966, Hélio Oiticica conceitua a sua arte – ou antiarte – como aquela que, ao invés de se voltar para a representação e a contemplação, só pode existir com a

participação dinâmica do “espectador”, considerado então um “participador”. Assim, apropriando-se de elementos da realidade, ele não apenas recolhe objetos da vida comum para declará-los obras de arte – como já haviam feito os dadaístas e os surrealistas no início do século XX –, mas também estende o sentido de apropriação a tudo aquilo que não fosse transportável, como “terrenos baldios, campos, o mundo ambiente”, numa operação que dependeria essencialmente da participação do público. O que viria a significar, então, segundo suas palavras, “um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de ‘exposição’”, completando o raciocínio com uma frase que ficou famosa: “*Museu é o mundo; é a experiência cotidiana*” (OITICICA, 1996, p. 103).

Escrevendo esse texto-programa três anos antes da referida exposição em Londres, Oiticica propõe que os trabalhos de arte realmente vitais sejam colocados em terrenos baldios da cidade, como “uma obra perdida, solta displicentemente, para ser ‘achada’ pelos passantes, ficantes e descuidistas” (Idem, p. 104). Concretamente, a materialização dessa proposta é o *Bólido Lata-fogo*, que Hélio descreve da seguinte maneira:

“É a obra que eu isolei na anonimidade da sua origem – existe aí como que uma ‘apropriação geral’: quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma ‘obra’ ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade:

juro de mãos postas que nada existe de mais emocionante do que essas latas sós, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) – são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno.” (Ibidem, p. 104)

Como fica evidente, portanto, é notável a grande resistência de Hélio em aderir a uma dimensão mais edificante de espaço público naquele momento. O que se explica, a meu ver, tanto por questões conjunturais, relativas à associação, inevitável naquela situação, entre a instância pública e a oficialidade repressora encarnada pelo regime militar, quanto pela marca estrutural de uma carga histórica: o passado colonial e escravocrata do país, não inteiramente rompido com a declaração da Independência e a criação da República, e por isso desdobrado moderadamente na debilidade das suas instituições civis, tratadas via de regra segundo interesses pessoais. Essa prática “patrimonialista” marca fortemente a experiência de modernização brasileira, como mostram pensadores da nossa formação histórica e cultural, tais como Sérgio Buarque de Hollanda e Caio Prado Jr.

Ao analisar o significado da obsessão de Oiticica pela metáfora do labirinto como mergulho em uma interioridade infinita, Nuno Ramos lembra de um conto de Jorge Luis Borges que descreve o deserto como o maior dos labirintos: o “labirinto da pura exterioridade”. Dessa imagem, retira um importante termo de comparação entre as artes brasileira e norte-americana dos anos 1960. Afirma ele:

“É curioso que a arte norte-americana contemporânea a HO tenha elegido o deserto, o labirinto extremo da narrativa de Borges, como espaço operativo, traçando uma linha no seu solo seco, cavando um duplo negativo no *canyon* ou construindo uma espiral na superfície de um lago salgado.” (RAMOS, 2007, p. 126)

Além disso, a própria relação que os trabalhos lá e cá estabelecem com o corpo é muito indicativa de suas diferenças culturais, pois como mostra também Nuno Ramos, as instalações de Bruce Nauman podem muito bem ser vistas como “penetráveis” que têm por horizonte o corpo como centro de estímulos e respostas. Porém, ao contrário de Oiticica, “Nauman trata o eu como um autômato, um rato de Pavlov paralisado por estímulos contraditórios.” (Idem, p. 126)

Se fôssemos comparar os trabalhos americanos de Land Art com referências brasileiras em termos de escala e de poética intrínseca, teríamos que evocar necessariamente a experiência da construção de Brasília (1956-60), no interior despovoado do Planalto Central do país. Contudo, é muito significativo, a respeito disso, o fato de que se a fuga para o deserto, nos Estados Unidos, representou um movimento radical de desinstitucionalização e desmercantilização da arte, seguindo o mito americano da estrada aberta, aqui, ao contrário, ela significou o exílio do próprio Estado, como que explicitando e consagrando a eterna ausência de lugar da dimensão pública no Brasil.

Não por acaso, a arte pública é um tema de intensa discussão nos Estados Unidos desde os anos 1960. Lá, esculturas como o *Picasso de Chicago* (1967), ou as peças de Alexander Calder em Grand Rapids e também em Chicago (*La grande vitesse*, 1969, e *Flamingo*, 1973), se tornaram referências de sucesso no sentido de serem imediatamente reconhecidas como valores públicos nos lugares em que se implantaram. Não importa aqui discutir a diferença entre o “nomadismo” autorreferente da escultura moderna e a unicidade crítica dos trabalhos do tipo *site-specific*, mas sim o quanto as peças de Picasso, Calder, Moore e Noguchi, assim como as de Richard Serra, implantadas em importantes *plazas* de centros urbanos americanos, estão distantes das *Latas-fogo* de Oiticica, colocadas anonimamente em terrenos baldios à noite, e consumidas por si próprias. Positivos ou negativos em sua inserção física, os trabalhos de arte americanos lidam com um sentido de valor público muito concreto, porque assumido de forma geral pela sociedade, o que se rebate inclusive na regulamentação de incentivos estatais, como os programas *Percent for Art*, *Art in Architecture* e *Art in Public Places*, existente em muitas cidades do país – assim como, também, nas intensas batalhas judiciais que envolveram alguns desses trabalhos, como o *Tilted arc* (1981-89), de Richard Serra, o mais famoso deles.

Tendo em mente essa diferença abissal entre o Brasil e os Estados Unidos, o escultor José Resende contesta a ideia de que uma peça colocada em espaço ur-

bano possa ser diretamente considerada como obra de arte pública. Observa ele: “Acho que o conceito de coisa pública não pode se definir através da simples presença do trabalho em um lugar público. Para a arte ser pública é preciso que culturalmente também assim ela se efetive.” E completa:

“É difícil definir o que seria realmente um trabalho de arte pública no Brasil. A música, por exemplo, sim, tem aqui esse caráter de domínio público. Para que a arte ganhe essa condição mais concreta de existência no Brasil, as instituições terão que se estruturar melhor.” (CARNEIRO e PRADILLA, 1999, pp. 11-12)

Quer dizer, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil o caráter público de um trabalho de arte depende menos de sua condição espacial – o fato de instalar-se em um espaço externo ou interno –, e mais de um valor social a ele atribuído. Pois quem negaria o atributo de “público” a trabalhos como *The New York earth room* e *Broken kilometer* (1979), de Walter De Maria, instalados no interior de galerias?

No catálogo do evento *Fronteiras*, projeto de arte pública realizado pelo Itaú Cultural entre 1998 e 2001 em lugares diversos do sul do país, Sônia Salzstein faz um breve balanço do significado da “escala pública” na arte brasileira, à luz dos resultados artísticos obtidos ali. Sua avaliação, que subscrevo aqui, me permite estender até os dias de hoje, ainda que com certo grau de generalização, as questões identificadas no ponto fulcral da

passagem dos anos 1960 para os 70. Assim, afirma Salzstein, se há uma peculiaridade brasileira no campo da arte pública, é “o fato de que a abordagem do território em escala geográfica não carrou o lastro de racionalidade de uma cultura urbana e tecnológica, e tampouco a adesão à moral de um espaço público nela pressuposta” (SALZSTEIN, 2005, p. 13).

Seria preciso lembrar, em apoio a essa constatação, que a própria formação histórica das cidades brasileiras, através da colonização portuguesa, não seguiu planos abstratos que impusessem uma ordem pública como desenho regulador do conjunto. Ao contrário da grelha cartesiana que organiza as cidades de colonização espanhola em torno de uma *plaza mayor*, no Brasil as cidades se organizaram mais a partir do protagonismo de certos edifícios, e de adaptações particulares de seus traçados a terrenos acidentados, do que de um princípio regulador geral. Igualmente, suas praças raramente foram elementos geradores do conjunto, e sim, ao contrário, espaços sobrantes na configuração irregular dos lotes – como os “largos”, por exemplo –, ou então evoluções posteriores dos adros, pátios e terreiros das igrejas. São, portanto, espaços que não nasceram públicos, e que uma vez tornados públicos, apenas precariamente conseguem se manter como tal. Ao lado disso, e não por acaso, podemos identificar um histórico alheamento das cidades brasileiras em relação à presença da arte, que se espelha também em uma tímida cultura pública do meio artístico em questão.



Assim, é interessante notar que mesmo na produção de artistas pertencentes a uma vanguarda construtiva brasileira, como o neoconcretismo, e que se propuseram a realizar o próprio espaço como obra de arte, essa mesma questão se mantém. Pois, como observa novamente Sônia Salzstein:

“Não deixava de ser uma peculiaridade cultural o fato de que a arte construtiva brasileira, uma vez emancipada da moldura e da base, e confrontada à experiência imediata do espaço, aludisse de modo esquivo ou no mínimo reticente à questão da cidade; esta, em todo caso, quase sempre era percebida como espaço ‘externo’.” (Idem, p. 23)

#### VILANOVA ARTIGAS

O arquiteto Vilanova Artigas dá uma importante guinada em sua carreira entre 1956 e 60, através sobretudo de obras residenciais e escolares feitas em parceria com Carlos Cascaldi. Com efeito, é preciso entender esse processo à luz da sempre importante relação entre arquitetura e política para Artigas. Naquele momento, o projeto de reeducação moral da burguesia brasileira veio a se tornar um elemento importante do plano político do Partido Comunista Brasileiro, do qual Artigas era um destacado membro. Pois na interpretação do partido, o sujeito da transformação social do país não era ainda o proletariado ou o camponês, mas a burguesia nacional, tida

então como progressista. Seria preciso realizar primeiro a revolução democrático-burguesa no país, afirmava o partido, e para tanto era vital a reeducação moral dessa classe com vistas à consolidação de ideais mais coletivistas do que privados, desdobrando-se em costumes mais ascéticos e despojados do que superficiais e decorativos. O projeto da casa burguesa assumia portanto, nesse contexto, contornos revolucionários.

É importante notar que as grandes mudanças introduzidas por Artigas em projetos como os das casas Baeta (1956), Rubens de Mendonça (1958), Taques Bittencourt (1959) e Ivo Viterito (1962), não se restringem ao plano formal. Antes de tudo, elas partem de uma revisão da relação tradicional entre programa doméstico e lote urbano em São Paulo, herdeira tanto do modelo dos palacetes ecléticos da elite, quanto da acanhada tipologia rural importada sem mediações para a cidade. Desse modo, o arquiteto se propõe a constituir um novo modelo residencial para a classe média com um sentido verdadeiramente cidadão, contestando a hierarquia entre a frente e o fundo da construção, e abolindo o longo corredor lateral que costumava levar o automóvel para uma garagem situada na parte de trás das casas, junto aos aposentos de serviço. Ao mesmo tempo, à medida que unifica toda a construção sob uma cobertura única, Artigas avança ao máximo possível a construção sobre os limites do lote, absorvendo-o no interior da casa, que ganha assim atributos de paisagem construída.



Nessas novas residências projetadas por Artigas, muitas vezes as áreas de convívio social se deslocam para os fundos dos terrenos, ou então para pátios ao ar livre vazados em sua parte intermédia, enquanto programas considerados de serviço acabam voltando-se para a frente, isto é, para a antiga fachada principal. Ao negar de certa forma a realidade contingente da cidade com suas empenas cegas voltadas para a rua, os projetos de Artigas passam a construir casas e escolas como se fossem cidades em si mesmas. Para tanto, o arquiteto lança mão de materiais dotados de um caráter marcadamente urbano, ao mesmo tempo que constrói espaços de circulação tão generosos que se configuram também como lugares de estar, ou passagens públicas.

Como é óbvio, essa reorientação de rumos na obra de Artigas significou uma negação tácita do otimismo implícito na sua fase “carioca” anterior, correspondente às obras que construiu em Londrina. Pode-se dizer que o que se arma, nesse momento, é praticamente uma inversão daquele ideal passado, caracterizado pelo desenho dinâmico da cobertura, e por formas francamente exteriorizadas. Nessa superação do idealismo utópico moderno, há, segundo João Masao Kamita, uma percepção da “premência do presente” como fator determinante. (KAMITA, 2000, p. 23) Isto é, uma compreensão nova da forma, vista agora como um campo de tensões, um arcabouço de relações materiais em permanente conflito. Vem daí a incorporação contumeliosa da opacidade em suas obras, numa

problematização explícita, e até didática, da relação entre o interior e o exterior do edifício. Ou, em outros termos, entre indivíduo e sociedade. Comparando, certa vez, a sua atitude projetual à de Oscar Niemeyer, Artigas declarou o seguinte: “Oscar e eu temos as mesmas preocupações e encontramos os mesmos problemas”, mas

“enquanto ele sempre se esforça para resolver as contradições numa síntese harmoniosa, eu as exponho claramente. Em minha opinião, o papel do arquiteto não consiste numa acomodação; não se deve cobrir com uma máscara elegante as lutas existentes, é preciso revelá-las sem temor.” (BRUAND, 1981, p. 302)

É possível identificar nessa incorporação tensa do materialismo histórico, por Artigas, tanto o esforço interno de fundação de um ponto de vista autônomo em relação aos grandes centros mundiais, tendente à afirmação de uma soberania nacional, quanto o espelhamento inevitável de um novo contexto internacional surgido no pós-guerra europeu, em que a ideologia moderna fazia sua autocrítica. O que se mostra tanto na fantasia tecnológica das megaestruturas, que abandonavam as soluções pontuais para pensar as construções como invólucros de múltiplos programas, incluindo-se as obras de infraestrutura urbana, quanto na angústia grave do brutalismo, que colocava a nu a ingenuidade precedente de uma visão neutra da técnica.

Há nesse momento, portanto, na obras de Artigas, uma forte entronização da crítica dialética na forma construída, fazendo com que esta deixe de ser entendida como volume geométrico abstrato para ser pensada como estrutura. Vem daí a necessidade de tornar visíveis as entranhas da construção, e de deixar à vista tanto a sua mecânica, “expressa na forma dos fluxos vetoriais que a atravessam (cargas, empuxos, pesos, ventilação, iluminação, movimento das águas)”, quanto as “marcas do seu ciclo produtivo pela utilização franca dos materiais e pelos sinais dos processos de execução” (KAMITA, 2000, p. 34).

Percebe-se, assim, que o seu raciocínio vai na direção de se estabelecer uma identidade fundamental entre a estrutura espacial e a estrutura portante, caminho que se mostra claro pela primeira vez na casa Taques Bittencourt (1959), cuja configuração se torna o princípio do partido que Artigas adotará em seguida nas soluções de grande porte, como as escolas e clubes, e que pode ser resumido da seguinte maneira: o uso de pórticos estruturais, rampas, jogos de pisos defasados em meios níveis e pés-direitos variáveis, e a criação de um vazio central iluminante que incorpora uma natureza controlada. Assim, na casa Taques Bittencourt, enquanto o terreno se movimenta, replicando-se no movimento diagonal dos apoios, a continuidade espacial é garantida pela extensão abarcadora da grande cobertura uniforme, bem como pela repetição serial do sistema estrutural. Desse modo, enquanto o exterior

do edifício se reduz a uma volumetria simples, a um invólucro rígido, o espaço interno se torna complexo e fluido, criando uma relação de certa indeterminação ativa entre os ambientes. Ambiguidade fundamental para a riqueza espacial desse modelo, e que é uma característica essencial do prédio da FAUUSP.

O golpe militar de 1964 impõe grandes dificuldades pessoais a Artigas. Depois de ficar preso por 12 dias, Artigas foge para o Uruguai, onde permanece exilado em torno de um ano. Na volta, sob inquérito, vive por algum tempo na clandestinidade. Como é fácil imaginar, produz muito pouco nesse período. Contudo, mesmo nessa incômoda condição de “arquiteto-presidiário”, realiza uma obra de forte expressividade, cujas características distoam do conjunto, e, por isso, marcam a sua carreira. Refiro-me à casa Elza Berquó (1967), na qual Artigas organiza a planta em torno a um pátio interno de desenho irregular, e decide apoiar a laje de cobertura sobre quatro troncos de árvore. Surpreendentemente iconoclasta, essa solução é qualificada por ele como “sarcástica”, “irônica” e “meio pop”, porque feita com a intenção deliberada de mostrar que, naquela ocasião, “essa técnica toda, de concreto armado, que fez essa magnífica arquitetura”, não passava “de uma tolice irremediável em face de todas as condições políticas que se vivia” (ARTIGAS, 2004, p. 211).

Como mostra Pedro Fiori Arantes, a dúvida de Artigas espelha a perplexidade do Partido Comunista Brasileiro diante do golpe, que fora afinal apoiado pela

burguesia nacional. Fato que deixava sem sentido o projeto ideológico da “casa burguesa”, tal como formulado antes pelo arquiteto, apoiado nas diretrizes do PCB. (ARANTES, 2002, p. 40) Sua dúvida, no entanto, é momentânea. Em concordância com a visão do partido, os textos e projetos que Artigas realiza em seguida, durante os chamados “anos de chumbo” da ditadura militar brasileira, revelam uma aposta renovada no avanço das forças produtivas nacionais como motor do crescimento econômico e, conseqüentemente, de democratização social, mesmo que a longo prazo. Tal crença é que está na base do projeto para o grande conjunto habitacional de baixa renda CECAP Zezinho Magalhães Prado (1967), em Guarulhos, cuja escala tornava possível imaginar que a demanda gerada pelo projeto seria capaz de impulsionar a indústria de pré-fabricados de concreto em São Paulo, o que na prática não ocorreu.

Suas obras residenciais, nesse momento, investem-se de profunda negatividade. É o caso, sobretudo, das residências Telmo Porto (1968, Figura 2) e Martirani (1969), em que a áspera clausura se torna sombria, denunciando um ponto-limite do seu projeto de urbanizar a vida doméstica. Para esses exemplos, encaixa-se muito bem a caracterização dúbia feita muito antes por Lina Bo Bardi sobre as casas de Artigas. “Uma casa construída por Artigas não segue as leis ditadas pela vida de rotina do homem”, afirma ela, “mas lhe impõe uma lei vital, *uma moral que é sempre severa*, quase puritana.” (BO BARDI, 1950, p. 7)

E interessante relacionar esse projeto revolucionário da casa paulista – ao qual podemos acrescentar outras referências marcantes, como as residências que Paulo Mendes da Rocha fez para si mesmo (1964) e para Fernando Millan (1970) –, com as ações transgressivas e contemporâneas de artistas plásticos que fizeram trabalhos ambientais, como Hélio Oiticica, que, como vimos, logrou domesticizar o espaço público, trazendo a público de forma ostensiva experiências radicais de subjetividade.

Do ponto de vista cronológico, esses trabalhos de Hélio coincidem com as casas mais radicais de Artigas e de Paulo Mendes da Rocha, realizados não por acaso no momento de maior tensão social e política do país, ao redor do AI-5. Momento em que nossa melhor produção artística e arquitetônica radicaliza a sua negatividade experimental, combinando a guerrilha política a uma espécie de guerrilha estética. À primeira vista, essa comparação direta entre os grandes paradigmas artísticos e arquitetônicos do Brasil na época revela um claro antagonismo de princípios, baseado na oposição binária entre categorias tais como coletividade e intimidade, aspereza e acolhimento, indústria e artesanato, trabalho e lazer, puritanismo e hedonismo etc. Oposição que espelha um grande afastamento intelectual entre arte e arquitetura no Brasil, numa etapa seguinte à inauguração de Brasília, que tinha se apresentado ao mundo sob o signo ecumênico de uma “síntese das artes”. Pois ao longo dos anos 1960, enquanto



**Figura 2** – Vilanova Artigas, Residência Temo Porto, São Paulo, 1968. Fonte: Arquivo da Fundação Vilanova Artigas

**Figura 3** – Vilanova Artigas, FAUUSP, São Paulo, 1961-1969. Fonte: Foto do Autor, Acevo Pessoal, 2017

**Figura 4** – Hélio Oiticica, Núcleos, 1960, Rio de Janeiro. Fonte: Foto de John Goldblatt, Whitechapel Galley, 1969, Acervo do Centro de Arte Hélio Oiticica



a corrente dominante da arquitetura se manteve atrelada ao projeto nacional-desenvolvimentista do período anterior, as demais artes adotaram em geral as linhas da contracultura, formulando imagens mais sincréticas do país.

O forte recalque da intimidade nas casas paulistas é fruto de uma combinação ímpar entre a militância comunista de Artigas e o positivismo que regeu uma corrente expressiva da arquitetura moderna, deixando também sementes duradouras na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Hoje, do ponto de vista do discurso, pode-se dizer que o seu conteúdo moral constituiu um difícil obstáculo para a atualização crítica das gerações seguintes, formadas por essa tradição. Por outro lado, do ponto de vista espacial, esse modelo atingiu uma radicalidade tal que fez com que ele persistisse no tempo, e pudesse ainda alimentar a produção dos jovens arquitetos que hoje se formam em São Paulo, e no Brasil como um todo.

Com efeito, voltando aos exemplos do final dos anos 1960 e início dos 70, se de um lado os arquitetos buscavam transformar casas em espaços públicos, reduzindo ao limite sua condição doméstica, de outro os artistas plásticos construíam células vivenciais que subjetivariam

o espaço público. Eis aí uma curiosa inversão, e, ao mesmo tempo, penso eu, uma significativa contribuição da arte brasileira (arquitetura incluída, evidentemente) ao mundo. Ações transgressivas que forçaram os limites clássicos da fronteira entre público e privado, vindas justamente de um país em que, muito a propósito, a esfera pública parece nunca ter se constituído plenamente como um valor social afirmado.

Pode parecer curioso, mas se olharmos para os amplos espaços internos da FAUUSP (Figura 3), com seu jogo ativo de planos soltos e defasados, opacos e transparentes, e estruturadores de um sistema de circulação contínua, podemos pensar também nos Núcleos (1960-63, Figura 4) de Hélio Oiticica: ambientes formados pela explosão do suporte bidimensional, e conseqüentemente pela autonomia dos planos cromáticos, suspensos no ar. Com grande intuição artística, apesar de discursos distintos, ambos formularam um espaço novo, mais generoso e democrático. Um ambiente que recusa o caráter fortemente determinado por limites e convenções a priori, e se abre ao condicionamento intersubjetivo dos múltiplos usuários. Onde, como dizia Artigas a respeito da FAU, “todas as atividades são lícitas”. (PUNTONI et alii, 1997, p. 101)

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura nova**: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões. São Paulo: Editora 34, 2002.
- ARTIGAS, Vilanova. **Caminhos da arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BO BARDI, Lina. “Casas de Vilanova Artigas”. **Habitat**. São Paulo: Masp, outubro-dezembro de 1950, pp. 02-16.
- BRAGA, Paula. **A trama da terra que treme**: multiplicidade em Hélio Oiticica. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à FFLCH-USP, 2007.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CARNEIRO, Lúcia e PRADILLA, Ileana. **José Resende**. Rio de Janeiro: Larceda Editores, 1999.
- KAMITA, João Masao Kamita. **Vilanova Artigas**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, Hélio. **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996.
- PUNTONI, Álvaro et alii (org.). **Vilanova Artigas**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997.
- RAMOS, Nuno. **Ensaio geral**: projetos, roteiros, ensaios, memórias. São Paulo: Editora Globo, 2007.
- SALZSTEIN, Sônia (org.). **Fronteiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.
- SPERLING, David. “Corpo + arte = arquitetura: proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark”. In: BRAGA, Paula (org.). **Fios soltos**: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- TEIXEIRA, Manuel C. e VALLA, Margarida. **O urbanismo português**: séculos XIII-XVIII, Portugal-Brasil. Lisboa: Livros Horizonte, 1999.



# HISTÓRIA DA ARTE E ARQUITETURA: A IMAGEM CRISTAL NA CONTEMPORANEIDADE

*Eduardo Rocha  
Valentina Machado*

## Resumo

Pesquisa sobre experiência didática realizada com acadêmicos do segundo semestre da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo junto a disciplina de História das Artes. A proposta consistiu na utilização da cartografia urbana, da autofotografia e da montagem de um “Atlas Mnemosyne”, com o objetivo de aproximar imagens de períodos diversos da história das artes com a arquitetura vivida na cidade – passado e presente ao mesmo tempo. Como referencial teórico foi utilizado o conceito de imagem-cristal, de Gilles Deleuze, como disparador de processos de criação e invenção, de mundos e projetos de arquitetura – futuro.

**Palavras-chave:** história da arte; arquitetura; imagem-cristal; ensino de arquitetura e urbanismo.

## Abstract

Research on didactic experience carried out with students from the second semester of the School of Architecture and Urbanism in the discipline of History of Art. The proposal consisted in the use of urban cartography, self-photography and the assemblage of an “Atlas Mnemosyne”, with the objective of bringing images from different periods of the history of art with the experience of architecture in the city - past and present at the same time. As a theoretical reference, Gilles Deleuze’s concept of crystal-image was used as a trigger for processes of creating and inventing worlds and architecture projects - the future.

**Keywords:** art history; architecture; crystal-image; teaching architecture and urbanism.

## Resumen

Investigación sobre la experiencia docente realizada con académicos del segundo semestre de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo en la asignatura de Historia del Arte. La propuesta consistió en el uso de la cartografía urbana, la autofotografía y el montaje de un “Atlas Mnemosyne”, con el objetivo de acercar imágenes de diferentes períodos de la historia del arte con la arquitectura vivida en la ciudad - el pasado y el presente al mismo tiempo. Como marco teórico, el concepto de imagen de cristal de Gilles Deleuze se utilizó como desencadenante de procesos de creación e invención de mundos y proyectos de arquitectura: el futuro.

**Palabras-clave:** historia del arte; arquitectura; imagen de cristal; enseñanza de arquitectura y urbanismo.

## INTRODUÇÃO

A pesquisa tem como objeto exercícios realizados com imagens da história das artes e da arquitetura na contemporaneidade, capturadas por alunos da disciplina de História das Artes do 1º semestre de 2018, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas. A disciplina de História das Artes tem como objetivo geral o estudo de um breve panorama das artes visuais na cultura ocidental, da pré-história até os tempos atuais, revisando os principais movimentos e manifestações da arte e buscando aproximações com a arquitetura e o urbanismo.

Durante todo o processo de ensino da disciplina adotou-se o método do “Atlas Mnemosyne” (DIDI-HUBERMAN, 2009; WARBURG, 2010), que consistiu na confecção de atlas de imagens de períodos da arte estudados. O “Atlas Mnemosyne” proposto por Aby Warburg, confeccionado entre os anos 1924 e 1929, reunia na coleção de imagens da arte, de diversos períodos, que eram constantemente montados e desmontados – heterogeneamente – provocando a memória e o inconsciente, e segundo Didi-Huberman (2009) é para qualquer historiador da arte e artista contemporâneo uma obra de referência, reconfigurando a ordem das coisas.

Montar e contemplar um “Atlas da História das Artes” fez com que o grupo de alunos percebesse como determinados artistas trabalham e porque identificamos determinados movimentos artísticos e

suas correntes, além disso é possível para um estudante de arquitetura questionar as relações cada vez mais frágeis entre forma, função e tecnologia. Para Didi-Huberman (2009) é possível através do atlas reconfigurar a ordem dos lugares e do tempo.

## REVISÃO DA LITERATURA

Arquitetos nunca olhamos para essa zona cinzenta que nos faz cegar, ou olhamos para trás, para o passado e analisamos os acontecimentos desde um ponto de vista histórico cronológico – Cronos, ou olhamos adiante, a partir dos processos de revitalização e restauro dos edifícios e dos lugares, mas nunca para esse tempo hoje, para aquilo que está ali a nossa frente. Ao contrário, nessa zona cinza subsiste passado e futuro, é Aion. As imagens da arte não são pensadas aqui como um agora que estende seus tentáculos em direção ao passado ou ao futuro, mas sim a um futuro e um presente que se fragmentam a cada momento, abandonam-se, deixam-se levar, tudo na coexistência Aion e Cronos, Cronos e Aion – um inventa o outro – e assim infinitamente.

Quando percorremos os territórios do abandono do Cronos, estamos realizando uma espécie de pensamento-imagem. O cinema tem emprestado algumas noções à arquitetura, principalmente a noção de sequência, como recorda Paul Virílio (1993). Dito de outro modo noções como deslocamento, de velocidade, da memória em relação com um percurso

imposto ou com um percurso conhecido, nos permitem compor um espaço arquitetônico, não somente a partir daquilo que se vê, senão a partir daquilo que se memoriza em uma sequência que se encadeia sensitivamente. É a partir daí existem contrastes entre o que se cria e o que se estabelece na origem da percepção do espaço.

Os tempos se estabelecem de outras formas. É passado, presente e futuro, ao mesmo tempo. Gilles Deleuze reabilita a distinção estoica de Aion e Chronos para pensar a extratemporalidade do acontecimento (ou, caso se prefira, sua temporalidade paradoxal). Aion opõe-se a Chronos, que designa o tempo cronológico ou sucessivo, em que o antes se ordena ao depois sob a condição de um presente englobante no qual, como se diz, tudo acontece. “O acontecimento é sempre um tempo morto, lá onde nada acontece” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 149). Nesse nível, o acontecimento não é mais apenas a diferença das coisas; ele afeta a subjetividade, insere a diferença no próprio sujeito. É preciso fazer acontecer. O acontecimento é a própria arquitetura abandonada.

Quando filmamos, revelamos e editamos abandonos, procuramos mudar a ordem do sentido. “O que fazia sentido até o presente tornou-se diferente e mesmo opaco para nós, aquilo a que agora somos sensíveis não fazia sentido antes” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 24). O tempo se interrompe, acontece um corte, uma censura, olhamos para um edifício abandonado de outro plano, um

entretanto. Somos filmados e filmamos. Somos editados e editamos.

[...] Há um ponto de vista que pertence tão bem à coisa que a coisa não para de se transformar num devir idêntico ao ponto de vista. Metamorfose do verdadeiro. O artista é o criador de verdade, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada, nem reproduzida, ela deve ser criada. Não há outra verdade senão a criação do novo (DELEUZE, 2005, p. 179).

Deleuze aposta em acontecimentos que possam romper nossos esquemas sensório-motores, relaxar nossos esquemas perceptivos enrijecidos pela miséria cotidiana, de modo que diante dessa disfunção (encontro) nunca mais sejamos os mesmos, nem mesmo a realidade também.

Na chamada civilização da imagem, é preciso resistir ao clichê, à imagem carregada de interioridade e de verdades preestabelecidas. Estamos rodeados de imagens a todo o instante, mas nunca a imagem esteve tão longe de cumprir seu papel: provocar sensações e levar o espectador a refletir. As imagens nos chegam como verdades já prontas, como algo a ser recebido e assimilado. A civilização da imagem é na verdade a civilização de clichês, na qual tudo parece levar justamente ao encobrimento das imagens. Imagem-arquitetura.

O clichê faz desaparecer o que há de legível, e até mesmo de visível, na imagem, uma vez que trabalha com o óbvio, com o que está dado e visto, com



**Figura 1** – Atlas em processo.  
 Fonte: Autores (2018)

**Figura 2** – Perímetro Urbano de Pelotas e mapa da área dos registros.  
 Fonte: Autores (2018)



repetição do mesmo. No entanto, é claro que, se por um lado os clichês estão sempre a apagar as verdadeiras imagens, por outro, as imagens estão sempre tentando escapar ao mundo dos clichês.

Quando olhamos para uma cidade, poderíamos enquadrar seus belos prédios históricos, seus monumentos, suas praias, suas belas paisagens, seus pescadores. Quando optamos por olhar para abandonos procuramos nos aproximar há uma vertente do cinema atual – aquela que consegue se distanciar dos modelos hollywoodianos de cinema-ação – e revelar tentativas de sair do clichê, de arrancar deles a potência da imagem.

## METODOLOGIA

As imagens foram colecionadas pelos alunos, a partir de reproduções de sites, livros, catálogos, etc. A cada uma das aulas com as temáticas cronológicas da história da arte, foram fabricados atlas-painéis (Figura 1), organizados por temas, formas, cores, etc.

Como procedimento de atravessamento ao atlas, foi proposta uma aproximação imagética com o entorno atual de um recorte de cidade, propondo aos alunos uma caminhada pelos arredores da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, no Bairro Porto da cidade de Pelotas (Figura 2), na busca por imagens autofotográficas (HEES et al., 2017), de aproximação com as imagens coletadas no atlas da história da arte produzidos até então na disciplina. A turma foi divi-

da em grupos de 03 alunos e através de um sorteio cada um destes grupos ficou responsável por um período histórico. A provocação foi realizar o registro de imagens da contemporaneidade que se relacionem com algum dos períodos da história da arte estudados em aula. Além do registro, uma legenda acompanha o material, explicando a relação entre a imagem atual e o conteúdo estudado. Posteriormente ocorreu a apresentação das imagens e discussão com o grupo.

Reunir códigos verbais (legendas e falas dos alunos) e imagéticos (fotografias) com certeza irá potencializar os resultados de qualquer pesquisa no campo da percepção ambiental (MEDINA FILHO, 2013). Adotar práticas ativas para coletar imagens poderá tornar a pesquisa em percepção ambiental mais dinâmica e precisa, ao incluir a imagem (não verbal) – a autoimagem – e a fala (verbal) como (des)integrantes de um mesmo procedimento metodológico.

Para analisar imagens, é preciso saber que estamos submergidos sobre o “imaginário social”, conceito de Cornelius Castoriadis (2000), os participantes estão sendo atravessados por seus fatos sociais, culturais, locais, políticas, econômicas, etc. Castoriadis divide as dimensões que operam a ordem das sociedade em: lógica herdada (identitária) e o imaginário social. A lógica herdada pelo passar do tempo como hegemônica e; o imaginário social tem como marca o indeterminado, o inconsciente e a imaginação. Portanto nem tudo é determinado, mas também fruto de criações

**Figura 3 e 4** – Aproximações dos alunos Jonas Matos e Genes Rosales. Escultura cabeça de elefante – Pelotas/Século XXI e Dama de Elche – Alicante/Espanha/Século IV. Fonte: Autores (2018). Esculturas Cerâmicas – CA/UFPeL. Alunas: Acrícia Oliveira, Bruna Jores, Jane Centeno, Tabita Saueressig

**Figura 5 e 6** – Aproximações dos alunos Acrícia Oliveira, Bruna Jores, Jane Centeno, Tabita Saueressig. Utensílios Pré-Históricos e Esculturas Cerâmicas – CA/UFPeL. Fonte: Autores (2018). Esculturas Cerâmicas – CA/UFPeL. Alunas: Acrícia Oliveira, Bruna Jores, Jane Centeno, Tabita Saueressig





indeterminadas, sentidos e práticas que se ressignificam incessantemente. Ambas instituições de cidade amiga do idoso, de lugar hospitaleiro que acolhe o envelhecimento, estão imbricadas em novos significados e imaginários do social que reconstróem o ser histórico-social.

O processo fotográfico é um processo de criação. Segundo Gombrich (2012) a imagem visual não é mera representação da realidade, mas inventado pelo seu autor a partir de experiências diversas e subjetividades. A autofotografia, portanto é um recurso criador e pedagógico; requer escolhas e tomadas de posição, potencializando o pensar sobre.

A autofotografia, método descrito por Robert Ziller (NEIVA-SILVA E KOLLER, 2002), caracteriza-se por um procedimento fotográfico executado pelo próprio sujeito da pesquisa – o idoso – que elege o que quer fotografar, o ponto de vista, o horário, etc., é autônomo no ato de fotografar e responder a questão de pesquisa. O método da autofotografia descrito por Robert Ziller na década de 70, para ser utilizada em estudos de psicologia, consiste em um conjunto de fotografias autorais dos participantes, a partir de um questionamento disparado pelos pesquisadores, inicialmente utilizado para romper com as dificuldades de comunicação verbal.

Amerikaner et al. (1980) define o conteúdo (fotografias em si) e o processo como as duas questões chave para a leitura e análise das autofotografias. O conteúdo como um lugar, um aspecto, um sentimento, atividade, aparência que

aparece nas imagens, mas também pode ser importante para análise aquilo que foi omitido da imagem pode indicar a grande dificuldade de verbalizar aquela categoria. O processo é aqui focado na indicação de como as pessoas interagem com o mundo ao seu redor. Para isso segundo o autor é imprescindível variar a atenção entre o concreto e o abstrato, tratando da análise individual ao conjunto delas.

## RESULTADOS E DISCUSSÃO

As imagens aproximadas apresentadas (Figura 3) surpreenderam pela potência e criação (DELEUZE, 1999) encontradas pelos alunos, possibilitando um resgate de conceitos e novas leituras para a história da arte e arquitetura na contemporaneidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Destaca-se a criação de espécies e composições de imagens-cristal (DELEUZE, 2005), a partir do abandono do par representação-significado, criando imagens líquidas, viscosas, que escorrem por todos os lados, difíceis de serem agarradas, se apegarem, quando falamos de imagens cristais da arquitetura. São lugares corpos sem órgãos, onde a própria palavra escorrega, aparece e desaparece, está sempre acompanhando uma outra palavra, um período histórico das artes e uma imagem da arquitetura,

**Figura 7 e 8** – Aproximações das alunas Elaine Silva, Elisângela Pires e Karina Souza. Papiro Egípcio/Livro dos Mortos do Antigo Egito e Pintura Mural – Fachada da Biblioteca do ICH/UFPeL. Fonte: Autores (2018).



vida e morte. Nomeada mas fugidia, abandonável.

Imagem abandonadas como pura vertigem, lugar em que perdemos o equilíbrio, a falta de sustentação, ou que gira sobre o próprio sujeito ou nas coisas que o rodeiam, como quando nos encontramos a uma grande altura ou nos deparamos com um precipício, ou depois de dar muitas voltas – girar – e tentar caminhar (ROCHA, 2010). Aí, sim, estamos experimentando a imagem-cristal, abandonando. E, nesse momento, seremos arrebatados por uma perda momentânea de sentido, de domínio de si mesmo, que pode nos conduzir a um ato de violência ou de emoção frente às imagens da arte e da arquitetura. Abandonamo-nos no giro, nem antes, nem depois. Na fronteira da arte, da filosofia e da própria arquitetura.

Abandonando ou abandonado entramos em uma espécie de caleidoscópio

psicótico, tornando possível repensar nossa temporalidade, nossos modos de vivenciar a história e todas as nossas lógicas de visibilidade. Tudo que o estado da loucura dispara e conturba. Vamos ouvir a loucura nas adjacências do pensamento esquizofrênico proposto por Deleuze e Guattari. Tal qual uma imagem cristal, um espelho multifacetado, desdobrado e indiscernível (DELEUZE, 2005, p.105).

Tal resistência, potente para o pensamento e para a possível criação (DELEUZE, 1999) rompe espelhos que não queremos ver, como o que nos olha nos cega (DIDI-HUBERMAN, 1998), espelhos da exclusão. E a partir do espelho – arquitetura e arte – descobrimos que é possível desfazer algumas ordens cristalizadas no espelho cidade-arquitetura, incluindo aí novos e estranhos fragmentos, a fim de criar outras ficções de vida, outras vidas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMERIKANER, M., SCHAUBLE, P., & ZILLER, R. C. **Images: The use of photographs in personal counseling**. *Personnel and Guidance Journal*, 59, 68-73, 1980.
- CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- DELEUZE, Gilles. **O Ato da Criação**. São Paulo: Folha de São Paulo, 1999.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo: cinema II**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. 1992
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **La imagen superviviente**. *Historia del arte y tempo de los fantasmas segun Aby Warburg*. Madri: Abada Editores, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- GOMBRICH, Ernest Hans. **O uso das imagens**. São Paulo: Bookman, 2012.

- HEES S., HORSTMAN K., JANSEN M., RUWAARD D. **Photovoicing the neighbourhood: Understanding the situated meaning of intangible places for ageing-in-place.** *Heal. Place.* 2017;48:11–9. Disponível em: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1353829217301600>>. Acesso em 15/05/2018.
- MEDINA FILHO, Antonio Luiz de. **Importância das Imagens na Metodologia de Pesquisa em Psicologia Social.** In: *Psicologia & Sociedade*, 25(2), 263–271, 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v25n2/03.pdf>>. Acesso em: 30 de abril de 2018.
- NEIVA-SILVA, Lucas; KOLLER, Sílvia Helena. **O uso da fotografia na pesquisa em Psicologia.** In: *Estud. psicol. (Natal)* [online]. 2002, vol.7, n.2, pp.237–250. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-294X2002000200005&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-294X2002000200005&script=sci_abstract&tlng=pt)>. Acesso em: 30 de abril de 2018.
- ROCHA, Eduardo. **Arquiteturas do Abandono:** ou uma cartografia nas fronteiras das artes, arquitetura e filosofia. Tese de Doutorado em Arquitetura, PROPARG/UFRGS. Porto Alegre: PROPARG/UFRGS, 2010.
- VIRILIO, Paul. *O espaço crítico.* São Paulo: Editora 34, 1993.
- WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne.** Madri: Ediciones Akal, 2010.
- ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário Deleuze.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

---

EDUARDO ROCHA – Doutor em Arquitetura; Professor da FAUrb UFPel e do PROGRAU UFPel | [amigodudu@gmail.com](mailto:amigodudu@gmail.com)  
VALENTINA MACHADO – Mestranda em Arquitetura e Urbanismo; PROGRAU UFPel | [valentina.rigon.machado@gmail.com](mailto:valentina.rigon.machado@gmail.com)

# AÇÃO CARTOGRÁFICA NA NOITE DOS MUSEUS: A PERCEPÇÃO DOS CAMINHOS QUE PERMEIAM A ARTE E A ARQUITETURA DA CIDADE

*Celma Paese  
Fábio Bortoli*

## Resumo

O objetivo do artigo é relacionar a apropriação espacial na cidade contemporânea com a produção de lugar em suas arquiteturas. Entendemos que, eventos públicos como a Noite dos Museus, ações de apropriação espacial urbana, como o Projeto Cartografia da Hospitalidade e grandes exposições de arte contemporânea, como a Bienal do Mercosul são expressões culturais multidisciplinares, que adaptam e ressignificam espaços, produzindo lugares que, apesar de efêmeros, são manifestações da pluralidade dos desejos da urbanidade e agentes do *por vir*. Para exemplificar este entendimento, utilizamos como objeto de estudo as percepções e significações de lugares durante a Ação Cartográfica do grupo do Projeto de Pesquisa Cartografia da Hospitalidade, durante a Terceira Noite dos Museus, evento que ocorreu paralelamente a Bienal do Mercosul, no Centro Histórico de Porto Alegre, em 19 de maio de 2018.

**Palavras-chave:** Projeto de Arquitetura e Urbanismo; Arquitetura e desconstrução; Percepção de lugar, Cartografia da Hospitalidade; Urbanismo Contemporâneo

## Abstract

The purpose of this article is to relate the spatial appropriation in the contemporary city with the production of place in their architectures. We understand that public events such as the Night of Museums, urban spatial appropriation actions such as the Cartography of Hospitality research project and large contemporary art exhibitions such as the Mercosul Biennial, are multidisciplinary cultural expressions that adapt and resignify spaces, producing places which, although ephemeral, are manifestations of the plurality of the desires of urbanity and agents of the future. To exemplify this understanding, we use as an object of study the perceptions and meanings of places during Cartographic Action of the Cartography of Hospitality Project's group during the Third Night of Museums. The event took place in parallel with Mercosul Biennial in Porto Alegre's Historical Center, on May 19, 2018.

**Keywords:** architectural and urban design, architecture and deconstruction, cartography of hospitality, Perception of places, Contemporary urban design

## Resumen

El objetivo del artículo es relacionar la apropiación espacial en la ciudad contemporánea con la producción de lugar en sus arquitecturas. Entendemos que eventos públicos como la Noche de los Museos, las acciones de apropiación del espacio urbano, como el Proyecto Cartografía de la Hospitalidad y las grandes exposiciones de arte contemporáneo, como la Bienal del Mercosur, son expresiones culturales multidisciplinares que se adaptan y dan nuevo significado a los espacios, produciendo lugares que, a pesar

de ser efímeros, son manifestaciones de la pluralidad de deseos urbanos y agentes del futuro. Para ejemplificar este entendimiento, utilizamos como objeto de estudio las percepciones y significados de los lugares durante la Acción Cartográfica del grupo Proyecto de Investigación en Cartografía Hotelera, durante la Tercera Noche de Museos, evento que se realizó en paralelo a la Bienal del Mercosur, en el Centro Histórico de Porto Alegre, el 19 de mayo de 2018.

**Palabras-clave:** Diseño de Arquitectura y Urbanismo; Arquitectura y deconstrucción; Percepción del lugar, Cartografía hotelera; urbanismo contemporáneo.



## A PERCEPÇÃO DE LUGAR E A APROPRIAÇÃO DO ESPAÇO

Arquiteturas que acolhem a diferentes lugares vão além de espaços urbanos e edifícios concebidos para acolher determinados usos. São arquiteturas que, como bem colocou Derrida, possibilitam o próprio pensamento. Arquiteturas que, no caminho da sua concepção, ali se encontrava o desejo da invenção. (DERRIDA, 2006, p. 166). Elas acolhem lugares eleitos para a realização dos desejos humanos: sem pessoas, a arquitetura perde o sentido de existir. Dentro desta perspectiva cabe-nos ressaltar a definição de Lineu Castello, de seu “A percepção de Lugar: repensando o conceito de lugar em arquitetura-urbanismo”, de 2007. Para o autor, lugar nasce pela percepção das potencialidades objetivas e subjetivas dos ambientes, as quais as pessoas reconhecem por experiências existenciais do conviver. Para Lineu, o lugar é um conceito entendido pelas qualidades que são atribuídas a determinado espaço, quando suas potencialidades para a realização de experiências existenciais, subjetivas e objetivas, são percebidas e nomeadas. Em termos gerais, lugar pode ser definido por uma criação ‘morfológica ambiental’, com significados simbólicos que são atribuídos pelas pessoas que criam uma espacialidade específica através de experiências vividas. (CASTELLO, 2007, p. 116)

Em sua introdução ao tema de lugar, Tim Cresswell define que, “no nível básico, é espaço investido de significado

no contexto de poder. Esse processo de investir espaço com significado acontece ao redor do globo em todas as escalas, e tem ocorrido ao longo da história humana” (CRESSWELL, 2014, p. 35). Tuan, em seu “Espaço e lugar: a perspectiva da experiência” contrapõe ‘espaço’ como movimento/liberdade à ‘lugar’ como pausa/segurança. “Espaço’ é mais abstrato do que ‘lugar’ e o que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (TUAN, 2013, p. 14).

Desde a perspectiva da Arquitetura-Urbanismo, lugar pode ser produzido: Arquitetos-urbanistas têm a pretensão de criar lugares, sejam públicos ou privados, em diferentes escalas. Ao criar lugares, os projetistas buscam reproduzir características de lugares consagrados, num processo que Castello (2007) denomina “clonagem”. Mais ainda: os lugares criados buscam estimular a percepção das características clonadas através da comunicação de elementos e símbolos recorrentes e da produção de sensações/percepções análogas. Este processo de criação de lugares pode envolver empreendimentos complexos e grandes investimentos, de caráter permanente, ou se apresentar na ambição de produzir lugares específicos e impermanentes: são manifestações que produzem sensações ambientais proporcionadas por tempo determinado pela interação entre o ambiente construído e as pessoas. São os eventos públicos como shows e feiras; exposições de arte que se ocupam da cidade; ações de apropriações espaciais da cidade. “São lugares fornecedores de urbanidade,

interação social e apropriação pública. São oportunidades de convivência e troca de experiência entre diferentes pessoas, que devem ser incentivadas e aproveitadas na cidade contemporânea para a criação de diferentes lugares. Segundo Castello:”

(...) o emprego da percepção estimulada nos projetos dos novos lugares - aqui denominados como “da clonagem” -, pode produzir lugares ricos em urbanidade para a sociedade urbana das cidades do início do século XXI. Em outras palavras, *o que se conjectura como hipótese de trabalho é que o uso da percepção estimulada permite supor que quando o projeto consciente dos lugares da clonagem se dá de forma a estimular a percepção das características presentes ou desejadas no ambiente urbano, despontam boas oportunidades para que esse projeto atinja objetivos que visem a qualificar ou a re-qualificar a imagem daquela cidade.* (itálico do original) (Castello, 2007, p. 23)

Ao se tratar de lugares criados a partir da manifestação artística, o laço de imitação ou clonagem do lugar, não é direto: a arte pode criar o lugar pelo contraste, pelo estranhamento da situação contextual da experiência dos usuários. Na busca da expressão artística, tal lugar poderá produzir percepções que nem sempre serão belas e agradáveis, reproduzíveis ou relacionadas ao referencial coletivo. Poderíamos interpretar que, neste caso, o que Castello classifica como “lugar da aura cultural”, ou aquele vinculado à noção de *genius loci* “onde claramente predominam as marcas deixadas pela ação humana” (Castello,

2007, p20), trata-se do esforço de construção de um lugar quase que exclusivamente pela produção de estímulos sensoriais, onde a “construção arquitetônica” perde o máximo de expressão tectônica (*firmitas*) e tem o máximo de expressão estética (*venustas*).

O lugar criado tem relevância quando é público e passível de apropriação. Construído o lugar, genericamente, a forma e a intensidade da ocupação pelas pessoas e da interação entre usuários e ambiente, e dos usuários entre si, poderia ser denominada a apropriação do lugar. Trazida dos estudos de urbanismo, disciplina na qual é entendida por diferentes acepções, tais como vitalidade urbana, urbanidade ou vida pública, esta condição está muito relacionada ao espaço público e representaria o atendimento balanceado das necessidades de todos os usuários (isso porque tendemos a entender que a condição de um espaço público não se completa se este não for apropriado pelos usuários). Por fim, se um espaço é apropriado por usuários, tende a ser imbuído de significado e transformado em lugar, que no contexto social ali representado, apresenta relevância, produz uma certa percepção de características próprias e proporciona relações interpessoais.

## ARQUITETURA E EXPERIÊNCIA NO LUGAR CONSTRUÍDO

Museus dos mais variados tipos têm sido utilizados como instrumentos do processo de produção e gestão dos lugares

e a “crescente proliferação de edifícios icônicos construídos dentro de preocupações de placemaking e placemarketing está igualmente entrando para a história das cidades (...)” (CASTELLO & SMIDT, 2012). São objetos arquitetônicos icônicos, de importância inegável, onde os contínuos processos de criação de lugares influenciam com propriedades magnéticas não só o entorno imediato, mas a cidade como um todo. São potenciais âncoras de projetos de revitalização urbana.

Museus frequentemente são palcos de grandes exposições de arte contemporânea como a Bienal do Mercosul, expressões culturais multidisciplinares, que envolvem questões para além do belo. Na edição de 2018 – O Triângulo do Atlântico – o projeto curatorial de Alfons Hug focou o olhar sobre as questões da ‘diáspora negra’, que une, há mais de 500 anos, os destinos da África, Europa e Américas. Segundo o seu curador, a Bienal ofereceu através da visão de artistas de três continentes, cujas obras se ocupam das dialéticas culturais envolvidas no triângulo, um panorama das dinâmicas e interdependências culturais contemporâneas envolvidas, sem perder de vista algumas referências históricas. Os artistas centram seus interesses nos pontos de intersecção das culturas indígena, europeia e africana, combinação que faz surgir um novo amálgama americano. As obras abordam desde as influências das manifestações culturais populares aos conflitos e transtornos consequentes do embate entre diferentes. Na contemporaneidade, a fusão cultu-

ral que provoca este amálgama está em constante mutação, pois as influências de outras culturas estão sendo constantemente incorporadas (HUG, 2018, p.15)

Arquiteturas concebidas, adaptadas ou ressignificadas com o propósito de acolher eventos desta natureza, são espaços que abrem possibilidades aos espectadores-participantes mergulharem na experiência de lugares que Castello chama de clonados, pela contextualização das obras de arte ali expostas e instaladas, que o projeto curatorial propõe e executa. Nas obras que se utilizam das mídias contemporâneas para a sua criação e manifestação, o processo criativo do artista se utiliza de diferentes linguagens que aliam a arte e a técnica: entrelaçando-as expressa a sua ideia, que geralmente interfere diretamente no espaço.

Obras de arte que se manifestam no mundo pela experiência percebida e sentida pelo público em seu espaço, criam espacialidades que significam o lugar em um todo (Figura 1).

No caso da mesma obra, quando objeto de exposições com diferentes curadores, o elemento clonado é a dialética cultural proposta pelo artista quando em sua concepção, pois esta fatalmente fará parte da ambiência criada pela museografia da proposta curatorial onde está inserida. Curadorias que utilizam obras de arte com diferentes meios de linguagem para criar suas ambiências, sugerem disposições espaciais que permitem a aproximação do público, portanto, sem dominá-lo totalmente. Derrida compara a criação dessas espacialidades com o



**Figura 1** – MARGS-Noite dos Museus 2018. Fonte: Celma Paese, fotografia (2018)

desbravamento de um caminho: para todo o lugar existe um caminho que não é descoberto e sim, inventado pelo significado que lhe é dado por aqueles que o concebem (DERRIDA, 2006, p. 167). Por outro lado, este mesmo caminho é constantemente reinventado pelas diferentes percepções que desperta nos sujeitos que o percorrem, criando assim o seu ‘lugar individual’.

Cabe ressaltar que a ação cartográfica aqui relatada ocorreu no Centro Histórico de Porto Alegre onde acontecem “lugares por excelência”, como a Praça da Alfândega. Podemos observar vários exemplos de ressignificação da arquitetura da praça pelo desejo de seus usuários manifestando assim o conceito de lugar de Castello, tal a presença de significados que coexistem neste conjunto. Ao relatar-mos no sítio do projeto de pesquisa a nossa experiência na praça ressaltamos estas qualidades: a Praça da Alfândega é um lugar de passagem, de encontro, de descanso, de trabalho, ou seja, um espaço de pluralidade onde é fácil perceber e reconhecer as ‘diferentes cidades’ que provocam o mergulho dos sujeitos envolvidos nas suas redes de interconexões de vivências e afetos assumirem a cidade como um espaço do *por vir*<sup>1</sup>. A Praça da Alfândega pode ser comparada ao coração pulsante de Porto Alegre. O grande jogo da aventura urbana do convívio é narrado e representado pelas diferentes maneiras de ver, reconhecer e viver as qualidades de hospitalidade das experiências humanas que compõem a sua espacialidade diária.

A Praça da Alfândega pode também ser definida como um ‘lugar de lugares’. Ao estudar a praça, Volpatto (2019) nomeia três tipos de lugares sobrepostos: Lugar de memória, Lugar de entorno, Lugar de pluralidade e Lugar de evento. Enquanto a diversidade dos frequentadores define o termo lugar de pluralidade, o Lugar de evento trata dos eventos sazonais e itinerantes que a utilizam como palco, assim como suas arquiteturas efêmeras. Os lugares de entorno e de memória são definidos pelas arquiteturas que a define como espaço urbano em si. A autora aplica o termo Lugar de memória ao estudo do conjunto edificado que engloba o Memorial do RS, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) e o Santander Cultural e as suas relações com a praça e, sobretudo, no reconhecimento da reflexão de uma memória construída coletivamente pelas entidades. O museu, seja ele em escala urbana ou de objeto arquitetônico, é entendido como lugar de memória. Sua arquitetura pertence à cidade, que se liga a ele por guardar elementos que interessam à memória coletiva e que devem ser mostrados aos seus visitantes.

#### A AÇÃO CARTOGRÁFICA

“[...] O caminho não é um método  
[...] O método é uma técnica, um  
procedimento para obter o controle do caminho e torná-lo viável”.  
(DERRIDA, 2006, p. 167)

<sup>1</sup> Cartografias da Hospitalidade – estudos de caso: Praça da Alfândega. Ver em: <<https://cartografiadahospita.wixsite.com/cartografia/copia-o-projeto>>. Último acesso: 15 de agosto de 2018



<sup>2</sup> O arquiteto Theodor Alexander Josef Wiederspahn nasceu em 19 de fevereiro de 1878 em Wiesbaden, na Alemanha (...) foi o criador da primeira Escola de Artes e Ofícios (*Gewerbeschule*) e do primeiro Sindicato de Arquitetos e Construtores, ambos do Rio Grande do Sul. Foi um dos mais importantes arquitetos da história da arquitetura rio-grandense, e entre suas principais obras em Porto Alegre estão: o Hotel Majestic, atual Casa de Cultura Mário Quintana; o prédio hoje ocupado pelo Museu de Artes do Rio Grande do Sul antes prédio da Delegacia Fiscal; o Memorial do Rio Grande do Sul, antigamente sede da Agência Central dos Correios e Telégrafos; o Edifício Ely, localizado próximo à Rodoviária, e abrigando hoje uma das lojas Tumelero; a antiga Faculdade de Medicina da UFRGS e o prédio onde funcionou a Cervejaria Brahma, hoje Shopping Total. Projetou também diversos armazéns na Rua Voluntários da Pátria, assim como residências, palacetes e casas comerciais (...) Faleceu em Porto Alegre em 12 de novembro de 1952. WIEDERSPAHN, Theo. DELFOS – espaço de documentação e memória cultural da PUC-RS. Disponível em: <http://www.pucrs.br/delfos/?p=theo> Último acesso: 01/08/2018

Derrida comenta que o pensamento é sempre um caminho: se a linguagem do pensamento não se eleva acima do caminho, então significa que a linguagem é um caminho. Esta é e sempre será a linguagem da arquitetura, a sua grande questão: o lugar, o ter lugar no espaço. O estabelecimento de um lugar que até então não existia, compatível com o que nele acontecerá algum dia. O lugar como acontecimento (DERRIDA, 2006, p. 167 e 168).

A metodologia do grupo é o caminhar somado a uma atitude de atenção que se caracteriza pelo o que Virginia Kastrup nomeia como ‘atenção à espreita’: fluante, concentrada e aberta. Quando utilizada durante a apropriação espacial de processos cartográficos desta natureza, objetiva facilitar a atenção apropriada para a percepção do caminho. O uso da atenção à espreita durante a caminhada busca evitar dois extremos: o relaxamento passivo e a rigidez controlada. Durante o percurso, o sujeito busca e cultiva virtualidades que já se encontram dentro dele, identificando-as nas espacialidades que permeia. Assim, a cartografia passa de uma competência para uma performance, pois precisa ser desenvolvida como uma política cognitiva do envolvimento do sujeito no processo (KASTRUP, 2014, p. 48).

A Ação Cartográfica iniciou às 19 horas da noite fria e chuvosa do dia 19 de Maio, na Casa de Cultura Mario Quintana (CCMQ), tradicional espaço multicultural da cidade (Figura 2). Saindo da CCMQ, grupo caminhou

pela Rua da Praia em direção à Praça da Alfândega, onde visitou o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) e o Memorial do Rio Grande do Sul, sendo finalizada dentro do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa.

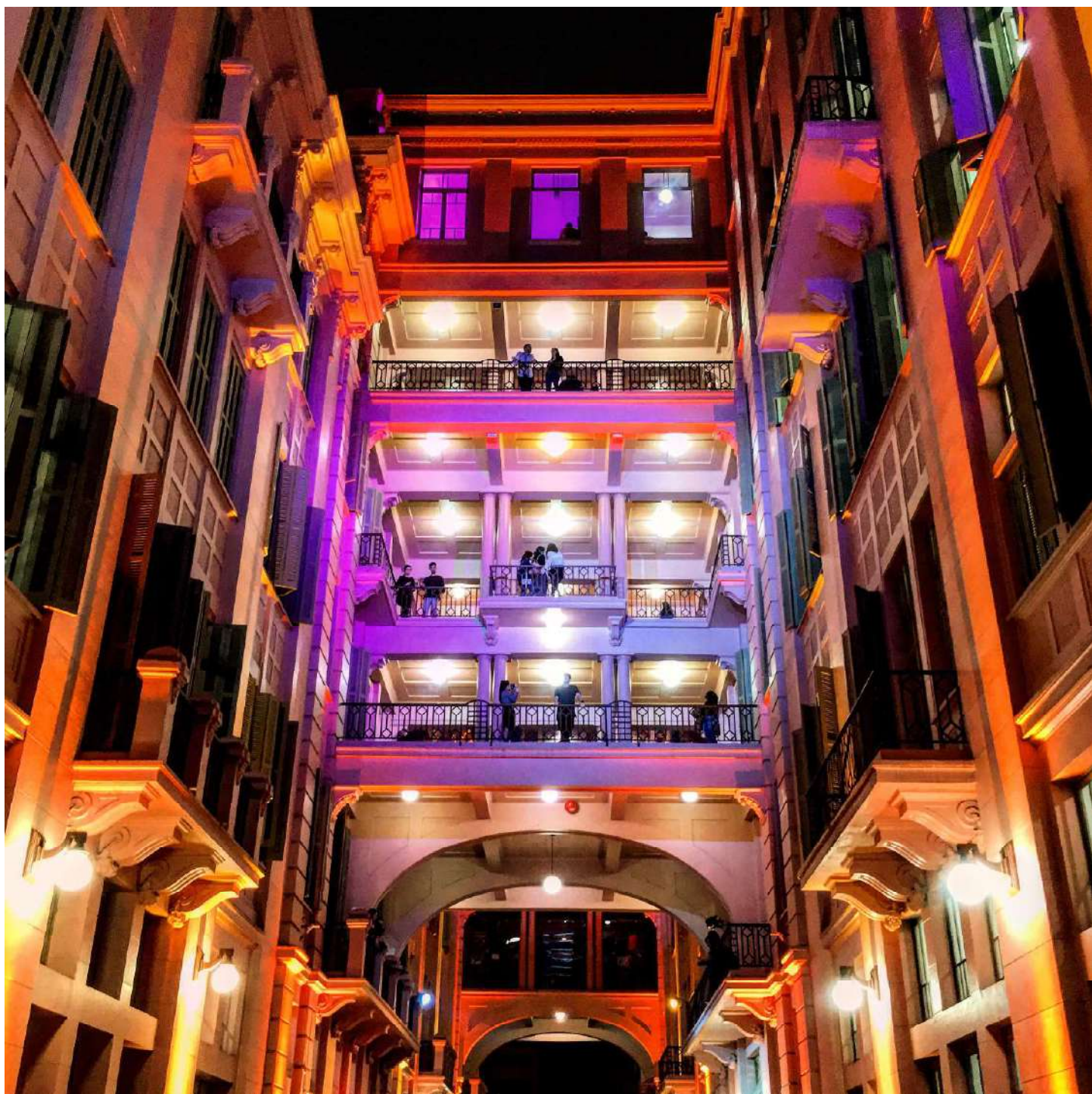
Na introdução deste estudo colocamos que arquiteturas que acolhem a diferentes lugares possibilitam diferentes pensamentos. Os edifícios visitados possuem esta característica em comum: concebidas para determinado fim, hoje possuem diferentes usos. O edifício da CCMQ foi concebido pelo Arquiteto Theodor Wiederspahn<sup>2</sup> para ser o Hotel Magestic.

Hoje, o primeiro edifício de concreto armado de Porto Alegre (Figura 2) acolhe o tradicional espaço multicultural da cidade. O edifício do MARGS foi projetado por Wiederspahn para ser originalmente a delegacia fiscal do estado, enquanto o Memorial do Rio Grande do Sul foi projetado pelo mesmo arquiteto para ser a sede dos Correios e Telégrafos. Por sua vez, o Museu de Comunicação Hipólito José da Costa foi construído pelo Engenheiro Teófilo Borges de Barros, durante o governo Borges de Medeiros (1913-1928) para ser sede do jornal republicano A Federação.

Seis pessoas do grupo se reuniram na Travessa dos Cataventos, no térreo da Casa de Cultura Mario Quintana. Ao perceber que a chuva continuava torrencial, o grupo optou por começar a visita subindo ao sétimo andar. A experiência existencial do lugar ocorreu no hall dos elevadores, onde foi lido em voz alta pelo



**Figura 2** – Casa de Cultura Mario Quintana (CCMQ) – Noite dos Museus 2018. Fonte: Celma Paese, fotografia (2018)



**Figura 3** – Sétimo andar da CCMQ : leitura na Noite dos Museus 2018. Fonte: Celma Paese, fotografia (2018)



grupo parte do texto ‘Errando te leio’ (PAESE, Celma, 2017) desta maneira significando-o como agenciador do acontecimento (figura 3).

No sexto andar, a experiência aconteceu em uma visita ao Museu de Arte contemporânea. Depois de percorrer a CCMQ, o grupo percebeu a chuva acalmando: era hora de caminhar pela Rua da Praia, em direção à Praça da Alfândega. As percepções continuaram a significar o caminho percorrido: pessoas nos bares, caminhantes, moradores e comerciantes trocavam percepções com o grupo, em suas diferentes formas de expressar o acolher.

Chegando à Praça da Alfândega, a primeira visita foi ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), onde as experiências individuais das ambiências das instalações provocavam intensas trocas de percepções entre grupo. A proposta de Wiederspahn para a edificação teve como partido dois eixos de simetrias ortogonais, tratando-se de um edifício quarteirão com dois pavimentos sobre um porão elevado, ocupando quase que integralmente o terreno. Sua construção iniciou em 1913, porém, o prédio só passou a ser usado como museu em 1978. A edificação foi incluída no rol de bens imóveis tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 1981, e Estadual (IPHAE), em 1985. No fim dos anos 1990, foi completamente restaurado, e suas instalações foram adaptadas para fazer dele um museu de acordo com as convenções museológicas contemporâneas,

sendo capaz de receber mostras de nível internacional, embora suas dimensões sejam relativamente modestas. Segundo Volpatto (2019), embora o acervo do MARGS não contenha peças simbólicas que representem a cultura gaúcha, ao visitar o museu é possível entrar em contato com passado, em razão de que em seu interior permanece, em grande parte, a arquitetura contemporânea à sua construção. (MARGS, 2018).

Ao sair do MARGS, o grupo se dirigiu ao Memorial do Rio Grande do Sul, que se encontra instalado no antigo prédio dos Correios. O edifício compõe um harmônico conjunto arquitetônico com o MARGS, já que ambos foram planejados pelo mesmo arquiteto. A construção do prédio inicia no ano de 1910 e foi concluída em 1913. Para Volpatto, o Memorial se enquadra nos dois aspectos que levam um museu a ser definido como *lugar de memória*: por estar inserido em uma edificação com valor histórico e arquitetônico, relevante para cidade, e por abrigar em seu interior objetos simbólicos da tradição local.

O movimento de acolhida aconteceu com um chá na sala da diretoria, momento bem-vindo em uma noite úmida e gelada. Nesta casa que se assume como espaço de memória, somava-se às exposições da Bienal, uma exposição de objetos de acervo sobre a pré-história riograndense.

A ação durou cerca de 3 horas, sendo finalizada dentro do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa, que acolhia a grande festa que deveria estar na praça,



mas a chuva não deixou: um show de música com bandas locais era o pretexto para a grande diversão.

### ALGUMAS CONCLUSÕES DE UM TRABALHO EM ANDAMENTO

Na experiência de apropriação dos caminhos do Centro Histórico, a ação cartográfica permeou e percebeu a arquiteturas com alta qualidade espacial, fato que as torna importantes agentes de criação de diferentes lugares. Enquanto a CCMQ acolhe uma diversidade de manifestações culturais populares no campo das artes, artesanato e educação, a Praça da Alfândega é um lugar já consolidado

pelos significados próprios, construídos diariamente na diversidade de suas paisagens psicossociais que acolhem o *por vir*. Aos museus que abraçam a praça, cabe somar ao seu universo, lugares significados por diferentes expressões de arte. Neste cenário, a Noite dos Museus agregou-se aos lugares efêmeros constituídos pelas exposições e eventos durante a temporada da Bienal: potencializando diferentes situações de encontros, elas provocavam mudanças contínuas no significado dos espaços. Através da troca de percepções, somou-se à experiência existencial dos sujeitos envolvidos, a experiência do grupo, que assim re-inventava, ressignificava e re-construía seus lugares.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, José Francisco (ORG). **BIENAL 11 - O triângulo do Atlântico**: catálogo da 11ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2018.
- CASTELLO, Lineu. **A percepção de lugar**: repensando o conceito de lugar em arquitetura-urbanismo. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2007.
- CASTELLO, L.; SMIDT, L. **Uma ideia resiliente na história do urbanismo**. In: XII SHCU - SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO. 2012, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre: PROPAR/PROPUR UFRGS, 2012.
- DERRIDA, Jacques. **Uma arquitetura onde o desejo pode morar**: entrevista de Jacques Derri-da a Eva Meyer. NESBIT, Kate. Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 166 e 172.
- KASTRUP, Virginia; PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs). **Pistas do método da cartografia** – pesquisa-intervenção e produção da subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2014.

PAESE, Celma. **Errando te leio: a experiência do contramapeamento da cidade contemporânea**. Píxo: revista de arquitetura, cidade e contemporaneidade. Pelotas: UFPEL, n.1, vol. 1, p. 138-149, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pixo/issue/view/634>> Último acesso: 12 de agosto de 2018.

### **Sites**

WIEDERSPAHN, Theo. DELFOS – espaço de documentação e memória cultural da PUC-RS. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/delfos/?p=theo>> Último acesso em 15 de agosto de 2018.

CARTOGRAFIA DA HOSPITALIDADE – Projeto de pesquisa. Disponível em: <<https://cartografiadahospita.wixsite.com/cartografia>> Último acesso em 15 de agosto de 2018.

# LIMITES DO MONUMENTO EM CAMPO AMPLIADO: A PRODUÇÃO DE LUGARES OUTROS DE MEMÓRIA NA CONTEMPORANEIDADE

*Fabiola do Valle Zonno*

## Resumo

O artigo apresenta uma reflexão sobre a condição contemporânea do “monumento”, partindo de seu conceito primeiro como “monere” – advertir, lembrar – e da possibilidade de sua apresentação “fraca”, “*debil*” (Solà-Morales), apresentando obras aproximáveis à condição “site specific” e em campo ampliado. Monumentos intencionais e intervenções em “lugares” de rememoração – sítios que possuem “valores” e significados, muitas vezes preexistências materiais - *são selecionados por sua ênfase à proposição de experiências corporificadas* e por incitarem à reflexão sobre a memória, em sentido público, de sensibilização e advertência. Dentre outras obras que tratam da memória da dor no segundo pós-guerra, apresenta a análise comparativa de *Nameles Library* (2000) de Rachel Whiteread, *Field of Stelae* em Berlim (2010) de Peter Eisenman e de *Topografia do Terror* em Berlim, tanto o projeto concebido em 1993 por Peter Zumthor como o projeto realizado de Ursula Wilms (2010), interpretando as obras como blocos e “solos” da memória a partir dos sentidos de “uncanny”, silêncio, *terrain vague* e heterotopia. Reconhecidos não só como monumentos, na condição do campo ampliado, os memoriais são valorizados como lugares *outros* de memória, por complexificarem os significados atribuídos ao passado, expondo os lugares da diferença.

**Palavras-chave:** monumento, campo ampliado, lugar de memória, heterotopia.

## INTRODUÇÃO

A pesquisa “Entre Arte, Arquitetura e Paisagem – teoria e crítica da complexidade contemporânea”, realizada no âmbito do PROARQ- FAU/UFRJ, trata da relação entre a arquitetura e as demais artes: experimentalismos nos processos de trabalho, transversalidades críticas, além da produção de obras em “campo ampliado” da arte e da arquitetura (Krauss/Vidler). Desde o livro “Lugares complexos, poéticas da complexidade – entre arquitetura, arte e paisagem” valorizamos trabalhos “de limite” e obras “entre” como diferentes abordagens poéticas capazes de problematizar e instigar a criação no campo da arquitetura. É por esta razão que trabalhos, em diferentes mediums, são abordados lado a lado, possibilitando-nos refletir sobre determinados conceitos teóricos, noções e categorias, que nos servem à análise e crítica das obras. A questão da relação com o contexto e os sentidos do termo “lugar” na contemporaneidade são abordados, partindo da noção *site specific* da arte que trata de aspectos tanto fenomenológicos como discursivos, conforme Miwon Kwon - que nos levou a cruzar diferentes obras a partir dos “platôs”: imagem, quiasma, ficção e acontecimento (ZONNO, 2010 e 2014). Um dos recortes desta continuada investigação é o tema da memória, tendo como objeto intervenções artísticas e arquitetônicas em sítios de valor de memória – “lugares de memória”, ruínas, *terrain vagues* entre outros. Na contemporaneidade, a

criação de memoriais e museus - ampla maioria relacionados à experiência da dor e da ausência após o segundo pós-guerra – constitui campo importante para a reflexão sobre os limites disciplinares, condições da experiência estética e sobre como são abordados os significados dos lugares em sua complexidade.

Analisar obras de arte que tratam do tema da memória é um caminho para pensar possíveis transversalidades críticas sobre a arquitetura, especialmente se tratando de espaços de museus e memoriais cujo “programa”, como conteúdo, é relacionado ao conceito ou à imagem poética da perda. Certamente, leituras sobre os memoriais do segundo pós-guerra constituem importante fonte para a crítica de uma gama de trabalhos ligados à memória da dor em diferentes contextos históricos e sociais (lembramos, no caso latino-americano, a necessária reflexão sobre os casos dos memoriais sobre as ditaduras). Peter Carrier, estudioso do tema da “monumentalidade” após 1945 reconhece, no contexto da Alemanha Ocidental pós-segunda guerra, diferentes manifestações: no final dos anos 1940, o erguer de monumentos provisórios em sítios de valor histórico; durante os anos 1950, após a criação dos dois estados alemães, monumentos anti-socialistas em memória da resistência anti-nazista; a opção pelo debate em detrimento da edificação de memoriais durante os anos 1960; o crescente comprometimento de artistas de questionar a própria função pública do monumento durante o final dos anos 1960 e 1970 e o aumento da



exploração dos monumentos públicos como locais de controvérsia política nos anos 1980. A partir dos anos 1990, o fenômeno de construir memoriais, museus e valorizar sítios como “lugares de memória”, segundo Huyssen (2003, p.143) se deu com o objetivo de um reconhecimento da história alemã perante o mundo, aliado a um compromisso nacional com a memória popular.

Nossa hipótese de aproximação da noção de “campo ampliado” ao tema dos memoriais pode ser reconhecida como paralela à de Andreas Huyssen, que diagnostica não só um “retorno triunfal da noção de monumento como memorial ou evento público comemorativo”, mas a existência de “memoriais em campo expandido”.

O que significa esta condição monumental também pode ser reconhecido de modo bastante diferencial: algumas obras são bastante icônicas (e até mesmo espetaculares), outras seriam mais próximas de uma “fraqueza”, traduzindo “*debilidade*” como apontou Ignasi Solà-Morales a partir de Gianni Vattimo. Em se tratando da memória da dor e da violência, a questão é como trabalhar este campo de significação, que não é “celebrativo” e “reconfortante”, mas uma lembrança a enfrentar o passado como lacuna, como vazio e ausência, que assim deve permanecer para se fazer continuamente provocativo, evocativo do contínuo “debate” na esfera pública frente a outros episódios no presente. Se monumento tradicional pode ser apontado como um objeto-discurso ou objeto-narrativo e

representativo vale questionar o caráter das manifestações contemporâneas do monumento: como mobilizam a percepção e a reflexão na relação com os sítios onde se inserem, se e como possuem sentido público (como debate?), a natureza de sua presença na paisagem, os sentidos evocados a partir de signos, imagens, indicialidades ou silêncios. Seriam estes lugares *outros* de memória?

Neste artigo, apresentamos uma reflexão sobre a condição contemporânea do “monumento”, partindo de seu conceito primeiro “*monere*” – advertir, lembrar – apresentando obras entre arte, arquitetura e paisagem ligadas a abordagens das artes conceitual, minimal e pós-minimal, e a um sentido “*site specific*” – como lugares onde preexistências são como indícios da ocorrência de eventos a serem rememorados. Analisaremos uma seleção de obras que levarão a reflexões sobre a condição do monumento na contemporaneidade, tendo como hipótese que, diferente da visão tradicional de monumento, constituem uma abordagem monumental “*fraca*”, *debil* – Solà-Morales. A partir de aspectos ligados à produção artística conceitual, minimal e pós-minimal, reconhecendo a produção de lugar como uma relação entre a obra e o sítio onde se insere. Em especial, destacamos *Memorial aos Judeus Mortos em Viena/ Nameles Library* (2000) de Rachel Whiteread, *Lost Voices* (2005) de Sol Lewitt, *Memorial do Holocausto/ Field of Stelae* em Berlim (2010) de Peter Eisenman (em parceria inicialmente com Richard Serra) e *Topografia do Terror* em Berlim,

concebido em 1993 e não construído de Peter Zumthor e o projeto realizado de Ursula Wilms (2006/2010).

Pretendemos reconhecer os memoriais e museus não só como a “produção de lugares”, mas lugares de memória uma natureza diferente daqueles ligados à noção tradicional de monumento celebrativo, mas sim de lugares *outros* de memória. Como heterotopias da dor, estes lugares guardam relação de significação com vestígios do passado que são interpretados pelo artista/arquiteto ao intervir, reforçando sentidos e promovendo novos ao trabalharem a tensão entre presença e a ausência.

### ADVERTIR, LEMBRAR, TOCAR – OS LIMITES DO MONUMENTO

O termo “memorial” tem sido amplamente usado como forma de “evitar” o termo “monumento”, talvez por este ser carregado de significados históricos<sup>1</sup>; mas não há como negar os elos entre os memoriais contemporâneos o sentido original do termo monumento - ainda que devamos discutir, na condição contemporânea das artes, que inclui a arquitetura, como se manifesta a monumentalidade.

O monumento é uma categoria partilhada pela escultura e pela arquitetura e vale colocar que tratamos aqui da criação de monumentos intencionais, conforme a célebre distinção de Alöis Riegl entre monumento e monumento histórico. Em “A alegoria do patrimônio” de 1992,

Françoise Choay (2001, p.18) apresenta a origem do termo em latim *monumentum* como derivado de *monere* - advertir, lembrar - sendo o seu propósito “tocar, pela emoção, uma memória viva”, mobilizar a memória pela mediação da afetividade. O monumento possui “função antropológica” e guarda relação com o tempo vivido e com a memória, de sorte que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente, contribuindo para preservar a identidade de uma comunidade; como um “dispositivo de segurança”, o monumento constitui um desafio à ação dissolvente do tempo na tentativa de combater os traumas da existência, a angústia da morte e da destruição.

Andreas Huyssen, em “*Present Pasts – urban palimpsest and the politics of memory*”, coleção de artigos do final dos anos 1990 e início dos 2000, se propõe a refletir sobre a categoria do monumental como recodificada no contexto contemporâneo, quando reconhece uma “cultura da memória” cada vez mais voraz e em expansão:

**Estamos enfrentando um paradoxo: o monumentalismo do espaço construído ou tendências monumentais de qualquer outro meio continuam a ser muito malignizadas<sup>2</sup>, mas testemunha-se o retorno triunfal da noção de monumento como memorial ou evento público comemorativo. (HUYSSSEN, 2003, p.31, tradução e grifo nossos)**

Huyssen (2003, p.47) afirma que hoje esperamos “em vão pela ressurreição de

<sup>1</sup> No curso da história, Choay (2001, p.18-23) observa a progressiva extinção do valor memorial do monumento - mesmo Alberti preservando seu sentido original já abre caminho a seu reconhecimento como obra da beleza; no século XVII, já estaria presente no dicionário como o que denota poder, grandeza e beleza, também para a cidade, seguida de uma versão moderna do colossal via “proeza técnica”.

<sup>2</sup> Segundo o autor, a suspeita à monumentalidade viria a recair sobre todas as imagens do totalitarismo do século XX que representaria para uma sensibilidade pós-1945, com base em Foucault, o fascismo em todos nós, nosso amor pelo poder, desejo por aquilo que nos domina e explora (HUYSSSEN, 2003, p.39). Exemplar também é o pensamento de Lewis Mumford em 1949 (apud VIDLER, p.135), a propósito da discussão sobre simbolismo, afirmando a impossibilidade de produzir naquele momento “monumentos convincentes”, por ter aquela época “esvaziado seus valores e perdido de vista seus propósitos”.

uma monumentalidade pública” (mesmo com exemplos bem-sucedidos como o *Memorial do Vietnam*, projeto da artista Maya Lin, em Washington) e reconhece que em nossos tempos “pós-modernos” o destino do monumental talvez seja sintomático das mídias imagéticas e internet - migrando do real para a imagem, sem necessidade mesmo de construir “a coisa real”, quando a “sedução monumental” não estaria ligada somente ao espaço construído. Mesmo sob a “ameaça de uma amnésia socialmente produzida” na relação obsessiva com a memória, deve-se reconhecer a validade das práticas da memória como necessárias à ancoragem temporal diante da revolução informacional e da compressão espaço-tempo vividas em nossos dias. Para o autor, os projetos de memória são essenciais para imaginar o futuro e retomar fortes bases temporais e espaciais capazes de, na condição contemporânea, nos fazer “desacelerar” e “abrir o debate”, permitindo aos indivíduos romper com as repetições traumáticas, através de obras de arte e locais de rememoração que evoquem um envolvimento e um sentido mais “público” em defesa dos direitos humanos.

Choay também se pergunta se os monumentos, em seu sentido primeiro, teriam papel nas sociedades ditas avançadas, após a revolução da fotografia que não só seria - como tratou Roland Barthes - uma forma de monumento adaptado ao individualismo de nossa época, mas também de difundir valores simbólicos via imagem dos objetos construídos. Escrevendo em 1992, afirma

que o monumento simbólico erigido, *ex-nihilo*, para fins de rememoração estaria praticamente fora de uso, pontuando que, nos casos das lembranças do judeocídio na Segunda-Guerra Mundial, os campos de concentração, seus barracões e câmaras de gás foram vistos como relíquias e transformados em “monumentos”, dispensando a intervenção de artistas; isto porque o peso do real seria mais poderoso que o de qualquer símbolo - fato que testemunha a “progressiva dissociação que se opera entre a memória viva e o saber edificar” (CHOAY, 2001, p.24).

Cabe refletir sobre a transformação destes sítios da dor em lugares de rememoração e o fenômeno que observamos hoje, não só a criação de novos monumentos intencionais, mas em muitos casos, a conjugação de ambos. É uma questão o modo como a arte, incluindo a arquitetura, intervindo em situações pré-existentes, participa de um processo de construção da memória que tanto valoriza os indícios - o peso do real - como pretende inserir novos elementos capazes de complexificar o campo de significações do passado no presente. Seriam estes lugares *outros* de memória na contemporaneidade?

Partimos da definição de “lugar de memória” por Pierre Nora (1997, v.2: 22-26): “toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, que a vontade dos homens ou o trabalho do tempo converteu em elemento simbólico do patrimônio memorial de uma comunidade de qualquer.” O termo surge da discussão entre memória e história, quando Nora

<sup>3</sup> Artog cita o apontamento de François Étienne em “Nation retrouvée. Nation à contracoeur. L’Allemagne des commémorations” (1994).

diagnostica na França do século XIX, uma passagem da “história-memória” à “história-patrimônio”; uma vez que a memória já não mais participava da experiência viva nas sociedades, refugiara-se em “lugares”, intencionalmente selecionados como imagens agentes do passado, contribuindo para um sentido de identidade nacional, intimamente ligada ao político.

François Artog (2015, p.189) afirma que no momento dos “lugares de memória”, conforme Nora, reconhece-se tanto a presença de uma profunda transformação do nacional – “não era mais uma nação messiânica, mas uma nação-patrimônio, ou ainda a nação como cultura compartilhada, portadora de um nacional sem nacionalismo, vivo mas pacificado”. Tratando de fenômenos a partir da década de 1980, o autor destaca não só o fortalecimento do pensamento patrimonial e do crescimento das celebrações na França mas também na Alemanha com seus “Lugares de Memória”.<sup>3</sup> 1989 colocou o tema da nação como problema – quais os limites da referida transformação do sentido de nacional e os riscos de se retornar a nacionalismos étnicos. Neste contexto, nos anos 1990, em meio à reconstrução alemã, é que a construção de monumentos para a rememoração da dor se destaca.

Artog reivindica o papel importante do lapso, do esquecimento, do deslocamento, de uma espécie de inconsciente da memória e lança uma pergunta: de onde vem uma certa dificuldade de tratar os “não-lugares” ou “mau” lugares da história?

Talvez seja mais preciso falar de lugares *outros* de memória – lugares que tratam do passado, infundindo complexidade à história. Conforme Foucault (1984), os *outros* espaços que sugerem um desvio, deslocamento ou contra posicionamento em relação aos demais espaços reais, e que podem ser compreendidos como espelhos dos próprios espaços que os geraram.

Como pensar artisticamente estes lugares *outros* de memória na contemporaneidade? Na condição contemporânea, diferente da escultura tradicional ou da autorreferente moderna, a arte, questionando seus próprios meios, amplia seu campo e na modalidade *site specific* propõe relações com o lugar onde se insere.

Importa retomar o célebre texto de Rosalind Krauss “A escultura em campo ampliado” de 1979 para fazer referência à definição de escultura tradicional como fruto da “lógica do monumento”, representação comemorativa, afirmação de um significado simbólico de importância pública referido ao local de sua instalação como marco – obra que fala sobre o significado e o uso deste local. Rompendo com esta lógica, a escultura moderna seria uma “condição negativa do monumento” que opera em relação à perda de local, produzindo uma abstração, sem lugar e auto referencial. Já a partir dos anos 1960, os artistas não só operam “em campo”, entre escultura, arquitetura e paisagem, deslocando-se em diversas posições como têm como recursos vários meios (*mediums*), os quais a própria Krauss viria posteriormente

colocar nos termos de uma arte pós-*medium*, incluindo questões relativas ao ficcional e ao conceitual, o que podemos reconhecer como uma atuação no campo ampliado da cultura.

Questionada sobre a “centralidade” da categoria do monumento no referido texto, Krauss justifica a influência em seu pensamento de trabalhos de Robert Smithson como *Monumentos de Passaic* e *Spiral Jetty*. Problematiza que há monumentos sobre a falência do diálogo [no sentido de comunicação com o local e o sentido de público] mas que, por esta própria razão, ainda se deve reter criticamente a noção de monumento. “Podem ser monumentos à falência, mas são também tentativas de manter viva a noção de monumento” (KRAUSS apud PAPAPETROS et ROSE, 2014, p.21).

Soma-se ao debate o pensamento de Nicolas Bourriaud que, em texto de 1998, refletindo sobre as “formas contemporâneas do monumento”, afirma que hoje a arte não espelha um sentido pronto e uma origem capaz de garantir este sentido. Em suas palavras (2009, p.75-77), “não devemos ceder neste ponto: a arte atual não tem nada a invejar no “monumento” clássico, no tocante aos efeitos de longa duração” e, citando Castoriadis, é a “demonstração para todos os homens futuros, da possibilidade de criar significação à beira do abismo (...) uma resolução formal que roça a eternidade justamente por ser pontual e temporária”.

De fato, uma mudança radical é observável nas práticas de memória, após os traumas da Segunda Guerra Mundial,

quando a linguagem simbólica e figurativa se mostrou inadequada para tratar de questões que necessitavam debate público. Huyssen (2003, p.109) afirma que a “invisibilidade”<sup>4</sup> do monumento como denunciada por Robert Musil se referia à *prática figurativa da escultura sobre um pedestal e que esta foi substituída pela construção de “sítios de memória em campo expandido” que combinam escultura, paisagem, arquitetura e design, além de sua incorporação no tecido urbano.*

O papel dos artistas merece destaque nos anos 1960. Segundo Peter Carrier (2005), práticas anti-monumentais nomeadas de “*counter-monuments*” pretendiam encorajar e provocar os espectadores a refletir sobre a própria tradição comemorativa como processo, como compromisso político nos anos 1960 que consideraram inadequada a linguagem simbólica e retórica tradicional para traduzir seja o horror dos eventos ou a complexidade de lidar com eles.

Na esteira de ações desta natureza podemos citar como exemplo *Stumbling Blocks* de Gunter Demming, 1990, que cria pequenos marcos, “lápides” discretamente dispostas entre os blocos de pavimentação nomeando residências onde viviam judeus. Quase não percebidas para quem identifica apenas uma casa, ao nos familiarizarmos com o conceito, torna-se impactante ao ser identificada em muitos locais, uma vez que se passa a reconhecer a dimensão da ausência dos judeus, ou da presença de sua ausência.

Ampliando a crítica sobre onde viviam a como viviam os judeus, desta-

<sup>4</sup> Neste sentido, lembramos de ações de “Ensacamento”, realizadas em 1979, pelo Grupo Três nós Três, em São Paulo, questionando o significado de estátuas representativas.

<sup>5</sup> Para uma leitura mais aprofundada da autora sobre esta obra ver: ZONNO, 2014.

camos *Places of Remembrance*. Em 1993, participando de um concurso em que se pretendia construir um monumento no centro de uma praça, Renata Stih e Frieder Schnok apresentaram uma proposta completamente diversa, conceitual: um monumento permanente, mas disperso. Segundos os artistas, o sítio era um distrito em Berlim Ocidental de classe média, centro da vida intelectual onde habitavam Hannah Arendt, Carl Einstein, Gertrud Kolmar entre outros. Os nazistas quiseram transformá-lo em um gueto, convertendo vários edifícios em “casas de judeus”, a serem enviados para deportação. Partindo da ideia que tudo era feito para excluir os judeus - sem qualquer alusão a nomes - os artistas criaram placas - com imagem e texto dispostos lado a lado - que foram situadas em locais estratégicos. A linguagem gráfica das imagens é direta, colorida, leve - podemos dizer, mas o conteúdo dos dizeres como “Judeus em Berlim só podem comprar comida entre quatro e cinco da tarde” é extremamente crítico, expondo a condição heterotópica e heterocrônica a que os judeus eram submetidos.

Revisitando estas práticas e alcançando-as a um campo de debate público e político muito mais amplo no contexto pós-unificação alemã, um dos exemplos mais emblemáticos de ação em direção crítica foi o *Empacotamento do Reichstag* por Christo, realizado no verão de 1995. Intervenção temporária, “entre” arquitetura (o edifício danificado e parcialmente destruído no pós-guerra) e não-arquite-

tura, foi ainda um processo performático que gerou amplo engajamento para a sua realização: cobriu completamente com tecido o grande edifício, fazendo-o emergir como uma presença a ser reconhecida, valorizada em sentido público e coletivo. Andreas Huyssen a reconhece como “ação monumental”, o fato de ter sido temporária não lhe retira o status de “sensibilização” e “advertência” em sentido coletivo, de relação com seu sentido democrático.

Este sentido de ação monumental efêmera, trabalhando em campo ampliado, pode ser reconhecido no trabalho de Krzysztof Wodiczko, *Projection in Hiroshima* (1999). A projeção de imagens das mãos dos sobreviventes das bombas, acompanhada de áudio com seus depoimentos sobre o evento trágico foi realizada à frente do edifício em ruínas - corpo fragmentado - cujo domo, por ter “resistido”, se tornou “lugar de memória” das vítimas da bomba atômica. O artista demonstra clara vontade de estabelecer uma relação entre o edifício e a projeção - personificando-o como um corpo que fala - criando um acontecimento, um “estranhamento” como tratou Vidler (1992, p.69). As narrativas expõem memórias íntimas da dor que se conectam como memória coletiva, convidando à sensibilização.

