

bloco (2)

**Ana Carolina
Pellegrini**

**Juliano Caldas
de Vasconcellos**

Organizadores

 **feevale**



www.feevale.br/arquitetura
bloco@feevale.br



...a segunda parte, que é para ser lida da forma convencional, conta com textos que desenvolvem temas de interesse pessoal de seus autores, sejam eles fragmentos de dissertações de mestrado, teses de doutorado, ou reflexões acadêmicas especialmente desenvolvidas para este livro. É na horizontal que estão também os textos de autoria dos professores convidados: Carlos Eduardo Dias Comas, Glenda Pereira da Cruz, Marta Peixoto, Sergio M. Marques, Rafael Mano e Rufino Becker, os quais, em diferentes momentos da história de nosso curso, nos brindaram com suas participações através de aulas, palestras, aulas inaugurais, etc. A todos eles nosso especial agradecimento.

Nova Galeria Nacional de Berlim. Mies van der Rohe, (1962-68). A horizontalidade conferida por Mies van der Rohe à Nova Galeria Nacional de Berlim caracteriza esta edificação, que abriga o resultado da produção pessoal de pintores e escultores europeus do Século XX. Nesta parte do Bloco(2), o resultado da produção pessoal de arquitetos do Século XXI.

Sumário

Bloco horizontal

Convidados

- Carlos Eduardo Dias Comas
- Dois projetos, uma estratégia 128**
- Glenda Pereira da Cruz
- América Latina: aspectos da formação da rede urbana colonial - dos séculos XVI ao XVIII 148**
- Marta Peixoto e Sergio M. Marques
- Mas, continuando o colóquio: ou “Domingarq, o dia seguinte” 162**
- Rafael Mano
- Época de Faculdade..... 168**
- Rufino Becker
- Manual do Crítico 178**

Sumário

Bloco horizontal

Professores e Acadêmicos

- Ana Carolina Pellegrini

Vanguarda Russa e Cidade: o Júbilo e o Planeta Imaturo180

- Gabriel Drum Fiuza

A Cultura do Campo na Miséria da Urbe: A Redenção dos Filhos de Francisco na Cidade sem Deus202