Não há como negar, dos anos 1990 até o presente, a ampla construção de museus e memoriais, que trazem à tona a questão sobre seu lugar de inserção na paisagem. Há que se lembrar do expressivo *Museu Judaico*<sup>5</sup> de Daniel Libeskind de 1999, construído como



anexo ao antigo Museu da Cidade, que deu grande visibilidade à construção de museus da dor, materializando o conceito de pensar a história dos judeus a partir de uma estratégia conceitual, forjando uma narrativa fragmentária, criando imagens poéticas dos caminhos dos judeus - liberdade, exílio e holocausto - a serem experimentados como tensão, expectativa, em suspenso. Tal foi o seu impacto que muitos chegaram a afirmar que bastava somente vivenciar o museu, dispensando qualquer montagem expositiva.

Muito embora se possa reconhecer nestas propostas se trata de trabalhos “monumentais” que buscam manter viva a memória do passado, evocando-a em um sentido coletivo, pelo viés da sensibilidade e da reflexão. Huyssen afirma que a monumentalidade como categoria estética é tão historicamente contingente e instável como qualquer outra. Isto nos leva a discutir a condição do monumento na contemporaneidade e as possíveis interfaces entre a arquitetura e as demais artes na proposição da relação com o passado e com a memória da dor - do espetáculo ao “debil”.

Ignasi Solà-Morales apresenta a possibilidade de pensar a “monumentalidade” a partir do sentido de “*debil*”. No texto de 1987 aponta a necessidade se pensar a arquitetura contemporânea não a partir de uma referência fixa e normativa, mas partindo da ontologia “*debil*” de Gianni Vattimo. Criticando o destino do artístico em uma sociedade de massas, onde inclui a “explosão de museus” e o consumo de imagens artísticas, a arte é apresentada

como uma “reserva de realidade”, como experiências pontuais, heterogêneas, quando nossa aproximação ao estético se dá de modo fragmentário e periférico, o que não a exime de ser uma “experiência intensa”. Reconhecendo com Foucault a crise de todo pensamento representativo, o autor trata do tempo como diversidade, arqueologia entrecruzada de linguagens, arte e arquitetura deveriam ser mais uma “frágil presença”, que ocupa um lugar secundário como um “acidente”, próximo do sentido de “acontecimento”, de imprevisível. Com Eugenio Trias, Solà-Morales fala do “intempestivo” na arte contemporânea, como “coágulos da realidade”, acontecimentos que se produzem não a partir de uma organização previsível e linear, mas através de dobras, rachaduras, “pequeno momento de intensidade poética e criativa”.

Tal monumentalidade não guardaria relação com o monumento como representação do absoluto e da própria consistência do tempo, ou mesmo da representação de um valor ideológico, mas traria a relação com o passado na condição da lembrança - *monitu*. A obra de arte seria como uma “abertura a uma realidade mais intensa”, que sugere após a experiência um “acorde”, um “vestígio”, uma “lembrança” - monumental: “a noção de monumento que proponho aqui está ligada ao gosto da poesia depois de tê-la lido, o sabor da música depois de tê-la ouvido, a lembrança da arquitetura depois de tê-la visto” (SOLÀ-MORALES, 2003, p.76).

As palavras de Solà-Morales, que partem também de Heidegger, nos fazem

lembrar da fala do filósofo sobre os sapatos pintados por Van Gogh capazes de “abrir um mundo”. Relacionamos essa visão representativa à “Sapatos às margens do Danúbio”, 2005, concebida pelo diretor de filmes Can Togay e realizada pelo escultor Gyula Pauer. Sessenta pares de sapatos de ferro foram fincados ao chão, em memória dos mortos pelo fascismo obrigados a tirar os sapatos antes de serem executados e lançados ao Rio Danúbio em Budapeste. Trata-se de uma obra “*site specific*”, orientada às ausências representadas ocupando linearmente as margens, rememorando os eventos da dor ocorridos no local; fraca e por esta razão, impactante, cujo significado se amplia a partir da experiência de o corpo estar diante da mesma margem, posto assim numa condição “terrível” de proximidade do *outro*.

A partir das bases da fenomenologia, podemos pensar arte e arquitetura em sua fraqueza ou condição “*debil*” como poéticas capazes de levar ao sentido a partir da experiência - com Heidegger a “abertura” seria o ocultar-desocultar do ser que sempre se esconde; com Merleau-Ponty, a dobra do invisível no visível que a experiência do “corpo” nos leva a acessar; com Bachelard uma “ressonância” da “imagem poética” em nós.

Independente de se tratar de uma “ação monumental” efêmera ou da proposição de “monumentos”, permanentes, assumindo as mais diversas manifestações desde o escultórico e o arquitetônico a toda sorte de trabalhos no campo ampliado, o sentido de “*monere*” - advertir,

lembrar - sendo o seu propósito “tocar” segue válido. A questão é sobre a produção de significado – não mais positivado, fechado imposto, mas mais aberto, mobilizando tanto a experiência em sentido fenomenológico como a reflexão crítica. Oscilar entre a presença e a ausência, entre o lembrar e o esquecer - condições da própria memória.

Partindo da posição dos “conter-monuments”, propomos repensar a condição do monumento na contemporaneidade, investigando seus limites entre uma visão como marco e lugar demarcado, entre afirmação da presença de algo que possui significado e o significado compreendido como instável, problematizando toda presença também como ausência, entre a contemplação e a experiência fenomenológica e relacional, também crítica. Peter Eisenman (2005, s.p) fala do programa memorial como – *mahnmal* - uma advertência; que evidencia a “impossibilidade de seu próprio sucesso”. Como entendemos, ao se criar estes lugares *outros* de memória pretende-se tornar presente a lembrança como modo de advertência, diante da impossibilidade de se preencher lacunas, de “curar” e de dar coerência à *história*.

#### **ENTRE ARTE, ARQUITETURA E PAISAGEM - A MEMÓRIA EM CAMPO AMPLIADO**

É possível questionar como as obras contemporâneas criam relações “contextuais”, *site specific*, entendendo que

o próprio conceito é multidimensional conforme Miwon Kwon (2008). Com a autora, pensamos que as intervenções nos sítios podem se dar como: “site specific fenomenológico” – que tomam o sítio como realidade tangível em seus elementos físicos e espaciais; “site-specific social/institucional” – que interpreta o sítio como estrutura cultural, especialmente no que se refere ao sistema de arte e à história da arte; e “site-specific discursivo” ou “site oriented” – que busca um engajamento expandido com a cultura ao tratar de questões como problemas sociais. A partir desta uma visão ampla de arte *site specific*, os memoriais podem ser lugares deflagradores de sensibilização e de uma perspectiva crítica e de mobilização, a um só tempo, individual e coletiva. Na verdade, *é possível dizer* que estas dimensões se entrelaçam em muitas práticas, entrelaçando o conceitual e o fenomenológico.

Muitos dos trabalhos analisados em nossa pesquisa sobre arte e memória em campo ampliado sintonizam-se ao entendimento da experiência a partir das bases da fenomenologia, a partir da relação com a arte minimal, e da relação entre arte e paisagem, como desdobram trabalhos de land art e arte pública, somando-se à valorização também de aspectos conceituais, indiciais, a partir de diversos meios. Vemos recolocada a questão do diálogo da obra com o local em que se insere, quando emerge o tema do significado, especialmente em relação ao tema da dor, mas também com a paisagem de modo mais amplo – como

a obra se insere em um contexto urbano, como estabelece um sentido público.

No tocante à relação com a arte minimal, têm-se obras que buscam através de estruturas simples, trazer à tona a emergência do significado a partir da experiência do corpo no espaço em sentido “atual”, próximo do que afirma Robert Morris: a simplicidade da forma não significa simplicidade da experiência.

Partindo de Krauss em seu “campo ampliado da escultura”, algumas obras podem ser descritas como “entre” arquitetura e não arquitetura, como estruturas axiomáticas. Nestes casos a questão do significado pode ser referida à ideia de “pura externalidade”, imaginando a estrutura espacial da galeria como um espaço neutro. Ocorre que determinadas obras, de caráter minimalista, podem problematizar o campo do significado, ao serem pensadas na relação com um lugar de rememoração.

Isto ocorre na obra temporária *Lost Voices* de Sol Lewitt (2005), realizada na Sinagoga Stommeln, em Pulheim na Alemanha. O local foi um dos não danificados nos massacres de 1938, pois antes fora transformado em um celeiro, sendo considerado um lugar significativo da resistência dos judeus, e passou a acolher desde 1990 instalações de arte<sup>6</sup>. O trabalho de Sol Lewitt é uma parede de tijolos de quatro metros e meio de altura que, cruzando toda a largura da sala, obstrui o espaço não só visualmente, mas também torna sua maior parte inacessível. Para o corpo é um limite áspero. Mais do que uma estrutura axiomática que se define

<sup>6</sup> A obra de Richard Serra *The Drowned and the Saved*, hoje no Museu Kolumba em Colônia, fez parte deste projeto em 1992.

a partir dos limites do espaço arquitetônico onde se insere, a obra é *evocativa* da memória da dor, do sentido de enclausuramento e opressão – a impossibilidade de acessar o que era o espaço do Torá, mais sagrado do santuário. A obra evoca uma “presença do sagrado” além do muro, pois do espaço estreito era possível ouvir o som de música religiosa e o do “shofar”, trompete de chifre de carneiro usado por antigos judeus em cerimônias religiosas e como um sinal de batalha – distinguível porém como uma gravação atual. Uma presença ausente – “vozes perdidas”. O artista parece problematizar que a memória do que dá sentido ao “lugar” não se perpetua a partir do espaço vivido. Para o artista, este não é um local qualquer, o “cubo branco” da galeria; é um lugar, que possui significados, e o papel da arte é de algum modo infundir-lhe complexidade, trazendo à tona sua memória, porém, como perda. *Site specific, oriented e fenomenológica*, como “monere” produz *afectos* e também questiona, de modo crítico, a própria condição da sinagoga como “lugar de memória”, de uma memória não mais vivida.

No que se refere à Land Art, Krauss nomeou de “locais demarcados” obras em que se explora a relação com sítios fora dos espaços urbanos, como modo de crítica ao espaço institucional da galeria. Em campo ampliado, também podemos nos referir a obras inseridas em meio à cidade, onde há diferentemente uma problematização do sentido do próprio lugar.

Exemplar desta relação com aspectos da Land Art, a obra de Joanna

Rajkowska, *Oxygenator*, 2007, realizada em Varsóvia (Figura 2) seria um “entre” paisagem e não-paisagem. A artista demarca um possível “lugar” público, em meio a um lugar arrasado. Instalada na praça Grybowski, parte da praça central de Varsóvia, local que fôra parte do gueto da cidade durante a Segunda Guerra Mundial, a obra era um espelho d’água, rodeado de verde, de onde emergiam jatos com vapor (140m<sup>2</sup>). Temporária, foi realizada ainda quando o local estava em processo de escavação, portanto, num momento em que a área ainda era um terreno sem atividades. A artista demarca o sítio como um local que atrai, atrai o corpo, como um espaço “reservado” para a reunião das pessoas. O vapor d’água torna-o poético, no sentido de trazer a lembrança, ao mesmo tempo, da dor e da renovação. Aberto às vivências cotidianas em sentido público, tornou-se um lugar de reconhecimento mútuo daqueles que ali vivem, compartilhando suas histórias e atividades, de algum modo “restaurando”, entre pessoas das mais diversas origens que passaram a ali viver, um sentido de comunidade. *É tanto um* lugar de sensibilização sobre um passado de exclusão como guarda algo de positividade; se o gueto era o espaço heterotópico dos marginalizados, o pequeno e “*debil*” jardim retoma, neste contexto, um sentido de “comunidade” de modo aberto e relacional, um lugar de partilha de memórias, experiências e de expectativas.

A arte tem explorado sua relação com a memória, valorizando aspectos fenomenológicos da experiência, somada a



**Figura 1** – Sol Lewitt, Lost Voices, 2005, Pulheim. Fonte: <http://www.synagoge-stommel.de>

**Figura 2** – Joanna Rajkowska, Oxygenator, 2007, Varsóvia. Fonte: <http://www.rajkowska.com/en/projekty/63>





<sup>7</sup> O trabalho da artista lida com moldes de objetos como camas, armários e cadeiras, usando diversos materiais como gesso, concreto, borracha e poliéster. Sua produção artística foi expandida a espaços arquitetônicos, como em seu célebre trabalho *House*, 1993, em Londres, que também trata do tema da memória e materializa como massa o espaço da última de uma série de moradias recém-demolidas.



**Figura 3** – Rachel Whiteread, *Nameless Library*, 2000, Viena. Fonte: Fotos da autora - Zonno, 2013.

abordagens críticas, no sentido de abrir o debate público. Há um questionamento da distância entre sujeito e objeto que a experiência monumental tradicionalmente explorou. Além disso, observa-se a relação entre as obras e o próprio sítio específico, do ponto de vista fenomenológico e orientado a questões sociais, políticas e culturais.

### **LUGARES OUTROS DE MEMÓRIA DA DOR – HETEROTOPIA, UNCANNY E SILÊNCIO**

Blocos silenciosos e seus solos da memória. Reconhecemos nas três obras que escolhemos aqui confrontar o recurso a formas simples e uma relação com a ideia de “solo” e de enterramento, problematizando a relação entre a arquitetura e a paisagem. As formas simples podem ser questionadas como literais, uma vez que questões conceituais, que se relacionam ao campo do significado, podem estar implicadas. Bem como a relação com o solo pode ser reconhecida como uma interpretação do contexto, um posicionamento sobre o “lugar” onde as obras se inserem ligado à rememoração da dor.

A obra da artista Rachel Whiteread<sup>7</sup>, *Nameless Library* (Figura 3), 2000, compõe um conjunto memorial na Judenplatz em Viena, local escolhido por ser tratar de um bairro que foi centro da vida dos judeus em Viena durante a era medieval, quando já eram mortos e perseguidos, levantando a questão sobre sua “ausência” ao longo da história e no



segundo pós-guerra. Discreta, em uma praça modesta e menos movimentada, a obra foi construída como um marco sobre as ruínas descobertas de uma sinagoga destruída em 1420. Vista à distância, a escultura, um bloco único e maciço, possui o silêncio da forma simples e o peso do concreto. Ao aproximarmos-nos reconhecemos a imagem de um túmulo - é uma representação de um jazigo. Causa “estranhamento” aquela “arquitetura” (e lembramos de Adolf Loos ao falar da arquitetura como arte somente no túmulo e no monumento) porque percebemos que é constituída por livros, cujas lombadas estão voltadas para seu interior, suas portas não têm maçaneta, o sentido parece invertido. Seria um túmulo e uma “biblioteca” - a imagem da contribuição da cultura do povo judeu. Amplia-se o significado do local de memorial às vítimas da violência para um questionamento sobre se nós os conhecemos - expõe-se a nossa própria distância, o nosso esquecimento. A obra faz vibrar o corpo e o pensamento, ao impenetrável se soma a uma necessidade de penetrar. O “espaço” dos judeus que nos é interdito a partir do exterior, será por nós violado, profanado no contato com as ruínas no subsolo - solo onde está enterrado um “corpo arquitetônico” fraturado. Reenvia-se a escultura ao sentido do “túmulo”, “*uncanny*” que reúne o arqueológico à ideia de casa vazia dos “mortos” (“*unholy house*”) ou mais terrivelmente seu próprio corpo. Um misto de melancolia e terror. Entre a presença e a ausência, o sentido advém pela relação entre a

escultura e o sítio, lugar de memória que é ressignificado pela obra de arte - um modo de construção de memória no presente, de modo crítico, expondo-o como lugar *outro* e nos questionando sobre nossa própria identificação com ele.

Anthony Vidler ao tratar do tema do “*uncanny*”, “estranhamento familiar” apresenta-o como um desdobramento da estética do “sublime” e da “nostalgia” - especialmente no que se refere ao tema da morte.

Posso traçar a história do estranhamento (*uncanny*) espacial como um desenvolvimento da estética do sublime e sua exploração nas inúmeras “casas assombradas” do período romântico imaginado por Victor Hugo, Thomas De Quincey, Charles Nodier e Herman Melville. O pensamento de Melville sobre os recessos secretos da domesticidade leva à discussão sobre o papel do estranhamento nas fantasias sobre o enterro e retorno dos mortos, inseparáveis da consciência histórica e arqueológica do século XIX. O estranhamento (*uncanny*) da arqueologia nas escavações de sítios como Pompéia e Tróia, deram subsídios como metáfora para Freud no desenvolvimento da psicanálise, incentivando sua investigação sobre o medo de ser enterrado vivo, caso peculiar de um tipo de medo, entre o terror e a ansiedade. Tingido da nostalgia do século XIX, como evocado pelos devaneios de Walker Parker, o estranhamento (*uncanny*) tornou-se um poderoso tropo para o imaginário da “perda” do local natal, contra a desenraizada noção de lar da sociedade pós-industrial entre os críticos da

modernidade de Gaston Bachelard a Martin Heidegger. (VIDLER, 1999, p.xi)

Lembramos Foucault ao tratar do tema do espaço, reconhecendo-o tanto como um “espaço de dentro” como um “espaço de fora”. De dentro seria toda a experiência em sentido fenomenológico, lembrando a obra de Bachelard, para quem o espaço é “carregado de qualidades”, “um espaço que talvez seja também povoado de fantasmas”, que pode ser “leve, etéreo, transparente” ou “obscuro, pedregoso, embaraçado”. Diríamos, um espaço capaz de produzir *afectos*. Em seu pensamento, foca a atenção no “espaço de fora”, conceituando as “heterotopias” como lugares *outros*, reais, efetivos, delineados pela própria instituição da sociedade, “contrapositionamentos” que estão no interior da cultura e, ao mesmo tempo, “representados, contestados e invertidos”. Para Foucault, a relação entre os espaços instituídos e as heterotopias evidencia um sistema de controle que afirma o que tem lugar (por estar dentro das normas) e o que não tem lugar (por estar fora das normas, ser diferente). Deste modo, as heterotopias são realidades geradas pela instância sócio-cultural a que pertencem, mas possuem dinâmicas, regras e práticas próprias.

A relação entre o sentido de heterotopia e a marginalização dos judeus e de seus espaços pode ser claramente identificada. Permeando ainda o tema da dor e da morte, o próprio Foucault menciona cemitérios e prisões como “heterotopias

do desvio”; em especial, no século XIX, surge a ideia dos cemitérios na periferia da cidade, onde cada família, diz ele, possui sua “morada sombria”.

Esta imagem, como visto, pode ser aproximada do memorial em Viena em sentido representativo, problematizado pelo aspecto conceitual ao reconhecermos a referência aos judeus através dos livros. Já em relação à obra *Field of Stelae* de Eisenman (com participação inicial de Richard Serra), de 2005, em Berlim (Figura 4), tem-se uma relação mais complexa<sup>8</sup>. “Campo de estelas” pode ser reconhecido, à distância, como imagem de um cemitério, mas é, de fato, um lugar onde outros sentidos emergem a partir da experiência. É significativo que o memorial seja uma “heterotopia” em um sítio cujo entorno reúne tantos “monumentos”, sejam eles intencionais e/ou históricos; é significativo que tenha se “reservado” neste contexto um lugar para que a memória da dor não seja esquecida, mais ainda que o espaço proposto como museu tenha sido interpretado como um subsolo, enterrado, e que se tenha constituído ali não um “objeto”, mas um “campo”. O terreno extenso fora local de jardins de propriedades residenciais no século XIX, depois jardim privado dos ministérios até 1945 e, de fato, um terreno “baldio” após a construção do Muro de Berlim que lhe era limítrofe. *É criado um “solo”, topografia artificial, como contraponto ao jardim verde do Tiergarten. As estelas também se “enraízam”, foram fincadas, literalmente como evocação ao sentido de enterro, e os indícios de sua localização se veem no*

<sup>8</sup> Para outras leituras desta obra pela autora ver: ZONNO, 2014.

subsolo, “espaço sombrio” de exposições, em tamanho menor, onde a memória é “narrada” de modo fragmentário a partir das falas de quem vivenciou o horror. O sítio é reinventado, evocando de modo aberto, através de uma experiência corporificada e temporal, o deslocamento, o vazio e da perda. É um lugar *outro* da memória, aludindo ao conceito do solo alemão como um instável, assim como a identidade nacional alemã. Tudo se dá como uma captura. Entra-se na trama proposta inadvertidamente envolvendo-se em uma caminhada com muitos caminhos possíveis e, de repente, a sensação é de estar perdido ou preso em um grande labirinto. O campo de estelas aprofunda-se, eleva-se, envolve o corpo, desejo de fuga e falta de localização. Também como heterotopia *é um lugar sem centro onde só há margem, onde todos se sentem à margem*. A obra leva ao limite a noção de monumento - é um “marco” de grande extensão horizontal na paisagem,

mas é também “*vague*”. Propõe uma experiência relacional, o corpo em deslocamento, que experimenta na “duração”, quando atual e memória são mobilizados, o que Eisenman nomeou “silêncio do excesso” – comparável ao silêncio do psiquiatra quando se teria acesso aos sentimentos reprimidos: “se pode conhecer o passado através de sua manifestação no presente” (Eisenman, 2003, p.:314). Um calar diante do absurdo que nos envolve, nos captura.

Nesta obra como também no Memorial de Whiteread (no Memorial do Onze de Setembro entre outros), reconhecemos uma espécie de “tipologia” de construção de complexos monumentais: a obra artística no solo e o museu no subsolo; como metáfora da morte – a arquitetura é túmulo, lembrando Adolf Loos, e a “escultura”, ainda que em campo ampliado, é um monumento.

Retomando o tema do “*uncanny*”, Vidler apresenta a ideia de “*dark space*”,

Figura 4 – Peter Eisenman, Field of Stelae, 2005, Berlim. Fonte: Fotos da autora – Zonno, 2013.

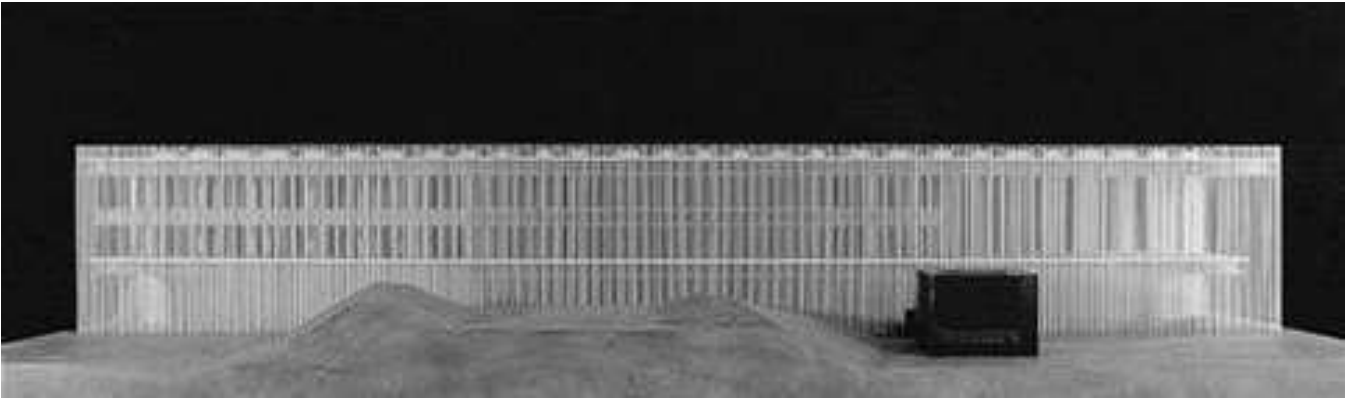


<sup>9</sup> Após anos servindo ao uso de uma empresa de reciclagem de materiais de construção e de treino de direção de veículos, em 1983 houve uma competição no contexto no IBA, no sentido de valorizar a história do lugar, tendo vencido o projeto de Jürgen Wenzel e Nikolaus Lang, que previa um centro de documentação em área coberta com placas de ferro demarcando o local dos edifícios, de onde emergiriam árvores conformando no nível da rua um espaço público. Este projeto não foi realizado.

reconhecida na obra *Templo da Morte* de Boullée que cria uma arquitetura capaz de falar da morte – uma “arquitetura enterrada”, “arquitetura da negatividade” – que evoca a melancolia através de paredes nuas e efeitos da sombra. Segundo o autor (1999, p.170-171), Boullée criou um verdadeiro “simulacro” do corpo enterrado em arquitetura: o edifício semiafundado, comprimido em suas proporções como se houvesse um grande peso sobre ele.

Esta imagem do corpo parcialmente enterrado e, ao mesmo tempo, silencioso por sua extrema simplicidade parece próxima do projeto *Topografia do Terror*, 2010, de Ursula Wilms, proposta que de certo modo retoma a ideia inicial de Peter Zumthor, ganhador do concurso em 1993, mas que, por questões financeiras, não foi concluída (a parte então construída foi demolida). O projeto se situa no local dos edifícios da Polícia Secreta do Estado e do Escritório Central de Segurança do Reich, hoje destruídos. Foi por ocasião de um concurso no contexto do IBA<sup>9</sup> que o local primeiro foi valorizado por sua história relacionada à Segunda Guerra e **à violência dos crimes cometidos pelo nazismo**. Hoje, é reconhecido como “lugar de memória” pela presença de um extenso trecho do Muro de Berlim, bem como de celas das antigas prisões da Gestapo, descobertas por ocasião de escavações em 1986. A área foi nomeada “Topografia do Terror” quando se construiu um abrigo temporário também para exposição do material encontrado, o que suscitou grande

debate público. Zumthor, quando de sua concepção, afirmava “não poder fazer nada” no local, colocando que diante de sua “impossibilidade para encontrar uma forma” teria optado por torna-lo “pura construção”, de algum modo retomando a ideia da estrutura provisória criada apenas para “trazer à luz os testemunhos históricos” e não aludir a nada, mas propondo também expor o subsolo. Ocorre que a Fundação não aceitou completamente a proposta de Zumthor, afirmando não desejar um memorial, mas um centro de documentação. Esta polêmica é elucidativa, pois por mais que o arquiteto defendesse a estética do edifício como desvinculada de um sentido relacionado ao tema, o silêncio do projeto – repetição minimalista de barras verticais – “fala”. O monumento “*debi!*” irromperia de modo “intempestivo”, implantado valorizando o “solo” de terra e escombros onde outrora estava grande parte do edifício da Gestapo, que então aparece como “vazio” – entre dois limites lineares claros: a construção de Zumthor de um lado e o Muro de Berlim de outro, junto às celas da prisão (Figura 5). Já a caixa silenciosa e rígida de Wilms (Figura 6) impressiona pelo modo como a descobrimos, semi-enterrada, em meio a um grande “terrain vague”, feito vazio de modo proposital, como um campo de pedras que se estende até os limites da cobertura da área das celas, no limite com os fragmentos do Muro de Berlim e onde se “demarca” o local do edifício da Gestapo. Ambas as propostas evocam um sentido aterrador pela extensão e silêncio e rigor



**Figura 5** – Peter Zumthor, Topografia do Terror (projeto não construído), 1993, Berlim.

**Figura 6** – Ursula Wilms, Topografia do Terror, 1993, Berlim.

Fonte: Fotos da autora – Zonno, 2013.



das formas e, no caso de Wilms, também pela “frieza” dos materiais.

As três obras constituídas por blocos silenciosos e solos da memória fazem pensar que, retomando a primeira definição de monumento como “monere”, “tocar pela emoção” é produzir ressonâncias e *afectos*, e “combater a angústia da morte” é, na verdade, promover uma “carterse” a modo do *uncanny* ou do silêncio que revela o trauma.

### LUGARES OUTROS DE MEMÓRIA

Discutimos aqui os limites do monumento na contemporaneidade, percebendo-se que se preserva a ideia de que o significado guarda relação com o “lugar” onde este se insere, mas que há mudanças em se tratando de obras aproximáveis às práticas da arte em campo ampliado: o “monumento” ou “ação monumental”, permanente ou efêmera, não sugerem a contemplação, mas sim propõem experiências que a um só tempo envolvem o corpo e incitam à reflexão crítica; complexificam o campo dos significados, quando os sentidos são evocados de modo mais aberto, pois em seu cerne está a própria ideia de silêncio e de lacuna.

A memória é uma construção, ou seja, o presente continuamente cria significados sobre o passado, “moldando” a memória e criando novas relações em sentido “público”, ou seja, de debate sobre os eventos do passado e sua relevância no presente. Em especial, em relação à memória da dor, a questão deve ser

trabalhada de modo subliminar, como imagem poética capaz de produzir ressonâncias, *afectos*, não formas espetacularizadas do trauma - pensar a monumentalidade como “*debil*”.

Partindo da condição *site specific* e da relação com lugares de memória, reconhecemos a relação entre o tema da “dor” e da morte com o sentido de “*uncanny*” como estranhamento e/ou vazio, silêncio e melancolia.

Por serem lugares produzidos para lembrar a presença dos ausentes, especialmente daqueles à margem de um sistema de poder, podemos entendê-los como lugares *outros* de memória, lugares heterotópicos. Muitos deles, retomam o sentido de “monumento” como marco de um lugar onde um evento, de fato, ocorreu. Em um sentido, podem ser reconhecidos como orientados a um evento, a uma ausência, a uma dimensão imaterial da memória. Por outro, podem lidar diretamente com pré-existências, fragmentos que constituem um indício material do passado, interpretados como “reliquias” e “lugares” de rememoração. Podemos vislumbrar que estes lugares podem ser poetizados, ressignificados explorando-se toda a complexidade inerente à problematização da memória (da dor) hoje.

Estes “monumentos” podem ser reconhecidos como “lugares complexos” (Zonno, 2014) – não só por “tecerem-se junto” as sítios/lugares mas especialmente porque expõem um campo de tensões de questões identitárias e políticas, tratam a “complexidade” na evocação da memória da dor como uma experiência do



deslocamento, entre a presença e a ausência, o lembrar e o esquecer, a permanência e a impermanência. Importa pensar como estes deslocamentos são capazes de nos fazer “espelhar” nestes lugares *outros* e produzir contínuos debates.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.
- CARRIER, P. “Innovations in Monumental Techniques since 1945”. In: \_\_\_\_\_. **Holocaust Monuments and National Memory Cultures in France and Germany since 1989**. New York: Berghahn Books, 2005.
- CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade: Ed. UNESP, 2001.
- EISENMAN, P. “The silence of the excess”. In: **Holocaust Memorial Berlin**, Eisenman Architects. Lars Müller Publishers, 2005.
- FOUCAULT, M. “Of Other Spaces (Heterotopias)”. Disponível em: <<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>> Acesso em: 7 mar. 2006.
- HARTOG, F. **Regimes de historicidade** – presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- HUYSSSEN, A. **Culturas do passado-presente** – modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: MAR, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Present pasts** – urban palimpsests and the politics of memory. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Seduzidos pela memória** – Arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- KRAUSS, R. E. “A escultura no campo ampliado” (1979) Trad. Elizabeth Carbone Baez. Gávea: **Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil**, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984, p. 87-93.
- \_\_\_\_\_. **A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition** London: Thames & Hudson, 1999.
- NORA, Pierre. “Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux” In: **Les lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, 1984. Vol 1. pp.7-15. Trad. Revista Projeto História.n.10. História & Cultura. São Paulo, PUC-SP – Programa de Pós Graduação em História, dez.1993.
- SOLÀ-MORALES, I. “Arquitectura debil” (1987). In: \_\_\_\_\_. **Diferencias** – topografia de la arquitectura contemporânea. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p.61-77.
- PAPAPETROS, S. et ROSE, J. **Retracing the expanded field** – encounters between Art and Architecture. MIT Press, 2014.

VIDLER, A. **The architectural uncanny** – essays in the modern unhomely. London: MIT Press, 1992.

ZONNO, F.V. **Lugares complexos, poéticas da complexidade** – entre arquitetura, arte e paisagem. Rio de Janeiro: FGV, 2014.

TOPOGRAFIA DO TERROR - sítio oficial. Disponível em: <<https://www.topographie.de/en>> Acesso em: maio 2018.

# POR UMA EXPERIÊNCIA DA PAISAGEM: A PRODUÇÃO DO ESPAÇO MODERNO NA OBRA DE ROBERTO BURLE MARX

*Ana Paula Polizzo*

## Resumo

A partir de uma complexa trama de influências e problemáticas relações, a experiência acerca da espacialidade moderna no Brasil teve nas constantes tensões que se estabeleceram entre arquitetura e paisagem (construída ou natural) seus mais potentes resultados. Sendo assim, este trabalho busca trazer alguns questionamentos sobre a obra do paisagista Roberto Burle Marx e seu caminho na definição de uma estética moderna da paisagem, ao colocar o paisagismo como forma de manifestação artística não mais subsidiária à arquitetura, mas, ao contrário, enquanto um campo disciplinar expandido, focado no gesto moderno de intervir e de desenhar o próprio território.

**Palavras-chave:** Burle Marx; paisagismo; arte; arquitetura; paisagem.

## Abstract

From a complex set of influences and problematic relationships, the experience of modern spatiality in Brazil had its most powerful results in the constant tensions between architecture and landscape (built or natural). Thus, this work seeks to bring some questions about the work of the landscape architect Roberto Burle Marx and his path in the definition of a modern esthetics of the landscape, by placing landscaping as a form of artistic manifestation no more subsidiary to architecture but, on the contrary, as an expanded disciplinary field focused on the modern gesture of intervening and drawing the territory itself.

**Keywords:** Burle Marx; landscape design; art; architecture; landscape.

### A PECULIARIDADE DO JARDIM

Uma paisagem não é jamais uma realidade natural, mas sempre uma criação cultural, e que nasce da arte antes de fecundar nossos olhos. (ROGER In: SALGUEIRO, H., 2000, p.37).

A relação que o sujeito estabelece com a natureza através da ocupação e da transformação do território ao longo da história reflete seus valores religiosos, políticos, sociais e estéticos. Assim, nos diferentes períodos históricos, o equilíbrio da ordem social projeta-se na arte de configurar a paisagem, com o objetivo final de expressar uma correspondência entre o sujeito e o universo. A transformação consciente da natureza em paisagem construída através da criação de lugares simbólicos (chamada neste trabalho pelo termo *paisagismo*<sup>1</sup>) é, assim como a pintura, a escultura e a arquitetura, um importante modo de expressão do espírito, traduzindo valores culturais através de materiais naturais.

A arte do paisagismo, no entanto, comparada às outras artes, é extremamente contraditória: ela se constrói com a própria natureza e, no entanto, desta deve se afastar por intermédio de um gesto que a torna artefato – jardim – e que a isola da extensão que a cerca. O jardim é, assim, uma realidade frágil, uma vez que lida com o mundo transitório e efêmero das plantas, lida com o ciclo de vida e é extremamente sensível à ação do tempo, diferente da obra de arte estática. Está constantemente submetido às contingências: a fertilidade do solo, o

ciclo das estações, o regime das chuvas, as datas das sementeiras, os ritmos de crescimento e floração; enfim, trata-se de uma arte que coloca em confronto o durável e o mutável, uma vez que conta com a natureza como um parceiro ativo, em evolução. Dessa maneira, o trabalho do paisagismo nos sensibiliza à ação do tempo (confrontando o durável e o efêmero), às dimensões da extensão (horizontal e vertical) e às formas vivas (animal ou vegetal).

Da mesma maneira que a paisagem é um produto do intelecto, podemos dizer que o jardim é fruto da atividade do “espírito enformante” (SIMMEL, 1998, p.137), um resultado da ação da força humana sobre os elementos naturais com o objetivo de modelá-los e reordená-los, mantendo-os sob controle. A natureza passa então do incognoscível para o consciente: passa-se da experiência da natureza em seu estado bruto, “no seu ímpeto monstruoso” (SIMMEL, 1998, p.147), para uma experiência estética inteligível e ao alcance do manejo dos seres humanos.

Nesse sentido, a obra paisagística é um espaço com limites bem definidos, inserida na generalidade absoluta que é a natureza. Logo, uma moldura imaginária isola e recorta um pedaço de natureza do fluxo contínuo das relações que se dão ao seu redor – “relações espaciais, históricas, conceituais, psíquicas, com tudo aquilo que o cerca em proximidade mais imediata ou mais remota, psíquica ou física” (SIMMEL, 1998, p.125). O jardim se dá através de um processo de enquadramento que define e limita um fragmento de

<sup>1</sup> Na ausência de uma tradução mais específica para o termo em inglês *Landscape Design*.

natureza com valência de totalidade, que possibilita uma separação entre o infinito de um exterior indomável e a segurança de um interior controlado, sendo capaz ainda de realizar essa interface entre esse mesmo mundo e nós. Assim, todo trabalho de paisagismo opera construtivamente, pois recria o ambiente segundo determinados princípios.

Levando em consideração esses aspectos, este artigo busca levantar algumas questões sobre a obra do paisagista Roberto Burle Marx e seu caminho na definição de uma estética moderna da paisagem<sup>2</sup>, ao incorporar o espírito da pesquisa plástica e espacial nesse campo, fazendo com que suas produções superassem a tendência funcionalista e a paisagem surgisse como projeto renovador da vivência moderna. Através de muitas obras, o paisagista instituiu uma ação que extrapola o tratamento estético e atinge o nível de intervenção social, visando às transformações do espaço público como instaurador e marco simbólico de um novo tempo. Além disso, ao desenvolver vários projetos no Brasil e em outros países<sup>3</sup>, colaborou com vários arquitetos, firmando algumas parcerias frequentes e outras esporádicas, demonstrando um entendimento do projeto como atividade ampliada e multidisciplinar para o qual converge o espírito de colaboração, gerando respostas não sistemáticas às numerosas situações com as quais se integrou – ora através de uma dialética de mútua influência entre arquitetura e paisagem, ora se impondo como gesto de maior autonomia – e, assim, atenuando

ou reforçando o confronto entre natureza e cultura.

### A NECESSIDADE DE FORMA

É inevitável se constatar que, na historiografia da arquitetura moderna brasileira, a produção do paisagismo moderno, principalmente no Brasil, sempre é colocada como complementação à arquitetura e ao urbanismo, um elemento secundário<sup>4</sup>, demonstrando que esse assunto parece não ocupar o devido lugar de destaque. Talvez como resquício ainda de um olhar crítico à cidade moderna, mantém-se uma visão hegemônica de que o movimento moderno não deu a devida importância ao espaço livre na cidade ou, ainda, que, a partir daquele momento, o jardim teria encontrado dificuldade de encontrar e definir sua correspondência com a arquitetura. Um exemplo sintomático dessa situação é, ainda, a tendência reducionista – e bastante recorrente na crítica – que identifica no trabalho de Burle Marx uma capacidade de “pintar com a natureza” (ADAMS In: VACARINO, 2000, p.5, tradução nossa). Giedion, por exemplo, parece pactuar com essa caracterização:

*É um pintor abstrato. É um artista sensível que compreende a linguagem das plantas [...]. As flores são plantadas em cores e massas uniformes. Essas moitas de cor forte, de formas livres, são como que extraídas de um pano de padrão moderno e colocadas sobre a grama. Essa afinidade com*

<sup>2</sup> Em 1991 sua obra paisagística teve um destaque internacional, recebendo uma exposição de seus trabalhos no MoMA (Museum of Modern Art) de Nova York, organizada por Willian Howard Adams – curador convidado e membro do Instituto Myrin – intitulada “Roberto Burle Marx: the Unnatural Art of the Garden”, e foi a primeira exposição do museu dedicada a um arquiteto da paisagem.

<sup>3</sup> Venezuela, Chile, Argentina, Uruguai, Equador, Paraguai, Porto Rico, além de Estados Unidos e França.

<sup>4</sup> Basta retomar outra passagem do crítico PEDROSA (1953 In: PEDROSA, 2015, p.72), onde coloca a arte do jardim como complementar: “Foi preciso que chegasse um artista jovem, um pintor, Roberto Burle Marx [...]. Ele foi o primeiro a trazer à nova arquitetura uma notável contribuição no campo de uma arte que lhe é complementar, a do jardim. Ele concedeu direito de cidadania às plantas plebeias. Utilizou-as como verdadeiro paisagista, pintor e arquiteto”.

a arte contemporânea constitui o segredo dos jardins de Burle Marx (GIEDION, 1952 In: QUEIROZ, P. et al., 1979, p.39).

Seus planos de jardins geralmente eram apresentados através de expressivas telas em guache (Figuras 1-5), verdadeiras pinturas abstratas caracterizadas pela forma orgânica adotada, onde seu antinaturalismo era evidenciado também pelo uso das cores, priorizando o vermelho, o laranja e o amarelo, em detrimento das tonalidades de verde; fato que provavelmente ocasionou essa recorrente leitura simplista sobre o trabalho do paisagista. Logicamente, considerar sua obra paisagística como uma simples transposição bidimensional das suas representações projetuais, significaria excluir algumas características fundamentais das suas composições, como a volumetria atingida através da exploração da tridimensionalidade espacial das espécies e seus arranjos sobre uma determinação topográfica. Para possibilitar a aplicabilidade dos conceitos projetivos, mesmo que baseados em teorias da pintura moderna, eram necessários conhecimentos botânicos das espécies e suas associações. Além do mais, a apreensão do jardim extrapola a fruição de uma obra bidimensional, pois inclui, além da visão, outros sentidos – olfato, paladar, audição, tato – além de incluir a experiência do movimento, a percepção das inúmeras possibilidades de incidência de luz e a consequente mudança dos volumes e as sobreposições de planos.

Nesse aspecto, o plano para o terraço-jardim realizado por Burle Marx para o Ministério de Educação e Saúde (Figura 6) inaugura esse processo. Esse jardim, voltado para a sala do Ministro Gustavo Capanema, foi representado através de uma pintura em guache com formas orgânicas que, sem dúvida, se tornou uma das imagens mais veiculadas internacionalmente quando se fala do trabalho do paisagista e, de fato, demarca seus primeiros experimentos desse tipo em paisagismo.

Se esse projeto tem, de início, um caráter extremamente visual – para ser apreciado, como uma pintura, por aqueles que ocupam os andares superiores – deve-se ressaltar que ele serve como ponto de partida para a articulação do restante do projeto, sendo essencial para a composição como um todo. Essas formas delimitadas, definidas e emolduradas em um espaço dentro da arquitetura – o *terraço-jardim* (Figura 7) – ganham potência ao transbordar os limites físicos do terraço e atingir uma área infinitamente maior, ou seja, todo o terreno (Figura 8), gerando uma nova relação entre o edifício e a cidade. Assim, esse edifício inaugura não só a aplicação de preceitos da arquitetura moderna no Brasil, mas instaura uma condição de interlocução constante entre arquitetura, paisagismo e cidade.

Pode-se dizer, assim, que Burle Marx inaugura aqui o processo de definição intelectual da forma através da geometria em luta contra a instabilidade da matéria viva. Ainda que apresentasse, inclusive, linhas mais livres, orgânicas,



**Figura 1** – Burle Marx, Projeto para a casa de Praia do Sr. e Sra. Burton Tremaine, Santa Barbara, Califórnia, 1948. Guache sobre papel, 127,7 x 70,5 cm, Acervo Museum of Modern Art (MoMA), Nova York. Fonte: ADAMS, 1991.

**Figura 2** – Burle Marx, Projeto para o Parque do Ibirapuera, São Paulo, 1953. Guache sobre papel, 93 x 109,5 cm, Acervo Museum of Modern Art (MoMA), Nova York. Fonte: ADAMS, 1991.

**Figura 3** – Burle Marx, Projeto para a Praça Salgado Filho, Aeroporto Santos Dumont, 1938. Pintura automotiva sobre eucatex 122 x 150 cm, Acervo Burle Marx & Cia. Ltda. Fonte: SIQUEIRA, 2001.

**Figura 4** – Burle Marx, Projeto para os jardins da residência Odette Monteiro em Correias, 1948. Guache 90 x 120 cm, Acervo Burle Marx & Cia. Ltda. Fonte: SIQUEIRA, 2001.

**Figura 5** – Burle Marx, Projeto para os jardins da residência Walter Moreira Salles, 1951. Guache 95 x 123 cm, Acervo Burle Marx & Cia. Ltda. Fonte: CAVALCANTI & EL DAHDAH, 2009.





**Figura 6** – Burle Marx, Projeto para o terraço-jardim do Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1938. Guache sobre papel 52 x 105,5 cm. Acervo Burle Marx & Cia Ltda. Fonte: ADAMS, 1991.

amorphas e irregulares<sup>5</sup> – o que poderia se aproximar de uma “suposta” sinuosidade da natureza –, não buscava de modo algum simular romanticamente o ambiente natural; ao contrário, se estabelecia como puro artifício, composto por curvas geometrizadas, construídas e estruturadas, fruto de um exercício plástico abstrato, próprio da ação do sujeito moderno no mundo. Nessa determinação geométrica biomorfa se expressa, inclusive, um resquício gestual do *parterre* do jardim francês, que se propõe a *forcer la nature*, resultando em uma espécie de *broderie* de inspiração orgânica ou abstrata. Se, por um lado, a organicidade da forma reflete a liberação da gestualidade, por outro demonstra o completo controle racional de uma estrutura aberta, capaz de direcionar a forma livre. Nesse sentido, a aparente antigeometria de sua obra acaba passando pela geometria (Figura 9); cada linha tem um ponto de início e um ponto final completamente relevante e não arbitrário. Nada tem de espontâneo ou natural; a atividade do desenho constrói uma nova realidade: é o marco da presença consciente do pensamento sobre a natureza.

Isto não significa, no entanto, um aprisionamento rígido da gestualidade. Apesar do princípio morfológico geométrico, o espaço não é estático; ele está sempre em movimento e se constrói de maneira elástica, apresentando um modo de funcionamento interno que é orgânico, livre, expressivo da vida, de tudo o que nasce, cresce, evolui e invade o espaço. Nesse sentido, o gesto de Burle Marx

busca harmonia no conhecimento da realidade natural, na relação de ciclo entre as coisas e o espaço, sem abandonar, no entanto, a precisão do projeto e o rigor da construção. Dessa forma, o desenho livre contínuo e aparentemente intuitivo é vinculado ao desenho geométrico construído, mental e racional.

Essa atitude inaugura também uma posição ativa frente à natureza, uma atuação construtiva e reguladora, que não propõe a *mimesis*, mas a construção de uma natureza humanizada, interpretada, reelaborada. Trata-se então de utilizar o meio determinante da arte como um instrumento para conter a movimentação perpétua da natureza. Através do pensamento construtivo tem-se a determinação do ambiente.

É interessante pensar que esse gesto de caráter construtivo se aliará agora a uma nova demanda: a necessidade de solucionar a superfície do solo, não somente como base ou apoio ao edifício moderno, mas como componente integrante de um projeto mais amplo, que extravasasse os limites impostos pela arquitetura e agregasse topografia, pavimentação, ajardinamento, urbanismo, a paisagem como um todo. Um desenho para a própria superfície do território, que englobasse o próprio sujeito moderno. Logo, as formas livres, mais do que simplesmente “abrandar a geometria dos traçados reguladores e a dureza dos perfis arquitetônicos” conforme apontado por Bruno Zevi (ZEVI, 1957 In: QUEIROZ, P. et al., 1979), afirmavam uma síntese formal poderosa entre a estrutura

<sup>5</sup> Jardins de Burle Marx das décadas de 1930 a 1960.

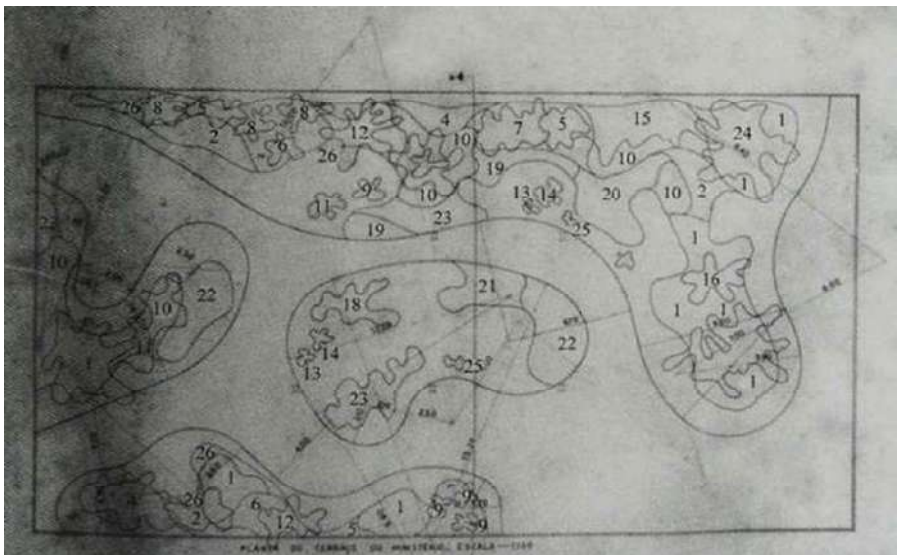




**Figura 7** – Lúcio Costa e equipe, Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. Foto de Marcel Gautherot, c.1946. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, IMS.

**Figura 8** – Lúcio Costa e equipe, Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

**Figura 9** – Burle Marx, Projeto para o terraço-jardim sobre o bloco de exposições do Ministério de Educação e Saúde. Rio de Janeiro, 1942-44. Construção do traçado. Fonte: DOURADO, 2009.



cartesiana da arquitetura e a sinuosidade expressiva da vegetação.

É importante ressaltar ainda que, no Brasil, a mentalidade construtiva moderna (VENANCIO FILHO, 2013, p.51) dominou a maneira ambígua de conformar o território nas cidades brasileiras a partir do estabelecimento da ordem, da coerência e da racionalidade, tendo seu ápice após os anos 1950. Uma “necessidade de forma”<sup>6</sup> ou, ainda, uma “vontade de ordem” (VENANCIO FILHO, 2013, p.22) se instaura com o objetivo de dar conta de um processo social: a racionalidade da ação e a imposição do gesto poderiam ser traduzidas como uma vontade intrínseca de superar a caótica realidade. A incorporação da certeza e a decisão do desenho seriam modos possíveis de resposta a um país amorfo, onde a ordem deveria se implantar pela desordem, afinal é dominado pela contingência. Essa investigação acerca da construção moderna do espaço se inaugura no século XIX e se desdobrará inevitavelmente durante o século XX, principalmente no campo da arquitetura, do urbanismo e do paisagismo, e, após a década de 1950, também nas artes.

### RUMO A UMA SÍNTESE ESPACIAL

O teórico alemão August Schmarsow, já no século XIX, ressaltava a importância da articulação do plano de base, o plano horizontal, não só entendido como a base funcional para as atividades humanas, mas sobretudo como referência

absolutamente necessária para a vista dos seres humanos, onde se estabelecem relações proporcionais com o próprio corpo e o seu deslocamento no espaço:

O chão abaixo de nossos pés [...] é tido como essencial, precondição para a sensação do nosso corpo e para nossa orientação para a arena geral do mundo. Ele é, contudo, também uma pré-condição para nosso natural desenvolvimento de senso de espaço, o qual é cultivado em seres que ficam de pé e que caminham em posturas eretas (SCHMARSOW Apud MALLGRAVE & IKONOMOU, 1994, p.65).

Partindo desses princípios, pode-se afirmar que a experiência estética induzida pelo deslocamento horizontal sobre a base possibilitaria a soma das percepções visuais (pelo movimento dos olhos) e cinestésica (pelo movimento do corpo), sugerindo ainda que o observador em movimento dividisse a aparência total em muitas impressões. Formas visuais que são percebidas de maneira relacional, uma vez que são dependentes do seu próprio contexto (MALLGRAVE, & IKONOMOU, 1994, p.37), como luz, sombra, cor e outros elementos, passam a ser conectadas, transformando a percepção em uma sequência temporal de imagens ou de *frames*. Esse processo pressupõe a abdicação de uma relação frontal imposta pela contemplação do todo a partir de um ponto fixo (estabelecida desde a Renascença pelo sistema de representação da perspectiva) ou mesmo uma sequência lógica de eventos atra-

<sup>6</sup> Este conceito dialoga com o conceito de “forma difícil” ou mesmo “visualidade difusa” desenvolvido por NAVES (1986, p.60-68) através da percepção, pelo autor, na arte brasileira, de um olhar vago e envergonhado, que teria origem na cultura portuguesa e impediria o desenvolvimento de uma cultura propriamente visual, plena, sendo um olhar pouco afeito às abstrações conceituais. Essa relação foi desenvolvida no capítulo “A Necessidade de Forma” em POLIZZO, 2016.

<sup>7</sup> Essa conferência foi publicada na Revista *L'Architecture d'aujourd'hui*, n.50-51 em dezembro de 1953. PEDROSA (1953 In: PEDROSA, 2015).

vés da articulação de artifícios (como o enquadramento e a composição), induzindo, ao contrário, a uma experiência fenomenológica do espaço, abrindo possibilidades para a vivência através da investigação do movimento, da variedade dos pontos de vista e da inserção da escala humana. Instaure-se então uma articulação espacial de domínio topológico e uma composição aberta, ativa e constantemente disponível, dotando a relação sujeito-obra-lugar de maior complexidade.

Como modo de potencializar ainda mais o desencadeamento dessas experiências sensoriais, pode-se aliar a própria manipulação artificial do terreno natural – o plano de base do território – onde o solo, além de suporte à obra e destituído de caráter afetivo, passa a ser matéria-prima, o que geraria uma ativação do espaço para além do tratamento de superfícies, assimilando a mobilidade e incorporando a noção de participação fenomenológica a partir da construção de um espaço autoenvolvente que se estrutura pelo entorno. Assim, nessa espacialidade unitária, que inclui arquitetura, paisagismo e meio, o valor do todo vai se tornando mais aparente e também mais problemático: consiste nas relações existentes entre os componentes do sistema, e não se baseia na individualidade dos elementos; considera conceitos de equivalência e oposição, mantendo sempre as partes em tensão. Uma espacialidade que, ao irradiar para além da arquitetura, pudesse ser externalizada e efetivamente possibilitasse uma vida exterior, e não

somente um “espetáculo” intelectualizado e restrito a uma experiência visual. Logo, entre o mundo e o espectador poderiam ser construídas múltiplas possibilidades de apreensão através da intercambiabilidade de componentes, ativadas através da mobilização da sensibilidade. Tratava-se assim de um processo operativo de construção e apreensão espacial, onde o observador em movimento era essencial para adequar e ordenar os espaços para a realização das suas atividades, definindo assim seu próprio entendimento do espaço, não mais pressupondo-o como entidade absoluta.

Segundo Mário Pedrosa, em conferência proferida em Paris em 1953<sup>7</sup>, mais do que em qualquer outra forma artística em relação à arquitetura, é com os jardins que a síntese das artes se manifesta. Assim, para o crítico, a figura de Burle Marx era essencial, pois realizava a completa relação entre edifício e meio, através da presença do jardim, ultrapassando o limite da mera ornamentação – como as outras artes ainda se portavam juntamente à arquitetura –, tornando-se peça fundamental, estrutural, no mais amplo sentido da integração.

Excetuando-se o jardim, nem a escultura, nem a pintura e nem mesmo a decoração das paredes pelos azulejos atingiram um nível razoável de integração com a arquitetura. Todas as alternativas feitas até agora no mesmo sentido, são ainda ao acaso, indecisas, pouco conclusivas. Pintores e escultores, com raras exceções, e em ocasiões felizes, não estão ainda



preparados para a tarefa que a nova arquitetura lhes solicita (PEDROSA, 1953 In: PEDROSA, 2015, p.72).

A reflexão sobre Síntese das Artes<sup>8</sup> – baseada no manifesto apresentado por Le Corbusier na Conferência Internacional de Artistas realizada em 1952 em Veneza – partia do princípio de que cada obra de arte, em seu agir local, poderia despertar as potencialidades espaciais adormecidas e gerar a sensação de plenitude (RIVKIN In: LUCAN, 1987, p.388). Nesse sentido, o espaço seria praticamente o campo magnético responsável pelo mais alto grau de interação entre as obras – capaz inclusive de potencializá-las – e todo o poder reativo de um evento arquitetural se traduziria na intensidade da própria ação original – “ação da obra, reação do meio”:

*A figura necessita do horizonte do solo ou de paredes arquiteturais. No horizonte infinito no qual as ondas radiantes irão mergulhar, as paredes da arquitetura fazem ecoar, dando vida a esse fenômeno temporal-espacial evocado (LE CORBUSIER, 1945, In: OCKMAN; EIGEN, 1993, p.67, tradução nossa).*

Le Corbusier reconhecia uma espécie de vibração que emanava da paisagem e contaminava o edifício, gerando uma reação contrária também do edifício em direção ao meio; uma emoção que nascia a partir de uma espécie de acordo entre a arquitetura e o espaço envolvente. Na argumentação corbusiana, essa experiência deveria ser resultado direto da vivência

espacial, praticamente um amadurecimento da experiência fenomenológica propiciada pela *promenade*.

Tratava-se de assumir a falência de uma leitura puramente sistemática do espaço, em busca de uma forma objetiva de prazer estético, ou seja, partia-se da possibilidade de perceber uma potência estimulante e dinâmica que tem origem na própria paisagem que anima os objetos e cria entre eles um vínculo indissolúvel, capaz de valorizar o todo e possibilitar uma unidade, além de sugerir uma constante interação com o sujeito a partir de tessituras afetivas e existenciais. Através dessa articulação, se daria um encontro entre campos distintos – criação humana e natureza – que toma como base a organização da experiência sensível da *promenade architecturale* tornando-a mais ampla e plena e levando a uma sensação de totalidade, rumo a uma espécie de síntese.

A partir da questão colocada por Pedrosa, alimentada ainda pela constatação de certa afinidade com a paisagem que a arquitetura moderna brasileira vai estabelecendo, pode-se afirmar que o jardim desempenha, através de suas complexas articulações, um papel fundamental para a estruturação do espaço moderno. Os jardins não seriam obras realizadas sobrepostas a uma paisagem pré-existente, como camadas adicionadas, mas se configurariam como uma paisagem percebida enquanto obra, como algo vivo, dotados de uma lógica interna própria, que inaugurariam a partir de si mesmos um novo raciocínio de espacialidade.

<sup>8</sup> Comunicação de Le Corbusier na Conferência Internacional de Artistas em Veneza, 25 de setembro de 1952, intitulada “Canteiro de Síntese das Artes” (In: SANTOS, C. R. et al., 1987, p.239).

Nesse sentido, extrapola o próprio sentido “corretivo” que Bruno Zevi dá aos jardins de Burle Marx (ZEVI, 1957 In: QUEIROZ, P. et al., 1979) e esses passam a se constituir, ao contrário, a partir da intenção de produzir a presença de uma obra de arte moderna completa. Assim, a articulação mútua e a construção simultânea de arquitetura e jardim objetivariam, na produção brasileira, a conformação de um ambiente portador de um verdadeiro espírito moderno, possibilitando, inclusive, a geração de articulações de amplitude urbana.

A abordagem espacial de Burle Marx ao trabalhar um jardim ou um parque não parte de um sistema pré-concebido:

*Todos os jardins que a gente faz tem sempre alguma coisa que dá partida à composição. Às vezes é a grande paisagem, é você não querer conspurcar com elementos desnecessários, às vezes você quer ligar o jardim à paisagem, mas em certos casos você quer estruturar de uma maneira muito definida, fazer quase uma oposição à natureza, aparentemente desorganizada para nós. Então se procura uma ordem, se procura um ritmo, uma cor em relação a outra cor, uma associação de volumes, de volumes pequenos relacionados aos médios, aos grandes... tudo isso é uma estrutura (CALS, 1995, p.89).*

Havendo a prévia consideração das diversidades dos fatores que envolvem a obra, o gesto projetivo sobre a paisagem tem a capacidade de potencializar, integrar ou até mesmo desafiar tanto a

arquitetura quanto o ambiente no qual está inserida. Segundo os termos corbusianos, a manipulação da paisagem seria capaz de gerar uma tensão constante entre esses elementos (paisagem natural, paisagem construída, arquitetura) ativando de algum modo o “campo gravitacional” entre eles. A partir dessa ativação, se deflagraria uma atração pulsante e colaborativa, no sentido de valorizar e potencializar o conjunto, fazendo emanar dele uma espécie de “vibração” ou “emoção plástica”. Assim, o trabalho como um todo caminharia no sentido de uma *unidade* ou, ainda, uma *síntese*.

No cerne dessa compreensão do espaço enquanto totalidade estaria o rompimento da rígida separação entre interior e exterior, e o consequente incentivo à interação fenomenológica do espaço, fazendo com que reverberasse continuamente a imposição de uma espacialidade moderna para além da arquitetura, instituindo ainda um novo sentido à natureza envolvente, objetivando a construção de um território racionalizado e humanizado, um ambiente urbano efetivamente moderno, livre, amplo, desimpedido. Esse processo seria a tradução da intrínseca necessidade de dar forma à superfície mundo, dar à natureza um novo desenho da consciência, tornando-a inteligível, mas gerando ainda peculiares interações, mais flexíveis, dinâmicas ou mesmo afetivas, que possibilitasse a sua ocupação através da construção cultural de uma territorialidade moderna. Nesse sentido, desenho (entenda-se *designio*) como elemento que efetivamente incorporasse um

aspecto expressivo de definição do solo, de construção do ambiente base da sociedade moderna – dentro do qual Affonso Eduardo Reidy e Roberto Burle Marx tiveram um papel essencial – e também, por outro lado, desenho no sentido mais amplo, como um problema político (QUEIROZ, 2009), através da construção de um raciocínio sólido que buscasse estabilizar a própria formação intelectual da arquitetura e do urbanismo modernos brasileiros e seu desenvolvimento, frente a todas as inevitáveis incompatibilidades e incongruências às quais estavam submetidos. Assim, desenho enquanto um gesto humano que seria o responsável pela determinação da própria sociedade.

Através da conquista da paisagem, se daria, concomitantemente, o impulso para a própria importância da circunstância vivencial da cidade. Logo, as áreas livres coletivas e públicas, ao serem revalidadas pela modernidade, criariam o ambiente social necessário para esse novo sujeito urbano, que vai reestabelecer seus vínculos com a natureza – assumindo importância equivalente ao paisagismo pitoresco do século XVIII – ao criar uma imagem totalizadora e socialmente pertinente.

Nesse sentido, a espacialidade moderna brasileira estabelecerá um vasto registro estético: além de tornar possível a experimentação do espaço visualmente através da criação de um espaço contínuo infinito, possibilitava também a percepção do espaço sensorialmente, através da vivência local pela experiência do corpo, uma abordagem da situação relacional entre obra e espectador que será tratada

pelas vanguardas neoconcretas na década de 1950. Assim, a arquitetura e o desenho da paisagem moderna no Brasil, apesar da definição espacial precisa – herdando certo rigor corbusiano para seus procedimentos formais – possibilitariam uma experiência singular no que se refere à liberdade de mover-se no espaço, recolocando o sujeito como participante essencial. Logo, a preocupação em configurar um princípio ordenador não significa um aprisionamento do gesto, mas sim o controle de uma estrutura aberta, onde é fundamental a tensão estabelecida entre os limites da projetividade e do imprevisto, uma vez que, para que se possa compreender verdadeiramente o espaço, deve haver uma experimentação através de um processo especulativo que envolve a variação das trajetórias e re-determinação de hierarquias, encarnando uma mentalidade topológica no sistema projetivo.

## OS GRANDES PARQUES: A CONQUISTA DA ESCALA URBANA

No Museu de Arte Moderna (1954) do Rio de Janeiro, a conjugação entre o projeto paisagístico de Burle Marx, os edifícios de Affonso Eduardo Reidy e o próprio ambiente físico possibilita ao conjunto um caráter unitário. Este, ao pressupor um jardim público na sua origem, em um contexto urbano, assume a escala da cidade e sua natureza eminentemente coletiva. Esse gesto vai reverberar em momento posterior em

**Figura 10** – Affonso Eduardo Reidy e Burle Marx, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Aterro do Flamengo. Foto de Marcel Gautherot, c.1960. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, IMS.



um projeto mais amplo para o Parque do Flamengo (1961).

Aqui, a condição do sítio foi determinante: a edificação do museu<sup>9</sup>, paralela à linha do mar, apresenta um predomínio da horizontalidade em contraposição à verticalidade da topografia, que marca a paisagem circundante. Por outro lado, essa horizontalidade – reforçada pela presença dos pilotis ao nível do térreo – possibilita a permeabilidade e a transparência, intensificando a relação imediata entre a área construída do centro do Rio de Janeiro e o mar, numa troca constante, e não num isolamento.

Assim, a paisagem envolve e perpassa a arquitetura, possibilitando a criação de espaços contínuos e flexíveis que oferecem múltiplas possibilidades na sua ordenação; princípio que se estende também para a linguagem do jardim gerando uma unidade visual (Figura 10). Trata-se de combinações ortogonais<sup>10</sup> – espelhos d'água, canteiros regulares e amplos gramados – em absoluta precisão, que refletem o caráter racional da arquitetura e buscam atingir um equilíbrio dinâmico na composição do todo. Segundo Vera Beatriz Siqueira, “toda aquela potência formalizadora funciona como maneira de recolocar a natureza e a arte na circulação da vida” (SIQUEIRA, 2001, p.23). Se a estruturação espacial do jardim parte da poética da arquitetura (Figura 11), por outro lado gera uma interdependência e uma fluência entre ambos. Como consequência, impõe-se uma relação constante entre o objeto construído e racionalizado – cidade, jardins, museu – que se projeta

sobre um fundo natural – a paisagem da Baía de Guanabara – constituindo uma unidade (Figuras 12-13).

Nesse jardim urbano, a intencionalidade geometrizar se coloca como a afirmação clara da construção cultural, apresentando uma força de propagação de ordenamento do espaço circundante, como que numa tentativa de “superar a própria tendência caótica inerente ao clima tropical” (PEDROSA Apud BRITO, 2002, p.47). Assim, a potência ordenadora se projeta para além dos limites do jardim, expandindo-se para todos os lados em busca de uma espacialidade moderna, contínua e infinita, configurando-se num amplo Parque, que reafirma a sua dimensão urbanística ao assumir, ainda, um aspecto civilizatório e estrutural.

Nesse sentido, o projeto para o Parque do Flamengo<sup>11</sup> (1961-65) se colocaria como a expressão máxima dessa síntese. Foi a possibilidade de retomar em grande escala o enfático embate artificial *versus* natureza na cidade do Rio de Janeiro, através de uma ação de dimensão urbana, realizada conjuntamente por um grupo multidisciplinar que incluía botânicos, arquitetos e engenheiros<sup>12</sup>. Partia de um desafio estrutural da cidade: resolver a necessidade de abertura de uma via rápida na área central articulando as zonas sul e norte, demolindo os acidentes topográficos existentes no caminho – o Morro de Santo Antônio – e criando sobre as áreas de aterro resultantes uma ampla área de espaços públicos, que propiciaria melhores condições de lazer aos habitantes (Figura 14).

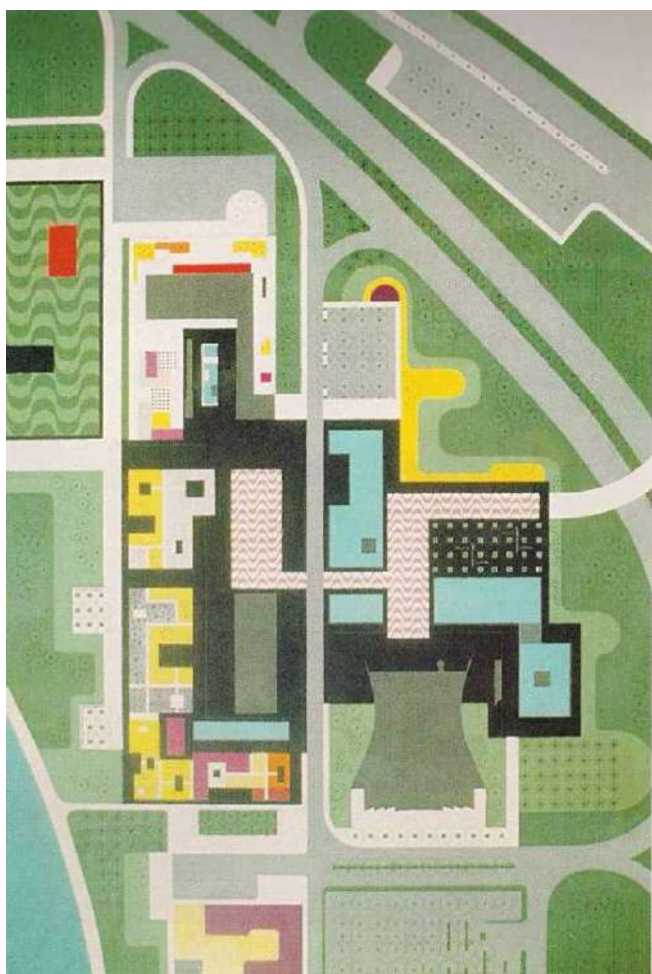
<sup>9</sup> O complexo do Museu de Arte Moderna englobava edifícios independentes para o museu, para a escola de artes e restaurante e para o teatro (este bloco foi construído 50 anos depois para abrigar uma sala de espetáculos e o projeto foi reformulado pelo arquiteto Luiz Antonio Rangel).

<sup>10</sup> DOURADO (2000) ressalta que a geometrização das formas nas composições de Burle Marx se deu lentamente, com a adoção de elementos geométricos pontuais na Praça da Independência (1952) em João Pessoa, no Parque do Ibirapuera (1953) e nos jardins da Residência Francisco Pignatari (1954-1956) em São Paulo.

<sup>11</sup> Trata-se da ocupação de uma área aterrada de 120 hectares entre o Calabouço e o Morro da Viúva, desmembrados em 1988 em Parque Brigadeiro Eduardo Gomes (que abrange o trecho que vai do Aeroporto Santos Dumont até o Monumento aos Mortos da Segunda Guerra Mundial) e Parque Carlos Lacerda (que abrange o trecho compreendido entre o Monumento aos Mortos da Segunda Guerra Mundial e o final dos jardins situados ao longo da Praia de Botafogo) (PARQUE DO FLAMENGO, 2016).

<sup>12</sup> A equipe foi definida por Lota Macedo Soares, composta por Afonso Eduardo Reidy, Jorge Machado Moreira, Sérgio Bernardes, Hélio Mamede, Maria Hanna Siedlikowski, Juan Derlis Scarpellini Ortega e Carlos Werneck de Carvalho (arquitetos); Berta Leitchic (engenheira), Luiz Emygdio de Mello





**Figura 11** – Burle Marx, Planta do entorno do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Tinta automotiva. Fonte: SIQUEIRA, 2001.



**Figura 12 e 13** – Vista aérea do jardim recém implantado e vista do gramado em ondas, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fotos de Marcel Gautherot, c.1960. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, IMS.

Assim, o projeto urbanístico de Affonso Eduardo Reidy articula diversas áreas e equipamentos ao longo de toda a faixa aterrada, desde áreas de uso livre e indeterminado, até outras dedicadas a usos específicos voltados às práticas sociais habituais para atender aos habitantes da cidade: restaurante, quadras esportivas, playgrounds, campo para aeromodelismo, teatro e outras áreas culturais, aquário, ciclovias, passeios pavimentados, praias para banho, marina, áreas de estar, áreas de estacionamento, campos de futebol, pista de kart, área de piquenique, etc. Esses espaços, setorizados por necessidades de ordem funcional, são interconectados num todo maior, o traçado geral do parque, que convive diretamente com o grande eixo viário de ligação centro-sul da cidade. Assim, esse sistema, calcado conceitualmente na *parkway* corbusiana ao nível do solo, reafirma o diálogo entre cidade e natureza obtido por intermédio da técnica, assegurando aos habitantes, ao mesmo tempo, áreas de lazer e de fluxo agradáveis.

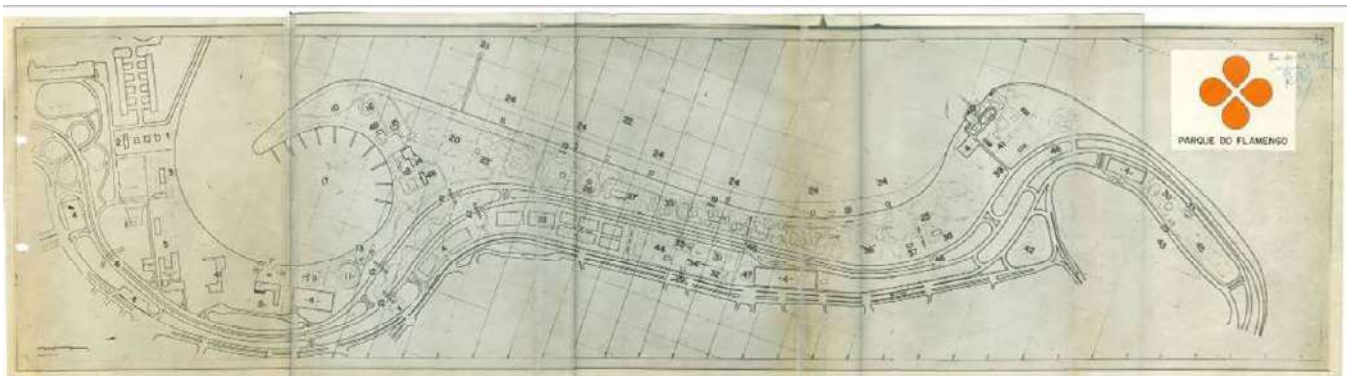
Conceitualmente, a passagem pela via rápida evoca um senso de liberdade e estabelece novas possibilidades de interação com a própria cidade. Extrapola sua natureza meramente objetiva de deslocamento funcional ao possibilitar a construção da própria cena do encaminhamento ao trabalho, cena do lazer, do convívio social e do entusiasmo; avenidas que não só levam a lugares, mas se tornam lugares (BRINCKERHOFF-JACKSON, 1994, p.190). Assim, através dessa manobra, parque e vias expressas

fundem-se completamente à paisagem (Figuras 15-16) e também ao próprio terreno natural – pressupondo cruzamentos por meio de passarelas através do rebaixamento das pistas de rolamento e elevação das áreas paisagísticas – mostrando a liberdade de movimento e o fluxo dinâmico, tanto do automóvel, sobre um eixo linear perimetral, quanto do pedestre, no sentido oposto.

Possibilitar a ressignificação da praia como o espaço público por excelência parece ser o grande objetivo: o parque contínuo se configura como a passagem, o catalisador da própria *promenade* em direção ao mar, porém não perde a importância por si mesmo através da conformação de espaços (jardins, esplanadas, grupos arbóreos, ondulações do terreno, superfícies de água), resultando numa paisagem contínua, sem hierarquia, multifocal, híbrida, apresentando a alternância de recintos estáticos e dinâmicos, e possibilitando múltiplas velocidades. A paisagem estabelece sistemas e percursos que permitem uma diversificada experiência do conjunto, possibilitando a redescoberta ou a reinvenção de novos fenômenos ao conectar as diversas visadas do território, ao integrar os usos e ao explorá-los como espaços exteriores envolvidos com a dinâmica da cidade.

Ocorre, assim, a partir da completa imersão na experiência urbana, uma bifurcação da percepção da obra acompanhada de uma constante alternância de escalas: em alta velocidade, passando pelas pistas de rolamento, o transeunte pode compreender a expressão do

Filho (botânico), Magú Costa Ribeiro e Flávio de Britto Pereira (assessoria em botânica); Ethel Bauzer Medeiros (especialista em recreação), Alexandre Wollner (programação visual), Roberto Burle Marx e Arquitetos Associados: Fernando Tábora, John Stoddart, Julio César Pessolani e Mauricio Monte (paisagistas), Sérgio Rodrigues e Silva e Mário Ferreira Sophia (desenhistas), Fernanda Abrantes Pinheiro (secretária). Ressalta-se também a importância dos trabalhos do Laboratório de Hidráulica de Lisboa (estudos hidráulicos), de Richard Kelly (iluminação) e do urbanista Helio Modesto (OLIVEIRA, A. R., 2006).



**Figura 14** – Grupo de Trabalho para a Urbanização do Aterro, Projeto para o Aterro e Parque do Flamengo. Fonte: Acervo Fundação Parque do Flamengo.

**Figura 15** – Burle Marx, Vista do Projeto para o Aterro e Parque do Flamengo. Fonte: BONDUKI, 2000.

**Figura 16** – Vista aérea do Parque a partir da Estação do Trenzinho, 1965. Fonte: Acervo Instituto Lotta de Cultura e Arte-Educação.



aspecto geral da composição do parque que se mostra ilimitado, uma vez que sua estrutura contém a possibilidade de expansão; em um passeio mais atento (Figuras 17-18), tem-se a percepção do aspecto específico dos elementos constituintes: cada forma, cada cor, cada textura, cada floração, cada atividade tem um sentido próprio e é sempre mantido na sua singularidade em relação ao todo.<sup>13</sup> Diversas espécies são manipuladas nas composições com o objetivo de tornar as massas ora mais densas, ora mais diluídas, ora mais coloridas, construindo uma paisagem variada. O espaço livre vai se transformando em lugar, sendo dotado de sentido a partir da incorporação da própria existência humana.

A partir desse ponto fica claro que a apreensão de seus espaços não pede uma visão estática e formalista da natureza. O parque não pode ser visto como uma coisa em si, uma entidade permanente, mas como um conjunto de relações que estabelecem um processo complexo.

Parte-se do princípio de que as condições da natureza são inesperadas, assim como os processos naturais do desenvolvimento das plantas. Há uma rede de interconexões composta por variantes como as especificidades do sítio, as intervenções e ações humanas sobre aquele espaço, a multiplicidade de experiências, que se modificam de acordo com o dia, com a luz, com as estações do ano, com o momento específico. Dessa forma, os processos naturais não podem ser vistos isoladamente, destacados das conexões que lhe são intrínsecas. Há um processo contínuo de transformação nas relações entre sujeito e paisagem, onde o tempo tem um valor primordial. Trata-se de uma construção espacial que envolve a ininterrupta definição de novas relações entre jardim, pessoas, entorno e malha urbana.

O projeto para o Aterro do Flamengo, concebido como uma totalidade de elementos agregados na construção de um ambiente maior, pressupõe uma espacialidade própria, um entendimento da

<sup>13</sup> Para ADAMS (1991, p.6) ocorre uma “bifurcação de percepção da pessoa, movendo-se constantemente entre o específico e o geral, entre um ramalhete de delicadas orquídeas de caule longo e um súbito aroma do vale lá embaixo”.

**Figura 17** – Parque do Flamengo. Foto: Autor, 2009.

**Figura 18** – Parque do Flamengo. Foto: Autor, 2009.



<sup>14</sup> Realiza um grande mosaico ritmado em pedra portuguesa nas cores branco, preto e vermelho, marcado por grupos isolados de plantações repetitivas. Com forte impacto cenográfico, foi concebido para ser visto do alto, ou de forma fragmentária pelo pedestre (em cada fragmento encontramos uma estrutura complexa e autossuficiente, mas que se conecta com o todo maior). Busca, através do desenho, gerar uma coesão, e assim acaba por gerar uma identidade (BATLLE, 2011, p.107).

<sup>15</sup> Hoje, Parque Tom Jobim, incorporando Parque Brigadeiro Faria Lima ou Parque dos Patins, Parque do Cantagalo e Parque das Taboas, além do Parque da Catacumba ou Parque Marcos Tamoyo, localizado na Avenida Epiácio Pessoa, Lagoa e Avenida Borges de Medeiros, Jardim Botânico.

relação com a cidade (como a mobilidade e o percurso dos cidadãos) e a percepção das diversas escalas. Enfim, é uma enorme paisagem cultural articulada, capaz de manter um diálogo com o cenário natural no qual está inserido. Possibilita, através de suas estratégias, uma reflexão sobre a escala humana na cidade: há uma aproximação entre o homem urbano e a natureza, cada vez mais afastados, produzindo assim, através dessa obra monumental, uma vontade de humanizar a vida. Essa humanização, no entanto, não é romântica nem nostálgica: não tem a intenção de recriar um elo entre cidade e campo, nem de trazer um ar rural à cidade através de uma ligação com o bucólico ou pitoresco. Ao contrário, essa humanização é moderna, enfática, incisiva e, sobretudo, decididamente urbana. Esse esforço transcende a escala do jardim doméstico ou relacionado a um elemento arquitetônico, aproximando-se do gesto de definição de um território.

Trata-se de uma intermediação entre a cidade e a natureza: a possibilidade de

qualificar a paisagem urbana criando um ambiente democrático, construído através da marca do desenho do homem que se impõe sobre o solo como um grande tapete organizado, que, num sentido mais amplo, pode ser expandido para o grande mosaico realizado por Burle Marx nos quatro quilômetros do calçadão de Copacabana nos anos 1970<sup>14</sup> e o paisagismo da orla da Lagoa Rodrigo de Freitas de 1975<sup>15</sup>, refletindo a cor, as formas e as dinâmicas implícitas na vida humana e na natureza. Estabelece-se, através dessa articulação, um gesto mais abrangente: a configuração de um espaço livre, aberto, contínuo, de caráter público, inserido na escala da cidade. Além disso, trata-se de uma reinterpretação da frente marítima como um todo: o lugar da alta densidade urbana passa a acolher também seus melhores espaços públicos – com a exacerbação da praia como lugar público por excelência –, uma articulação que realiza a celebração de traços afetivos entre sujeito, natureza e artifício.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, William Howard. **Roberto Burle Marx: the Unnatural Art of the Garden**. Museum of Modern Art New York, 1991.
- \_\_\_\_\_. Preface. In: VACCARINO, Rossana. **Roberto Burle Marx**. Landscapes reflected. New York: Princeton Architectural Press, 2000.
- BATLLE, Enric. **El Jardín de La metrópole: del Paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible**. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- BONDUKI, Nabil. **Affonso Eduardo Reidy**. São Paulo: Editorial Blau / Instituto Bardi, 2000.
- BRINCKERHOFF-JACKSON, John. **A sense of place, a sense of time**. New Haven: Yale University Press, 1994.



- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: Vértice e Ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- CAVALCANTI, Lauro & EL DAHDAH, Fares. **Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- CALS, Soraia. **Roberto Burle Marx**. Uma Fotobiografia. Rio de Janeiro: S. Cals, 1995.
- DOURADO, Guilherme Mazza. **Modernidade Verde**: Jardins de Burle Marx. São Paulo: Senac, 2009.
- GIEDION, Sigfried. Burle Marx e o Jardim Contemporâneo. [Do original Burle Marx et le jardin contemporain, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, v.23, Aug. 1952]. In: QUEIROZ, Paulo e Lucia Victoria Peltier de; BOFF, Leonardo (coords.) **Burle Marx: Homenagem à Natureza**. Vozes, Petrópolis, 1979, p. 39-40.
- KAMITA, João Masao. **Arquitetura Moderna e Neoconcretismo: uma experiência da geometria**. 8º Seminário Docomomo Brasil. Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes. Rio de Janeiro, 2009.
- LE CORBUSIER. Ineffable Espace [L'espace indicible, 1945]. In: OCKMAN, Joan. EIGEN, Edward. **Architecture Culture 1943-1968**: a Documentary Anthology. New York: Columbia Books of Architecture, 1993. p. 64-66.
- MALLGRAVE, Harry Francis & IKONOMOU, Eleftherios. **Empathy, Form, and Space**: Problems in German Aesthetics, 1873-1893. Santa Monica, CA: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994.
- NAVES, Rodrigo. O olhar difuso: notas sobre a visualidade brasileira. **Gávea**: Revista de História da Arte e Arquitetura, nº 3, p. 60-68. Rio de Janeiro: Departamento de História / PUC-Rio, julho de 1986.
- \_\_\_\_\_. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1997.
- OLIVEIRA, Ana Rosa. **Parque do Flamengo**: Instrumento de planificação e resistência. *Arquitextos*, São Paulo, ano 07, n. 079.05, Vitruvius, dez. 2006. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.079/288>>. Acesso em: 10 jan. 2016.
- PARQUE DO FLAMENGO. **Movimento #OCUPAPARQUE**, 2016. Disponível em: <<http://www.parquedoflamengo.com.br/sobre-o-parque/>>. Acesso em: 10 jan. 2016.
- PEDROSA, Mario. A arquitetura moderna no Brasil (1953). In: **Arquitetura**: Ensaios Críticos. WISNIK, Guilherme (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2015. p.61-73.
- POLIZZO, Ana Paula. **Roberto Burle Marx e a estética moderna da paisagem**. (Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura). Rio de Janeiro: Departamento de História – PUC, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Paisagem, Arquitetura, Cidade**. Uma discussão acerca da produção do espaço moderno. (Tese de Doutorado em História Social da Cultura). Rio de Janeiro: Departamento de História – PUC, 2016.
- QUEIROZ, Rodrigo Cristiano. “Projeto moderno e território americano: a arquitetura de uma nova paisagem”. 8º Seminário Docomomo Brasil. Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes. Rio de Janeiro, 2009.

- RIVKIN, Arnaldo. Synthèse des Arts: un double paradoxe. In: LUCAN, Jacques. **Le Corbusier une encyclopédie**. Paris: Centre Georges Pompidou, collection Monographie, 1987. p. 386-391.
- ROGER, Alain. La naissance du paysage en Occident. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). **Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar**. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2000. p. 33-39.
- SANTOS, Cecília Rodrigues dos; SILVA PEREIRA, Margareth Campos da; SILVA PEREIRA, Romeu Veriano; CALDEIRA DA SILVA, Vasco. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: Tessela/Projeto, 1987.
- SIMMEL, Georg. Filosofia del Paisaje [Philosophie der Landschaft, 1913]. In: **El Individuo y la Libertad**. Ensayos de Crítica de la Cultura. Barcelona: Península, 1986. p. 175-186.
- \_\_\_\_\_. A Ruína. In: SOUZA, Jessé; OELZE, BERTHOLD, (orgs.) **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora da UNB, 1998. p. 137-144.
- \_\_\_\_\_. Os Alpes. In: SOUZA, Jessé; OELZE, BERTHOLD, (orgs.) **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora da UNB, 1998. p. 141-149.
- \_\_\_\_\_. A Moldura. Um ensaio estético (1902). In: SOUZA, Jessé; OELZE, BERTHOLD, (orgs.) **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora da UNB, 1998. p. 121-128.
- SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Burle Marx**. Paisagens Transversas. Coleção Espaços de Arte Brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- VENANCIO FILHO, Paulo. **A presença da arte**: Paulo Venâncio Filho. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- \_\_\_\_\_. Paisagismo, Pintura e Natureza. In: CAVALCANTI, Lauro & EL DAHDAH, Fares. **Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p.152-159.
- ZEVI, Bruno. O Arquiteto no Jardim. [Originalmente publicado em L'Espresso 16/06/1957]. In: QUEIROZ, Paulo e Lucia Victoria Peltier de; BOFF, Leonardo (coords.) **Burle Marx: Homenagem à Natureza**. Petrópolis: Vozes, 1979. p.41-43.

# O DESENHO E O PROCESSO DE PRODUÇÃO DA ARQUITETURA – A SEDE DO TCU EM SALVADOR, PROJETO DE JOÃO FILGUEIRAS LIMA (LELÉ)

*Fábio Ferreira Lins Mosaner  
Anália Maria Marinho de Carvalho Amorim*

## Resumo

Este artigo investiga as relações entre projeto e execução de obra da sede do Tribunal de Contas da União (TCU) em Salvador, edifício projetado pelo arquiteto João Filgueiras Lima (1932-2014) e produzido pelo Centro de Tecnologia da Rede Sarah (CTRS) em 1997. Analisamos os usos e significados do desenho no processo de produção deste edifício em comparação com as etapas de obra. Examinamos quais procedimentos permitiram a execução *do projeto e obra em curto prazo, com qualidade arquitetônica e precisão construtiva*. Os desenhos foram produzidos por diversos profissionais no setor de projetos do CTRS, sob coordenação de Filgueiras Lima. Diferentes de um conjunto homogêneo, estes desenhos compõem um conjunto heterogêneo quanto a tamanhos, suportes e ferramentas. Dividimos tais desenhos em três grandes grupos: anteprojeto, projeto executivo (croquis, mapas e detalhes) e planificação. Como resultados, observamos que a produção dos desenhos seguiu o cronograma de produção e montagem no canteiro de obras, por isso, os primeiros desenhos corresponderam aos primeiros serviços que foram executados na obra. Estes incorporaram nas pranchas informações de diversas áreas técnicas. Por fim, os desenhos refletem o trabalho em equipe multidisciplinar empreendido no CTRS, que caracterizou a prática de Filgueiras Lima ao longo de sua trajetória profissional.

**Palavras-chave:** projeto de arquitetura; processos de produção; industrialização da construção; Centro de Tecnologia da Rede Sarah; João Filgueiras Lima.

## Abstract

This article investigates the relationship between project and execution of the work of the Tribunal de Contas da União (TCU) headquarter in Salvador. The architect João Filgueiras Lima (1932-2014) designed this building, and the Centro de Tecnologia da Rede Sarah (CTRS) [Sarah Network Technology Center] built it, in 1997. At first, we analyze the uses and meanings of the design in the production process of this building in comparison with the construction stages. Next, we investigate which procedures allowed for the project and construction in the short term, with architectural quality and precision. The drawings were produced by several professionals in the Sarah Network Technology Center project sector, under Filgueiras Lima's coordination. Different from a homogeneous set, these drawings comprise a heterogeneous set regarding sizes, supports, and tools. We divided these drawings into three main groups: draft, executive project (sketches, maps, and details) and planning. As a result, we observed that the production of the drawings followed by the schedule of manufacturing and assembly in the construction site, so the first drawings corresponded to the primary services executed in work. These drawings included information on various technical areas. Finally, the drawings reflect the multidisciplinary teamwork

undertaken in the CTRS, which characterized the Filgueiras Lima's practice throughout his professional career.

**Keywords:** architecture design; production process; construction industrialization; Centro de Tecnologia da Rede Sarah; João Filgueiras Lima.

### Resumen

Este artículo investiga las relaciones entre proyecto y ejecución de obra de la sede del Tribunal de Cuentas de la Unión (TCU) en Salvador, edificio proyectado por el arquitecto João Filgueiras Lima (1932-2014) y producido por el Centro de Tecnología de la Red Sarah (CTRS) en 1997. Analizamos los usos y significados del diseño en el proceso de producción de este edificio en comparación con las etapas de obra. Examinamos qué procedimientos permitieron la ejecución del proyecto y obra a corto plazo, con calidad arquitectónica y precisión constructiva. Los diseños fueron producidos por diversos profesionales en el sector de proyectos del CTRS, bajo coordinación de Filgueiras Lima. Diferentes de un conjunto homogéneo, estos diseños componen un conjunto heterogéneo en cuanto a tamaños, soportes y herramientas. Dividimos estos dibujos en tres grandes grupos: anteproyecto, proyecto ejecutivo (croquis, mapas y detalles) y planificación. Como resultados, observamos que la producción de los dibujos siguió el cronograma de producción y montaje en el sitio de obras, por lo que los primeros dibujos correspondieron a los primeros servicios que se realizaron en la obra. Estos incorporaron en las tablas informaciones de diversas áreas técnicas. Por último, los dibujos reflejan el trabajo en equipo multidisciplinario emprendido en el CTRS, que caracterizó la práctica de Filgueiras Lima a lo largo de su trayectoria profesional.

**Palabras-clave:** diseño de arquitectura, procesos de producción; industrialización de la construcción, Centro de Tecnología de la Red Sara, João Filgueiras Lima.

## INTRODUÇÃO

O trabalho do arquiteto João Filgueiras Lima (1932-2014), o Lelé, tem chamado a atenção de pesquisadores nacionais e internacionais nos últimos vinte anos, tendo em vista a grande quantidade de publicações de livros, artigos, teses, dissertações dedicadas à obra deste arquiteto<sup>1</sup>. Há trabalhos que se dedicam à biografia do arquiteto e apresentam uma visão panorâmica de sua obra (LATORRACA, 2000) ou relacionam a obra de Lelé com a produção contemporânea da arquitetura no plano internacional (GUIMARÃES, 2010; MARQUES, 2012; GRINOVER, 2015). Há também diversos trabalhos acadêmicos que analisam aspectos específicos da arquitetura de Lelé, tais como conforto térmico (MONTEIRO, 2006), aspectos da pré-fabricação de elementos (TRIGO, 2009), específicos sobre arquitetura hospitalar (WESTPHAL, 2007; FERRARI, 2009), dentre outros.

Além das pesquisas cujos enfoques são análise dos edifícios construídos ou panoramas da obra do arquiteto, existem poucos artigos que abordam os processos de projeto e produção da arquitetura. Os que existem apresentam uma visão geral sobre o CTRS, sem se aprofundar na produção de cada edifício (RISSELADA, 2011; LUKIANTCHUKI, CARAM, LABAKI, 2011; LUKIANTCHUKI et al, 2011; LUKIANTCHUKI, CAIXETA, FABRICIO, 2015). Estes trabalhos são importantes pontos de partida para este artigo, que

pretende aprofundar o tema analisando especificamente um edifício.

Abordaremos o processo de produção da arquitetura investigando as relações entre desenhos de projeto e a execução de obras do edifício sede do Tribunal de Contas da União (TCU) em Salvador, que foi projetado e produzido pelo Centro de Tecnologia da Rede Sarah (CTRS) em 1997. Para tanto, utilizamos os desenhos de produção que estão no acervo de projetos do Centro de Tecnologia em comparação com o cronograma de execução de obras. Os resultados apresentados são parte de nossa pesquisa de doutorado, ora em andamento, cujo objetivo mais amplo é investigar as práticas de projeto empreendidas no CTRS entre 1992 e 2009, estabelecendo relações entre a concepção dos edifícios, a produção dos desenhos e seu processo de construção.

Inicialmente apresentaremos de forma resumida o histórico e funcionamento do Centro de Tecnologia, bem como as principais características do edifício sede do Tribunal de Contas da União em Salvador, nosso objeto de estudo. Em seguida apresentaremos a metodologia de pesquisa adotada, que consiste na pesquisa e dos diversos desenhos e outros documentos relacionados ao projeto e fabricação do edifício, bem como os parâmetros de análise desses documentos. Descreveremos os resultados encontrados, e finalizaremos com a discussão sobre estes resultados.

<sup>1</sup> Em nossa pesquisa bibliográfica identificamos 15 teses e dissertações cujo tema central é obra de Filgueiras Lima, e mais 17 que sua obra não é o tema central, mas é estudada em comparação com a de outros arquitetos, somando 32 teses e dissertações que tratam da produção do arquiteto. Encontramos cerca de 50 artigos e depoimentos do arquiteto em revistas especializadas (após o ano 2000), excluindo a publicação de projetos, além de cerca de 10 livros dedicados à obra do arquiteto. Estes resultados são preliminares, pois a pesquisa está em andamento, mas dão uma ordem de grandeza dos trabalhos acerca da obra do arquiteto.



<sup>2</sup> O Primeiro hospital do aparelho locomotor Sarah Kubitschek localiza-se em Brasília – DF e seu edifício principal também foi projetado pelo arquiteto João Filgueiras Lima em 1976 que teve a obra concluída em 1980. O hospital tornou-se referência nesta especialidade criando condições o desenvolvimento de uma rede de hospitais de abrangência nacional.

### O Centro de Tecnologia da Rede Sarah (CTRS)

Argumentamos que o CTRS (Figura 1), foi uma experiência singular de produção de arquitetura no Brasil, em virtude da estreita relação que firmou entre a construção e o desenho, assumindo papéis simultâneos de fábrica e centro de pesquisas, como também sendo responsável por todas as etapas do processo de produção dos edifícios, do projeto à montagem em canteiro.

O CTRS foi criado para a ampliação da Rede de Hospitais Sarah Kubitschek<sup>2</sup>. O centro foi concebido, implantado e dirigido por Lelé no período de 1992 a 2009 em Salvador, Brasil e iniciou suas atividades no canteiro de obras do hospital da rede Sarah, segundo hospital da rede. Após a conclusão da obra do

hospital em 1993, o CTRS foi gradualmente implantado em suas instalações definitivas na parte mais baixa do terreno destinado ao hospital. Este Centro foi organizado em cinco oficinas - metalurgia leve, metalurgia pesada, argamassa armada, marcenaria e plásticos – integradas com o setor de projetos. A fábrica ocupa uma área construída de aproximadamente 20.000 m<sup>2</sup>. Segundo o próprio Lelé, a construção do hospital de Salvador tornou-se o embrião do CTRS, cujos objetivos principais eram: projetar e executar as obras destinadas à implantação da rede de hospitais com base em princípios de industrialização, visando economia e rapidez de execução; interagir com as equipes médicas dos hospitais para aprimorar os espaços hospitalares e equipamentos existentes; projetar e pro-



Figura 1 – Edifício do CTRS em Salvador. Fonte: acervo CTRS

duzir equipamentos hospitalares quando for constatada vantagem econômica ou de qualidade em relação aos oferecidos pelo mercado; executar a manutenção dos prédios, equipamentos e instalações de todas as unidades da rede (Cf. LIMA, 2012, p.136).

Este centro foi responsável pela concepção, produção, fabricação de componentes, planejamento e execução de obras das diversas unidades da Rede Sarah: Salvador, Rio de Janeiro, Fortaleza, Brasília (Lago Norte), Macapá e Belém. Além dos hospitais, o CTRS firmou convênio com outras instituições públicas para o desenvolvimento dos projetos e construção de seus edifícios, tais como o Tribunal de Contas da União e o Tribunal Regional Eleitoral, somando mais de vinte edifícios construídos. Em suas oficinas, foram produzidos quase todos os elementos construtivos destes edifícios, desde a superestrutura aos elementos de acabamento, como portas, *sheds* de cobertura e muros de divisa.

Estes edifícios públicos foram construídos fora do regime de contratação de projeto e obras, que se baseia na concorrência de licitações e que separa a concepção do projeto da execução da obra. Em vez disso, o CTRS funcionou por meio de relações e estruturas de trabalho baseadas na integração das equipes de arquitetos, engenheiros, técnicos da fábrica e executores das obras. Nas palavras do pesquisador holandês Max Risselada:

Neste caso, o subsídio era destinado a uma fábrica na qual todas as fases

do processo de construção eram reunidas e aplicadas em um projeto, sem a intervenção de terceiros - tratava-se, portanto mais de uma relação de cooperação do que operação comercial, uma questão sempre presente durante os anos em que Lelé esteve envolvido em tais iniciativas, desde a Renurb até o CTRS. (RISSELA-DA, 2010, p. 105).

É importante ressaltar o caráter de pesquisa e experimentação que marcou a produção do CTRS no período dirigido de Lelé, que sempre avaliou e aprimorou, em cada novo projeto, o desenho e soluções construtivas de diversos componentes junto à equipe de profissionais da fábrica. Além disso, o CTRS deve ser compreendido a partir da vasta experiência que o arquiteto adquiriu em canteiro de obras e na pré-fabricação da construção. Lelé iniciou sua atuação profissional no canteiro de obras de Brasília na década de 1950, e ao longo de sua trajetória desenvolveu e aplicou sistemas construtivos pré-fabricados para diversos projetos. Implantou ou orientou a implantação de fábricas públicas de elementos pré-fabricados, tanto para edifícios como para equipamentos e infraestrutura urbana em diversas cidades, tornando-se uma autoridade em pré-fabricação da construção civil no Brasil<sup>3</sup>.

### O Edifício- sede do TCU em Salvador

O edifício sede do TCU em Salvador (Figura 2) é relevante para o entendimento do funcionamento do CTRS

<sup>3</sup> Estas são as principais fábricas implantadas por Filgueiras Lima que antecederam o CTRS: Centro de Planejamento da UnB - Ceplan, (Brasília, 1962-1964), a Companhia de Renovação Urbana - Renurb (Salvador, 1978-1982), as escolas transitórias de Abadiânia (Goiás, 1982), os Centros Integrados de Educação Pública - CIEPS (Rio de Janeiro, 1984-1986), a Fábrica de Equipamentos Comunitários - FAEC (Salvador, 1985-1989) e os Centros Integrados de Apoio à Criança - CIACS (Governo Federal -1990).



**Figura 2** – Edifício do TCU em Salvador. Fonte: acervo CTRS

por diversos motivos. Primeiro, foi o primeiro edifício projetado e produzido pelo CTRS em pleno funcionamento, logo após o término das obras de suas próprias oficinas. A transição do canteiro de obras do hospital para as instalações definitivas do CTRS tinha sido iniciada com o término da obra hospitalar em 1994, e concluída em meados de 1995. Segundo, foi o primeiro edifício produzido para outra instituição pública além da Rede Sarah, por meio de convênios. A infraestrutura instalada da fábrica tinha capacidade de produzir edifícios além das necessidades da Rede Sarah, abrindo uma brecha legal para que outras instituições públicas pudessem usufruir dos serviços do CTRS. Os edifícios tinham a característica de uma alta qualidade de projeto, com rapidez

de produção e custos compatíveis com a construção tradicional, o que trazia uma relação custo-benefício muito vantajosa. Assim, o convênio entre a Associação das Pioneiras Sociais (APS), mantenedora da Rede Sarah, e o TCU foi firmado em dezembro de 1995. Por fim, a construção da sede do TCU de Salvador provou que o processo de projeto, modulação adotada, sistema construtivo e gerenciamento de obras empreendidas no CTRS – conhecido pela alta capacidade de produzir hospitais – poderia ser adaptado a outros programas arquitetônicos. Este edifício foi o primeiro de uma sequência de mais sete sedes de TCU em vários estados brasileiros, além da sede do Tribunal Regional Eleitoral (TRE) em Salvador, num período de três anos (1996-1998).

O edifício caracteriza-se pelo uso de elementos estruturais em aço – sobretudo pela usinagem de chapas dobradas – complementados pela utilização de elementos pré-fabricados em argamassa armada nas lajes de piso, estrutura do auditório e paredes divisórias. As principais características do partido adotado são: liberação do nível do solo para estacionamento e acesso do edifício, possibilitada pela adoção de duas vigas treliças de quarenta e cinco metros de comprimento dispostas ao longo das fachadas e apoiadas sobre dois pilares cada; iluminação e ventilação naturais realizadas através de *sheds* de cobertura; auditório circular no piso térreo, circundado por espelho d'água que permite resfriamento natural do ambiente. Este edifício foi projetado e construído em seis meses (janeiro a julho de 1996).

## MATERIAIS E MÉTODOS

No caso estudado há uma estreita relação entre a construção e o desenho dos edifícios, no duplo sentido de desígnio e registros gráficos que o desenho assume. Durante o processo de projeto (formulação, elaboração e síntese propositiva de um problema), o desenho é fundamental porque corresponde à principal linguagem utilizada nas diversas fases de concepção dos edifícios e obras. Em sua extensão e diversidade de usos, os desenhos são documentos centrais para o estudo do campo da arquitetura. Por este motivo, investigar os usos e significados

dos desenhos no processo de produção é a principal metodologia adotada para esta pesquisa.

O arquiteto e professor Rafael Perrone realizou pormenorizado estudo do desenho como representação da arquitetura. O autor categorizou os tipos de desenho de arquitetura segundo sua finalidade, ou tarefa comunicativa. São eles:

A) Grupo dos Desenhos Sugestivos / Representativos, divididos em: A.1) Desenhos de Estudo Gnosiológico / Metodológico (croquis, esquemas e diagramas); A.2) Desenhos de Finalidade Comunicativa (desenhos de apresentação, de memoriais e explicativos, desenhos para vendas); A.3) Desenhos de Finalidade Cognitiva (desenhos de documentação, reconstituição e de tratados); A.4) Desenhos de Finalidade Prospectiva (desenhos fantásticos ou visionários). B) Grupo de desenhos Descritivos / Operativos, divididos em: B.1) Desenhos para obras (desenhos de execução e detalhes); B.2) Desenhos de Instrumentação (desenhos de componentes e para manuais). (PERRONE, 1993, p.28).

Por este motivo, a metodologia adotada para esta pesquisa foi analisar os usos e os significados do desenho no processo de produção deste edifício. Inicialmente realizamos o levantamento e a documentação dos desenhos de projeto desde a fase de anteprojeto até os desenhos de fabricação de peças, no arquivo do CTRS. Em seguida realizamos a comparação destes com as etapas de obra, de modo a examinar quais os

<sup>4</sup> Estas práticas usuais são reforçadas pelo modelo licitações de projetos separada da licitação de obras (Lei federal 8.666) e pelos manuais de projeto disponibilizados pelo CAU.



procedimentos permitiram a realização de um projeto e obra em curto espaço de tempo, com qualidade arquitetônica e precisão construtiva.

Para tanto, selecionamos diferentes tipos de desenhos desenvolvidos para o edifício sede do TCU - Salvador, com base na classificação de Perrone. Dentre eles, incluiremos croquis, esquemas, diagramas, desenhos de apresentação, explicativos, desenhos de execução e detalhes. Observamos também o tipo de desenho (implantação planta, corte, elevação, detalhe construtivo, perspectiva, etc.), o assunto tratado (estrutura; fundação, cobertura, caixilhos, etc.) e sua finalidade (desenhos de estudo, de comunicação com o cliente, de informação para construção, de divulgação).

## OS DESENHOS—RESULTADOS

Consultamos o acervo do CTRS, em Salvador, no período de 9 a 13 de abril de 2018. O arquivo está organizado por projetos e por acondicionamento de desenhos. Há desenhos em caixas-arquivo (desenhos em A4 ou A3 dobrados), tubos (desenhos grandes enrolados) e mapotecas (desenhos grandes e cadernos A3). Fizemos a busca pelos desenhos da sede do TCU – Salvador e encontramos desenhos nesses três lugares. Observamos todos os desenhos e fotografamos parte deles, com intuito de documentar e exemplificar o material consultado. Dividimos os desenhos em três grandes grupos:

- Desenhos de Anteprojeto: caderno. Trata-se de um caderno A3 que apresenta o anteprojeto, que inclui desenhos à mão feitos por Lelé, textos e fotos de maquete. Este caderno foi realizado para comunicação com o cliente (TCU).
- Desenhos de projeto executivo: croquis, “mapas” e detalhes. São desenhos de desenvolvimento do projeto, que incluem desenhos de diversos tamanhos e datas, e se sobrepõem ao cronograma da obra. Identificamos uma divisão por função dos desenhos, que agrupamos em croquis, “mapas” e detalhes.
- Desenhos de planificação: são os desenhos desenvolvidos no setor da metalurgia. São instruções de montagem que são encaminhadas para as linhas de produção.

A seguir, descreveremos com mais detalhes os resultados observados para cada grupo de desenhos.

### **Desenhos de Anteprojeto: caderno.**

O primeiro registro que encontramos foi o caderno de apresentação do anteprojeto. Trata-se de um documento que contém desenhos, textos, previsão orçamentária e fotos de maquete. É composto por páginas de papel fotográfico tamanho A3 e contém desenhos feitos à mão, acompanhados por memorial



descritivo. Este caderno tem como finalidade comunicação com o cliente (TCU), e condensa todo o trabalho da equipe de projeto (arquitetos e engenheiros de todas as especialidades).

Todos os desenhos apresentados foram feitos à mão por Lelé, com caneta preta sobre papel manteiga, depois foram fotocopiados e reduzidos, conferindo maior precisão ao desenho. Estes sintetizam e explicam de forma didática as principais condicionantes de projeto bem como as decisões adotadas, para cada área técnica. Neste conjunto de desenhos (plantas, cortes, croquis) são explicitados os partidos de projeto adotados, dividido por tópicos. O caderno é complementado por fotografias das oficinas metalurgia e argamasas armada - que ilustram o sistema de produção - e fotos de uma maquete física, confeccionada na oficina de marcenaria e moldes/fibra de vidro do CTRS.

Os tópicos apresentados são (em ordem de páginas):

- **Programa e Implantação:** contém uma lista de ambientes solicitada pelo cliente e um texto descrevendo o terreno. O desenho apresentado é uma planta com o terreno e seu entorno, com orientação solar e área disponível para construção (descontando afastamentos definidos na legislação local). Este tópico é complementado por uma página com foto do terreno.
- **Acesso:** O desenho apresentado é uma planta com o terreno e seu entorno, com a primeira definição

de projeto, que é uma pista de desaceleração e rótula de entrada, pois o terreno tem acesso por uma via rápida. Este tópico é complementado por uma página com foto da maquete, vista de cima.

- **Partido:** São apresentadas uma planta do lote com ocupação esquemática do térreo e elevação onde mostra o partido geral, tanto estrutural como de iluminação e ventilação naturais, ressaltando a orientação ao sul dos *sheds* de cobertura (Figura 3). Este tópico é complementado por uma página com foto da maquete, com vista da elevação frontal, compatível com o desenho apresentado na página anterior.
- **Conforto Ambiental:** São apresentadas trecho da planta do pavimento superior, corte do edifício principal e corte do auditório, ressaltando os ventos dominantes e as soluções para circulação de ar no edifício. Este tópico é complementado por uma página com foto da maquete.
- **Sistema Construtivo:** São apresentadas perspectiva com o partido estrutural, e detalhes em corte das vigas duplas de aço, tanto de piso como de cobertura (Figura 4). Para o bloco do auditório, também é apresentada uma perspectiva de seu partido estrutural, com detalhe em corte. Nas duas perspectivas, nota-se que o desenho representa

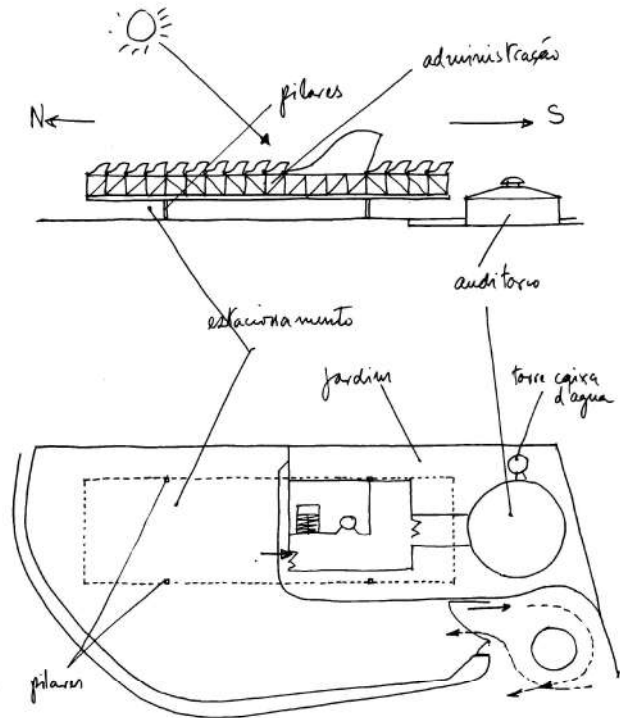
## PARTIDO

### Diretrizes básicas

- Liberar cerca de 1000m<sup>2</sup> do pavimento térreo para estacionamento de veículos (40vagas x 25m<sup>2</sup> por veículo), evitando-se a construção de garagem em subsolo, o que oneraria desnecessariamente a obra.
- Destinar a área remanescente do pavimento térreo para a construção do auditório, portaria, protocolo e jardins de ambientação.
- Alojar todos os serviços administrativos no pavimento superior.
- Dotar a construção de conforto ambiental à base de iluminação e ventilação naturais.

Concebemos, assim:

- Prédio linear com 12,50m de largura e 45m de comprimento apoiado em poucos pilares de modo a facilitar o fluxo de veículos no nível do solo; com esquadrias convencionais voltadas exclusivamente para orientação Sul e Leste e "sheds" voltados para o Sul, destinados a garantir iluminação e ventilação uniforme em todos os ambientes do 2º nível.
- Construção circular independente ao nível do solo destinada ao auditório.



## TRIBUNAL DE CONTAS DA UNIÃO SEDE DA SECEX - BAHIA ASSOCIAÇÃO DAS PIONEIRAS SOCIAIS CENTRO DE TECNOLOGIA DA REDE SARAH

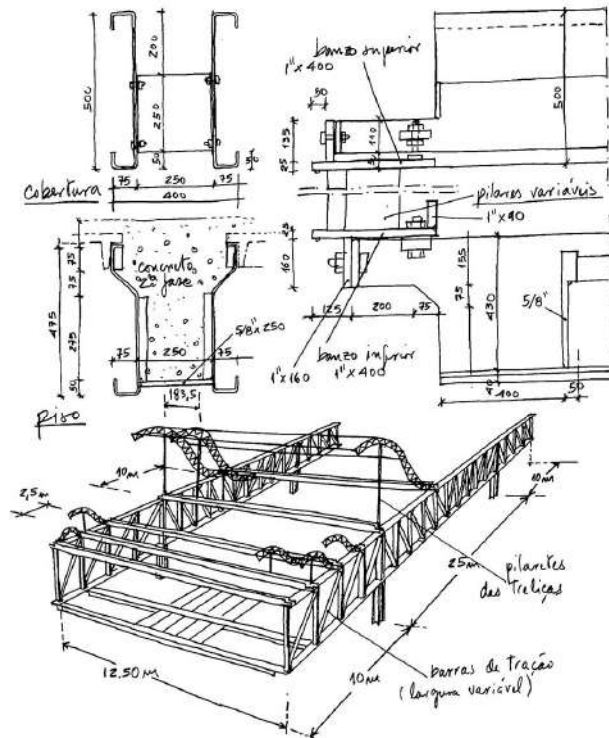
ANTE - PROJETO  
ARQUITETO - JOÃO FILGUEIRAS LIMA

## SISTEMA CONSTRUTIVO

Obedece aos padrões de industrialização usadas no CTRS.

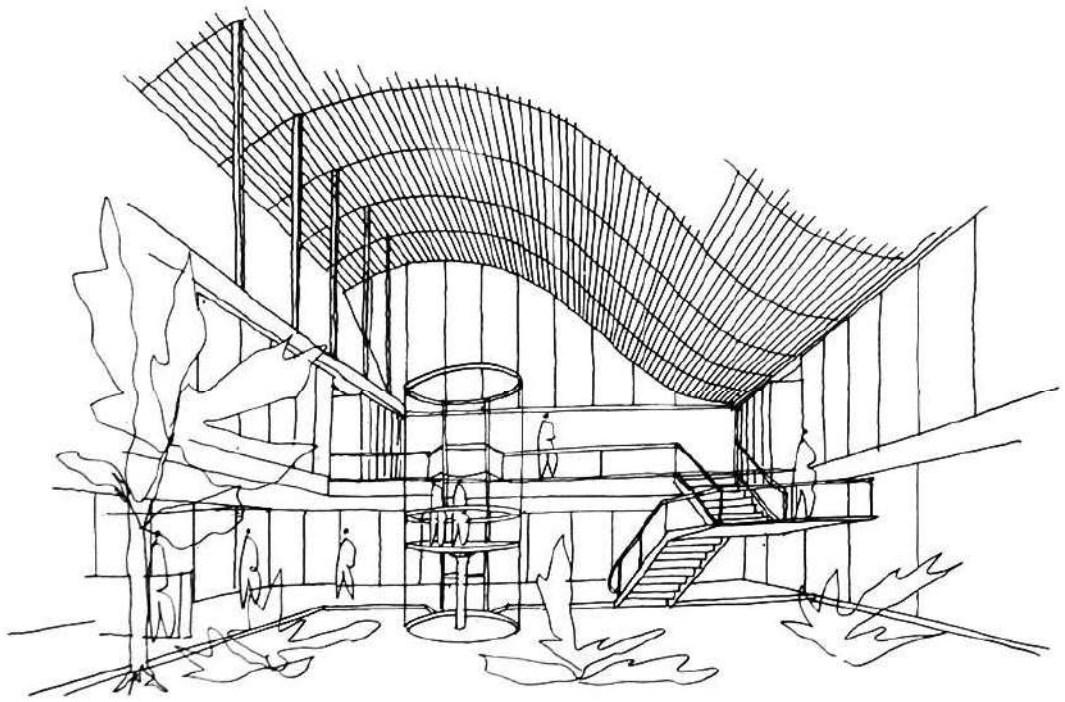
A estrutura do bloco principal é constituída de duas treliças metálicas dispostas ao longo das fachadas no sentido longitudinal do prédio e com a altura do pé direito (2,50m). Cada uma delas tem 45m de comprimento, e se apoia em dois pilares também metálicos que criam vão central de 25m e balanços simétricos de 10m. Vigas em chapa dobrada a cada 2,50m são fixadas no banzo inferior da treliça formando a estrutura básica do piso do 2º pavimento. Essas vigas recebem no seu bojo, após a montagem, armadura complementar e concreto que se incorporam a elas estruturalmente. Lajes de argamassa armada com 0,625m de largura se apoiam nas abas das vigas e recebem contrapiso armado que também se incorpora a elas estruturalmente. No banzo superior das treliças se apoiam vigas duplas em chapa dobrada, que recebem, no espaço de 25cm previsto entre elas, calhas em aço inoxidável para águas pluviais. Nessas vigas, descarregam treliças metálicas com 30cm de altura que formam a estrutura dos sheds.

A cobertura do bloco principal é constituída de telhas metálicas do tipo "Perkrom" em chapas pre-pintadas. O isolamento térmico e acústico é garantido pelo colchão de ar de 30cm formado entre o forro e as telhas e pelas camadas de "bidim" coladas na superfície interna de ambos.



## TRIBUNAL DE CONTAS DA UNIÃO SEDE DA SECEX - BAHIA ASSOCIAÇÃO DAS PIONEIRAS SOCIAIS CENTRO DE TECNOLOGIA DA REDE SARAH

ANTE - PROJETO  
ARQUITETO - JOÃO FILGUEIRAS LIMA



**TRIBUNAL DE CONTAS DA UNIÃO  
SEDE DA SECEX - BAHIA  
ASSOCIAÇÃO DAS PIONEIRAS SOCIAIS  
CENTRO DE TECNOLOGIA DA REDE SARAH**

**ANTE - PROJETO  
ARQUITETO - JOÃO FILGUEIRAS LIMA**

**Figura 3** – Edifício do TCU em Salvador – Desenho de anteprojeto: Partido. Fonte: acervo CTRS

**Figura 4** – Edifício do TCU em Salvador – Desenho de anteprojeto: Sistema Construtivo. Fonte: acervo CTRS

**Figura 5** – Edifício do TCU em Salvador – Desenho de anteprojeto: Perspectiva. Fonte: acervo CTRS

a estratégia de montagem no canteiro, como se o edifício estivesse em obras, mostrando o andaime, por exemplo. Este tópico é complementado por duas **páginas com foto** das oficinas de metalurgia e argamassa armada, mais duas páginas de foto da maquete.

- Instalações Elétricas, lógica e telefonia: são apresentados dois cortes detalhados com os principais encaminhamentos destas instalações pelas vigas duplas de chapa dobrada e entre os painéis de divisórios.
- Instalações de esgoto e drenagem: são apresentados quatro cortes detalhados com os principais encaminhamentos destas instalações, tanto as calhas como as tubulações de esgoto.
- Instalações de som e música ambiente; detecção de incêndio; água; aterramento: São apresentados pequenos textos que tratam destes tópicos, sem desenhos.
- Previsão orçamentária: é apresentada uma previsão orçamentária, em forma de tabela.
- Conjunto de Plantas, Corte e Perspectivas: Em sequência, são apresentados os desenhos comumente apresentados em um estudo preliminar, com uma planta para cada pavimento, um corte longitudinal e duas perspectivas internas - um do hall central de acesso (Figura 5) e interna do auditório.

Todos estes desenhos também feitos à mão, de autoria de Lelé. Este conjunto de desenhos finais também é intercalado com fotos da maquete.

#### **Desenhos de projeto executivo: croquis, mapas, detalhes.**

Este conjunto de desenhos são o desenvolvimento do projeto executivo, e foram produzidos pelos diversos profissionais (arquitetos e engenheiros) no setor de projetos do CTRS, sob coordenação de Lelé. Diferentes de um conjunto homogêneo, estes desenhos compõem um conjunto heterogêneo quanto a tamanhos (A0, A1, A2), suportes (vegetal e manteiga, desenhos à lápis e à caneta nanquim, plotagens), e ferramentas (à mão, em computador). Neste projeto os desenhos à mão são preponderantes em relação aos desenhos feitos em computador. Esta era uma tecnologia relativamente nova no período e em fase de implantação no CTRS. Os profissionais que trabalhavam lá já estavam acostumados a anos com os procedimentos de desenho manual, e o realizavam mais rápido do que os digitais.

Notamos também que estes desenhos são concomitantes ao cronograma da obra (Figura 6). Após a aprovação do anteprojeto e consequente celebração do acordo entre a APS/CTRS e o TCU (em dezembro de 1995), foi autorizada a obra (e consequente desenvolvimento do projeto executivo e de fabricação). O contrato era para a obtenção do edifício



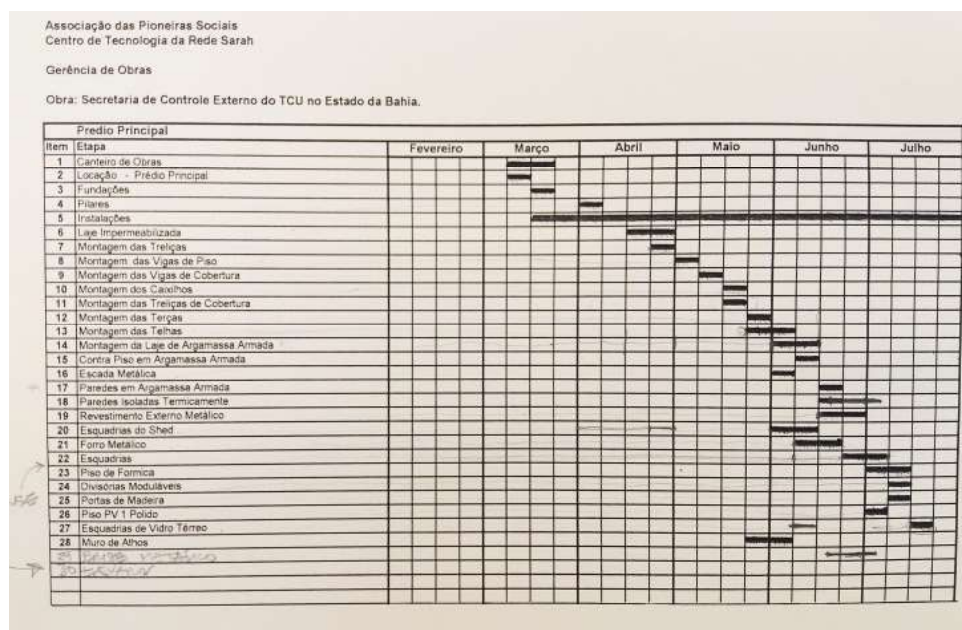


Figura 6 – Cronograma de obras TCU em Salvador. Fonte: acervo CTRS

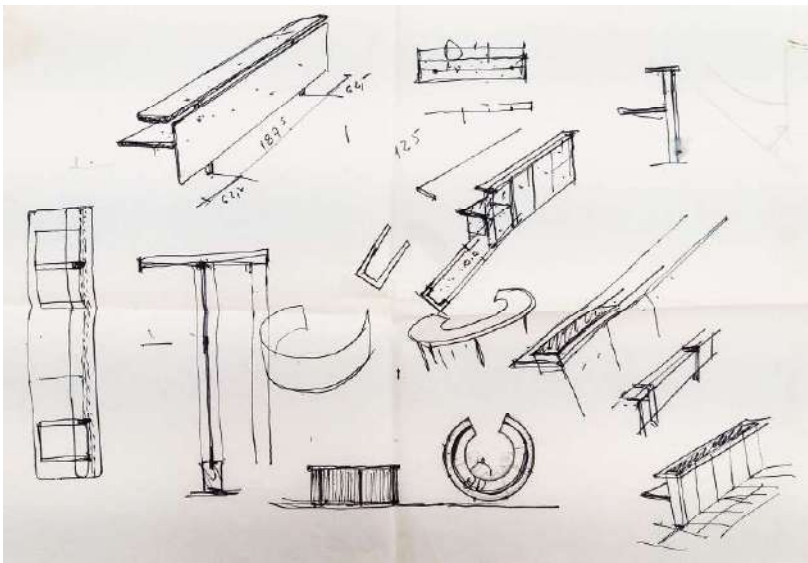
construído, não separando o serviço de projeto do serviço de obras. A obra foi iniciada no princípio de março de 1996 e concluída em 2 de agosto de 1996, perfazendo um total de 5 meses de obra. Dos desenhos consultados que possuem data (muitos não possuem), constatamos que há uma variação de fevereiro a julho de 1996, ou seja, se sobrepõem à execução da obra.

Como o sistema construtivo já estava definido no anteprojeto, é importante salientar que o cronograma de execução da obra é que orientava a ordem de execução dos desenhos. Por exemplo, os primeiros desenhos a serem produzidos são relativos à estrutura geral do edifício: os quatro pilares, as duas treliças principais e as vigas de apoio do piso e da cobertura, bem como o desenho das quatro sapatas de apoio dos pilares. Logo

após foram feitas as treliças dos *sheds* da cobertura, os fechamentos, e assim sucessivamente. Realizamos, para fim de entendimento, uma divisão por função dos desenhos, que agrupamos em croquis, mapas e detalhes, que detalharemos a seguir.

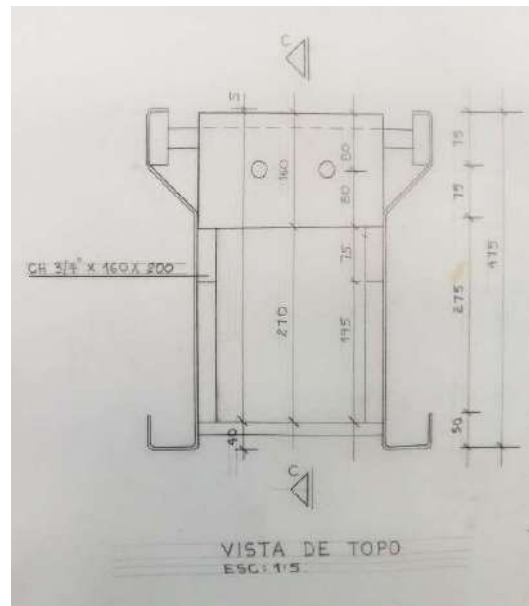
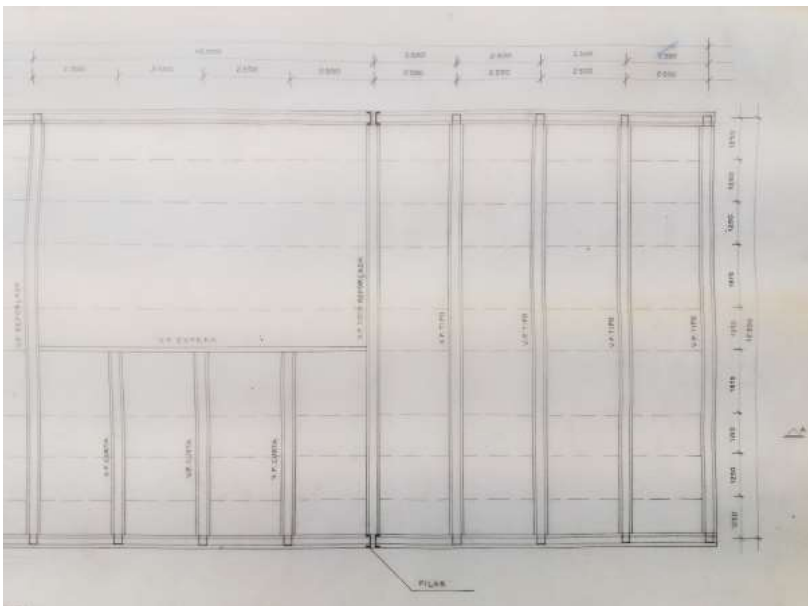
Os **croquis** são desenhos realizados ao longo das várias fases de obra, executados diversos suportes e com diferentes finalidades. Eles antecedem a confecção de mapas e detalhes e são feitos seguindo a sequência do cronograma de obras. Sobre um desenho impresso em papel sulfite realizado em AutoCAD, uma nova disposição de ambientes foi desenhada em caneta vermelha, para que fosse possível modificar a posição das paredes divisórias, e a consequente mudança de número de peças produzidas, pois estas divisórias são peças pré-fabricadas





**Figura 7** – Estudo para balcão do hall de entrada TCU Salvador. Desenho: Arq. João Filgueiras Lima. Fonte: acervo CTRS

**Figura 8** – TCU em Salvador – prancha de projeto executivo: mapa e detalhe. Fonte: acervo CTRS



em argamassa armada. Ressaltamos que o carimbo do desenho data de março de 1996 (início das obras), com modificação em abril de 1996, ou seja, com a obra em andamento na fase de montagem das treliças principais e vigas de piso. As paredes em argamassa armada (item 17 do cronograma) só entrariam no mês de junho, portanto ainda havia tempo para mudanças.

Outro exemplo de croqui são os estudos feitos à mão realizados por arquitetos da equipe ou pelo próprio Lelé. Também realizados em função do cronograma, os detalhes eram resolvidos conforme a demanda de cronograma. O exemplo abaixo (Figura 7) consiste em uma folha com uma série de croquis realizados por Lelé para o balcão do hall de recepção do edifício.

Os **mapas** são desenhos que apresentam uma camada construtiva, cujo objetivo é identificar e quantificar os tipos de peça, e serve tanto para a quantificação para fabricação quanto para a instrução de montagem para a obra. Não existe uma planta baixa de um pavimento, mas sim diversas camadas de um mesmo nível, seguindo a lógica do sistema construtivo adotado e da montagem em canteiro; em geral são normalmente plantas, mas podem ser por cortes, complementados por detalhes. Por exemplo, na planta do piso superior em escala 1:50, o primeiro mapa é relativo às vigas de apoio deste piso. São indicados e quantificados os tipos de viga, como a V.P. Tipo (Viga Principal Tipo): V.P. Curta e V.P. reforçada (Figura 8 - esquerda). Nota-se

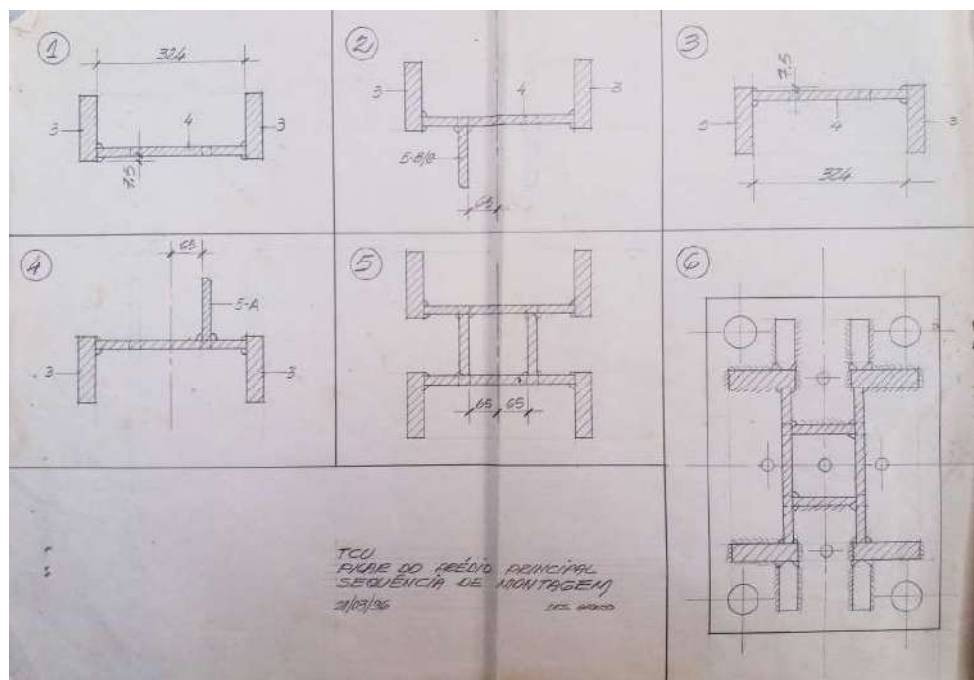
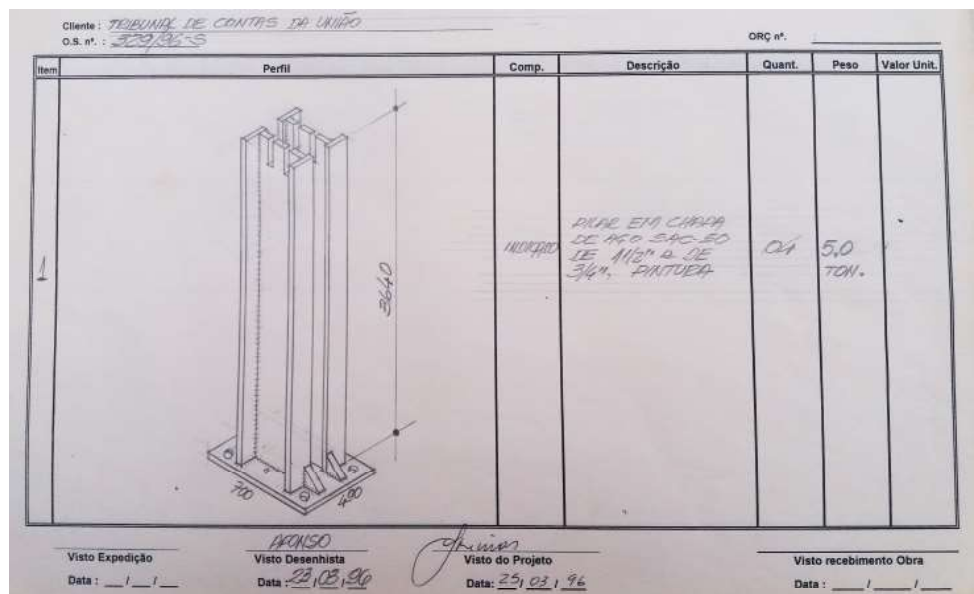
também, em projeção, a modulação das lajes de argamassa armada (a próxima camada a ser executada neste piso), que também teve um mapa específico, com os diferentes tipos de peças de lajes, com os respectivos detalhes. Em complementação aos mapas são apresentados os **detalhes**. Neste caso é apresentado detalhe de cada viga principal (V.P.), em escala ampliada na escala 1:5 (Figura 8 - direita), permitindo assim que o desenho da peça seja planejado para produção.

### Desenhos de planificação

Os desenhos de planificação são instruções de montagem para ser encaminhadas para as linhas de produção. O projeto executivo desenvolvido no setor de projetos, incluindo os mapa e detalhes, é encaminhado para a produção nas diversas oficinas. Como a maioria do edifício é composto de peças metálicas (superestrutura, estruturas auxiliares, cobertura, forros, fechamentos, escadas, caixilhos, etc.), eles são encaminhados para a planificação no setor de metalurgia. A planificação é a decomposição de um elemento construtivo metálico em todas as suas partes, com as instruções necessárias para beneficiar a matéria prima (chapas e barras de aço) através de cortes, dobras e soldas. Estes desenhos são produzidos em uma folha padrão tamanho A4 ou A3, e acompanham um resumo com o peso e quantidade de toda a matéria prima a utilizar. O conjunto de folhas que compõem o desdobramento de uma peça é grampeada e vai para a

**Figura 9** – TCU em Salvador –  
folha de desdobramento do pilar.  
Fonte: acervo CTRS

**Figura 10** – TCU em Salvador –  
folha de desdobramento do pilar.  
Fonte: acervo CTRS



linha de produção. Acompanha a peça em toda sua linha de montagem até o setor de expedição, que a encaminha para o canteiro de obras.

Os desenhos de planificação possuem as datas de encaminhamento para produção anotadas em todas as folhas, por este motivo são ótimos documentos para saber a ordem de produção das peças. A construção em aço é extremamente precisa (a margem de erro é de 2mm), havendo pouca modificação de projeto na sua execução. Portanto, a versão das peças no desenho de planificação é muito próxima do executado no edifício, diferente da construção usual em concreto e alvenarias.

A título de exemplo apresentamos a planificação do pilar do edifício principal: na primeira página encontramos o resumo do material a utilizar para sua produção. Na segunda página tem uma perspectiva isométrica que representa sua configuração final com as principais medidas, a quantidade (4 unidades) e o peso total dos pilares (5 toneladas). Em folha posterior há a sequência de montagem do pilar, soldando as diferentes peças, devidamente numeradas (Figuras 9 e 10).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao apreciarmos a documentação do projeto da sede do TCU—Salvador, pudemos perceber que os desenhos eram primeiramente concebidos no setor de projetos do CTRS. Em seguida, estas modificações eram traduzidas nos desenhos

de planificação para a produção das peças. Identificamos dois momentos de projeto: anteprojeto e detalhamento para execução.

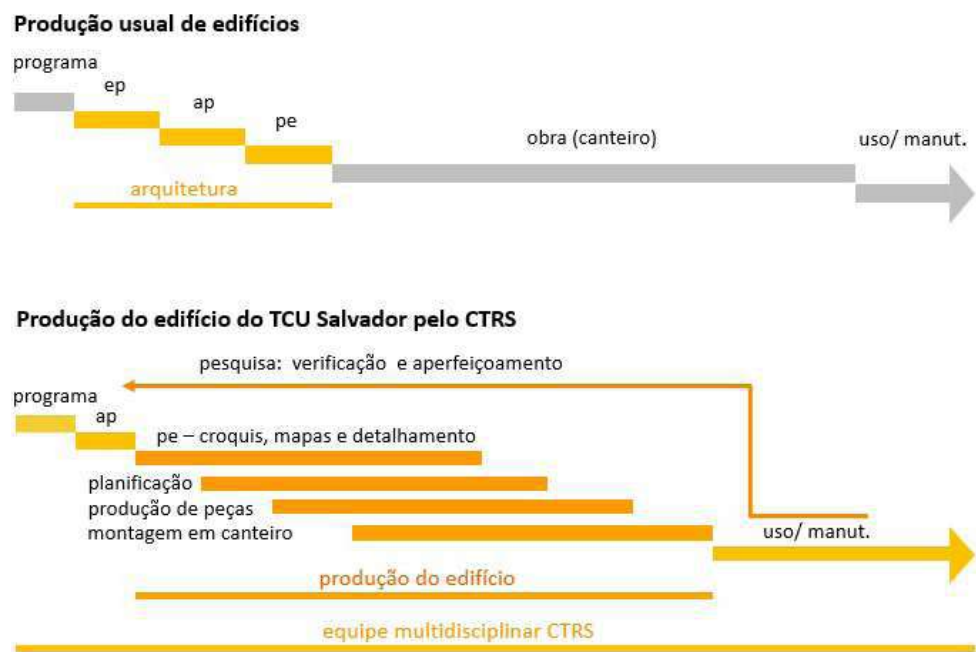
O primeiro momento - o anteprojeto - foi desenvolvido independente da execução da obra. É a síntese de uma série de reuniões e ponderações com os diversos especialistas da equipe. Nesta fase a configuração geral do edifício é definida em toda sua complexidade, ainda sem o detalhamento, mas com desenhos que comunicam com clareza as decisões de projeto. O nível de definição nesta fase só é possível com o conhecimento acumulado pela equipe nas obras do Hospital de Salvador, da sede do CTRS e dos demais hospitais que estavam em execução naquele período. No caderno de anteprojeto é evidenciado o trabalho da equipe multidisciplinar do CTRS, tanto nas orientações de cada especialidade técnica (estrutura, instalações, conforto) quanto na sua apresentação. A equipe do Centro de Tecnologia contava ainda com um fotógrafo e maquetista em seu quadro fixo de funcionários, o que possibilitou a rápida produção do caderno. É preciso salientar que trabalho da equipe de superintendência de obras foi de suma importância no CTRS, pois tinha capacidade de elaborar cronogramas físico-financeiros com precisão, já na fase de anteprojeto, além de planejar a logística de produção, transporte e montagem no canteiro de obras.

O segundo momento - o detalhamento para execução - foi desenvolvido atrelado à execução da obra. Estes desenhos compõem um conjunto heterogêneo

de documentos que foram desenvolvidos no setor de projetos e nas oficinas. No setor de projetos, a produção de desenhos segue uma sequência de croquis, mapas e detalhes até chegar em uma solução definitiva, quando são distribuídos para a produção. Na oficina de metalurgia, estes desenhos executivos eram planejados para a produção nas linhas de montagem. Este fluxo de produção de desenhos do setor de projetos para a execução das oficinas era contínuo durante a obra, pois o detalhamento foi desenvolvido por partes, seguindo as fases da obra.

Como resultados, observamos que a produção dos desenhos seguiu o

cronograma de produção e montagem no canteiro de obras, por isso, os primeiros desenhos corresponderam aos primeiros serviços executados em obra. Estes incorporaram nas pranchas informações de diversas áreas técnicas (formas, ferragens, hidráulica, etc.). Esta prática revelou uma relação diferente das práticas usuais na construção civil, nas quais os desenhos de projeto geralmente são finalizados antes do início das obras<sup>4</sup> (Figura 11). Por fim, os desenhos refletem o trabalho em equipe multidisciplinar empreendido no CTRS, que caracterizou a prática de Lelé ao longo de sua trajetória profissional.



**Figura 11** – Gráfico de fluxo de projeto e obra. Comparação entre a produção usual de edifícios e da produção de edifícios do CTRS. Fonte: os autores



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FERRARI, Thais Cavalcanti. **Utilização da Luz Natural na Arquitetura Hospitalar de João Filgueiras Lima**. Niterói: UFF, 2009. Dissertação de Mestrado.
- GRINOVER, Marina Mange. **Laboratório de projeto e construção: prática da arquitetura na obra de Renzo Piano e João Filgueiras Lima**. São Paulo: FAU-USP, 2015. Tese de Doutorado.
- GUIMARÃES, Ana Gabriella Lima. **A obra de João Filgueiras Lima no contexto da cultura arquitetônica contemporânea**. São Paulo: FAU-USP, 2010. Tese de Doutorado.
- LATORRACA, Giancarlo (org.) **João Filgueiras Lima: Lelé**. Lisboa: editora Blau; São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2000.
- LIMA, João Filgueiras. **Arquitetura: uma experiência na área da saúde**. São Paulo: Romano Guerra, 2012.
- LUKIANCHUKI, Marieli A.; CARAM, Rosana; LABAKI, Lucila. A arquitetura bioclimática e a obra de João Filgueiras Lima (Lelé). In: KOWALTOWSKI, Doris; et al (Org.). **O processo de projeto em arquitetura: da teoria à tecnologia**. São Paulo: Oficina de Textos, 2011. pp 323-348.
- \_\_\_\_\_ et al. "Industrialização da construção no Centro de Tecnologia da Rede Sarah (CTRS). A construção dos hospitais da Rede Sarah: uma tecnologia diferenciada através do Centro de Tecnologia da Rede Sarah – CTRS". **Arquitextos**, São Paulo, ano 12, n. 134.04, Vitruvius, jul. 2011. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.134/3975>>. Acessado em 01/08/2018.
- \_\_\_\_\_; CAIXETA, M. C. B. F.; FABRICIO, M. M. "Integrated design of industrialized building systems: The Technology Center of the Sarah Network - CTRS, Brazil". **Gestão e Tecnologia de Projetos**, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 103-118, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/gtp.v10i1.9591>>. Acessado em 01/08/2018.
- MARQUES, André Felipe Rocha. **A obra de João Filgueiras Lima, Lelé: projeto, técnica e racionalização**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2012. Dissertação de Mestrado.
- MONTERO, Jorge Isaac Perén. **Iluminação e Ventilação Naturais na obra de João Filgueiras Lima "Lelé": Estudo dos Hospitais da Rede Sarah Kubitschek Fortaleza e Rio de Janeiro**. São Carlos: EESC-USP, 2006. Dissertação de Mestrado.
- PERRONE, Rafael Antônio Cunha. **Desenho como signo da arquitetura**. São Paulo: FAU-USP, 1993. Tese de Doutorado.
- RISSELADA, M. A pesquisa paciente: o CTRS como laboratório. In: M. Risselada; G. Latorraca (Eds.). **A arquitetura de Lelé: fábrica e invenção**. São Paulo: Imprensa Oficial: Museu da Casa Brasileira, 2010, pp. 105-110.

TRIGO, Cristina Cância. **Pré-fabricados em argamassa armada**: material, técnica e desenho de componentes desenvolvidos por Lelé. São Paulo: FAU-USP, 2009. Dissertação de Mestrado.

WESTPHAL, Eduardo. **A Linguagem da Arquitetura Hospitalar de João Filgueiras Lima**. Porto Alegre: UFRGS, 2007. Dissertação de Mestrado.

---

**FÁBIO FERREIRA LINS MOSANER** – Doutorando em Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP); Professor do Departamento de arquitetura e Urbanismo da UFSC | [fabio.mosaner@ufsc.br](mailto:fabio.mosaner@ufsc.br)  
**ANÁLIA MARIA MARINHO DE CARVALHO AMORIM** – Doutora em Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP); Professora Livre Docente da FAU-USP e Escola da Cidade | [aamorim@usp.br](mailto:aamorim@usp.br)

# ESTRADAS, LARGOS E ATMOSFERAS DE PREFERÊNCIA – A REDE DE ESPAÇOS LIVRES NO CATETE, RIO DE JANEIRO | RJ

*Alex Assunção Lamounier  
Thereza Christina Couto Carvalho*

## Resumo

O Catete foi bairro nobre de destaque no início da valorização da zona sul do Rio de Janeiro. Teve importância ampliada por sucessivas obras de infraestrutura, graças à localização estratégica no acesso centro-zona sul. Em sua formação, o “Caminho da Praia Vermelha”, atual Rua do Catete, é estruturante fundamental, reforçado por uma rede de espaços livres atrativos. Este trabalho explora as relações entre atratividade urbana e Atmosferas de Preferência, analisando a rede de espaços livres em torno da Rua do Catete. Tendo o Largo do Machado como espaço central, essa rede é conformada pelos jardins do Palácio do Catete, Praças José de Alencar e São Salvador, e Parques Guinle e do Flamengo. A perspectiva adotada fundamenta-se em estudos sobre atmosferas urbanas e na metodologia de identificação das “etapas de sedimentação da paisagem” de espaços atrativos (CARVALHO, 2009).

**Palavras-chave:** atratividade urbana; DNA da paisagem; atmosfera urbana; atmosfera de preferência; Catete.

## Abstract

Catete was a prominent neighborhood at the beginning of the valorization of Rio de Janeiro southern zone. Its importance has been expanded by successive infrastructure works, thanks to the strategic location in the center-southern zone access. In its formation, the “Caminho da Praia Vermelha”, currently Rua do Catete street, is a fundamental structurant, reinforced by an attractive open spaces network. This work explores the relationships between urban attractiveness and Preference Atmospheres, analyzing the open spaces network around Rua do Catete street. Having Largo do Machado square as a central space, this network is conformed by the Palácio do Catete gardens, José de Alencar and São Salvador Squares, and Guinle and Flamengo’s Parks. The perspective adopted is based on urban atmospheres studies and on the methodology for identifying the “stages of landscape sedimentation” of attractive spaces (CARVALHO, 2009).

**Keywords:** urban attractiveness; landscape DNA; urban atmosphere; preference atmosphere; Catete.

## Resumen

Catete fue un barrio noble de destaque al inicio de la valorización de la zona sur de Rio de Janeiro. Su importancia fue ampliada por sucesivas obras de infraestructura, gracias a la ubicación estratégica en el acceso centro-zona sur. En su formación, el “Caminho da Praia Vermelha”, actual calle Rua do Catete, es estructurante funda-

mental, reforzado por una red de espacios libres atractivos. Este trabajo explora las relaciones entre atraktividad urbana y Atmósferas de Preferencia, analizando la red de espacios libres en torno a la calle Rua do Catete. Con el Largo do Machado como espacio central, esa red es conformada por los jardines del Palacio del Catete, Plazas José de Alencar y São Salvador, y Parques Guinle y del Flamengo. La perspectiva adoptada se fundamenta en estudios sobre atmósferas urbanas y en la metodología de identificación de las “etapas de sedimentación del paisaje” de espacios atractivos (CARVALHO, 2009).

**Palabras-clave:** atraktividad urbana; ADN del paisaje; atmósfera urbana; atmósfera de preferencia; Catete.

## INTRODUÇÃO

O Catete foi área nobre de destaque no início da valorização da zona sul do Rio de Janeiro. Bairro considerado tradicional no imaginário urbano do Rio, sediou o Governo Federal e teve importância ampliada por sucessivas obras de infraestrutura, graças à localização estratégica no acesso entre o centro e a zona sul da capital carioca. No processo de formação do bairro, o “Caminho da Praia Vermelha”, atual Rua do Catete, é estruturante fundamental na configuração de uma rede de espaços livres significativa na integração do que chamamos Atmosfera de Preferência.

Tendo o Largo do Machado como espaço central, primeira praça configurada nas margens da antiga Estrada do Catete – também chamada de “Caminho da Praia da Vermelha” –, essa rede é formada também pelas Praças José de Alencar e São Salvador, pelos jardins do Palácio do Catete – atual Museu da República – e pelos Parques Guinle e do Flamengo. É integrada, portanto, por espaços livres de diferentes escalas cujos atrativos se complementam e se reforçam na configuração da atmosfera do bairro.

Com o objetivo de explorar as relações entre atratividade urbana e o que chamamos de Atmosferas de Preferência, o presente trabalho analisa a referida rede de espaços livres, sob a ótica das “etapas de sedimentação da paisagem”, conforme metodologia que vem sendo desenvolvida por Thereza Carvalho (2009). Nesse sentido, a região do Catete é *abordada*

a partir da estrada que lhe deu origem, entendendo-se a rede de praças e parques que se desenvolve em torno daquela estrada – a atual Rua do Catete – como determinante de uma Atmosfera de Preferência no Rio de Janeiro. O Largo do Machado, considerado espaço central na rede mencionada, possibilita sintetizar aspectos significativos da atratividade e da atmosfera do bairro do Catete. Tem papel de destaque, portanto, nas análises aqui apresentadas.

## ATMOSFERAS DE PREFERÊNCIA E ATRATIVIDADE URBANA

A discussão sobre o que define Atmosferas de Preferência envolve reflexões sobre atratividade e vitalidade urbana em diferentes escalas. Thereza Carvalho (2009) vem desenvolvendo um método que trata do “capital genético de espaços públicos, focalizando o papel desses espaços na articulação de centralidades”. Identifica três etapas na consolidação de espaços atrativos – “singularidade atrativa”, “fruição agregadora” e “tradição valorizadora” – que conferem “aos espaços atributos que os distinguem e caracterizam”, contribuindo “para que resistam a situações desqualificadoras”.

“Singularidade atrativa” refere-se à etapa em que um determinado espaço é percebido “como espaço de exceção”. Pode se dar em virtude de “atributos morfológicos [...] e ou também pela sua feição geomorfológica, e pela localização em relação à rede de espaços e caminhos que



integram”. Também pode ser intencionalmente definida, através da concepção e concretização de projetos urbanos, ou, ainda, resultar da permanência de determinadas arquiteturas, funções ou *status* que tiveram destaque no passado (CARVALHO e COELHO, 2009, p. 296).

“Fruição agregadora” se dá quando determinados espaços “conquistam cumulativamente significados reconhecidos e prestigiados com potencial para se constituírem em imagens com identidades de referência” (*ibidem*, p. 299). Integrando novos usos, potencializa “singularidades atrativas” e pode conduzir ao reconhecimento como “espaços valorizados de exceção”, sob certas condições. Manifesta-se “através de diferentes e sucessivas práticas de apropriação, de usuários, usos e atividades que se somam à sua volta”. A “excepcionalidade” pode ser resultante de diferentes dimensões, mas sempre se relaciona à “*fruição da paisagem*”.

“Tradição valorizadora” envolve a consolidação das fases anteriores, incluindo-se a “intensificação dos conteúdos funcionais e simbólicos no tempo e no espaço, cujos significados socialmente reconhecidos foram coletivamente construídos e já se mostram como identidade de referência prestigiosa”. Nesta etapa ocorre significativa ampliação do “patamar de atração” que pode alcançar, inclusive, uma escala internacional, “com efeito correspondente sobre o patamar de agregação”, disparando novo ciclo com a mesma sequência de etapas (*ibidem*, p. 300).

A metodologia elaborada por Carvalho (2009) abre possibilidades que

contribuem à exploração da relação entre atratividade urbana e a configuração de Atmosferas de Preferência. Relacionando tal metodologia à ideia de atmosfera urbana, pode-se complementar que, associadas à vivência cotidiana, singularidades, fruição e o reconhecimento como tradição podem levar à definição e intensificação de vínculos afetivos com o espaço. Afetividade, ou “tonalidade afetiva” (THIBAUD, 2015), por sua vez, consiste num dos aspectos essenciais à configuração de atmosferas, conforme defendido pelos diversos estudos voltados ao entendimento deste conceito.

Kurokawa (2002, cap. 14) entende atmosfera como o sentimento de envolvimento, de “amor à cidade” – relaciona-se até mesmo ao humor do observador e “pode ser descrita como uma ordem simbólica sem uma estrutura estabelecida”, resultante da variedade de relações entre significados e elementos, possibilidades de modificação de conteúdos simbólicos, espaços intermediários entre elementos diferentes, conotações de signos, e relações das partes com o todo.

Segundo Grifféro (2013, p. 03), atmosfera urbana pode ser definida como a “pele sensorial da cidade”, resultante da combinação entre “situação geográfico-climática, condição histórica e socioeconômica, qualidade arquitetônica e de infraestrutura, expressividade de valor, língua, nutrição e assim por diante”, envolvendo, portanto, “apropriação topográfica, realização espacial do lugar e da negociação pragmática”. Considera, ainda, que a percepção de atmosferas

envolve, frequentemente, um senso de “familiaridade”, e complementa que a atmosfera de uma cidade, em modos gerais, “parece familiar quando a cidade permite que mesmo os recém-chegados possam se sentir em casa, estar no controle de sua existência” (*ibidem*, p. 04). Esta noção de familiaridade, portanto, não se restringe a um único padrão de reconhecimento – trata-se de uma “noção [...] polivocal”. Condiz, assim, com a ideia de espaço aberto à contemplação de diferentes possibilidades de reconhecimento, diferentes visões, num sentido múltiplo, proposta por Massey (2009), e com a argumentação de que uma atmosfera, inicialmente desconhecida, pode ser reconhecível nas primeiras impressões que oferece por remeter a aspectos familiares presentes na memória de quem a observa.

Para Thibaud (2015, p. 284), atmosfera envolve “criação continuada” e sua percepção depende da experiência proporcionada por determinada situação. Assim, atmosferas consideradas comuns, cotidianas, podem se tornar memoráveis conforme nos tocam, conforme a experiência que propiciam conseguem despertar nosso interesse. O referido autor conceitua atmosfera em termos de “qualidade difusa”, relacionando “três elementos de definição” interdependentes – “unidade”, “afeição” e “dinâmica” (*ibidem*, p. 244).

“Unidade” consiste na propriedade que torna única e “induplicável” uma situação, imbuindo de significados “todos os objetos e eventos [...] envolvidos numa experiência”. Atmosfera é, portanto, entendida como o que confere um

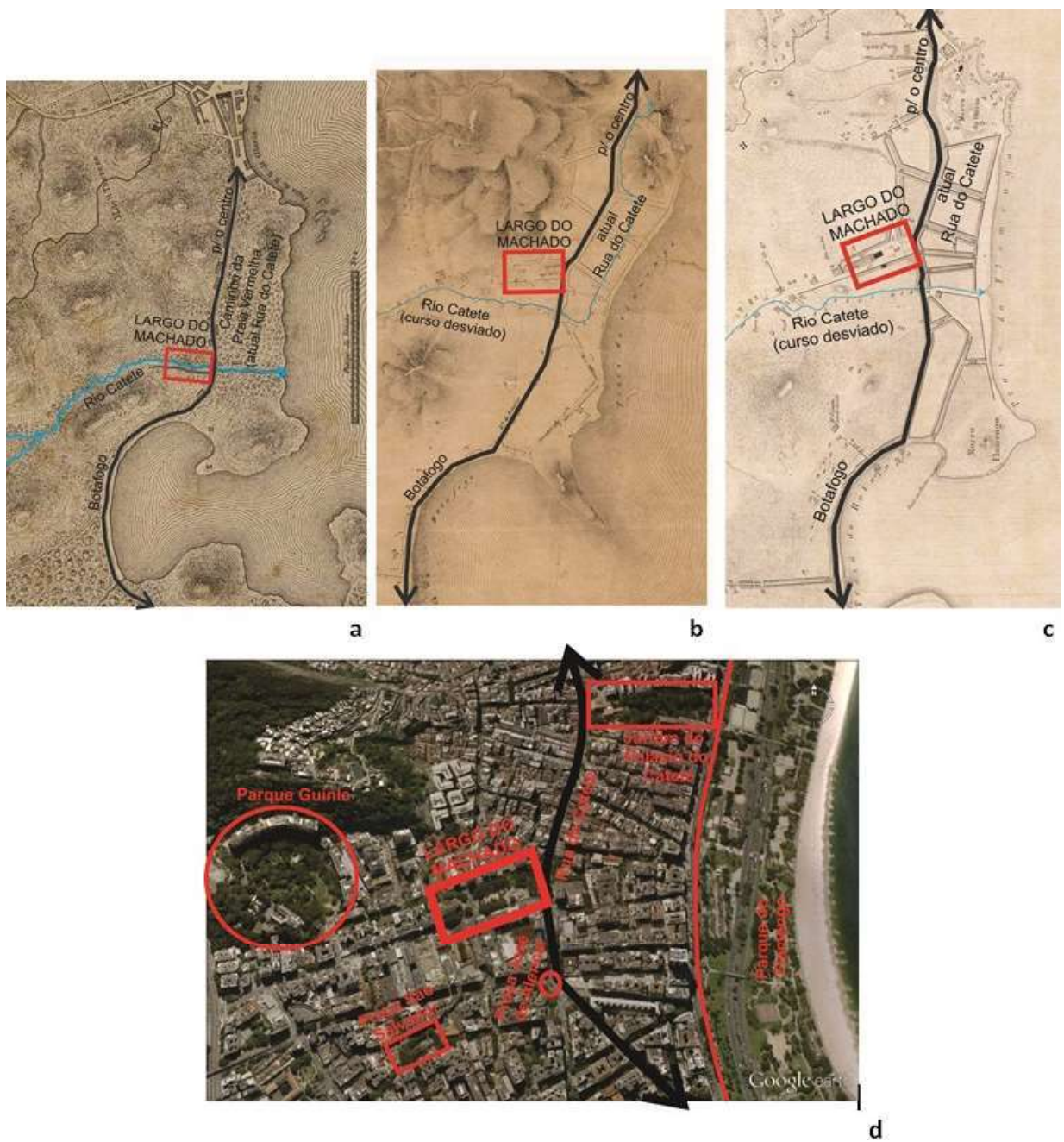
senso de unidade ao todo que integra uma situação e, ao mesmo tempo, singulariza esta situação, tornando-a específica, “colorindo a totalidade do campo circundante” (*ibidem*, p. 245).

“Afeição” é intrínseca à ideia de atmosfera, cuja apreensão “sempre envolve emoção e sensibilidade, [...] colocando-nos numa certa disposição corporal e afetiva” – uma atmosfera “confere um valor ao que aparece e exprime a tonalidade afetiva do momento”, num “modo de apreensão da realidade baseado na intuição” que não pode se restringir “a um puro ato de entendimento” (*ibidem*, p. 246).

“Dinâmica” implica no reconhecimento da situação como “um processo de transformação”. É tanto “o que motiva a investigação” como o que “dá uma coerência interna à situação, conferindo-lhe um significado e uma orientação determinados”. Revela tanto o “caráter temporal” do conceito de atmosfera como a ideia de evolução orientada – “o fato de que ela surge e se desenvolve num certo sentido e de acordo com uma orientação determinada” (*ibidem*, p. 247).

Associadas às etapas de sedimentação de espaços atrativos definidas por Carvalho (2009) e ao entendimento de espaço relacionado à multiplicidade (MASSEY, 2009), tais reflexões fundamentam a ideia de que Atmosferas de Preferência integram diferentes concepções de mundo sobre um mesmo tempo e espaço. De acordo com tal entendimento, Atmosferas de Preferência integram componentes tangíveis e intangíveis, e relacionam-se

**Figura 1** – Catete: início – 1808 (a), 1850 (b), 1858 (c); 2015 – rede de espaços livres (d). Fonte: LA-MOUNIER, 2017, p. 231; p. 279.



intimamente à percepção individual. Seu reconhecimento, entretanto, pode abranger o imaginário coletivo – por conta do compartilhamento de valores culturais comuns, diferentes indivíduos podem perceber determinadas configurações como preferíveis, mesmo que por motivos diferentes (LAMOUNIER, 2017).

Entre os estudos sobre atmosferas urbanas, o acúmulo de tempo é fator comum como algo importante à configuração de atmosferas. Assumir que a configuração de atmosferas é algo relacionado à construção continuada, ou seja, demanda tempo, implica reconhecer que atmosferas não podem ser construídas de imediato ou pré-determinadas. As análises a seguir mostram a gênese e a evolução da área do Catete aqui estudada, com o intuito de entender seu processo de consolidação como centralidade que apresenta significativa atratividade no contexto da cidade do Rio de Janeiro, e como isso se relaciona à sua configuração como uma Atmosfera de Preferência no imaginário carioca.

## GÊNESE E EVOLUÇÃO

O desenvolvimento do antigo “Caminho da Praia Vermelha”, atual Rua do Catete, agregando usos e ocupações diversificados em suas margens, foi indutor do surgimento e da consolidação de uma rede de espaços livres atrativos no Catete. Tendo o Largo do Machado como espaço central – temporal e espacialmente – a integração entre estes diferentes espaços

livres, praças, parques, largos e a própria estrada, é fator essencial à configuração de uma atmosfera atrativa, já consolidada no imaginário carioca e no contexto de desenvolvimento urbano do Rio.

O mapa de 1808-1812 (Figura 1a) mostra o “descampado” onde surgiu o Largo do Machado, nas “margens alagadiças” do Rio Catete, junto ao “Caminho da Praia Vermelha”. Transpondo-se o rio, limite natural, a ocupação escasseava notavelmente. O Largo foi “demarcado como logradouro público em 1810” (COARACY, 1965, p. 446). Em 1850 (Figura 1b), o traçado viário já delimitava o vazio da praça. O rio aparece desviado e a intensificação da ocupação ao longo da estrada pode ser notada pelas edificações que iam definindo as quadras contíguas a esse eixo viário. No final da mesma década, em 1858 (Figura 1c), observa-se considerável densificação, um traçado interno da praça e nova retificação do rio. Atualmente, a Rua do Catete configura eixo estruturante da rede integrada pela Praça José de Alencar, Praça São Salvador, pelo Palácio do Catete, Parque Guinle e Parque do Flamengo, tendo, como espaço central, o Largo do Machado (Figura 1d).

Necessário na “mudança da cidade [...] para o Morro do Castelo”, o “Caminho da Praia Vermelha” “deve ter sido o mais antigo” na ligação com as chácaras da zona sul (CRULS, 1965, p. 91). Ações do Poder Público reforçaram essa estrada como eixo de expansão, favorecendo o distanciamento das classes abastadas, do congestionado centro da capital carioca (ABREU, 1987).



O relevo, o Rio Catete e a estrada foram “singularidades atrativas” iniciais na conformação da rede de espaços livres. O adensamento ocupacional reflete o início da “tradição valorizadora” que resulta e alimenta, concomitantemente, “fruições agregadoras”. Usos mistos desde o desenvolvimento inicial daquele eixo e a proximidade entre praças refletem a valorização pela fruição que agrega significados, propiciando a identificação com o espaço.

Valorização como singularidade envolve reconhecimento pela população e ações do Poder Público. Implantada em 1868, a primeira linha de bondes do Rio ligava o centro ao Largo do Machado, passando pela Rua do Catete (PM RIO, [2005]). Atualmente, as diversas linhas de ônibus e a proximidade entre estações do metrô da Glória ao Flamengo atestam a importância da rua no contexto viário do Rio de Janeiro. Usos e apropriações geraram novas singularidades e possibilidades de fruição, (re)valorizando tradições espaço-temporalmente localizadas. Somados à vivência cotidiana, potencializam o estabelecimento de vínculos afetivos, aspecto que destaca relações entre atratividade urbana e Atmosferas de Preferência.

### **FUNCIONALIDADE E SIMBOLISMO, ATRATIVIDADE E AFETIVIDADE**

De acordo com a visão do presente trabalho, Atmosferas de Preferência se relacionam a espaços singulares, reco-

nhecidos como tal num dado contexto e escala, com diferentes níveis de atratividade. Funcionalidade e simbolismo, atratividade e afetividade são tratados, conforme tal visão, como aspectos que podem estar integrados. Atrativos ‘funcionais’ podem levar à fruição que, através da vivência continuada, conduz à atribuição de significados, processo que carrega o espaço de diferentes conteúdos simbólicos, em caráter e intensidade.

Além da importância como principal eixo de desenvolvimento da cidade no sentido centro-zona sul, a Rua do Catete guarda, ainda, o simbolismo de ter sediado o Governo Federal, do início da República até os anos 1960. Atualmente, destaca-se pela vitalidade em suas margens e entorno. O Largo do Machado permanece como ponto nodal importante na cidade. A rede de espaços públicos é significativa à irradiação de sua atmosfera – tendo a Rua do Catete como eixo principal, essa atmosfera abrange, sofrendo variações, da Glória ao Flamengo, pelo menos.

### **O Largo do Machado – elemento central da rede de espaços livres em torno do “Caminho da Praia da Vermelha”**

A configuração e a consolidação da rede de espaços atrativos no Catete conduz a reflexões sobre a permanência de um determinado caráter ao longo do tempo, resultante de uma série de “mutações e resistências”, conforme os termos de Carvalho e Coelho (2009, p. 285). Como



“centralidade urbana” de ampla atratividade, esta rede apresenta atributos que correspondem às dimensões – “morfológica”, “institucional”, “social”, “econômica”, “ambiental” e de “acessibilidade” – que integram os “conteúdos genéticos das redes de espaços públicos” (*ibidem*).

A importância do “Caminho da Praia Vermelha” no contexto de expansão urbana do Rio de Janeiro foi certamente fator indutor ao desenvolvimento do bairro do Catete, atraindo diversas ações do poder público e da esfera privada, que foram agregando novos atrativos. Além dos diversos atributos que foram se estabelecendo na atual Rua do Catete, o surgimento da rede de largos, praças e parques, conectados direta ou indiretamente a essa via, também intensificaram – e intensificam – ainda mais a atratividade do entorno. Como principal espaço livre surgido nas margens da antiga estrada, o Largo do Machado tem papel central nessa rede de espaços livres.

Enquanto a localização e as características geomorfológicas podem ter definido as “singularidades atrativas” iniciais do Largo, ainda em sua época de descampado, seu aterro, para vencer os períodos de alagamento, configurou uma área plana que, junto ao traçado livre, posteriormente resultante dos sucessivos projetos de ‘ajardinamento’, levou à configuração de certa flexibilidade – uma praça que permite múltiplas apropriações, incluindo a instalação temporária de eventos sazonais (Figura 2a). A agregação dos usos comercial e misto ao longo do tempo acabou definindo tipo-

logias de edificações que, a despeito das diferenças entre si, principalmente relacionadas às distintas épocas de construção, apresentam um padrão determinado: a localização de comércios e/ou serviços no piso térreo. Este padrão é identificado em todas as margens da praça, à exceção da área da igreja de Nossa Senhora da Glória. A localização é, ainda, um dos principais atributos do Largo do Machado em termos de “dimensão morfológica” (CARVALHO e COELHO, 2009). Localizado num ponto de confluência entre os bairros do Catete, do Flamengo e de Laranjeiras, o Largo do Machado acabou se definindo como o espaço central de uma rede integrada de espaços públicos hierarquizados e de diferentes escalas – jardim do Palácio do Catete, Praça José de Alencar, Praça São Salvador, Parque Guinle e Parque do Flamengo (como mostrado anteriormente, na Figura 1d). Nessa rede, pode-se identificar “escalas intermediárias que alimentam os elos de ligação” (CARVALHO e COELHO, 2009, p. 288). As vias que conectam esses espaços acabam atraindo usos que reforçam essa rede. Assim, cada um dos elementos que integram a rede “assume um papel complementar aos outros, eventualmente com conotações mais ou menos prestigiadas mas não menos úteis e necessárias no equilíbrio do tecido urbano” (*ibidem*, p. 287). Considerando-se as transformações e permanências de morfologia, usos e apropriações, e a forma como conduziram à consolidação do reconhecimento do Largo do Machado como um espaço atrativo, pode-se

considerar que a manutenção de seu caráter como centralidade urbana relaciona-se à durabilidade, entendida aqui como atributo de espaços onde coexistem antigas e novas morfologias, que mantêm e propiciam, respectivamente, antigos e novos usos e apropriações – corresponde à abertura espacial ao futuro, definida por Massey (2009) como qualidade significativa ao conceito de multiplicidade.

O Palácio do Catete, antiga sede da República, guarda a memória da representação maior do Estado – a sede do Governo Federal se localizou na Rua do Catete desde a Proclamação da República até a transferência da capital federal para Brasília, nos anos 1960. No entorno imediato do Largo do Machado, outras intervenções também caracterizam a praça como um “lugar de representação do poder público” (CARVALHO e COELHO, 2009, p. 288). O Colégio Estadual Amaro Cavalcanti (Figura 2c) é a edificação mais representativa em termos de “dimensão institucional” (*ibidem*), uma vez que foi construído para homenagear a vitória do Império brasileiro na Guerra do Paraguai e, posteriormente, sediou diversos usos institucionais relacionados à educação. A igreja e o monumento a Nossa Senhora da Glória (Figura 2b) refletem o reconhecimento da valorização da praça pela instituição religiosa. A estação do metrô e os pontos de integração das linhas de ônibus refletem a valorização, pelo poder público, da praça na malha viária do Rio. Podem ser entendidos como estruturas que consolidam essa importância, intensificada já com a

instalação das primeiras linhas de bonde do Rio de Janeiro. Mas também são elementos que agregam novas estruturas – a facilidade de integração foi, certamente, um dos fatores que atraiu o ponto de venda dos ingressos para o Cristo Redentor e, ainda, a presença constante de vendedores de pacotes privados para o referido atrativo. Outras intervenções, como os projetos de remodelação da praça – alguns sob autoria dos grandes nomes de Glaziou e de Burle Marx, respectivamente – e os equipamentos que foram sendo ali instalados também se referem a ações do poder público. No entanto, são as intervenções destacadas anteriormente que distinguem o Largo do Machado como um dos espaços de representação institucional entre outras praças do Rio – constituem elementos que, como conjunto, só existem ali.

A “dimensão social”, conforme Carvalho e Coelho (2009, p. 289), é influenciada pelas dimensões “morfológica” e “institucional” e pelas “relações das redes com os habitantes e visitantes, assim como com a cidade”. Tal conceituação aproxima-se da definição de “experiência partilhável” de Thibaud (2015) e traz um foco, por analogia, aos componentes da morfologia urbana que propiciam sociabilidade, atributo importante na configuração de atmosferas. Os extensos bancos do mobiliário do Largo do Machado, os equipamentos dos parquinhos da ‘academia da terceira idade’ favorecem a socialização, mesmo entre pessoas que não se conhecem. A estação de metrô (Figura 2d) e os pontos de ônibus inten-

sificam a frequência de pessoas por ali, o que atrai apresentações de artistas de rua e vendedores ambulantes e, ainda, amplia as potencialidades de permanência do público na praça. A escala – ampla, mas sem transcender as possibilidades de domínio visual do todo – e o vazio central da praça possibilitam a instalação de estruturas temporárias para feiras e eventos artísticos que consistem em atrativos sazonais que, no entanto, contribuem para a distinção – e difusão desta distinção – da praça como um espaço de fruição. No entorno do Largo do Machado, a grande oferta de atrativos comerciais e de serviço, incluindo bares, restaurantes, cinemas, mercados, farmácias e, ainda, as barraquinhas de ambulantes nas calçadas, intensificam, em diversas escalas, o papel da praça como um espaço catalisador do “encontro espontâneo” (CARVALHO e COELHO, 2009, p. 289). Os bares com suas mesas e cadeiras nas calçadas (Figura 2e) e as galerias comerciais de livre acesso no térreo de edifícios de uso misto amenizam a separação entre os domínios público e privado. Atrativos morfológicos e institucionais se misturam tanto na caracterização como tal, de maneira indissociável, quanto em propiciar “múltiplas funções em múltiplos horários, por diferentes grupos de usuários” (*ibidem*). O Colégio se define como uma “singularidade” que, associada aos bancos e mesas com tabuleiros e ao sombreamento das árvores, configura a área da praça onde há maior concentração de pessoas exercendo a fruição descompromissada, despreocupada em

relação à movimentação cotidiana da cidade. O caráter de pausa desta área é ainda acentuado pela mudança de piso na Rua Gago Coutinho, que levou a uma diminuição na quantidade e na velocidade dos automóveis que passam por esta margem do Largo do Machado – no lado oposto da praça, a movimentação intensa da Rua das Laranjeiras não favorece a ‘extensão’ do espaço dos estabelecimentos comerciais para a calçada. Tendo como base o mobiliário, a arborização e a proximidade do Colégio, a concentração de pessoas, por sua vez, atrai mais pessoas, seja para acompanhar os jogos de carta, participando ou apenas observando o desenrolar das partidas, ou simplesmente para se sentar ali e ‘puxar assunto’ com alguém com quem eventualmente se divide a mesa ou o banco. Pela socialização intensa, esta área acabou se tornando uma das partes da praça onde mais se nota demarcações de territórios afetivos, uns mais, outros menos duradouros (Figura 2f). A outra área refere-se às proximidades do módulo policial e do respiro do metrô, onde moradores de rua se encontram e, por vezes, pernoitam, no conforto do apoio mútuo entre pessoas na mesma condição. Esses fatores remetem aos atributos que integram a definição de “dimensão social” proposta por Carvalho e Coelho (*ibidem*): “escala”, relação “com o entorno imediato, relação entre espaços internos e externos, privado e público, histórico de ocupação e tradição de usos, áreas expostas ao sol e sombreadas”, bem como “sinais de usos mistos” nas edificações que margeiam a praça, com

**Figura 2** – Largo do Machado e entorno. Fonte: o autor, 10/2013 (fotos 2b, 2c); 05/2015 (fotos 2d, 2f); 08/2017 (fotos 2a, 2e).



a

b



c

d



e



f

o comércio sempre no piso térreo e, no caso dos edifícios de diversos andares, uso residencial ou de serviços mais específicos nos pavimentos superiores.

Os referidos autores destacam que, assim como as três etapas/forças de configuração e consolidação de espaços atrativos, as dimensões que as envolvem são interdependentes entre si. De tal maneira, atributos morfológicos, institucionais e sociais podem não ser claramente separáveis e, ainda, influenciam, de maneira também relacionada, as demais dimensões. A “dimensão econômica”, portanto, é alimentada e alimenta de diversas maneiras e níveis as demais dimensões já referidas, incluindo as “atividades e usos” em seus mais “diferentes graus” (CARVALHO e COELHO, 2009). Assim, os “usos comerciais e outras atividades econômicas” do entorno reforçam e são reforçados pela proximidade com o Largo do Machado – a fruição da praça contribui para a fruição econômica dos comércios e serviços e vice-versa, agregando cada vez mais “práticas sociais e culturais [...] ali” (*ibidem*).

Quanto aos aspectos da “dimensão ambiental” (*ibidem*), a ampla escala que, no entanto, permite o domínio visual do Largo do Machado como um todo – qualidade relacionada à sensação de segurança – e a arborização com copas frondosas em suas margens configuram a praça como um espaço de ‘respiro’ em meio à densidade de edificações e intensa movimentação das ruas do entorno.

Estas cinco dimensões são reforçadas pela “acessibilidade” (*ibidem*) que, no caso

do Largo do Machado, envolve tanto a facilidade de se chegar à praça, ou de se partir dali para outros pontos da cidade, quanto a abertura, promovida pela combinação de seus diversos atributos morfológicos, a múltiplas e diferentes apropriações.

A conexão do Largo do Machado com outros espaços livres conduz à ideia de “campo difuso”, categoria importante à definição de atmosferas, conforme Thibaud (2015). Tal aspecto é analisado a seguir.

#### **A Rede de Praças e Parques do Catete – integração e difusão de uma atmosfera atrativa de bairro**

Thibaud (2015) considera que atmosfera, embora envolva também aspectos tangíveis, como a configuração físico-espacial, por exemplo, pertence mais ao campo do vago que da objetividade. Assim, atmosferas não possuem limites claramente identificáveis, nem tampouco fixos, podendo variar ao longo do tempo e, ainda, conforme a percepção de cada observador. De acordo com o mesmo autor, é importante, portanto, entender até que ponto a abrangência de uma atmosfera pode ser sentida, buscando-se identificar quais são as estruturas do entorno que ampliam o alcance do simbolismo associado à mesma, e de que maneira se dá a transição entre o reconhecimento individual e o reconhecimento no âmbito coletivo dessa atmosfera. Nesse aspecto reside seu entendimento de atmosfera em termos de “campo difuso”. No



entendimento aqui assumido, a rede de espaços livres atrativos do Catete atua como definidora desse “campo difuso”, uma vez que é composta por estruturas que, em conjunto, compõem a atmosfera geral do bairro. Se anteriormente analisamos a centralidade do Largo do Machado como exemplo de uma Atmosfera de Preferência no Catete, pautada na atratividade, em múltiplos sentidos, a partir daqui buscamos identificar a rede de espaços livres no Catete como fator de difusão da atmosfera geral do bairro.

Atrativos como a igreja de Nossa Senhora da Glória, o “Colégio do Imperador”, as estações de transporte público – ônibus e metrô – e, principalmente, a significativa quantidade de estabelecimentos comerciais considerados tradicionais, como os bares, restaurantes, cafés e cinemas próximos definem motivos que tornam o Largo do Machado um local de destino ou, ao menos, de passagem frequente, o que contribui para sua “difusão” (THIBAUD, 2015) no imaginário da cidade.

Qualidades morfológicas como localização e implantação, a rede de caminhos e conexões podem ser consideradas as características mais significativas à configuração, à evolução e à “difusão” da atmosfera do Largo do Machado. Propiciaram o surgimento de outros componentes, como edificações significativas que, embora possam não estar no entorno imediato, são integradas a essa atmosfera por conta da estrutura morfológica urbana na qual se encontram inscritas.

Nas comemorações de 400 anos do Rio de Janeiro, Coaracy (1965, p. 447)

caracterizava o Largo do Machado como “o ponto de encontro ou confluência de quatro zonas ou bairros distintos da cidade, cada um com as suas características próprias: o Catete, o Flamengo, Laranjeiras e Botafogo” – “situação especial [que] dá à praça, não só intenso movimento, como um aspecto peculiar e uma individualidade própria”. Reconhecia que “direta ou indiretamente, o Largo do Machado está incluído entre as tradições cariocas e ligado a costumes e hábitos que se transmitem de geração a geração”.

Os sucessivos parcelamentos da região acabaram definindo uma rede de espaços públicos interligados – o jardim do Palácio do Catete, as Praças José de Alencar e São Salvador, o Parque Guinle e o Parque do Flamengo – na qual o Largo do Machado tem localização central (como já mencionado, mostrado anteriormente na Figura 1d). Sua atratividade/centralidade é reforçada pela integração com esses espaços, surgidos posteriormente, ao longo da evolução da cidade. Como rede, esses espaços públicos participam da história de configuração e consolidação do bairro do Catete e reforçam, entre si, a atratividade de cada um.

A Rua do Catete liga o Largo do Machado ao Palácio do Catete, antiga sede da República. O percurso é ladeado por conjuntos de edificações que testemunham as diferentes etapas do desenvolvimento da região. São edificações de uso comercial ou misto, com serviços e comércios nos térreos, com grandes aberturas voltadas diretamente para a calçada. Na calçada leste da rua,

as barraquinhas de comércio ambulante complementam a vitalidade desse eixo. Além disso, amenizam o extenso vazio das áreas desapropriadas nas obras do metrô (Figura 3a). Próximo ao Palácio, atual Museu da República, do outro lado da rua, chama a atenção o conjunto das

edificações remanescentes dos grandes e antigos hotéis – algumas mantiveram a atividade –, cujo ritmo, definido pela escala e volume dos sobrados, é acentuado pela tipologia das fachadas, com uma sequência de largos portões, janelas e portas principais, encimada por grandes

**Figura 3** – Rua do Catete (fotos 3a, 3b) e o Palácio do Catete e seus jardins (fotos 3c, 3d). Fonte: o autor, 05/2013 (foto 3c); 10/2013 (foto 3b); 08/2017 (fotos 3a, 3d).



a



b



c



d



a



b



c



d

**Figura 4** – Praças José de Alencar (fotos 4a, 4b) e São Salvador (fotos 4c, 4d). Fonte: o autor, 10/2013 (fotos 4a, 4d); 08/2017 (fotos 4b, 4c).



janelas também de espaçamento regular, no andar superior (Figura 3b).

A edificação imponente do Palácio se destaca na Rua do Catete pela escala e implantação solitária, bem como pelos detalhes marcantes da fachada (Figura 3c). Uma vez nas dependências da edificação, os atrativos são as exposições do Museu, apresentações de peças de teatro, as salas de cinema e o extenso jardim (Figura 3d), cujo projeto original foi de autoria de Glaziou. Aos domingos, serestas no jardim convidam os frequentadores a permanecer por ali até o cair da noite.

Vindo pelo Flamengo, também pela Rua do Catete, a Praça José de Alencar é um dos elementos que marcam a proximidade do Largo do Machado. A praça, cuja área foi bastante reduzida por sucessivas intervenções, é um importante entroncamento viário da região. Foi construída no ponto do antigo cruzamento do Rio Catete com o “Caminho da Praia Vermelha”. Como marco significativo, destaca-se a estátua do principal escritor da literatura romântica brasileira, que dá nome à praça. No pedestal há painéis com cenas de algumas de suas obras mais conhecidas. Consiste num ponto estratégico de parada dos pedestres que aguardam o momento propício para a travessia do cruzamento movimentado (Figura 4a). É comum ver pedestres que estendem essa pausa, aproveitando o pedestal e a sombra do monumento (Figura 4b). Tal fato revela que algo da praça, reduzida à rotatória, permanece como espaço de permanência, mesmo que com uma duração menor.

Bem próximo dali fica a Praça São Salvador, que conduz à ideia de uma micro-atmosfera, quando comparada à escala do Largo do Machado. O parquinho, a fonte, o coreto e os bancos posicionados em torno desses espaços propiciam a permanência de uma diversidade considerável de pessoas (Figura 4c). O caráter festivo da praça tem sido cada vez mais reconhecido, por conta dos sambas e chorinhos que ocorrem frequentemente ali. A atratividade da Praça São Salvador é ainda intensificada pelos bares e restaurantes em seu entorno. Conjuntos de edificações antigas de períodos diversos delimitam essa pequena praça (Figura 4d). Vindo da José de Alencar, a São Salvador é marcada pelas copas de suas árvores e, ao fundo, a visão distante do Corcovado com o Cristo Redentor. Quando o coreto da praça não está sendo ocupado pelos grupos de samba e chorinho que se reúnem ali, é comum a permanência de moradores de rua, aproveitando os bancos à sua volta e o sombreamento para o descanso.

Partindo do Largo do Machado pela Rua Gago Coutinho ou pela Rua das Laranjeiras, chega-se rapidamente ao Parque Guinle, marcado pelos antigos portões – definição de acesso apenas simbólica – remanescentes do Palácio das Laranjeiras, situado no alto da encosta, e pelos edifícios residenciais modernistas projetados por Lúcio Costa, elevados sobre *pilotis* e com fachadas caracterizadas pela utilização de diferentes tipos de *brise soleil* (Figura 5a). A área de preservação em torno da qual foram implantados os



a



b



c



d

**Figura 5** – Parques Guinle (fotos 5a, 5b) e do Flamengo (fotos 5c, 5d). Fonte: o autor, 10/2013 (foto 5b); 08/2017 (fotos 5a, 5c, 5d).



edifícios possui uma pequena lagoa, parquinho, bancos e trilhas distribuídas por sua extensão (Figura 5b). Define uma micro-atmosfera de caráter bem familiar, no sentido mais restrito da expressão, bastante frequentada por crianças e seus pais que os trazem para brincar ali. A exuberância do verde promove um senso de tranquilidade que contrasta com a densidade de prédios e a movimentação nas ruas próximas.

O Parque do Flamengo é o espaço que fica mais distante dos demais espaços livres que integram a rede do Catete, tanto no que se refere à escala quanto à localização. No entanto, as três passarelas de ligação – duas rampas elevadas e uma passagem subterrânea – próximas da altura do Museu da República garantem fácil acesso à Rua do Catete e ao Largo do Machado. Por conta de tal aspecto, a importância do Parque como espaço de fruição na cidade acaba ampliando as possibilidades de percursos pelo Catete. A transposição das rampas descortina um panorama onde se destaca o paredão de edifícios de diversas épocas, em meio aos quais se distingue a sequência das altas palmeiras imperiais dos jardins do Palácio do Catete (Figura 5c). Olhando para a Praia do Flamengo, pode-se ver parte da cidade de Niterói, do outro lado da Baía de Guanabara, e, ao sul, o imponente Pão de Açúcar encerrando a visão da Enseada de Botafogo (Figura 5d). Uma vez no Parque, as árvores da espécie abricó-de-macaco, implantadas ali por conta do projeto paisagístico de Burle Marx, são elementos que remetem

ao Largo do Machado.

As conexões resultantes da estrutura morfológica da região do Largo Machado contribuem para a “difusão” (THIBAUD, 2015) de sua atmosfera, que acaba integrando-se a outras atmosferas, definidas em espaços de maior e de menor escala. O resultado configura um senso de unidade – uma ideia de uma atmosfera maior, de bairro, integrada por diversas atmosferas que apresentam menores ou maiores similaridades e diferenças entre si – que transcende a escala do entorno imediato do Largo. Tal aspecto permite se pensar na existência de uma Atmosfera de Preferência maior, relacionada ao bairro do Catete e adjacências, que, apesar de algumas variações, conforme cada um dos micro ou macro espaços que a compõem, reflete uma ideia de unidade. Nesse contexto, a centralidade do Largo do Machado se destaca como definidora de uma Atmosfera de Preferência que envolve o entorno mais próximo da praça, mas que também se irradia por outras atmosferas relacionadas aos espaços conectados ao Largo. Enquanto a Rua do Catete pode ser entendida como eixo estruturador da atmosfera do bairro que tem, como praça central, o Largo do Machado, a localização das demais praças e parques aqui contemplados – uns mais distantes, outros contíguos à via mencionada – define, aproximadamente, a escala de abrangência de tal atmosfera.

Em meio à densidade de edificações, a arborização destaca as praças e parques como espaços de ‘alívio’. Tipologias arquitetônicas, variações na implantação,

fachadas e escala atestam épocas diversas. Uso comercial e misto, com aberturas voltadas para ruas e praças, galerias que relativizam a divisão público/privado, são fatores-chave da vitalidade no Catete. No dia-a-dia, são percebidos mais pelo caráter de “fruição agregadora” que, entretanto, acaba direcionando ao reconhecimento como “tradição valorizadora” e, conseqüentemente, “singularidade atrativa” (CARVALHO, 2009).

### CONCLUSÃO

A diversidade de atributos “morfológicos”, “institucionais”, “sociais”, “econômicos”, “ambientais” e de “acessibilidade” (CARVALHO, 2009), propiciando múltiplas apropriações, favorece o reconhecimento do Catete como “espaço referencial”. Tal reconhecimento, pautado na atratividade, é significativo à difusão de sua atmosfera. À configuração dessa atmosfera, entretanto, é essencial como aqueles atributos propiciam diferentes “tonalidades afetivas” (THIBAUD, 2015).

Analisar o processo de evolução do bairro foi essencial para o entendimento da importância que a Rua do Catete, antiga estrada de expansão do núcleo urbano do Rio de Janeiro sentido zona sul, teve – e continua tendo – na definição de uma rede de espaços significativos e na consolidação do bairro do Catete como núcleo atrativo no contexto da capital carioca. O Largo do Machado, primeiro espaço livre resultante da ocupação con-

tígua à referida estrada, tem importância central nessa rede espacial.

De acordo com a metodologia de análise de Carvalho e Coelho (2009), constata-se que a distinção do Largo do Machado como centralidade urbana significativa do Rio de Janeiro relaciona-se às funcionalidades – entendidas num sentido mais abrangente, que inclui também a fruição do lazer – que esta praça oferece ao entorno e, também, no contexto maior da cidade. Esta atratividade ‘funcional’, por assim dizer, é um dos componentes que configuram a atmosfera do Largo. Um dos aspectos que configuram o Largo do Machado como uma Atmosfera de Preferência no reconhecimento mais amplo é, certamente, a atratividade que a praça exerce na escala maior da cidade. Reconhecer o Largo como uma Atmosfera de Preferência, no entanto, envolve atentar-se também a uma dimensão afetiva que, embora em alguns casos possa ter como uma de suas bases a atratividade funcional, não se restringe a esse atributo.

Refletindo sobre as dimensões definidas por Carvalho e Coelho (2009), à luz do entendimento de atmosfera urbana assumido no presente trabalho, pode-se considerar que a morfologia e a sociabilidade, incluindo as diferentes maneiras como se relacionam, cada uma fortalecendo a outra, resultando e, ao mesmo tempo, influenciando sua evolução, são as mais significativas na manutenção de atmosferas.

A importância da morfologia e da sociabilidade é respaldada pelos estudos

sobre atmosferas urbanas já mencionados e, também, por estudos nos quais se basearam pesquisas anteriores do autor (LAMOUNIER, 2017; 2006; LAMOUNIER e YAMAKI, 2012). Uma determinada atmosfera pode se distinguir de outras, como uma Atmosfera de Preferência, pelas maneiras como sua configuração morfológica expressa determinados significados e estimula os sentidos, sempre levando-se em conta que a percepção de tais aspectos depende dos valores culturais do observador. As maneiras como essa configuração morfológica favorece a sociabilidade têm papel essencial nessa questão. As relações entre morfologia e sociabilidade consistem em fatores importantes à distinção de uma atmosfera pelas experiências memoráveis que propicia, conduzindo ao entendimento da mesma em termos de “situação”, conforme as reflexões de Thibaud (2015).

A “dimensão ambiental” (CARVALHO e COELHO, 2009) também tem grande importância na rede de espaços livres do Catete, com exceção apenas da Praça José de Alencar. No entanto, pode não possuir a mesma importância como atributo de outras atmosferas. Em casos de algumas atmosferas de ruas cuja urbanização intensa acabou por suprimir as características naturais do terreno, e o calçamento não deixa espaço para a arborização, a “dimensão ambiental” (*ibidem*), em termos de elementos naturais ou que remetam à ideia de natureza, pode acabar tendo força como determinante apenas no que se refere ao clima do dia. Num

sentido mais amplo, no entanto, não restrito à ideia de natureza, o ambiente acaba sendo configurado pelos atributos das demais dimensões. Cabe ressaltar, contudo, que, embora possa haver casos de Atmosferas de Preferência que não possuam componentes naturais ou aparentemente naturais, esses elementos são largamente percebidos como fatores de preferência, conforme defendido pelos autores que se dedicam ao estudo de paisagens simbólicas e de atmosferas.

Nos casos da Rua do Catete, do Largo do Machado e do Parque do Flamengo, a “dimensão institucional” (*ibidem*) também possui grande força. A Rua do Catete guarda o simbolismo de ter sido a rua sede do Governo Federal do país, desde o início da República até o início da década de 1960 – o Palácio do Catete, atual Museu da República, permanece como símbolo concreto desse passado solene. O Parque do Flamengo foi inaugurado pelo então governo do Estado da Guanabara, como o grande projeto urbano marco institucional das comemorações dos 400 anos da cidade do Rio de Janeiro. Reforçando a conexão entre o centro da cidade e a zona sul, agora pela orla marítima, num traçado mais ou menos paralelo ao da Rua do Catete, no interior do bairro, a “inauguração do Aterro do Flamengo [foi] tratada como o principal evento comemorativo do IV Centenário” da capital carioca, naquele ano de 1965, conforme apontam Turazzi, Mesquita e Leite (2014, p. 81). No Largo do Machado, sucessivas intervenções do poder público marcam

o reconhecimento ‘oficial’ da praça como um espaço representativo na capital carioca e ampliam a escala desse tipo de reconhecimento. O Colégio, inaugurado como uma das Escolas do Imperador, e a Igreja trouxeram novos simbolismos que, por sua vez, foram agregando outros simbolismos, pela forma como atraem ao uso e apropriação de suas imediações. Os equipamentos de integração do transporte público – estação de metrô e pontos de ônibus – reforçam a importância histórica do Largo como ponto nodal na malha viária do Rio de Janeiro. Todos esses elementos são integrados também como atributos morfológicos que intensificam a sociabilidade na praça.

Por outro lado, como mostra o caso da implantação da linha de metrô, intervenções institucionais podem levar à desqualificação espacial. No Largo do Machado, a “dimensão econômica” (CARVALHO e COELHO, 2009) foi negativamente impactada durante o período das obras do metrô. No entanto, o apoio dos atributos das demais dimensões parece ter sido fator significativo à resiliência da praça como espaço atrativo. Uma vez concluídas as obras e tendo-se iniciado o funcionamento do metrô, a diversidade do Largo do Machado, em termos econômicos, volta a ser ampliada e a apoiar as estruturas que resistiram à desqualificação. Com isso, foram surgindo novas estruturas que apoiam e são apoiadas pela “dimensão econômica”. Assim como as intervenções institucionais, contudo, o foco sobre o aproveitamento econômico dos espaços

pode levar a transformações que desafiam a capacidade de resiliência tanto da atratividade como da própria atmosfera local, por meio de modificações intensas em sua configuração morfológica que impactam, também, sobre a “dimensão social” (*ibidem*). Essa tendência de ruptura, no Largo do Machado, pode ser identificada no grande edifício resultante da reforma do antigo Cinema São Luiz. A nova construção, nas margens da Rua do Catete, rompe com a amplitude visual do Largo do Machado e, além disso, promove uma ‘internalização’ de atrativos cuja fruição só é possível dentro da edificação. Disputa, de tal maneira, com os usos na calçada – bancas, barraquinhas e ambulantes – e às margens da mesma – os bares e restaurantes, por exemplo, com grandes aberturas para a rua e mesas nas calçadas. O mesmo tipo de transformação se vê no grande edifício espelhado recentemente construído nas imediações da Praça José de Alencar. Concentrando lojas de departamento e outros estabelecimentos comerciais no estilo *shopping center*, traz rupturas, ao mesmo tempo, à escala e aos usos do entorno que propiciam a vitalidade da rua.

Frente a esses desafios de ruptura, a atratividade do Largo do Machado pode ser considerada o grande fator de resistência da praça como uma Atmosfera de Preferência. A morfologia e a sociabilidade têm, mais uma vez, papel destacado na permanência dessa atmosfera. Nesse sentido, a rede integrada de espaços públicos, na qual o Largo tem localização central, promove tanto a

maior diversidade de atrativos como a integração de diversas atmosferas que se sobrepõem – mas não se anulam – e se complementam. Apesar de diferenças na configuração e hierarquização de seus componentes e relações entre os mesmos, conforme as especificidades de cada um desses espaços e do entorno que os conectam, essas diversas atmosferas se reforçam entre si e integram, num sentido de unidade, uma Atmosfera de Preferência maior, na escala do bairro. Dessa maneira, a “acessibilidade” (CARVALHO e COELHO, 2009) se mostra como um atributo de grande importância.

A combinação das referidas dimensões, agregando usos e funcionalidades, conduz, consolida e reforça o reconhecimento do Largo do Machado como um espaço de grande funcionalidade e amplamente atrativo no Rio de Janeiro. Este tipo de reconhecimento acaba, por sua vez, agregando mais atratividade. Atmosferas de Preferência podem estar relacionadas a aspectos presentes apenas na

memória do observador. Por outro lado, a diversidade de atrativos também pode ter papel significativo. Com a frequência da fruição, a vivência continuada pode levar à atribuição de significados afetivos.

Na escala do bairro, pode-se concluir que a estrada e a rede de praças e parques conferem resiliência à atmosfera do Catete frente às recorrentes transformações. Em termos de Atmosfera de Preferência, a força reside em como a morfologia e outros atributos propiciam múltiplas visões e apropriações que levam a identificações afetivas com o espaço. Como Atmosfera de Preferência o Catete não depende, constata-se, apenas de sua atratividade. Envolve diversas concepções de preferência, espacializadas nas múltiplas apropriações que sua configuração, tangível e intangível, propicia. O significativo reconhecimento possibilita destacar essa região como Atmosfera de Preferência cotidiana, porém, memorável no imaginário carioca.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Maurício. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPP, 2013.
- CARVALHO SANTOS, Thereza; COELHO, Carlos. O capital genético das redes de espaços públicos. In: GAZZANELO, Luiz; AMORA, Ana (orgs.). **Ordem, desordem, ordenamento: urbanismo e paisagem**. Rio de Janeiro: PROARQ/UFRJ-FAU, 2009. pp. 284-303.
- COARACY, Vivaldo. *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*. Coleção Rio 4 Séculos, vol. 3. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
- CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro – notícia histórica e descritiva da cidade*. Coleção Rio 4 Séculos, vol. 1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.



- GRIFFERO, Tonino. *The atmospheric “skin” of the city*. In: *Ambiances – international journal of sensory environment, architecture and urban space: enjeux – arguments – positions*. Grenoble: UMR 1563 – *Ambiances Architecturales et Urbaines / Direction Générale des Patrimoines – DAPA – MCC*, 2013. p. 01-14.
- KUROKAWA, Kisho. *Philosophy of Symbiosis*. 2002. Disponível em: <<http://www.kisho.co.jp/books/index.html>>. Acesso em 11/06/2006.
- LAMOUNIER, Alex. **Atmosferas de Preferência na ‘Cidade Maravilhosa’**. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo – Universidade Federal Fluminense. Orientadora: Thereza Christina Couto Carvalho. Niterói, 2017.
- LAMOUNIER, Alex. **Atmosferas de Ruas – Identificação de Componentes e Qualidades em Londrina-PR**. Dissertação de Mestrado em Geografia, Meio Ambiente e Desenvolvimento – Universidade Estadual de Londrina. Orientador: Humberto Yamaki. Londrina, 2006.
- LAMOUNIER, Alex; YAMAKI, Humberto. **A Ferrovia e o Norte do Paraná: métodos para identificação de paisagens e estratégias à preservação**. Monografia desenvolvida através do 2º Edital de Pesquisa IPHAN – A Preservação do Patrimônio Cultural no Brasil. Rio de Janeiro: IPHAN-RJ, 2012.
- MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- PM RIO – PREFEITURA MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. Área de Proteção do Ambiente Cultural – APAC – Catete. Rio de Janeiro: PM Rio, [2005].
- THIBAUD, Jean-Paul. *En quête d’Ambiances: éprouver la ville en passant*. Genève: MétisPresses, 2015.
- TURAZZI, Maria Inez (org.); MESQUITA, Cláudia; LEITE, João. **Rio 400+50 – comemorações e percursos de uma cidade**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

---

ALEX ASSUNÇÃO LAMOUNIER – Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Pós-doutorando do PROARQ-FAU-UFRJ | [alex.a.lamounier@gmail.com](mailto:alex.a.lamounier@gmail.com)

THEREZA CHRISTINA COUTO CARVALHO – Doutora em Desenho Urbano; Professora da FAU-UFF e do PPGAU-UFF | [thereza.urbanismouff@gmail.com](mailto:thereza.urbanismouff@gmail.com)

# SUBÚRBIO E ARQUITETURA MODERNA: ARQUITETURAS- PAISAGEM DE OSWALDO BRATKE E LINA BO BARDI

*Cláudia Costa Cabral  
Anderson Dall'Alba*

## Resumo

Na historiografia da arquitetura moderna, os subúrbios projetados por arquitetos com produções reconhecidas têm sido menos examinados do que as casas por eles construídas em tais parcelas. Oswaldo Bratke (1907-1997) e Lina Bo Bardi (1914-1992), arquitetos modernos atuantes em São Paulo, exemplificam bem essa questão. Pouco se sabe que o bairro Paineiras do Morumbi (1949), um dos subúrbios que Bratke projetou para o distrito do Morumbi, foi o local onde ele construiu sua residência própria (1951) e a casa de Oscar Americano (1952), entre outras obras destacadas de sua produção. Do mesmo modo, o Conjunto Itamambuca (1965), uma proposta de subúrbio pensada por Bo Bardi para a cidade de Ubatuba, não figura entre os seus projetos mais conhecidos, como é o caso da sua magistral Casa de Vidro (1949) e da Casa Valeria Cirell (1958), ambas também construídas no Morumbi, em outros bairros suburbanos implantados nas vizinhanças daquele planejado por Bratke. Postos lado a lado, os projetos do Paineiras do Morumbi e do Conjunto Itamambuca, embora separados no tempo por mais de quinze anos, levantam questões comuns, e ainda relevantes, para a apreciação crítica da arquitetura e do urbanismo modernos. O trabalho procura iluminar a relação entre a arquitetura moderna e o subúrbio, através das figuras de Bratke e Bo Bardi, examinando não apenas a arquitetura da casa, mas o que se poderia chamar de arquitetura de um território, ou para usar o termo da revista *Habitat* dos Bardi, “arquiteturas-paisagem”.

**Palavras-chave:** subúrbio; arquitetura moderna; Paineiras do Morumbi; Conjunto Itamambuca.

## Abstract

In the history of modern architecture, the suburbs designed by renowned architects have been less examined than the houses they constructed in such places. The modern architects Oswaldo Bratke (1907-1997) and Lina Bo Bardi (1914-1992), who worked in São Paulo, exemplify this issue well. It is little known that the Paineiras do Morumbi (1949) neighborhood, one of the suburbs that Bratke designed for the district of Morumbi, was the site where he built his own residence (1951) and also the house of Oscar Americano (1952), among others highlighted works of his career. Likewise, the Itamambuca Complex (1965), which Bo Bardi planned for the outskirts of the city of Ubatuba, does not figure among her best-known works, as is the case of her masterful Casa de Vidro (1949) and Valeria Cirell house (1958), which were both also built in Morumbi, next to Bratke's planned neighborhood. When set side by side, the designs of Paineiras do Morumbi and Itamambuca Complex, although separated in time by more than fifteen years, still raise mutual and relevant questions for the critical appraisal of modern architecture and urbanism. This article wishes to shed light

on the relationship between suburbia and modern architecture, through the figures of Bratke and Bo Bardi, examining not only the architecture of the house, but also what we could call an architecture of a territory, or using the terms adopted by the Bardi's Habitat magazine, "landscape-architectures".

**Keywords:** suburbia; modern architecture; Paineiras do Morumbi; Itamambuca Complex.

### Resumen

En la historiografía de la arquitectura moderna, los suburbios proyectados por arquitectos reconocidos han sido menos examinados que las casas por ellos construidas en dichos lugares. Oswaldo Bratke (1907-1997) y Lina Bo Bardi (1914-1992), arquitectos modernos actuantes en São Paulo, ejemplifican bien esta cuestión. Poco se ha resaltado el hecho de que Bratke diseñó su propia casa (1951) y la casa de Oscar Americano (1952), dos obras muy destacadas en su producción, en un suburbio también diseñado por él, el barrio Paineiras do Morumbi (1949). De igual modo, el Conjunto Itamambuca (1965), una propuesta de suburbio pensada por Bo Bardi para la ciudad de Ubatuba, fue mucho menos revisado que su magistral Casa de Vidrio (1949), o la Casa Valeria Cirell (1958), ambas construidas en el suburbio del Morumbi, en las vecindades del sector planeado por Bratke. Los proyectos del Paineiras del Morumbi y del Conjunto Itamambuca, aunque separados en el tiempo por más de quince años, plantean cuestiones comunes, y aún relevantes, para la apreciación crítica de la arquitectura y del urbanismo modernos. El trabajo busca iluminar la relación entre la arquitectura moderna y el suburbio, a través de las figuras de Bratke y Bo Bardi, examinando no sólo la arquitectura de la casa, sino lo que se podría llamar la arquitectura de un territorio, o para usar los términos de la revista Habitat de los Bardi, "arquitecturas-paisaje".

**Palabras-clave:** suburbio, arquitectura moderna, Paineiras do Morumbi, Conjunto Itamambuca.

## INTRODUÇÃO

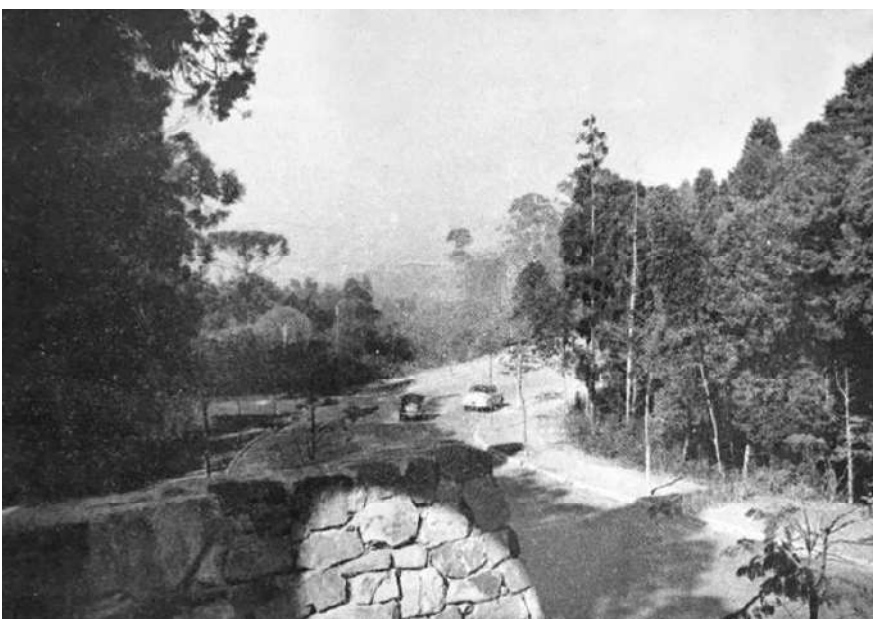
Um corpus crescente de investigação sobre o subúrbio tem se concentrado largamente em apontar os efeitos adversos da suburbanização. Entretanto, o subúrbio foi um campo de experimentação frutífero para a arquitetura moderna. Oswaldo Bratke (1907-1997) construiu sua residência própria (1951) e a casa de Oscar Americano (1952), entre outras obras reconhecidas de sua produção, no bairro Paineiras do Morumbi, um dos subúrbios que ele projetou em 1949 no distrito do Morumbi<sup>1</sup>, em São Paulo. Lina Bo Bardi (1914-1992), quase ao mesmo tempo, ergueu sua magistral Casa de Vidro (1949) e a Casa Valeria Cirell (1958) também no Morumbi, em outros bairros suburbanos implantados nas vizinhanças daquele planejado por Bratke.

Anos depois, Bo Bardi teve igualmente a oportunidade de projetar ela mesma um subúrbio. Em 1965, ela desenvolveu uma proposta para o Conjunto Itamambuca, uma nova urbanização pensada para Ubatuba, cidade turística localizada no litoral norte do estado de São Paulo.

No início dos anos 1950, nas páginas da revista *Habitat*, que era então dirigida pelo casal Bardi (STUCHI, 2007, p. 3), o Morumbi foi divulgado em duas matérias entusiasmadas com a natureza da região e com a paisagem que se prometia (Figuras 1 e 2). Em 1951, a revista elogiava o “verde belíssimo” que despontava das vistas do “mais bonito bairro de São Paulo [referia-se, na verdade, ao atual distrito]” (O MORUMBI, 1951, p. 66). Na mesma matéria, os Bardi reivindicavam a intervenção de Bratke junto às companhias imobiliárias para que se

<sup>1</sup> Popularmente, o Morumbi também é tratado como bairro. No entanto, para evitar ambiguidades na interpretação, este trabalho adota a definição atual da Prefeitura de São Paulo, que trata o Morumbi como um distrito composto por dezesseis bairros, entre eles o Paineiras do Morumbi. Disponível em: <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/regionais/upload/bairros.pdf>>. Acesso em: 12 de abr. 2018.

**Figuras 1 e 2** – O Morumbi nos anos 1950. Foto a partir da Capela do Morumbi, nas vizinhanças do empreendimento de Bratke e Americano. Fonte: *Habitat*, n. 10, 1953, p. 27-28.



tentasse estabelecer o que chamavam de “convenção” para a arquitetura, de modo a evitar que as novas casas recaíssem no mau gosto reinante do Jardim América e Jardim Europa, em que, segundo eles, brincadeiras “mal foram escondidas por uma natureza exuberante”. Para os Bardi, no Morumbi a arquitetura deveria seguir “moldes rigorosamente contemporâneos” (O MORUMBI, 1951, p. 66).

Já em 1953, na matéria “O Jardim Morumbi: Arquitetura-Natureza”, a *Habitat* dedicava cinco páginas para promover as virtudes do bairro e do distrito. Ao longo do texto, ao mesmo tempo em que definiam “a arquitetura e a paisagem” como os dois fatores que formam a “cidade harmônica”, os Bardi lamentavam a falta de preocupação com o “fator paisagem” em loteamentos apressados feitos por algumas companhias imobiliárias, em que a natureza “havia sido completamente varrida”. Segundo os Bardi, o Jardim Morumbi seria o “melhor exemplo deste amor do paulista pela natureza”, que nos bairros residenciais seria “o repouso dos olhos, do espírito”. Por fim, concluíam que “no Morumbi o progresso é palpável”, uma região que estava destinada a ser “o prolongamento natural de São Paulo residencial”. Eufóricos, elogiavam o respeito à natureza e acreditavam que em breve surgiria a “arquitetura, ou melhor, a arquitetura-paisagem” (O JARDIM MORUMBI, 1953, p. 26). Na sequência da matéria, aparece a Casa de Vidro, projetada por Bo Bardi, seguida pela Residência Morumbi, concebida por Bratke. Ainda que tacitamente, a revista

insinuava a arquitetura moderna como o “modelo” considerado ideal para os novos bairros. Pouco mais de uma década depois da publicação da matéria, Bo Bardi teve a oportunidade de promover sua primeira incursão no campo do desenho de um subúrbio, com o Conjunto Itamambuca.

Colocados lado a lado, os projetos de Bratke para o Paineiras do Morumbi (1949) e de Bo Bardi para Itamambuca (1965), embora separados no tempo por mais de quinze anos, levantam questões comuns, e ainda relevantes, para a apreciação teórica e historiográfica da arquitetura e do urbanismo modernos. Ambos contêm os mais emblemáticos – e também mais criticados – **símbolos** da vida suburbana, tais como as séries de casas isoladas rodeadas de grama, a homogeneidade formal, funcional e social, a implícita dependência do automóvel.

As casas construídas por arquitetos modernos em bairros suburbanos tem sido relativamente melhor estudadas que os próprios subúrbios que eles eventualmente projetaram ou realizaram. O trabalho procura iluminar a relação entre a arquitetura moderna e o subúrbio, através das figuras de Bratke e Bo Bardi, examinando não apenas a arquitetura da casa, mas o que se poderia chamar de arquitetura de um território, ou para usar os termos empregados pela *Habitat* dos Bardi, “arquiteturas-paisagem”.



### O BAIRRO PAINEIRAS DO MORUMBI E O TRAÇADO PITORESCO DE OSWALDO BRATKE (1949)

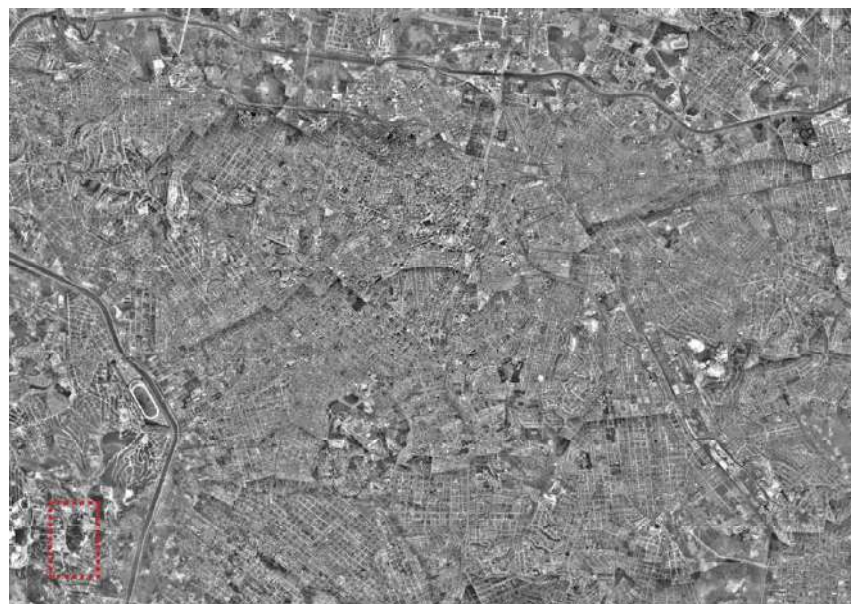
O processo de (sub)urbanização mais expressivo dos bairros que hoje constituem o distrito do Morumbi ocorreu a partir do final dos anos 1940, quando a expansão horizontal acelerada de São Paulo pressionou a ocupação das regiões periféricas situadas às margens dos rios Tietê e Pinheiros (CAMPOS, 2002, p. 294). Diferentemente da suburbanização orientada pela ferrovia e associada às classes de renda mais baixa, a formação dos bairros do Morumbi relaciona-se diretamente à expansão da malha rodoviária do município e à disseminação do uso do automóvel entre os grupos de maior poder aquisitivo. A partir dos anos 1930, a execução de uma série de obras de infraestrutura viária por parte do poder público, tais como a execução parcial do Plano de Avenidas de Prestes Maia e a retificação do canal do Rio Pinheiros, não apenas facilitou a mobilidade entre o centro da cidade e o Morumbi, como também abriu caminho para o desenvolvimento urbano da região, viabilizando, assim, diversos projetos de urbanização, entre eles os que foram idealizados por Bratke.

Segundo Camargo (2000, p. 126), a relação de Bratke com o Morumbi remonta à década de 1930, quando o atual distrito ainda era uma zona rural, ocupada por chácaras com cultivo de chá. Nesse período, o arquiteto adquiriu uma ampla propriedade na área que

hoje corresponde ao bairro Paineiras do Morumbi, passando a incentivar amigos e empresários a investir na região (CAMARGO, 2000, p. 121). Além de atrair figuras da elite como os Matarazzo e o prefeito Fábio Prado, Bratke também teria convencido o engenheiro Oscar Americano a comprar a Chácara Clarice, contígua à sua propriedade, ao final dos anos 1940. Conforme Mariano (2005, p. 138), essa chácara era uma extensa gleba com cerca de 110.000 m<sup>2</sup>, que foi adquirida por Americano já com a intenção de subdividi-la para promover a ocupação do local. Juntos, Bratke e Americano idealizaram um empreendimento imobiliário e de urbanização para constituir um novo bairro, que foi por eles nomeado “Paineiras do Morumbi”. A responsabilidade pela concepção do projeto, no entanto, ficou a cargo de Bratke, que ao atuar como arquiteto-empresário na ope-

<sup>2</sup> De acordo com o processo 142855/49, acessado no Arquivo Municipal de Processos (CGDP-2) da Prefeitura de São Paulo.

**Figura 3** – Fotografia aérea da cidade de São Paulo em 1958. Região que corresponde aos atuais bairros Paineiras do Morumbi, Jardim Leonor, Real Parque e Jardim Morumbi destacada em vermelho na lateral esquerda da imagem. Fonte: Geoportal Memória Paulista. Disponível em: <<http://www.geoportal.com.br/memoriapaulista>>. Acesso em: 09 de abr. 2018.



<sup>3</sup> Originalmente publicado em 1997.

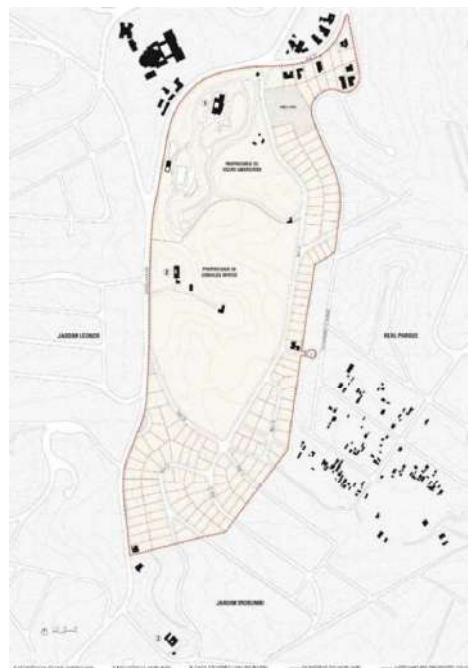
<sup>4</sup> No início da década de 1940, também em gleba própria, o arquiteto havia planejado o loteamento do bairro Jardim do Embaixador, em Campos do Jordão. No mesmo período, Bratke ainda participou da urbanização da Ilha Porchat, localizada na cidade de Santos, no litoral paulista (SEGAWA; DOURADO, 2012, p. 49).

ração, desenvolveu a primeira versão em 1949<sup>2</sup>, coincidindo com a implantação de uma série de outros bairros na região sob a responsabilidade de companhias imobiliárias (Figura 3).

A área delimitada por Bratke no Paineiras do Morumbi compreendeu a sua propriedade, a de Americano e as de alguns quarteirões contíguos, que resultaram da subdivisão das duas chácaras (Figura 4). A leste, foi limitada pela Avenida Morumbi, na divisa com o bairro Jardim Leonor, que também foi projetado por Bratke algum tempo depois. A oeste, grosso modo, o limite foi a Rua Marquês de Taubaté (atual Rua Adalvívia de Toledo), nas vizinhanças do Real Parque, já parcialmente ocupado. O cruzamento entre a Rua “G” (atual Rua Srg. Gilberto Marcondes Machado) e

a Marquês de Taubaté definiu o limite norte, próximo ao edifício que seria a Universidade Matarazzo, em construção na década de 1940, e hoje ocupado pelo Palácio do Governo (SEGAWA; DOURADO, 2012 2. ed., p. 49)<sup>3</sup>. O limite sul ficou um pouco acima da Capela do Morumbi, na divisa com o bairro Jardim Morumbi, que também se encontrava em início de ocupação. Mais ou menos ao centro da área delimitada, no maior quarteirão definido pelo projeto, concentraram-se as propriedades remanescentes de Bratke e Americano, onde os dois logo construíram suas residências. Americano constituiu um extenso parque de mata nativa, cujo traçado de percursos definia uma espécie de quarteirão privado com lógica própria de utilização. Bratke, provavelmente, esperava uma valorização imobiliária da região antes de subdividir sua gleba, hipótese que se reforça pela própria implantação que deu à sua casa.

Além do traçado viário e do parcelamento do solo, o projeto de urbanização previa, pelo menos inicialmente, certas normas urbanísticas para a ocupação dos terrenos. Bratke, que na época já tinha algumas experiências com desenho urbano<sup>4</sup>, idealizou a formação de um bairro similar ao padrão dos bairros-jardins introduzidos em São Paulo pela Companhia City, cujo primeiro empreendimento foi o Jardim América, delimitado na década de 1910 (CAMARGO, 2000, p. 126). Para Segawa e Dourado (2012, p. 50), também é possível estabelecer uma referência com os novos subúrbios ajardinados norte-americanos visitados por



**Figura 4** – Projeto do bairro Paineiras do Morumbi situado sobre suas imediações no ano de 1954. Fonte: Dall’Alba (2017, p. 86). Curvas de nível em intervalos de 10 m. Escala gráfica indicada na lateral esquerda da imagem.

Bratke ao final dos anos 1940, quando o arquiteto viajou para a costa oeste dos Estados Unidos.

Wolff (2001, p. 31) explica que a busca de uma relação consonante entre arquitetura e natureza e a ênfase na “arquitetura vista como parte da paisagem e do ambiente natural [...]” era o fundamento urbanístico principal do modelo de subúrbio (ou bairro) ajardinado, cuja origem articula-se na tradição romântica do paisagismo inglês do século XIX. Em sua concepção de paisagem, que era inspirada, como é bem conhecido, no padrão efetivamente concretizado da cidade jardim teorizada por Howard (1903)<sup>5</sup>, a natureza é tomada como elemento de composição, sobre a qual a intervenção deve ser controlada, de forma a tirar partido do seu potencial visual para criar cenas variadas e, assim, destacar aspectos pitorescos. Em termos de configuração urbana, tais princípios normalmente foram traduzidos no desenho de ruas sinuosas e arborizadas – traçadas em concordância com a topografia do terreno – na integração entre edificações e áreas ajardinadas por meio de amplos recuos, nas baixas densidades e no predomínio de áreas verdes sobre a área construída.

Com referências nesse modelo, já implementado pela Companhia City em São Paulo<sup>6</sup>, Bratke recusa o traçado hipodâmico e segue princípios de concepção e ordenação característicos dos bairros ajardinados paulistas. No desenho das ruas, o projeto do Paineiras do Morumbi cria percursos com efeitos notadamente pitorescos, que

acompanham as menores inclinações entre as curvas de nível e evitam grandes movimentos no relevo natural. Tal procedimento origina quarteirões com formas irregulares e tamanhos variados, que resultam mais bem acomodados ao terreno do que seria uma grelha ortogonal. De modo similar ao Jardim América da City<sup>7</sup>, os quarteirões foram parcelados em lotes grandes, com cerca de 20 m de testada e áreas variando entre pelo menos 510 m<sup>2</sup> chegando a 1000 m<sup>2</sup>, que por suas orientações e topografias variadas possibilitavam implantações diversas em meio a generosos espaços livres<sup>8</sup>. Através de regulamentações contratuais, o uso do solo foi restrito à construção exclusiva de residências, prevendo limites quanto à taxa de ocupação dos lotes e recuos significativos em todos os alinhamentos – o frontal de pelo menos 5 m e o de fundos com no mínimo 8 m.

Em termos de operação urbana e imobiliária, à parte a diferença de escala, a tarefa de Bratke no Paineiras do Morumbi é parecida com encargo assumido por Luis Barragán na urbanização dos *Jardines del Pedregal de San Angel*, situados em meio à natureza agreste de uma parcela suburbana da Cidade do México. Entre 1945 e 1953, Barragán utilizou uma grande gleba por ele adquirida para planejar todo o empreendimento que deu origem ao bairro (EGGENER, 2001, p. 19). Através de um traçado urbano de viés também pitoresco, o projeto tirou partido da topografia natural e do cenário rochoso peculiar da região para oferecer terrenos amplos destinados apenas

<sup>5</sup> HOWARD, Ebenezer. *Tomorrow, a Peaceful Path to Real Reform*. London: Swan Sonnenschein, 1898; HOWARD, Ebenezer. *Garden Cities of Tomorrow*. London: Swan Sonnenschein, 1902. O modelo de cidade-jardim de Howard foi concretizado pelos arquitetos ingleses Barry Parker e Raymond Unwin na cidade de Letchworth (1903), que ficou reconhecida como a primeira experiência de cidade-jardim inglesa. Para entender melhor as diferenças entre os conceitos de cidade e subúrbio-jardim, ver: WOLFF, 2001, p. 53.

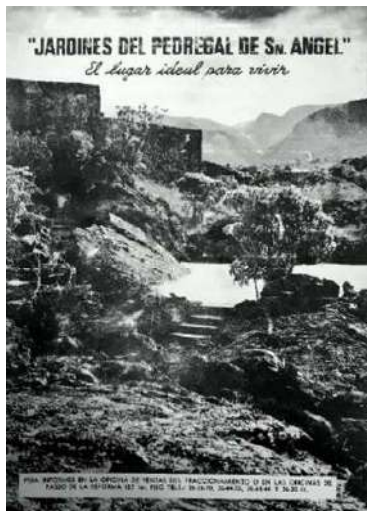
<sup>6</sup> Para um estudo detalhado do bairro Jardim América, primeiro empreendimento da City em São Paulo, consultar: WOLFF, Sílvia Ferreira Santos. *Jardim América: o primeiro bairro-jardim de São Paulo e sua arquitetura*. São Paulo: Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

<sup>7</sup> A título de comparação, os terrenos mais frequentes do Jardim América possuíam em torno de 900 m<sup>2</sup> (WOLFF, 2001, p. 140). Tratam-se de áreas bastante similares às viabilizadas nos lotes do Paineiras do Morumbi.

<sup>8</sup> Números com base nos processos 3704/52 e 288/55 do Arquivo Municipal de Processos (CGDP-2) da Prefeitura de São Paulo.

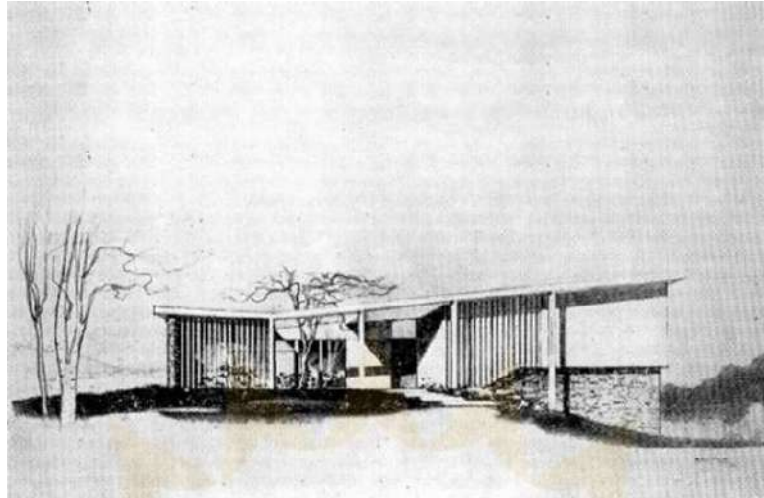
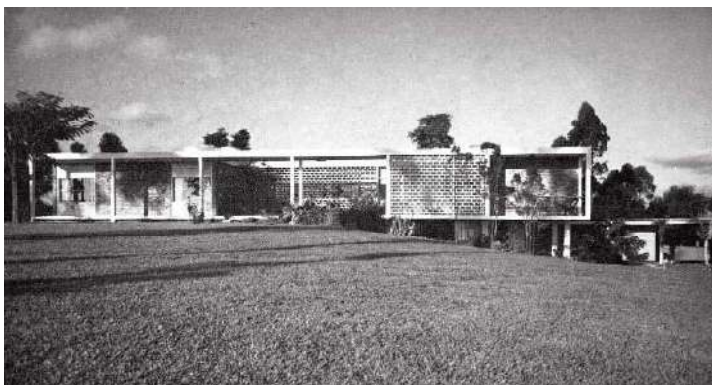


**Figuras 5 e 6** – Peça publicitária dos Jardines del Pedregal de San Angel e fotografia de jardins públicos projetados por Barragán no bairro. Fonte: Eggener (2001, p. 6; 38).



**Figuras 7 e 8** – À esquerda, Residência Morumbi (1951), de propriedade de Bratke. À direita, Residência Oscar Americano (1952). Fonte: WERK Architektur Kunst Künstlerisches Gewerbe, Brasilien, iss 8, 1953, p. 255; Segawa e Dourado (2012, p. 120-121).

**Figuras 9 e 10** – Estudos de Bratke para residências no Morumbi, início dos anos 1950. Fonte: Acrópole, n. 171, 1952, p. 109 (esquerda); Acrópole, n. 184, 1953, p. 184 (direita).





<sup>11</sup> Conforme observa Camargo (2000, p. 105), Bratke já possuía uma vasta produção de obras ecléticas antes dos projetos do Morumbi.

<sup>12</sup> Bratke não guardou registros organizados de sua produção (SEGAWA; DOURADO, 2012, p. 12), o que dificulta recuperar o grau de desenvolvimento ou mesmo a autoria de muitos de seus projetos.

<sup>13</sup> Na prática, o projeto de urbanização de Bratke para o Paineiras do Morumbi foi parcialmente implantado. Camargo (2000, p. 127) aponta que os loteamentos de Bratke ocorreram de forma isolada, sem o necessário engajamento com o poder público. Argumenta ainda que a gestão do prefeito Prestes Maia, nos anos 1940, executou apenas em parte as obras de infraestrutura viária previstas no Plano de Avenidas que seriam importantes para o sucesso do projeto. Logo no início da execução das obras de urbanização, alguns dos empreendedores mais comprometidos com a ocupação do local não respeitaram as diretrizes urbanísticas preestabelecidas, o que comprometeu a unidade do conjunto. Como não houve um controle rigoroso sobre as normativas urbanísticas previstas no projeto, o plano inicial acabou se diluindo entre os vários participantes.

<sup>14</sup> Para um estudo detalhado dos procedimentos compositivos adotados por Bratke nas casas do Morumbi, ver: DALL'ALBA, Anderson. Formas modernas em jardins pitorescos. As casas e os planos de Oswaldo Bratke para o Morumbi dos anos 1950. Dissertação

para Salvador, os estudos para Santiago e São Paulo consistiam em propostas de intervenção em áreas centrais de grandes capitais. Já Itamambuca e Camurupim foram propostas para parcelas suburbanas e rurais<sup>15</sup>.

O Conjunto Itamambuca seria uma nova urbanização em Ubatuba, uma cidade turística localizada no litoral norte do estado de São Paulo, sobre o Trópico de Capricórnio. Espreada entre as montanhas e o oceano, Ubatuba é flanqueada pela Serra do Mar, cadeia de montanhas coberta pela Mata Atlântica brasileira, e um dos ecossistemas mais ameaçados do país. Ubatuba foi uma cidade portuária de considerável importância, mas enfrentou a decadência econômica e o isolamento antes da entrada do século XX. Nos anos 30, a construção de uma rodovia ligando a cidade e o Vale do Paraíba fortaleceu sua vocação turística e recolocou a região na direção da recuperação econômica.

Não há muitos registros sobre o projeto de Bo Bardi para o Conjunto Itamambuca. Aparentemente, ela não escreveu nenhum texto explicativo sobre o projeto. As fontes disponíveis consistem em uma sequência de desenhos independentes, que mostram em paralelo o progresso de suas ideias sobre a subdivisão do terreno e sobre a construção das unidades habitacionais, constituindo, estas, as duas dimensões interligadas do problema. Apenas alguns desses desenhos são acompanhados por notas dispersas<sup>16</sup>. No entanto, a observação em conjunto desses documentos sugere que

Bo Bardi dedicou tanto tempo ao problema da subdivisão quanto ao desenho das casas a serem construídas.

O local proposto para o conjunto é uma faixa de terra estendida ao longo do Rio Itamambuca, um dos muitos riachos que descem das montanhas e chegam à região da cidade. Através de um esboço panorâmico, colorido, Bo Bardi apresenta o local como um pedaço de natureza virgem, onde a superfície do solo aparece inteiramente coberta por abundante vegetação, e delimitada pela faixa azul do rio. Ao lado deste desenho ela escreveu: “Preservação da configuração ‘natural’ do lugar” (Figura 11). No entanto, a palavra natural, não por acaso colocada entre aspas, tem um significado particular para ela; não se refere apenas a uma condição existente, a uma natureza que se quer preservar intata, mas a uma qualidade a ser perseguida, e alcançada, através do projeto.

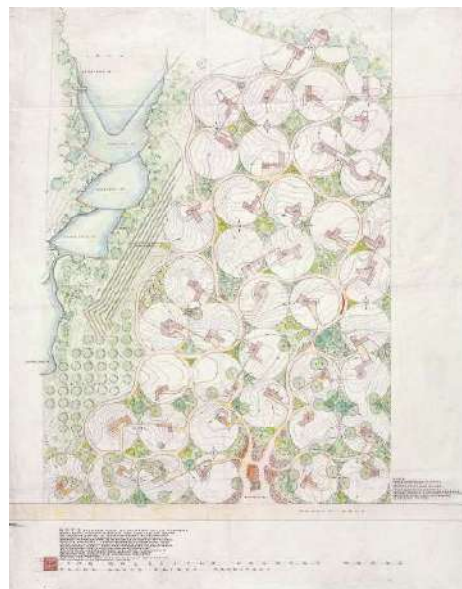
Na parte inferior direita da página, sob o título “subdivisão”, há dois pequenos diagramas, que representam duas estratégias opostas para abordar a questão do parcelamento para a construção de casas individuais. Um diagrama, cruzado com uma marca vermelha em forma de X, mostrava o que não se devia fazer: o uso de uma grade retangular, identificada como a forma “geométrica tradicional”. O outro diagrama oferecia a amostra de um novo tecido suburbano, a formar-se a partir de uma série de lotes circulares ligados entre si por caminhos sinuosos. A palavra “natural”, associada a este diagrama, pretende descrever não a

ausência de um plano, mas sim à existência de um plano alternativo, contrário à grade retangular convencional.

A estrutura morfológica desse tecido alternativo parece ter evoluído em paralelo à forma das casas. Quando examinados em conjunto, os desenhos de Bo Bardi para Itamambuca revelam que os lotes de forma circular foram considerados desde o início, embora as maneiras de combiná-los tenham variado. Um esboço inicial mostra um grupo de lotes circulares de diâmetros diferentes (suas notas referem-se a 18, 22 e 25 metros), dispostos de forma esparsa ao longo de caminhos sinuosos e com casas quadradas posicionadas no centro de cada um deles<sup>17</sup>. O esboço seguinte também mostra um conjunto de lotes circulares de vários tamanhos, onde os lotes maiores são combinados aleatoriamente com os menores<sup>18</sup>.

Os primeiros esboços de Bo Bardi para Itamambuca se assemelham claramente aos layouts das comunidades usonianas originais de Frank Lloyd Wright (1947). O plano de Wright para *Parkwyn Village*, em Kalamazoo, Michigan, introduzia quarenta terrenos circulares ou semicirculares, dispostos em torno de um lago e conectados por estradas sinuosas. O esquema combinava a posse individual dos lotes à propriedade coletiva dos espaços comuns entre os círculos, onde a vegetação natural seria preservada. O layout de Wright para *Pleasantville*, ao lado de Nova York, também apresentava cinquenta lotes circulares e caminhos ondulantes, com os espaços intersticiais

entre os círculos compartilhados coletivamente, e mantidos como áreas verdes. Wright trabalhou com lotes de maiores dimensões do que aqueles buscados por Bo Bardi, com diâmetros variando de cerca de 60 metros em *Pleasantville* a 70 metros em *Parkwyn Village*<sup>19</sup>. Apesar da homogeneidade dos lotes, ambos os layouts de Wright formam organizações distendidas, onde os círculos parecem deslizar livremente, uns com relação aos



(Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/164814>>. Acesso em: 12 de abr. 2018.

<sup>15</sup> Sobre Camurupim, consultar: BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. Os rastros da ausência: o projeto de Lina Bo Bardi para a Cooperativa de Camurupim. *Arquitextos*, São Paulo, ano 09, n. 101.02, Vitruvius, out. 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.101/101>>. Acesso em: 25 de mai. 2018.

<sup>16</sup> Lina Bo Bardi, Conjunto Itamambuca, 1965. Coleção do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi (<http://www.institutobardi.com.br>).

<sup>17</sup> Lina Bo Bardi, Conjunto Itamambuca, 1965. Esboços (067ARQd0023). Fonte: Coleção do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Disponível em: <[http://www.institutobardi.com.br/ficha\\_dese-nho.asp?Desenho\\_Codigo=4584](http://www.institutobardi.com.br/ficha_dese-nho.asp?Desenho_Codigo=4584)>. Acesso em: 12 de abr. 2018.

**Figura 11** – Lina Bo Bardi, Conjunto Itamambuca, 1965. Esboço (067ARQd0045). Fonte: Instituto Bardi / Casa de Vidro

**Figura 12** – Frank Lloyd Wright, Parkwyn Village, 1947. Fonte: The Frank Lloyd Wright Foundation Archives, The Museum of Modern Art/Avery Architectural & Fine Arts Library, Columbia University

<sup>18</sup> Lina Bo Bardi, Conjunto Itamambuca, 1965. Esboços (067ARQd0029). Fonte: Coleção do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Disponível em: <[http://www.institutobardi.com.br/ficha\\_dese-nho.asp?Desenho\\_Codigo=4590](http://www.institutobardi.com.br/ficha_dese-nho.asp?Desenho_Codigo=4590)>. Acesso em: 12 de abr. 2018.

<sup>19</sup> Os planos de Wright foram eventualmente revisados devido a dificuldades em obter licença para as edificações que acompanhariam os lotes circulares. Ver: HENKEN, Priscilla. "A 'Broad-Acre' Project". *Realizations of Usonia: Frank Lloyd Wright in Westchester*. New York: The Hudson River Museum, 1985, p. 6-13; TWOMBLY, Robert. *Frank Lloyd Wright. His life and his architecture*. New York: Wiley, 1987, p. 265-268.

outros. Mesmo a posição das casas nos lotes é indeterminada, podendo escorregar do centro para as bordas.

Bo Bardi parece afastar-se, gradualmente, das propostas de Wright, abrindo mão da configuração em princípio menos rígida de seus primeiros rascunhos, e avançando em direção a um padrão de organização mais estruturado. Os lotes de forma circular foram finalmente reduzidos a apenas dois tamanhos (com diâmetros de cerca de 12 e 23 metros), e disciplinados por linhas reguladoras, uma característica ausente nos planos livremente arranjados de Wright. Os esboços seguintes mostram como a posição dos lotes circulares é, efetivamente, controlada por uma grade regular (Figura 12). Cada grupo de quatro lotes circulares de maior tamanho é virtualmente inscrito em um quadrado com comprimento lateral não superior a cinquenta metros, mais ou menos equivalente, em tamanho, a um dos lotes de Wright. Lotes circulares menores ocupam o espaço deixado entre

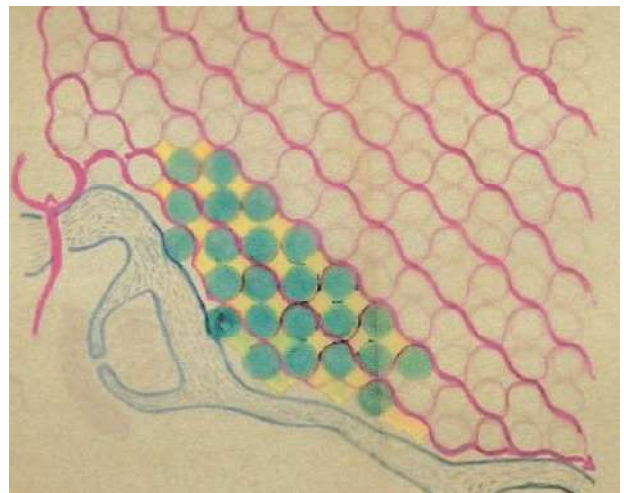
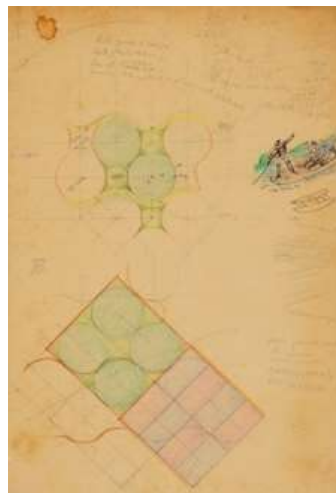
eles. Essa lógica é reproduzida em todo o terreno, dando forma a uma malha de círculos maiores e menores, cruzados diagonalmente por caminhos sinuosos contínuos, que percorrem a circunferência dos lotes e seguem a direção do rio.

Tal movimento rumo a um padrão estruturado, desenvolvido a partir da associação regrada de lotes circulares, aproxima o trabalho de Bo Bardi a certas investigações contemporâneas do *Team 10* sobre grupos visuais e princípios estruturadores. Como lembrou Tom Avermaete (2005, p. 309), no contexto de uma discussão sobre a reinvenção do tecido urbano do *Team 10*, Alison Smithson considerou que "a aparente mesmice" poderia ser "a ordem estruturadora". Podemos encontrar no Itamambuca de Bo Bardi essa busca por uma ordem oculta, capaz de estruturar visualmente a arquitetura e o território, a natureza e a cidade.

Segundo os comentários de Priscilla Henken sobre o plano de Wright, em *Pleasantville* todas as casas deveriam ser

**Figura 13** – Lina Bo Bardi, Conjunto Itamambuca, 1965. Planta parcial dos lotes e esboço (067ARQdoo44). Fonte: Instituto Bardi / Casa de Vidro

**Figura 14** – Lina Bo Bardi, Conjunto Itamambuca, 1965. Plano geral (067ARQdoo42). Fonte: Instituto Bardi / Casa de Vidro



diferentes. “Tal princípio decorre naturalmente dos fundamentos da arquitetura orgânica de Wright, que exigem que cada casa seja adequada às necessidades e personalidades dos proprietários”, explica ela, sendo cada casa a “única do seu tipo, uma obra de arte com a assinatura do artista”<sup>20</sup>.

Bo Bardi fez exatamente o oposto. Como tantos outros subúrbios, Itamambuca seria povoado pela replicação de casas quase idênticas, sempre colocadas numa mesma posição fixa dentro dos lotes: o centro. Nenhuma das casas de Bo Bardi seria única do seu tipo, embora todas pudessem ser a obra de uma artista. Como Zeuler Lima (2013, p. 119) destacou, o Complexo Itamambuca “confirmou a paleta formal que Bo Bardi começou a desenvolver no final dos anos 1950”. De fato, as casas são retratadas como volumes cúbicos com coberturas verdes, varandas com telhados de sapê, e paredes externas colmadas de pequenas plantas, sugerindo uma espécie de figuração primitiva que lembrava a Casa Valeria Cirell de 1958 (Figura 13), também construída em um subúrbio ajardinado do Morumbi, nas vizinhanças de sua Casa de Vidro (1951) e das casas projetadas por Bratke (1951-1952).

Apesar da forma arredondada dos lotes, Bo Bardi não usou nenhuma das Casas Circulares que havia desenvolvido em 1962, como se poderia esperar, já que estas também eram casas suburbanas, com varandas, pátios e telhados verdes. Em vez disso, ela projetou casas de planta quadrada, propondo duas tipologias,

uma para os lotes maiores e outra para os lotes menores. De acordo com os documentos do projeto, o estudo das casas compreendia planos, seções e fachadas, apresentados como desenhos coloridos, feitos à mão, e algumas perspectivas externas e internas.

Ambos os tipos de casas são baseados em planos simétricos, geometricamente construídos pela rotação de um quadrado menor dentro de um quadrado maior, tendo como ponto de partida uma escada centralizada. A planta da casa maior se encaixa em uma estrutura quadrada com comprimento lateral de mais ou menos 9 metros. O quadrado interno circunscrive um espaço de pé-direito duplo ao redor da escada circular de madeira, introduzindo uma configuração centrípeta. Além da cozinha no andar térreo, os quatro pequenos quartos e banheiros do segundo andar são empurrados para os cantos do quadrado maior<sup>21</sup>. Um alpendre periférico, sustentado por pilares rústicos de madeira e coberto por um telhado de sapê, amplia a área de estar do pavimento térreo com um deck de madeira exterior. A seção vertical revela a estrutura do mezanino de madeira e uma cobertura de telhas cerâmicas escondida atrás das paredes de alvenaria<sup>22</sup>.

O tipo menor de casa pode ser virtualmente inscrito dentro do maior. A planta baixa, com comprimentos laterais de cerca de 6 metros, coincide com o quadrado interno da casa maior, e também é organizada em torno de uma escada centralizada. No entanto, esta casa não tem nenhum quadrado interno

<sup>20</sup> Priscilla foi casada com David Henken, um aprendiz Taliesin de Wright que formou a cooperativa para a construção de *Pleasantville* (HENKEN, 1985, p. 8).

<sup>21</sup> Lina Bo Bardi, Conjunto Itamambuca, 1965. Plantas (; 067ARQd0052). Fonte: Coleção do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Disponível em: <[http://www.institutobardi.com.br/ficha\\_dese-nho.asp?Desenho\\_Codigo=4606](http://www.institutobardi.com.br/ficha_dese-nho.asp?Desenho_Codigo=4606)>. Acesso em: 12 de abr. 2018.

<sup>22</sup> Lina Bo Bardi, Conjunto Itamambuca, 1965. Seção (067ARQd0055). Fonte: Coleção do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Disponível em: <[http://www.institutobardi.com.br/ficha\\_dese-nho.asp?Desenho\\_Codigo=4606](http://www.institutobardi.com.br/ficha_dese-nho.asp?Desenho_Codigo=4606)>. Acesso em: 12 de abr. 2018.



<sup>23</sup> Lina Bo Bardi, Conjunto Itamambuca, 1965. Plantas (067ARQd0049; 067ARQd0050). Fonte: Coleção do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Disponível em: <[http://www.institutobardi.com.br/ficha\\_desenho.asp?Desenho\\_Codigo=4606](http://www.institutobardi.com.br/ficha_desenho.asp?Desenho_Codigo=4606)>. Acesso em: 12 de abr. 2018.

<sup>24</sup> Lina Bo Bardi, Conjunto Itamambuca, 1965. Fachadas (067ARQd0048; 067ARQd0056). Fonte: Coleção do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Disponível em: <[http://www.institutobardi.com.br/ficha\\_desenho.asp?Desenho\\_Codigo=4606](http://www.institutobardi.com.br/ficha_desenho.asp?Desenho_Codigo=4606)>. Acesso em: 12 de abr. 2018.

**Figura 15** – Lina Bo Bardi, Casa Valeria Cirell, 1958, Morumbi, São Paulo. Foto: Autores, 2017.

**Figura 16** – Lina Bo Bardi, Conjunto Itamambuca, 1965. Modelo da casa menor. Fonte: Coleção do Instituto Bardi /Casa de Vidro. Foto: Autores, 2013.

girado, mas se inscreve num quadrado exterior, que forma quatro alpendres exteriores em seus cantos, com pilares de madeira e telhados de sapé (Figura 14)<sup>23</sup>. Se os planos parecem hiper-regulados por uma ordem geométrica superior, portanto intelectual e artificial, a aparência externa das casas, por outro lado, parece derivar de uma atitude primitivista, até certo ponto antitética; desenhos infantis retratam fachadas despreziosas, quase tímidas, que evocam um sentido de inocência, com suas janelas incertas, portas em muxarabis e plantinhas não cultivadas, brotando aleatoriamente das paredes<sup>24</sup>.

#### ALTERNATIVAS PARA O SUBÚRBIO: INTERLOCUÇÕES ENTRE O PITORESCO, O SERIAL E O PRIMITIVO

Distanciados por quase duas décadas, os projetos de urbanização de Bratke para o Paineiras do Morumbi (1949) e de

Bo Bardi para o Conjunto Itamambuca (1965) dão respostas bastante distintas a problemas que, se não pela condição do lugar – Bratke intervém no anel periférico imediato da cidade, Bo Bardi em uma parcela mais próxima ao campo – em muito se parecem. Se os dois projetos se distanciam em suas soluções de concepção, ao mesmo tempo eles se aproximam ao explorar, cada qual à sua maneira, as relações entre arquitetura, desenho urbano e natureza.

Bratke, que no traçado do sistema viário e dos quarteirões propõe percursos curvilíneos que apelam ao pitoresco, nas casas que projetou para o bairro, por outro lado, emprega geometrias regulares e precisas, segundo características formais visualmente reconhecidas como modernas. Quanto aos procedimentos de desenho curvilíneo adaptado à topografia que Bratke emprega, observa-se que eles já eram utilizados em empreendimentos de habitação unifamiliar desde a difusão dos primeiros bairros ajardinados da Companhia City em São Paulo. Essas





estratégias, inclusive, já haviam sido por ele empregadas na urbanização do bairro Jardim do Embaixador, em Campos do Jordão (1940)<sup>25</sup>.

Ao que parece, Bratke entendeu a urbanização do Morumbi como oportunidade também econômica de aproveitar um cenário natural privilegiado para reproduzir o então bem-sucedido modelo de subúrbio ajardinado implementado pela City, oferecendo terrenos amplos que, quando ocupados, poderiam ser paisagisticamente e arquitetonicamente tratados conforme o desejo de cada proprietário. Assim, se analisada em relação ao projeto do bairro e das casas, a compreensão de paisagem por ele demonstrada se limitou, neste caso, a um **vínculo imediato** entre objeto arquitetônico e imediações ajardinadas circundantes.

A relação entre arquitetura e natureza, uma problemática intrínseca à noção de subúrbio, foi, no campo prático e também no teórico, assunto recorrente na obra de Lina Bo Bardi. Em 1943, Lina Bo declarou na *Domus* que o mundo moderno “trouxo à arquitetura o relacionamento com o solo, o clima, o ambiente, a vida, uma relação que, com um maravilhoso primitivismo, vemos transparecer na mais espontânea entre as formas arquitetônicas: a arquitetura rural” (BO BARDI, 2009, p. 47).

Mais tarde, as questões ecológicas ressurgem em *Contribuição propedêutica ao ensino da arquitetura*, escrito em 1957, onde Bo Bardi revela uma consciência bem informada da vulnerabilidade do meio ambiente, baseada em opiniões

de biólogos e conservacionistas<sup>26</sup>. No entanto, condena os “desvios do tipo arquitetura orgânica”, e aquilo que considera uma atitude “romântica” perante o planejamento (BO BARDI, 2002, p. 46), defendendo uma “reconsideração iluminista” e racional do binômio arquitetura-natureza (Bo Bardi, 2002, p. 16). Além disso, como sugere o parágrafo seguinte, ela estava especialmente preocupada com a relação entre a cidade e o campo:

“O homem, de acordo com o conceito bem conhecido de Le Corbusier, come, bebe, dorme, trabalha e vive de maneira diferente de ontem, desde que o fenômeno da velocidade, como que precipitando o bem-estar material, recompõe a vida das cidades, enquanto a do campo está se constituindo de acordo com o primeiro.” (BO BARDI, 2002, p. 18)

O enfraquecimento da distinção entre a cidade e o campo tem sido observado como uma das consequências ambientais negativas da suburbanização. E esse foi um problema pertinente tanto para Bratke no Paineiras do Morumbi quanto para Bo Bardi no Conjunto Itamambuca. A perspectiva de Lina sobre os subúrbios, no entanto, inova ao repensar um padrão de traçado estabelecido desde a virada do século, mostrando-se, inclusive, menos árcade e conservadora do que pode parecer. Não é uma reação contra o planejamento, mas a construção consciente de uma nova paisagem por meio de uma visão associada entre desenho urbano e arquitetura. Em vez de reivindicar

<sup>25</sup> Para conhecer melhor o plano de urbanização de Bratke para o Jardim do Embaixador, ver: SERAPIÃO, Fernando. Outra montanha mágica. *Projeto Design*, São Paulo, n. 340, p. 60-65, junho 2008.

<sup>26</sup> Bo Bardi (2002, p. 15) faz referência ao Encontro da União Internacional para a Conservação da Natureza e Recursos Naturais em Caracas, 1952; ao Congresso da *Pacific Science Association*, em Manila, em 1953, e aos biólogos Julian Huxley e Harold Coolidge.

uma liberdade orgânica descontrolada, Bo Bardi propõe um padrão geométrico, baseado em curvas suaves, porém recorrentes, que poderiam ser repetidas mecanicamente.

Nesse sentido, se é através da possibilidade de replicação que Lina invoca a ordem racional, Bratke pretere o traçado geométrico repetitivo em favor de uma atitude pragmática e de economia de meios na operação urbana como todo, que, como se sabe, foi viabilizada por investimentos privados. A solução por ele proposta, de traçado informal concordante à topografia, com lotes e quarteirões de tamanhos variáveis, ainda que resulte em um conjunto homogêneo em aspectos de forma, recorre a certa diversidade entre as casas e seus modos de implantação, que responderiam a variações topográficas e dimensionais específicas de cada terreno. Por outro lado, a alternativa de Bo Bardi, embora adote lotes circulares inusitados com percursos sinuosos entre eles e, naquele esquema, negue à ideia de quarteirão, cria um padrão estruturado e homogêneo, passível de ser reproduzido.

Em suas alternativas, tanto Bratke quanto Bo Bardi expõem ambiguidades na manipulação do binômio arquitetura-paisagem. Se a interferência mínima sobre a natureza pode sugerir, *a priori*, uma atitude mais preocupada com o lugar, a comparação entre esses dois projetos levanta questionamentos a tal precepção. Enquanto, para o Paineiras do Morumbi, Bratke opõe um traçado de viés pitoresco a arquiteturas de exemplo definidas por geometrias precisas tratadas com superfícies limpas e caídas, Lina inverte essa relação se mantém fiel à adoção integral de princípios estruturadores, deslocando-os entre o desenho urbano e a arquitetura. Por outro lado, seu projeto para o Conjunto Itamambuca é, ao mesmo tempo, conscientemente paradoxal, expondo uma polarização não disfarçada entre características genéricas de repetição e serialidade (que o subúrbio tradicional tanto incorpora) e uma figuratividade específica, que surge de lotes circulares e casas de aparência primitivista em meio a um cenário verde.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVERMAETE, Tom. "Mat-building. Team 10's reinvention of the critical capacity of the urban tissue". In: RISSELADA, Max; VAN DEN HEUVEL, Dirk. (Ed.). **Team 10, 1953-81, in search of a Utopia of the present**. Rotterdam: NAI Publishers, 2005, p. 307-312.
- BO BARDI, Lina. "Arquitetura e natureza: a casa na paisagem". In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina Grinover. (Ed.). **Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 47-55.
- BO BARDI, Lina. **Contribuição pedagógica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2002.

- CAMARGO, Mônica Junqueira. **Princípios de Arquitetura Moderna na obra de Oswaldo Arthur Bratke**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- CAMPOS, Candido Malta. **Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo**. São Paulo: Senac, 2002.
- DALL'ALBA, Anderson. **Formas modernas em jardins pitorescos. As casas e os planos de Oswaldo Bratke para o Morumbi dos anos 1950**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/164814>>. Acesso em: 12 de abr. 2018.
- EIGENHEIM DES ARCHITEKTEN: Oswaldo A. Bratke, Architekt, São Paulo. **WERK Architektur Kunst Kunstlerisches Gewerbe**, Brasilien, iss 8, 1953, p. 254-255.
- EGGENER, Keith. **Luis Barragan's gardens of El Pedregal**. New York: Princeton Architectural Press, 2001.
- FERRAZ, Marcelo. (Org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Empresa das Artes, 1993.
- HENKEN, Priscilla. **"A 'Broad-Acre' Project". Realizations of Usonia: Frank Lloyd Wright in Westchester**. New York: The Hudson River Museum, 1985.
- LIMA, Zeuler. **Lina Bo Bardi**. New Haven and London: Yale University Press, 2013.
- MARIANO, Cássia. **Preservação e paisagismo em São Paulo: Otavio Augusto Teixeira Mendes**. São Paulo: Annablume, Fapesp, Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, 2005.
- O JARDIM MORUMBI: Arquitetura-Natureza. **Habitat**, São Paulo, n. 10, p. 26-44, 1953.
- O MORUMBI. **Habitat**, São Paulo, n. 5, p. 66-67, 1951.
- OSWALDO ARTHUR BRATKE: Arquiteto. **Acrópole**, São Paulo, n. 184, p. 184, ago. 1953.
- RESIDÊNCIA F. C. **Acrópole**, São Paulo, n. 171, p. 109, jul. 1952.
- SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. **Oswaldo Arthur Bratke**. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012.
- STUCHI, Fernanda Terenzi. **Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-14052010-102629>>. Acesso em: 12 de abr. 2018.
- TWOMBLY, Robert. **Frank Lloyd Wright. His life and his architecture**. New York: Wiley, 1987.
- WOLFF, Silvia Ferreira Santos. **Jardim América: o primeiro bairro-jardim de São Paulo e sua arquitetura**. São Paulo: Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

# A OBRA DE VILANOVA ARTIGAS: PROBLEMÁTICAS DA PRESERVAÇÃO

*Fernando Guillermo Vázquez Ramos*  
*Andréa de Oliveira Tourinho*

## Resumo

Esta comunicação aborda as questões da preservação na atual conjuntura cultural e política pela qual passa a cidade de São Paulo. Assim, não é o tema genérico da preservação o que preocupa, mas sua específica situação atual, geográfica e socialmente determinada. Assim, um *hic et nunc* concreto. Também é concreto neste trabalho o objeto de estudo, pois trata das nove obras de João Batista Vilanova Artigas tombadas pelo Município de São Paulo no ano de 2018, na esteira da ampla proteção legal de obras de arquitetura moderna que sucedera à interpretação de uma legislação que parecia indicar que se as obras em tela, as da arquitetura moderna, não fossem tombadas até 22 de março de 2018, essas obras deixariam de ser Zonas Especiais de Preservação Cultural (ZEPEC), e por tanto perderiam sua proteção legal. Contudo, a concretude do objeto não significa que os dados que recolhemos dele não sejam úteis para entender a situação de outras tantas obras modernas, ou não, que têm sido tombadas ou que ainda estão em processo de tombamento. Assim, a expectativa deste trabalho é a de que a análise do que aconteceu com as obras de Artigas serva para uma maior compreensão do processo de proteção legal dos bens culturais em São Paulo.

**Palavras-chave:** arquitetura moderna paulista; preservação; patrimônio cultural; órgãos públicos de preservação; Vilanova Artigas.

## Abstract

This paper addresses the issues of preservation in the current cultural and political context through which the city of São Paulo passes. Thus, it is not the generic theme of preservation that concerns, but its specific current situation, geographically and socially determined. Therefore, a concrete *hic et nunc*. It is also concrete in this work the object of study, since it deals with nine works of João Batista Vilanova Artigas, registered by the Municipality of São Paulo in the year 2018, in the track of the ample tipping of works of modern architecture that succeeded to the interpretation of legislation that seemed to indicate that if the works on canvas, those of modern architecture, were not to be registered until March 22, 2018, these works would cease to be Special Areas for Cultural Conservation (ZEPEC, in Portuguese), and therefore would lose their legal protection. However, the concreteness of the object does not mean that the data we collect from it is not useful for understanding the situation of so many modern works, whether or not they have been dropped or are still in the process of being tilted. Subsequently, the expectation of this work is that the analysis of what happened with the works of Artigas serves to a greater understanding of the process of legal protection of cultural goods in São Paulo.

**Keywords:** São Paulo modern architecture; conservation; cultural heritage; public committees of conservation; Vilanova Artigas.

## Resumen

Esta comunicación aborda los problemas de la preservación en el contexto cultural y político actual por el cual pasa la ciudad de São Paulo. Por lo tanto, no se trata del tema genérico de la preservación, sino de su situación actual específica, determinada geográficamente y socialmente. Su concreto hic et nunc. También es concreto en este trabajo el objeto de estudio, ya que se trata de las nueve obras de João Batista Vilanova Artigas, registradas por la Municipalidad de São Paulo en el año 2018, siguiendo el camino de una amplia protección legal de obras de la arquitectura moderna que sucedió a la interpretación de la legislación que parecía indicar que si esas obras, las de la arquitectura moderna, no se registrasen hasta el 22 de marzo de 2018, dejarían de ser Áreas Especiales de Conservación Cultural (ZEPEC, en portugués), y por lo tanto perderían su protección legal. Sin embargo, la concreción del objeto no significa que los datos que recopilamos de él no sean útiles para comprender la situación de tantas otras obras modernas, o no, protegidas o que aún se encuentren en proceso de ser indicadas. Por lo tanto, la expectativa de este trabajo es que el análisis de lo que sucedió con las obras de Artigas sirva para una mayor comprensión del proceso de protección legal de bienes culturales en São Paulo.

**Palabras-clave:** arquitectura moderna paulista; conservación; patrimonio cultural; instituciones públicas de conservación; Vilanova Artigas.



<sup>1</sup> Nesse dia foram apresentadas as seguintes solicitações: Tombamento das obras de Hans Broos 1) Residência do Arquiteto, Rua Viriato Correia, 99, Fazenda Morumbi; 2) Igreja de Santa Bonifácio, Rua Humberto I, 298, Vila Mariana; 3) Abadia de Santa Maria, Avenida Coronel Sezefredo Fagundes, 4650, Tucuruvi. Tombamento das obras do arquiteto Paulo Mendes da Rocha: 1) Casa Paulo Mendes da Rocha, Rua Engenheiro João de Uchôa Cintra, 26, Butantã; 2) Casa Mario Masetti, Rua Doutor Manoel Maria Tourinho, 701, Lapa; 3) Casa James Francis King, Rua Angra dos Reis, 1300, Chácara Flora; 4) Escola Estadual Presidente Roosevelt, Rua Joaquim, 320, Liberdade; 5) MuBE – Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia, Av. Europa, 218, Jardim Europa; 6) Clube Atlético Paulistano, Rua Honduras, 1400, Jardim América. Tombamento dos Edifícios de Arquitetura Moderna no Eixo da Avenida Paulista: 1) Edifício Anchieta [projeto do Escritório MMM Roberto, 1941], Av. Paulista, 2584 x Av. Angélica x R. da Consolação, Cerqueira César; 2) Edifício Três Marias [projeto de Abelardo Reidy de Souza, 1952], Av. Paulista, 2233 e 2239 x R. Haddock Lobo, Cerqueira César; 3) Edifício Nações Unidas [projeto de Abelardo Reidy de Souza, 1953], Av. Paulista, 620 e 648 x Av. Brig. Luis Antônio, Bela Vista; 4) Edifício Quinta Avenida [projeto de Pedro Paulo de Melo Saraiva, 1958], Av. Paulista, 726, Bela Vista; 5) Banco América do Sul [projeto de Ariaki Kato e Ernest Mange,

## INTRODUÇÃO

Este artigo se debruça sobre alguns dos acontecimentos da 667ª reunião ordinária do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp), realizado no dia 19 de março de 2018, onde foram apresentadas para discussão e deliberação várias obras representativas da arquitetura moderna cidade de São Paulo,<sup>1</sup> tombadas pelo Município em 2018, na esteira da ampla proteção legal de obras de arquitetura moderna que sucedera à interpretação de uma legislação que parecia indicar que se as obras em tela, as da arquitetura moderna, não fossem tombadas até 22 de março de 2018,<sup>2</sup> essas obras deixariam de ser Zonas Especiais de Preservação Cultural (ZEPEC), e por tanto perderiam sua proteção legal.

Dentro desse marco específico, este trabalho se propõe refletir sobre o debate que acompanhou o tombamento das nove (doze)<sup>3</sup> obras do arquiteto João Batista Vilanova Artigas (1915-1985), que foram apresentadas naquele dia, como forma de enfrentar questões relativas à problemática geral da preservação no momento atual e dentro das circunstâncias culturais e políticas da São Paulo de hoje. Ainda que centradas no caso em tela, o trabalho se debruça sobre as questões relacionadas com as práticas do tombamento em outros órgãos de preservação que atuam no Estado de São Paulo.

As obras as quais nos referiremos nesta comunicação são as mesmas

que foram apresentadas no pedido de tombamento na mencionada sessão do Conpresp que, respeitando a ordem seguida na reunião, são:

- 1) Casa Rio Branco Paranhos, R. Heitor de Moraes, 120, Pacaembu, de 1943; 2) Casa Vilanova Artigas (2ª casa do arquiteto), Rua Barão de Jaceguai, 1151, Campo Belo, de 1949; 3) Casa Rubens de Mendonça (conhecida como Casa dos Triângulos), Rua Guaçu, 176, Sumaré, de 1958; 4) Casa Mendes André, R. Cel. Artur de Godoy, 185, Vila Mariana, de 1967; 5) Casa Elza Berquó, R. Paulo Roberto Paes de Almeida, 51, Chácara Monte Alegre, de 1967; 6) Casa Telmo Porto, R. Costa Júnior, 230, Água Branca, de 1968; 7) Conjunto de 4 casas – R. Sampaio Vidal, 558, 564, 570 e 578, Jardim Paulistano, de 1944; 8) Estádio Cícero Pompeu de Toledo (Estádio de Morumbi), Pça. Roberto Gomes Pedrosa, Morumbi, de 1953; 9) Colégio Doze de Outubro, R. Comendador Elias Zarzur, 301, Alto da Boa Vista, de 1962. (SÃO PAULO, 2018a, p.4)

O *Estudo de Tombamento* dessas obras foi desenvolvido pela Profa. Dra. Dalva Thomaz (2018a),<sup>4</sup> pesquisadora do Departamento de Patrimônio Histórico (DPH), e encaminhado para apreciação do Conselho no *Processo Administrativo nº 2018-0.017.507-4*. (SÃO PAULO, 2018c). Processo que foi apresentado e debatido na reunião ordinária do dia 19 de março de 2018

Como forma de ponderar outras questões sobre o tombamento, mas no

sentido oposto, isto é, de obras que por não estar tombadas correm risco de desaparecer, apresentaremos o caso do “Parque Aquático” da Portuguesa de Desportos, obra também de Vilanova Artigas, recentemente destruída.

Ainda que esta análise não pretenda chegar a conclusões precisas sobre o tombamento em geral, parece evidente que as considerações que se podem extrapolar a partir do estudo dos casos em tela, são indicativas de posicionamentos corriqueiros dos órgãos de preservação que atuam na cidade de São Paulo, produzindo efeitos muito concretos sobre a salvaguarda do patrimônio cultural paulistano. Essas formas de atuação precisam de um acompanhamento mais próximo por parte da sociedade para que os órgãos que deveriam velar pelo patrimônio não se transformem em palcos de atuação de forças que não parecem entender o profundo sentido cívico e histórico do cometido que lhes é intrínseco.

## A PROPOSTA DE TOMBAMENTO

Como mencionado, o *Estudo de Tombamento* foi desenvolvido pela Profa. Thomaz, e as ponderações que traz são variadas, com profusão de dados e de referências, visto o conhecimento que a pesquisadora tem sobre o tema.<sup>5</sup> Contudo, as justificativas para o tombamento, que se esgrimem na *Minuta de Resolução* (THOMAZ, 2018b) apresentada, são abrangentes, no sentido amplo e positivo do termo, pois sustenta o entendimento

de que Vilanova Artigas é um arquiteto de ampla e reconhecida relevância para a formação e construção da arquitetura moderna em São Paulo. Exaltar, também, sua inegável participação no ensino da arquitetura e na colaboração com os órgãos de classe nacionais, como o Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), e internacionais como a União Internacional de Arquitetos (UIA). Assim sendo, a pesquisadora afirma que:

**CONSIDERANDO a importância da contribuição do arquiteto professor João Batista Vilanova Artigas tanto no âmbito de sua produção individual como arquiteto como no seu papel de professor, e ainda de militante no IAB – Instituto de Arquitetos do Brasil, na UIA – União Internacional dos Arquitetos e na atuação política de modo amplo; CONSIDERANDO que as obras em questão contam com evidente reconhecimento no âmbito da cultura local, nacional e internacional; CONSIDERANDO a importância de salvaguardar estas obras como bens culturais importantes da cidade, parte do seu Patrimônio Moderno, e com particular interesse histórico-arquitetônico-cultural de transmiti-las como herança às sociedades futuras. (THOMAZ, 2018b, p.268)**

Na sequência dos “considerando”, a referida *Minuta*, no seu Artigo 1º, propôs tomar a “volumetria e características internas e externas que compõem essencialmente sua proposta original, conforme construída” de todas as casas, do Estádio do Morumbi e do Colégio

1965], Av. Brig. Luis Antônio, 2020 x Al. Ribeirão Preto, Bela Vista. 6) Tombamento do Conjunto de obras da Universidade de São Paulo (USP): a) Raia Olímpica [projeto de Ícaro de Castro Mello]; b) Centro de Práticas Esportivas; c) Escola de Educação Física e Esportes; d) Departamento de História e Geografia [projeto de Eduardo Corona]; e) Departamento de Engenharia Mecânica e Naval [projeto de Ariaki Kato e Ernest Mange, 1963]; f) Departamento de Engenharia de Minas e de Petróleo [projeto de Oswald Arthur Bratke, 1961]; g) Departamento de Engenharia Metalúrgica e de Materiais [projeto de Oswald Arthur Bratke, 1961].

<sup>2</sup> Na reunião anterior, 666ª Reunião Extraordinária, de 12 de março de 2018 (SÃO PAULO, 2018b), já tinham sido apresentadas e tombadas as seguintes edificações: três obras do arquiteto Gregori Warchavchik (Conjunto de casas da Rua Barão de Jaguará, Edifício Mina Klabin Warchavchik e o Salão de Festas do Esporte Clube Pinheiro, ainda que este último foi retirado num reapresentação do caso na 672ª Reunião Ordinária); três obras do arquiteto Rino Levi (Conjunto Hospitalar A. C. Camargo, Edifício Porchat, Edifício Trussardi); Tombamento do Conjunto de Imóveis representativos da Arquitetura Moderna (41 imóveis provenientes do Quadro 6 da lei nº 13.885 de 25 ago. 2004), o DPH propôs só o tombamento de 28, mas no debate três mais foram incorporados; três escolas e duas bibliotecas

construídas dentro do segundo convênio escolar; duas casas do arquiteto Rodrigo Lefèvre (Casa Pery Campo e Casa Dino Zammataro); duas obras do arquiteto Oswaldo Arthur Bratke (Fundação Marisa Luisa e Oscar Americano e o Edifício Comandante Linneu Gomes).

<sup>3</sup> Fazemos a ressalva de que se trata, em princípio, de 12 obras, posteriormente veremos que talvez sejam mais, uma vez que o conjunto de casas da Rua Sampaio Vidal inclui 4 residências geminadas. Seguimos assim o entendimento dado pela Profa. Dra. Dalva Thomaz (2018a) no *Estudo de Tombamento*.

<sup>4</sup> Consta que os estagiários Danilo Ferreira, Victor Batista e Ana Pahor, colaboraram na pesquisa.

<sup>5</sup> A professora é considerada uma especialista no tema, tem pesquisado a obra de Artigas tanto na sua dissertação de mestrado (THOMAZ, 1997) como no seu doutorado (THOMAZ, 2006). Trabalhou ativamente na Fundação Vilanova Artigas e tem publicado trabalhos de pesquisa sobre a obra do arquiteto em várias revistas e periódicos especializados.

Doze de Outubro. Sendo que, para a Casa Vilanova Artigas, incluía também a “primeira casa do arquiteto que está conectada à outra no mesmo lote”; e para a Casa Elza Berquó, incluía “a ampliação feita posteriormente pelo próprio arquiteto”. (THOMAZ, 2018b, p.269). Assim, não seriam nem nove nem doze as obras tombadas, mas quatorze.

Para a Casa Telmo Porto, pelo contrário, excluía-se “o volume anexado posteriormente”; para o Conjunto de Casas da Rua Sampaio Vidal, a proposta era mais específica, uma vez que se trata de um conjunto, a minuta pretendia preservar a volumetria “configurada pelas quatro casas geminadas”, suas características externas, mas não todas as internas, só aquelas “que se tonem visíveis a partir do exterior”. No caso do Colégio Doze de Outubro, a minuta esclarecia a importância de preservar “os espaços abertos nas laterais do edifício”. (THOMAZ, 2018b, p.270)

No seu Artigo 2º, a *Minuta* sugeria a definição de áreas envoltórias para cada um dos bens tombados.

As casas Rio Branco Paranhos e a Vilanova Artigas, “ficam restritas aos limites do lote tombado”. O Estádio Cicero Pompeu de Toledo, também a referência é ao lote tombado, mas inclui uma recomendação especial “na preservação do prédio dos Vestiários do São Paulo Futebol Clube, [que é] também projeto do Arquiteto Vilanova Artigas”. No caso do Colégio Doze de Outubro, a área envoltória inclui os “lotes adjacentes que façam limites diretos com o lote

tombado, assim como todos os lotes que compõem a vila nos fundos do lote tombado”, e ainda limita a altura máxima que “não deverá ultrapassar 15 metros”. Na Casa Telmo Porto, também amplia a área envoltória aos “lotes adjacentes que façam limites diretos com o lote tombado”. A maior restrição corresponde à definição da área envoltória da Casa Mendes André, que “fica definida pelos lotes adjacentes que façam limites diretos com o lote tombado, assim como os sete lotes situados à esquerda do bem tombado, e do mesmo modo, os lotes internos à vila adjacente, e ainda os dezessete primeiros lotes do lado oposto da rua, contando a partir da Rua Humberto I, que compõem a ambiência do bem tombado”. Para esta área envoltória se sugere também uma limitação de altura (10 metros) e, ainda, se incluem especificações para a cobertura da quadra de desportos da escola vizinha (THOMAZ, 2018b, p.270)

A *Minuta* inclui ainda uma advertência:

**Nos casos em que os bens tombados [que] estão atualmente inseridos em Zonas de Áreas Exclusivamente Residencial, caso a legislação urbana modifique a condição hoje vigente deverá então ser imediatamente delimitada e regulamentada uma Área Envoltória capaz de proteger os bens ora tombados. (THOMAZ, 2018b, p.271)**

O *Estudo de Tombamento* foi encaminhado pela Profa. Thomaz ao Supervisor da Preservação, Arq. Marco A. C. Winther, acompanhado de nota onde se

reforçava a valor da obra de Artigas uma vez que dita obra:

Encontra eco em todas as gerações de arquitetos paulistanos, formados já como arquitetos, e em todas as escolas de arquitetura, possivelmente de país. Suas obras e sua inquietação artística e técnica o colocam numa posição de mestre da arquitetura, dentro ou fora da escola. (THOMAZ, 2018c, p.274)

Tanto o Arq. Winther, como a Arq. Mariana Rolim,<sup>6</sup> Diretora do DPH, endossaram o Estudo de Tombamento que foi encaminhado ao Conpresp em 5 de março de 2018. Nesse mesmo dia o assistente do Conpresp, Sr. Lucas de Moraes Coelho, encaminhou o processo para os relatores da Secretaria Municipal de Urbanismo e Licenciamento-Urbanismo (SMUL-Ur), arquitetos Renan Edison Ribeiro e Marcio Correa Soares. (SÃO PAULO, 2018c, p.276)

Quem de fato relatou o processo foi o conselheiro Renan Edison Ribeiro, que se manifestou favoravelmente à proteção das obras, afirmando que:

Com base nas fichas de identificação de cada uma das nove edificações do conjunto realizadas pelo DPH, compreende-se que as obras dispostas neste processo fazer parte do patrimônio moderno da cidade, sendo bens representativos da cultura paulistana. Obras estas, que são fruto da genialidade do Arquiteto Vilanova Artigas, que se tornou referência na cultura arquitetônica paulista por meio de inúmeros projetos, tais como CECAP Guarulhos, prédio da FAU-

-USP, Edifício Louveira e a Garagem de Barcos Santa Paula Iate Clube.

Vale ressaltar que os estudos aqui apresentados foram pontuados com grande riqueza de detalhes pela equipe técnica do DPH. (SÃO PAULO, 2018a, p.4)

Antes da votação houve uma discussão sobre as ponderações apresentadas por alguns conselheiros, que revela formas específicas de visualizar e entender as questões relacionadas ao patrimônio cultural, quando se trata de obras de arquitetura integradas à cidade, seja pela sua funcionalidade (a tipologia importa muito na hora de tombar ou não um bem), seja pela sua relação direta (ou indireta) com a cidade. No caso em tela, houve as duas situações.

A conselheira representante do DPH, sua diretora arquiteta Mariana Rolim (SÃO PAULO, 2018a, p.4), propôs a “preservação apenas dos itens 1, 2 e 7, isto é, a Casa Rio Branco Paranhos (1), a Casa Vilanova Artigas (2ª casa do arquiteto) (2) e o Conjunto de 4 casas, da Rua Sampaio Vidal (7). A alegação da diretora era que com essas casas seria suficiente para garantir o reconhecimento do trabalho de Artigas nessa tipologia. Não houve nenhuma explicação de porque foram essas e não as outras três casas. A eliminação das outras obras se fundamentou no problema tipológico, pois segundo ela não há como tombar usos e funções complexas, como as de um colégio ou de um estádio de futebol, um argumento defendido também por outros conselheiros e pelo próprio presidente do

<sup>6</sup> Ainda que o documento não esteja assinado pela Arq. Rolim, só está carimbado.

<sup>7</sup> A proposta da conselheira não foi aprovada, não tanto porque outros conselheiros não estivessem de acordo com o exposto, mas porque o caso trazia maiores complicações (imóveis que já tinham sido demolidos, por exemplo) e o Conselho terminou seguindo a orientação do conselheiro do IAB-SP. Não foram tombados todos os 45 bens. Mas, a conselheira do IAB-SP, Profa. Marianna Al Assal (SÃO PAULO, 2018b, p.4) manifestou seu entendimento sobre o valor incontestável do conjunto na definição de um bem cultural.

<sup>8</sup> Só os conselheiros representantes do IAB-SP e da Secretaria Municipal de Urbanismo e Licenciamento (SMLU-Li), Ronaldo Berbare Albuquerque Parente foram favoráveis à manutenção das áreas envoltórias.

Conpresp, Eng. Cyro Laurenza.

É importante ressaltar que a representatividade tipológica é usada como uma forma de eliminar obras do âmbito da proteção legal. Entende-se que protegido qualquer um dos exemplos de uma tipologia não há necessidade de estender a proteção legal a outras obras que se identifiquem como sendo parte desse grupo. Assim, protegida uma casa, ou um hospital, ou um estádio, as outras casas, hospitais ou estádios, não precisam gozar da proteção. Na 666ª Reunião Extraordinária (SÃO PAULO, 2018b, p.3-4), quando da apresentação e discussão do tombamento do Bairro de Perdizes, onde constavam 45 imóveis com estudo favorável pelo DPH, a conselheira Mariana Rolim, diretora desse departamento:

**Traz para discussão outra proposta aos conselheiros, sendo reduzido drasticamente o número de imóveis que seriam preservados, de 45 imóveis para 12 imóveis, considerando dois critérios: 1) sendo que foram definidas 3 tipologias arquitetônicas e que teríamos pelo menos 1 imóvel de cada tipologia, e 2) a localização desses imóveis, preservando os que estejam em esquinas, com mais visibilidade e presença urbana.**

Fora a problemática tipológica, na manifestação da diretora ainda temos o apontado pelo critério estabelecido no item “2”, que está diretamente relacionado com os aspectos que são considerados relevantes para a proteção legal por parte das atuais autoridades da Secretaria de

Cultura. Esses critérios indicam que a visibilidade é um requisito importante. Aunando os dois conceitos (tipologia e visibilidade), conjuntos de casas, por exemplo, não precisariam ser tombados, bastaria tomar a casa da esquina para cumprir com o preceito da proteção de um bem cultural. Não há na interpretação da diretora do DPH nenhum entendimento do que possa vir a significar a ambiência ou o lugar, a ideia de conjunto lhe é alheia.<sup>7</sup> Talvez seja por esta interpretação que na sequência do questionamento da quantidade de casas de Artigas a preservar decidiu propor ainda, “a exclusão de todas as áreas envoltórias” que tinham sido sugeridas pelos técnicos do DPH para as obras em questão, no entanto. Esta é também uma postura apoiada por vários conselheiros e pelo presidente do Conpresp. A justificativa é que a criação de áreas envoltórias engessa a cidade e cria enormes problemas para o DPH.

A Profa. Dra. Marianna Al Assal, representante do Instituto dos Arquitetos do Brasil - Departamento São Paulo (IAB-SP), discordou da proposta, solicitando que as áreas fossem mantidas, pelas mesmas razões que foram defendidas no *Estudo de Tombamento*, isto é, como forma de preservar a ambiência onde as obras originalmente se desenvolveram.

Sem muito debate, uma vez que os conselheiros parecem ter bastante claras suas inclinações sobre estes assuntos, o conselho aprovou<sup>8</sup> o tombamento dos nove bens “com a seguinte observação: suprimir as áreas envoltórias



conforme relatado pela Conselheira Mariana Rolim” (SÃO PAULO, 2018a, p.5), gerando a RESOLUÇÃO 45/CONPRESP/2018. É importante salientar que os conselheiros representantes do IAB-SP e da Secretaria Municipal de Urbanismo e Licenciamento (SMLU-Ur), o relator Arq. Renan Edison Ribeiro, foram favoráveis à manutenção das áreas envoltórias. (SÃO PAULO, 2018c, p.279)

Cabe ainda a dúvida sobre como será a redação da resolução, pois ainda que o conselho seguiu o voto do relator, salvo pela supressão das áreas envoltórias, não ficou claro se as indicações dos tombamentos indiretos da Casinha (1ª casa do arquiteto), obra de 1942, que foi incluída no tombamento da Casa Vilanova Artigas (2ª Casa do Arquiteto) e o Anexo da Piscina, obra de 1975, no caso da Casa Elza Berquó, serão mantidas ou também cairam.

Ainda que, independentemente dessa questão, entendemos que de forma geral, as propostas de supressão apresentadas emitem um sinal de alerta sobre como são tratados os assuntos da preservação na cidade. Embora o Conselho tenha tombado as obras, a retirada das áreas envoltórias que emanavam da proposta técnica e a simples sugestão de que não todas as obras de Artigas mereceriam ser tombadas (o que, também, contrariava a defesa feita pelos pesquisadores do corpo técnico), deve ser meditada com atenção pela comunidade acadêmica, assim como pela sociedade civil.

A atual situação das obras de Artigas, como a de muitas outras obras moder-

nas ou mesmo mais antigas, continua, apesar do tombamento, incerta. Incerta porque a figura do tombamento não é compreendida por uma parte importante da sociedade como uma ação de proteção com a finalidade de preservar seu patrimônio, mas sim como uma regulamentação que engessa o bem e o transforma numa carga para o proprietário e num transtorno (ou uma assombração) para o poder público.

O tombamento não pode ser entendido hoje só como uma ação cartorial (inclusão do nome de um bem no livro do Tombo), mas como o posicionamento do poder público dentro do jogo das decisões que poderão ser tomadas sobre um bem que, uma vez tombado, passa a ser reconhecido como de interesse para a sociedade como um todo. O poder público adota, quando decide tomar uma obra arquitetônica, uma atitude de intervenção no campo das deliberações sobre o que se pode - ou não se pode - fazer com o destino dessa obra. Participa nesse campo junto aos outros agentes da sociedade: proprietários, investidores, associações civis etc. que se interesse pelo bem.

O interesse do poder público deve ser proativo, a ação do tombamento deve ser considerada uma ação afirmativa, capaz de desencadear, e organizar, as forças progressistas da sociedade civil na direção da documentação e da preservação das obras (coletivas ou individuais, de conjunto ou de obra singular) e, sobretudo, da recuperação do valor que essas obras têm para a sociedade como um todo.

<sup>9</sup> Manifestação do Presidente na 666ª Reunião Ordinária do Conpresp, 12 mar. 2018.

As obras de Vilanova Artigas são de inquestionável valor para o público especializado. Tanto é assim que o próprio presidente do Conpresp, Eng. Cyro Laurenza (informação verbal)<sup>9</sup>, sugeriu, na 666ª reunião do Conselho, realizada em 12-03-2018, tombar as obras de Artigas (junto com as de Osvaldo Bratke e Paulo Mendes da Rocha) “por aclamação”, porque a evidência de sua importância extrapolaria o debate sobre o tombamento. A importância das obras é evidente também para uma porção, não muito ampla, contudo, da sociedade que de algum modo se encontra vinculado às artes e à cultura. Mas, as obras de Artigas encontram-se longe do público em geral, fazem parte de um substrato de identidade cultural que precisa ser salvo do anonimato no qual se encontra para a população em geral. Quantos dos milhares de torcedores que usufruem do Estádio do Morumbi sabem que estão desfrutando de uma obra do mestre moderno? Quantos dos moradores do Campo Belo sabem que nesse bairro há não uma, mas duas, casas do arquiteto? E não qualquer uma das muitas que ele projetou, mas as duas casas que ele projetou para si próprio e para sua família, uma de 1942 (a casinha) e outra de 1949, agora finalmente tombada.

A própria obra do arquiteto ainda não foi totalmente estudada, ainda que muito tenha sido feito, especialmente desde 2015, ano do centenário do nascimento do mestre. Não temos um catálogo preciso da produção que desenvolveu durante mais de 50 anos de atividade projetiva, o

que requer de esforços na direção da documentação. Temos agora um total de 11 obras tombadas do arquiteto na cidade de São Paulo, entre elas o Conjunto do antigo Santapaula Iateclub que se encontra em estado quase calamitoso, e não se pode esperar que as outras terminassem nesse estado. A preocupação pela documentação e pela preservação, não só das obras tombadas, mas de todas as obras do mestre, é uma tarefa impostergável. Esta mesa pretende justamente refletir sobre a situação atual da obra de Artigas.

## AS OBRAS

Segue uma descrição sucinta das obras tombadas.

### Casa Rio Branco Paranhos (1943)

Localizada na Rua Heitor de Moraes, 120, Pacaembu, o projeto é de 1943. Artigas (apud FERRAZ, 1997, p.40) afirma que se trata de sua “época de maior veemência no emprego de algumas formas inspiradas pelo Frank Lloyd Wright”, ainda que na sequência indique, com igual ênfase, que também seguia a “tradição brasileira de construção de telhados”. Ainda que a frase não é dos anos da construção da obra, e possível que ambas referências tenham feito parte do processo de projeto que levou à ideação dessa casa. A impronta formal que remete a algumas casas de Wright (notadamente, à Casa Robie, de 1909) e a necessidade técnica que obriga ao

conhecimento da realidade construtiva local (tijolo prensado com estrutura de ferro e telhado de madeira), que nada deve à obra do arquiteto estadunidense.

A obra é muito conhecida, mas para um melhor entendimento de sua proposta parece melhor ver as imagens da época da inauguração (FERRAZ, 1997, p.40-41). Consta das obras apresentadas no livro de Xavier, Lemos e Corona (1983, p.10).<sup>10</sup>

Esta obra comparece em vários processos dentro da Prefeitura Municipal de São Paulo, a Profa. Thomaz (2018a, p.64) identifica seis, sendo o quatro de 1999, um de 2000 e outro de 2009.

Esta obra faz parte das obras de arquitetura moderna do Quadro 6,<sup>11</sup> “imóveis enquadrados na zona de preservação cultural – ZEPEC, de acordo com o inciso III do artigo 115”,<sup>12</sup> da lei n.º 13.885 de 25 de agosto de 2004. (SÃO PAULO, 2004, p.25).

### Conjunto de casas para Jaime Porchat Queiroz Mattos (1943-1944)

Localizadas na Rua Sampaio Vidal, 558, 564, 570 e 578, Jardim Paulistano, o projeto é de 1943 e a construção finalizada em 1944. Praticamente contemporânea à casa Rio Branco Paranhos e à Casinha (1942), este conjunto de quatro casas apresenta uma proposta que evidencia a preocupação de Artigas com as tendências da arquitetura moderna internacional, especialmente a corbusiana, e fora do campo wrightiano. O conjunto remete, dentro do possível (estipulado pelo programa do investidor), às propostas

dos *Cinco Pontos da Arquitetura Moderna*, publicados por Le Corbusier em 1927, embora, mais perto da Casa Cook (1926) que da Villa Savoye (1929). Ainda que não é possível verificar que a leitura do *Brazil Builds*<sup>13</sup> tenha tido alguma influência nesta obra, o espírito de época que paira neles é evidente. A ideia de “conjunto de casas” e não de sucessão de casas geminadas, no formato das casas populares, é evidente, pois as casas das pontas possuem recuos que as afastam de seus vizinhos, ainda que não a concessão na abertura de janelas para esses recuos, o que fica evidente na perspectiva do conjunto publicada no livro organizado por Marcelo C. Ferraz (1997, p.42), embora, poderia significar que se trata de uma unidade habitacional replicável.

Esta obra comparece em vários processos dentro da Prefeitura Municipal de São Paulo, a Profa. Thomaz (2018a, p.67) identifica três, sendo o um de 1981, outro de 1984 e o último de 2009.

### Casa Vilanova Artigas (1949)

Localizada na Rua Barão de Jaceguai, 1151, Campo Belo, o projeto é de 1949. Artigas premiado pelo aumento da família decide construir uma segunda residência, no mesmo terreno onde já tinha construído a sua primeira em 1942, no arborizado bairro do Campo Belo. Contudo, esta nova proposta não segue as orientações plásticas (wrightianas) que tinham guiado sua obra anterior. Aqui Artigas conversa com outras inspirações e ideias vindas da própria experiência

<sup>10</sup> As obras tombadas comparecem em outras publicações, fora as que aqui citamos diretamente. Recomendamos ver também: Artigas (2015), n. 54 da revista espanhola *2G* (2010), Petrosino (2009), Thomaz (1997), e o número especial da revista *Módulo* (1985). Revistas tradicionais, como *Acropole*, *Módulo*, *A Construção São Paulo*, *Projeto*, *Casa e Jardim* e *Arquitetura e Urbanismo (AU)*, e outras mais recentes, como *Risco*, *Oculum-Ensaíos*, *Pós*, *arg.urb* ou *Monólito*, também publicaram algumas destas obras agora tombadas. Uma bibliografia bastante completa destas publicações, pelo menos até o ano 2000, pode ser encontrada no catálogo da exposição da Casa da Cerca, Almada Portugal (RIBEIRO, RIBEIRO, ROSENDO, 2001).

<sup>11</sup> Também chamado como “Quadro da arquitetura moderna”.

<sup>12</sup> O art. 115 estabelece que “ficam enquadrados como ZEPEC”, entre outros, os indicados no inciso III, isto é, “os imóveis descritos no quadro 6 anexo a esta lei”. (SÃO PAULO, 2004, p.8)

<sup>13</sup> Referimo-nos ao livro de Philip L. Goodwin. *Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942*. New York: MoMA, 1943. Catálogo de exposição, fotografias de G. E. Kidder Smith.

brasileira em geral, mas carioca em particular. A mudança do programa também é importante, pois dispensa a organização mais tradicional da casa pequeno-burguesa em lote paulistano, onde as áreas de serviço são compactadas nas edículas, aqui a proposta é de unidade não volumétrica, mas sim programática.

Desenhos e imagens no livro organizado por Marcelo C. Ferraz (1997, p.62-63) Consta das obras apresentadas no livro de Xavier, Lemos e Corona (1983, p.21).

Esta obra faz parte das obras de arquitetura moderna do Quadro 6, “imóveis enquadrados na zona de preservação cultural – ZEPEC, de acordo com o inciso III do artigo 115” da lei n.º 13.885 de 25 de agosto de 2004. (SÃO PAULO, 2004, p.25).

#### **Estádio Cícero Pompeu de Toledo (1952)**

Localizado na Pça. Roberto Gomes Pedrosa, Morumbi, o projeto é de 1952. Ainda que o tombamento fosse de obras de Artigas, este projeto atribuir-se a Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, como colaborador. Resultou de um concurso privado que Artigas e Cascaldi ganharam, com uma solução simples de uma sucessão de 72 gigantes colunas que suportam em balanço duplo as arquibancadas superiores formando um anel elíptico de 220 x 270 m. É mais uma obra de engenharia, mas a solução arquitetônica do acesso através de grandes rampas e do interior, resolveram muito bem o ambicioso programa proposto pelos diretores do clube.

O conselheiro da OAB-SP, Dr. Manhães, informou na reunião 667, que esta obra já tinha sido apresentada ao Conpresp “que aprovou anteriormente um projeto de cobertura para o estádio”. (SÃO PAULO, 2018a, p.4)

Desenhos e imagens no livro organizado por Marcelo C. Ferraz (1997, p.70-71) Consta das obras apresentadas no livro de Xavier, Lemos e Corona (1983, p.32).

Esta obra faz parte das obras de arquitetura moderna do Quadro 6, imóveis enquadrados na zona de preservação cultural – ZEPEC, da lei n.º 13.885 de 25 de agosto de 2004. (SÃO PAULO, 2004, p.23).

#### **Casa Rubens de Mendonça (1958)**

Localizada na Rua Guaçu, 176, Sumaré, o projeto é de 1958, também conta com a colaboração de Carlos Cascaldi. Conhecida como “Casa dos Triângulos”, pelos desenhos de triângulos que compõem a obra do afresco pintado na empena cega da fachada por Francisco Rebolo, integrante do Grupo Santa Helena e colega de Virginia Artigas no curso livre da Escola de Belas Artes, a partir de um estudo realizado pelo próprio Artigas e por Mário Gruber. Parte de um exercício criativo do uso da estrutura de concreto armado que através de oito pilares sustenta o jogo de lajes do pavimento superior, Artigas liberta a estrutura da cobertura dessa racionalidade mais escultórica (ainda que tecnicamente adequada às cargas), o que, além de abaratar custos,

facilita a organização dos cômodos do andar superior. A casa apresenta assim um jogo de meios níveis e espaços abertos que se interligam verticalmente, o que enriquece a qualidade visual e luminosa deles. O andar superior, dos dormitórios, contudo, apresenta uma organização convencional e simétrica.

Desenhos e imagens no livro organizado por Marcelo C. Ferraz (1997, p.78-80). Consta das obras apresentadas no livro de Xavier, Lemos e Corona (1983, p.47).

A Profa. Thomaz (2018a, p.116) identificou, dentro da Prefeitura Municipal de São Paulo, dois processos de 2009 onde esta obra comparece.

### **Colégio Doze de Outubro (1962)**

Localizado na Rua Comendador Elias Zarzur, 301, Alto da Boa Vista, o projeto é 1962 e foi construído entre 1965 e 1966. Ainda que o tombamento fosse de obras de Artigas, este projeto usualmente se atribui a Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, que era seu colaborador na época. É o único edifício escolar privado projetado por Artigas, e construído, à época. Novamente o arquiteto pensa as definições estruturais de forma conjunta com as soluções espaciais, o que se propõe como uma articulação totalizadora e equilibrada do projeto arquitetônico. Utiliza um sistema de pilares maiores no pavimento inferior que recebem os pilares superiores (que transitam 2 para 1), liberando o andar de uso comunitário (com menos pilares) ao mesmo tempo que permite a melhor organização dos

andares superiores destinados a salas de aulas. O Sistema de rampas é determinante do uso espacial do edifício, pois não só organiza a circulação interna dos alunos, como também provoca a relação entre os diferentes pavimentos. O grande espaço central onde se encontram as rampas tem iluminação zenital, da mesma forma que Artigas pensará depois a iluminação do grande pátio do edifício da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo.

É um projeto pouco estudado entre as obras de Artigas, no entanto há desenhos e imagens no livro organizado por Marcelo C. Ferraz (1997, p.118-119).

A Profa. Thomaz (2018a, p.130) identificou, dentro da Prefeitura Municipal de São Paulo, um processo de 2015 onde esta obra comparece.

### **Casa Manuel Mendes André (1966)**

Localizada na Rua Cel. Artur de Godoy, 185, Vila Mariana, o projeto é de 1966, construída em 1967. A casa ponte. A preocupação de Artigas volta à estrutura, ainda que desta vez como elemento capaz de uma resolução periférica, que deixa livre o interior para os necessários arranjos espaciais que facilitem a distribuição de cômodos. Embora não seja uma estrutura de pórticos o sentido do uso de um exoesqueleto pode prevenir de um entendimento livre da arquitetura de Mies van der Rohe, a casa dialoga, ainda que não de forma explícita, com alguns projetos do arquiteto dos anos 1930 que apareceram no catálogo da exposição do



<sup>14</sup> Não nos atrevemos a apontar a cidade como esse algo em volta, porque na época da construção da casa não tinha mais que mata envolta.

MoMA de 1947, de autoria de Philip Johnson (1947, p.109), especialmente o projeto para “uma casa numa colina”, de 1934. O projeto afirma Artigas (apud FERRAZ, 1997, p.125) “partiu do princípio de que a estrutura, quando resolvida, não interviria na utilização do espaço interno da casa, permitindo sua inteira adaptação ao programa”. A organização interna, muito simples por certo, depende mais das proporções dos elementos de *fenestramento* que compõem a fachada que das condições estruturais.

Desenhos e imagens no livro organizado por Marcelo C. Ferraz (1997, p.125-127). Consta das obras apresentadas no livro de Xavier, Lemos e Corona (1983, p.109).

### **Casa Elza Berquó (1967)**

Localizada na Rua Paulo Roberto Paes de Almeida, 51, Chácara Monte Alegre, projeto de 1967, construída entre 1967 e 1968. Conhecida por sua definição como o projeto mais “pop” de Vilanova Artigas (apud FERRAZ, 1997, p.138), segundo suas próprias palavras, é um projeto que revela um estado de animo diferente frente à dimensão simbólica da arquitetura. É o mais recluso dos projetos do arquiteto, praticamente sem janelas se debruça sobre um espaço interno que por sua vez se abre para o céu: um pátio na tradição das casas mediterrâneas, que ignora a presença de algo na sua volta.<sup>14</sup> Alardes estruturais também fazem parte desta casa que utiliza troncos de árvores, cortados nas imediações, como colunas

que sustentam parte da cobertura (uma laje de concreto).

Artigas projetou um anexo para esta casa em 1974, o pavilhão da piscina e a piscina mesma. Obra pouco citada também foi incluída como parte do tombamento o que parece muito justo pois já faz mais de 40 anos que essa pequena construção faz parte da casa.

Desenhos e imagens no livro organizado por Marcelo C. Ferraz (1997, p.138-141). Consta das obras apresentadas no livro de Xavier, Lemos e Corona (1983, p.87).

Esta obra faz parte das obras de arquitetura moderna do Quadro 6, imóveis enquadrados na zona de preservação cultural – ZEPEC, da lei n.º 13.885 de 25 de agosto de 2004. (SÃO PAULO, 2004, p.25).

### **Casa Telmo Porto (1968)**

Localizada na Rua Costa Júnior, 230, Água Branca, o projeto é de 1968. Outro exercício estrutural importante esta casa duplica as estruturas para conseguir resultados internos de grande valor plástico e de integração espacial. A estrutura da cobertura, que descarrega os esforços nas empenas laterais cegas, é robusta marcando o ritmo da casa a medida que o visitante se depara com a sala que se encontra no nível inferior. A rampa não é perpendicular, ou longitudinal, a esse ambiente como acontece com outros projetos residenciais de Artigas, ela se localiza de forma similar à utilizada pelo arquiteto no edifício da FAU-USP, isto é,

paralela e lateral do ambiente de convívio. O percurso entre os diferentes níveis da casa acompanha visualmente o acontecimento da vida na sala. A iluminação é zenital, mais lateral, evitando competir com a luz que entra pela grande janela que se debruça sobre o jardim.

Desenhos e imagens no livro organizado por Marcelo C. Ferraz (1997, p.152-153). Consta das obras apresentadas no livro de Xavier, Lemos e Corona (1983, p.110).

A Profa. Thomaz (2018a, p.168-169) identificou, dentro da Prefeitura Municipal de São Paulo, processos que vem desde 1979, com diferentes alterações internas (incluindo demolições) aprovadas pela prefeitura. Outros processos são de 1980, 1993 e dois de 2009.

### O CASO DO ESTÁDIO DA PORTUGUESA: A DESTRUIÇÃO DE UMA OBRA E A AUSÊNCIA DE TOMBAMENTO

Em 29 de setembro de 2016, a Deputada Estadual Clélia Gomes (PHS), apresentou um pedido de tombamento do Estádio da Portuguesa ao Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado (Condephaat). Esse pedido apoiava-se mais numa solicitação de caráter social que cultural, pois se fundamentou no “(...) relevante apelo da população de São Paulo, bem como dos mais diversos meios de comunicação e mídia social, uma vez que o mencionado estádio da

Portuguesa terá aproximadamente 45% de sua área levada a leilão, ocasionado por dívidas (...)”, segundo manifestação da Deputada Gomes (apud SILVA; NEVES, 2017, p. 34) que consta nos autos do pedido.

O Relatório Técnico (SILVA; NEVES, 2017), realizado por Ana Carolina G. Bezerra da Silva (estagiária) e Deborah Regina Leal Neves (historiadora), do Grupo de Estudos de Inventário e Reconhecimento do Patrimônio Cultural e Natural da Unidade de Preservação do Patrimônio Histórico (GEI/UPPH), se debruça sobre: a) a história do futebol; b) a imigração portuguesa; c) a comunidade portuguesa em São Paulo, o futebol em São Paulo e o nascimento da Associação Portuguesa de Desportos; d) o Canindé. Dentro desse último item do relatório comparece um primeiro subitem denominado “Arquitetura” (p.49), onde se descreve, de forma detalhada, a história do projeto do arquiteto Hoover Américo Sampaio, egresso da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, na qual era também professor.

As pesquisadoras chamam a atenção para este dado, pois “o ingresso da Portuguesa no futebol está diretamente ligado a esta Universidade; como visto, foi a fusão entre os times que possibilitou a formação de uma equipe de futebol para disputar o Campeonato Paulista em 1920.” (SILVA; NEVES, 2017, p.49) Contudo, o projeto só foi realizado quando as obras do estádio já tinham começado sem nenhum projeto técnico,<sup>15</sup> isto é em 1964.

<sup>15</sup> Aparentemente as obras foram iniciadas a partir de um esboço feito por um “decorador” (SILVA; NEVES, 2017, p.50). O que é estranho, pois Artigas e Cascaldi já tinham projetado um estádio para esse clube em 1962.

Chegado a este ponto das informações as pesquisadoras afirmam que: “Este foi também o ano em que foram iniciadas as obras do Parque Aquático, de autoria de João Villanova Artigas.” (SILVA; NEVES, 2017, p.50) Trata-se da única menção ao projeto de Artigas e Cascaldi que aparece no relatório sobre a obra dos arquitetos. Não há informações sobre sua contratação ou sobre a importância da obra para o clube ou na carreira de Artigas e de Cascaldi. Nada se diz sobre o projeto geral para o “Estádio da Portuguesa de Desportos” que os arquitetos projetaram em 1962 e que saiu publicado na revista *Acropole* em 1963, assim como tampouco há referências descritivas sobre o Parque Aquático, que foi publicado também na revista *Acropole* (1968). Ambos os projetos constam da publicação sobre Vilanova Artigas editada por Marcelo Ferraz (1997, p.120-121).

Na sequência, as pesquisadoras apresentam o novo projeto, veiculado pela imprensa em janeiro de 2017, que se propunha substituir o complexo Doutor Oswaldo Teixeira Duarte, que inclui o estádio de Sampaio, o edifício da sede da Lusa e o parque aquático de Artigas e Cascaldi, por um empreendimento com dois hotéis, um shopping-center, um novo estádio e uma nova sede para a Lusa. Com um custo estimado de 2 bilhões de reais.

O cerne do Relatório Técnico, contudo é o “O futebol como objeto de análise do Condephaat” (SILVA; NEVES, 2017, p.56). As pesquisadoras em sua conclusão manifestam que:

Mais uma vez, o instituto do tombamento é recurso utilizado equivocadamente, mas imbuído de boas intenções. O futebol é o esporte mais popular do Brasil, quicá do mundo, e mobiliza sentimentos de pertencimento, identidade e afetivos. É natural que diante da iminência da perda, especialmente de um clube tão simpático e querido do estado de São Paulo, membros da sociedade se mobilizem para tentar salvar lugares, manifestações e outras atividades relacionadas à cultura e que compõem o patrimônio paulista.

No entanto, como já discutido nos casos anteriores, o tombamento é instrumento inadequado para o reconhecimento e a valorização que o futebol merece. Sob a perspectiva da representatividade de estádios, entendemos que o Pacaembu é o grande expoente da identidade coletiva paulista do futebol profissional. Neste momento, identificamos, inclusive, que o tombamento inviabilizaria a reestruturação financeira da Portuguesa, uma vez que traria obstáculos à execução do novo projeto proposto. (SILVA; NEVES, 2017, p.63)

Esta conclusão aponta problemas recorrentes nas análises sobre tombamento. Detectamos pelo menos três. O primeiro é o caráter do bem cultural, independentemente de sua manifestação física, sempre de difícil definição, uma vez que em muitos casos as manifestações culturais se relacionam diretamente ou com objetos arquitetônicos ou com um espaço específico da cidade, com um lugar. O segundo é a afirmação, muito reiterada, de que estádios, ou outros

edifícios destinados aos esportes, não podem ser tombados porque atrapalharia o uso futuro das instalações. Temos dois exemplos evidentes desta tendência, um do Conpresp e outro do Condephaat. O Presidente do Conpresp afirmou sobre o Estádio do Morumbi, durante a reunião que discutiu o tombamento das obras de Artigas, “que eventualmente precisará de modernização”, razão pela qual foi contrário a seu tombamento. (SÃO PAULO, 2018a, p.4)

No Condephaat, o órgão só tombou até hoje um estádio o do Pacaembu, ainda que outros três processos, fora o da Portuguesa, entraram para debate, porém foram arquivados. Foram eles: o Estádio Urbano Caldeira, a Vila Belmiro (Santos F.C. em Santos); o Estádio Moisés Lucarelli (A.A. Ponte Preta, em Campinas); e o Estádio Brinco de Ouro da Princesa (Guarani F.C., Campinas). Ainda o Condephaat estudou o caso do Estádio do Morumbi, também indeferindo o tombamento porque, “O futebol é um esporte que tem tido seus espaços submetidos a regras internacionais para funcionamento cada vez mais rígidas e que implicam adaptações espaciais que seriam muito dificultadas pelo tombamento”. (ESTADO DE SÃO PAULO, 2018, p.59-60)<sup>16</sup> e ainda reafirma que “todos os processos, com proposta de arquivamento, foram deliberados nesse sentido pelo Conselho”. (ESTADO DE SÃO PAULO, 2018, p.60)

Mas, voltando ao caso da Portuguesa, pensamos que houve neste processo duas questões que impediram ao Condepha-

at perceber a importância do objeto arquitetônico que estavam avaliando. O primeiro foi o enfoque do pedido de tombamento, que falava do “Estádio da Portuguesa” e não do complexo Doutor Oswaldo Teixeira Duarte e seus diferentes espaços e edifícios, obrigando a centrar o debate sobre o edifício do estádio, que de fato não tem relevância histórica para a arquitetura, e pouca, a julgar pelos comentários do relatório para a história do futebol paulista. A outra questão foi o viés historiográfico social encampado pelas pesquisadoras do GEI/UPPH, decorrente de sua própria formação profissional. Nem por um caminho, nem pelo outro, poderiam ter percebido que estavam frente à oportunidade de tomar o “Parque Aquático”, última obra de Artigas e Cascaldi para grandes clubes em São Paulo, que contava com uma espetacular e escultórica torre de saltos, além de uma arquibancada de 130 m de comprimento albergando as instalações dos vestiários e serviços do clube, fora o interessante complexo de piscinas e jogos de água. Uma área ainda de grande importância para a vida social do clube onde conviveram gerações durante mais de 50 anos.

## À MODO DE CONCLUSÃO

Ainda que não haja uma conclusão possível, contudo, fica evidente, analisando os pareceres dos tombamentos que aqui debatemos que existe uma linha de entendimento por parte dos órgãos de

<sup>16</sup> UNGARETTI, Adda A. P.; MIURA, Priscila; WOLFF, Silvia Ferreira dos Santos. Parecer Técnico UPPH no GEI-276-2010, in: CONDEPHAAT. Processo 39.844/2000.

preservação que atuam em São Paulo, visando evitar o tombamento de bens conflitivos. O caso do Estádio da Portuguesa e o cancelamento do encaminhamento de tombamento do Salão de Festas do Clube Pinheiros são evidentes neste sentido. Isto, para manter o foco sobre a arquitetura moderna, mas pode-se estender um entendimento similar a muitos dos bens culturais que são estudados e avaliados pelos respectivos conselhos.

Como exemplo disto, podemos ver o Tombamento do Complexo Penitenciário do Carandiru (SÃO PAULO, 2018a, p.6) que terminou indeferindo os edifícios de Ramos de Azevedo e deferindo o tombando só o muro que rodeia o complexo. A razão para semelhante despropósito foi que o que se enxerga da rua é o muro e não os edifícios. O que se intui, ainda que não se possa provar, é que tomar um complexo de propriedade do Estado poderia criar problemas de relacionamento. Mas, voltando sobre a visibilidade, podemos perceber que se trata também de tema recorrente. O argumento para tomar bens construídos em esquinas tem esse entendimento como base.

A não visibilidade ou acessibilidade é, por tanto, um elemento para dissuadir o deferimento das ações de proteção. Tem sido usado para questionar qual o sentido de tomar bens que se encontram em propriedades privadas de grande porte, com jardins que impedem sua visualização desde o passeio público ou acesso público. Muitas residências modernas entram nesse conjunto. No caso das

obras modernas que foram tombadas em março esse tema foi usado para dissuadir o conselho de tomar as casas do arquiteto Rodrigo Lefèvre.

**O conselheiro Marcelo Manhães [OAB-SP] faz uma colocação de que as habitações para fins de moradia dá pouco resultado prático de se ver tombado, no sentido de que ninguém pode ter acesso a esses imóveis, exceto pela calçada, e que nesses casos teria que se fazer um estudo, com permissão dos proprietários, para fins de registro e não de tombamento. (SÃO PAULO, 2018b, p.13)**

Outro aspecto que também resultou evidente foi o desacordo entre os estudos de tombamento realizados pelos pesquisadores do corpo técnico do DPH e as posições da diretora do departamento. Assim como também, a falta de compreensão por parte de alguns conselheiros, notadamente aqueles que têm pouco conhecimento de arquitetura ou de urbanismo, ou ainda de história, sobre o que se aponta nesses estudos. Obviamente, o resultado do debate num conselho não é técnico é político, mas se o parecer não serve para sustentar uma posição indiscutível, pois tecnicamente ele deve estar apontando as questões relevantes em cada caso, defendendo ou não o tombamento, com qual finalidade ele é realizado? Voltemos ao caso das obras de Artigas, como afirmamos o Presidente do Conpresp numa atitude louvável pela sinceridade, mas também pela evidência de uma visão maior e altruísta da insti-



tuição da preservação e da salvaguarda patrimonial dos bens culturais da cidade de São Paulo, sugeriu aprovar por unanimidade e por ovação as obras de Artigas, Bratke e Mendes da Rocha. Por quê? Porque não cabia dúvida segundo sua visão, e a de muitos, de que o trabalho desses arquitetos é evidentemente um patrimônio indiscutível de São Paulo.

Preservar esses bens, como foi afirmado na carta aberta enviada ao Conselho por amplo grupo de professores e pesquisadores universitários, entre os quais nos contamos, “não só salvaguarda a memória de grupos sociais os mais diversos, como garante a densidade história, cultural e ambiental necessária para o futuro de uma cidade do porte de São Paulo”. Evidentemente, o gesto do Presidente não foi seguido pelos conselheiros que tombaram ou não o que lhes pareceu, sem, contudo, deter-se num debate mais amplo e profundo sobre as questões relativas à figura do tombamento, da

salvaguarda, da preservação e da conservação desses bens. Precisamos desse debate. Precisamos de critérios claros e consensuais que amparem a legislação e o entendimento coletivo da importância do tombamento, não como uma prática desestimuladora da conservação e aprimoramento do bem, levando a pensar que existe perda de valor comercial quando uma construção é tombada, ou ainda estagnação funcional atrelada a uma específica forma física que não pode ser alterada, com o qual nada que tenha vida poderia ser tombado.

Devemos mudar esses paradigmas. Devemos pensar os processos da preservação no ciclo longo da conservação e aprimoramento do bem cultural. Devemos reforçar nosso entendimento de que os enormes esforços e fadigas depositados nesses bens pelas gerações que nos precederam não podem ser destruídos sem com isso destruir também nossa identidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 2G. João Vilanova Artigas. **2G**, Revista Internacional de Arquitectura, Barcelona, n. 54, monográfico, 2010.
- ACROPOLE. Torre de saltos, piscinas e arquibancadas. **Acropole**, São Paulo, ano 29, n. 348, p.30-33, 1968.
- \_\_\_\_\_. Sede de associação esportiva. **Acropole**, São Paulo, ano 25, n. 297, p.352-355, 1963.
- ARTIGAS, Rosa. **Vilanova Artigas**. São Paulo: Terceiro Nome, 2015.
- ESTADO DE SÃO PAULO. Secretaria de Estado da Cultura. CONDEPHAAT – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado. UPPH – Unidade de Preservação do Patrimônio Histórico. **Pauta da 1900ª Sessão**

- Ordinária.** 27 nov. 2017. Disponível em: [http://condephaat.sp.gov.br/reunioes-e-pautas/action~agenda/time\\_limit~1483236000/request\\_format~json/](http://condephaat.sp.gov.br/reunioes-e-pautas/action~agenda/time_limit~1483236000/request_format~json/). Acesso em: 30 jun. 2018.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). *Vilanova Artigas*. São Paulo/Lisboa: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi / Fundação Vilanova Artigas / Blau, 1997.
- JOHNSON, Philip C. **Mies van der Rohe**. New York: Museum of Modern Art, 1947.
- MÓDULO. *Vilanova Artigas. Módulo*, Rio de Janeiro, número monográfico, jun. 1985.
- PETROSINO, Miguel M. **João Batista Vilanova Artigas: residências unifamiliares, a produção arquitetônica de 1931 a 1987**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- RIBEIRO, Rogério; RIBEIRO, Ana Isabel; ROSENDO, Catarina. *Vilanova Artigas Arquitecto. A cidade é uma casa. A casa é uma cidade*. Almada (PT): Casa da Cerca/ Centro de Arte Contemporânea/Câmara Municipal de Almada, 2001. [catálogo de exposição]
- SÃO PAULO (Município). 2018a. Secretaria Municipal de Cultura. Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp). **Ata da 667ª Reunião Ordinária**. 19 mar. 2018. Disponível em: [http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/ata667190318pdf\\_1521739115.pdf](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/ata667190318pdf_1521739115.pdf). Acesso em 22 jun. 2018.
- \_\_\_\_\_. 2018b. Secretaria Municipal de Cultura. Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp). **Ata da 666ª Reunião Extraordinária**. 12 mar. 2018. Disponível em: [http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/ata666120318pdf\\_1521739060.pdf](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/ata666120318pdf_1521739060.pdf). Acesso em 22 jun. 2018.
- \_\_\_\_\_. 2018c. Secretaria Municipal de Cultura. Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp). Sistema Municipal de Processos. Processo n. 2018.0.017.507-4. **Tom-bamento obras de Vilanova Artigas**. São Paulo, 02 mar. 2018.
- \_\_\_\_\_. Lei nº 13.885, de 25 de agosto de 2004. Estabelece normas complementares ao Plano Diretor Estratégico, institui os Planos Regionais Estratégicos das Subprefeituras, dispõe sobre o parcelamento, disciplina e ordena o Uso e Ocupação do Solo do Município de São Paulo. **Diário Oficial do Município de São Paulo**, São Paulo, SP, ano 49, n. 189, 06 out. 2004. Suplemento.
- SILVA, Ana Carolina G. Bezerra da; NEVES, Deborah Regina Leal. **Parecer Técnico**. Grupo de Estudos de Inventário e Reconhecimento do Patrimônio Cultural e Natural da Unidade de Preservação do Patrimônio Histórico (GEI/UPPH). In: CONDEPHAAT. Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado. **Pauta da 1900ª Sessão Ordinária**. 27 nov. 2017, p. 34-64.

- THOMAZ, Dalva Elias. Estudo de tombamento de 09 [12] bens culturais do arquiteto Vilanova Artigas. 2018a. In: SÃO PAULO (Município). Secretaria Municipal de Cultura. Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp). Sistema Municipal de Processos. Processo n. 2018.0.017.507-4. **Tombamento obras de Vilanova Artigas**. São Paulo, 21 fev. 2018, p.1-46.
- \_\_\_\_\_. Minuta de Resolução Nº .... 2018b. In: SÃO PAULO (Município). Secretaria Municipal de Cultura. Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp). Sistema Municipal de Processos. Processo n. 2018.0.017.507-4. **Tombamento obras de Vilanova Artigas**. São Paulo, 21 fev. 2018, p.268-271.
- \_\_\_\_\_. Processo no. 2018-0.010.126-7. À Supervisão de Preservação. 2018c. In: SÃO PAULO (Município). Secretaria Municipal de Cultura. Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp). Sistema Municipal de Processos. Processo n. 2018.0.017.507-4. **Tombamento obras de Vilanova Artigas**. São Paulo, 02 mar. 2018, p.274-275.
- \_\_\_\_\_. **Artigas: a liberdade na inversão do olhar**. Modernidade e Arquitetura Brasileira. Orientador. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à Arquitetura Brasileira**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. **Arquitetura Moderna Paulista**. São Paulo: Pini, 1983.

---

FERNANDO GUILLERMO VÁZQUEZ RAMOS – Doutor em Arquitetura; Professor da USJT e do PGAUR-USJT | prof.vazquez@usjt.br  
ANDRÉA DE OLIVEIRA TOURINHO – Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da USJT e do PGAUR |  
prof.atourinho@usjt.br

# HABITAÇÃO COMO PATRIMÔNIO CULTURAL: AS CASAS DE VILANOVA ARTIGAS TOMBADAS EM 2018

*Mônica Junqueira*

## Resumo

A residência, como tipologia e bem arquitetônico, sempre foi importante documento para a história da arquitetura, presente com mais ou menos ênfase nas narrativas de todos os períodos - da pré-história à contemporaneidade - incentivando os arquitetos a especular formas, trabalhar programas e testar materiais e técnicas. Com a ampliação dos referenciais para a preservação, conforme a carta de Veneza de 1964, a residência passou a ser entendida não apenas como documento arquitetônico, mas a maneira de habitá-la passou a ser uma fonte privilegiada para a compreensão da sociedade, das suas formas de viver e conviver, seja no campo da estética impulsionando novas formas seja como significado revelando anseios, desejos, estratégias de dominação e revolução. Para além das tradicionais áreas do conhecimento: psicologia, antropologia, sociologia, história, geografia, meio ambiente, arquitetura, urbanismo, artes e engenharia, mais recentemente as casas vêm subsidiando pesquisas sobre a domesticidade e gênero, enfim, um bem cultural que ilustra a aliável relação entre a natureza material e imaterial do patrimônio, que alimenta estudos não só de várias áreas, como incita a transdisciplinariedade. No entanto, como bem cultural é uma das tipologias que apresenta maior dificuldade de preservação, em todas as suas etapas: no reconhecimento, na documentação, na conservação e na apropriação, envolvendo quase sempre muita polêmica em quaisquer delas. A preservação das sete residências de Artigas tombadas pelo Conpresp, em 2018, como patrimônio cultural constitui o grande desafio a ser enfrentado que este trabalho se propõe a perscrutar.

**Palavras-chave:** patrimônio cultural; habitação; Vilanova Artigas; arquitetura moderna.

## Abstract

The house, as typology and architectural object, has always been an important document for the history of architecture, present with more or less emphasis on the narratives of all periods - from prehistory to contemporaneity - encouraging architects to speculate forms, to work on programs and to test materials and techniques. With the extension of the references to preservation, according to the 1964 Venice Charter, residence was understood not only as an architectural document, but the way of inhabiting it became a privileged source for understanding society, its ways of living, whether in the field of aesthetics impelling new forms or as meaning revealing desires, strategies of domination and revolution. In addition to the traditional areas of knowledge: psychology, anthropology, sociology, history, geography, environment, architecture, urbanism, arts and engineering, more recently houses have been subsidizing research on domesticity and gender, finally, a cultural good that illustrates the alliance between the material and immaterial nature of heritage, which encourage studies not only in several areas but also promotes the transdisciplinarity. However, as a cultural

good it is one of the typologies that presents the greatest difficulty of preservation, in all its stages: in recognition, documentation, conservation and appropriation, almost always involving much controversy in any of them. The preservation of Artigas's seven residences listed as a cultural heritage by Conpresp in 2018 constitutes the great challenge to be faced that this work intends to examine.

**Keywords:** cultural heritage; housing; Vilanova Artigas; modern architecture.

## Resumen

La residencia, como tipología y objeto arquitectónico, siempre fue un importante documento para la historia de la arquitectura, presente con más o menos énfasis en las narrativas de todos los períodos - de la prehistoria a la contemporaneidad - animando a los arquitectos a especular formas, trabajar programas y probar materiales y técnicas. Con la ampliación de los referenciales para la preservación, conforme a la carta de Venecia de 1964, la residencia pasó a ser entendida no sólo como documento arquitectónico, pero la manera de morarla pasó a ser una fuente privilegiada para la comprensión de la sociedad, formas de vivir y convivir, sea en el campo de la estética impulsando nuevas formas sea como significado revelando anhelos, deseos, estrategias de dominación y revolución. Además de las áreas tradicionales de conocimiento: psicología, antropología, sociología, historia, geografía, medio ambiente, arquitectura, urbanismo, arte e ingeniería, más recientemente las casas han estado subsidiando la investigación sobre domesticidad y género, finalmente, un bien cultural que ilustra el alianza entre la naturaleza material e inmaterial del patrimonio, que fomenta los estudios no solo en varias áreas sino que también promueve la transdisciplinariedad. Sin embargo, como bien cultural es una de las tipologías que presenta mayor dificultad de preservación, en todas sus etapas: en el reconocimiento, en la documentación, en la conservación y en la apropiación, involucrando casi siempre mucha polémica en cualquiera de ellas. La preservación de las siete residencias de Artigas tomadas por el Conpresp, en 2018, como patrimonio cultural constituye el gran desafío a ser enfrentado que este trabajo se propone a escrutar.

**Palabras-clave:** patrimonio cultural; vivienda; Vilanova Artigas; arquitectura moderna.



## INTRODUÇÃO

A residência, como tipologia e objeto arquitetônico, sempre foi importante documento para a história da arquitetura, presente com mais ou menos ênfase nas narrativas de todos os períodos - da pré-história à contemporaneidade - incentivando os arquitetos a especular formas, trabalhar programas e testar materiais e técnicas. Igualmente fundamental na conformação do caráter das cidades, independente da escala - de vilas a centros metropolitanos, e do significado social - dos barracos da ocupação informal aos palácios reais, a casa é, como bem explorou Aldo Rossi (1995, p.80), a tipologia determinante da paisagem urbana: "A cidade sempre foi amplamente caracterizada pela residência. Pode-se dizer que não existem ou não existiram cidades em que não estivesse presente o aspecto residencial. A habitação é um tema recorrente de monografias e estudos acadêmicos, da antiguidade aos tempos atuais. Enquanto campo da sociologia, da antropologia e etnografia a moradia é entendida como uma manifestação social com significados diversos de acordo com o momento. A aproximação da história com as ciências sociais, a partir do século 19, trouxe significativa ampliação dos seus referenciais que acabaram por incidir no conceito de patrimônio cultural que, desde 1964, com a promulgação da Carta de Veneza, passou a incluir as "obras modestas, que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural", impondo à habitação uma nova dimensão

no campo da preservação patrimonial. Se até então interessavam apenas aquelas excepcionais no panorama da arquitetura, a partir de então, passaram a demandar atenção as moradias operárias e aquelas de autoria anônimas, que constituem a base de nossas cidades, descortinando um novo e amplo leque de possibilidades de investigação desse patrimônio.

A residência passou a ser entendida não apenas como documento arquitetônico, mas a maneira de habitá-la passou a ser uma fonte privilegiada para a compreensão da sociedade, das suas formas de viver e conviver, seja no campo da estética impulsionando novas formas, seja como significado revelando anseios, desejos, estratégias de dominação e revolução. O tema da moradia, para alguns autores, diz respeito à própria existência. Para Bachelard (1957, p.65), A casa, mais ainda que a paisagem, é "um estado de alma". Mesmo reproduzida no seu aspecto exterior fala de uma intimidade", que a recente pesquisa de Sarah Goldhagen (2017, p.200) corrobora, identificando a casa como o primeiro espaço social de uma existência:

*"uma casa oferece muito mais do que um abrigo. Um lugar que nos proporciona um amplo conjunto de atividades e estados de espírito: refúgio de nossa intimidade, liberdade e sociabilidade. Concentra nossa atenção e de nossa família, literal e psicologicamente: depois de um longo dia ou uma longa jornada, é para casa que sempre voltamos."*

No âmbito da arquitetura moderna, de Charles Fourier ao *American Way of Life*, as casas vêm constituindo um campo inesgotável de perscrutação. Beatriz Colomina, na capa de seu livro *Domesticity at war*, de 2007, apresenta como legenda à imagem de um casal em seu confortável ambiente doméstico equipado com lareira e televisão, a afirmação de que “*the postwar form of domesticity turns out to be a powerful weapon*,” estabelecendo uma associação entre a arquitetura moderna e os armistícios, posto que a arquitetura reciclou os mesmos materiais e técnicas desenvolvidos militarmente e que o *American Way of Life* teria sido uma poderosa arma da guerra fria. Na produção paulista, as casas sempre foram campos experimentais privilegiados, não por acaso, constituem um considerável conjunto de bens culturais de todas as épocas: casas bandeiristas, palacetes ecléticos, art nouveau, manifestações de vanguarda, vilas operárias, e exemplares modernos de autorias notáveis: Warchavchik, Rino Levi, Oswaldo Bratke, Mendes da Rocha, Joaquim Guedes, Carlos Millan, naturalmente Vilanova Artigas entre outros tantos. No levantamento de XAVIER, LEMOS e CORONA (1983) sobre os marcos do movimento moderno na capital paulista, dos 211 bens identificados 62 são residências unifamiliares e no Guia de Bens culturais da cidade de São Paulo (2012) do Departamento do Patrimônio Histórico, há 36 casas protegidas.

Para além das tradicionais áreas do conhecimento: psicologia, antropolo-

gia, sociologia, história, geografia, meio ambiente, arquitetura, urbanismo, artes e engenharia, mais recentemente as casas vêm subsidiando pesquisas sobre a domesticidade e gênero, enfim, um bem cultural que ilustra a aliável relação entre a natureza material e imaterial do patrimônio, que alimenta estudos não só de várias áreas, como incita a transdisciplinariedade.

No entanto, como bem cultural é uma das tipologias que apresenta maior dificuldade de preservação, em todas as suas etapas: no reconhecimento, na documentação, na conservação e na apropriação, envolvendo quase sempre muita polêmica em quaisquer delas. Como espaço do cotidiano por excelência, a arquitetura em geral, e a casa em particular, não é reconhecida como manifestação artística. A privacidade própria do espaço doméstico é conflitante com seu reconhecimento como bem cultural, de caráter público. A moradia é, com raras exceções, propriedade privada e, algumas vezes, o maior ou único patrimônio familiar, sobre a qual as normativas acabam por incidir no seu valor.

As residências tombadas raramente mantêm o seu uso doméstico, boa parte, talvez a maioria é transformada em museu ou centro cultural, que nem sempre se adequa a sua espacialidade. No Brasil, segundo os critérios do Comitê Internacional - DEMHIST há mais de 300 Museus-Casas Históricas, entre sobrados, palácios, palacetes, casas rurais e moradias simples, espalhados de norte a sul do país. A partir do conceito que

agrega todo esse acervo: *o museu-casa conecta o espaço físico, o acervo de bens originais da edificação ou representativo do período e as relações de vida humana nesses ambientes*,(CARVALHO, 2013, p.18) foram propostas nove categorias para a sua classificação: casa de personalidade, de colecionador, de beleza, de eventos históricos, de sociedade local, ancestral, de poder, clerical e vernacular.

Do conjunto das sete casas autoria do arquiteto João Vilanova Artigas recentemente tombadas pelo Conpresp (processo administrativo nº 2018-0.017.507-4), apenas a casa (1949) do próprio arquiteto poderia encaixar-se na categoria Museu-Casa Histórica, as outras seis não se caracterizam como casas-museus, são bens culturais tombados pelas suas qualidades arquitetônicas intrínsecas, incluindo aí sua artisticidade, e cinco delas ainda em pleno uso por seus moradores, o que lhes atribuiu especial valor. Passado mais de meio século atendendo ao cotidiano doméstico e integrando a paisagem urbana, esse patrimônio é parte da memória da cidade.

Ainda que se adequem a novos usos, muitas dessas casas continuam atendendo à rotina doméstica da classe média paulistana e mantê-las assim seria uma alternativa recomendável, assumindo um caráter exemplar. Promover o inventário, não só das casas tombadas, mas de todo o conjunto da obra de Vilanova Artigas tendo em vista a sua relevância na arquitetura brasileira, é uma tarefa a ser enfrentada. Vencer a desinformação sobre o significado e as consequências de um

tombamento é talvez o passo mais importante. O esclarecimento quanto à apropriação e o restauro da residência, como intervenções técnicas que, apesar das normativas estabelecidas nas cartas patrimoniais, não impedem adaptações para atender às expectativas de vida do século 21, se faz absolutamente necessário.

#### AS CASAS DE ARTIGAS TOMBADAS EM 2018

Artigas desenvolveu ao longo de cinco décadas, centenas de projetos, entre casas, edifícios comerciais, residenciais, escolas, igrejas, hospitais, muitos deles marcos referenciais da história da arquitetura moderna brasileira, incluindo muitas residências que foram fundamentais as suas investigações, seja pela quantidade, seja pelo caráter experimental. Destacada inicialmente por Lina Bo Bardi, no artigo *Casas de Vilanova Artigas*, no primeiro número da Revista *Habitat* (1950, p.2), no qual reconhece o ineditismo de seus projetos:

“Uma casa construída por Artigas não segue as leis ditadas pela vida de rotina do homem, mas lhe impõe uma lei vital, uma moral que é sempre severa, quase puritana. Não é vistosa, nem se impõe por uma aparência de modernidade, que já hoje se pode definir num estilismo.”

houve unânime reconhecimento na vasta historiografia sobre a arquitetura de Artigas - mais de 20 trabalhos

acadêmicos - da importância da tipologia residencial na sua trajetória, analisada seja no panorama de sua obra seja em monografias dedicadas exclusivamente a esse programa e corroborada pelo recente tombamento realizado pelo Conpresp. Do conjunto de nove obras do arquiteto sete são residências, uma escola e um estádio. Dos 165 projetos residenciais identificados pela Fundação Vilanova Artigas, 76, foram, de fato, segundo pesquisa de PETROSINO (2008, p.129), executados na cidade de São Paulo, sendo alguns em parceria com Duílio Marone ou com Carlos Cascaldi. Cronologicamente, essas casas estão assim distribuídas: 45 entre 1937 e 1945, 14 entre 1946 e 1954, e 17 de 1955 a 1981, evidenciando clara mudança de clientela no seu percurso profissional. Desse primeiro levantamento de Petrosino, 30 casas já haviam sido demolidas, dez foram adaptadas ao uso comercial e 37 ainda mantinham o uso original que, decorridos dez anos em um ambiente hostil à preservação, o quadro pode ter se alterado. No entanto, trata-se ainda de um número significativo, do qual sete foram selecionadas como patrimônio cultural. Inicialmente, chama atenção na seleção das obras indicadas no processo de tombamento como representativas do conjunto da produção do arquiteto João Vilanova Artigas, a exclusividade às obras reconhecidas pela historiografia como modernas, quando a maior parte de suas residências até meados dos anos 1940, inclusive já comentadas em estudos mais recentes, como o acima mencio-

nado, filiam-se à linguagem acadêmica, ensaiando consistentes experimentações programáticas, técnicas e estéticas.

Não se trata de sugerir o tombamento dessas ou de mais casas de Artigas, considerando que o tombamento não é o único recurso para a preservação. O inventário completo, com documentação gráfica, textual, iconográfica, processos de aprovação, depoimentos de moradores, também é uma forma de preservação e promovê-lo em relação à toda a obra de Artigas na cidade de São Paulo seria uma contribuição ímpar ao patrimônio arquitetônico paulistano. Em relação às obras tombadas, é uma necessidade. Como mencionamos anteriormente, a casa é um bem cultural que envolve não apenas o imóvel em si, mas seu ambiente, as formas de habitar que acolheu, e sua relação com a cidade e a sociedade. Toda a documentação existente deveria integrar o processo de tombamento.

As sete obras tombadas em 2018 são: Casa Rio Branco Paranhos (1943) localizada no bairro do Pacaembu; o Conjunto de 4 casas (1944) da Rua Sampaio Vidal, Jardim Paulistano; a Casa do Arquiteto (1949) no bairro de Campo Belo; Casa Rubens de Mendonça (1958) no bairro da Pompéia; Casa Mendes André (1966) na Vila Mariana; Casa Elza Berquó (1967) no bairro da Chácara Monte Alegre e a Casa Telmo Porto (1969) no bairros das Perdizes. São seis residências unifamiliares isoladas e um conjunto de quatro sobrados, localizadas em diferentes pontos da cidade de São Paulo, abrangendo o período de 26 anos de

atividade do arquiteto que, exceção à residência do próprio arquiteto, ainda mantém seu uso original. e cuja preservação passará a ser controlada pelo Conpresp, impondo a qualquer intervenção nesses bens a condição de restauro. Os vários estudos existentes e a documentação original de fácil acesso contribuirão aos futuros projetos, sendo condição primeira o seu reconhecimento como bem cultural. Segundo Brandi (2004, p.28) “qualquer comportamento em relação à obra de arte, nisso compreendendo a intervenção de restauro, depende de que ocorra ou não o reconhecimento da obra de arte como arte.”

Essas casas tombadas vêm sendo perscrutadas desde 1996, quando foi apresentado o primeiro trabalho acadêmico sobre Vilanova Artigas por Miguel Buzzar. Hoje, são dezenas de trabalhos acadêmicos sobre a sua trajetória, constituindo considerável fortuna crítica. Dessa extensa lista, além de BUZZAR, são de particular interesse ao necessário estudo para a preservação dessas casas, pela documentação e análises, os dois trabalhos de THOMAZ, mestrado e doutorado na FAU/USP, (1997 e 2005) e dois trabalhos de 2008, um mestrado de Maurício Petrosino - *João Batista Vilanova Artigas residências unifamiliares: a produção arquitetônica de 1937 a 1981*, na FAU/USP e um doutorado de Márcio Cotrim - *Construir a casa paulista: o discurso e a obra de Vilanova Artigas entre 1967 e 1985*, na ETSAB UPC, Barcelona, ambos retendo-se ao estudo das residências. Petrosino fez um minucioso inventário

das casas construídas na cidade de São Paulo, perscrutando novas fontes primárias, incluindo os processos relativos aos pedidos de aprovação na prefeitura de cada uma das casas, algumas delas com várias solicitações de diferentes projetos para um mesmo terreno e proprietário. A essa documentação, Petrosino contrapôs os desenhos do arquivo do próprio arquiteto, hoje sob custódia da FAU/USP, as referências bibliográficas, os trabalhos acadêmicos e a situação desse patrimônio à época da pesquisa que, decorridos dez anos, ainda permanecem em plena atividade. É um dos poucos trabalhos que se dedica também à fase eclética de Artigas, geralmente obliterada pelos pesquisadores, pelo próprio arquiteto e pelos teóricos da preservação. Cotrim concentrou-se na análise gráfica de 27 projetos do período 1967 e 1981 quando

“evidencia-se outra forma de experimentação, na qual a multiplicidade de operações que a caracterizou se mostram bem menos evolutivas, ainda que justapostas à manutenção dos argumentos anteriormente consolidados, determinando uma experimentação menos comprometida com a ideia de busca, e inserida num momento histórico preciso e delimitado.”(COTRIM, 2017, p.164/165)

São trabalhos referenciais a futuros projetos de intervenção nesse patrimônio, sobre o qual nos propusemos recuperar alguns aspectos e sua contribuição à cultura arquitetônica no sentido de acrescentar elementos a sua preservação.



A casa Rio Branco Paranhos (1943) está localizada no bairro do Pacaembu que, vale lembrar, é uma área essencialmente residencial, planejada pela Companhia City segundo as ideias de cidade jardim, também tombada pelo Conpresp, impondo algumas normativas para reformas e novas construções. Esta casa mantém a sua função original com poucas alterações, como uma edícula acrescentada no fundo do lote, encontrando-se em bom estado de conservação.

Este projeto expõe a perscrutação de Artigas à arquitetura do arquiteto americano Frank Lloyd Wright, identificada primeiramente na sua primeira casa de 1942, que seguiu explorando ao longo de toda sua trajetória a despeito de outras referências incorporadas posteriormente. Ao assumir a referência a Wright, Artigas rompeu a hegemonia das ideias corbusianas no contexto brasileiro deflagrada a partir do Edifício do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro. Segundo BUZZAR (2014, p.302) “A aproximação com o trabalho de Wright deu-se pela busca de uma linguagem nova, sendo as possibilidades técnicas disponíveis uma componente forte...” Neste projeto, implantado em terreno de topografia acidentada e com área construída de 241 m<sup>2</sup>, Artigas avançou nas suas experimentações em relação aos balanços e aos telhados mais planos, reforçando as linhas horizontais características das casas de Wright, cujos recursos técnicos desenvolvidos pelo arquiteto oferecem elementos para nossa história da técnica, requerendo

especial atenção nas intervenções futuras. Segundo Artigas, (apud FERRAZ, 1997:40) “esse terraço é feito de tijolo prensado com estrutura de ferro dentro e fui eu mesmo que calculei a partir de um estudo do teorema de Langendonck, publicado na revista do Instituto de Engenharia, um estudo sobre vigas balcão.” Ao tirar partido da topografia acidentada, este projeto estabelece uma imbricada relação com o terreno que, segundo BUZZAR (2014, p.303), “antes do terreno induzir o projeto a trabalhar patamares diferenciados, era o projeto que desenhava o lote urbano.”

O programa distribuído em dois pavimentos, social e serviço no primeiro e íntimo no segundo, a conexão fluída entre as áreas sociais confere uma atualidade espacial que permite, com poucas adaptações, acolher as necessidades domésticas do século 21. A qualidade plástica, as referências históricas, as questões técnicas dessa obra corroboram seu tombamento, bem como o papel que representa no percurso investigativo do arquiteto, conforme salienta KAMITA (2000, p.12). “Nessa obra, podemos verificar como o princípio materialista da contradição dialética – do qual Artigas saberá extrair veementes resultados poéticos nas obras a partir dos anos 50 – se esboça ...”

O Conjunto de 4 casas geminadas (1944) da Rua Sampaio Vidal, para os irmãos Euzébio e Jaime Porchat de Queiroz Mattoso, registra as relações de Artigas com os investidores da habitação de aluguel, recurso de poupança ou

acúmulo de capital muito explorado no contexto paulistano nesse período. Para esses irmãos, além do conjunto tombado, Artigas construiu mais de dois imóveis em localização muito próxima: para Euzébio na rua Iguatemi, esquina com Tavares Cabral, já demolida, e para Jaime na rua Tavares Cabral, 12.

São quatro sobrados de três andares, de aproximadamente 200m<sup>2</sup>, sendo os dois da extremidade um pouco maiores e com recuo lateral. O andar térreo, sob a projeção do pavimento superior, serve como abrigo de carros, e nos fundos, lavanderia, sanitário e dormitório de empregada. O programa se distribui nos dois pavimentos superiores, no primeiro, sala de estar com lareira, sala de jantar e cozinha; e no segundo três dormitórios e um banheiro. A edícula abriga lavanderia, sanitário e dormitório de empregada. Esse projeto, segundo BUZZAR (2014, p.308) marca “o início de um período de proximidade com a obra corbusiana (racionalista), ajustando-se à vanguarda moderna brasileira.” De fato, no primeiro croquis (FERRAZ, 1997, p.42), que não representa o que foi exatamente executado, fica evidente a preocupação em destacar o recurso do pilotis e da janela em fita. Ao conceber essas casas como um conjunto, um único bloco sem afastamento, com o térreo livre e os pilares recuados, Artigas lança uma nova possibilidade de organização das quadras, uma das suas experimentações em relação à cidade, uma questão sempre presente em seus projetos. A arquitetura de Artigas, segundo MEDRANO E RECAMÁN

(2013, p.9), “entre as décadas de 1940 e 1960, foi a que mais impulsionou a crítica e apontou possibilidades urbanas alternativas para a conformação das grandes cidades brasileiras.”

Essas casas continuam como moradias, algumas sofreram algumas modificações, como o fechamento do abrigo de carros. Estão localizadas em bairro residencial altamente valorizado, mas muito próximas do centro financeiro da avenida Brigadeiro Faria Lima que poderá levar a sua transformação em escritórios ou ponto comercial, aos quais poderão se adaptar sem descaracterização do seu estado atual.

A segunda residência do próprio arquiteto (1949), à rua Barão de Jaceguai, 1151, é um marco importante no percurso do arquiteto, da própria arquitetura residencial brasileira e de sua relação com a cidade, tendo rápida repercussão na imprensa especializada e nos panoramas da arquitetura brasileira, desde *Modern Architecture in Brazil* de Henrique MINDLIN (1956, p.58), “nesta residência extremamente compacta e econômica, que construiu para si, Artigas mostra (...) o seu senso de interpenetração espacial”. A partir daí passou a integrar os estudos acadêmicos da década de 1970, como no doutorado (1973) de Yves Bruand - *Architecture Contemporaine au Brésil*, defendido na L'Université de Paris, só traduzida e publicada no Brasil em 1981.

a escolha do tijolo, nu ou com uma demão de cal, para paredes, chaminé, armários e estantes fixas permitiu

uma aliança extremamente feliz entre materiais tradicionais e materiais modernos, ao mesmo tempo que conservou a linha de absoluta simplicidade que Artigas havia fixado para si mesmo.” (Bruand, 1981, p.250)

e no pioneiro levantamento das casas modernas na cidade de São Paulo realizado por Marlene Milan Acayaba para o seu mestrado (1983), onde apresenta minuciosa descrição do espaço, da estrutura e dos elementos construtivos.

Com exceção da garagem, o programa se organiza sob uma cobertura contínua, quando o arquiteto avança no controle total do espaço, experimentação que o levará nos projetos seguintes ao bloco único sob ampla cobertura. Esta casa seria, segundo BUZZAR (2014, p.311), “a um só tempo, esforço de aproximação com a arquiteta moderna brasileira, que Costa e Niemeyer formatavam, e empenho na tarefa de edificar diante das condições que a indústria da construção possibilitava, bem como a síntese dos custos dessa relação.” Quanto à implantação longitudinal no meio do lote e paralela à rua, desconstruindo a noção de frente e fundos é uma ruptura com o modelo tradicional de ocupação do lote e de relação com a cidade, que segundo MEDRANO e RECAMÁN (2013, p.30), “nessa experiência da segunda casa do arquiteto, podemos encontrar as soluções generalizáveis, ensaiadas ainda em lote suburbano, mas cujo destino, breve, era o lote urbano.”

Situada no Campo Belo, área residencial, mas já bastante verticalizada, em terreno anexo ao da sua primeira residên-

cia, também um bem cultural de grande relevância, constituindo um conjunto inédito no panorama da arquitetura moderna, que assim deveria ser considerado, entretanto o tombamento toma as duas casas isoladamente. Na primeira casa (1942), depois de algum tempo como ponto comercial, atualmente mora um de seus filhos, resgatando sua função original. A segunda (1949) está alugada para a revista GIZ, que valoriza seu papel simbólico, sabendo aproveitá-lo como imagem de sua plataforma editorial

Segundo Alex Collantonio, criador da plataforma,

“Não dá pra fugir do clichê: GIZ é um sonho que deu certo. Trata-se de um portal on-line com notícias quentes e diárias, revista impressa com periodicidade quase trimestral e conteúdo totalmente sob medida, com operação em uma sede projetada por ninguém menos que Vilanova Artigas, um dos arquitetos mais importantes da nossa história. Com tecnologia e explorando o potencial da web, a GIZ celebra valores como a memória afetiva, o conhecimento, o gesto manual. <https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/casa-e-cia/noticia/2016/08/giz-a-nova-plataforma-de-conteudo-de-alex-colantonio7072093.html> acesso 30/07/2018

Trata-se de uma atividade compatível com sua estrutura, que oxalá permaneça, pois, conforme comentado na introdução, embora essas casas de Artigas, segundo as definições de Casas-Museus do Icomos, poderiam ser assim classificadas, o

acervo do arquiteto não mais se encontra aí, foi doado à FAU/USP, que também é a sua casa, onde conta com o apoio institucional para seu gerenciamento, além de facilitar o acesso a estudantes e pesquisadores, descartando essa hipótese como alternativa a sua preservação. O potencial de uso dessa casa é enorme, podendo pela sua espacialidade abrigar as mais diversificadas atividades, entretanto, vale observar à guisa de propostas futuras que, apesar de ruas bem arborizadas no seu entorno, são poucas as praças e espaços públicos, podendo esse conjunto vir a constituir uma área pública, tornando-se uma referência na região como lugar de lazer e convívio.

A residência Rubens Mendonça (1958), ou Casa dos Triângulos, à rua Guaçu, 176, no bairro do Sumaré, uma área estritamente residencial, porém muito próxima de uma via comercial de trânsito intenso. Esta casa, segundo documentação da Fundação Vilanova Artigas, é de autoria de Artigas e Carlos Cascaldi, as plantas de prefeitura estão assinadas por Vilanova Artigas como arquiteto e construtor responsável (PETROSINO, 2008, p.396). Esta residência é reconhecida por alguns pesquisadores, e até mesmo pelo próprio arquiteto, como decisiva na sua investigação formal que, a partir daí, adquire outros referenciais.

O sobrado de dois pavimentos sobre a garagem, com acesso lateral por rampa, tem no primeiro piso as salas, a cozinha, o lavabo, a área de serviço, e as acomodações de empregada, que se voltam para o

fundo do lote. Nesse pavimento, Artigas vale-se do meio-nível para melhor organização do programa e ao mesmo tempo garantir a fluidez visual. No segundo estão os quatro dormitórios e dois banheiros localizados nos dois extremos. A estrutura é de concreto, com cobertura em laje plana impermeabilizada, com toda a superfície do volume pintada por Rebolo, segundo desenho de Mário Gruber. Ao incorporar a pintura mural ao projeto arquitetônico, Artigas revê o papel da estrutura na composição plástica, lançando a base do volume único, que irá caracterizar seu processo criativo a partir de então. “O desenho abstrato que se forma tem a finalidade de romper, de transformar o volume em superfície. Acho que a contribuição que pude dar para a história da forma na nossa Arquitetura, foi com essa casa.” ARTIGAS, (apud FERRAZ, 1997, p.78).

Enquanto para Kamita, é possível verificar o embrião de uma nova atitude frente à definição da forma, que se redireciona do volume geométrico para a estrutura, uma das características da obra de Artigas que, segundo esse autor, é nesta casa,

que tal raciocínio começa a se operacionalizar, quando se rompe o princípio da ortogonalidade do desenho dos apoios. (...) Artigas, a partir dessa obra, parece perseguir um novo rendimento da estrutura, tanto no que diz respeito à seção dos elementos portantes mais adequados à solicitação das cargas, quanto na qualidade formal de seu desenho plástico. Em

suma, a estrutura passa a ser concebida não mais como mero arcabouço de sustentação do volume, mas como forma expressiva que enriquece e dinamiza a espacialidade da obras. (KAMITA, 2000, p.24)

Para MEDRANO e RECAMÁN (2013: 63), a Casa dos Triângulos traz uma nova postura em relação à cidade, uma vez que “corta qualquer contato com o exterior público, em mão dupla, pois da sala a visão para o exterior é controlada e depurada (avista-se a copa da árvores), bem acima da calçada e dos passantes”, apesar da implantação privilegiar a integração do ambiente doméstico ao recuo frontal, deixando o recuo do fundo do lote como uma área simplesmente livre, onde foi colocado posteriormente uma edícula.

Apesar da racionalidade espacial presente neste projeto, a implantação, os meios níveis e os acessos limitam outros agenciamentos dos espaços, e a pintura da superfície, além de *per se* uma obra de arte a ser preservada, é também decisiva na composição arquitetônica, inviabilizando novas aberturas ou qualquer interferência nas superfícies. Uma casa a ser tratada como uma obra de arte, que poderá interessar a colecionadores de arte ou acolher programas afins, como galerias, pequenas escolas de arte e mesmo escritórios, ou lojas comerciais, que tenham essa consciência sobre o bem cultural e queiram dele se aproveitar. É verdade que podem se valer da área livre dos fundos para complementação da área necessária para acomodar novos programas.

As outras três casas tombadas, projetadas entre 1966 e 1969, antecedem a cassação de Artigas pelo ato Institucional n.5, um período tenso na vida política do país que incidiu diretamente na trajetória do arquiteto, repercutindo em suas investigações e no seu processo criativo, sobretudo as duas últimas, de 1967 e 1969.

A residência Mendes André (1966) situa-se numa rua - Coronel Arthur de Godoy, 185, na Vila Mariana, que ainda se mantém com residências unifamiliares, mas em processo de verticalização, cuja preservação exigirá negociações de difíceis acordos. Segundo levantamento de PETROSINO (2008, p.413) no arquivo da prefeitura, Artigas apresentou um primeiro projeto para esse mesmo lote em 1952, outro em 1956, revisado em 1958, e finalmente um último em 1960, muito próximo do que foi lá executado, sempre para o mesmo proprietário e no mesmo lote, sendo que o último projeto foi assinado por Carlos Cascaldi, como autor do projeto e responsável pela obra. Os registros de Artigas (FERRAZ, 1997, p. 125) datam essa obra em 1966, mas na prefeitura não há nenhuma documentação posterior a 1960.

O programa doméstico propriamente dito se distribui em um único pavimento elevado, apoiado em quatro pilares, deixando o térreo parcialmente livre, apenas com dependências de empregados de um lado, do outro um estúdio e a rampa de acesso ao pavimento superior, a parte central livre serve como abrigo de autos. Se a implantação do volume transversalmente ao lote contrasta com as outras



casas da rua, a planta do pavimento superior é convencional, muito próxima da organização dos apartamentos do período, quartos e banheiro de um lado, cozinha ao centro, e sala do outro. Uma disposição espacial até hoje em vigor, que encontrará facilmente novos possíveis moradores.

A inovação deste projeto está na solução estrutural, é uma viga habitada, na definição do próprio arquiteto (FERRAZ, 1997, p. 125): “o andar superior é uma única estrutura, como se a casa se distribuisse dentro de uma grande viga, pois tem a cobertura e o piso atirantados.” Chama atenção também o fechamento da sala para a rua com janelas tipo ideal, na sequência dos dormitórios, uma solução que restringe a relação do interior com o exterior, minimizando o contato da área de convívio social doméstico com a cidade, embora todos os dormitórios se voltam para a rua. Nos primeiros esboços, o fechamento da sala se dava por brises e painel, encimados por uma faixa de vidro

A casa Elza Berquó (1967) à rua Paulo Roberto Paes de Almeida, 51, na Chácara Flora, um bairro residencial, distante da área central, que à época do projeto era considerado um subúrbio. A casa está bem conservada, mantendo seu uso original.

Implantada em um terreno de mais de 550 m<sup>2</sup>, ao qual foi incorporado o vizinho de igual dimensão para a construção do conjunto da piscina, quadra de tênis e quarto de hóspedes, ambos perfazendo um total de mais de mil m<sup>2</sup>. A casa segue

implantação já adotada em outros projetos - um único pavimento parcialmente apoiado sobre o abrigo de automóveis, com dependências de empregada ao lado. Entretanto, a distribuição do programa se dá de forma inusitada, ao redor de um pátio central coberto por uma clarabóia que pode correr sobre guias, deixando essa área ao ar livre, que XAVIER (1983, p.87), destaca como uma referência inusitada em seus projetos, “nesta residência, o centro de maior interesse é o pátio interno - que lembra as soluções da arquitetura romana, que se normalizou pelo mediterrâneo afora -”.

A solução estrutural para sustentar a laje nervurada combina pilares de concreto periféricos embutidos na alvenaria e em quatro apoios centrais, dispostos ao redor do pátio, constituídos de troncos de árvores, que recebe a carga da laje através de neoprene, um material novo no contexto brasileiro naquele momento. O tronco de árvore já havia sido utilizado, seis anos antes, em uma casa de praia que projetou para seu irmão. Vale lembrar, que no início dos anos 1960, o uso da estrutura de madeira não processada em casas de veraneio parece ter sido uma constante nesse grupo de arquitetos, tanto Carlos Milan como Paulo Mendes da Rocha usaram esse mesmo recurso em casas também de praia. No entanto, a transposição desse recurso para uma casa em São Paulo, valendo do contraste entre as tecnologias - tronco de madeira não processada e o concreto armado - chama atenção dos pesquisadores, como bem colocou KAMITA (2000, p.42) “para um

arquiteto que trabalha frequentemente com técnicas e sistemas de padronização dos componentes da construção e toma o concreto armado como material preferido, realmente causa surpresa o emprego dessa matéria arcaica.” Para além do inusitado, essa solução rendeu muitas especulações, até para o próprio arquiteto, que estabeleceu uma relação dessa escolha estrutural com o momento conturbado da vida política nacional do final dos anos 1960:

“mas fiz essa estrutura de concreto apoiada sobre troncos para dizer, nessa ocasião, que essa técnica toda de concreto armado que fez essa magnífica arquitetura que nós conhecemos, não passava de uma tolice irremediável em face das condições políticas que vivíamos naquele momento”. (ARTIGAS, apud FERRAZ, 1997, p.138)

A casa Berquó, seja pelo ineditismo da escolha, seja pela interpretação política da ação, é uma das suas casas sempre lembradas e comentadas.

A casa Telmo Porto (1968) localizada na rua dr. Costa Junior, 230 Perdizes, não mantém o uso residencial, atualmente está ocupada por um escritório, que transformou o recuo frontal em vagas para autos.

Totalmente voltada para o interior, com a construção ocupando todo o lote, sem nenhuma abertura para o exterior e a iluminação proveniente de dois jardins internos e de domos de iluminação zenital, este ambiente configura-se como um refúgio à cidade. Apesar do

lugar onde se situa: uma rua tranquila, com uma vizinhança de sobrados típicos da classe média paulistana, Artigas fez desse projeto sua mais enfática manifestação de isolamento ao mundo exterior, como uma reação à censura que vigorava naquele momento.

O programa residencial consistia em um amplo salão social com pé direito duplo no andar térreo, encerrado pela cozinha, lavabo e dependências de empregada. A circulação em rampa leva ao mezanino, em seguida ao pavimento superior onde se localizam três suítes. Embora estrutura, vedação e divisórias tenham sido concebidas como em elemento único, restringindo as intervenções sem comprometimento das várias partes, a organização espacial fluida permite muitos usos.

Essas casas, cada uma delas individualmente, e enquanto conjunto representativo do percurso profissional de Vilanova Artigas, justificam não apenas seu tombamento mas sua real preservação, para a qual tentamos contribuir comentando algumas de suas particularidades, empecilhos e possibilidades de novos usos.

### **O SIGNIFICADO HISTÓRICO DO TOMBAMENTO DAS CASAS DE ARTIGAS.**

A participação de Artigas na cultura arquitetônica deste país, nos meados do século 20, é decisiva, seja na consolidação da disciplina arquitetônica brasileira, seja

na transformação da cidade de São Paulo, segundo MEDRANO e RECAMÁN (2017, p.105),

entendemos que a obra de Vilanova Artigas foi protagonista desse processo, em que a casa unifamiliar se torna um eixo em torno do qual circulam as questões mais gerais do espaço e da cidade, e – porque não – da sociedade e sua transformação.

O grande número de casas tombadas em relação às outras tipologias no conjunto da obra de Vilanova Artigas justifica-se, não só pela predominância dessa tipologia e seu caráter experimental, mas pelo apreço que o próprio arquiteto tinha pela moradia, como bem identificou XAVIER (1983, p.87)

“Vilanova Artigas sempre teve um carinho especial pela casa, pelo abrigo primeiro do homem e de sua família, encarando o ato de morar como a apropriação de um espaço da própria natureza, agora a natureza recriada ou, digamos, dominada”. (...) “são casas despojadas dentro de estruturas requintadas, e sábias dentro de sua logicidade, que permitem uma total liberdade de distribuição das funções ou atividades domésticas.”

As sete casas tombadas pelo Conpresp, em 2018, dispensam qualquer justificativa, uma vez que são historicamente legitimadas, não só integram o período mais consagrado pela historiografia 1943 - 1969, como são as mais referenciadas, corroborando a forte relação, ou até mesmo a

dependência, do reconhecimento dos bens culturais a partir da história. Longe de revelar novos dados, esse tombamento se valeu da fortuna crítica dessas casas para seu reconhecimento, cabendo também, como já comentado acima, ao reconhecimento como bem cultural das obras esquecidas pela história. Importante situar cada uma delas enquanto representação da contribuição de Artigas, que necessariamente deve incluir, no âmbito das moradias, a sua primeira residência (1942); a casa Baeta (1956), a Taques Bittencourt 2 (1959), lembrando que tombamento não é a única forma de preservação e nossa história ilustra com muita evidência que este também não é uma garantia para sua preservação. O inventário dessas casas, insistimos, é uma etapa necessária. Criar um dossiê que reúna todas as informações possíveis: material gráfico, dos primeiros estudos aos projetos executivos de arquitetura, estrutura, instalações, paisagismo, os processos de aprovação na prefeitura, os memoriais descritivos, as possíveis correspondências com os proprietários, a documentação fotográfica de época e atual, o levantamento métrico do imóvel, do seu estado de conservação à época do tombamento, identificação das patologias, e tudo que uma pesquisa puder levantar relacionado aos bens culturais é talvez a forma mais eficiente de preservação.

Um inventário, o mais completo possível, de todas as obras de Artigas é o desafio que se coloca aos pesquisadores de arquitetura moderna. Muito já se produziu, é verdade, mas as informações estão dispersas nos vários trabalhos, e cabe

aos responsáveis pela sua preservação a reunião dos dados para que se tenha uma leitura a mais completa possível desses bens. Essa mudança de foco do tombamento para o inventário pode contribuir para atrair os proprietários, locatários e todos os envolvidos nesses bens no sentido de sua preservação, uma vez que não os envolverá apenas na manutenção de um imóvel, mas à documentação histórica.

Por fim, considerando o bom estado de conservação dessas casas, um dos desafios, talvez o maior, a ser enfrentado

na preservação dessas casas é o confronto entre as necessárias adequações às novas demandas programáticas e as restrições impostas pelo tombamento. Os projetos de restauro e / ou acréscimos dessas casas devem, em qualquer circunstância, agregar valor ao bem, estabelecendo um diálogo à altura de sua qualidade arquitetônica. Um projeto que, antes de tudo, entenda o bem cultural e reconheça seu significado histórico, para dele tirar proveito e não a ele se submeter. À uma arquitetura histórica só se responde como uma excelente arquitetura contemporânea.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACAYABA, Marlene Milan. **Residências em São Paulo 1947-1975**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2011.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda, 1957
- BARDI, Lina Bo. As casas de Artigas. Revista **Habitat** 1950, n.1
- BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Cotia: Ateliê editorial, 2004.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- BUZZAR, Miguel. **João Batista Vilanova Artigas elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira, 1938-1967**. Mestrado, FAU/USP, São Paulo, 1996.
- CARVALHO, Ana Cristina (org.). **Museus-Casas Históricas no Brasil**. São Paulo: Curadoria do Acervo Artístico Cultural dos Palácio de Governo do Estado de São Paulo, 2013.
- COLLONTONIO, Alex . **GIZ**. <https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/casa-e-cia/noticia/2016/08/giz-a-nova-plataforma-de-conteudo-de-allex-colontonio7072093.html> acesso 30/07/2018
- COTRIM, Márcio. **Vilanova Artigas. Casas paulistas**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2017.
- FERRAZ, Marcelo (org.). **Vilanova Artigas**. Instituto Pietro e Lina Bo Bardi, 1997.
- GOLDHAGEN, Sarah. **Welcome to our world. How built environment shapes our lives**. New York: HarperCollins, 2017.

- KAMITA, João Massao. Vilanova Artigas. São Paulo: Cosac&Naify, 2000.
- MEDRANO, Leandro e RECAMÁN, Luís. **Vilanova Artigas. Habitação e cidade na modernização brasileira**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.
- MINDLIN, Henrique. **Modern Architecture in Brazil**, Colibri, Lisboa, 1956.
- PETROSINO, Maurício. **João Batista Vilanova Artigas residências unifamiliares: a produção arquitetônica de 1937 a 1981**. Mestrado, FAU/USP, São Paulo, 2009.
- ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- THOMAZ, Dalva Elias. **Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira**. Mestrado, FAU/USP, São Paulo, 1997.
- THOMAZ, Dalva Elias. **Artigas a liberdade na inversão do olhar; modernidade e arquitetura brasileira**. Doutorado, FAU/USP, São Paulo, 2005.
- XAVIER, Alberto; CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. **Arquitetura Moderna Paulistana**. São Paulo: Editora Pini, 1983.



# DOMESTICIDADE, GÊNERO E MEDIAÇÕES NA HABITAÇÃO SOCIAL MODERNA BRASILEIRA, ANOS 1930-1950

*Flávia Brito do Nascimento*

## Resumo

O artigo problematiza os discursos sobre as formas de morar nos conjuntos residenciais públicos construídos pelos Institutos de Aposentadorias e Pensões e pelo Departamento de Habitação Popular nos anos 1930 a 1950. Olhando para as mediações profissionais na ocupação e gestão dos espaços domésticos feitos pelas profissionais mulheres - notadamente as assistentes sociais - exploram-se as tensões entre a constituição do ideal de operária na condição de, ao mesmo tempo, dona de casa e trabalhadora, em face do ideal doméstico e das lutas por direitos femininos no Brasil. Discute-se o lugar da casa operária na conformação da produção estatal de habitação e na crítica às habitações populares e às formas de morar do pobre.

**Palavras-chave:** habitação popular, conjuntos, assistentes sociais, gênero

**Keywords:** public housing, housing blocks, social workers, gender

## INTRODUÇÃO

Joana, personagem principal da peça teatral “Gota d’Água”, de 1975, escrita por Chico Buarque e Paulo Pontes, é moradora da Vila do Meio-Dia, no Rio de Janeiro. Mãe de dois filhos luta por manter-se na Vila diante dos planos de venda e demolição por seu proprietário. A peça escrita em meio à ditadura civil-militar recria o mito de Medeia de Eurípedes no contexto carioca, cujos dramas da moradia precária e dos relacionamentos amorosos a levam a matar os dois filhos e a cometer o suicídio. As relações entre as mulheres e a moradia popular já haviam sido exploradas em 1890, no clássico “O Cortiço” de Aluísio de Azevedo, ambientado também no Rio de Janeiro. A diversidade de formas de ser e estar no mundo das mulheres do livro - a jovem virgem, a prostituta, a lavadeira, a adúltera, a ambiciosa - criavam e recriavam o imaginário da precariedade do morar nos cortiços em que a convivência coletiva e os poucos recursos eram territórios dignos de obras ficcionais.

As mulheres dos dois textos encontram-se no “mesmo lugar”: moradias de aluguel - cortiços ou vilas - de estatuto jurídico instável, na eminência do desaparecimento, onde os comportamentos sociais são criminalizados na expectativa da higienização, normatização e disciplinarização. (Decca, 1987, 1990; Rago, 1987; Hardman, 2002; Blay, 1985; Chalhoub, 1986) O ideário de família nuclear e tradicional que reformadores sociais, arquitetos e médicos estrutu-

ram para o trabalhador desde o final do século XIX e com força a partir do século XX fincou raízes no confronto entre o morar popular idealizado pela literatura e o vivido no cotidiano. Do discurso higienista das vilas operárias aos conjuntos residenciais modernos dos Institutos de Aposentadorias e Pensões varguistas e do Departamento de Habitação Popular do Rio de Janeiro, a casa do trabalhador será associada, também, à possibilidade de ordenação dos ambientes privados. O homem público do trabalho teria sua formação assegurada no esteio da família nuclear, com papéis sociais definidos.

A relação entre mulheres, espaço doméstico e mundo do trabalho é uma fresta que permite pensar as construções de sentido à arquitetura e urbanismo e à habitação social, olhando para a produção estatal de habitação e as mediações dos especialistas, notadamente para a prática profissional feminina. Como destacou Silvana Rubino (2010; 2017), os vínculos entre gênero, arquitetura e urbanismo são frequentemente silenciados. Trabalhos da última década têm olhado para o papel dos atores sociais no mundo edificado, as relações entre arquitetos, clientes e promotores, as relações de gênero e o lugar das mulheres, as estruturas administrativas e seus desdobramentos na produção dos espaços, as individualidades intelectuais e o lugar no coletivo.<sup>1</sup> Embora haja interesse crescente da historiografia no Brasil e no mundo nas domesticidades populares, nos sujeitos sociais, os papéis de gênero e a promoção pública de habitação são temas que se anunciam.

<sup>1</sup> Cito os trabalhos monográficos de José Lira para Warchavchik (2011), Joana Mello sobre Franz Heep (data) e Camila Rosatti sobre a arquitetura moderna paulista (2012) e também a coletânea de Silvana Rubino, Joana Mello, José Lira e Flavia Nascimento sobre o tema da domesticidade, gênero e cultura material (2017).

Trabalhos sobre conjuntos residenciais no Leste Europeu, antiga União Soviética, França, Argentina ou México mostram como os sujeitos sociais tensionaram e se apropriaram dos projetos estatais, possibilitando entradas de construção de uma história social da habitação. As críticas à arquitetura habitacional do pós-guerra construída em massa têm sido mediadas por pesquisas que buscam nos usos e nas experiências cotidianas matizar discursos de homogeneidade e imparcialidade, focados, muitas vezes, tão somente nos seus aspectos materiais.<sup>2</sup> Para o caso francês, a historiadora Annie Fourcaut (2003, p.8, 13) indica a necessidade de olhar os “grands ensembles” franceses na sua historicidade, compreendendo as etapas cronológicas, os atores, as políticas públicas e suas origens. São temas que permanecem enevoados por representações sejam do senso-comuns, sejam científicas, construídas ao longo de cinquenta anos. Ou seja, os conjuntos devem se tornar objetos da história.

Os padrões de moradia estatal feitos para os trabalhadores durante os anos 1930 a 1950 e o lugar que o espaço doméstico ocupa nas formas de morar coletivas dos conjuntos de habitação moderna é território inexplorado no caso nacional. Como os técnicos se utilizaram das formas de morar brasileiras na concepção dos apartamentos e casas dos conjuntos residenciais e qual o resultado produzido do ponto de vista do programa habitacional e da organização interna dos espaços são questões de reflexão historiográfica.<sup>3</sup> Neste artigo, o que se

pretende discutir são as concepções de morar e as domesticidades idealizadas nos conjuntos residenciais construídos pelo Estado para a família operária nos anos 1940 e 1950, entendendo a casa operária como o lugar onde se expressam a reprodução e a resistência moderna. (Liernur, 2014, p. 44)

## HABITAÇÃO SOCIAL, ESTADO E DISCURSOS DE DOMESTICIDADE

A equação arquitetura moderna-habitação social no Brasil tem início no Estado Novo a partir de 1937 com as políticas vanguardistas de construção de direitos para os trabalhadores. A habitação será promovida pelo Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, por meio dos Institutos de Aposentadorias e Pensões, cuja participação era compulsória aos trabalhadores, gerando importante acúmulo de reservas. De 1942 em diante, às possibilidades econômicas somam-se os pressupostos ideológicos de formação do “novo homem” trabalhador também através da habitação. (Gomes, 1988)

A produção e os debates sobre a habitação do trabalhador urbano remontam às primeiras décadas do século XX, numa história que é comum a diversos países. A preocupação com a moradia tem eco entre engenheiros e médicos, entre outras profissões, que, articulados às políticas liberais do Estado brasileiro, debatem a moradia em fóruns diversos como congressos, publicações e encontros. Estando em acordo com Liernur e Ballent (2014,

<sup>2</sup> A narrativa clássica a promoção de habitação social moderna e os debates sobre suas aderências sociais e intelectuais ficam raízes nos estigmas da produção massiva. Desde Charles Jencks (1978), que decretou o fim da arquitetura moderna com a demolição do conjunto Pruitt Igoe nos Estados Unidos que a historiografia busca compreender em perspectiva história das experiências do morar na modernidade. Trabalhos diversos verticalizam os estudos das experiências do morar – da produção à apropriação. Destaco Rubin, 2016; Aboy, 2005; Michel, Derainne, 2005; Varga-Harris, 2015; Garay, 2004.

<sup>3</sup> O artigo desenvolve-se no âmbito da pesquisa “Domesticidade e habitação social moderna na França e no Brasil: historiografia e patrimônio”, desenvolvida no Centre d’Histoire Sociale des Mondes Contemporains – CHS Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, financiada pela Fapesp – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paul, processo n.2018/24251-6. E na tese de livre-docência pela FAUUSP (em andamento) intitulada “Viver em conjunto: domesticidades e patrimonialização da arquitetura moderna”.

<sup>4</sup> Os esforços de inclusão do debate habitacional na agenda de pesquisas sobre a arquitetura moderna brasileira estão evidenciados na série de livros *Pioneiros da Habitação Social*, especialmente no Volume 2, em que se evidencia por meio de detalhado inventário a extensão e a diversidade da produção de habitação social no Brasil. (Bonduki; Koury, 2014)

<sup>5</sup> Sobre o debate da família operária e seu papel na ordem produtiva, há clássicas discussões como as de Maria Célia Paoli, 1992.

p. 35) que analisam o caso Argentino, entendo que a arquitetura moderna que se promoverá a partir dos anos 1930 e 1940 sob a forma de conjuntos habitacionais serão herdeiras dos diálogos prévios, aos quais se agregam outras valências, tais como o direito à moradia. Na França, o processo de burocratização e de estabelecimento de um sistema de gestão centralizado sobre o tema da habitação se faz desde o final do XIX, mas com a Primeira Guerra Mundial ganha novo impulso que será amplificado após a Segunda Guerra Mundial com a construção massiva de habitação social, por meio do que chamaram “grands ensembles”. (Voldman, 2016)

A produção habitacional e a arquitetura moderna no Brasil estiveram lado a lado e foram centrais no processo de constituição do trabalhador estadonovista, com nuances peculiares ao regime varguista. Serão planejados inúmeros conjuntos habitacionais a partir de 1937, com impacto significativo na constituição dos subúrbios em expansão (Aravecchia-Botas, 2017). Como fala Gorelik (2005, p. 11), a moradia massiva foi “impulsionadora fenomenal de vínculos criativos entre a cultura arquitetônica latino-americana e a questão social”.

Com a Revolução de 1930, a habitação será entendida como um dos fortes instrumentos de mudança. O amplo quadro de materializações do debate habitacional dava conta das experimentações, possibilidades e limitações locais em seus termos intelectuais e materiais. A mudança do status do trabalhador

e o papel educativo da habitação eram centrais às políticas de construção de conjuntos residenciais autônomos, em que as articulações entre casa e família são claras. (Gomes, 1988, p. 34) Foram cerca de 300 conjuntos construídos principalmente pelos diversos Institutos de Aposentadorias e Pensões em todo território nacional; em números mínimos, mas de grande caráter simbólico pelo Departamento de Habitação Popular do Rio de Janeiro, tais como: Realengo (RJ) e Vila Guimar (SP), ambos do arquiteto Carlos Frederico Ferreira, Penha (RJ) e Anchieta (SP) de autoria dos Irmãos Roberto, Paquetá (RJ, de Francisco Bolonha), Deodoro (RJ, de Flavio Marinho Rego), Casa da Bancária (RJ, arquiteto Carlos Leão) e Pedregulho (RJ, de Afonso E. Reidy).<sup>4</sup> (Bonduki, Koury, 2014; Koury, 2019)

O Estado promoveu a habitação a partir dos anos 1930 também porque ela possibilitava a ingerência nas dimensões sociais e privadas dos trabalhadores, em que os valores de domesticidade no meio operariado ganham força com a introdução de ideais familiares. Era preciso além de normatizar o espaço habitacional, acompanhar sua ocupação para que não se tornassem lugares de sujeira, doença ou ócio, perturbadores dos modelos de transformação dos trabalhadores em cidadãos<sup>5</sup>. Como questão de Estado, seguindo novamente a interpretação de Liernur e Ballent (2014, p.34-35), a provisão de habitação foi para além da provisão do abrigo. Ao incorporar serviços públicos como eletricidade e água

encanada e disposições espaciais que permitiam a diferenciação de funções da vida doméstica como a separação de cada família e a distinção dos papéis familiares, a habitação alcançou uma condição político-cultural, reguladora de serviços e ordenadora de atividades e corpos, capazes de reunir ou separar.

A preocupação com o ensinar a morar àqueles que vinham de casas unifamiliares “com horta e jardim” ou de condições precárias permeava o discurso dos técnicos. Para Carmen Portinho, urbanista e diretora do programa habitacional do Departamento de Habitação Popular do Rio de Janeiro, comenta nos anos 1940:

**O trabalhador precisa, antes de mais nada de ser educado para a vida em sociedade, o que será relativamente fácil, desde que se lhe ofereçam os meios de educação necessários ao lado de condições de vida condigna<sup>6</sup>. (Portinho, 17/03/1946)**

Ou, ainda, nas palavras da assistente social Maria Esolina Pinheiro em 1939, coordenadora do Serviço Social dos Parques Proletários no Rio de Janeiro:

**As casas de cômodos, exploradas pelo locador, sem ordem, sem higiene e sem conforto, abrigam, em um só compartimento, famílias numerosas e em promiscuidade. Como exigir dessas famílias a moralidade, a ordem, a obediência às leis de harmonia social? Decerto sempre existiu essa classe infeliz, mas o que assusta é o seu crescimento. (Pinheiro, 1939, p. 22)**

A forma da casa, sua organização em

planta e o mobiliário, eram dimensões do aspecto educativo das políticas de habitação. A diversidade de modelos de moradia propostos nos conjuntos residenciais dos vários institutos dá conta do amplo espaço de discussão sobre a casa para o trabalhador. Os debates aparecem nas políticas do Departamento de Habitação Popular, na Fundação da Casa Popular e nos Institutos de Aposentadorias e Pensões, não apenas como viabilidade técnica – arquitetônica ou urbana –, mas permeadas por razões mais etéreas, mas igualmente políticas, como as do sonho da casa própria e da privatização do morar. (Bonduki; Koury, 2014)

Para os promotores da habitação social junto ao Estado, a moradia unifamiliar com casas isoladas no lote representava, por um lado, o desperdício de meios, e, por outro, o modelo de vida indesejado por uns ou desejado por outros (Bonduki, 1998; Oliveira, 1941). Nas unidades de vizinhança o espaço privado poderia ser reduzido, tal como nos preceitos internacionais de arquitetura moderna, mas nem sempre eram apartamentos pequenos, vale ressaltar. Em situações ideais – que nem sempre se apresentaram –, a casa se completava com os demais espaços do conjunto: grandes áreas livres, escola, espaços comunitários, clube, creche, serviço social e posto de saúde. Vale dizer que as experiências internacionais de promoção de habitação operária legitimaram, no discurso dos Institutos, as realizações. Por exemplo, no relatório de 1940 são citadas as cidades-jardins inglesas, as “construções

<sup>6</sup> Citação de Carmen Portinho feita numa série de artigos que escreve para o jornal carioca *Correio da Manhã*, por ocasião de seu retorno do Reino Unido, onde esteve visitando os sítios e acompanhando os debates da reconstrução. Os temas são a habitação popular e as questões da vida feminina.



<sup>7</sup>A fronteira dos trabalhos domésticos não partilhados são alvo de extensas reflexões de feministas na contemporaneidade em diálogo com as lutas e debates das gerações anteriores. A instância de acumulação do capital viabilizada pelo trabalho gratuito doméstico é argumentada em Federeci, 2017. Para o debate na condição e restrições impostas pelo trabalho doméstico em perspectiva contemporânea ver, por exemplo, os artigos reunidos no livro de Gillis e Hollows, 2010.

populares ao redor de Paris e de Roma”, as cidades operárias de Paris e de Roma, além das realizações americanas. (Iapi, 1940, p.90)

### **SABERES DA CASA, DIREITOS FEMININOS: DEBATES A REDOR DO LAR E SEU PAPEL NA CONDIÇÃO FEMININA**

O cunho educativo foi fundamental na constituição de um programa de moradia que partiu, ele mesmo, das domesticidades modernas na sua relação com os trabalhadores e trabalhadoras. Para Hilde Heynen (2005, p.9-16), existe certa cumplicidade entre modernidade e domesticidade. A domesticidade é construção do século XIX, também na chave da reação às divisões entre as esferas masculinas e femininas. A separação para uns e a conquista para outros do espaço público, permitiu discutir a domesticidade nos termos como arranjos legais, organizações espaciais, padrões de comportamento, efeitos sociais e constelações de poderes. Domesticidade e arquitetura moderna são cúmplices ao combinar gênero, papéis femininos e novas propostas de morar, que deveriam provocar revoluções do morar por meio de dispositivos diversos, como plano livre, transparência, habitação coletiva, racionalização, higiene, eficiência e ergonomia.

A profissionalização dos saberes da casa e seu de espaço de legitimidade para as mulheres se organizou desde o século XIX. Manuais, livros e revistas

escritos por e para mulheres as ajudavam a cumprir com os papéis da casa e do casamento. Nas primeiras décadas do século XX, surgem outros trabalhos visando a racionalização das tarefas do habitar, acreditando que a ciência da casa era em si libertadora. A constituição de um campo da produção em larga escala da habitação social na Áustria, Alemanha, Inglaterra, França e Estados Unidos estará acompanhada dos estudos sobre o morar feito por mulheres como Erna Meyer, Lilly Reich, Grete Lihotsky, Elizabeth Denby, Catherine Bauer, entre outras. (Muxí, 2018) A americana Catherine Bauer, conhecida no Brasil por Carmen Portinho, por exemplo, foi importante na divulgação das experiências europeias de moradia moderna. O livro “Modern Housing” apresenta e discute as habitações em conjuntos europeus, também nos seus aspectos domésticos, como a organização interna de modo a facilitar a colocação do mobiliário, a circulação e a limpeza, bem como equipamento adequado da cozinha, afim de simplificar ao máximo o trabalho doméstico e facilidades para lavar e secar roupas, na própria habitação ou em lugar centralizado. (Nascimento, 2008)

A casa foi importante dimensão da construção dos direitos femininos: racionalizar ou não a cozinha e os espaços domésticos importava às feministas desde os anos 1920 e 1930.<sup>7</sup> A cozinha tornou-se tema muito debatido, pois refletia as mudanças familiares com a entrada da mulher no mercado de trabalho e o progressivo afastar das lides domésticas.

Seu ícone é a Cozinha de Frankfurt de autoria da austríaca Grete Schutte-Lihotzky. Completamente racionalizada e mínima, era um manifesto pela racionalidade dos serviços domésticos. Todos seus equipamentos foram produzidos em massa e poderiam ser comprados por preços a razoáveis. Ela foi resultado de exaustivos estudos de ergonomia e de racionalidade a partir de estudos sobre o tema já publicados nos Estados Unidos. (Henderson, 2006)

Racionalizar a cozinha era emancipar ou era manter a mulher trabalhadora em casa? Para Susan Henderson (2006), a Cozinha de Frankfurt serviu, na verdade, para liberar a mulher alemã para exercer mais plenamente as funções de mãe e esposa. Entende que estes trabalhos serviram para a re-domesticação da mulher, não havendo a ruptura com seus papéis já estabelecidos. Já no caso inglês, a reformadora social Elizabeth Denby, autora de “Europe re-housed”, de diversos artigos e programas de rádio, envolvida desde os anos 1930 com políticas de habitação, entende a casa racional de outra forma. (Muxí, 2018, p. 182) No conjunto experimental de Kensal House de 1933, feito com sua direta participação por encomenda da Electrical Industry, os serviços de moradia permitiam tempo livre para além das esferas do lar. O conjunto foi um cenário didático para novas formas, novas tecnologias e discurso progressista. Nos discursos ingleses, reformar as esferas privadas era recurso não somente para que as mulheres se tornassem melhores esposas e mães, mas

para que também pudessem ter mais tempo livre para outras atividades da vida. (Darling, 2005, p. 51-53)

Os papéis femininos sobre os saberes da casa no Brasil ficam evidentes no debate sobre a mulher trabalhadora e as lutas por direitos desde os anos 1920. A constituição do estado de direitos sociais do regime varguista colocará o trabalhador e a família no centro das políticas sociais, sobretudo após os anos 1940. O lugar da mulher na casa será indissociável da família e de seus papéis políticos. O Estado se incumbirá de cooperar para a elevação do padrão de vida do lar, não só, mas também, nos programas habitacionais que assumirão feições claramente vinculadas à arquitetura moderna.

Os direitos da mulher, que antes da Constituição de 1934 eram debatidos por Bertha Lutz – porta-voz das lutas femininas no Brasil desde os anos 1920 - na chave da constituição das diferenças entre homens e mulheres, assumem novos significados. Os direitos reforçavam-se a partir da família, a célula a ser protegida. A proibição do trabalho noturno e outros direitos assumidos em 1932 e depois em 1934 davam sentido ao tempo que deveria ser passado com os filhos e com os cuidados domésticos. Bertha Lutz, incorporada ao aparato estatal varguista, destaca o papel da mulher operária e ao mesmo tempo do lar. Defende que dar direitos às mulheres era salvaguardar não tanto a mulher em si, mas os interesses da raça. Segundo Gláucia Fraccaro, até mesmo as feministas mais aguerridas em favor dos direitos das

<sup>8</sup> Entrevista do morador RJ (siglas utilizadas para manter a confidencialidade dos entrevistados) concedida à autora em 03/10/2015, no quadro do projeto de pesquisa “Memória dos conjuntos residenciais modernos em São Paulo: preservação do patrimônio cultural e educação patrimonial.” Nascimento, 2016.

<sup>9</sup> Segundo os entrevistados, para ser admitido nos conjuntos residenciais os trabalhadores deveriam ser casados (Nascimento, 2016). Pela lei brasileira dos anos a1930 a mulher não poderia ser responsável pela família, papel que ficou resguardado aos homens. (Fraccaro, 2018).

<sup>10</sup> Revista dos Inapiários, n. 16, 1939, p. 34.

mulheres ao trabalho sentiam a necessidade de insistir na compatibilização entre trabalho e maternidade. (Fraccaro, 2018, p. 151-208; 214)

Com efeito, o ideal da casa como domínio da mulher é evidente em diversos aspectos da vida cotidiana tal como mobilizadas nas lembranças dos antigos moradores de conjuntos habitacionais paulistas construídos pelo IAPI e IAPB. As mulheres quase nunca são protagonistas das existências familiares e das lembranças dos antigos moradores. O trabalho do pai, a cidade de São Paulo, os amigos, as festas, o futebol, as brincadeiras, os espaços livres, a casa, são recorrentes. Mas quando perguntados sobre o lazer das mulheres ou suas atividades fora do mundo do trabalho, há sempre hesitações, e a afirmação que os cuidados com tantos filhos e com a casa deixava pouco tempo para outras coisas, que não a costura ou o rádio <sup>8</sup>.

O ideal de mulher operária dos anos 1930 e 1940 propagado pelo Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários - IAPI será ao mesmo tempo do lar e trabalhadora. O discurso da seguridade social dos Institutos de Aposentadorias reforçava este duplo papel. O ideal da mulher do lar que cuidava dos filhos e da casa tem raízes na concepção da família operária normatizada pelo Estado. Lar e família eram aspectos importantes da formação do trabalhador sindicalizado, organizado em torno de uma família estável.<sup>9</sup> Entretanto, o ideal da mulher do lar era articulado ao da mulher trabalhadora. A mulher habitante dos conjuntos

habitacionais assumirá um duplo papel: o habitual de dona do lar acrescido do de trabalhadora.

As publicações na Revista dos Inapiários, que circulou a partir de 1938 entre os associados do Instituto, veículo fundamental de propaganda e construção do perfil do “inapiário”, conforme Nilce Aravecchia (2016), nos ajudam compreender a construção da mulher que era simultaneamente do trabalho e da casa. A coluna Página Feminina do periódico exaltava e estimulava o trabalho fora de casa, sempre como um complemento das habilidades inatas da mulher no ambiente doméstico. No número 16 de 1939, a coluna Feminina, assinada pela colunista Suzana Moura de Campos Melo, funcionária da Administração Central do IAPI, fala do papel da mulher operária dentro e fora de casa, valendo-se de Cecília Meirelles para legitimar o trabalho feminino:

*É grato verificar que a mulher vem fazendo jus ao que lhe foi concedido por lei, desincumbindo-se satisfatoriamente dos seus novos encargos. Principalmente nos trabalhos minuciosos, que exigem paciência e devotamento, a sua colaboração tem dados os melhores resultados. (...) Esse aproveitamento racional das qualidades inatas da mulher, entre as quais se destacam a dedicação natural às crianças e aos fracos, e o seu conhecimento das necessidades de ordem prática, daria um sentido objetivo ao que há nisso tudo de sentimentalismo <sup>10</sup>.*

Na Página Feminina do número 19, da mesma revista, o artigo intitulado

“Duas funções sociais”, não deixa dúvidas que o trabalho feminino era uma continuidade, na esfera pública, das funções que sempre desempenhara no ambiente doméstico. A jovem mulher trabalhadora da ilustração dos “tipos de mulher” é inteligente, prática e compreende bem os homens. O que não a impede de ser “certamente, uma esposa maravilhosa”. O lar era o “primeiro no ciclo das coisas que condicionam a vida”. E, portanto, “(...) fazer da casa um lar, é a justa e constante aspiração da mulher! A alma feminina encontra, aí, o esplendor supremo da gratidão aos homens”<sup>11</sup>.

O trabalho deveria ir lado a lado à feminilidade e à conformação da família. Na Revista dos Inapiários a coluna social ao final das edições trazia frequentemente as fotografias dos casamentos dos associados Brasil afora. As propagandas de pó de arroz, de fogão, camas patente, denotam as leitoras e qual imagem de consumo a se desejar. Claro que não é surpresa que as tarefas domésticas nos conjuntos habitacionais eram legadas às mulheres, trabalhadoras ou do lar. O discurso da aptidão à vida doméstica é naturalizado quando as dificuldades da rotina numa época sem geladeira, sem máquina de lavar roupas ou outros equipamentos domésticos são citadas pelos moradores como parte da vida de trabalho. Embora haja, por exemplo, apartamentos como no Conjunto Residencial Santa Cruz (IAPB – Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Bancários) com quarto de empregada, a possibilidade de ajuda doméstica só aparece em momento pos-

terior ou em poucos casos. A exaustão do trabalho ou a possível rotina ou solidão da vida em conjunto é lembrada pelas mulheres e associada à sua existência nas habitações:

**Era difícil, muito difícil. Eu não parava, imagina dizer que antigamente era bom, bom é agora. Que mulher tem máquina de lavar roupa, televisão, tem geladeira, não na época da minha mãe que não tinha nada.**<sup>12</sup>

E as habitações coletivas promovidas pelo Estado tiveram papel discursivo e prático na mediação entre os mundos do trabalho e as esferas domésticas praticadas pelas mulheres nas suas famílias. Tal condição me parece ser assumida de duas formas: na composição de espaços internos e externos, por meio de lavanderias, clubes, escolas, postos de saúde, mas também móveis, cozinhas, banheiros, em diálogo com preceitos internacionais do movimento moderno em tensão com as configurações sociais da casa brasileira (nos seus habitantes e usos) e nas mediações, tutelas e explicações do morar, feitas pelos saberes profissionais, notadamente mulheres dos grupos sociais médios e altos. As poucas mulheres com acesso à educação e ao ensino superior vão ter no campo dos saberes da casa e de sua profissionalização uma dimensão trabalho desde o século XIX. (Heynen, 2005, p. 7-8) Enfrentando as assimetrias de gênero no ambiente profissional, arquitetas, engenheiras, assistentes sociais e jornalistas assumiram o lugar o discurso sobre a “vida moderna” e seu ensinar, de

<sup>11</sup> “Página Feminina”, Revista dos Inapiários, n. 30, 1940.

<sup>12</sup> Entrevista do morador MRS, Várzea do Carmo, 30/06/2016. Siglas para manter a confidencialidade) concedida à autora em 03/10/2015. (Nascimento, 2016)

maneiras mais ou menos evidentes. A assistência social será um campo dominado pelas mulheres, que desde os anos 1930 no Brasil se constituíram em especialistas dos modos de morar dos trabalhadores. E o seu *ethos* profissional passará pela legitimidade da ajuda e dos cuidados com outros em campos diversos, e aqui especificamente na dimensão da casa popular.

### AS MEDIAÇÕES DO MORAR POPULAR

O assistencialismo social ganha força no Brasil a partir da era Vargas e de suas aproximações com o ideário de renovação social da Igreja. Construir o “homem novo” do Estado Novo passava necessariamente pela habitação. Contudo, fornecer casas ao povo não era o bastante. A tarefa de renovar o trabalhador e colocá-lo em acordo com suas novas tarefas na sociedade implicava profundas mudanças nos hábitos e costumes. A casa nova deveria receber moradores novos. Ou ainda, moradores novos deveriam surgir do processo de convivência e aprendizagem em suas novas casas modernas. A ação didática da arquitetura moderna não prescindia daqueles que iriam ensinar cotidianamente a conviver nos espaços projetados.

Maria Esolina Pinheiro, uma das mais importantes assistentes sociais na estruturação da profissão, no seu livro “Serviço Social, infância e juventude desvalidas” de 1939, um dos primeiros manuais nacionais sobre o tema, destaca

a habitação social como território da atuação profissional das assistentes. Estava a par das políticas do Ministério do Trabalho, coadunando com as soluções apresentadas por arquitetos como Rubens Porto, um dos ideólogos do programa habitacional dos Institutos:

Na obra de amparo às famílias menos favorecidas, destaca-se o problema da habitação popular. O Serviço Social coopera para resolvê-lo, de um lado com o engenheiro social que estabelece os planos das cidades jardins, bairros operários, habitações populares e, de outro lado, pela propaganda do seguro social, de caixas de previdência e do desenvolvimento do espírito associativo-cooperativista, que visa a solução do problema sob seu aspecto econômico financeiro. (...) Outro aspecto importante da questão – o tipo de casa mais adequado é exposto por Rubens Porto, em seu livro, sobre casas operárias: vilas operárias com 2000 moradias econômicas a serem construídas em série por processos racionalizados. Neighbour-hood unit cells, isto é, dos conjuntos urbanos que a si mesmo bastam. (Pinheiro, 1939, p. 21-23.)

O papel educativo e formativo das casas se completava na dimensão feminina pela atuação das assistentes sociais. Novas profissionais, elas passam a ser muito requisitadas no contexto estadonovista, no lugar formativo do operariado, nas suas muitas dimensões. Ligadas ao pensamento católico, as escolas de Serviço Social foram fundadas nos anos 30 e 40 para formar profissionais, mulheres em



sua esmagadora maioria, para trabalhar junto aos “menos assistidos”, mormente para o Estado em programas sociais como os de habitação para os trabalhadores. (Nascimento, 2008, Capítulo 2)

A convicção do lugar importante da esfera familiar na formação do trabalhador levou ao acompanhamento cotidiano dos moradores pelas assistentes sociais. Em alguns conjuntos, como Realengo e Pedregulho no Rio de Janeiro, uma equipe de profissionais estava à disposição, inclusive morando em apartamentos dos conjuntos ou em locais próprios para o Serviço Social, promovendo atividades sociais diversas, de cunho civil e religioso, fazendo acompanhamento familiar e escolar das crianças, e, em última análise, ensinando a morar. A intenção de formar famílias e mantê-las morando adequadamente nos conjuntos residenciais estava explícita na sua atuação:

**Constituirá (...) grave erro transportar para esses conjuntos a massa operária provinda de diferentes meios sociais e deixá-la abandonada, enfrentando a falta de recursos sociais; será necessário reconhecer que o operário, se educado e sadio, estará em situação de produzir mais e melhor para si, sua família e sua nação, concorrendo assim para o equilíbrio social (Balthazar, 1954, p. 2)**

A atuação do assistencialismo nos conjuntos residenciais esteve intimamente associada a um modelo familiar. Partindo da premissa de que o mundo estava em crise moral e que a família era uma

das células primordiais de regeneração, as assistentes empreendem o trabalho de reeducação com todos os membros da família. Nos conjuntos habitacionais os que receberiam os ensinamentos primordialmente eram as mulheres e os filhos, já que, ao menos em teoria, eram aqueles que permaneciam em casa. O homem deveria limitar-se ao espaço da fábrica. O trabalho feminino era permitido apenas quando fosse imprescindível para o “bem da indústria”. (Souza, 1944, p. 44)

Estruturar os moradores para a mudança e orientá-los para a vida em novas condições era uma das características da organização dos conjuntos residenciais. O Centro Social era um equipamento-chave, que sempre esteve contemplado. Os primeiros centros sociais em conjuntos residenciais no Brasil foram inaugurados no Conjunto Residencial de Realengo do IAPI, em 1942, e no Conjunto Residencial de Ramos, em 1943, do IAPC. Seguindo-se de outros tantos conjuntos do IAPC como o de Olaria (1945), Coelho Neto (1949) e Del Castilho (1951). As atividades planejadas nos conjuntos eram basicamente as mesmas que se organizavam nos Centros Sociais ou Centros de Ação Social (CAS) em outros lugares do Rio de Janeiro, como nos Parques Proletários, nas favelas e nas Igrejas. Essa é uma estratégia de muitos conjuntos habitacionais.

No Conjunto de Realengo, cuja assistente social tornou-se emblemática para os moradores (Mangabeira, 1986, p. 252), os serviços e atividades eram diversificados como cursos de corte e costura,

<sup>13</sup> Sobre a experiência do Departamento de Habitação Popular nas suas realizações urbanas e arquitetônicas, embates políticos e configurações urbanas ver o livro Nascimento, 2008.

<sup>14</sup> Anna Augusta Almeida, assistente social, graduou-se em 1946 pelo Instituto Social (com o trabalho de conclusão de curso “Serviço Social na Indústria”), depois transformado em Escola de Serviço Social da PUC, onde recém-formada começou a lecionar. Como representante da geração fundadora das práticas assistencialistas na cidade, teve uma vida profissional muito ativa desde os primeiros anos, estabelecendo-se como autoridade no assunto entre 1960 e 1980. Em 1946, fez o primeiro concurso para agente social da PDF, indo trabalhar na rede hospitalar municipal, já tendo trabalhado na Siderúrgica Nacional e sendo assistente social da Indústria Villares. Convidada por Carmen Portinho assumiu o cargo de assistente social do DHP, onde permaneceu por doze anos. Entrevista de Anna Augusta Almeida à autora em 24.01.2002.

<sup>15</sup> PDF, Regimento Interno, 1950, p. 2.

cooperativa, clube feminino, atividades esportivas, festas, publicações locais, prêmios, biblioteca e trabalhos manuais. Entendia-se que sem essas atividades o conjunto residencial seria:

**(...) apenas um agrupamento de indivíduos traumatizados por uma série de problemas, muitos deles ligados à habitação anterior, e incapazes por si mesmos, de evoluir e assumir responsabilidades sociais que lhes cabem. (Oliveira, 1954)**

Carmen Portinho e Affonso E. Reidy, casal que idealizou o programa habitacional do Rio de Janeiro no DHP <sup>13</sup>, incorporam o discurso da necessidade de serviço social nos conjuntos residenciais como Pedregulho e Paquetá. Considerando que os arquitetos e urbanistas planejavam os conjuntos dentro de uma agenda espacial a ser cumprida, esta não poderia correr o risco de degradar-se rapidamente se deixada à mercê do uso cotidiano:

**A assistência social deverá fazer parte obrigatória dos programas de realização dos núcleos residenciais. O trabalhador precisa, antes de mais nada de ser educado para a vida em sociedade, o que será relativamente fácil, desde que se lhe ofereçam os meios de educação necessários ao lado de condições de vida condigna. (Portinho, 17.03.1946)**

Às assistentes do DHP cabia estabelecer o vínculo entre o espaço moderno construído e os usuários, ensinando a maneira “correta” de interagir com suas

casas. Transformar os moradores em cidadãos era sua tarefa, cumprida através da educação das famílias no interior das casas e dos menores e das mulheres nas áreas destinadas para tanto, como escola, jardins, centro de saúde ou centro social. Desde 1946, quando se instituiu o DHP, que existiu um serviço social de conjunto, inicialmente dirigido por Carmen Portinho até se tornar Diretora geral do Departamento. O serviço foi coordenado desde 1948 pela assistente social Anna Augusta Almeida<sup>14</sup> e uma equipe de estagiárias. Para a assistente, seu trabalho foi muito além da assessoria posterior das casas, ela mesma, junto com os arquitetos do DHP, ajudara a compor o programa habitacional proposto. De qualquer forma, graças ao seu trabalho, sabemos, por exemplo, quem foram os primeiros moradores dos conjuntos de Pedregulho e de Paquetá no Rio de Janeiro, as tensões do morar, as atividades de gestão e uso dos espaços. Para iniciar o trabalho, o serviço social do DHP aprovou um regimento interno do Conjunto Residencial Pedregulho que determinava suas funções e subdivisões. As assistentes ficavam, por regulamento encarregadas de:

**(...) promover o bem estar social e garantir assistência social sob todos os seus aspectos aos servidores municipais e respectivas famílias, residentes no Conjunto.<sup>15</sup>**

Segundo o relatório do Serviço Social elaborado para o DHP, houve uma resistência ao uso da lavanderia do Pedregulho, tendo que se criar um sistema

invisível de marcação das roupas para evitar os tais constrangimentos. (Jean, 08/04/1951) Desta forma, os funcionários da lavanderia não saberiam de quem eram as roupas lavadas. Mas, ao que parece, nem isto estimulou os moradores a fazê-lo. Para dar um exemplo positivo, de acordo com depoimento da arquiteta Lygia Fernandes do Departamento de Habitação Popular, ela própria, Affonso E. Reidy – o autor do projeto arquitetônico – e Carmen mandaram lavar suas roupas na lavanderia coletiva <sup>16</sup>.

A primeira lavanderia coletiva construída no Rio de Janeiro foi no Conjunto Residencial de Olaria (IAPC – Instituto de Aposentadoria e Pensões) de 1945, projeto do engenheiro Ulysses Hellmeister. O conjunto contava com 484 casas agrupadas em quatro ou em oito, anexadas a serviços, dentre os quais uma lavanderia coletiva mecânica. Os moradores deixavam suas roupas na lavanderia que eram lavadas e devolvidas prontas. Sua existência também não escapou a duras críticas. Evangelina Mavignier, autora de Trabalho Final de Graduação de 1948 sobre o conjunto é categórica: sua existência só se justificava pela falta de quintal nas casas e que melhor mesmo seria que as donas de casa executassem a lavagem, ficando assim protegidas de exporem sua pobreza. A lavanderia causava grandes constrangimentos (exposição das roupas velhas) e problemas ao conjunto já que na prática se lavavam roupas em casa e as secavam expostas aos olhos dos transeuntes, sejam nas calçadas, janelas e varandas. (Mavignier, 1948, p. 11-12)

Os técnicos não esperavam que os trabalhadores soubessem utilizar propriamente estes espaços, e menos ainda que eles o demandassem como direitos. Os conjuntos residenciais eram planejados e construídos nestes moldes justamente na convicção de que os trabalhadores vinham de condições de moradia condenáveis do ponto de vista moral e higiênico. As casas eram planejadas também para tutelar os moradores e moradoras, os transformando através da educação. Os moradores eram de origens e perfis variados, mas grosso modo vinham de uma elite trabalhadora, branca e assalariada. O argumento das condições precárias de moradia em favela não era vivido diretamente pelos habitantes dos conjuntos habitacionais salvo algumas exceções que pode-se indicar, como os moradores do pequeno conjunto de Paquetá no Rio de Janeiro. Até onde se sabe no momento, os moradores estavam no universo da moradia precária de aluguel, como os cortiços. (PDF, 1950; Nascimento, 2016; Mangabeira, 1986) As favelas eram o mote de construção da negatividade da habitação precária, que serviam como argumentos para aquilo que se desejava construir como projeto de condição operária e de cidade.

Carmen Portinho, em artigo de Yvonne Jean para o Correio da Manhã, explicita esta postura ao rebater as críticas ao Pedregulho, acusado de ser por demais luxuoso para uma população de favelados, explicitando :

<sup>16</sup> Lygia Fernandes foi arquiteta do Departamento de Habitação Popular. Formada na primeira turma da Faculdade de Arquitetura da ENBA em 1945, teve importante trajetória no serviço público carioca, mas também na realização de obras privadas, notadamente em Alagoas, sua terra natal. Entrevista concedida à autora em 24.01.2002.

Muitos nos advertiram: “Não vale a pena construir luxuosos prédios modernos, assim. Virarão favela, em breve! Não virarão favela porque ao mesmo tempo que se tira uma família de um meio péssimo é preciso educá-la. Educada, compreende, muito mais depressa do que se pensa, que é mais agradável viver bem que mal!! (Jean, 08/04/1951)

Se os espaços internos e seus usos eram mediados por equipamentos coletivos e a explicação profissional, restava ainda a divulgação e o mobiliário. A exposição da casa moderna era parte de lógicas de divulgação e convencimento das formas de morar. Seja em feiras de exposições, seja em um dos apartamentos nos próprios conjuntos, seja por meio da imprensa, as comodidades e as novidades das casas modernas constituíam terreno importante também da pedagogia do morar.

Na França, o “Salon des Arts Ménagers”, que existiu de 1923 a 1983, organizou grandes eventos, com palestras, exposições e publicações para divulgar e convencer sobre as melhorias da vida moderna. Em 1959, apresentou um apartamento ideal em escala real como resultado de enquête feita pelo Ministério da Construção, no que se chamou de “apartment référédu”. O referendo fez parte dos trabalhos de uma comissão que incluiu a presença de mulheres como Jeanne Picard – ativista pelos direitos das mulheres trabalhadoras – que visitou cerca de 300 domicílios e fez inúmeras consultas. (Rudolph, 2014, p. 150-159)

Como mostra Paul Landauer (2010, p. 81-82, 86), deste o início do século XX que os programas de habitação social franceses contavam com “apartamentos-testemunho, mobiliados e equipados” com o fim de ajudar os locatários a “bem habitar”. Nos anos 1950, os apartamentos-testemunho são substituídos por centros sociais, que, geridos por assistentes sociais, fariam as mediações do morar. O tema privilegiado pelas assistentes sociais tornou-se a iniciação ao conforto moderno: “não se ensinava mais o tricô, mas a utilização das máquinas de tricotar, não se instruía mais sobre como cozinhar, mas como usar os aparelhos domésticos”. Em todos os casos, a “mãe de família” terá, assim como no Brasil, um papel especial. (Landauer, 2010, p. 87)

As reportagens jornalísticas também serviram como fonte de divulgação e informações sobre as moradias, seja como crítica, seja como divulgação. Ainda no caso francês, em 1958 a revista francesa Elle acompanhou uma família na mudança para o conjunto residencial de Sarcelles, um dos maiores conjuntos da região parisiense, símbolo das realizações habitacionais francesas no pós Segunda Mundial. Sob o título de “Cités sans passé”, descrevia os habitantes como vítimas do “complexo de cobaia” e o texto era acompanhado de reportagem fotográfica que mostrava a solidão da mulher, a imagem triste de um estudante e uma longa fila de espera. (Landauer, 2010, p. 244)

Voltando ao caso do Brasil, as reportagens sobre as condições de moradia feitas por Carmen Portinho,

por exemplo, condenavam as formas precárias de moradia. Uma vez feito o Pedregulho, reportagens davam conta de divulgar e desmistificar as críticas. As matérias no *Correio da Manhã* da jornalista emigrada Yvonne Jean descreviam a vida no Pedregulho, as novidades e se admiravam com o “apartamento duplex separando de maneira feliz as salas, o terraço dos apartamentos pequenos, mas possibilitando uma vida média; o grande ‘playground’, onde as crianças podem brincar à vontade já que os automóveis não podem penetrar nesta parte do jardim; os lugares de recreio cobertos para dias de chuva; a piscina que é acessível a todos os moradores de São Cristóvão; o mercado, a lavanderia mecânica, o incinerador de lixo, o ambulatório, a parte social”. (Jean, 08.04.1951)

Ensinar a morar fazia parte das lógicas de constituição do Estado nos saberes das casas, em que normatizar a vida cotidiana era parte fundamental de um programa de habitação público. Um dos apartamentos do Bloco B1 do Pedregulho foi destinado ao Serviço Social do conjunto, mobiliado de maneira “moderna e econômica”, servindo de exemplo aos moradores, tão acostumados que estavam “aos móveis enormes, às florezinhas artificiais, às litogravuras baratas”. (Jean, 08.04.1951) As fotos do interior de um dos apartamentos do Pedregulho são deste apartamento, onde se identificam móveis assinados como a cadeira Butterfly dos argentinos Antonio Bonet, Juan Kurchan e Jorge Ferrari-Hardoy de 1938, a mesma que Carmen e Reidy

tinham em casa de Jacarepaguá, que se tornou uma máxima da ambientação moderna, um apelo ao “bom gosto” em diversos lugares em que as expressões do moderno estiveram em jogo<sup>17</sup>. O arquiteto Rubens Porto (1938), assessor técnico do Conselho Nacional do Trabalho e um dos responsáveis pela elaboração da política de construção de habitações para os Institutos de Aposentadorias e Pensões, publicou em 1938 o livro “O problema das casas operárias e os Institutos e Caixas e Pensões”, onde estão claros os conceitos norteadores da construção dos conjuntos dos IAPs. Defende a racionalização da construção, a construção de blocos residenciais com apartamentos duplex e a entrega das casas devidamente mobiliadas. O mobiliário interessava tanto quanto a configuração espacial da casa. Reduzida ao mínimo, não deveria ser uma casa burguesa em miniatura. Os móveis eram fornecidos para que a casa funcionasse adequadamente, ajudando a garantir que os usos previstos em projeto se cumprissem, e também para que o arejamento e insolação ideias fossem cumpridos, o que retomava aos debates das habitações higiênicas dos anos 1920 e início dos anos 1930. (Carpintéro, 1997, p. 135-138)

Para Paulo Garcez (1998, p. 206), a atenção ao mobiliário e ao interior das unidades revelava a intenção disciplinadora dos programas habitacionais feitos pelo Estado. Eram também forma de precaução contra a “eventual transferência de hábitos não higiênicos trazidos dos cortiços ou gêneros semelhantes

<sup>17</sup> Sobre a cadeira BKF ou Butterfly ver Lienur & Pschepiurca, 2008 e Rudolph, 2015, p. 102. Sobre seu uso no Pedregulho e na Residência de Carmen Portinho ver Nascimento, 2017.



de moradia”. O mobiliário também era parte das lógicas de promoção da casa, que incluíam, também, o próximo acompanhamento dos moradores. A primeira atividade das equipes do DHP no conjunto era o contato dos moradores com suas próprias casas e o ensinamento do uso “correto” das mesmas. As assistentes e a própria Carmen Portinho iam de imóvel em imóvel e explicavam às donas de casa como “utilizarem” os espaços, sugerindo, inclusive, a organização dos móveis. Os maiores problemas eram a cozinha e o banheiro, que, por não pertencerem ao repertório formal dos barracos, não eram utilizados devidamente:

(...) a única coisa que era mais difícil era o tipo de comportamento em relação à própria cozinha, a alimentação. Usar o fogão, ao invés de usar o fogareiro. Um dos problemas que eles tinham, por exemplo, era o banho das crianças. Estavam acostumados a encher o balde e jogar nas crianças. Aí subir e tomar banho no banheiro, de chuveiro, era mais complicado<sup>18</sup>.

A caminho de uma conclusão, foi possível pensar que do mobiliário ao território, a dimensão da promoção de habitação social pelo Estado passava pelo entendimento do “povo brasileiro”. Este, tal como construído pelo ideário estadonovista, sobretudo após 1942, era aquele extremamente carente nas suas necessidades mais básicas, mas que superaria tal condição a partir da ação estatal garantidora de uma vida digna de seu status de trabalhador e trabalhadora.

A promoção de habitação pelo Estado a partir dos anos 1930 veio na esteira das experiências de promoção de moradia privada para aluguel, nos embates técnicos pela apropriação do campo de saber pelas disciplinas da engenharia, da arquitetura e do assistencialismo, e floresceu no campo da certeza de que casa era espaço doméstico, mas não necessariamente privado, pois nele coabitavam planos e projetos de trabalhar e morar em sociedade. A educação passava por todas as facetas da vida familiar do trabalhador e da trabalhadora, indo de como utilizar um fogão a como administrar a casa, passando pela higiene pessoal. A arquitetura não era um objeto isolado e sim uma decorrência de sérias pretensões de transformar as maneiras de morar da população. Acreditava-se que o próprio espaço arquitetônico poderia operar mudanças, dentro do ideário que o homem transforma-se pelo meio em que vive, desde que acompanhado de serviço social. E eu encerro com a citação da assistente social Anna Augusta Almeida que mostra a aderência às condições de mudança.

**Tinha uma família que quando estava no barraco, era um dos mais sujos, mais sujos. Lá no Conjunto eles não tiveram nenhum problema.**<sup>19</sup>

Como campo de conhecimento para as mulheres de elite e como espaço vivido para as trabalhadoras, a habitação social foi foco apropriações e transformações. Os papéis femininos sobre os saberes da casa no Brasil ficam evidentes no debate sobre a mulher trabalhadora e nas lutas

<sup>18</sup> Entrevista concedida a autora em 24.01.2002.

<sup>19</sup> Idem.

por direitos desde os anos 1920. Mas é com a constituição do estado de direitos sociais do regime varguista - colocando o trabalhador, a trabalhadora e a família no centro das políticas sociais – que o tema

ganhou interesse estatal. O lugar da mulher na habitação social foi indissociável da família e de seus papéis políticos, seja como mulheres trabalhadoras, seja como mulheres de elite.

## FONTES

- BALTHAZAR, Horaciola S. **Serviço social em conjuntos residenciais**. Trabalho de Conclusão de Curso, Instituto Social. Rio de Janeiro: mimeo, 1954.
- DHP. **Relatório do Setor de Serviço Social**. Rio de Janeiro: mimeo, 1961.
- JEAN, Yvonne. “O Conjunto Residencial Pedregulho”. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: 23.1.1949.
- \_\_\_\_\_. “Um conjunto residencial modelo”. **Correio da Manhã**, Suplemento. Rio de Janeiro: 8.4.1951.
- \_\_\_\_\_. “O arquiteto Reidy, a habitação popular e a Bienal”. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: data.
- IAPI. Relatório e Balanço Geral de 30/12/1940 3º Exercício. Relatório Apresentado pelo Conselho Fiscal. Rio de Janeiro, 1941.
- MAVIGNIER, Evangelina F. **Serviço social de família num conjunto residencial**. Trabalho de Conclusão de Curso, Instituto Social. Rio de Janeiro: mimeo, 1948.
- \_\_\_\_\_. “Residência Mínima. O problema de arquitetura contemporânea”. **Acrópole**, nº38. São Paulo: jun. 1941. p.80
- OLIVEIRA, Marília M. G. **Da necessidade dos centros sociais nos Conjuntos Residenciais**. Trabalho de Conclusão de Curso, Instituto Social. Rio de Janeiro: mimeo, 1954.
- OLIVEIRA, Nair Cruz de. **Uma experiência de um trabalho num centro social**. Rio de Janeiro: Serviço Social do Comércio, Depto. Nacional, 1955.
- PDF. **Regimento do Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes**. Rio de Janeiro: Departamento de Habitação Popular, 1950b.
- PINHEIRO, Maria Esolina. **Serviço Social: síntese histórica do Distrito federal e Estado do Rio**. Rio de Janeiro: Ed. A Noite, s/d.
- PORTINHO, Carmen. “Habitação Popular”. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: 17.3.1946.
- PORTO, Rubens. **O problema das casas operárias e os Institutos de Caixas de Pensões**. Rio de Janeiro: s/ ed., 1938.
- SOUZA, Julieta Coelho de. **Alguns aspectos do serviço social na organização da família operária**. Trabalho Conclusão de Curso, Instituto Social. Rio de Janeiro: mimeo, 1944.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- BEAUMONT, Cairtriona. **Housewives and citizens. Domesticity and the women's movement in England, 1928-64**. Manchester: Manchester University Press, 2013.
- ABOY, Rosa. **Viviendas para el Pueblo. Espacio urbano y sociabilidad en el barrio Los Perales. 1946-1955**. Argentina: Universidad de San Andrés/ Fondo de Cultura Económica, 2005.
- ARAVECCHIA BOTAS, Nilce. Estado, trabalhadores e território: os subúrbios como personagens na Era Vargas. In: FARIA, Rodrigo de; REZENDE, Vera F.. (Org.). **O Rio de Janeiro e seu desenvolvimento urbano. O papel do setor municipal de urbanismo**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017.
- ARAVECCHIA-BOTAS, Nilce. **Estado, arquitetura e desenvolvimento. A ação habitacional do Iapi**. São Paulo: Editora Unifesp, 2016.
- BALLENT, Anahi; LIERNUR, Jorge Francisco. **La casa y la multitudvivienda, política y cultura en la Argentina moderna**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico de Argentina, 2014.
- BLAU, Eve. **The architecture of Red Vienna, 1919-1934**. Cambridge: MIT Press, 1999.
- Blay, Eva. **Eu não tenho onde morar: vilas operárias na cidade de São Paulo**. São Paulo: Nobel, 1985.
- BONDUKI, Nabil; KOURY, Ana Paula. (Org.). **Os pioneiros da habitação social**. São Paulo: Editora da Unesp/ Sesc, 2014.
- BONDUKI, Nabil. **Origens da habitação social no Brasil. Arquitetura Moderna, Lei do Inquilinato e Difusão da Casa Própria**. São Paulo: Estação Liberdade/ FAPESP, 1998.
- CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DARLING, Elizabeth. 'A citizen as well as a housewife': new spaces of domesticity in 1930s London". In: HEYNEN, Hilde e BAYDAR, Gulsüm (orgs). **Negotiating Domesticity: Spatial Productions of Gender in Modern Architecture**. Londres: Routledge: 2005.
- DECCA, Maria Auxiliadora Guzzo. **A vida fora das fábricas: cotidiano operário em São Paulo (1920/1934)**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Cotidiano de trabalhadores na República**. São Paulo, 1889/1940. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- FEDERICI, Silvia. **O calibã e a bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- FOURCAUT, Annie; DUFAUX, Frédéric; SKOUTELSKY, Rémy. **Faire l'histoire des grands ensembles**. Bibliographie, 1950-1980. Lyon: ENS Éditions, 2003.
- FRACCARO, Glaucia. **Os direitos das mulheres: feminismo e trabalho no Brasil (1917-1937)**. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2018.
- GARAY, Graciela de (Coord.) **Modernidad habitada: Multifamiliar Miguel Alemán, Ciudad de México, 1949-1999**. México: Instituto Mora, 2004.
- GILLIS, Stacy; HOLLOWS, Joanne. **Feminism, Domesticity and popular culture**. Londres: Routledge, 2010.

- GOMES, Ângela de Castro. **A invenção do trabalhismo**. São Paulo: Vértice, 1988.
- GORELIK, Adrian. **Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- HARDMAN, Francisco Foot. **Nem pátria, nem patrão! Memória operária, cultura e literatura no Brasil**. São Paulo: Unesp, 2002.
- HENDERSON, Susan. "A revolution in the women's sphere: Grete Lihotzky and the Frankfurt kitchen". In: LANE, Barbara. Housing and dwelling. **Perspectives on Modern Domestic Architecture**. Londres: Routledge, 2006.
- HEYNEN, Hilde e BAYDAR, Gülsüm (orgs). **Negotiating Domesticity: Spatial Productions of Gender in Modern Architecture**. Londres: Routledge: 2005.
- JENCKS, Charles. A. **The language of post-modern architecture**. Londres: Academy Editions, 1978.
- KOURY, Ana Paula. "Modern housing estates and the production of the Brazilian city (1937-1960)", **Planning Perspectives**, Vol. 24, 2019.
- LANDAUER, Paul. **L'invention du grand ensemble. La caisse des dépôts maître d'ouvrage**. Paris : Picard, 2010.
- LE MOS, Carlos. A. Cerqueira. **Cozinhas, etc.: um estudo sobre as zonas de serviço da casa paulista**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LIERNUR, Jorge Francisco e PSICHEPIURCA, Pablo. "Arte y vida: una casa en la ciudad, una silla en el mundo" In: \_\_\_\_\_. **La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en Argentina – 1924-1965**. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes/ Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.
- LIERNUR, Jorge. Introdução. In: BALLENT, Anahi; LIERNUR, Jorge Francisco. **La casa y la multitud vivienda, política y cultura en la Argentina moderna**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico de Argentina, 2014.
- LIRA, José. **Warchavchik: fraturas da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- Mangabeira, Wilma. Lembranças de Moucouzinho (1943-1964): estudo de um conjunto residencial construído pelo Estado para os trabalhadores industriais. Dissertação (mestrado) IUPERJ. Rio de Janeiro: 1986.
- MARINS, Paulo César Garcez. "Habitação e vizinhança: limites de privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras." In: SEVCENCO, Nicolau (org.) Da belle époque à era do rádio. **História da Vida Privada no Brasil**. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MELLO, Joana. **O Arquiteto e a Produção da Cidade. A Experiência de Jacques Pilon. 1930-1960**. São Paulo, Annablume, 2012.
- MICHEL, Geneviève; DERAÏNNE, Pierre-Jacques. Aux Courtillères. **Histoires singulières et exemplaires**. Paris: Creaphis, 2005.
- MUXÍ, Zaida. **Mujeres, casas y ciudades. Más allá del umbral**. Barcelona, DPR-Barcelona, 2018.
- NASCIMENTO, Flávia Brito do. **Entre a estética e o hábito: o Departamento de Habitação Popular (Rio de Janeiro, 1946-1960)**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Coordenadoria de Documentação e Informação Cultural, Gerência de Informação, 2008.

- NASCIMENTO, Flávia Brito do. **Memória dos conjuntos residenciais modernos em São Paulo: preservação do patrimônio cultural e educação patrimonial**. São Paulo: Relatório de pesquisa, 2016.
- NASCIMENTO, Flávia Brito do. Da rede à BKF: a casa privada e o conjunto público de Carmen Portinho e Affonso Reidy. In: Flavia Nascimento; Joana Mello; José Lira; Silvana Rubino. (Org.). **Domesticidade, gênero e cultura material**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017. p. 175-204.
- NASCIMENTO, Flavia; MELLO, Joana; LIRA, José; RUBINO, Silvana (Org.). **Domesticidade, gênero e cultura material**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017, v. 1, p. 175-204.
- PAOLI, Maria Célia. “A Família Operária: notas sobre sua formação histórica no Brasil”. **Tempo Social**, no4. São Paulo: 1992. pp.17-41
- RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar. A utopia da cidade disciplinar, 1890-1930**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- ROSATTI, C. G.. Habitar, Narrar e Construir: a casa moderna nos relatos biográficos de seus moradores. **SÉCULO XXI - REVISTA DE CIÊNCIAS SOCIAIS**, v. 8, p. 851-888, 2019.
- RUBIN, Eli. *Amnesiopolis. Modernity, Space, and Memory in East Germany*. Londres: Oxford University Press, 2016.
- RUBINO, Silvana. “Corpos, cadeiras, colares: Lina Bo Bardi e Charlotte Perriand”. **Cadernos Pagu** (UNICAMP. Impresso), v. 34, p. 331-362, 2010.
- RUBINO, Silvana. Lugar de Mulher. **Arquitetura e Design modernos, gênero e domesticidade**. Tese (Livre Docência) Unicamp, 2017.
- RUDOLPH, Nicole. At home in postwar France. **Modern Mass Housing and the right to comfort**. Nova York: Berghahn, 2015.
- TEIXEIRA, Ana Paula Tavares. **Uma cosmopolita nos trópicos : a trajetória de Yvonne Jean no jornalismo carioca (1940-1950)**. Dissertação (mestrado) – Escola de Ciências Sociais da Fundação Getulio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, 2018.
- VARGA-HARRIS, Christine. **Stories of House and Home: soviet apartment life during the Khrushchev years**. Ithaca: Cornell University Press, 2015.
- VOLDMAN, Danièle. **Locataires et propriétaires. Une histoire française**. Paris, Payot, 2016.



# RELATOS DE EXPERIÊNCIAS EM OFICINAS QUE EXPLORAM INCURSÕES URBANAS EM DIÁLOGO COM PRÁTICAS DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO

*Eneida de Almeida  
Maria Carolina Maziviero*

## Resumo

Este texto propõe o relato de experiências desenvolvidas em oficinas realizadas no âmbito de duas edições sucessivas da Jornada do Patrimônio promovidas pela Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, intituladas “Cidade Metafórica I” e “Cidade Metafórica II”, durante dois dias seguidos do mês de agosto (em 2016 e 2017), e repropostas com algumas variações na programação da 11ª Bienal de Arquitetura de São Paulo (janeiro de 2018). Com o interesse de ampliar a noção do bem cultural, de modo a superar a ideia do patrimônio consagrado, na direção da percepção do habitante, as atividades apoiaram-se em discussões relacionadas aos conceitos de espaço e lugar, tendo sido debatidas em relatos e vivências realizadas em incursões na área central da cidade, com o desejo de estimular a criação de narrativas e mapeamentos pessoais amalgamados aos registros do grupo.

**Palavras-chave:** Patrimônio arquitetônico e urbano; relatos de experiências; mapeamentos.

## Abstract

This text offers an account of experiences developed in workshops held during two successive editions of the Jornada do Patrimônio (Heritage Journey) promoted by the Department of Culture of the City of São Paulo, called “Cidade Metafórica I (Metaphorical City I)” and “Cidade Metafórica II (Metaphorical City II)”. The two day workshops were held on August (2016 and 2017) and repeated with some variations as part of the program of the 11<sup>th</sup> Biennial of Architecture of São Paulo (January 2018). Aiming at broadening the notion of cultural asset, in order to overcome the idea of established heritage and moving towards the perception of the inhabitant, the activities were based on discussions related to the concepts of space and place, which were questioned later on through accounts and group dynamics performed in excursions along the central area of the city, aspiring to encourage the creation of personal narratives and mappings amalgamated to the records of the group.

**Keywords:** architectural and urban heritage; accounts of experiences; mappings.

## Resumen

Este texto propone el relato de experiencias desarrolladas en talleres realizados en el marco de dos ediciones sucesivas de la Jornada del Patrimonio promovidas por la Secretaría de Cultura del Municipio de São Paulo, tituladas “Ciudad Metafórica I” y “Ciudad Metafórica II”, durante dos días seguidos del “ el mes de agosto (en 2016 y 2017), y repropuestas con algunas variaciones en la programación de la 11ª Bienal de Arquitectura de São Paulo (enero de 2018). Con el interés de ampliar la noción del

bien cultural, para superar la idea del patrimonio consagrado, en la dirección de la percepción del habitante, las actividades se apoyaron en discusiones relacionadas con los conceptos de espacio y lugar, habiendo sido rebatidas en relatos y vivencias realizadas en incursiones en el área central de la ciudad, con el deseo de estimular la creación de narraciones y mapeos personales amalgamados a los registros del grupo.

**Palabras-clave:** patrimonio arquitectónico y urbano; relatos de experiencias; asignaciones.

## INTRODUÇÃO

Escapando às totalizações imaginárias do olhar, existe uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície, ou cuja superfície é somente um limite avançado, um limite que se destaca sobre o visível. Neste conjunto, eu gostaria de detectar práticas estranhas ao espaço “geométrico” ou “geográfico” das construções visuais, panópticas ou teóricas. Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de “operações” (“maneira de fazer”), a “uma outra espacialidade”, (uma experiência “antropológica”, poética e mítica do espaço) a uma mobilidade opaca e cega da cidade habitada. Uma cidade transumante, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível (Michel De Certeau, 1998, p.172).

O estudo da cidade como um organismo complexo e mutante, repleto de significações, permite diversas abordagens, segundo distintos campos de conhecimento e formas variadas de representação.

Há processos de interpretação e representação da cidade calcados em visões consolidadas, em imagens catalogadas e largamente conhecidas. Duas formas de documentação podem ser ilustrativas dessa condição: os cartões postais, constituídos por referências significativas da paisagem arraigadas à memória da população; os inventários de bens tombados, inseridos no domínio do patrimônio cultural, definidos por critérios institucionais compartilhados com a coletividade.

Com base no entendimento de Michel De Certeau (1998), o propósito aqui

é outro: transpor a superfície, extrapolando aquilo que é mais evidente, procurando, por um lado, explorar estratos submersos, numa tentativa de penetrar nos meandros de um território desconhecido, e, por outro, por em prática certas condutas experimentais, deixando-se guiar pelo imprevisto, pela intuição, buscando assim aproximar-se da vivência cotidiana dos cidadãos, justamente por entender que tais estratégias possam ser apropriadas para a condução das políticas urbanas contemporâneas.

Este texto propõe o relato de experiências desenvolvidas em oficinas realizadas no âmbito de duas edições sucessivas da Jornada do Patrimônio (2016 e 2017), promovidas pela Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, intituladas “Cidade Metafórica I” e “Cidade Metafórica II”, durante dois dias seguidos no mês de agosto. Uma terceira incursão foi reproposta como parte da programação da 11ª Bienal de Arquitetura de São Paulo (janeiro de 2018). As atividades foram concebidas e desenvolvidas por uma equipe que reuniu as autoras deste artigo a duas outras proponentes: Angela Di Sessa, fotógrafa, mestrado em Artes Visuais, com experiência em exposições e documentação de temas ligados à memória e ao patrimônio cultural; e Marcia Benevento, arquiteta e urbanista, mestre na Área de Estruturas Ambientais Urbanas, com experiência na criação de espaços lúdicos.

As experiências, que estabelecem ligações com pesquisas realizadas pelas autoras do artigo junto ao Programa de

Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu (PGAUR/USJT), tiveram como objetivo o reposicionamento dos participantes em relação aos valores atribuídos à cidade, a seus artefatos e aos espaços urbanos, considerando suas múltiplas camadas de memória e de usos, através de vivências exercitadas durante a realização das atividades, com o objetivo de estimular o olhar consciente e a capacidade de ativar novas tessituras imaginárias e vínculos afetivos. O próprio conceito de patrimônio foi debatido, uma vez que se buscava reformulá-lo com base nas noções de pertença e cidadania.

Em dois dias de trabalho (3h/dia) as Oficinas “Cidade Metafórica I e II” propuseram aos participantes elaborar registros de diferentes naturezas, que se traduzissem em inventários dos percursos vividos e narrativas poéticas, por meio da observação atenta e do exercício da capacidade de perscrutar a cidade em sua dimensão física e simbólica.

No primeiro dia, os trabalhos foram divididos em três etapas: 1) apresentação da proposta aos participantes – reunidos na Sede do Arquivo Histórico Municipal, na primeira e na Sala Café da Galeria Olido, na segunda edição – seguida de algumas dinâmicas coletivas de sensibilização, envolvendo a relação entre corpo e espaço; 2) realização das dinâmicas iniciais adaptadas ao espaço aberto; 3) realização das caminhadas pela área central da cidade – na primeira edição o percurso explorou o Bairro Bom Retiro, na segunda, o Largo do Paissandu – com

o intuito de executar operações sucessivas de observação, sinalização de pontos de interesse e finalmente registro de elementos, pessoas e situações, fossem elas peculiares, inesperadas, ou cotidianas.

No segundo dia, os resultados foram visualizados, comentados e mapeados, segundo critérios estabelecidos pelos participantes após a discussão e compartilhamento das experiências e dos registros feitos na expedição do dia anterior. Os registros parciais e a cartografia final foram compartilhados na página do evento do Facebook, durante e após a realização das atividades, incentivando interação entre os participantes, a troca de material e a comunicação das diferentes formas de mapeamento das sensações vividas.

O relato dessas experiências, a nosso ver, permite problematizar a associação entre o desenho (e outras formas de representação) e a cidade a partir da percepção do corpo, admitindo essa mediação como condição para a elaboração particular daquela associação.

## ESBOÇANDO METAS E CAMINHOS

Conforme Michel De Certeau:

A cidade-panorama é um simulacro “teórico” (ou seja, visual), em suma um quadro que tem como condição de possibilidade um esquecimento e um desconhecimento das práticas. (...) Mas embaixo (*down*), a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa

experiência, eles são caminhantes, pedestres, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um “texto urbano” que escrevem sem poder lê-lo. (DE CERTEAU, 1998, p. 171)

O autor sugere que as práticas organizadoras da cidade habitada ocorrem em meio a uma espécie de cegueira determinada pela própria imersão do cidadão no território vivido. A investigação sobre a habitabilidade do espaço, sobre como vivemos e construímos um lugar, permite enveredar por indagações sobre a nossa presença no mundo: que lugar ocupamos? Que lugar nos pertence? A que mundo pertencemos? Essa abordagem requer uma aproximação sensível, que concilie uma esfera estritamente técnica e científica a uma matriz de compreensão mais humanística, deslocada do saber especializado, indo em direção à percepção do habitante, nos moldes de uma *“experiência antropológica, poética e mítica do espaço”*, como sugere M. De Certeau, em busca de uma *“cidade metafórica”* que se pretende desvelar.

Tornar próprio um lugar – ambientar-se – demanda exercitar uma forma de conhecimento semelhante à realização de uma descoberta, fruto de uma incursão por porções recônditas do território e da memória, distinta da lógica utilitária predominante no cotidiano, que permeia a locomoção e o contato diário, pautados especialmente pela rotina casa-trabalho, casa-escola, escola-trabalho-casa, ou por deslocamentos equivalentes, muitas vezes mecânicos e repetitivos.

O objetivo da atividade proposta foi o de propiciar um embate com a cidade, por meio de caminhadas no espaço urbano em condições singulares de observação, que provocassem não apenas experiências de deslocamento físico, ao se transitar pelo espaço urbano, mas, sobretudo, um deslocamento da percepção, de modo a potencializar a criação de novos mapeamentos e relatos urbanos.

Nessa perspectiva, interessava ampliar a noção do bem cultural, de modo a superar a ideia do patrimônio consagrado, aludindo a uma compreensão mais próxima da sensibilidade do cidadão, considerando presenças marginais, situações menos cristalizadas e, desse modo, colocar em discussão a visão oficial amplamente difundida, atentando ao registro de territórios preteridos e à criação de novas narrativas. A memória, nesse contexto, apresenta-se como um mecanismo de compartilhamento de lembranças conectadas ao momento e espaço presentes e, ao mesmo tempo, instrumento poderoso de demarcação de subjetividade, lugar de resistência, de recriação e reordenamento da existência individual e coletiva (ALMEIDA, 2017).

Partindo-se do princípio de que a ideia de patrimônio não advém de uma condição imanente do próprio bem, mas afirma-se a partir de um pacto social e que, portanto, transcende a esfera individual e não se limita exclusivamente ao conhecimento técnico, é que se colocou entre as metas principais dessa iniciativa construir coletivamente referências e repertórios ligados à leitura urbana,





**Figura 1** – Representação como meio de ambientação e reconhecimento do lugar. Foto: Angela Di Sessa

à compreensão da paisagem e dos seus componentes como suportes de memória, que pudessem amparar as discussões relativas aos temas da preservação do patrimônio cultural e que refletissem a respeito dos critérios de seleção do que preservar, por que e como fazê-lo.

O estudo articula, portanto, a exploração dos espaços públicos (e meios de representação) de áreas centrais com a discussão dos conceitos de patrimônio e das práticas de preservação, apontando para o alargamento dessas compreensões e procurando revigorar um sentido de lugar compartilhado no panorama atual da cidade (Figura 1).

## REFERÊNCIAS E ITINERÁRIOS

A formulação da Oficina usufruiu da aproximação de certos autores e suas respectivas abordagens, consideradas oportunas referências de suporte para as discussões e práticas propostas. Eis alguns deles e os enfoques privilegiados nas conversas: o historiador Ulpiano Bezerra de Meneses e a reflexão acerca dos conflitos entre preservação e ordenação urbana; o arquiteto norueguês Norberg-Shulz e o estreitamento de vínculos entre o exercício da arquitetura e o mundo dos “fenômenos” concretos da vida cotidiana; Guy Debord e sua *Teoria da deriva* com referência às práticas de deambulação, que inspiraram não só o deslocamento no espaço público, mas também a dinâmica das atividades desenvolvidas; Michel de Certeau e a

criatividade desenvolvida por meio de táticas de resistência à reprodução acrítica de procedimentos tecnicistas.

Como afirma Meneses

(...) é por meio de elementos empíricos do ambiente urbano que os significados são instituídos, criados, circulam, produzem efeitos, reciclam-se e se descartam. Afinal, a corporalidade é base de nossa condição humana. Além disso, não sendo os significados derivados de nossa constituição genética, nem tendo natureza estável, mas sendo produto de escolha e, portanto, historicamente instituídos, mutáveis e diversificáveis, não são nas coisas selecionadas elas próprias que devemos buscar critérios conclusivos para identificar o que compõe esse sistema de referências e guias. São nas forças que geram os interesses e nos conflitos que podem opô-los (...) que encontraremos as chaves pelas quais certos atributos geométricos e físico-químicos (os únicos imanentes) das coisas permitem a mobilização a serviço do sentido. Sem as práticas sociais não há sentidos sociais. Mas também não há significados sociais sem vetores materiais. (MENESES, 2006, p. 37)

Meneses, ao examinar os critérios de valoração dos bens culturais urbanos e as condutas de patrimonialização, questiona a polaridade entre patrimônio material e imaterial, na medida em que indica a inadequação de se dissociar a dimensão física das práticas de significação social. O autor discorda da conduta usual presente no ambiente cultural paulistano que associa o

interesse patrimonial a usos culturais pre-  
tensamente eruditos, ligados à indústria  
cultural e, por consequência, desconecta-  
dos das práticas sociais corriqueiras.

Christian Norberg-Schulz, e sua obra  
*Intentions in Architecture* (1963), com-  
põe a antologia crítica de Kate Nesbitt  
(2006), com vistas a abarcar o enfoque  
fenomenológico da arquitetura. O arqui-  
teto, segundo a pesquisadora, esboça uma  
compreensão abrangente da arquitetura,  
com base na obra do filósofo alemão  
Martin Heidegger (1889-1976) e na fe-  
nomenologia de Edmund Husserl (1859-  
1938), propondo um “retorno às coisas,  
em oposição às abstrações e construções  
mentais”. Norberg-Schulz, conforme  
assinala Nesbitt, identifica o potencial  
da fenomenologia “como a capacidade  
de dar significado ao ambiente mediante  
a criação de lugares específicos”. Remete-  
se ao conceito romano de *genius loci*,  
segundo o qual há uma divindade que  
preside o lugar habitado pelo homem, ou  
seja, reafirma a conexão dos lugares com o  
sagrado, evocada na fundação das cidades  
antigas. Habitar um lugar, de acordo com  
essa concepção, requer “estar em paz num  
lugar protegido”. Nessa perspectiva, a  
arquitetura corresponderia ao ato arque-  
típico de delimitar um lugar no espaço,  
tornando “clara a localização da existência  
dos homens que, na definição de Heideg-  
ger, está entre o céu e a terra, em face dos  
seres divinos” (Nesbitt, 2006, p. 443-444).

Segundo Norberg-Schulz (In  
Nesbitt, 2006, p. 455), “orientação” e  
“identificação” são pontos fundamentais  
do “estar-no-mundo do homem”. Se a

“orientação” é qualidade do “homem  
peregrino” e faz parte da sua própria  
natureza, a “identificação” é a base do en-  
raizamento e possibilita “ter uma relação  
amistosa com determinado ambiente”.

As experiências do grupo dos Situ-  
acionistas, desenvolvidas no ambiente  
cultural francês, envolvendo um movi-  
mento artístico e político do final dos  
anos 1950, avançando pelos anos 60,  
associadas a uma postura de contestação  
aos padrões estabelecidos, mostram-se  
apropriadas para estimular as práticas de  
deambulações propostas pela Oficina.  
Aqueles condutas recuperaram certas  
práticas de errância do final dos anos  
1920-30 introduzidas pelos dadaístas,  
depois retomadas pelos surrealistas, na  
exploração do território com o intuito de  
se apropriar do espaço e, assim, estreitar a  
relação entre o corpo e o espaço, entre o  
indivíduo e o ambiente.

A Internacional Situacionista (I  
S), criada por Guy Debord em 1957,  
valeu-se das doze edições da revista *IS*  
(1958-1969) para difundir suas táticas  
políticas e criativas em vários países da  
Europa, estreitando relações entre a arte  
e o urbanismo, deslocando-a para a esfe-  
ra política (JACQUES, 2003). Essas prá-  
ticas afirmavam-se como ações libertárias  
contra a sociedade capitalista e o aparato  
cultural institucionalizado. Correspon-  
diam a ações rápidas, percursos improvi-  
sados, numa inversão dos deslocamentos  
usuais e previsíveis. A “deriva” seria o  
vaguear do indivíduo que não estabelecia  
*a priori* o destino e o percurso, mas se  
deixava levar pela “paixão”, pela intuição,

pelo acaso, atento aos sinais do próprio território e aos sentimentos que esse ambiente despertaria nele próprio.

Pensadores como Michel De Certeau procuram dar algumas pistas aos que desejam outro mundo para ser vivido, aos insatisfeitos com a relação entre os homens e o espaço urbano e os homens entre si nas grandes cidades. Propõe uma aproximação poética na medida em que pressupõe um fazer artístico criativo desenvolvendo-se no próprio dia-a-dia. Defende os caminhos tortuosos, não o percurso mais breve, na perspectiva de ampliar fronteiras, rompê-las, ativar paixões, sentimentos, emoções que possam estimular a imaginação e o intelecto.

### **A OFICINA CIDADE METAFÓRICA: DESCRIÇÃO DAS ATIVIDADES E OBJETIVOS**

O objetivo da atividade foi propiciar uma experiência que despertasse discussões

distanciadas das concepções mais estritas de patrimônio, normalmente associadas tanto ao que é excepcional na paisagem, quanto às restrições de apropriação vinculadas ao instrumento do tombamento, como medida essencial de preservação do bem cultural. De modo equivalente, procurou-se desenvolver uma dinâmica que fugisse aos cânones mais rígidos de produção científica, valendo-se de estratégias estranhas às lógicas acadêmicas convencionais, condizentes com os próprios objetivos da Jornada do Patrimônio, cujo papel corresponde precisamente em estreitar as relações entre os organismos de cultura e de preservação do patrimônio e a população de modo geral.

Nesse sentido, pensou-se ser oportuno exercitar os corpos em movimento, ao mesmo tempo em que se reconstituíam diversas camadas de memórias e de interações sociais associadas às dinâmicas do espaço percorrido, procurando relacioná-las à perspectiva de discussão da construção e apropriação da cidade e de sua representação simbólica.

A Oficina nasceu dentro das Jornadas do Patrimônio em sua implantação, em 2015, e vem se desenvolvendo desde então a partir de parâmetros de trabalho similares, que, porém, se atualizam em função do processo de reflexão que se desencadeia em cada edição.

Configurada como uma oficina-expedição pretende explorar a construção do conhecimento mediante vivências de deslocamentos de eixos de percepção e registro do simples cotidiano, ativados pela mobilidade a pé, com o propósito de

**Figura 2** – Exame do material coletado para a elaboração do mapeamento coletivo. Fotos: Maria Carolina Maziviero.



desencadear novos processos de leitura e interpretação do “texto urbano”.

A caminhada cria condições de referência para observação da área central de São Paulo, assim como é a própria referência a ser observada, ou seja, cidade vista a partir do deslocamento, por meio de vivências induzidas ao longo do percurso e coleta de material. (Figura 2).

### Objetivos gerais

Discutir e ampliar o conceito de patrimônio cultural provocando um deslocamento perceptivo do participante em relação à cidade através de uma oficina, na qual ocorrerão vivências estimuladoras de novos vínculos, modos de reconhecimento e de resignificação do estar na cidade, do próprio conceito de patrimônio.

### Objetivos específicos

Criar mapeamentos e inventários dos percursos vividos, narrativas poéticas, desenvolvendo o olhar e a capacidade de reconhecimento e reposicionamento de valores atribuídos à cidade, aos espaços e aos meios de ativação de memória.

### Procedimentos

Atividades de sensibilização, registro e produção de material de observação em dois encontros com duração de 4 horas cada, com a possibilidade de se estender individualmente em período extra aula.

A programação prevê a integração entre atividades que ocorrerão em um ambiente interno, adequado para a

reunião do grupo e para o desenvolvimento de reflexão e, atividade externa em percurso na cidade.

### Primeiro encontro

Exercícios de sensibilização e movimento corporal voltados à ampliação da capacidade sensorial e cognitiva do espaço. A proposta da atividade em recinto fechado se justifica por possibilitar uma abordagem mais controlada e de menor grau de complexidade para os registros que serão realizados de modo intercalado às caminhadas.

No mesmo período ocorrerá primeira incursão em campo.

### Segundo encontro

Nova expedição a campo em que se renova a observação e registro de ambientes e dos elementos que o compõem

O interesse principal é registrar outras espacialidades a partir do corpo a corpo com o espaço público, que confronta a cidade planejada e visível. Interligada ao interesse central coloca-se a possibilidade de se discutir diferentes formas de representar – por mapeamentos, desenhos, sons ou fotos – e se relacionar com o território. A expectativa é que a discussão ofereça suporte para a elaboração de novos relatos e, portanto, propicie novas formas de organização subjetiva e novos vetores de relacionamento com a cidade de São Paulo (Figura 3).

### ALGUNS APONTAMENTOS ENTRE A ESTABILIDADE E O MOVIMENTO

Em suas várias edições, as oficinas-expedição, consideram a pertinência de recuperar ideias e práticas apoiadas nas referências aqui mencionadas, no sentido de reformular a nossa relação com a cidade, moldada pouco a pouco por automatismos, por vínculos meramente utilitários, em que os deslocamentos não usufruem necessariamente da nossa atenção ao percurso, à paisagem, às suas evidências materiais, nem tampouco à sua dimensão simbólica e memorial.

Interessava-nos ainda ativar uma discussão de patrimônio que acolhesse múltiplos olhares, interpretações e narrativas, para compor uma abordagem plural ditada mais pela diversidade de posições e expectativas, do que pelos consensos até então confirmados por uma visão do patrimônio oficial e institucional. Uma

experiência que pudesse ampliar e intensificar um diálogo entre pesquisadores de várias áreas do conhecimento e o público em geral, entre as pessoas interessadas em estreitar os elos com a cidade e com outros habitantes, reforçando as noções de identidade e pertença.

Movimentar-se possibilita adquirir consciência do corpo e de si próprio, permite conquistar autonomia e desenvolver uma postura ativa, que se relaciona com a cognição, orientação e apropriação do território. Oferece condições de parametrar-se com o entorno e vice-versa, estabelecendo ligação entre o sujeito e o espaço, durante o tempo de deslocamento. Propicia, assim, reagir aos mecanismos regrados preestabelecidos, pretensamente objetivos da experiência moderna. Alternando a visão panóptica ao percurso do pedestre, deslocando-se do alto da torre ao rés do chão, da cartografia tradicional aos mapas afetivos, reconstrói-se um mapa pessoal a ser compartilhado com o grupo e amalgamado ao registro coletivo.

Quem sabe as experiências aqui expostas possam revelar pistas mesmo que embrionárias para estimular novas práticas e representações da cidade contemporânea que possam articular as discussões sobre o patrimônio material e imaterial, norteando novas formas de produção e conservação da cidade.

**Figura3** – Exercício de observação e representação à distância. Foto: Angela Di Sessa.





## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

269

- ALMEIDA, Eneida de. “Cidade e desenho entre memória e criação”. Anais do IV Seminário Internacional “Arquitecturas – imaginadas: Representação Gráfica Arquitectónica e Outras-Imagens”. Madrid: ETSAM, 2017.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.
- NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**. Antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Cosacnaify, 2006.
- JACQUES, Paola B. (org.). **Apologia da deriva**. Escritos situacionistas sobre a cidade. Petrópolis: Vozes, 2003.
- MENESES, Ulpiano Bezerra T. de. **A cidade como bem cultural**. Áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance na preservação do patrimônio ambiental urbano. São Paulo: IPHAN, 2006.

---

ENEIDA DE ALMEIDA – Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da graduação e pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas | prof.eneida@usjt.br

MARIA CAROLINA MAZIVIERO – Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da graduação e pós-graduação da Universidade Federal do Paraná | mcarolmazi@hotmail.com

# POR UMA ABORDAGEM DE AMBIÊNCIAS EM ENTORNO DE BENS DE INTERESSE CULTURAL

*Mariana Kimie Nito*

## Resumo

Entorno, vizinhança e ainda área envoltória ou de tutela são denominações dadas, ao longo da trajetória do campo do patrimônio cultural, ao instrumento de restrição de uso para a preservação de bens tombados. Sua regulamentação qualifica e é uma forma de concretizar a relação entre o patrimônio e o local onde este se situa. Atualmente, ampliaram-se significativamente suas potencialidades e significações como instrumento de valor adjetivo aos bens acautelados, ganhando jurisprudência e importância nas políticas empreendidas pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (Iphan). O entorno de bens tombados passa a ser compreendido como ambiência, valorizando a integração dos bens culturais no espaço urbano. A expressão ambiência é utilizada na prática institucional do Iphan em uma perspectiva de compreensão dos diferentes aspectos dos bens protegidos para a ampla preservação por meio de seus entornos. Foi a partir dessa percepção que se desenvolveu uma pesquisa de mestrado interdisciplinar em preservação do patrimônio cultural, na qual esboçou-se um processo heurístico de abordagem de ambiência no entorno de bens tombados como forma de tratamento deste para preservação ampla do patrimônio cultural. Com isso, evidenciou-se as manifestações mais atuais do termo em investigações interdisciplinares de abordagens sensíveis urbanas que o compreendem como fator integrado, permitindo a percepção das coisas nos espaços vivenciados pelos diferentes sujeitos. Analisou-se como as ambiências permitem compreender as múltiplas relações entre os bens culturais e seus entornos. O repertório desenvolvido foi aplicado em pesquisas de campo feitas no conhecimento das ambiências do entorno da Casa de Portinari, localizada em Brodowski no Estado de São Paulo. Mais do que levantar informações, foi possível criar situações de compreensão dos processos existentes no entorno a partir das percepções das pessoas que vivenciam o entorno da Casa. Este artigo apresenta a pesquisa a partir de uma leitura da noção de ambiência por meio de abordagens que permitem considerar múltiplas dimensões para preservação dos bens culturais, apresentando uma outra leitura possível ao entorno de forma a pautá-lo como instrumento de preservação. Portanto, insere-se no bojo de produções que buscam tratamento interdisciplinar da preservação e que estudam as cidades em seus processos dinâmicos, auxiliando a construção de uma noção de entorno que é potencializadora desta preservação.

**Palavras-chave:** patrimônio cultural urbano; entorno de bens tombados; ambiência; Casa de Portinari.

## Abstract

Surroundings, neighborhood, buffer zones, urban settings and envelopment area or tutelage area are names given, over time in the field of cultural heritage, to the instrument of usage restriction for the preservation of listed cultural properties. Its regulation qualifies

as and is a concrete manifestation of the relation between heritage and the place where it is located. Currently, its potential and meanings as an instrument of adjective value to the listed goods have widened significantly, gaining jurisprudence and importance in policies undertaken by Iphan - the Institute of National Historic and Artistic Heritage. The surroundings of cultural properties will then be understood as *ambience*, valuing the integration of cultural properties in the urban setting. The term *ambience* is used in institutional practice of Iphan with a perspective of understanding the different aspects of the protected goods for a wide preservation by means of their surroundings. From this notion, an interdisciplinary Master's research on the preservation of cultural heritage was developed, in which a process of heuristic approach was sketched for the *ambience* of surroundings of listed properties as a form of wide preservation of cultural heritage. In this process, the most current manifestations of the term were made evident in interdisciplinary investigations of sensible urban approaches that understand it as an integrated factor, allowing the perception of things in spaces experienced by different subjects. An analysis was made of how *ambiances* allow the understanding of multiple relations among the cultural properties and their surroundings. The repertory developed was applied in field researches made on the knowledge of the *ambiances* in the surroundings of Portinari's Former House, located in Brodowski, in the State of São Paulo. More than gathering information, it was possible to create situations to understand existing processes in the surroundings from the perceptions of the people that experience these surroundings of the House. This article presents the research from a reading of the notion of *ambience* through approaches that enable the consideration of multiple dimensions for the preservation of cultural heritage, presenting another possible interpretation of the surroundings in a way that sets it as an instrument of preservation. Therefore, it is inserted in the set of works that seek an interdisciplinary treatment of preservation and study of cities and their dynamic processes, aiding in the construction of a notion of surroundings that enables preservation.

**Keywords:** urban cultural heritage; heritage surroundings; buffer zones; *ambience*; Portinari's former house.

## Resumen

Entorno, vecindad y aún área envolvente o de tutela son denominaciones dadas, a lo largo de la trayectoria del campo del patrimonio cultural, al instrumento de restricción de uso para la preservación de bienes tutelados. Su reglamentación califica y es una forma de concretar la relación entre el patrimonio y el lugar donde éste se sitúa. Actualmente, se han ampliado significativamente sus potencialidades y significaciones como instrumento de valor adjetivo a los bienes protegidos, ganando jurisprudencia e importancia en las políticas adoptadas por el Instituto del Patrimonio Histó-

co Artístico Nacional (Iphan). El entorno de bienes de interés cultural pasa a ser comprendido como ambiente, valorizando la integración de los bienes culturales en el espacio urbano. La expresión ambiente se utiliza en la práctica institucional del Iphan en una perspectiva de comprensión de los diferentes aspectos de los bienes tutelados para la amplia preservación a través de sus entornos. Fue a partir de esa percepción que se desarrolló una investigación de maestría en preservación del patrimonio cultural, en la que se esbozó un proceso heurístico de abordaje de ambiente en el entorno de bienes de interés cultural como forma de tratamiento de éste para preservación amplia del patrimonio cultural. Así, se evidenciaron las manifestaciones más actuales de ambientes en investigaciones interdisciplinarias de abordajes sensibles urbanos que lo comprenden como factor integrado, permitiendo la percepción de las cosas en los espacios vivenciados por los diferentes sujetos. Se analizó cómo los ambientes permiten comprender las múltiples relaciones entre los bienes culturales y sus entornos. El repertorio investigado fue aplicado en investigaciones de campo académico hechas en el conocimiento de las ambiciones del entorno de la Casa de Portinari (casa donde el artista Cândido Portinari vivió), ubicada en Brodowski en el Estado de São Paulo. Más que levantar informaciones, fue posible crear situaciones de comprensión de los procesos existentes en el entorno por medio de percepciones de las personas que vivencian el entorno de la Casa. Este artículo presenta la investigación a partir de una lectura de la noción de ambición por medio de enfoques que permiten considerar múltiples dimensiones para la preservación de los bienes culturales, presentando otra lectura posible al entorno de forma a pautarlo como instrumento de preservación. Por lo tanto, se inserta en la lista de producciones que buscan tratamiento interdisciplinario de la preservación y que estudian las ciudades en sus procesos dinámicos, auxiliando la construcción de una noción de entorno que es potencializadora de la preservación.

**Palabras-clave:** patrimonio cultural urbano, entorno de los bienes de interés cultural, ambientes, Casa de Portinari.

## INTRODUÇÃO

Desde o início das políticas de preservação do patrimônio no Brasil, esteve presente a extensão de proteção ao seu ambiente. Entorno<sup>1</sup>, vizinhança, área envoltória ou de tutela são algumas das denominações empregadas por órgãos de preservação, legislações e cartas patrimoniais para formular um conceito que se refere à área que circunda o bem tombado, sujeita a restrições de uso, efetivando a conservação pela relação do bem com seu espaço imediato. A menção ao entorno já estava presente nas propostas que antecederam o Decreto-Lei nº25/1937, que cria o instituto do tombamento e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), sendo, por fim, incorporado pelo Artigo 18 dessa lei. Codificada legalmente como área de possível perturbação de visibilidade do patrimônio, significados e valores do entorno variaram ao longo do tempo e da jurisprudência adquirida, passando a ser conceituado como área na qual a ambiência deve ser mantida.

Atualmente, há o entendimento de que as restrições no entorno do bem tombado são fundamentais e um dos efeitos do ato de tombamento, não se configurando um fim em si mesmo, mas para maximizar a proteção do bem (Rabello, 2009; Marchesan, 2010). Nesse sentido, nas palavras de Ulpiano Mendes (2006) o valor do entorno é adjetivo, um espaço qualificador em relação ao bem tombado. Trata-se de um invólucro espacial que compõe seu valor. Assim

sendo, visibilidade, ambiência e destaque são condições indispensáveis à preservação do bem tombado que permitem o contato imediato com ele e sua compreensão no espaço urbano. No entanto, esse entendimento não é consensual, e seu desenvolvimento ocorreu a partir das práticas institucionais e das muitas discussões que o tema suscitou ao longo do tempo.

Em um primeiro momento, as intervenções na vizinhança eram controladas visando a valorização de monumentos históricos. Esse enfoque ocorreu pela moção de inúmeros processos jurídicos visando embargar obras no entorno de bens tombados e a elaboração de estudos técnicos posteriores para garantir a proteção. Posteriormente, o entorno passa a assumir outros papéis estratégicos de preservação, nos quais os parâmetros visuais são relacionados aos elementos formais das edificações, ao planejamento urbano e ao aspecto paisagístico. Os desenvolvimentos recentes sobre a temática de entorno buscam uma definição objetiva para além da visibilidade direta e de destaque em relação à paisagem. Dessa forma, o entorno incorpora, além dos parâmetros visuais, “a ambiência e a historicidade dos contextos que envolvem os bens tombados” (MOTTA; THOMPSON, 2010, p. 26).

As múltiplas dimensões que o entorno pode abarcar são pontuadas, em nível internacional, na Declaração de Xi'An que foi resultado das discussões do simpósio científico internacional “Conservação do Entorno Edificado,

<sup>1</sup> O vocábulo entorno é um neologismo de *em torno*, diferenciando seu uso como instrumento, e deriva da palavra italiana *intorno* (Sant'Anna, 2015, p. 284). Foi adotado no campo da preservação brasileira, ao longo da década de 1970, pelos técnicos do Iphan em substituição ao termo vizinhança, presente no Decreto-Lei nº 25/37, para marcar uma nova aproximação temática e outra posição jurídica a ele. Segundo Motta e Thompson (2010, p.12), a expressão foi incorporada em verbete do Dicionário Aurélio em 1986, fazendo referência a um documento oficial do Iphan.



Sítios e Áreas do Patrimônio Cultural” do ICOMOS, em 2005. Assim como a Carta de Veneza, de 1964, fora marcante para a noção de patrimônio, a Declaração de Xi’An é, do mesmo modo, importante para consolidar a amplitude demandada à noção de entorno, com especial relevância por se tratar de um encontro para tratar exclusivamente a temática.

Na ampliação de suas atribuições, junto à percepção visual, aos aspectos paisagísticos e formais das edificações que compõem o entorno, também destacam-se as dimensões sociais, espirituais, econômicas, entre outras, como elementos significativos para potencializar a preservação dos bens imóveis culturais. Ao englobar um número maior de condicionantes, o entorno dos bens de interesse cultural traz novos desafios em seu pensar e agir, permitindo e demandando novas possibilidades de atuação e posturas a serem desenvolvidas de forma a promover a preservação do patrimônio cultural. Trata-se, antes de tudo, do acesso visual como fruição social, uma concepção mais abrangente e rica, pois diz respeito a um conjunto articulado de ações perceptivas, cognitivas, mnemônicas e afetivas, de valor adjetivo, conforme lembra Meneses (2006).

A concepção ampla que a noção de entorno vem adquirindo tem sido contemplada nas práticas de preservação institucional do Iphan por meio do uso do termo *ambiência* que ganha destaque na medida em que é utilizado como um conceito “guarda-chuva”: contemplando e designando estas outras dimensões e

elementos (tanto materiais e imateriais) a serem atribuídos ao patrimônio e às áreas urbanas que o circundam. Isso ocorre principalmente a partir de 1970, quando a expressão *ambiência* se consolida no Brasil junto à ampliação do conceito de patrimônio, pelas noções de evolução significativa, de obras modestas, de significação cultural e etc. (MOTTA; THOMPSON, 2010, p. 19-20). No entanto, o uso da expressão mostra poucos avanços práticos, uma vez que o entorno acarreta, em geral, em um burocrático processo de fiscalização e licenciamento formal.

É sabido que, no campo da preservação do patrimônio cultural, são poucas as práticas de análise urbana que abandonam “definitivamente o controle estético e estilístico” para seleção das características do espaço a se preservar, principalmente no que diz respeito às dimensões simbólicas e subjetivas do patrimônio (SANT’ANNA, 1995, p.222-223). Apesar de muitos avanços importantes na conjunção entre critérios estéticos e históricos (em relação crítica e prática para a análise urbana, como a compreensão da importância do parcelamento do solo, tipologias construtivas, morfologia da paisagem e volumetria das construções), há poucos estudos interdisciplinares que buscam uma visão cultural em áreas urbanas e em sua relação aos bens patrimonializados individualmente.

Foi nesse cenário que, a partir de uma demanda interna da superintendência do Iphan em São Paulo, realizou-se uma pesquisa interdisciplinar, no âmbito do

Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural PEP/MP/IPHAN, entre 2013 e 2015. A pesquisa estudou o entorno do ponto de vista da noção de ambiência e, por meio desta noção, esboçou-se um processo heurístico<sup>2</sup> de abordagem do entorno como forma de tratamento deste para preservação do patrimônio cultural. A expressão ambiência é utilizada na prática institucional em uma perspectiva de compreensão dos diferentes aspectos dos bens protegidos para a ampla preservação por meio de seus entornos. O termo é usado sobretudo para se referir aos aspectos simbólicos e subjetivos, mas sem maiores indicações teórico metodológicas. O interesse pelo estudo a partir da ambiência se dá no sentido de pensar o entorno com base em uma oportuna perspectiva de articulação entre áreas geralmente separadas: material e imaterial, ou espaço construído e espaço vivido. Se dá, enfim, numa visão de entorno como oportunidade para uma aproximação às dinâmicas das cidades para fomentar a preservação, e não como obstáculo, em um processo de gestão de políticas afirmativas do patrimônio cultural e não apenas no papel normativo.

Como estudo de caso, escolheu-se a Casa de Portinari pois, mesmo sendo um bem protegido, sua materialidade apresenta aspectos comuns que, de certa forma, refletem a postura tomada ao longo da pesquisa em se referir a entorno de bens de interesse cultural, e não apenas entornos de bens tombados. Entende-se que o entorno de imóveis de fato sempre existe, sendo uma característica intrínse-

ca a ele como espaço de interface, independente de um tombamento ou outra forma de jurisdição legal. Mesmo que a figura jurídico administrativa do entorno tenha como pré-requisito o tombamento, acredita-se que as potencialidades do instrumento entorno podem ser aplicáveis em outras formas de preservação, para além de sua vinculação ao instituto do tombamento. Assim, a discussão de ambiência como fator do entorno que se desenvolve pôde extrapolar às discussões para além do acautelamento estatal.

## AMBIÊNCIA

O termo ambiência tem sido usual no campo do patrimônio cultural, adquirindo um valor de importância na preservação de bens de interesse cultural, principalmente devido às constantes transformações que seus entornos têm vivenciado. É comum nos estudos técnicos e pareceres institucionais do Iphan encontrar frases como: “a preservação da ambiência do bem tombado”; “a não alteração da ambiência”; e “o entendimento que abrange outras dimensões, como a ambiência” (NITO, 2015, p.143). A noção de ambiência vem atrelada a uma outra, mas não recente, dimensão da preservação ligada à ampliação do conceito de patrimônio cultural e, conseqüentemente, da noção de entorno. No Brasil, o termo entorno foi associado, sobretudo após as jurisprudências firmadas sobre as noções de vizinhança e visibilidade nos primeiros anos de atuação do Iphan, a

<sup>2</sup> A técnica heurística é qualquer abordagem para a resolução de problemas, a aprendizagem ou a descoberta que emprega uma metodologia prática sem garantias de ser ótima e perfeita, mas suficiente para os objetivos imediatos. Neste sentido, considera-se que foi desenvolvido na pesquisa um procedimento heurístico de abordagem do entorno por meio da investigação sobre a noção de ambiência e sua aplicabilidade como forma de tratamento para preservação do patrimônio cultural.

uma ampliação do significado de visibilidade, num entendimento para além de seu aspecto literal, mas não o excluindo, para a proteção dos referidos bens (RABELLO, 2009, p. 122-123; MOTTA, THOMPSON, 2010, p.26). Pode, assim, a partir desta ampliação de significado, abranger outras relações arquitetônicas e também sociais.

Nas cartas patrimoniais, até meados do século XX, a ambiência aparece associada a uma noção de harmonia, no sentido de se reconstituir uma ambiência secular aos bens tombados, ligada à criação de uma paisagem pitoresca e circundada de áreas verdes para conferir destaque aos bens. Segundo Motta e Thompson (2012, p.7), os entendimentos presentes na Carta de Veneza, como “obras modestas”, “significação cultural” e a relação de indissociabilidade das edificações com o “meio em que se situam”, foram fundamentais para ampliação do conceito de patrimônio e pela primeira vez se discutiu de forma clara a preservação por meio do entorno, dando subsídios à consolidação do termo ambiência no Brasil nas décadas de 1970 e 1980.

No entanto, somente na Recomendação Relativa à Salvaguarda dos Conjuntos Históricos e sua Função na Vida Contemporânea, fruto da Conferência Geral da UNESCO de 1976, em Nairóbi, o termo ambiência vem acompanhado de uma definição clara. Nessa Recomendação consideram-se as diversidades de conjuntos históricos e tradicionais existentes, defendendo a conservação em sua integridade e entendendo a ambiência

destes como: “o quadro natural ou construído que influi na percepção estática ou dinâmica desses conjuntos, ou a eles se vincula de maneira imediata no espaço, ou por laços sociais, econômicos ou culturais.” (UNESCO, 1976, p.3). Nessa Recomendação já estão evidentes alguns aspectos que são essenciais ao entendimento de ambiência e como esta pode ser atrelada à preservação: a cognição vinculada às relações existentes no espaço entre os elementos físicos e aspectos socioculturais que o compõem.

Porém, ressalta-se que a ambiência não está ligada diretamente à percepção, mas às condicionantes que a permitem ser percebida. Tudo que nos rodeia e que está a nossa volta é fruto de uma produção social inerente à vida que forma as cidades. A ambiência não é, portanto, uma somatória de coisas e tão pouco algo estático, ela faz parte das dinâmicas do viver na cidade. Dessa forma, se pode referir de maneira mais acurada às ambiências em seu sentido plural, pois se trata de inúmeras ambiências ao se referir à cidade, aos bens imóveis de interesse cultural e às práticas sociais ali existentes. Quando se menciona a ambiência de um bem tombado a ser preservado está se referindo às características que não são intrínsecas a estes, ou seja, o que conforma ambiências são as relações existentes para com o bem. A ambiência, portanto, é definida pelos bens que compõem o entorno e pelas demais relações que esse estabelece.

O caráter amplo dado à ambiência pelo campo do patrimônio traz consigo uma nova maneira de se olhar e agir sobre

o patrimônio cultural. Para compreender tal postura almejada pelo campo do patrimônio pelo viés da ambiência, a pesquisa se apoia nas reflexões teóricas apresentadas pelo antropólogo social inglês Tim Ingold. A formulação teórica do autor em *Trazendo as coisas de volta à vida* (2012) implica em pensar as coisas, no caso os bens culturais materiais, em um movimento de abertura à reflexão sobre o que se relaciona à sua vida no mundo. A crítica de Ingold é por “uma ontologia que dê primazia aos processos de formação ao invés do produto final, e aos fluxos e transformações dos materiais ao invés dos estados da matéria” (2012, p. 26).

O autor formula uma abordagem de críticas fundamentais tendo como objetivo recompor e evidenciar as inter-relações entre movimentos e coisas. Para exemplificar, o Ingold traz a reflexão sobre uma árvore como coisa: ela não é só a árvore, sua existência perpassa a outros elementos como os insetos que vivem em sua casca, a própria casca, os musgos, os pássaros que se alimentam de seus frutos e constroem ali seus ninhos, e assim por diante. E esta percepção não ocorre apenas com coisas naturais, também se aplica a estruturas construídas pela humanidade, como construções:

**A casa real nunca fica pronta. Ela exige de seus moradores um esforço contínuo de reforço face ao vaivém de seus habitantes humanos e não humanos, para não falar do clima! A água das chuvas pinga através do telhado onde o vento carregou uma telha, alimentando o crescimento**

**de fungos que ameaçam decompor a madeira. As canaletas estão cheias de folhas apodrecidas, e, como se não bastasse, lamenta Siza (1997, p.48), ‘legiões de formigas invadem o batente das portas, e há sempre cadáveres de pássaros, ratos e gatos’. Não muito diferente da árvore. A casa real é uma reunião de vidas, e habitá-la é se juntar à reunião. (INGOLD, 2012, p.30)**

O entendimento teórico de Ingold consiste em uma dinâmica de abertura ao pensar os bens culturais em relação aos seus entornos, pois auxilia a compreensão da noção de ambiência que se pretende a preservação dos bens de maneira unificadora, rompendo dualismos cartesianos, reconsiderando o lugar do corpo em nossa forma de entender o mundo. A noção de ambiência é parte do pleno direito desta perspectiva pois, de acordo com Thibaud (2002, p. 186), ambiência tem como base categorias conceituais que são inseparáveis de nossa atividade sensório-motora. Percebe-se que a ambiência se revela com um potencial promissor de articular e vincular áreas normalmente separadas, como: material e imaterial, teoria e prática, espaço vivido e espaço projetado. Ao colocar a abordagem dinâmica focando nos modos sensoriais estruturantes do espaço e do tempo, defende a experiência vivenciada e diminui a existência de um conhecimento único.

A noção de ambiência no campo da arquitetura e do urbanismo se insere em uma corrente de trabalhos e práticas interdisciplinares que buscam alargar o conhecimento sobre o espaço urbano,

tendo uma perspectiva de aproximação da vida humana, ou seja, da experiência dos sujeitos em sua apreensão do espaço das cidades. Entre os estudos desenvolvidos, destacam-se as investigações interdisciplinares de abordagens sensíveis urbanas que compreendem a ambiência como fator integrador, permitindo a percepção das coisas nos espaços vivenciados pelos sujeitos, elaboradas na Faculdade de Arquitetura de Grenoble, França, em particular na unidade de pesquisa *Ambiances Architecturales & Urbaines*. Tendo Thibaud (2002; 2011) como um de seus principais representantes, as pesquisas ressaltam que tal aspecto integral é reconhecido em ambiências, pois a entendem como base condicionante unificadora à percepção, relacionada a como os vários componentes de uma situação são percebidos. Ao abordarem a ambiência como dimensão sócio estética urbana, colocam a importância da ressonância do ambiente construído aos sujeitos, partindo para a valorização da experiência cotidiana deles.

A abordagem utilizada nesta corrente de pensamento não trata de estudar a ambiência por si, mas em uma análise sobre o que a condiciona e a faz perceptível. Por isso, é necessário fazer parte da ambiência, mais do que percebê-la, é possível senti-la e não apenas contemplá-la ou observá-la a distância por se tratar de experiências cotidianas. É por meio do sensível que se busca, pela ambiência, superar a divisão entre sujeitos e objetos. Assim, define-se ambiência como “atmosfera moral e material que circunda

um lugar ou uma pessoa, a ambiência é precisamente a noção que questiona essa divisão e impulsiona sua desconstrução.” (THIBAUD, 2012, p.9).

Essa abordagem sensível urbana se insere em um contexto que alguns sociólogos, como Paulo Peixoto (2012), chamam de “economia das experiências” que integra a esfera cultural das cidades capitalistas contemporâneas. O patrimônio não é estranho à lógica da economia das experiências, uma vez que as próprias políticas de preservação também conferem e reconhecem valores que alteram o local. Nesta perspectiva, o antropólogo José Reginaldo Gonçalves, ao utilizar-se do conceito de bens inalienáveis se referindo à reapropriação e à qualificação de bens culturais como patrimônio, ressalta que compram-se “experiências” por intermédio de imagens sensíveis do passado histórico, culturas populares, culturas regionais, dos primitivos, culturas nativas, civilizações tradicionais etc.” (2007, p. 242). Em outras palavras, os bens patrimonializados condicionam também experiências, realidades maiores do que a própria imagem:

**Compramos essa imagem, ou essa “experiência”, quando visitamos um prédio, uma cidade, ou quando adquirimos suas reproduções. Os patrimônios sempre prometem algo mais do que eles mesmos: prometem a experiência de uma realidade ausente, distante e que nos acena por meio de seus fragmentos – trazem sempre uma promessa não cumprida de totalização. (Idem, p.244).**



Este tratamento dado à ambiência possibilita reconhecer as relações existentes dos bens culturais em seus entornos que podem estar relacionadas à sua preservação. A capacidade da ambiência de unificar diversos componentes em uma situação é ressaltada pelo urbanista Eduardo Yázigi (2012), ao reconhecer que no discurso do desenvolvimento sustentável das cidades brasileiras ainda carecem de iniciativas totalizantes. Para o autor tal abordagem integradora é encontrada na “noção de ambiência [...] [que] significa e implica relação”, contribuindo para a aceleração do processo de tornar a cidade acessível a todos.

O próprio processo de patrimonialização e sua efetivação são capazes de modificar ambiências, refletindo-se em possíveis mudanças de comportamentos, formas de viver, sentir e se apropriar dos espaços. A heterogeneidade de valores são passíveis de preservação e ressignificação, “assumindo uma postura de um país em verdadeiro desenvolvimento; dotando as relações ambientais [como relações de ambiência] com características que permitam entender o todo patrimonial.” (YÁZIGI, 2012, p. 40). O patrimônio gera mudanças que podem ou não ter benefícios sociais: em quantos casos pode-se pensar no processo de expulsão de camadas sociais a partir da patrimonialização? E porque não pode o patrimônio induzir a permanência destas?

Assim, o pensar as coisas em relação à vida, nos traz outro aspecto de ambiência já ressaltado: sua ressonância. Para Gonçalves (2007, p. 246–246), o patrimônio

precisa ser compreendido e encontrar repercussão junto à sociedade civil em um sentido mais amplo, de forma que “um patrimônio não depende apenas da vontade e decisão políticas de uma agência de Estado nem das iniciativas do mercado, embora estejam intimamente associados a estas. Não depende exclusivamente de uma atividade consciente e deliberada de indivíduos ou grupos”. Ou seja, vai ao encontro dos aspectos colocados à ambiência ao compor os espaços em seus sentidos sócio estéticos conforme abordado por Thibaud (2011), repercutindo no modo de viver. Ao pensar em ressonância, a ambiência aflora a percepção sensível da cidade, trazendo à tona suas distintas formas de apropriação e ressignificação. Em relação à ambiência, se poderia então considerar que o bem cultural é um fenômeno que emerge e aparece de acordo com suas múltiplas formas de senti-lo e percebê-lo?

Neste sentido, e em se tratando sobre como a ambiência pode ter o potencial de trazer uma compreensão integradora dos espaços, Gonçalves resalta ao pensar as culturas como patrimônios que:

**Objetos materiais e técnicas corporais, por sua vez, não precisam ser necessariamente entendidos como simples “suportes” da vida social e cultural (como tendem a ser concebidos em boa parte da produção antropológica). Mas podem ser pensados, em sua forma e materialidade, como a própria substância dessa vida social e cultural. Muitos estudos enfatizam corretamente o**

<sup>3</sup> O trabalho de campo foi estruturado em vivências de situações como ambiência. Ao considerar que uma ambiência não é passível de observação ou contemplação, direciona-se a uma experiência vivida em que as “situações formam unidades básicas de todos os tipos de experiência” (THIBAUD, 2011, p. 204). Portanto, nas pesquisas de campo foram criadas situações como ambiências, propondo interação com os participantes trocando percepções e compartilhando conhecimentos sobre a cidade. Não colocou-se a Casa de Portinari ou experiências isoladas dos sujeitos, mas se tratou de percepções relacionadas com as diversas formas de vivência daqueles envolvidos nas situações criadas.

<sup>4</sup> Por se tratar de um método heurístico, de aproximação para a solução de um problema, os instrumentos metodológicos para vivenciar e compreender o entorno da Casa de Portinari se baseou na intuição e nas circunstâncias apresentadas a fim de gerar o conhecimento das ambiências. Assim, o instrumental utilizado foram imersão da pesquisadora que usou o desenho de observação como ferramenta de experienciar a cidade; e por meio de oficinas que criaram situações vivenciadas, utilizando as estruturas de grupos focais, Café Mundial (World Cafe), TEDtalks, mapas mentais e desenho de observação (NITO, 2015, p. 189-196).

fato de que os objetos fazem parte de um sistema de pensamento, de um sistema simbólico, mas deixam em segundo plano o fato de que eles existem na medida em que são usados por meio de determinadas “técnicas corporais” em situações sociais e existenciais (e não apenas em termos conceituais e abstratos). Eles não são apenas “bons para pensar”, mas igualmente fundamentais para se viver a vida cotidiana. (GONÇALVES, 2005, p. 22 – 23).

Mas o que compõe tais experiências também se insere no cotidiano das cidades, daqueles que a habitam e de outras relações existentes para além do discurso do patrimônio, modificando ambiências. A fim de se explicitar as investigações teóricas sobre ambiências foi selecionado um caso prático que foi estudado, permitindo o levantamento de questões referentes à aplicação prática dessa noção no entorno de bens tombados de preservação do patrimônio cultural.

### AMBIÊNCIAS DA CASA DE PORTINARI

A Casa de Portinari se localiza na cidade de Brodowski, no estado de São Paulo, que é um município de aproximadamente 24 mil habitantes e se localiza na microrregião de Ribeirão Preto, a 337 quilômetros da capital do estado. A Casa é uma construção simples, onde o artista Cândido Portinari morou durante a infância e juventude e, já adulto,

retornou constantemente para visitar a família, tendo feito alguns experimentos de técnicas de pintura em suas paredes e murais de uma capela feita para sua avó. Com a consolidação da patrimonialização da Casa de Portinari, em nível federal e estadual, a partir de 1970 a cidade de Brodowski passa a ser reconhecida mundialmente como *Terra de Portinari*, principalmente pelo importante papel estabelecido como Museu Casa, nessa época, impulsionando o turismo e atividades culturais na cidade. A Casa se constitui, então, em símbolo concreto da relação do artista com sua terra natal, que também foi perpetuada em suas obras plásticas e poéticas. A arte de Portinari se vincula “vitalmente à sua casa, à terra natal e às reminiscências de infância ali evocadas, elementos esses que foram fundamentais em praticamente todas as vertentes e fases de sua pintura” (VAZ, 2006, p. 109).

O repertório teórico desenvolvido sobre ambiência foi aplicado nas pesquisas de campo feitas no entorno da Casa de Portinari. Dar corpo às ambiências da Casa teve a intenção de constatar os desafios e meios possíveis para sua identificação e comprovar a realidade prática das considerações apresentadas sobre ambiência(s). Para tanto, na pesquisa de campo foram criadas situações<sup>3</sup> de compreensão dos processos existentes no entorno, por meio de incursões etnográficas e vivências junto a sociedade civil e agentes governamentais por meio de diálogos, entrevistas coletivas e desenhos<sup>4</sup>. Neste processo, identificou-se quatro elementos

que auxiliam no entendimento da heterogeneidade de ambiências existentes vivenciadas e relatadas nas situações criadas. A sistematização em elementos sintetiza as condições que proporcionam as ambiências da Casa de Portinari, e não tem a intenção de reduzir ou apresentar definições, muito pelo contrário, a pretensão é demonstrar a diversidade de processos existentes quando fala-se de ambiência e indicar alguns elementos que considera-se possuir grande potencial de influência na preservação específica da Casa de Portinari.

Partindo das considerações sobre ambiência e suas aplicabilidades na ampla noção de entorno foram definidas as seguintes categorias para a construção e análise da pesquisa de campo: a relação das pessoas com a cidade; os elementos físico morais; os sentimentos; as sensações; e os significados da cidade. *A relação das pessoas com a cidade* corresponde ao tipo de experiência que cada um estabelece cotidianamente com Brodowski, relaciona-se com o entendimento de que a ambiência é mediada pela percepção no espaço público. Outro aspecto interessante dessa categoria é que a própria distinção é considerada pelas pessoas da cidade por se tratar de um município pequeno “onde todos se conhecem” e também pela Casa de Portinari ser considerada um ponto turístico da região, que atrai muitos visitantes, “a gente de fora”. Foram, então, consideradas as diferenças entre moradores, trabalhadores (pessoas que trabalham na cidade de Brodowski e moram em outras cidades da região),

visitantes e um grupo específico de agentes culturais (profissionais da prefeitura, do museu e dos órgãos de preservação federal e estadual).

A categoria *elementos físico morais* reflete as coisas em suas relações sociais e propriedades físicas. Foram considerados os bens acompanhados de suas vivências. Ponderou-se as coisas em sua materialidade com substância cultural atribuída, “a praça para brincar”, estando conectada à valoração pragmática e não só dos elementos como suporte. A categoria denominada *sentimentos* equivale ao afeto e às emoções atribuídas pelas pessoas às coisas, e diz respeito a como os elementos têm impacto nas pessoas. Estes não devem ser vistos como algo arbitrário, mas que têm ordem de reflexo no pertencimento identificado com os locais ou as coisas. Difere-se da categoria seguinte, *sensações*, justamente por ser algo outorgado. De maneira que a categoria *sensações* considera a dimensão estética, a percepção dos elementos pelas pessoas, ou seja, como elas são impactadas pelas coisas. Relaciona-se aos outros fatores que condicionam a percepção da ambiência e não estritamente à sensação em si, apontando como as sensações também podem ser um meio de ação.

A categoria *significados da cidade* foi criada com intuito de abrigar os entendimentos múltiplos das pessoas sobre a cidade. Portanto, a subjetividade (por ser uma forma pessoal de análise) em questão é atrelada ao comportamento das pessoas. A intenção dessa categoria foi identificar possíveis convergências

e diferenças nas percepções a respeito da cidade. As categorias apresentadas em conjunto têm o objetivo de garantir reconhecimento múltiplo e dinâmico das ambiências do entorno da Casa de Portinari. Funcionam como mecanismos para melhor leitura das experiências e não devem ser lidas isoladamente, pois tratam-se de ambiências que unificam e dão vida aos espaços urbanos.

A partir das análises foram identificados quatro elementos de distintas naturezas que conferem à Casa de Portinari as principais condicionantes suas ambiências: o Museu, como equipamento público e como instituição; a Praça, localizada em frente à Casa; Portinari, a figura do artista e de sua família; e as Ruas largas, localizadas no entorno. Tais elementos por si só possuem certo grau de importância para a ambiência, mas as coisas que se relacionam com eles geram características que, se fossem tomadas independentemente, não seriam o que são.

O Museu Casa de Portinari tem papel fundamental para a ambiência da Casa tanto pelo uso do espaço quanto por proporcionar novas experiências do local e, por consequência, criar ambiências. Na qualidade de equipamento público, o museu tem os seguintes elementos de ambiência: os guias, seguranças e demais funcionários do museu; a administração do museu; a loja de souvenirs, os visitantes e o fluxo deles; os jardins, e os estabelecimentos comerciais nas proximidades que usufruem de tal impacto da instituição. Enquanto instituição ele produz e mantém ambiências de casa por meio da

conservação do edifício e dos objetos em si, pelo tratamento de composição dos ambientes e também pelos projetos museológicos: na forma como serão expostos os espaços (com seus conteúdos e objetos) e as políticas institucionais empreendidas que se voltam à memória e à história da Casa (proporcionam diferentes meios de apreensão da casa, bem como da cidade) realizado com os visitantes do museu e na relação deste em projetos voltados à relação com a comunidade. Todas essas relações transformam o cotidiano do Museu e suas ambiências ao intensificar o uso e novas maneiras de percepção do espaço.

A Praça localizada em frente à Casa de Portinari é o segundo elemento principal que confere ambiências a seu entorno. A Praça existe por ser um local aberto, por ter bancos, espaços sombreados por árvores, jardins, espaços abertos com muita luz e calor, pelo seu desnível e degrau central, pelo busto de Portinari, pelos pássaros, pelas palmeiras, pela Igreja Santo Antônio, pelo santo e pelo casamento, pelas barracas de ambulantes e etc. Mas nenhuma dessas coisas fazem muito sentido à vida se não relacionadas ao que elas, combinadas entre si, proporcionam, ela é um lugar de encontros.

A figura de Portinari cria vínculos de memória às ambiências, principalmente, em relação à história da cidade que pode ser assimilada pela história da família Portinari e da vida e obra do artista. A figura de Portinari está relacionada aos elementos históricos da cidade, pois revelam jeitos de morar, ocupar a cidade e viver na cidade. Jeitos estes que contam a

trajetória de ocupação da cidade, conectando-se às formas de crescimento desta e, como a Casa de Portinari, se inserem neste contexto. Além do caráter histórico, o imaginário de Portinari também proporciona e influencia a leitura de uma vocação artística da cidade que se relaciona tanto ao sentido de produção artística pelas pessoas como pelo caráter “inspirador” que é conferido à cidade.

O quarto elemento que confere ambiência do entorno da Casa de Portinari são as ruas largas da cidade. Não só por serem símbolos de um determinado traçado urbanístico relacionado à história da cidade, mas por interagir com outros elementos que o tornam principal à ambiência. Por sua dimensão, permitem o fluxo de diferentes tipos de transporte que, atrelados ao número populacional da cidade, permitem um trânsito tranquilo. Outro fator relacionado à dimensão das ruas é a percepção do céu da cidade. As ruas largas, juntamente à posição geográfica da cidade e ao gabarito baixo, permitem que o céu de Brodowski seja um elemento de interesse e percepção relevante ao vivenciar a cidade, considerado ‘maior’.

### **A ABORDAGEM DE AMBIÊNCIAS NA PRESERVAÇÃO DE BENS IMÓVEIS**

A dinâmica contemporânea no campo do patrimônio cultural tem levado a desenvolvimentos teóricos e práticos cada vez mais abrangentes, incluindo, entre eles, o aumento de pesquisas e interesse sobre o entorno de bens tombados. Com isso,

tem-se revelado a importância dos entornos como instrumento de preservação, visto que os meios para se gerir os bens protegidos são escassos e/ou de difícil aplicabilidade. Somam-se a isso fatores como o questionamento da incidência da proteção apenas sobre aspectos materiais e a abordagem mais atual de que a preservação sem suas devidas ressonâncias sociais não chega a proteger de fato os bens. Assim, dispõe-se um campo de abordagens interdisciplinares sobre o patrimônio cultural que vem propiciando novas maneiras de se olhar e de se efetivar a preservação. É nesse sentido que esta pesquisa procurou compreender como a abordagem dada à ambiência pode contribuir para se pensar e atuar no entorno como instrumento para a ampla preservação de bens culturais.

A utilização da abordagem de ambiência como característica para a atuação em entornos permite ainda a produção de uma sugestão teórico metodológica para seu tratamento e algumas diretrizes específicas para o entorno da Casa de Portinari. Essas possibilidades tornam as teorias apresentadas robustas, aumentando o campo de aplicações ao se pensar em ambiências. Se por um lado a ambiência legitima a importância do sentir, compreender e se relacionar no local, reconhecendo os saberes das práticas cotidianas, não se pode negar a relevância do saber técnico institucional no emprego do entorno como instrumento para preservação de bens culturais; mesmo não isento de críticas. Institucionalmente, há uma necessidade de o entorno ser



delimitado e normatizado, também como forma de transparência pública e política e clareza de atuação, no sentido de um posicionamento institucional. Mas, ao se pensar em ambiência, logo se depara com uma urgência oposta, pois são coisas que fogem de limites e normas. São saberes distintos que possuem diferentes formas e éticas de conhecer o mundo mas que, entre perdas e ganhos, têm seu espaço e podem conviver em um trabalho de mútuo respeito para uma atuação compartilhada e não apenas “participativa”.

Acredita-se que o aporte acerca de ambiência feito possa ser implementado, não só no conhecimento das ambiências, mas também durante todo o processo de implementação e gestão de entorno de bens culturais. A abordagem permite outras práticas, pesquisas e outros desdobramentos, cuja intenção é alinhar formas de aproximar a conjuntura atual na utilização da ambiência para potencializar a preservação de bens de interesse cultural por meio de seu entorno. Parte-se do pressuposto que os entornos de bens de interesse cultural são unidades de preservação por excelência, pois tem vocação de contribuir para a preservação do próprio bem. Todas as ações diretas de proteção sobre os bens são intensificadas na medida em que também se atua no entorno em que se situam. Assim, pensar os entornos é entender o local destes bens no meio em que existem, sejam urbanos ou rurais.

Dessa forma, o entorno pode realmente atuar como uma zona de amortecimento (acompanhamento e gestão) dos agentes de transformação dos bens cultu-

rais e não como ônus político de preservação. A possibilidade de mensurar a área de entorno por meio de seus diferentes aspectos permite alertar e construir um histórico de desenvolvimento deste, podendo-se identificar tendências, indícios, motivos que geraram um acontecimento ou que poderão gerar, indicando meios preventivos para a preservação do bem. Se há como base este princípio potencializador dos entornos, as ações sobre eles seriam estabelecidas em função das diferentes demandas de atuação nos bens de interesse cultural, ou seja, como consequência da necessidade de preservá-los. Desta maneira, todos os elementos que compõem o entorno são entendidos em sua dimensão dinâmica, natural ao processo de vida das coisas.

Para analisar e atuar em qualquer tipo de bem de interesse cultural se deve partir do conhecimento dos múltiplos valores a ele atribuídos (que superam os aspectos materiais) e da compreensão sobre o local (as relações existentes, conflitos e potencialidades locais). O entendimento do bem como coisa viva, conforme defendido por Ingold (2012), ajuda nestes entendimentos, pois permite que ele não seja algo independente das relações existentes. Dessa forma é possível assimilar as necessidades de atuação no bem de interesse cultural que dizem respeito e são reflexos desta primeira etapa de compreensão das informações fundamentais e também determinarão o conhecimento e a composição do entorno, pautando todas as atividades seguintes no bem.

Acima de tudo, foi constatado o caráter facilitador do entorno para a preservação de bens culturais. Pois, agir no entorno não é preservar literalmente a sua matéria, mas este atua como potencializador de ações que o fazem. Ao propiciar que o entorno potencialize a preservação, tal perspectiva é tida de maneira que as abordagens apresentadas sobre a ambiência representam meios para que o entorno exerça tal potencial. Este exercício é ainda mais relevante se pensarmos na realidade institucional na qual pouquíssimos bens tombados têm entornos delimitados e/ou normas de preservação.

Isto permite que o entorno seja um importante campo de atuação, não só para potencializar a preservação, mas também para se reestabelecer uma relação e diálogos de reaproximação institucional com o poder público e sociedade civil nas cidades em que os bens se localizam. Permite ainda um entendimento não só operacional do entorno, mas como oportunidade de um instrumento de políticas públicas que correspondem às demandas sociais existentes. Conclui-se que o entorno de bens de interesse cultural não é um instrumento secundário de preservação, é um mecanismo que tem lugar e especificidades na preservação do

patrimônio cultural e, nestes, abordagens por meio de ambiências fazem parte de uma gestão afirmativa de preservação do patrimônio na implementação.

Por estas razões, a ambiência tem capacidade de auxiliar diferentes perspectivas para preservação dos bens de interesse cultural por meio de seus entornos. Permite renovar um olhar ao tratamento do patrimônio cultural a partir do reconhecimento de como as ações institucionais podem ser tomadas com base nas ressonâncias das relações existentes nas cidades entre o bem e seu entorno. Tais relações não são apenas materiais e imateriais, mas concernem a uma abordagem integradora que diz respeito ao entendimento das dimensões do viver e estar no mundo do patrimônio cultural.

As relações entre bens culturais e seus entornos concernem a uma abordagem integradora para o entendimento das dimensões do viver e estar no mundo do patrimônio cultural. Dessa maneira, também é que se assume um posicionamento sobre a heterogeneidade de processos existentes no entorno que podem ter correspondência ou não com a preservação, mas nos quais o diálogo e a colaboração são primordiais em termos de ambiência por seu aspecto difuso.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Os limites do patrimônio. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; ECKERT, Cornélia; BELTRÃO, Jane. (Orgs). **Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos**. Florianópolis: Nova Letra/ABA, 2007. p. 239-248.
- \_\_\_\_\_. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, 2005.
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, Vol.18, n.37, pp. 25-44, 2012.
- MARCHESAN, Ana Maria Moreira. A preservação do futuro através do passado: o entorno de bens tombados na legislação brasileira. In: FERNANDES, Edésio; ALFOSIN, Betânia (Coord). **Revisitando o instituto do tombamento**. Belo Horizonte: Fórum, 2010. p. 99 a 127
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A cidade como bem cultural. Áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance na preservação do patrimônio ambiental urbano. In: IPHAN. **Patrimônio: Atualizando o Debate**. São Paulo: IPHAN, 2006. p. 34- 76.
- MOTTA, Lia; THOMPSON, Analucia. **Entorno de bens tombados**. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/ Copedoc, 2010.
- NITO, Mariana Kimie da Silva. **Heurística para entornos de bens de interesse cultural baseada na ambiência: uma experiência na Casa de Portinari em Brodowski-SP**. 2015. 339 f. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) - IPHAN, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Mestrado\\_em\\_Preservacao\\_Dissertacao\\_NITO\\_Mariana\\_Kimie\\_Silva.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Mestrado_em_Preservacao_Dissertacao_NITO_Mariana_Kimie_Silva.pdf)>. Acesso em: ago. 2018.
- PEIXOTO, Paulo. Desafios à cultura urbana no contexto da economia das experiências e das narrativas interativas. In: NUNES, António J. A.; CUNHA. Luís Pedro; MARTINS, Maria Inês de O.(org.). **Estudos em Homenagem ao Prof. Doutor Aníbal de Almeida**. 1 ed. Coimbra: Coimbra Editora, 2012, p. 821-839.
- RABELLO, Sônia. **O Estado na preservação de bens culturais**. O tombamento. Rio de Janeiro: IPHAN, 2009.
- SANT'ANNA, Márcia. **Da cidade-monumento à cidade-documento: a trajetória da norma de preservação de áreas urbanas no Brasil (1937-1990)**. 267f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1995.
- THIBAUD, Jean-Paul. A cidade através dos sentidos. **Revista PROARQ**, Rio de Janeiro, n. 18, p. 1-16, 2012. Disponível em: <[http://www.proarq.fau.ufjf.br/revista/public/docs/Proarq18\\_ACidade\\_JeanThibaud.pdf](http://www.proarq.fau.ufjf.br/revista/public/docs/Proarq18_ACidade_JeanThibaud.pdf)>. Acesso em: ago. 2018.
- \_\_\_\_\_. The Sensory Fabric of Urban Ambiances. **Senses & Society**. Reino Unido, v. 6, n.2, p. 203-215, 2011.

- \_\_\_\_\_. L'horizon des ambiances urbaines. **Manières d'habiter**, Communications, De Gruyter, 73, p. 185-201, 2002.
- VAZ, Thais de Fátima. **Casa de Portinari, Lugar de Memória**. Dissertação (Mestrado em História) - UNESP, Franca, 2006. Disponível em: <<http://www.franca.unesp.br/Home/Pos-graduacao/thaisvaz.pdf>>. Acesso em: ago. 2018.
- YÁZIGI, Eduardo. O patrimônio ambiental urbano: uma conceituação ampliada e aperfeiçoada. **Revista Hospitalidade**. São Paulo, v. IX, n. 1, p. 22 – 51, junho 2012.

# REFLEXÕES SOBRE PRESERVAÇÃO E MODERNIZAÇÃO DE CONJUNTOS HOSPITALARES DE RELEVÂNCIA HISTÓRICA E ARQUITETÔNICA: ESTUDO DOS HOSPITAIS OSWALDO CRUZ, EM CURITIBA, E DE DERMATOLOGIA SANITÁRIA, EM PIRAQUARA/PR.

*Elizabeth Amorim de Castro*

## Resumo

O presente trabalho, *Reflexões sobre preservação e modernização de conjuntos hospitalares de relevância histórica e arquitetônica: estudo dos hospitais Oswaldo Cruz, em Curitiba, e de Dermatologia Sanitária, em Piraquara/PR*, analisa dois exemplares do Patrimônio Cultural da Saúde do Paraná, construídos na década de 1920. Os hospitais têm em comum, além dos mais de 90 anos de funcionamento, o partido arquitetônico pavilhonar e a estrutura edificada de grande porte. Ambos enfrentaram a redução do número de pacientes – e consequente desativação de parte da área edificada – e o compartilhamento do espaço físico com outras instituições e atividades relacionadas à saúde. A imposição decorreu da necessária diversificação dos serviços prestados e das generosas dimensões de seus terrenos, que possibilitaram a alocação de novas funções em edificações pré-existentes. O estudo busca verificar se o processo de modernização destas instituições – que garante a sua sobrevivência – compromete a preservação deste patrimônio, uma vez que pode demandar alterações físicas ou, ainda, de fluxos e setorizações, características que definem a essência do edifício hospitalar.

**Palavras-chave:** Patrimônio Cultural da Saúde do Paraná; Preservação e Modernização de conjuntos hospitalares.

## Abstract

This paper, *Reflections on preservation and modernization historically and architecturally relevant hospital complexes: a study of the hospitals Oswaldo Cruz, in Curitiba, and Sanitary Dermatology, in Piraquara/PR*, analyses two Cultural Patrimony of Health of Paraná examples built in the 20s. The hospitals have in common, in addition to more than 90 years of operation, the architectural pavilion and the large built structure. Both also faced a reduction in the number of patients - and consequent deactivation of part of their built area – for sharing their physical space with other institutions and health related activities. The imposition is due to the necessary diversification of the services provided and the generous dimensions of its land, which allow the allocation of new functions in pre-existing buildings. The study seeks to identify if the modernization process of these institutions – which guarantees their survival – compromises the preservation of its patrimony, since it can demand physical, flows or sectorization alterations, characteristics that define the essence of the hospital building.

**Keywords:** Cultural Patrimony of Health of Paraná; Preservation and modernization of hospital complexes.



## Resumen

289

El presente trabajo, Reflexiones sobre la preservación y modernización de complejos hospitalarios de relevancia histórica y arquitectónica: estudio de los hospitales Oswaldo Cruz, en Curitiba, y de Dermatología Sanitaria, en Piraquara/PR, analiza dos ejemplares del Patrimonio Cultural de la Salud de Paraná, construidos en la década de 1920. Los hospitales tienen en común, además de los más de 90 años de funcionamiento, el partido arquitectónico de pabellones y el gran tamaño de la estructura edificada. De la misma forma, enfrentaron la reducción del número de pacientes – y la consecuente desactivación de parte de su área edificada – compartiendo su espacio físico con otra instituciones y actividades relacionadas con la salud. La imposición ocurre por la necesaria diversificación de los servicios prestados y por las generosas dimensiones de sus terrenos, que hacen posible albergar nuevas funciones en edificaciones pre existentes. El estudio busca identificar si el proceso de modernización de estas instituciones – que garantiza su supervivencia – compromete la preservación de este patrimonio, ya que puede demandar alteraciones físicas o, aun de flujos y sectorizaciones, características que definen la esencia del edificio hospital.

**Palabras-clave:** Patrimonio Cultural de la Salud de Paraná; preservación y modernización de conjuntos hospitalarios.

Na década de 1920, o governo do Paraná tem como uma de suas prioridades a estruturação de um serviço de atendimento à saúde em seu território, com a criação de uma rede hospitalar. Em 1926, na cidade de Deodoro (atual Piraquara), é inaugurado o Leprosário São Roque, para o tratamento de leprosos; e, em 1928, começa a funcionar em Curitiba o Hospital de Isolamento, mais tarde denominado Oswaldo Cruz, para o atendimento às demais doenças transmissíveis (FIGURAS 1 e 2).

As instalações físicas destas instituições são concebidas dentro dos parâmetros vigentes da arquitetura hospitalar, pautados em critérios científicos, racionais, higienistas e humanitários, cuja função mais ampla é proteger a saúde da coletividade, garantir o desenvolvimento do país e proporcionar tratamento e conforto aos internos. Os dois conjuntos

arquitetônicos apresentam vários pavilhões, em sua maioria com um pavimento, com funções específicas e interligados por circulações (FIGURA 3). O partido pressupõe um terreno de grandes dimensões que possibilite ampla insolação e ventilação em toda a área edificada.

Os hospitais de Dermatologia Sanitária do Paraná (antigo Leprosário São Roque) e o Oswaldo Cruz (antes Hospital de Isolamento) permanecem em funcionamento dentro da estrutura da Secretaria de Estado da Saúde e são considerados, cada um em sua especialidade, referências dentro do Sistema Único de Saúde. Decorridos mais de 90 anos de funcionamento, atualizaram as atividades: o primeiro é especializado no tratamento de doenças dermatológicas; e o segundo, em pacientes com HIV.

Considerando a importância destas duas instituições na história da Saúde



**Figura 1** – Leprosário São Roque, construído em Deodoro (atualmente Piraquara) no ano de 1926. Acervo: Hospital de Dermatologia Sanitária do Paraná.

**Figura 2** – Hospital de Isolamento, construído em Curitiba no ano de 1928. Acervo: Coordenadoria do Patrimônio do Estado da Secretaria de Estado da Administração.



Pública paranaense e da relevância arquitetônica e técnica de suas edificações, os conjuntos edificados dos hospitais de Dermatologia Sanitária do Paraná e Oswaldo Cruz integram o Patrimônio Cultural da Saúde do Estado. Trata-se de “um conjunto de bens materiais e simbólicos socialmente construídos, que expressam o processo da saúde individual e coletiva nas suas dimensões científica, histórica e cultural”. (BVS, 2018, p. 6) Contribuem para esta classificação a manutenção da função hospitalar e as condições de preservação da sua estrutura física.

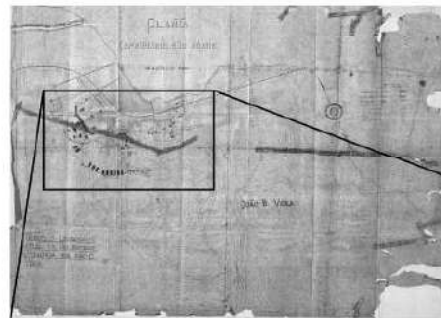
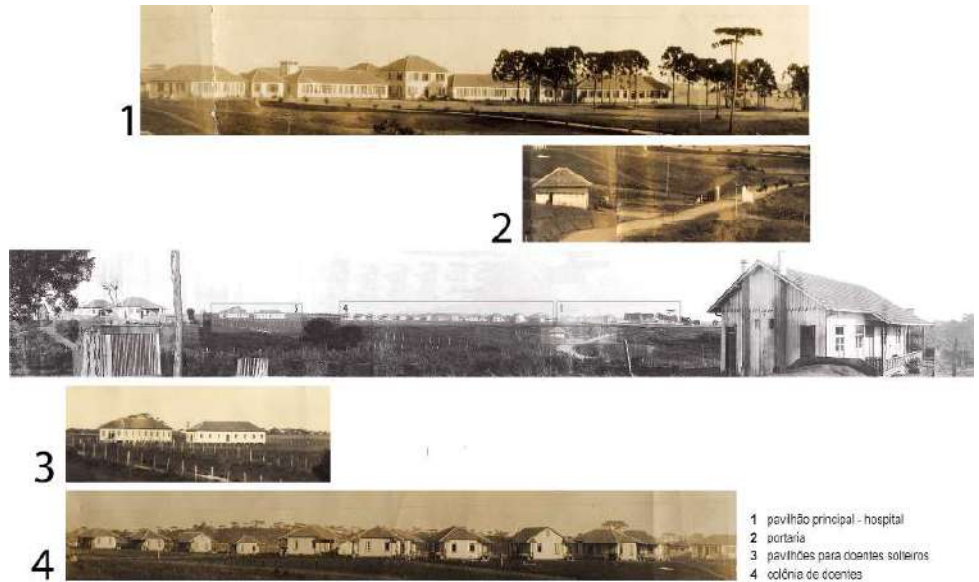
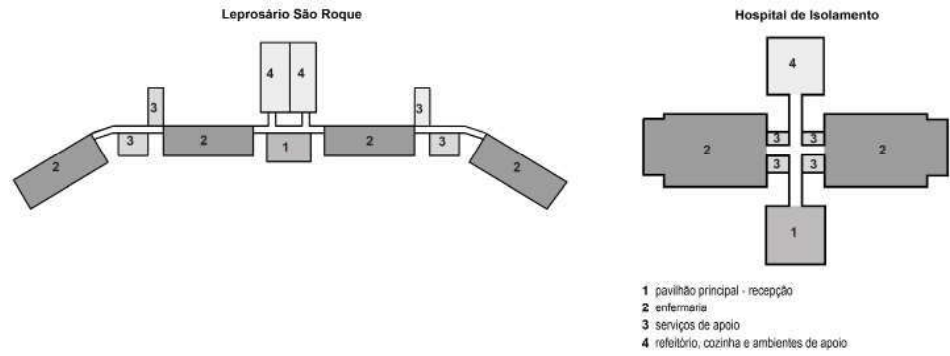
Ao longo de mais de 90 anos, o Oswaldo Cruz e o São Roque aumentaram a área construída e a capacidade de atendimento. Tais ampliações não comprometeram a configuração dos primeiros edifícios, assim como não alteraram de forma significativa a estrutura formal do conjunto. Os terrenos, de área elevada, possibilitaram que as demandas fossem atendidas com novas edificações e mantivessem, majoritariamente, o sistema pavilhonar inicial.

A trajetória dos dois hospitais contou tanto com o crescimento de suas atividades como também, mais recentemente, com a redução. Este fato e a diversificação dos serviços prestados pela Saúde Pública resultaram no compartilhamento espacial com outras instituições. As generosas dimensões de seus terrenos possibilitaram a alocação das novas atividades em edificações pré-existentes.

O Leprosário São Roque está implantado em um terreno de 955.750,00

m<sup>2</sup>, distante 5,7 km do município de Piraquara. O conjunto arquitetônico inicial (FIGURA 4) era formado pelo edifício principal, com a área hospitalar com enfermarias e ambientes de apoio (1); um grupo de casas de madeira para os doentes e suas famílias, também conhecida como colônia (2); dois pavilhões de madeira mais isolados, destinados aos doentes solteiros (3); algumas casas de funcionários mais afastadas e esparsas; e a portaria (4).

Durante a década de 1930, o conjunto arquitetônico inicial ganha novos pavilhões e unidades, em alvenaria de tijolos e concreto armado. São construídos 14 novos edifícios, totalizando 9.453,92 m<sup>2</sup>: residências para o diretor e os funcionários; casas para os doentes e suas famílias; os *carvilles*, destinados aos internos solteiros; refeitório; cadeia; e três pavilhões reunidos por longas passarelas (FIGURAS 5 e 6) (PARANÁ, 1939, p. 7). A estrutura física do leprosário cresce de forma acentuada na Era Vargas, em virtude do maciço investimento federal na ampliação e aparelhamento da rede de hospitais públicos em todo o Brasil e no controle mais efetivo dos doentes. No início dos anos de 1940, o conjunto arquitetônico do São Roque mantém o partido pavilhonar e apresenta uma configuração complexa, com todos os elementos integrantes de um hospital-colônia. Com capacidade inicial de abrigar 300 pacientes, o Leprosário São Roque chega a atender, nas décadas de 1950 e 1960, 1.200 internos.



- |    |                                 |                |
|----|---------------------------------|----------------|
| 1  | Recepção do hospital            | Década de 1930 |
| 2  | Farmácia                        | Década de 1930 |
| 3  | Enfermarias                     | 1926           |
| 4  | Casas para funcionários doentes | Década de 1930 |
| 5  | Carvões para doentes solteiros  | Década de 1930 |
| 6  | Colônia de doentes              | Década de 1930 |
| 7  | Bar                             | Década de 1930 |
| 8  | Armazém                         | Década de 1930 |
| 9  | Casa de funcionários            | Década de 1930 |
| 10 | Casa do diretor (médico)        | Década de 1930 |

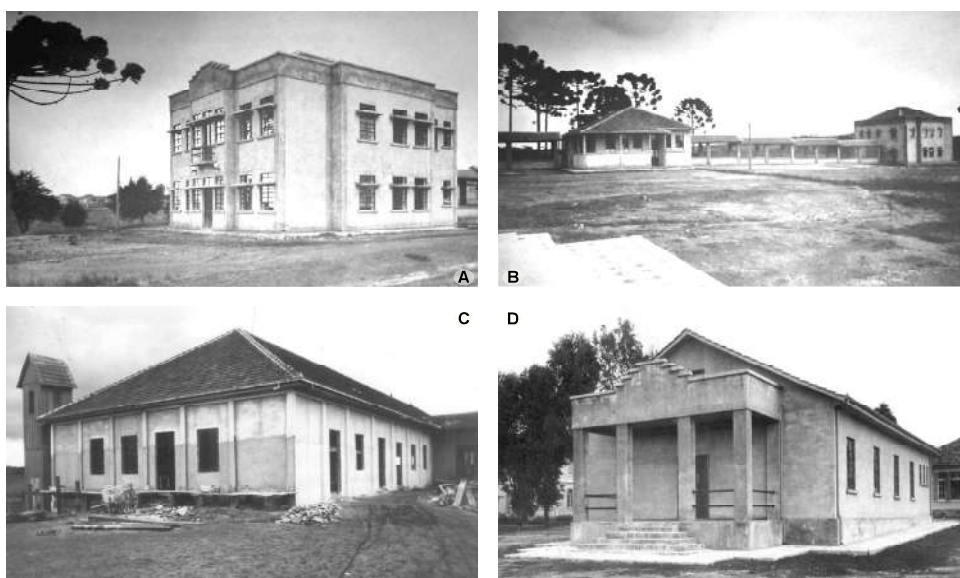


**Figura 3** – Plantas esquemáticas do Leprosário São Roque e do Hospital de Isolamento. Fonte: CASTRO, 2004.

**Figura 4** – Conjunto arquitetônico inicial do Leprosário São Roque, construído em Deodoro (atualmente Piraquara) no ano de 1926. Acervo: Hospital de Dermatologia Sanitária do Paraná.

**Figura 5** – Implantação do conjunto arquitetônico do Leprosário São Roque em 1940. Fonte: PARANÁ. Leprosário São Roque. Planta de Situação. Prancha 1/1. Escala 1:2000. Curitiba, sem data. Acervo: Coordenadoria do Patrimônio do Estado da Secretaria de Estado da Administração.





**Figura 6** – Conjunto arquitetônico do Leprosário São Roque na década de 1930:

- A. Pavilhão destinado à recepção
- B. Vista dos pavilhões destinados à farmácia e à recepção
- C. Refeitório para os doentes
- D. Um carville

Acervo – CASTRO, Elizabeth Amorim de.

A maior – e mais importante – edificação do conjunto é o hospital que contempla diversos pavilhões, reunidos por passarelas e cercados por vegetação que domina a paisagem. Conjuntos de casas estão espalhados no entorno. As grandes dimensões do terreno possibilitam uma ocupação rarefeita e composta, majoritariamente, por construções de um pavimento e de pequeno porte. Atualmente, contabiliza-se 14.855,41 m<sup>2</sup> de área construída no conjunto arquitetônico do antigo Leprosário São Roque, atualmente denominado “Complexo São Roque”. (FIGURA 7)

Com a descoberta de medicamentos eficazes no tratamento da moléstia e a anulação da obrigatoriedade da segregação dos doentes, o São Roque inicia um processo de redução das atividades e as numerosas edificações que compõem o conjunto arquitetônico paulatinamente são desocupadas. Em 1990, passa a divi-

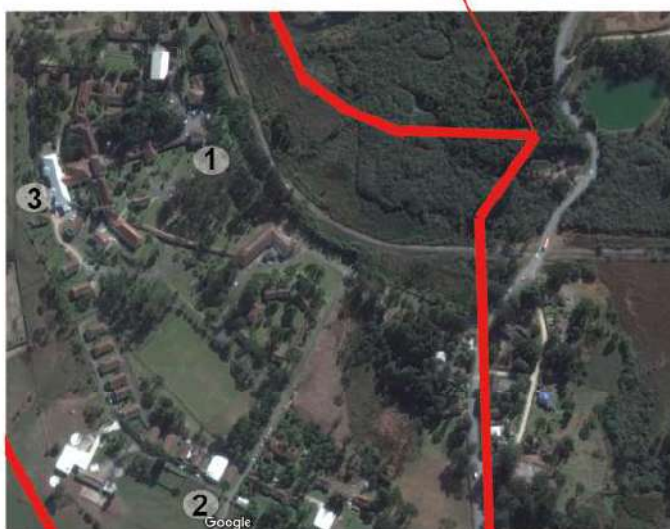
dir o espaço com o Centro de Produção e Pesquisa de Imunobiológicos (CPPI), que se instala em parte dos antigos *carvilles* do leprosário, destinados aos doentes solteiros.

O CPPI, criado três anos antes, “nasceu da ausência de oferta de alguns produtos usados para o diagnóstico de doenças infecciosas e parasitárias, bem como da falta de soros antivenenos no País”. (STINGHEN, 2013, p. 165) Nos primeiros anos da década de 1990, a instituição inicia em Piraquara a produção dos antígenos de Montenegro e Mitsuda (para a detecção da Leishmaniose e da Hanseníase, respectivamente). A partir de 1994, é a vez do soro anti-loxoscélico monoespecífico destinado a combater a ação da aranha marrom (*Ixosceles*), com grande prevalência na região. No final de 1996, o primeiro lote do produto é disponibilizado para uso nos serviços de saúde do Paraná. Com



Conjunto arquitetônico  
do “Complexo São Roque”

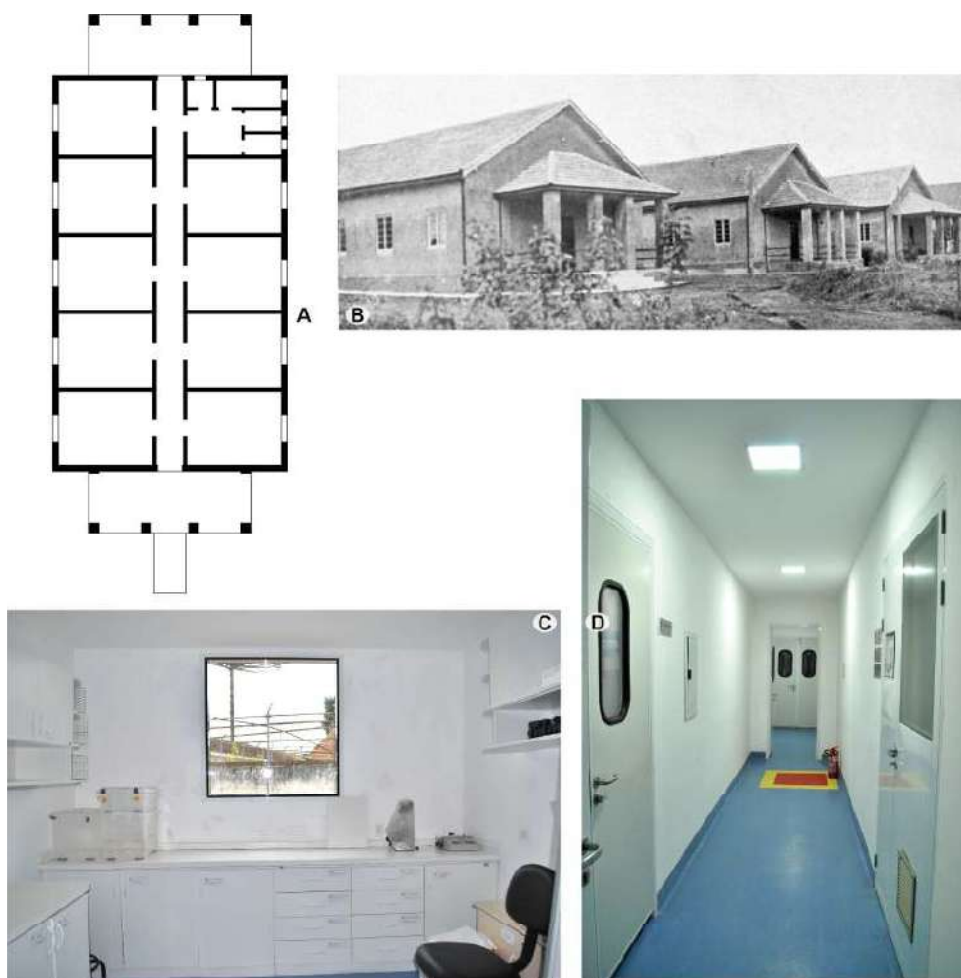
Região central  
de Piraquara/PR



**Figura 7** – Vista aérea do conjunto arquitetônico do “Complexo São Roque”, antigo Leprosário São Roque, em 2018. Autora: CASTRO, Elizabeth Amorim de.

Base fotográfica –Imagem de satélite, 2018. Disponível em –<https://www.google.com.br/maps>. Acesso em –11 de maio de 2018.

- 1 Hospital de Dermatologia Sanitária do Paraná
- 2 Centro de Produção e Pesquisa de Imunobiológicos (CPPI)
- 3 Farmácia Especial do Centro de Apoio Metropolitano da 2ª Regional de Saúde



**Figura 8** – Os antigos carvilles são transformados em laboratórios do CPPI.

A. Planta esquemática dos carvilles do antigo Leprosário São Roque.

B. Vista dos carvilles do antigo Leprosário São Roque em 1948.

C. Circulação Central do Laboratório de Controle de Qualidade Microbiológico em 2018. As exigências de revestimentos e aberturas especiais alteram a configuração original dos carvilles.

D. Sala do Laboratório de Controle de Qualidade Microbiológico em 2018. A abertura foi modificada.

Créditos: A. Autora –CASTRO, Elizabeth Amorim de. Desenho elaborado tendo como fonte –SESA. Centro de Produção e Pesquisa de Imunobiológicos. Implantação. Prancha 1/1. Escala 1:500. Curitiba, agosto de 2017.

B. Fonte: SOUZA-ARAÚJO, H. História da Lepra no Brasil. Período Republicano (1889-1946). v.2. Rio de Janeiro –Departamento de Imprensa Nacional, 1948.

C e D. Autora: CASTRO, Elizabeth Amorim de.

o desenvolvimento da pesquisa, a partir do ano 2000, o CPPI passa a oferecer de forma pioneira o soro antiloxoscélico poliespecífico, também chamado de tri-valente, que neutraliza o veneno das três espécies de aranha marrom de interesse médico no Brasil e na América Latina – *L. intermedia*, *L. gaúcho* e *L. laeta* – (idem, p. 166).

A atividade de pesquisa e produção do CPPI, portanto, aumenta e se diversifica ao longo dos anos. Ao chegar em Piraquara, instala-se em edificações com cerca de 200 m<sup>2</sup> dispostas no entorno do campo de futebol do antigo leprosário. São os antigos *carvilles*, que possuem arranjo espacial semelhante, com nove dormitórios – com cerca de 14 m<sup>2</sup> cada – e uma instalação sanitária, reunidos por circulação central. A adequação às novas atividades é significativa, uma vez que os pequenos ambientes passam a abrigar equipamentos e ações com demandas

especiais e de controle ambiental específicas e com alto grau de complexidade, definidas pela Vigilância Sanitária e em contínuo aperfeiçoamento (FIGURA 8).

A FIGURA 9 mostra uma vista aérea do conjunto de edificações utilizados pelo CPPI, que totalizam uma área de 6.584,00 m<sup>2</sup>. Além das alterações internas, ocorrem também a ampliação de um *carville* e novas construções. As coberturas mais claras – frutos de intervenções recentes – destacam-se na imagem, assim como estão ressaltadas as modificações mais relevantes. Apesar dos esforços de readequação física, a partir da vigência da Resolução RDC n° 17/2010, da Agência Nacional de Vigilância Sanitária, que estabelece os requisitos mínimos para a fabricação de medicamentos de uso humano, as instalações do CPPI tornam-se inadequadas para a etapa industrial da fabricação do soro, na qual ocorre a separação e purificação dos anticorpos.





**A**  
 Área de imunização e produção  
 de plasma e Almoarifado  
 (construção nova)

Garagem  
 (construção nova)

Passarela de ligação  
 entre os laboratórios  
 (construção nova)

Laboratório de Controle de  
 Qualidade Microbiológico  
 (reforma e ampliação)



**Figura 9** – Conjunto de edificações utilizado pelo CPPI dentro do Complexo São Roque, antigo Leprosário São Roque, em 2018.

A. Vista aérea.

B. Laboratório de Controle de Qualidade Microbiológico em 2018. Este carville foi ampliado e teve sua configuração interna alterada para atender às exigências da Resolução RDC nº 17/2010.

C. Passarela de ligação entre os laboratórios do CPPI, instalados nos antigos carvilles.

Créditos: A. Autora: CASTRO, Elizabeth Amorim de. Fonte –Google Earth. Acesso em 5 de agosto de 2018. B e C. Autora: CASTRO, Elizabeth Amorim de.

**Figura 10** – Vista aérea do “Complexo São Roque”, antigo Leprosário São Roque, em 2018. Autora: CASTRO, Elizabeth Amorim de. Fonte: Google Earth. Acesso em 5 de agosto de 2018.



- Hospital de Dermatologia Sanitária do Paraná e Centro de Apoio Metropolitano
- CPPI – Centro de Produção e Pesquisa de Imunobiológicos
- Escola Municipal João Batista Salgueiro
- Cemitério São Roque



**Figura 11** – Edificações do antigo Leprosário São Roque utilizadas atualmente pelo CPPI, em 2018.

A. Conjunto de casas da antiga colônia de doentes para depósito e vestiários.

B. Antigo cinema utilizado como sede administrativa.

Créditos: A e B. Autora: CASTRO, Elizabeth Amorim de.

Desde então, o laboratório de Piraquara produz o veneno, realiza a sua inoculação nos cavalos e fabrica o plasma, transferindo o restante do processo para o Instituto Butantan, em São Paulo/SP. A solução para que o CPPI volte a realizar todo o processo de produção dos seus imunobiológicos reside na construção de uma fábrica com cerca de 6.000 m<sup>2</sup> que atenda às rígidas normas da Resolução RDC n° 17/2010, processo que ainda está na fase inicial de contratação dos projetos. Ou seja, embora a instituição se beneficie do amplo terreno disponível no Complexo São Roque para a criação, pastagem e tratamento dos cavalos, a área industrial se ressentir das imposições limitantes das construções pré-existentes que utiliza. (FIGURA 10)

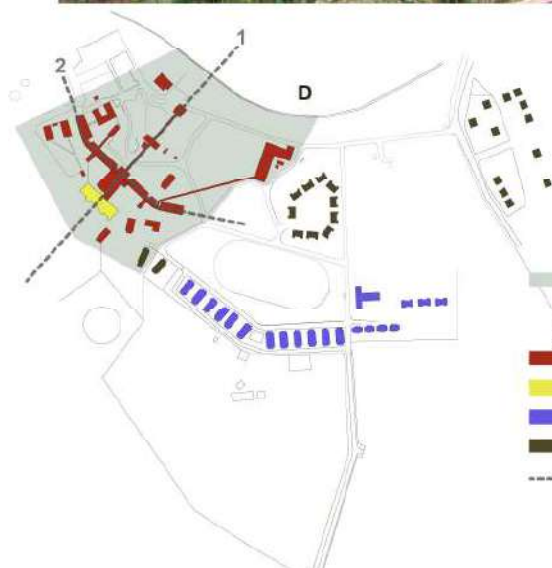
Algumas edificações utilizadas pelo CPPI permanecem inalteradas, servindo de depósitos e vestiários dos funcionários de empresas terceirizadas que prestam serviços de limpeza e manutenção. Em algumas, as condições são precárias e contrastam com o estado geral de boa conservação que a instituição apresenta nas demais instalações (FIGURA 11).

O atual Hospital de Dermatologia Sanitária do Paraná possui 54 leitos e está classificado como uma instituição de média complexidade, condição que não exige ambientes como Unidade de Terapia Intensiva (UTI) e Centro Cirúrgico. Suas instalações ocupam grande parte dos 4.947,85 m<sup>2</sup> do Complexo São Roque. Trata-se de área considerável se comparada ao número reduzido de leitos. (FIGURA 12)

O espaço físico do hospital se mantém muito próximo da configuração original. O sistema pavilhonar adotado inicialmente permanece nas inúmeras adições recebidas. Vários blocos foram construídos e reunidos por longas passarelas, condição que proporciona a todos os ambientes internos ampla ventilação e insolação, mas que impõe distâncias consideráveis entre os pavilhões. O eixo principal (FIGURA 12, D, 1), que tem início na recepção e culmina no auditório, possui 165 metros de comprimento e o secundário, que atravessa todas as enfermarias (FIGURA 12, D, 2), 195 metros. No entanto, o que parece excessivo resulta em um amplo espaço livre entre as edificações, característica que proporciona uma agradável sensação de proximidade com a natureza, potencializada pelos inúmeros acessos aos bem cuidados jardins circundantes. A presença marcante da vegetação se contrapõe à austeridade dos ambientes internos. Outra qualidade do espaço hospitalar é a acessibilidade, proporcionada pela quase inexistência de escadas e pelo uso de rampas para vencer pequenos desníveis. (FIGURA 13)

Segundo DISSENHA e UMEZAWA (2018), os 27 km de distância entre o centro da capital paranaense e o Hospital de Dermatologia Sanitária do Paraná, ou ainda os 5,7 km que o separam do centro de Piraquara, não trazem obstáculos para os pacientes internados, pois a maioria é transportada em ambulâncias, oriundas de uma Unidade de Saúde. Também há uma linha de ôni-





**Figura 12** – Complexo São Roque.

A. Vista aérea do conjunto arquitetônico do Hospital de Dermatologia Sanitária do Paraná, em 1996.

B. Pavilhão da recepção do Hospital de Dermatologia Sanitária do Paraná, em 2016.

C. Pavilhão de internamento do Hospital de Dermatologia Sanitária do Paraná, em 2016.

D. Implantação do conjunto arquitetônico do “Complexo São Roque”, em 2018.

Créditos: A. Autor: KÜCHLER, Venilton. B e C. Acervo: Hospital de Dermatologia Sanitária do Paraná. D. Autora: CASTRO, Elizabeth Amorim de. Desenho elaborado tendo como fonte – ESTEL ENGENHARIA. Hospital de Dermatologia Sanitária do Paraná. Implantação e cobertura. Prancha 2/60. Escala 1:750. Curitiba, novembro de 2006.

**Figura 13** – Complexo São Roque.

A. Passarela de ligação entre o pavilhão da recepção e o da farmácia em 2018.

B. Jardins no entorno do Pavilhão de internamento em 2016.

C. Enfermaria masculina em 2018.

Créditos: A. Autora: CASTRO, Elizabeth Amorim de. B. Acervo: Hospital de Dermatologia Sanitária do Paraná. C. Autora: CASTRO, Elizabeth Amorim de.

**Figura 14** – Mapa de Curitiba em 1927. No detalhe, a localização do terreno onde foi construído o Hospital de Isolamento. Autora: CASTRO, Elizabeth Amorim de.

Desenho elaborado tendo como base cartográfica –Planta de Curitiba - 1927. Acervo –Diretoria do Patrimônio Cultural da FCC.



Terreno adquirido pelo Estado para a construção do Hospital de Isolamento



bus nas proximidades que se conecta ao Terminal de Pinhais, pertencente à Rede Integrada de Transporte de Curitiba.

Algumas edificações do conjunto arquitetônico do Hospital de Dermatologia Sanitária do Paraná encontram-se desocupadas, fato que proporcionou a instalação da Farmácia Especial do Centro de Apoio Metropolitano - 2ª

Regional de Saúde. Trata-se de um depósito de medicamentos que ocupa o último pavilhão do hospital.

O Quadro 1 apresenta as instituições que atualmente compartilham o espaço físico do Complexo São Roque, indicando as áreas do terreno e construídas que utilizam.

**Quadro 1: Instituições instaladas no “Complexo São Roque”, antigo Leprosário São Roque, em 2018.**

	Área do terreno	Área construída
Hospital de Dermatologia Sanitária do Paraná	142.541,15 m <sup>2</sup>	10.679,41 m <sup>2</sup>
CPPI – Centro de Produção e Pesquisa de Imunobiológicos	813.208,85 m <sup>2</sup>	6.584,00 m <sup>2</sup>
Total	955.750,00 m <sup>2</sup>	18.316,00 m <sup>2</sup>

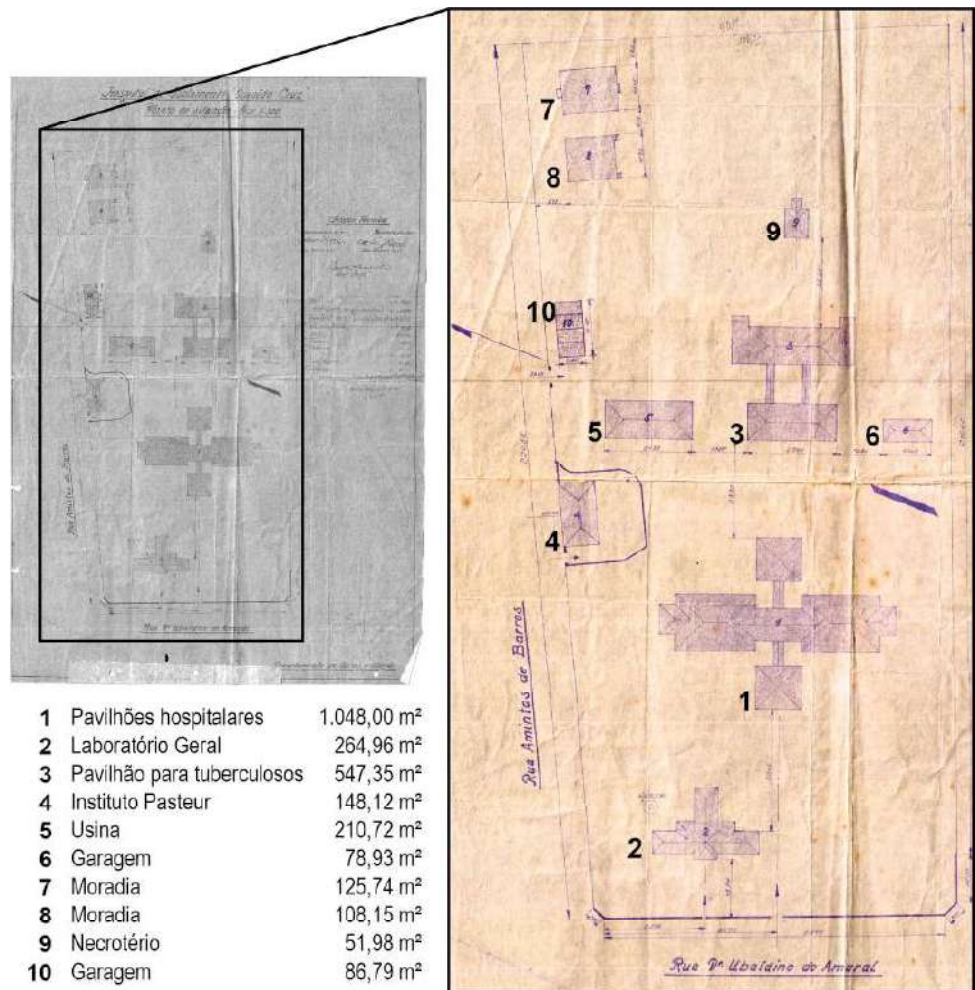
Fontes: ENPROL. Laudo de Avaliação do de Dermatologia Sanitária do Paraná. Curitiba, sem data. Acervo: Coordenadoria do Patrimônio do Estado – SEAD; e CPPI. Centro de Produção e Pesquisa de Imunobiológicos. Piraquara, 2018.

O Hospital de Isolamento – atualmente Hospital Oswaldo Cruz – (FIGURA 2) foi construído em um terreno de 21.021,90 m<sup>2</sup>, em local alto “em ponto conveniente da cidade, facilmente acessível”. (PARANÁ, 1926, p. 146) Tinha como objetivo o tratamento de moléstias contagiosas, “medida essencial a qualquer serviço de profilaxia, principalmente para os casos em que não é possível isolar o doente nas habitações coletivas ou mesmo em domicílio”. (Idem) A FIGURA 14 mostra que parte da malha urbana ainda não estava implantada em 1927 e que a inauguração do Hospital de Isolamento, no ano seguinte, provocou alterações no arreamento previsto. Com o início das suas atividades, o Governo do Paraná completou a rede de instituições de isolamento e tratamento de doenças contagiosas que já

contava com o Leprosário São Roque, em Piraquara, e o Sanatório São Sebastião, na Lapa. (CASTRO, 2004)

Inicialmente, o conjunto arquitetônico do Hospital de Isolamento era formado por “quatro pavilhões ligados entre si”, cada qual desempenhando uma função específica (FIGURA 3). (PARANÁ, 1928, p. 192) O principal, com dois pavimentos, abrigava a área administrativa: os dois laterais, as enfermarias e serviços de apoio; e o posterior, “a sala de refeições para os convalescentes, a cozinha, dispensa, dormitório e refeitório dos empregados”. (Idem) As instalações atendiam a todos os requisitos higienistas vigentes:

as paredes revestidas de azulejos brancos, rigorosamente lisas sem saliências e reentrâncias; o pavimento



**Figura 15** – Implantação do conjunto arquitetônico do Hospital de Isolamento em 1940. Fonte: PARANÁ. Hospital de Isolamento Oswaldo Cruz. Planta de Situação. Prancha 1/1. Escala 1:500. Curitiba, setembro de 1940. Acervo: Coordenadoria do Patrimônio do Estado da Secretaria de Estado da Administração.

**Figura 16** – Laboratório Geral do Departamento de Saúde construído no terreno do Hospital de Isolamento no final da década de 1930. Acervo: Coordenadoria do Patrimônio do Estado da Secretaria de Estado da Administração.



formado de lajes de concreto armado e recoberto de ladrilhos cerâmicos, com porão ventilado; o teto de estuque em telas de arame, disposições estas que asseguram uma perfeita uniformidade de temperatura. A instalação elétrica, disposta em tubos completamente embutidos, faz distribuir a luz por *plafoniers* a todo o edifício. (Idem)

Em relação às enfermarias, o edifício contemplava demandas específicas:

Os pavilhões laterais, em número de dois, compreendem as enfermarias. Cada um deles subdivide-se em quatro enfermarias, das quais duas para seis leitos e as outras para três, e em quatro aposentos particulares. Estes pavilhões, que medem 20,60m por 14,50m, são providos de instalações sanitárias completas, dispo-ndo de banheiros móveis para uso dos doentes nas próprias enfermarias. Existem ao todo oito enfermarias e igual número de aposentos particulares, permitindo o completo isolamento ao mesmo tempo de doentes das diversas moléstias infectocontagiosas. (Idem)

A implantação dos pavilhões hospitalares solta-se dos limites do terreno, com acentuado afastamento frontal (53m) e laterais (13m e 26m), como mostra a FIGURA 15, diferenciando-se da ocupação corrente no alinhamento frontal. Este distanciamento foi possível pelas generosas dimensões do terreno que, no final da década de 1920, encontrava-se fora do quadro urbano de Curitiba. Foi, também, incentivado pelas posturas higienistas que preconizavam a plena insolação e aeração

de todos os ambientes internos. Os pavilhões, afastados dos alinhamentos e situados em terreno de cota alta, permitiam, pelas suas amplas aberturas, a circulação de ar e a insolação nos ambientes internos.

O desenho apresentado na FIGURA 15 possibilita visualizar que o conjunto arquitetônico inicial é ampliado com a construção de diversos edifícios. O agora Hospital Oswaldo Cruz passa a contar com “um grande pavilhão onde estão instaladas as enfermarias para tuberculosos em trânsito e de detentos tuberculosos”. (PARANÁ, 1939, p. 8) Na parte frontal do terreno é instalada a sede do Laboratório Geral do Departamento de Saúde, que reúne os serviços Bromatológico, Químico Farmacêutico (FIGURA 16), de Análises Clínicas e Pesquisas Clínicas. E, em um novo prédio voltado para a Rua Dias da Rocha, passa a funcionar o Instituto Pasteur. (PARANÁ, 1939, p. 46 e SIQUEIRA, 1996, p. 75-76)

Os diversos edifícios, com exceção do laboratório, são implantados na parte posterior do Oswaldo Cruz, e adotam sua linguagem formal. A FIGURA 15 indica que o pavilhão para tuberculosos, a usina e a garagem estão locadas de forma alinhada, mas as demais construções espalham-se soltas no terreno. Preserva-se, desta forma, a vista frontal do conjunto, voltada para a Rua Ubaldino do Amaral, com predomínio do Laboratório Geral, como mostra a FIGURA 16, mas com a presença marcante dos pavilhões hospitalares, locados no centro do lote (FIGURA 2). As principais atividades do conjunto arquitetônico – hospital e laboratório –



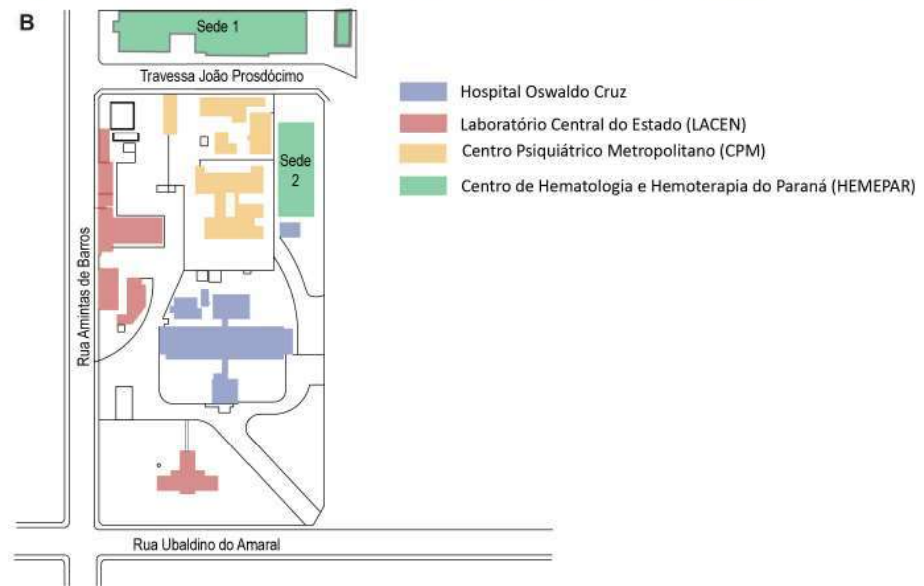


**Figura 17** – Conjunto arquitetônico HOC, LACEM, CPM e HEMEPAR em 2018.

A. Vista aérea com a indicação de divisão de áreas.

B. Implantação.

Créditos: A. Autora: CASTRO, Elizabeth Amorim de. Desenho elaborado tendo como fonte – PARANÁ. Hospital de Isolamento Oswaldo Cruz. Implantação. Prancha 1/1. Escala 1:500. Curitiba, outubro de 2011. B. Autora: CASTRO, Elizabeth Amorim de. Fonte: Google Maps. Acesso em 5 de agosto de 2018.



**Figura 18** – Conjunto arquitetônico HOC, LACEM, CPM e HEMEPAR, em 2017.

A. Sede 1 do HEMEPAR.

B. Sede 2 do HEMEPAR.

C. Acesso principal do CPM.

D. Vista da Travessa João Prosdócimo. À esquerda, a sede 1 do HEMEPAR e, à direita, o acesso de veículos do CPM.

Créditos: A a D. Fonte: Google Earth, 2017.





**Figura 19** – Conjunto arquitetônico HOC, LACEM, CPM e HEMEPAR.

A. CPM em 2017.

B. LACEN - edifício voltado para a Rua Ubaldino do Amaral em 2018.

C. Vista externa do LACEN, em 2018. A imagem mostra vários aparelhos de ar condicionado, tubulações técnicas aparentes, uma ampliação no primeiro pavimento à direita e, no centro da foto, a Central de Oxigênio e de Gás, construída posteriormente.

D. Idem.

E. Vista externa do LACEN tomada da Rua Amintas de Barros, em 2018. Em primeiro plano, a caixa d'água que está alocada na implantação de 1940 (FIGURA 15).

Créditos: A. Fonte: Google Earth, 2017. B a E. Autora: CASTRO, Elizabeth Amorim de.

são marcadas por suas imponentes sedes.

No início dos anos de 1940 – e de forma semelhante ao ocorrido no Leprosário São Roque – o conjunto arquitetônico passa a abrigar várias atividades vinculadas à Saúde Pública, característica que permanecerá até a atualidade. A partir da década seguinte, a área sofreu as alterações significativas, com a abertura da Travessa João Prosdócimo, que ocupou uma área de 977,14 m<sup>2</sup> do terreno inicial e o dividiu em duas partes. Em 1969, o hospital já conta com várias edificações que abrigam consultórios, lavanderia, vários depósitos, residência e quartos para funcionários.

Atualmente, o Hospital Oswaldo Cruz (HOC) e o agora Laboratório Central do Estado (LACEN) compartilham seu espaço com outras duas unidades da Secretaria Estadual da Saúde: o Centro de Hematologia e Hemoterapia do Paraná (HEMEPAR) e o Centro Psiquiátrico Metropolitano (CPM), como mostra a FIGURA 17.

O HEMEPAR é responsável pela “coleta, armazenamento, processamento,

transfusão e distribuição de sangue para 384 hospitais públicos, privados e filantrópicos que atuam em todas as regiões do Paraná”. (HEMEPAR, 2018) Ocupa duas edificações de grande porte: a sede 1 - datada da década de 1980 que abriga escritórios, laboratórios, depósito e consultórios e é separada do conjunto arquitetônico inicial pela Travessa João Prosdócimo; e a sede 2 - com escritórios e laboratórios, construída há cerca de 15 anos, integrando o conjunto arquitetônico estudado (FIGURA 18). (HIPARC GEOTECNOLOGIA, 2017, p. 35 e 39)

O CPM possui ambulatórios adulto e infanto-juvenil para atendimento de portadores de transtornos mentais, encaminhados pelas Regionais de Saúde, e oficinas terapêuticas e realiza a regulação de leitos psiquiátricos do SUS. (CPM, 2018) A instituição está instalada em cinco edificações situadas na parte posterior do Hospital Oswaldo Cruz, com acesso pela Travessa João Prosdócimo. Entre elas, encontra-se o antigo pavilhão de tuberculosos, construído na década de



**Figura 20** – Laboratórios do LACEN, em 2017.

A. Hall de entrada do LACEN, que está atualmente desativado e servindo como depósito.

B. Vista interna de um laboratório do LACEN.

C. Vista interna de um laboratório do LACEN.

Créditos: A a C. Fonte: HIPARC GEOTECNOLOGIA, 2017.



**Figura 21** – Conjunto de edificações voltadas para a Rua Amintas de Barros utilizado pelo LACEN em 2018.

A. Vista aérea.

B. Edificações.

C. Edificações.

Créditos: A. Autora: CASTRO, Elizabeth Amorim de. Fonte: Google Maps. Acesso em 5 de agosto de 2018. B e C. Autora: CASTRO, Elizabeth Amorim de.



Laboratório Central do Estado (LACEN)



1930, que foi ampliado e completamente modificado e abriga, atualmente, escritórios, salas, depósitos e refeitório. (HIPARC GEOTECNOLOGIA, 2017, p. 30) (FIGURA 19)

O LACEN desenvolve suas atividades nas áreas de Biologia Médica e de Controle de Qualidade em Saúde, integrando a Rede Estadual de Laboratórios de Saúde Pública vinculada ao SUS, “oferecendo suporte ao sistema de vigilância epidemiológica na implementação de pesquisas de campo e exercendo apoio à investigação de epidemias e etiologias não conhecidas”. (LACEN, 2018) A Unidade Alto da XV está instalada no edifício em frente à Rua Ubaldino do Amaral e em um conjunto de edificações voltadas para a Rua Amintas de Barros (FIGURA 19).

A edificação em frente à Rua Ubaldino do Amaral é utilizada como laboratório desde o final da década de 1930 (PARANÁ, 1939, p. 8), passando por inúmeras intervenções para o atendimento das rígidas demandas dos equipamentos e das atividades desenvolvidas. Externamente, o edifício apresenta vários aparelhos de ar condicionado e tubulações técnicas aparentes, além de algumas ampliações. No térreo, todas as aberturas estão protegidas por grades metálicas. A pintura externa está em boas condições nas faces do edifício voltadas para as ruas Ubaldino do Amaral e Amintas de Barros, no entanto, ao contorná-lo depara-se com pontos de umidade e descascamento, assim como com intervenções recentes ainda sem acabamento. As calçadas são estreitas e muito irregu-

lares. Internamente, a inadequação do edifício ao uso atual é mais evidente, uma vez que os espaços são pequenos, pouco iluminados e abarrotados de bancadas e equipamentos. (FIGURAS 19 e 20)

O conjunto de edificações voltadas para a Rua Amintas de Barros utilizado pelo LACEN é composto, além de outros, por dois prédios datados da década de 1930 – Instituto Pasteur e Usina (FIGURA 15) – sendo que o primeiro mantém seu aspecto externo preservado e o segundo está descaracterizado por ampliações posteriores. Muro alto e janelas permanentemente fechadas compõem a vista de quem transita pela via, proporcionando um aspecto de concentração e desorganização (FIGURA 21) que se contrapõe à permeabilidade existente na Rua Ubaldino do Amaral, com a presença imponente e solta do edifício principal do LACEN, do hospital e de um gradil baixo.

A impressão de concentração e desorganização permanece no percurso entre os pátios que circundam os edifícios, assim como se acentua a diferença com a parte frontal do conjunto. Aqui, os reduzidos espaços livres são utilizados para estacionar os veículos dos funcionários e as calçadas são estreitas e irregulares. Trata-se de uma área de serviço e de entrada restrita. Dentro das edificações, a falta de espaço e a sua inadequação às atividades desenvolvidas evidenciam-se. (FIGURA 22)

O atual Hospital Oswaldo Cruz (HOC) possui 21 leitos e, assim como o Hospital de Dermatologia Sanitária do Paraná, está classificado como uma unidade de média complexidade. (OLIVEIRA,





**Figura 22** – Laboratórios do LACEN, em 2017.

A e B. Vistas do pátio interno das edificações utilizadas pelo LACEN.

C e D. Vistas internas das edificações utilizadas pelo LACEN.

Créditos: A a D. Fonte: HIPARC GEOTECNOLOGIA; 2017.

**Figura 23** – Hospital Oswaldo Cruz, em 2018.

A. Vista frontal da edificação principal.

B. Vista posterior da ala direita, que abriga os serviços ambulatoriais. No centro da imagem, a abertura modificada e a presença de aparelho de ar condicionado que atendem à demanda da farmácia. À direita, verifica-se uma adição ao edifício original.

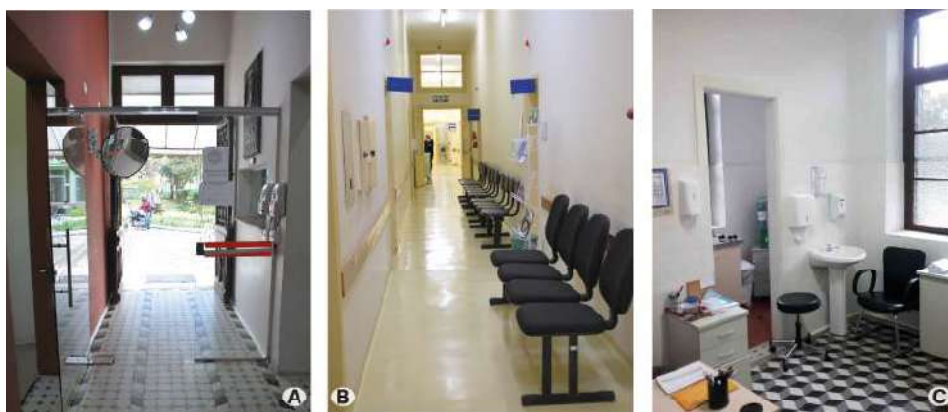
C. Vista posterior. À direita, a ala que abriga os serviços ambulatoriais e, no centro, o pavilhão da cozinha e refeitório de funcionários.

D. Edificações anexas na parte posterior.

E. Antiga garagem atualmente utilizada como auditório.

Créditos: A a E. Autora: CASTRO, Elizabeth Amorim de.





**Figura 24** – Hospital Oswaldo Cruz, em 2018.

A. Acesso principal.

B. Circulação da ala direita utilizada pelo serviço ambulatorial.

C. Consultório na ala direita.

Créditos: A a C. Autora: CASTRO, Elizabeth Amorim de.

2018) Suas instalações ocupam 2.124,14 m<sup>2</sup> e, como mostra a FIGURA 17, a instituição é responsável pela maior área livre deste conjunto arquitetônico. (HIPARC GEOTECNOLOGIA, 2017)

Desde a sua inauguração, dedica-se ao tratamento de doenças infectocontagiosas. A partir da década de 1980, inicia o atendimento a pacientes com doenças relacionadas ao HIV e, nesta trajetória, procura adequar suas instalações físicas às novas demandas. Em um primeiro momento, ocorre o crescimento significativo do número de internamentos, entretanto, com o aprimoramento da medicação e do tratamento, diminui a necessidade de leitos e a ênfase é dada ao atendimento ambulatorial. (OLIVEIRA, 2018)

Os pavilhões hospitalares de 1928 recebem, nestes 90 anos de funcionamento, pequenas adições e alterações internas que não comprometem a configuração inicial. O Oswaldo Cruz conta ainda com algumas edificações que abrigam lavanderia, depósitos e centrais de instalações técnicas. (FIGURA 23)

A ocupação do edifício principal apresenta uma única alteração relevante

em relação à proposta original: a ala direita, que inicialmente continha enfermarias, atualmente é utilizada pelo serviço ambulatorial. As demais atividades se mantêm: no pavilhão frontal encontram-se a recepção e a administração; na ala esquerda, as enfermarias; e, nos fundos, a cozinha e os serviços de apoio. De forma geral, as instalações do HOC se encontram em melhores condições de conservação se comparadas com aquelas das demais instituições. (FIGURA 24)

O Quadro 2 apresenta as instituições que atualmente compõem o conjunto arquitetônico do HOC, LACEM, CPM e HEMEPAR, indicando as áreas construídas que utilizam (ver também a FIGURA 17). O HEMEPAR e o CPM ocupam as menores porções do terreno. O HOC e o LACEN, que detêm as maiores áreas, possuem o maior número de edificações históricas construídas até 1940, como mostra a FIGURA 25. O desenho sobrepõe a implantação atual com a de 1940 (FIGURA 15) e permite identificar as ampliações em vários edifícios, sobretudo os localizados nos fundos do hospital.

**Figura 25** – Identificação das edificações históricas, construídas até 1940, na implantação atual do conjunto arquitetônico HOC, LACEM, CPM e HEMEPAR e análise do seu estado de preservação, em 2018. Autora: CASTRO, Elizabeth Amorim de.

Desenho elaborado tendo como fontes: PARANÁ. Hospital de Isolamento Oswaldo Cruz. Implantação. Prancha 1/1. Escala 1:500. Curitiba, outubro de 2011 e PARANÁ. Hospital de Isolamento Oswaldo Cruz. Planta de Situação. Prancha 1/1. Escala 1:500. Curitiba, setembro de 1940. Arquivo: Coordenadoria do Patrimônio do Estado da Secretaria de Estado da Administração, sem data.

**Figura 26** – Pátios internos do conjunto arquitetônico HOC, LACEM, CPM e HEMEPAR, em 2017.

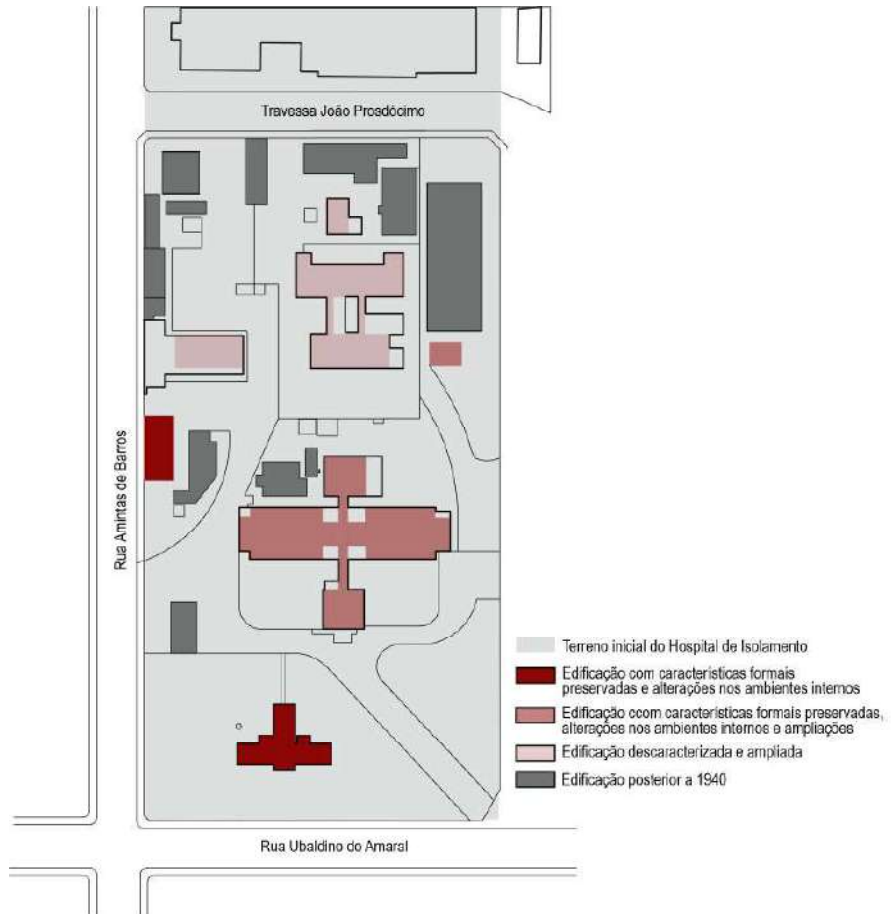
A. CPM.

B. Espaço e muro divisório entre edificações do CPM e do HEMEPAR, utilizado como depósito de lixo

C. Área coberta do CPM.

D. Central de instalação técnica do Hospital Oswaldo Cruz.

Créditos: A a D. Fonte: HIPARC GEOTECNOLOGIA, 2017.





**Quadro 2: Instituições instaladas no conjunto arquitetônico do HOC, LACEM, CPM e HEMEPAR, em 2018.**

	Área do terreno	Área construída
Hospital Oswaldo Cruz		2.124,14 m <sup>2</sup>
Laboratório Central do Estado (LACEN)		1.469,50 m <sup>2</sup>
Centro de Hematologia e Hemoterapia do Paraná (HEMEPAR)	20.044,76 m <sup>2</sup>	3.634,81 m <sup>2</sup>
Centro Psiquiátrico Metropolitano (CPM)		1.891,39 m <sup>2</sup>
Travessa João Prosdócimo	977,14 m <sup>2</sup>	
Total	21.021,90 m <sup>2</sup>	9.119,84 m <sup>2</sup>

Fonte: HIPARC GEOTECNOLOGIA. Relatório de Vistoria – Formulário de Edificação e Ocupação. Curitiba, 2017. Acervo: Coordenadoria do Patrimônio do Estado|SEAD.

A FIGURA 25 ressalta, ainda, a condição de preservação externa e interna dos edifícios do conjunto de 1940. O HOC e a sede do LACEN (voltada para a Rua Ubaldino do Amaral), exemplares de maior relevância arquitetônica, mantêm suas características formais, mas apresentaram alterações internas. O mesmo ocorre com as antigas edificações do Instituto Pasteur e garagem. Os demais prédios sofreram ampliações e alterações que os descaracterizaram.

A concentração e a desorganização identificadas nos prédios voltados para a Rua Amintas de Barros (LACEN) permanecem no miolo de quadra, principalmente nas instalações pertencentes ao CPM. Há espaços reduzidos e áridos entre as edificações, com presença de umidade; áreas cobertas improvisadas que servem de depósitos e descanso de funcionários; gradis e muros com diferentes formatos separando o espaço de cada instituição; e centrais de instalações técnicas pouco protegidas (FIGURA 26).

A concentração de instituições e atividades no conjunto arquitetônico

HOC, LACEM, CPM e HEMEPAR pode ser atribuída à sua atual localização central, distante apenas 1,8 km da Praça Tiradentes, marco zero da cidade, e servida por inúmeras linhas de ônibus que lhe garantem fácil acesso (FIGURA 27). Dos quatro serviços de saúde ali instalados, somente o LACEN não realiza o atendimento ao público. Os demais contabilizam 400 usuários/dia, Centro Psiquiátrico Metropolitano; 125, HOC; e 200, HEMEPAR. (HIPARC GEOTECNOLOGIA, 2017) As ampliações existentes, que caracterizam a concentração e a desorganização identificadas no miolo de quadra, resultaram de novas demandas destes serviços que tendem a permanecer no conjunto arquitetônico. Somente o LACEN tem uma perspectiva de mudança, após a construção de uma nova unidade na sede do bairro Guatupe, situado no município de São José dos Pinhais. Segundo OLIVEIRA (2018), caso a transferência ocorra, as instalações do laboratório seriam ocupadas pelo hospital, situação que contribuiria, em princípio, para estancar o processo em curso de deterioração.

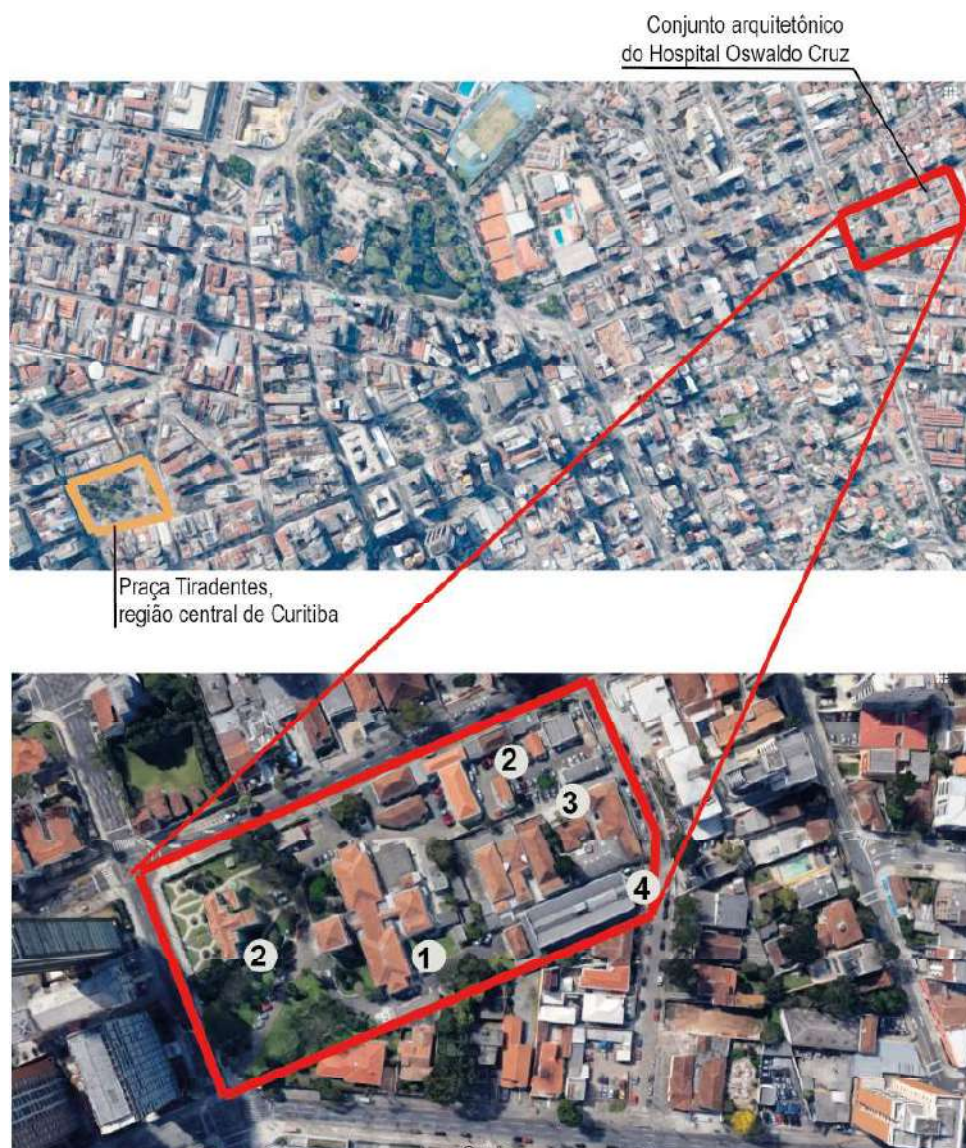
**Figura 27** – Conjunto arquitetônico do Hospital Oswaldo Cruz, em 2018.

Atualmente, a área é ocupada pelas instituições:

1. Hospital Oswaldo Cruz;
2. Laboratório Central do Estado (LACEN);
3. Centro Psiquiátrico Metropolitano (CPM); E
4. Centro de Hematologia e Hemoterapia do Paraná (HEMEPAR)

Autora: Elizabeth Amorim de CASTRO, 2018.

Base fotográfica: Imagem de satélite, 2018. Disponível em <https://www.google.com.br/maps>. Acesso em 11 de maio de 2018.



Como já ressaltado, o espaço construído utilizado pelo LACEN é inadequado e está bem comprometido.

O grande número de pacientes atendidos pelo CPM e a reduzida área que ocupa (FIGURA 17) justificam o fato de ser a instituição com mais espaços improvisados e em condições precárias. Um levantamento realizado em 2017 revela, por exemplo, que suas instalações não atendem às normas de acessibilidade, condição inadequada para qualquer edificação de uso público que se potencializa por ser da área de saúde. (HIPARC GEOTECNOLOGIA, 2017)

O conjunto arquitetônico HOC, LACEM, CPM e HEMEPAR apresenta características singulares. Abrigando em 1928 uma única atividade, em menos de 10 anos, passa a compartilhar o espaço físico com o Laboratório Geral. No final do século XX, outras duas instituições transferem-se para o local. A área edificada cresce de forma significativa: os 1.180,00 m<sup>2</sup> construídos inicialmente (CASTRO, 2004, p. 152) transformam-se, atualmente, em 9.119,84 m<sup>2</sup>. As novas construções e ampliações situam-se na parte posterior do terreno, que apresenta uma concentração de edifícios implantados de forma pouco ordenada, com diferentes formatos, funções e condições de conservação. O miolo de quadra é composto por uma sucessão de edificações divididas por muros improvisados.

Em contraposição, a parte frontal deste conjunto é formada por dois importantes prédios que se encontram soltos no terreno, contornados por bem cuida-

dos jardins (FIGURA 27). Hospital e laboratório, desde o final da década de 1930, mantêm suas edificações, as quais, pelo menos do ponto de vista do transeunte, aparentam bom estado de conservação. A análise mais apurada permite constatar que as instalações do LACEN sofrem com a inadequação dos reduzidos espaços internos e que inúmeros aparelhos de ar condicionados e tubulações externas estão colocados, majoritariamente, nas fachadas voltadas para o pátio interno do conjunto. As exigentes demandas das atividades ali desenvolvidas impõem intervenções constantes no edifício, que não consegue adequar-se plenamente. O processo de modernização do laboratório torna-se incompatível, portanto, com a preservação deste edifício de relevância histórica e arquitetônica para a Saúde Pública do Paraná.

Também se observa que os espaços inadequados, frutos de uma ocupação de edificações preexistentes continuamente reformadas e ampliadas, estão presentes nas demais dependências do LACEN e nas instalações do CPM, ambas situadas na parte posterior do conjunto arquitetônico. No entanto, as adições e os improvisos estão protegidos do olhar do público pelos altos muros externos e pelo acesso restrito. Resultam da concentração de diferentes atividades em área reduzida, que estão espremidas em um valorizado terreno central.

O Hospital Oswaldo Cruz, por sua vez, mantém seu espaço interno praticamente inalterado. Suas atividades foram ampliadas e, além do tratamento de

doenças relacionadas ao HIV, realiza um atendimento ambulatorial. Esta renovação não compromete suas instalações físicas, que estão bem adaptadas aos pavilhões quase centenários. O serviço hospitalar, considerado referência no Estado, é executado em conformidade com as rígidas exigências da Vigilância Sanitária, incluindo protocolos distintos no contato com os diversos tipos de doenças ali tratadas. Segundo OLIVEIRA (2018), as instalações físicas do HOC não afetam a qualidade do serviço prestado, condição que também está relacionada à sua classificação como hospital de média complexidade.

As características do Oswaldo Cruz também são encontradas no Hospital de Dermatologia Sanitária do Paraná. Inaugurado em 1926, a instituição mantém sua atividade de internamento e tratamento de pacientes, atualmente especializada em doenças dermatológicas. Ocupando uma área construída de 10.679,41 m<sup>2</sup>, dispõe de 54 leitos. A edificação está implantada de forma solta no terreno, sendo composta por pavilhões interligados por longas passarelas e contornados por jardins. O espaço construído é generoso e os serviços prestados – também referência na área – não se ressentem da estrutura original das edificações, que permanecem praticamente inalteradas. (DISSENHA e UMEZAWA, 2018)

O Hospital de Dermatologia Sanitária do Paraná situa-se no atual Complexo São Roque, uma área de 955.750,00 m<sup>2</sup> situada em Piraquara, Região Metro-

litana de Curitiba. O conjunto edificado possui 18.316,00 m<sup>2</sup>, grande parte construída na década de 1930 e destinada a atender a um número cada vez maior de internos. Com o fim da obrigatoriedade do isolamento dos portadores de hanseníase, as atividades do antigo Leprosário São Roque diminuem.

Na década de 1990, o recém-criado CPPI - Centro de Produção e Pesquisa de Imunobiológicos transfere-se para Piraquara e passa a ocupar um conjunto de carvilles. De forma semelhante ao ocorrido no LACEN, os laboratórios exigem alterações espaciais externas e internas profundas que, apesar de continuamente realizadas, não permitem a execução da etapa industrial da fabricação do soro. Ou seja, o CPPI, mesmo possuindo equipamentos e técnicos para a plena produção de imunobiológicos, precisa terceirizar a última fase do processo por não contar com um espaço físico adequado.

A análise dos dois hospitais e dos dois laboratórios permite a reflexão sobre questões fundamentais para os serviços de saúde pública realizados em edificações integrantes do Patrimônio Cultural: a modernização – e a consequente adequação do espaço físico – e a preservação de seu conjunto edificado. Os estudos de caso possibilitam algumas observações:

1. O processo de modernização de instituições de saúde é inevitável e fundamental para a boa qualidade dos serviços prestados;
2. É possível a modernização de determinados serviços em edifícios de



relevância histórica e arquitetônica, como ocorrido nos hospitais Oswaldo Cruz e de Dermatologia Sanitária do Paraná. Nestes exemplos, a importância das instituições é significativa uma vez que possuem quase 100 anos de atividades no mesmo local, e em instalações projetadas e construídas para esta finalidade. Os espaços internos sofreram poucas alterações e permanecem adequados para o atendimento realizado. Esta situação deve-se ao tipo de serviço executado que utiliza uma mão de obra especializada, mas não requer equipamentos nem ambientes sofisticados; e

3. Os laboratórios, ao contrário dos hospitais, demandam equipamentos e espaços específicos que não se adequam às edificações preexistentes. As inúmeras intervenções não possibilitam a total adaptação dos ambientes, fato que prejudica tanto a execução das atividades, como a preservação dos exemplares arquitetônicos;

A questão geográfica também se revela de grande importância quando o tema é a preservação de conjuntos hospitalares integrantes do Patrimônio Cultural. O conjunto arquitetônico de Curitiba, localizado atualmente em área central, abriga quatro instituições e apresenta, em parte do terreno, uma ocupação densa e desordenada. Tal situação, apesar de localizada no miolo de quadra e de atingir edifícios mais recentes e sem relevância histórica ou arquitetônica, compromete o conjunto na sua totalidade e requer uma intervenção de requalificação do espaço.

Já em Piraquara, não há problema de exiguidade da área física. Seus 955.750,00 m<sup>2</sup> abrigam com conforto as três instituições ali instaladas, atendendo inclusive à demanda de grande espaço livre para a criação dos cavalos do CPPI. Apesar da proximidade com a APA (Área de Proteção Ambiental) Estadual do Piraquara, desde 2016, o Complexo São Roque pertence à Zona de Ocupação Orientada III, que permite a presença de Serviços e Indústrias (Decreto Estadual 4.388/2016), possibilitando a construção da nova fábrica do CPPI.

Um problema a ser enfrentado no Complexo São Roque é a existência de vários edifícios desocupados, registrados na Figura 12. Trata-se de dois conjuntos de antigas residências, construídos na década de 1930, um para funcionários doentes, localizado em frente ao campo de futebol; e outro mais afastado, na entrada principal, antes destinado ao diretor e funcionários (Figura 5). Constituem-se importantes registros de tipologias do antigo leprosário que estão sendo consumidos pela falta de uso e o decorrente processo de degradação. A distância de Curitiba é seguramente um fator que impede a ocupação mais efetiva da área e, com poucos usuários, torna-se mais difícil a atenção e a intervenção nas edificações vazias. Ironicamente, o afastamento do São Roque da capital possibilitou uma ocupação mais rarefeita de seu espaço físico – e a preservação de muitas de suas edificações –, mas não impediu a deterioração de alguns dos exemplares relevantes, não por uma ocupação



desordenada – como está ocorrendo no Oswaldo Cruz –, mas pela falta de uso.

O tipo de utilização, a modernização dos serviços e a preservação de exemplares do Patrimônio Cultural da Saúde são temas importantes na complexa realidade da Saúde Pública no Brasil. A análise dos conjuntos do Hospital Oswaldo Cruz e do Complexo São Roque revela que não

há formulas ou soluções generalizadas e que um caminho seguro é uma pesquisa aprofundada da trajetória da instituição e de seu espaço físico, assim como uma correta avaliação das demandas e das atividades desenvolvidas, antevendo situações que possam comprometer a integridade do patrimônio e, simultaneamente, a qualidade do serviço prestado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BVS. Biblioteca Virtual em Saúde. Grupo de Trabalho História e Patrimônio Cultural da Saúde. Termo de constituição da Rede História e Patrimônio Cultural da Saúde. Disponível em: [http://www.cv-hisपालc.bvs.br/tiki-download\\_file.php?fileId=3](http://www.cv-hisपालc.bvs.br/tiki-download_file.php?fileId=3). Acesso em: 11 de maio de 2018.
- CASTRO, Elizabeth Amorim de. **A Arquitetura do Isolamento em Curitiba na República Velha**. Curitiba: Edição da Autora, 2004.
- CASTRO, Elizabeth Amorim de. **O Leprosário São Roque e a Modernidade. Uma abordagem da Hanseníase na perspectiva da relação Espaço-Tempo**. Curitiba, 2005. 135 f. Dissertação (Mestrado em Geografia). Curso de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Paraná. Disponível em: [http://200.17.203.155/index.php?codigo\\_sophia=199609](http://200.17.203.155/index.php?codigo_sophia=199609).
- CPM. Centro Psiquiátrico Metropolitano. Disponível em: <http://www.saude.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=1267>, acesso em: 11/8/2018.
- CPPI. Centro de Produção e Pesquisa de Imunobiológicos. Piraquara, 2018.
- DISSENHA, Mara Lúcia Gomes; UMEZAWA, Cristina Mari. **Entrevista a Elizabeth Amorim de Castro**, em 3 de agosto de 2018.
- ENPROL. **Laudo de Avaliação de Dermatologia Sanitária do Paraná**. Curitiba, sem data. Acervo: Coordenadoria do Patrimônio do Estado—SEAD.
- ESTEL ENGENHARIA. Hospital de Dermatologia Sanitária do Paraná. Implantação e cobertura. Prancha 2/60. Escala 1:750. Curitiba, novembro de 2006.
- FERNANDES, Lindolfo. **O Hospital Oswaldo Cruz e a Epidemiologia no Paraná**. Curitiba: Imprensa Oficial, 1993.
- HEMEPAR. Centro de Hematologia e Hemoterapia do Paraná. Disponível em: <http://www.saude.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=2983>, acesso em: 11/8/2018.

- HIPARC GEOTECNOLOGIA. Relatório de Vistoria – Formulário de Edificação e Ocupação. Curitiba, 2017. Acervo: Coordenadoria do Patrimônio do Estado–SEAD.
- LACEN. Laboratório Central do Estado do Paraná. Disponível em: <http://www.lacen.saude.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=5>, acesso em: 11/8/2018.
- OLIVEIRA, Cleide Aparecida. **Entrevista a Elizabeth Amorim de Castro**, em 1º de agosto de 2018.
- PARANÁ. Decreto Estadual 4.388/2016, que altera o Decreto nº 809 de 31 de maio de 1999. Disponível em: <http://www.legislacao.pr.gov.br/>. Acesso em 5/8/2018.
- PARANÁ. Hospital de Isolamento Oswaldo Cruz. Implantação. Prancha 1/1. Escala 1:500. Curitiba, outubro de 2011.
- PARANÁ. Hospital de Isolamento Oswaldo Cruz. Planta de Situação. Prancha 1/1. Escala 1:500. Curitiba, setembro de 1940. Acervo: Coordenadoria do Patrimônio do Estado da Secretaria de Estado da Administração, sem data.
- PARANÁ. Mensagem do Presidente do Paraná, Caetano Munhoz da Rocha, ao Congresso Legislativo do Estado. Curitiba, em 1º de fevereiro de 1926.
- PARANÁ. Mensagem do Presidente do Paraná, Caetano Munhoz da Rocha, ao Congresso Legislativo do Estado. Curitiba, em 1º de fevereiro de 1928.
- PARANÁ. Relatório do Interventor do Paraná, Manoel Ribas, ao Presidente da República, Getúlio Vargas – Exercício de 1932 a 1939. Curitiba, em 31 de dezembro de 1939.
- SESA. Centro de Produção e Pesquisa de Imunobiológicos. Implantação. Prancha 1/1. Escala 1:500. Curitiba, agosto de 2017.
- SIQUEIRA, Márcia Teresinha Andreatta Dalledone. **LACEN Laboratório Central do Estado do Paraná: Mais de um Século de História**. Curitiba: LACEN, 1996.
- SOUZA-ARAÚJO, Heraclides Cesar. **História da Lepra no Brasil. Período Republicano (1889-1946)**. v.2. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1948.
- STINGHEN, Sérgio Túlio. Centro de Produção e Pesquisa de Imunobiológicos (CPPI). p. 165-168. In: BRASIL. **Programa Nacional de Imunizações (PNI): 40 anos**. Brasília: Ministério da Saúde, 2013. Disponível em: [http://bvsmis.saude.gov.br/bvs/publicacoes/programa\\_nacional\\_imunizacoes\\_pni40.pdf](http://bvsmis.saude.gov.br/bvs/publicacoes/programa_nacional_imunizacoes_pni40.pdf). Acesso em 5/8/2018.
- STINGHEN, Sérgio Túlio. **Entrevista a Elizabeth Amorim de Castro**, em 3 de agosto de 2018.

# PERSPECTIVAS PARA A PRESERVAÇÃO DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE UBERABA

*Andreia de Freitas Lopes*

*Marília Maria Brasileiro Teixeira Vale*

## Resumo

o presente trabalho analisará as transformações sofridas pelo edifício da antiga Santa Casa de Misericórdia de Uberaba, a fim de propor diretrizes contemporâneas para a sua utilização, buscando-se preservar a identidade do hospital, contribuindo para a sua valorização e a salvaguarda da memória do Patrimônio Cultural da Saúde uberabense e mineiro. Fundada pelo frei capuchinho Eugênio Maria de Gênova, em 1858, o projeto arquitetônico da instituição, de traços barrocos, foi idealizado pelo Frei, entretanto, este não é o edifício que se encontra atualmente edificado, devido a um incêndio acidental, ocorrido em 1921, que destruiu o prédio original. Todavia, devido a sua importância, ele foi reconstruído e implantado no mesmo local que o prédio anterior, sendo oficialmente reinaugurado em 1935. Este novo edifício, de traços ecléticos, é tombado pelo conselho patrimonial municipal, funcionando atualmente como um anexo a outro edifício, de maiores proporções, que abriga o Hospital de Clínicas da Universidade Federal do Triângulo Mineiro.

**Palavras-chave:** diretrizes; santa casa de misericórdia, hospital; patrimônio da saúde; uberaba.

## Abstract

This work will analyse the changes undergone by the building of the former Holy House of Mercy of Uberaba, in order to propose contemporary guidelines for its use, seeking to preserve the hospital's identity, contributing to its valorisation and safeguarding the memory of the Cultural Heritage of Health in Uberaba and Minas Gerais. Founded by the capuchin Friar Eugenio Maria de Genoa, in 1858, the architectural design of the institution, with baroque features, was conceived by the Friar; however, this is not the building that is currently built due to an accidental fire in 1921, which destroyed the original building. But due to its importance, it was rebuilt and implanted in the same place as the previous building and was officially reopened in 1935. This new eclectic building is listed by the municipal patrimonial council, currently functioning as an annex to another building, of greater proportions, which houses the Hospital of Clinics of the Federal University of the Triângulo Mineiro.

**Keywords:** guidelines; holy house of mercy, hospital; health heritage; uberaba.

## Resumen

El presente trabajo analizará las transformaciones sufridas por el edificio de la antigua Santa Casa de Misericordia de Uberaba, a fin de proponer directrices contemporáneas para su utilización, buscando preservar la identidad del hospital, contribuyendo para su valorización y la salvaguarda de la memoria del Patrimonio Cultural de la Salud de

Uberaba y de Minas Gerais. Fundada por el fray capuchino Eugenio María de Génova, en 1858, el proyecto arquitectónico de la institución, de rasgos barrocos, fue ideado por el Frei, sin embargo, este no es el edificio que se encuentra actualmente edificado, debido a un incendio accidental, ocurrido en 1921, que destruyó el edificio original. Pero, debido a su importancia, fue reconstruido e implantado en el mismo lugar que el edificio anterior, siendo oficialmente reinaugurado en 1935. Este nuevo edificio, de rasgos eclécticos, es tumbado por el consejo patrimonial municipal, funcionando actualmente como un anexo a otro edificio, de mayores proporciones, que alberga el Hospital de Clínicas de la Universidad Federal del Triángulo Mineiro.

**Palabras-clave:** directrices; santa casa de misericordia, hospital; patrimonio de la salud; uberaba.

## INTRODUÇÃO

A cidade de Uberaba teve um rápido desenvolvimento urbano devido à sua posição privilegiada junto à antiga Estrada do Anhanguera – que cortava de Norte a Sul a região do antigo “Sertão da Farinha Podre”, que corresponde aos atuais territórios do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba no Estado de Minas Gerais – e a proximidade com o Rio Grande. Considerada como a principal “boca de entrada” para os sertões do interior do país, o arraial adquiriu importância comercial como ponto de passagem obrigatória entre São Paulo e o litoral do país às regiões desbravadas pela mineração em Goiás e Mato Grosso.

O povoado se desenvolveu nas proximidades da Igreja Matriz de Santo Antônio e São Sebastião, que gradativamente, teve o seu entorno ocupado; ao redor do Largo da Matriz foram construídas a Casa de Câmara e Cadeia, as residências das famílias mais importantes e os primeiros pontos comerciais do então arraial. Segundo Lourenço (2007), entre 1840 e 1848, metade do território do atual Triângulo Mineiro já tinha com núcleo matriz a Vila de Uberaba – constituída em 1836 – o que demonstra a sua importância e força econômica na região. Em 1856, o povoado formado no início do século XIX, já havia adquirido a prerrogativa de cidade (VALE, 1998, p. 238).

Uberaba passou a contar com uma Santa Casa de Misericórdia a partir de 1858, instituição religiosa filantrópica, de caráter paternalista, inspirada na tradi-

ção de caridade cristã, que se organizava apenas nos centros urbanos mais desenvolvidos (COSTA VIOTT, 1977 *apud* REZENDE, 1983, p. 41-42). Fundada pelo frei capuchinho Eugênio Maria de Gênova, ela foi durante o século XIX, a única instituição a prestar serviços de saúde na cidade e na região. Conforme aponta Sampaio (1971, p. 146), Frei Eugênio, que chegara a Uberaba, em 1856, para construir um cemitério a convite da Câmara Municipal, começou a se interessar em melhorar a vida da população local e, com este propósito decidiu fundar uma Casa de Misericórdia.

Dentre as diversas instituições de caridade, vinculadas a ordens religiosas e irmandades, que desenvolveram um papel de extrema importância na assistência aos pobres e doentes, a Irmandade da Santa Casa de Misericórdia merece especial destaque pela importância de sua obra e abrangência territorial. Esta Irmandade surgiu em Portugal no século XV, e chegou ao Brasil no século seguinte, sendo a da cidade de Olinda, fundada em 1539, considerada a primeira da América e do Brasil (ABREU, 2001, p. 594-598). Essas Casas de Misericórdia eram criadas na Colônia acompanhando a consolidação da ocupação portuguesa, podendo ser consideradas como um elemento de identidade nacional para a estruturação do Império Português. Pioneiras, essas instituições anteciparam as atividades estatais em relação à saúde no Brasil (LOPES, 2018, p. 37).



## A SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE UBERABA

Criada em 1858, a Santa Casa de Misericórdia de Uberaba foi oficialmente inaugurada em 1898, 40 anos após a sua fundação. A demora em se conseguir finalizar as obras do hospital deveu-se a inúmeras disputas e conflitos políticos que se sucederam, além das dificuldades em se conseguir arrecadar os recursos necessários para a sua construção. Entretanto, há registros que comprovam o seu funcionamento desde 1862, quando uma epidemia de varíola fez com que uma das alas do prédio, em que a construção estava mais avançada, fosse finalizada e ocupada às pressas (BILHARINHO, 1982, p. 398).

Sua construção se deu em um terreno doado pelo Município em uma área que, na época, ficava distante da área mais urbanizada da cidade. Localizado junto ao “Largo do Rancho”, o terreno se encontrava à beira da estrada que dava entrada na cidade a quem vinha de São Paulo, pela antiga Estrada do Anhangueira (Figura 1).

O projeto arquitetônico do edifício da Santa Casa é de autoria de seu fundador, Frei Eugênio, sendo conhecido, segundo Vale (1998, p. 248), através de um desenho da planta e da fachada frontal doado por Borges Sampaio à Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, em 1881 (Figuras 2 e 3); não sendo possível precisar que este tenha sido integralmente executado, embora seus traços gerais, sobretudo em relação à implantação, possam ser reco-

nhecidos nas poucas descrições e raras fotografias antigas preservadas.

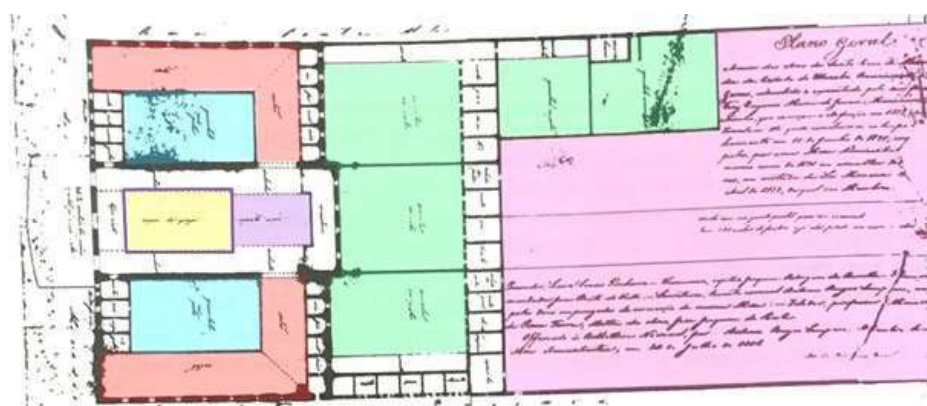
O complexo do edifício, composto pelo hospital, capela, quintal e pátios, ocupava uma área de quase 10.000m<sup>2</sup>. Somando-se o cemitério, que ficava aos fundos, abrangia um terreno de cerca de 20.000 m<sup>2</sup>. No projeto arquivado na biblioteca Nacional, Lopes (2018, p. 40) observa que a capela, dedicada a São Francisco e a Nossa Senhora do Carmo, marcava o corpo central do edifício, cujo volume se sobressaía do restante do conjunto devido ao seu frontispício arrematado em volutas com torre única central. Nas laterais da entrada da capela, duas portas davam acesso ao interior do hospital, feito pelo então Largo da Misericórdia, atual Praça Dr. Thomas Ulhôa.

Todos os cômodos do hospital como enfermarias, consultórios, sala de cirurgias e serviços de apoio, davam para os pátios e quintal, que foram projetados para servirem, provavelmente, de distração aos doentes além de proporcionarem uma boa ventilação e iluminação. Um muro fazia a divisa entre essas partes e o cemitério, dedicado a São Francisco de Assis (LOPES, 2018, p.40).

Nota-se que o projeto elaborado pelo Frei se aproxima da tipologia claustral, entretanto o projeto sofreu alterações. Sampaio (1971, p. 178) comenta que a parte em que deveria ter sido construída o corpo de uma igreja, acabou sendo ocupada por um jardim, essa alteração foi feita pela Mesa Administrativa do hospital, que passou a gerir a instituição após a morte do capuchinho, em 1871. Segundo



**Figuras 1 e 2** – À esquerda, planta retratando Uberaba em 1855. Em destaque (roxo) a Igreja Matriz com seu largo (amarelo), a região denominada de Largo do Rancho (verde) e a estrada que levava para São Paulo (vermelho). À direita o projeto da Santa Casa de Misericórdia de Uberaba atribuído a Frei Eugênio – Elevação frontal. Fonte: SAMPAIO apud TOTI, 1956 / Acervo da Biblioteca Nacional apud VALE, 1998, p. 249.



**Figura 3** – Projeto da Santa Casa de Misericórdia de Uberaba atribuído a Frei Eugênio – Planta. Em destaque o cemitério (rosa), o quintal (verde), os pátios (azul), as enfermarias (vermelho), a capela (roxo), e a parte da capela que foi transformada em jardim (amarelo). Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional apud VALE, 1998, p. 249.



**Figura 4** – Nesta fotografia, de 1903, observa-se o frontispício da capela afastada em relação à fachada frontal da Santa Casa, onde se vê apenas uma porta central de acesso. Fonte: Acervo do Arquivo Público de Uberaba.



**Figura 5** – Fotografia da década de 1950 do novo edifício da Santa Casa de Misericórdia de Uberaba. Fonte: Acervo do Arquivo Público de Uberaba.

Lopes (2018, p.40), uma foto de 1903 (Figura 4) confirma esta situação, pois nela se observa que o óculo da empena da capela, se posiciona afastado em relação à fachada frontal e acima do seu telhado. Desta forma confirma-se que o frontispício projetado por Frei Eugênio não foi executado integralmente. No entanto Bilharinho (1982, p. 409) indica que a torre sineira chegou a ser executada, contudo, ela foi demolida, em 1894, após ter sido danificada por um raio.

Em 1919, 21 anos após ter sido oficialmente inaugurada, a Diretoria da Santa Casa decidiu construir um novo edifício, já que o existente não correspondia mais as necessidades hospitalares da época, além de apresentar inúmeros problemas causados pela falta de manutenção do prédio, conforme apontados em um jornal local, o *Lavoura e Comércio* (1919 *apud* BILHARINHO, 1982, p. 426 e 427):

Não há quem não conheça esse vetusto pardieiro, cujos serviços prestados à população uberabense estão na razão direta do seu elevado número de anos. Confrange-nos vê-lo ali, ao alto da praça, com suas janelas sexagenárias desvidraçadas e os paredões coloniais esburacados, já prestes a arriar a carcaça, tanto a inclemência da chuva e a impiedade dos anos o maltrataram. Atendendo à sua velhice externa e interna, e a necessidade imprescindível que há para a cidade de se manter um estabelecimento desse gênero, a diretoria da Santa Casa resolveu construir um novo edifício, de moderno aspecto arqui-

tetônico com a higiene e o conforto necessários aos fins a que se destina.

De forma a manter o funcionamento da instituição, as instalações e boa parte dos móveis e instrumentos cirúrgicos foram transferidos para a outrora casa, de moradia de Frei Eugênio, em 1920, local em que funcionaria o hospital até a construção do novo edifício. Todavia, quando estava para ser marcada a data de demolição do prédio, ele foi destruído por um incêndio, ocorrido em fevereiro de 1921 (BILHARINHO, 1982, p. 427-428).

A reconstrução da Santa Casa ficou a cargo do médico e provedor da instituição, Dr. José de Oliveira Ferreira<sup>1</sup> que, além de ajudar na arrecadação de fundos, também teria projetado o novo edifício (BILHARINHO, 1982, p. 427). As obras tiveram início em 1926, porém demoraria nove anos até que este novo edifício fosse finalizado e inaugurado, em março de 1935 (Figura 5).

O novo hospital foi edificado no mesmo local do edifício anterior, mantendo a mesma implantação, com a elevação frontal voltada para o largo. Com dois pavimentos e um porão parcial na extremidade da elevação lateral direita, aproveitando a declive natural do terreno, solução também verificada na primitiva Santa Casa. Apresenta afastamentos na elevação frontal e lateral esquerda; porém, a elevação lateral direita se encontra sobre o alinhamento do lote, possibilitando o acesso ao porão com entrada pela Rua Frei Paulino (LOPES, 2018, p. 61-62).

<sup>1</sup> Filho de imigrantes portugueses nasceu em Uberaba em 1864. Foi o segundo uberabense a se formar em medicina e a clinicar na cidade. Abriu sua clínica em 1887, mesmo ano em que se formou pela Academia de Medicina do Rio de Janeiro. É considerado, por historiadores locais o segundo maior benemérito da Santa Casa de Misericórdia de Uberaba, ficando atrás apenas de seu fundador, Frei Eugênio (LOPES, 2018, p. 35).



**Figuras 6 e 7** – À direita planta do térreo e do primeiro pavimento da Santa Casa de Misericórdia, ocupada pelo Hospital de Clínicas da UFTM. Em destaque (vermelho) o contorno do volume original do edifício, a capela (roxo) e a escadaria (laranja). À esquerda foto, de 1950, da escadaria que faz a interligação entre o térreo e o pavimento superior da Santa Casa. Fonte: Acervo do HC – UFTM / Acervo do Arquivo Público de Uberaba.



**Figuras 8 e 9** – À direita a enfermaria feminina e à esquerda a sala de cirurgia. Ambas as imagens são de 1950. Fonte: Acervo do Arquivo Público de Uberaba.

O novo edifício, de características ecléticas com destacados elementos classicizantes, possui planimetria e elevações simétricas, com eixo transversal. A composição geral da fachada apresenta solução típica do neoclassicismo para edifícios de grande porte no Brasil, com um corpo central avançado – criando, neste caso, proteção para a porta de entrada principal e o acesso de automóveis – e duas alas laterais alongadas que unem corpos levemente ressaltados nas extremidades. A planta (Figura 6) apresenta um corredor central com largura constante que distribui linearmente as salas, acompanhando a fenestração da fachada. A escada (Figura 7) de acesso ao primeiro pavimento, localizada no hall central é elemento de destaque, quebrando a horizontalidade da solução. Construído com estrutura autoportante de pedra e tijolos maciços, possui pés-direitos bastante amplos e paredes largas e sólidas, que conferem grande estabilidade estrutural ao edifício.

Através dos relatos de Bilharinho (1982, p. 466) temos o registro do funcionamento originalmente de cada pavimento: os consultórios ficavam no porão; o pavimento térreo possuía 15 quartos, sendo três de isolamento, além da farmácia, da maternidade, da sala de curativos e duas enfermarias, totalizando 60 leitos (Figura 8); no último pavimento havia mais duas enfermarias, também com 60 leitos no total, duas enfermarias menores, quatro apartamentos, dois quartos de isolamento, o bloco cirúrgico que ocupava a extremidade da lateral direita (Figura 9), à administração e a capela.

Ao longo dos anos, a Santa Casa passaria por inúmeras dificuldades financeiras, principalmente pelo débito criado pelo não repasse de recursos pela Prefeitura para sua manutenção, conforme convênio estabelecido em 1957. Essa situação só seria amenizada após a instituição ser anexada a Faculdade de Medicina do Triângulo Mineiro (FMTM)<sup>2</sup>, em 1967, passando a funcionar como hospital escola; entretanto ela já era utilizada pelos estudantes desde 1957, através de um convênio firmado entre a FMTM, a Santa Casa e a Prefeitura (BILHARINHO, 1982).

Devido aos avanços da medicina e da tecnologia, assim como a expansão e aprimoramento do curso de medicina, as instalações da Santa Casa, paulatinamente deixaram de atender de modo satisfatório as necessidades hospitalares e de ensino. Mesmo antes da anexação da Santa Casa à Universidade, os alunos e os professores da FMTM já se queixavam da falta de locais apropriados para estudos. Assim, em 1965, a administração do hospital e os estudantes foram bem sucedidos em sua solicitação de verbas junto ao Governo Federal, para sua reforma e ampliação (Figuras 10 e 11). Deste modo, ao longo das décadas de 1960 e 1980, o edifício da Santa Casa, passaria por inúmeras reformas de adequação, assumindo novas funções, enquanto um novo edifício para atendimento hospitalar foi construído no terreno que ficava nos fundos, ocupando o cemitério e todo o quarteirão, entre a Avenida Getúlio Guaritá e a Rua Frei Paulino (LOPES, 2018, p.65).

<sup>2</sup> Fundada em 1953, a FMTM ocupou inicialmente o prédio da antiga Cadeia Pública de Uberaba, que ficava a poucos quarteirões da Santa Casa, tendo sido doada pelo então governador do Estado de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek. A faculdade foi uma importante conquista para a cidade e região, fortalecendo Uberaba como um importante polo ligado a saúde. Tendo começado a funcionar em 1954, a primeira turma se formou em 1960, mesmo ano em ela foi federalizada (LOPES, 2018, p.64).



**Figuras 10 e 11** – À esquerda o terreno que ficava aos fundos da Santa Casa de Misericórdia. À direita as obras do novo hospital na década de 1960, onde se pode ver a Santa Casa de Misericórdia ao fundo (esquerda da imagem). Fonte: Acervo do Arquivo Público de Uberaba.



**Figuras 12 e 13**: À esquerda o hospital em 1982. À direita o hospital em 2016. Em ambas as imagens, podemos visualizar parte do edifício eclético da Santa Casa de Misericórdia de Uberaba (em desataque vermelho). Fonte: Acervo do Arquivo Público de Uberaba / Acervo do HC – UFTM.



**Figuras 14 e 15**: À esquerda fotografia recente da entrada da Santa Casa de Misericórdia de Uberaba e à direita o edifício do hospital visto da Rua Frei Paulino. Fonte: LOPES, 2017.



As obras do novo edifício ocorreram em fases, de forma a manter o funcionamento do hospital. Aos poucos, as atividades do edifício da Santa Casa foram sendo transferidas para a nova construção até que, em 1982, com a inauguração oficial de todo o novo complexo hospitalar, com o nome de Hospital Escola da FMTM, o antigo edifício passou a abrigar apenas laboratórios, arquivo e salas de estudos (BILHARINHO, 1982), situação que se mantém inalterada até os dias de hoje (Figuras 12 e 13).

Desde 2005, quando a FMTM foi integrada à Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM) – instituição criada neste mesmo ano – o hospital passou a se chamar Hospital de Clínicas (HC), e o nome de Santa Casa de Misericórdia, a cada dia que passa se desvanece da memória da população e até mesmo de seus usuários cotidianos.

### O DEPERECIMENTO DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE UBERABA

Apesar das enormes dificuldades que a Santa Casa de Misericórdia de Uberaba passou desde sua fundação, seu edifício, inaugurado em 1925, resistiu através do tempo e se encontra fisicamente preservado, tendo sido um dos primeiros bens tombados<sup>3</sup> pelo município após a implantação de políticas específicas para a preservação de seu patrimônio cultural (Figuras 14 e 15)<sup>4</sup>.

A análise das condições de conservação e valorização deste bem, contem-

poraneamente, apontam alguns aspectos a serem destacados. O primeiro a ser destacado diz respeito às suas características construtivas; sem dúvida, sua dimensão e a robustez da construção, são aspectos determinantes e que justificam, pelo menos parcialmente, sua sobrevivência, na medida em que se tornam fatores inibidores de intervenções mais radicais que pudessem alterar a distribuição espacial original interna – que se conserva bastante íntegra e perceptível, apesar de alguns acréscimos com materiais leves (como divisórias) – ou mesmo sua demolição integral. No entanto, a construção de anexos junto às elevações posteriores e na lateral esquerda (dos quais, dentre outros, merece destaque a rampa acrescentada ao lado da escada central), alterou parcialmente a volumetria original da edificação, criando, em alguns casos, pontos vulneráveis à degradação, como junções mal executadas e fragilidades no escoamento de águas pluviais.

Outro aspecto a se considerar é o projeto do novo complexo hospitalar, construído entre as décadas de 1960/80, ele desconsidera completamente a existência da antiga Santa Casa, sem prever qualquer forma de articulação entre a nova e a antiga construção. Não foi possível averiguar qual o destino e o uso que foram pensados à época para a antiga Santa Casa, que aos poucos foi esvaziada de suas funções originais, sem um plano de ocupação conjugado aos novos espaços. Os blocos do novo hospital, de linhas modernas, apesar de não agredirem verticalmente o antigo hospital – o

<sup>3</sup> O edifício da Santa Casa de Misericórdia de Uberaba foi tombado pelo Conselho de Patrimônio Histórico e Artístico de Uberaba (Conphau) em 1999 – Decreto 1904/1999.

<sup>4</sup> Uberaba conta, desde 1984, com um conselho municipal de proteção do patrimônio cultural (LOPES, 2018, p. 93).

**Figuras 16, 17 e 18** – À esquerda a porta da Santa Casa de Misericórdia de Uberaba, onde anteriormente ficava o acesso principal ao edifício. Na fotografia do centro vemos o acesso ao porão também fechado. À direita, imagem dos pátios cobertos, de forma improvisada, que levam a Santa Casa de Misericórdia de Uberaba. Fonte: VALE, 2018.



**Figuras 19 e 20** – À esquerda a escada que faz a interligação entre os pavimentos da Santa Casa de Misericórdia de Uberaba. À direita imagem mostrando a grade que cerca a fachada da Santa Casa de Misericórdia de Uberaba. Fonte: LOPES, 2018 / Google Earth, 2017.



bloco de maior altura foi implantado no outro oposto do quarteirão, sendo esta a única solução que aponta uma relação de respeito à obra preexistente – são totalmente independentes, com acessos feitos pelas vias laterais.

O acesso principal do antigo edifício da Santa Casa, assim como a porta de acesso ao porão pela fachada lateral direita, foram desativados (Figuras 16 e 17). Atualmente, o acesso a antiga Santa Casa é feita exclusivamente através do edifício moderno, seguindo um caminho tortuoso que passa por corredores internos e pátios improvisadamente cobertos (Figura 18), passando por áreas de serviços, casas de máquinas, geradores e depósitos (inclusive de lixo), entrando-se na edificação por uma porta aberta no acréscimo de sua fachada posterior. Seguindo este

caminho, mesmo o usuário mais atento tem dificuldade de perceber que esta entrando em uma edificação antiga, sensação que surge apenas quando se chega ao hall central, onde, a altura do pé direito, a robustez das paredes, os longos corredores, as portas antigas e a imponência da escada (Figura 19) revelam a edificação original. Sem qualquer acesso direto à rua, o edifício se mantém isolado da cidade e dos transeuntes, e afastado pela grade que o circunda em toda e elevação frontal (Figura 20). Para quem passa pela rua, o edifício parece sem uso e abandonado, a não ser pela presença de algumas janelas abertas durante os dias de semana.

Outro aspecto a ser mencionado diz respeito à mudança do perfil dos usuários. A substituição das atividades



originais por laboratórios, arquivo e poucas salas de aulas, reduziu o número de pessoas que o frequentam diariamente. São poucas as aulas ministradas no edifício, que é mais frequentado pelos técnicos, alguns professores e alunos de pós-graduação e de iniciação científica, que desenvolvem pesquisas nos laboratórios e no arquivo. Os funcionários e professores mais antigos, que conheceram e vivenciaram o edifício quando este ainda era um hospital, com raras exceções, já se aposentaram; os novos frequentadores não conhecem – e não se interessam – pela história e ficam mais atentos às deficiências que o espaço apresenta à realização de suas tarefas/de seus trabalhos. Observa-se ainda que, após a criação da UFTM, a maior parte dos estudantes que o frequentam, seja para aulas ou pesquisas, já não são oriundos do curso de medicina, o que representa uma quebra do vínculo afetivo entre esses e o edifício.

A mudança de uso do edifício é o último aspecto a ser citado, isso exige cons-

tantes intervenções para instalações de novos equipamentos, que são adquiridos em função do desenvolvimento das pesquisas e trabalhos realizados nos diversos laboratórios, bem como para atender as exigências da vigilância sanitária. Contudo, apesar das reformas, o edifício ainda não atende as necessidades destes novos usos, principalmente a dos laboratórios. Segundo entrevistados as salas muitas das vezes não comportam o maquinário utilizados nas pesquisas, ficando o espaço apertado para a sua utilização ou impossibilitando que eles sejam instalados – como no caso do chuveiro de segurança e do lava olhos, itens obrigatórios nesses espaços, porém inexistente nesses laboratórios devido à falta de espaço.

Estas intervenções – dentre as quais se destaca a instalação de ares condicionados, um equipamento atualmente obrigatório em ambientes hospitalares e laboratoriais – tem sido feitas de modo bastante aleatório, sem seguir um projeto específico (Figuras 19 e 20), interferindo em todas as fachadas do edifício. Além



**Figuras 21 e 22** – Em ambas as fotos observam-se a presença de anexos contíguos ao edifício, assim como a proliferação de ares condicionados, bem como a presença de mofo e manchas de umidade nas paredes externas. Fonte: LOPES, 2018.

**Figuras 23 e 24** – Em ambas as imagens observam-se os arquivos dos laboratórios espalhados pela circulação do prédio. Fonte: VALE, 2018.

**Figuras 25, 26 e 27** – Da esquerda para a direita tem-se imagens de um laboratório de pesquisa, de uma sala de aula e de caixotes ocupando o corredor da antiga Santa Casa de Misericórdia de Uberaba. Fonte: LOPES, 2018.



de serem pontos de geração de umidade, diversos vãos tem sido abertos e/ou fechados para suas instalações, o que altera a composição plástica e causa forte poluição visual (Figuras 21 e 22).

Chama a atenção também à precariedade das instalações elétricas, assim como a quantidade de fios de energia soltos que utilizam a mesma fonte, podendo vir a causar uma sobrecarga na rede elétrica, o que poderia dar início a um processo de incêndio. Por outro lado, as adaptações realizadas não são suficientes para o pleno atendimento das normas de vigilância sanitária e não consegue oferecer uma boa qualidade espacial e ambiental para as atividades desenvolvidas, sendo esta uma das queixas dos atuais usuários, observação que é igualmente válida para o arquivo, que não atende

satisfatoriamente as normas brasileira de descrição arquivística (Figuras 23 e 24). A insuficiência do espaço para atendimento das diversas atividades ali realizadas é claramente percebida pelo acúmulo de móveis e equipamentos nos corredores e até mesmo de equipamentos encaixotados que aguardam espaço para serem instalados (Figuras 25, 26 e 27).

#### **O PATRIMÔNIO DA SAÚDE DE UBERABA EM RISCO E AS PERSPECTIVAS DE PRESERVAÇÃO DA ANTIGA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA**

O antigo edifício da Santa Casa integra a lista dos dez primeiros imóveis da cidade que foram protegidos por tombamento



municipal, realizados entre 1900 a 1999. No entanto, apesar do tombamento, da existência de leis municipais de proteção do patrimônio cultural e de um conselho deliberativo com corpo técnico suficiente<sup>5</sup>, a Santa Casa de Misericórdia enfrenta desafios quanto à sua preservação futura, assim como os demais bens arquitetônicos uberabenses<sup>6</sup> que se encontram, em sua maioria, passando por reformas sem a devida autorização e/ou fiscalização do Conselho.

A documentação referente ao processo de tombamento da Santa Casa – o qual, segundo as leis de proteção federal, estadual e municipal, deve conter a declaração de significância, as delimitações e as diretrizes de intervenções dos perímetros de tombamento e entorno – assim como os laudos técnicos de avaliação das condições de conservação que devem ser realizados periodicamente, encontram-se perdidos, segundo informação do próprio Conselho de Patrimônio Histórico e Artístico de Uberaba (Conphau). Desta forma, com atuação pouco eficaz, o Conselho não tem sido capaz de cumprir adequadamente com seu papel fiscalizador e de orientação sobre as intervenções ou promover o reconhecimento e valorização do bem.

Nesta mesma direção, observa-se que nem a UFTM e nem o HC contam com um projeto específico de diretrizes para ocupação, uso e manutenção do antigo hospital, e também desconhecem as diretrizes de intervenções que deveriam constar no processo de tombamento. Essas decisões ficam a cargo da própria

Reitora e/ou da Diretoria, sujeitas, portanto, aos interesses e às políticas de cada administração. Agravando esta situação, o edifício da antiga Santa Casa não conta por parte da instituição e nem de seus usuários, com o reconhecimento de seu valor cultural, sendo tratado apenas como mais um imóvel dentre os outros tantos que a instituição possui e administra. Isso foi observado durante as entrevistas, ao serem questionados sobre este aspecto, os usuários demonstram surpresa, mas também empatia pelo lugar, o que sugere que a questão não é falta de valores, mas sim a falta de sua difusão.

A expansão constante dos serviços de atendimento à saúde e o desenvolvimento científico e das práticas médicas não podem ser vistos como fatores negativos ou empecilhos à preservação do patrimônio arquitetônico da saúde. A situação verificada no antigo edifício da Santa Casa também pode ser percebida no próprio Hospital de Clínicas e em outras edificações da UFTM, nas quais a crescente demanda pela ampliação de assistência à saúde à população, a necessidade de instalação de novos equipamentos e a própria expansão institucional (novos cursos, novos laboratórios e etc), associadas à escassez de recursos financeiros e de pessoal – frequentemente associadas à ineficiência e morosidade da gestão – não possibilitam um planejamento adequado, e as adequações se dão de modo quase sempre emergenciais e improvisadas.

A importância, ou mesmo a imprescindibilidade, de que os bens arquitetônicos tenham usos integrados à vida

<sup>5</sup> A equipe do Conphau é formada por historiadores, arquitetos, engenheiros e advogados, todos contratados pela Prefeitura.

<sup>6</sup> Além do edifício da Santa Casa, Uberaba possui outros bens ligados ao Patrimônio Cultural da Saúde tombados (Universidade Federal do Triângulo Mineiro, Hospital São Paulo, Sanatório Espírita e Hospital São José) ou inventariados (Hospital e Maternidade São Domingos) que se encontram na mesma situação (LOPES, 2018).

contemporânea é ponto convergente entre as várias teorias e tendências atuais relacionadas ao restauro e à conservação do patrimônio arquitetônico. A adequação de um edifício histórico às necessidades contemporâneas, mantendo ou não seu uso original, sem perda das características essenciais que lhe conferem o valor de bem cultural, é um desafio que se impõe a qualquer projeto de intervenção. Desafio que cresce quando seu uso exige a introdução de novas tecnologias, como no caso das edificações hospitalares.

Conforme argumenta Muñoz (2004), a restauração – e, portanto a conservação dos bens – se faz para seus usuários, a aqueles para quem os objetos significam algo, cumprem uma função simbólica ou documental, ou outras decorrentes de suas especificidades. Sendo a restauração uma atividade que se desenvolve sobre sistemas físicos e culturalmente complexos, a intenção de estabelecer um *corpus* de normas de validade geral sempre tropeça na realidade, e que tanto pelo ponto de vista ético como técnico, as teorias e posturas frente à restauração, individualmente não conseguem ser universalmente satisfatórias, devido

à complexidade e variedade dos bens e de suas circunstâncias. A restauração “correta” é aquela que harmoniza, até onde seja possível, o maior número de teorias, posturas e interesses dos usuários, proprietários, técnicos e etc. Assim, para este autor, “uma boa restauração é aquela que fere menos a um maior número de sensibilidades – ou a que satisfaz mais, a mais gente” (MUÑOZ, 2004, p. 177).

No caso específico da Santa Casa de Misericórdia de Uberaba, o maior reconhecimento de seus valores simbólico, histórico e arquitetônico, por parte da instituição proprietária se coloca como de fundamental importância para sua conservação. Se por um lado não se aponta, pelo menos em primeira instância, qualquer intenção de demolição ou total descaracterização do bem, por outro também não há ações de divulgação de sua importância cultural, seja para a própria instituição ou para o município. Estas poderiam contribuir para o maior reconhecimento e valorização do bem, não somente junto à comunidade acadêmica, mas de toda a sociedade, apontando um caminho para sua conservação futura.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acervo do Hospital de Clínicas da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (HC – UFTM).  
Arquivo Público de Uberaba (Uberaba – MG).  
Conselho de Patrimônio Histórico e Artístico de Uberaba (Conphau).

- ABREU, L. O papel das Misericórdias dos “lugares de além-mar” na formação do Império português. *História, Ciências, Saúde Manguinhos*, v. 8, n.3, p.591-611, set./dez. 2001.
- BILHARINHO, J. S. **História da medicina em Uberaba**: Medicina, médicos, comunidade, documentário. 1. ed. Uberaba: Academia de Letras do Triângulo Mineiro, 1982. v. 2.
- GAGLIARDO, V. C. **Uma Paris dos Trópicos?**: Perspectivas da europeização do Rio de Janeiro Oitocentista. 2011. 147 p. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista, Franca, 2011.
- LOPES, A. F. **Espaços de saúde na história da cidade de Uberaba**: O hospital como patrimônio cultural. 2018. 114 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.
- LOURENÇO, L. A. B. **Das Fronteiras no Império ao Coração da República**: o Território Mineiro na Transição para a Formação Sócio-Espacial Capitalista na Segunda Metade do Século XIX. 2007. 306 p. Tese (Doutorado em Geografia Humana) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- \_\_\_\_\_. **A Oeste das Minas**: Escravos, índios e homens livres numa fronteira oitocentista, Triângulo Mineiro (1750-1861). 1. ed. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2010.
- MUÑOZ, S. V. *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Madrid: Editora Síntesis. 2004.
- REZENDE, E. M. M. Uberaba: uma trajetória socioeconômica (1811-1910). 1983. 125 F. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1983.
- SAMPAIO, A. B. **Uberaba**: História, fatos e homens. Uberaba: Edição Academia de Letras do Triângulo Mineiro, 1971.
- SERRES, J. C. P. **Preservação do patrimônio cultural da saúde no Brasil**: uma questão emergente. *Hist. cienc. saúde - Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 4, p. 1411-1426, dec. 2015.
- TOTI, G. **Álbum de Uberaba**. Uberaba, 1956.
- VALE, M. M. B. T. **Arquitetura religiosa do século XIX no antigo Sertão da Farinha Podre**. 1998. 186 p. Tese (Doutorado em História da Arquitetura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

---

ANDREIA DE FREITAS LOPES – Doutoranda pela EA UFMG; Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo PPGAU/FAUeD UFU; Professora da UNIUBE | andreiaflopes.arq@gmail.com

MARÍLIA MARIA BRASILEIRO TEIXEIRA VALE – Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora titular da FAUeD UFU e do PPGAU/FAUeD UFU | mariliabtval@yahoo.com

# ESTRATÉGIAS DE *FORM-FINDING* DE SUPERFÍCIES ESTRUTURAIS RÍGIDAS DE DUPLA CURVATURA

*Felipe Corres Melachos*

## Resumo

O objeto de estudo desta proposta de estudo são as superfícies estruturais *rígidas* de dupla curvatura. O objetivo principal deste estudo reside em compreender algumas das presentes alternativas de concepção estrutural para superfícies rígidas tendo em vista sua retomada em um âmbito global. Como objetivos complementares, verifica-se a possibilidade de aprimorar estratégias de concepção estrutural de superfícies estruturais rígidas de dupla curvatura no ensino mediante o contato com expertise tecnológica de baixa disseminação em território nacional. Também espera-se fomentar a concepção estrutural intuitiva, tanto em prancheta quanto em salas de aula, ao invés de suas matizes verificativas, por meio da exploração das relações geométricas e construtivas em edificações pertencentes a tipologia estrutural em análise. Como método de pesquisa se propõem a análise e esgotamento de estudos de caso pré-selecionados em função de seu enquadramento na tipologia estrutural, oferta de material iconográfico acerca da obra, material utilizado no sistema construtivo e processo projetual e construtivo. Com base nos critérios elencados acima, ficou elencado a análise da cobertura em casca de concreto armado UHPFRC na estação ferroviária de Shawnessy, em Calgary no Canadá, projeto de Stantec Architecture e Lafarge Engineering em 2004. Esta pesquisa apresenta impacto tecnológico e pedagógico justamente por promover a aproximação com ferramental de processo de projeto e construtivo constituindo o estado da arte do *form-finding* no planeta.

**Palavras-chave:** superfícies estruturais; dupla-curvatura; concepção estrutural; UHPFRC; estação ferroviária de Shawnessy.

## Abstract

This research focuses on the rigid double-curvature structural surfaces and its main goal is to comprehend some of the present alternatives in the structural conception of rigid surfaces, especially considering their worldwide resurgence. As complementary research objectives, it is important to mention the possibility to improve strategies for the conception of rigid double-curvature structural surfaces in architectural and engineering undergraduate education, by means of attaining contact with technological expertise of low dissemination in the nation. Also, it is expected to foster intuitive structural conception strategies in both classroom benches and studio drawing boards, instead of focusing on the traditional verifying methods, by means of the exploration of geometrical and constructive relationships in buildings belonging to the structural typology being analyzed. The chosen research methodology consists on the analysis of pre-selected case studies based on their similarity with the structural typology being analyzed, availability of graphic material and technical drawings related to the design, material utilized in its design and constructive process. Taking into consideration the criteria above, the selected case study was the UHPFRC roof of the Shawnessy

Railway Station, located in Calgary, Canada, and designed and built by Stantec Architecture and Lafarge Engineering in 2004. This research has technological and pedagogical impact, in the way that it promotes an approximation with state-of-art design and form-finding tools in the globe.

**Keywords:** structural surfaces; double-curvature; structural conception; UHPRFC; Shawnessy Railway Station.

## Resumen

El objeto de estudio de esta propuesta de investigación son las superficies estructurales rijas de doble curvatura, y su principal objetivo es la comprensión de algunas de las presentes alternativa para su concepción estructural, considerando su retomada en un ámbito global. Como objetivos complementares, reside la posibilidad de mejorar estrategias de concepción estructural de superficies estructurales rijas de doble-curvatura en el ensino por causa del contacto con expertise tecnológica de baja disseminación en el territorio nacional. También se espera estimular la concepción estructural intuitiva, tanto en las mesas de dibujo cuanto en las salas de aula, al contrario de las estrategias tradicionales de concepción verificativas, por la exploración de relaciones geométricas y constructivas en las edificaciones pertenecientes a la tipología en análisis. Como método de investigación se propone la análisis y agotamiento de estudios de caso preseleccionados de acuerdo con su encuadramiento de tipología estructural, oferta de material iconográfico sobre la obra, material utilizado en el sistema constructivo y proceso proyectual y constructivo. Con base en esos criterios, quedó escogida la cobertura estructurada en UHPRFC de la estación ferroviaria de Shawnessy, en Calgary – Canadá, diseñada e construida en 2004 por Stantec Architecture e Lafarge Engineering. Esta investigación presenta impacto tecnológico y pedagógico justamente por promover la aproximación con herramientas de proceso de proyecto y constructivo que figuran en el estado-de-la-arte acerca de form-finding en el planeta.

**Palabras-clave:** superficies estructurales; doble-curvatura; concepción estructural; UHPRFC; Shawnessy Railway Station.



### INTRODUÇÃO

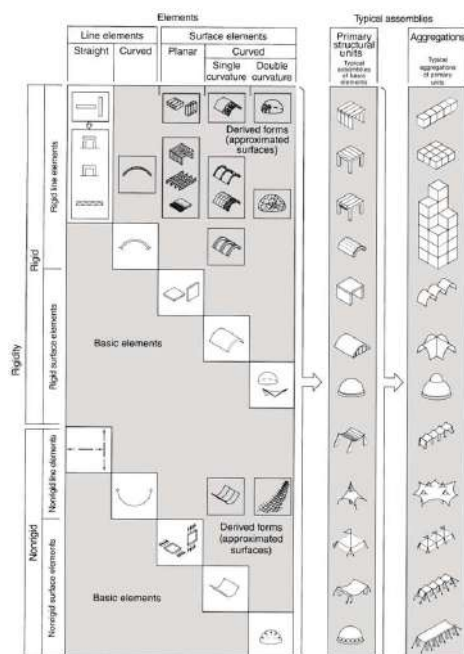
O objeto de estudo desta proposta de estudo são as superfícies estruturais rígidas de dupla curvatura. Existem muitas taxonomias para sistemas estruturais vigentes no momento, seja por material construtivo constituinte, geometria geradora ou resultante da tipologia estrutural, ou até mesmo como elemento ativo no caminhamento de forças. Para este trabalho foi instituído o sistema de taxonomia de Daniel Schodek e Martin Bechthold (2014), onde existe a separação de elementos estruturais quanto a sua rigidez e natureza geométrica do elemento construtivo resultante, de tal sorte a fomentar o entendimento das estruturas pela forma e fomentar a concepção estrutural intuitiva.

De modo a delimitar o objeto de

estudo desta proposta de pesquisa, é importante ressaltar que Bechthold (2004) lembra que superfícies estruturais são tipologias que derivam sua rigidez de curvaturas, dobras e protensão, encaminhando seus esforços por sua superfície. Schodek e Bechthold (2014) ainda classificam explicitamente suas estruturas entre rígidas (as cascas) e as não rígidas (membranas), assim como pela curvatura da geometria resultante (dupla ou simples):

[...] as superfícies estruturais incluem membranas tensionadas, cascas e placas dobradas, isto é, sistemas que podem ser altamente eficientes se projetado com base em seus princípios estruturais implícitos, e igualmente problemáticos se compreendidos de maneira superficial. Estes sistemas derivam sua resistência de dobra ou curvatura, ou, no caso de membranas tensionadas, protensão [...] Novos materiais como as fibras de fluoro-polímeros, por exemplo agora são introduzidos na construção civil e expandem consideravelmente nossas possibilidades projetuais em maneiras sem precedentes. (BECHTHOLD, 2004, p. 2, tradução nossa).

O objetivo principal deste estudo reside em compreender algumas das presentes alternativas de concepção estrutural para superfícies rígidas tendo em vista sua retomada em um âmbito global em função dos presentes avanços da engenharia dos materiais e não processo de análise digital na arquitetura (BELLES, P.; ORTEGA, N.; ROSALES,



**Figura 1** – Classificação de Sistemas Estruturais de Daniel Schodek e Martin Bechthold (2014). Fonte: SCHODEK, D., et. al., 2014, p. 5, adaptado por Felipe Corres Melachos.

M.; ANDRES, 0, 2008). Dentre estas alternativas, esta proposta de pesquisa visa se aprofundar justamente nas vertentes de *form-finding* associadas a questão da modelagem e fabricação digital na concepção estrutural propriamente dita.

O termo *form-finding* diz respeito a concepção estrutural na arquitetura, mais especificamente na “busca pela forma ideal de uma construção em um âmbito arquitetônico e estrutural” (COENDERS, BOSIA, 2006). Entretanto, parte do referencial teórico consultado também se refere ao termo complementando a definição acima como “um processo de otimização estrutural que usa as coordenadas nodais como variáveis” (BASSO, DEL GROSSO, 2011),

Como objetivos complementares, verifica-se a possibilidade de aprimorar estratégias de concepção estrutural de superfícies estruturais rígidas de dupla

curvatura no ensino mediante o contato com expertise tecnológica de baixa disseminação em território nacional. Também espera-se fomentar a concepção estrutural intuitiva, tanto em prancheta quanto em salas de aula, ao invés de suas matizes verificativas, por meio da exploração das relações construtivas e geométricas em edificações pertencentes a tipologia estrutural em análise.

Como método de pesquisa se propõem a análise e esgotamento de estudos de caso (SERRA, 2006) pré-selecionados em função de seu enquadramento na tipologia estrutural, oferta de material iconográfico acerca da obra, material utilizado no sistema construtivo e processo projetual e construtivo. Com base nos critérios elencados acima, ficou elencado a análise da cobertura em casca de concreto armado UHPFRC na estação ferroviária de Shawnessy, em Calgary no



**Figura 2** – Estação ferroviária de Shawnessy, em Calgary no Canadá, projeto de Stantec Architecture e Lafarge Engineering em 2004. Esta edificação foi elencada como estudo de caso para esta pesquisa sobretudo em função de sua utilização de UHPFRC associada a pré-fabricação de cascas extremamente esbeltas. Fonte: VICENZINO, et. al., 2008, p. 51.

Canada, projeto de Stantec Architecture e Lafarge Engineering em 2004 (Fig 1.2). Este projeto se enquadra no escopo de trabalho proposto justamente por constituir de abóbodas autoportantes de matriz geométrica conóide (ENGEL, 2000), pré-fabricadas em UHPFRC, *ultra-high performance fiber Reinforced concrete*, vãos de 6 metros negociados a 20 mm de espessura, e processo projetual fortemente calcado pela fabricação digital.

Esta pesquisa apresenta impacto tecnológico e pedagógico (GODIN, DORE; 2007) justamente por promover a aproximação com ferramental de processo de projeto constituindo o estado da arte do *form-finding* no planeta. O contato de arquitetos, engenheiros e acadêmicos para com este ferramental de concepção estrutural corrobora com o estímulo para a melhor equipagem de nossas instituições de ensino superior de engenharia civil e arquitetura, assim como um estímulo para o ensino de sistemas estruturais em um viés intuitivo (REBELLO, 2004) em relação ao verificativo.

## DESENVOLVIMENTO

Conforme já adiantado na seção acima, o método de pesquisa proposto é constituído dá a análise e esgotamento de estudos de caso (SERRA, 2006) pré-selecionados em função de seu enquadramento na tipologia estrutural, oferta de material iconográfico acerca da obra, material utilizado no sistema construtivo e processo projetual e construtivo. Com base nos

critérios elencados acima, ficou elencado a análise da cobertura em casca de concreto armado UHPFRC na estação ferroviária de Shawnessy, em Calgary no Canada, projeto de Stantec Architecture e Lafarge Engineering em 2004 (Fig 1.2).

Este projeto se enquadra dentro dos critérios de escolha de estudo de caso pois sua cobertura é formada por abóbodas autoportantes de matriz geométrica conóide (ENGEL, 2000), pré-fabricadas em UHPFRC, *ultra-high performance fiber Reinforced concrete*, vãos de 6 metros negociados a 20 mm de espessura, e processo projetual fortemente calcado pela fabricação digital.

É sabido que o concreto pré-moldado acaba por promover acabamentos superiores, tolerâncias construtivas mais rígidas, maior velocidade da construção, menos manutenção (CHING, 2014). A questão do custo do concreto pré-moldado varia consideravelmente de país para país, e até mesmo de região para região como no caso do Brasil (TCPOWEB, 2018), mas sua adoção em módulos repetidos costuma ser menos onerosa que o concreto armado convencional.

Vicenzino et. al. (2005) apontam que a proposta inicial para a cobertura da estação ferroviária Shawnessy foi concebida em aço, mas sua mudança para o concreto armado se deu justamente por razões econômicas, de durabilidade e estéticas. A composição resultante de UHPFRC é amigável ao degelo, um parâmetro projetual a ser considerado no Canadá, e conseguiu negociar seus vãos com apenas 20 mm de espessura. Com

relação ao preço, o valor de construção total ficou em U\$ 2.600.000,00, mas o pioneirismo da adoção deste material no Canadá neste projeto, fez com que os projetos posteriores no mesmo material se tornassem relativamente mais baratos (ACKER, 2004).

De acordo com Nowodworski (2002) existem muitas patentes de concreto de alto desempenho, e estas incluem a adição de cimento Portland, micro sílica, quartzo, areia fina de sílica, redutores de água de alta absorção, e fibras orgânicas ou de aço. De acordo com Vincenzino et. al. (2005), a formula utilizada para o estudo de caso desta pesquisa possui estes materiais e chega a resistência de compressão mínima de 130 MPa. A resistência a flexão do material ficou em 18 MPa, sendo que estes valores foram obtidos pela omissão de armação com aço convencional, o que possibilitou maior resistência a flexão e maior capacidade de deformação. De fato, Vincenzino et. al. (2005) reforçam que a armação dos domos de cobertura se deu justamente por fibras de álcool polivinílico.

Tendo em vista que esta foi a primeira utilização deste tipo de armação para coberturas em casca, a Prefeitura de Calgary solicitou a elaboração de um protótipo em 1:1 para testes de resistência mecânica (Figura 1.3) em função da ausência de normativas para este material. Esta ausência de normativas, inclusive, paradoxalmente opera como principal obstáculo para a sua adoção no Brasil, pois o preço dos insumos poliméricos de armação estão sujeitos a oscilação

do Dólar, de modo que a contrapartida financeira citada por Acker (2004) perderia força se trasladada a realidade nacional.

No caso do Canadá, a própria prefeitura de Calgary auxiliou nos custos do protótipo por se tratar de uma obra pública, mas Vincenzino et. al. (2005) ressaltam que este não foi o caso em outros países na qual houve a tentativa de implementação deste tipo de sistema estrutural. De acordo com Vincenzino et. al. (2005), somente França, Austrália, Japão e EUA dispõem de normativas técnicas que dispensam a execução de protótipos preventivos.

A figura 4 ilustra a concepção estrutural do projeto por meio do corte transversal da estação Shawnessy. Nesta figura é possível observar como a cobertura em casca de cada um dos módulos é conectada por ligações junto aos apoios. De acordo com Vincenzino et. al. (2005), a concepção dos apoios partiu de ensaios com elementos de viga, fazendo as vezes de ligações. Nesta figura também fica evidenciada a maneira na qual a seção transversal foi composta de três cascas ligadas para se portar como uma unidade estrutural, ao passo que na Figura 5 fica evidenciada a necessidade de uma viga de borda para encaminhar os esforços das superfícies curvas para os elementos lineares da estrutura.

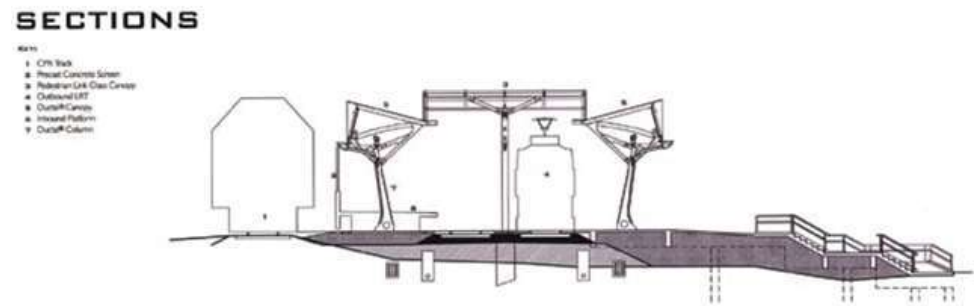
De acordo com Vincenzino et. al. (2005), esta viga necessitou de armação em aço convencional, o que nos permite verificar como a cobertura proposta em UHPRFC necessita de reforço em termos





**Figura 3** – Protótipo 1:1 da estação ferroviária de Shawnessy, conforme solicitado pela Prefeitura de Calgary em função do ineditismo do sistema estrutural. Fonte: VICENZINO, et. al., 2008, p. 61.

**Figura 4** – Protótipo 1:1 da estação ferroviária de Shawnessy, conforme solicitado pela Prefeitura de Calgary em função do ineditismo do sistema estrutural. Fonte: VICENZINO, et. al., 2008, p. 61.



de empuxo em peças de armação e robustez características do concreto armado convencional. Isto é, a cobertura esbelta dos módulos de casca foi viabilizada, portanto, por uma viga de transição. Nowodworski (2002) assume que as tensões oriundas do acúmulo de neve na cobertura são potencializadas pelo aumento de carga accidental na estrutura, de modo que esta viga de transição na borda da cobertura poderia muito bem ser interpretada como um fator de segurança para com o clima severo da região do projeto.

A equipe de projetistas da Stantec Architecture optou pela cor branca na cobertura, especialmente em sua porção inferior, de modo a refletir a claridade no interior da estação (VICENZINO, 2005). Estes arquitetos também justificam a escolha sugerindo que este acabamento faria a estação brilhar ao amanhecer e entardecer, facilitando sua visualização a distância.

Esta premissa está justificada pela redução de horas de sol no inverno da cidade, e influenciou a concepção do projeto a medida que os insumos da mistura tiveram que gerar uma aparência esbranquiçada. Acker (2004) sugere que é possível que fazer com que os elementos de ordem mecânica que trabalham na mistura desta variação de concreto fibroso também possam ser aproveitados e manipulados no que diz respeito ao apelo estético das peças resultantes, tal qual se faz em painéis de concreto pré-moldado convencionais, como os da *Stamp*, aqui no Brasil.

Este tipo de decisão, assim como a

leveza resultante da concepção estrutural deste projeto são em parte resultantes da ação conjunta de arquitetos e engenheiros na resolução do problema projetual. Martin Bechthold (2008) é um dos maiores defensores desta dualidade e seus benefícios implícitos, em uma alusão intrínseca aos escritos de David Billington (1983), onde fica estabelecido que o engenheiro civil competente é aquele que opera como um *artista estrutural*: unindo eficiência técnica e qualidade estética. Esta é uma constatação importante a ser objeto de reflexão nos bancos escolares de formação de engenheiros e arquitetos no que diz respeito a concepção estrutural: a dupla-docência de engenheiros e arquitetos nestas disciplinas.

A execução dos módulos deste projeto foram viabilizados pela repetição das formas para as cascas e colunas. Entretanto, o resultado da mistura para esta aplicação de UHPRFC foi resultado de experimentação conduzida pela equipe da Lafarge Engineering, de modo que estes ensaios resultaram nas 6 constatações abaixo (VICENZINO et. al., 2005):

1. Quais mudanças no processo de produção e mistura do concreto armado convencionais seriam necessárias para produzir o UHPRFC adequadamente?
2. Quais métodos de manufatura seriam necessários para produzir concreto armado pré-moldado com superfície consistentemente lisa?
3. Quais métodos de pré-moldagem irão maximizar a eficiência da orientação das fibras durante seu





**Figura 5** – Viga de borda na base da região curva das abóbodas: mecanismo para conter o empuxo e transmitir as cargas para elementos lineares. Fonte: TRUCKER PHOTO. 1 fotografia. 2004.

assentamento?

4. Tendo em vista que o concreto UHPRFC tende a encolher duas vezes mais que o concreto convencional, quais processos irão fazer com que este encolhimento ocorra no início do processo de cura, mantendo assim a integridade estrutural da mistura?
5. Quais métodos de controle de qualidade seriam necessários para assegurar a espessura de 20 mm em uma superfície de dupla-curvatura.
6. É sabido que o UHPRFC necessita ser formado 20 minutos após a mistura, de modo que as técnicas de bombeamento se tornam as opções mais atrativas para seu assentamento. Quais métodos de bombeamento poderiam eficientemente ?

Mesmo após tanto mais de uma década da execução deste projeto, nem todas estas perguntas tem respostas precisas. Entretanto, é válido ressaltar a maneira na qual a solução final da estação Shawnessy é oriunda da experimentação no processo de projeto. Esta experimentação se deu inclusive em um âmbito computacional (VINCENZINO, et. al., 2005), e possibilitou a manipulação de parâmetros projetuais até por meio de tentativa e erro em busca da solução na qual o projetista depositasse maior confiança (FLORIO, 2009). Estas manipulações foram conduzidas por meio do *software* SAP2000 associada a um modelo FEM (*Finite Element Model* – Modelo de Elementos Finitos), de modo que o *output* a serem mensurados eram a resis-

tência as cargas acidentais e permanentes associadas ao projeto propriamente dito, assim como o comportamento estrutural e caminhamento de forças na superfície projetada em função da natureza dúctil do UHPRFC.

Estas experimentações permitiram com que a equipe de Flange Engineering pudessem constatar que as questões de elencadas sobre a mistura do UHPRFC podem ser parcialmente combatidas com o controle da temperatura no processo, ao passo que a execução detalhada das fôrmas por meio de fabricação digital na CNC permitiram tanto o controle de sua diminuta espessura, quanto controle de seu encurtamento e curvatura. Para tanto, foi necessário o corte a laser de fôrmas que possam cobrir todas as faces das peças (Figura 6). (VINCENZINO, et. al., 2005). A recomendação utilização da fabricação digital para a confecção de peças de geometria complexa é atestada nos escritos de Florio (2009) e Bechthold (2008).

A produção seriada destes módulos de cobertura só foi viabilizada em função da precisão atingida pela fôrma fabricada pela CNC, que absorveu os arquivos *.dxf* oriundos dos modelos experimentais de FEM. Esta experimentação computacional e laboratorial conduzida no processo projetual deste projeto, de modo que ficam abertas lacunas para aprimoramento na customização seriada de fôrmas para cascas de dupla-curvatura.

Da mesma maneira que os grandes artistas estruturais do século XX (BILLINGTON, 1985), a equipe da

Flange Engineering desenvolveu equipamentos para a execução do projeto. Foram projetados equipamento de bombeamento próprios para a mistura da UHPRFC da Estação Shawnessy, justamente para controlar a entrada e saída de oxigênio da mistura, assim como a orientação das fibras (VINCENZINO, 2005). Também foram projetados carrocerias de caminhão com 3 pontos de contato de modo a estabilizar melhor a base de cada módulo de cobertura, assim como as formas móveis junto aos apoios para o assentamento das coberturas nos pilares. O desenvolvimento deste ferramental de bombeamento também foi objeto de experimentação por meio de modelagem computacional, pois os diferentes efeitos dos sistemas de bombeamento foram testados nos modelos computacionais antes dos ensaios realizados no Centro de Inovação Tecnológica da Universidade de Calgary.

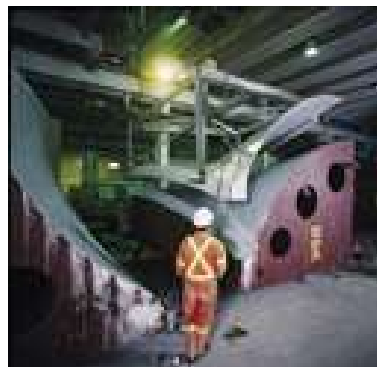
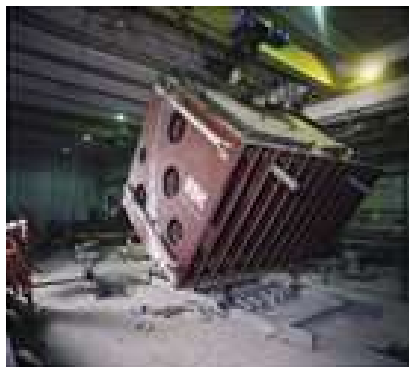
As coberturas foram assentadas de 3 em 3 módulos se utilizando das fôrmas na Figura 6.d. Assim que o conjunto de três módulos subsequente ao primeiro conjunto fosse assentado, Vincenzino et. al. (2005) explicam que as duas sequencias

de 3 módulos eram unidos por juntas e assim as formas do primeiro conjunto seriam retiradas e aproveitadas na sequência seguinte. O mesmo procedimento seria realizado para os módulos subsequentes, ilustrando que não obstante o caráter inovador deste sistema construtivo, sua execução ainda está calcada na reutilização e racionalização do processo construtivo das cascas. Artistas estruturais do passado (BILLINGTON, 1985), como Eladio Dieste e Heinz Isler se nutriram a mesma preocupação ao projetar cascas em sistemas construtivos até então experimentais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto da Estação ferroviária Shawnessy demonstra o potencial da concepção estrutural de cascas em UHPFRC em sua primeira manifestação construtiva já registrada. A complexidade geométrica da solução projetual adotada no projeto, assim como sua espessura, acabam por induzir a experimentação computacional e laboratorial. Este caráter de experimentação acaba por prover

**Figura 6** – (a) forma metálica executada na CNC sendo rotacionada de modo a viabiliza a uniformização das fibras nas misturas; (b) desfôrma de módulo de casca para cobertura; (c) transporte da fabricação até o canteiro necessitou de carroceria adaptada pelos engenheiros para que a base do baú tivesse 3 pontos de contato conforme moldagem dos módulos de cobertura; (d) escoras para o posicionamento das coberturas junto aos apoios centrais. Fonte: TRUCKER PHOTO. 2 fotografias. 2004.



ao projeto com uma solução na qual os projetistas se sintam mais confiantes, tal qual fomentar a operação conjunta de arquitetos e engenheiros em busca de eficiência estrutural, qualidade estética, e racionalidade no processo de construção e fabricação das peças executadas.

Esta experimentação foi potencializada pela operação conjunta de arquitetos e engenheiros no processo de concepção e execução da obra em questão. A presença de ambos os profissionais permitem a determinação de soluções tecnicamente eficientes e dotadas de qualidade estética, uma vez que as escolhas feitas através da manipulação dos parâmetros projetuais nos modelos FEM foram tomadas com base em um espectro transdisciplinar de expertise. Tal condição suscita a necessidade de reflexão acerca da implementação de equipes conjuntas de arquitetos e engenheiros na instrução destes profissionais a nível de graduação.

A utilização do UHPFRC provou que existe ainda mais potencial para aprimorar suas atestadas qualidades construtivas em termos de resistência mecânica, durabilidade da estrutura, conservação dos materiais,

redução do custo de construção e melhor aproveitamento do ciclo de vida dos insumos construtivos. Tendo em vista que a premissa construtiva original era realizar a cobertura da Estação Shawnessy em metal, fica comprovado de que existe a possibilidade de realizar coberturas em concreto armado com a mesma espessura do metal, e com vantagens no processo construtivo e vida útil da obra como um todo.

Todavia foram constatados obstáculos na execução destas coberturas em função de suas fôrmas. Entretanto, estes obstáculos foram satisfatoriamente combatidos por meio da experimentação computacional e laboratorial conduzida no processo projetual deste projeto, de modo que ficam abertas lacunas para aprimoramento na customização seriada de fôrmas para cascas de dupla-curvatura. Estes aprimoramentos são especialmente marcados pelo ferramental de bombeamento e pressurização da mistura de UHPFRC nas fôrmas, assim como os ensaios realizados por meio de modelagem computacional e ensaios laboratoriais para prever variações na conformação das peças finalizadas.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACKER, Phillip; et. al. "Ductal Technology: A Large Spectrum of Properties, A Wide Range of Applications". *Fib Symposium*. Avignon, France: April 2004, pp. 45-56.
- ADDIS, Bill. **Building: 3000 Years of Design Engineering and Construction**. New York: Phaidon Press Limited, 2007.
- BASSO, Paolo, DEL GROSSO, Andrea. "Form-finding methods for structural frameworks: a review." **Proceedings of the International Association of Shells and Spatial Structures**. Londres: 2011, pp. 170-1983.
- BECHTHOLD, Martin. **Innovative Surface Structures – Technologies and Applications**. Nova Iorque: Taylor & Francis, 2008.
- BELLES, P.; ORTEGA, N.; ROSALES, M.; ANDRES, O. "Shell form-finding: Physical and design tools". **Engineering Structures**. 2009. P. 2656-2666.
- BILLINGTON, D. **The Tower and the Bridge**. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- CHILTON, John. **Heinz Isler**. Londres: Thomas Telford, 2000.
- CHING, Francis. **Sistemas Estruturais Ilustrados**. Porto Alegre: Bookman, 2014.
- COENDERS, Jiri., BOSIA, D. Computational tools for design and engineering of complex geometrical structures: From a theoretical and a practical point of view. In: [Oosterhuis, Kas., Feireiss, Luka. (Eds.)]. **Game Set And Match II. On Computer Games, Advanced Geometries, and Digital Technologies**. Rotterdam: Episode Publishers, 2006.
- DESIDERI, Paolo; NERVI JR., Pier Luigi. POSITANO, Giuseppe. **Pier Luigi Nervi**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A., 1982.
- ENGEL, Heino. **Sistemas de Estruturas**. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2001.
- FLORIO, Wilson. "Modelagem Paramétrica, criatividade e projeto: Duas experiências com estudantes de arquitetura". **Gestão e Tecnologia de Projetos**. 2011. São Carlos: v.6, n.2, p. 43-66.
- FLORIO, Wilson. "Modelagem Paramétrica em Arquitetura: Estratégias para materializar Formas Complexas". **SIGraDi 2009**. 2009. Sao Paulo: Proceedings of the 13th Congress Congress of the Iberoamerican Iberoamerican Society Society of Digital Digital Graphics, pp. 59-61.
- FLORIO, W. "Modelagem paramétrica na concepção de elementos construtivos de edifícios complexos". **XV Encontro Nacional de Tecnologia no Ambiente Construído**. 2014. Maceió: Anais..., pp. 2943-2953.
- FLORIO, Wilson. "Knowledge, Repertoire and Ruled Surfaces in Oscar Niemeyer's Architecture". **Journal for Geometry and Graphics**. 2007. v. 11, n. 2, p. 209-222.
- FREYSSINET, Eugene. Freyssinet by Himself. In: [BILLINGTON, David]. **Half-Century of French Prestressing Technology**. Princeton: Princeton University Press: 1983.
- KOLAREVIC, Branko. **Architecture in the digital age: Design and Manufacturing**. Londres: Taylor & Francis, 2003.

- NOWODWORSKI, Henry. "Ultra-High-Performance Concrete with Ductility: The World's First Long-Span Roof in Ductal – The Joppa Clinker Dome Roof." **CSCE (Canadian Society of Civil Engineering) Annual Conference**. Montreal, Quebec, 2002.
- OTTO, Frei. **Das hanged Dach**. Berlin: Bauwelt Verlag, 1954.
- OTTO, Frei. **Forming Bubbles**. Stuttgart: Universidade de Stuttgart, 1988.
- PEDRESCHI, Remo. **The Engineer's Contribution to Contemporary Architecture**. London: Telford, 2000.
- PICON, Antoine. **French Architects and Engineers in the Age of Enlightenment**. New York: Cambridge University Press, 1992.
- POTTMANN, Helmut. **Architectural geometry**. Exton: Bentley Institute Press, 2007.
- REBELLO, Yopanan. **A concepção estrutural e a arquitetura**. São Paulo: Zigurate, 2001.
- REBELLO, Yopanan. **Bases para projeto estrutural na arquitetura**. São Paulo: Zigurate, 2011.
- ROLAND, Conrad. **Frei Otto: estructuras : estudios y trabajos sobre la construcción ligera**. Barcelona: G. Gili, 1973.
- SASS, Lawrence. **Reconstructing Palladio's Villa: An Analysis of Palladio's Villa Design and Construction Process**. Tese de Doutorado em Arquitetura – Massachusetts Institute of Technology. Cambridge, 2000.
- SASS, Lawrence; OXMAN, Rivka. "Materializing design: the implications of rapid prototyping in digital design". **Design Studies**. 2006. Londres: V. 27, n. 3, pp. 325-355.
- SCHODEK, Daniel; et. al. **Digital Design and Manufacturing: CAD/CAM Applications in Architecture and Design**. Hoboken: John Wiley & Sons, 2005.
- SCHODEK, Daniel; BECHTHOLD, Martin. **Structures**. Harlow: Pearson Education Limited, 2014.
- TAGLIARI, Ana; PERRONE, Rafael; FLORIO, Wilson. **Vilanova Artigas: Projetos Residenciais Não Construídos**. São Paulo: Ed. Annablume, 2017.
- TCPOWEB. Disponível em: <<http://tcpoweb.pini.com.br/home/home.aspx>>. Acesso em: 15 ago. 2018.
- TERZIDIS, Kostas. **Algorithmic Architecture**. Oxford: Elsevier, 2006.
- TIMOSHENKO, Stephen.; et. al. **Theory of Shell and Plates**. Nova Iorque: McGrall-Hill, 1940.
- TORROJA MIRET, Eduardo. **Razon y ser de los tipos estructurales**. Madrid: Colegio de Ingenieros Caminos Madrid, 2008.
- VICENZINO, Enzo; et. al. "First use of UHPFRC in thin precast concrete roof shell for Canadian LRT Station". **PCI Journal**. 2005. September-October 2005, pp. 50-67.
- WHESTON, Richard. **Materials, Form and Architecture**. New Haven: Yale University Press, 2003.