- José Arthur Fell

Espaço: ente supremo da arquitetura.....218

- Juliano Caldas de Vasconcellos

A construção do Pantheon e o Tratado de Vitruvius230

- Leandro Manenti

Cinco Preces pela Arquitetura Egípcia.....242

- Luciana Néri Martins

Espaço Arquitetônico e Modelo Pedagógico252

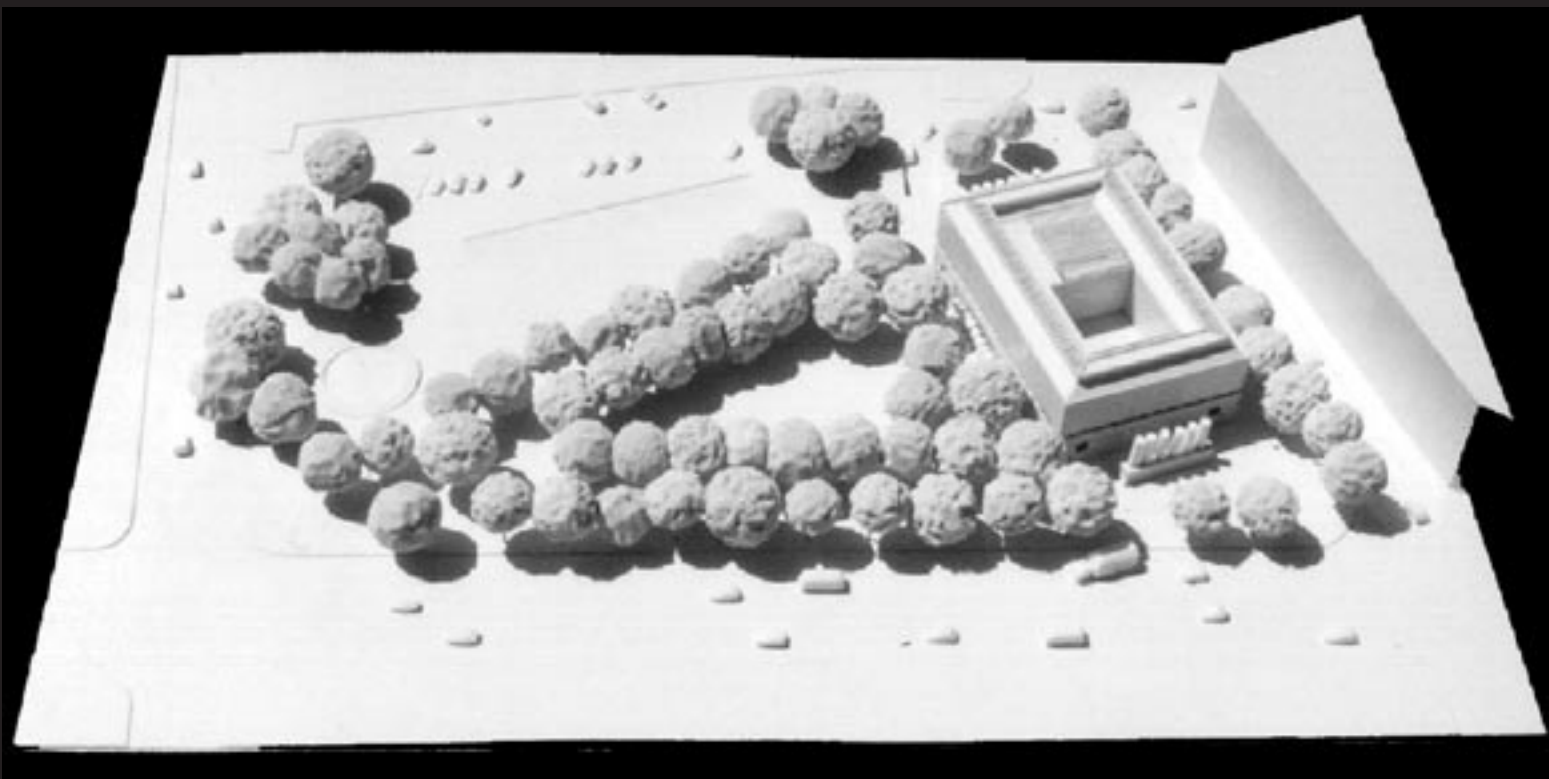
- Luiz Fernando Rhoden

A arquitetura popular na fronteira meridional do Brasil no século XIX.....256

- Paula Ramos

O Estranho Assimilado

Processos Cartográficos na Poética de Walmor Corrêa264



Carlos Eduardo Dias Comas

Dois projetos, uma estratégia

O texto a seguir apresenta as memórias de dois projetos do Arquiteto Carlos Eduardo Dias Comas, ambos elaborados para concursos públicos de arquitetura e urbanismo. O primeiro, o Concurso Internacional para o Museu Costantini, em Buenos Aires, ocorrido em 1997. O segundo, o Concurso Nacional para o Anexo do Theatro São Pedro, em Porto Alegre, realizado no mesmo ano.

Nenhuma das propostas foi premiada. No primeiro caso, o do museu, o júri terminou por selecionar projetos que contrariaram o Edital, inclusive quanto a questões programáticas, como a previsão de vagas de garagem no subsolo do edifício. Quanto ao segundo concurso, o critério de seleção revelou o predomínio de visão concentrada no lote, desconsiderando oportunidade representada pelo prédio lindeiro, além da vegetação pré-existente.

Os projetos aqui apresentados, entretanto, são de indiscutível excelência. A estratégia comum às duas propostas é o reconhecimento do entorno imediato como condicionante da volumetria a ser perseguida. Como projetista, Comas denuncia a influência de sua prática como teórico da Arquitetura Moderna quando apresenta, como solução para os dois projetos, a alternativa compositiva preferida de Le Corbusier, análoga à Casa Stein, cuja volumetria determina a compartimentação interna da edificação. O processo de projeto, neste caso, como admite o próprio mestre franco-suíço, é “muito difícil”. O resultado, por sua vez, é o que mais satisfaz o espírito.

Museu Costantini

- O problema é projetar um museu em Buenos Aires para instalar a coleção Costantini de arte latino-americana e redesenhar a praça adjacente para que esta se integre com a nova construção.

- O sítio é plano, de área trapezoidal de 3300m², com o nível do lençol freático 4m abaixo do solo; a fachada voltada para a Av. Figueroa Alcorta tem recuo mínimo de 4m, os demais lados de 3m; a altura máxima da edificação é de 11,60m na linha do recuo, limite aumentado por um plano de 45° até uma altura máxima de 17,60m.

- O quarteirão ocupa um vazio urbano entre uma vizinhança residencial de classe alta e o Shopping Paseo Alcorta; é limitado por duas avenidas de grande tráfego e duas ruas relativamente calmas; vizinha a leste com o Alcoa Palace, um prédio industrial de linhas classicizantes, dos anos 20, recentemente restaurado para ocupação residencial e instalação do museu da Renault, que tem acesso pelo andar térreo da avenida Figueroa Alcorta.

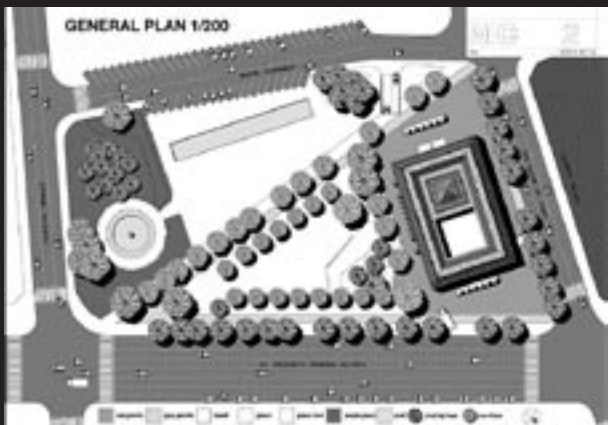
- O programa do Museu pede por uma área total de 5000m², incluindo 1100m² de galerias de exposição permanente e 700m² de espaço para exposições temporárias, ambas podendo expandir em 20%; um auditório de 300 lugares com a possibilidade de

Página anterior: foto da maquete do projeto para o Museu Costantini em Buenos Aires. Fonte: acervo do autor.

Introdução do artigo por Ana Carolina Pellegrini.



Localização do terreno e entorno imediato. Fonte: acervo do autor.



Implantação do projeto. Fonte: desenho do autor.

transformação em 3 auditórios de 100 lugares e isolado do Museu por tratamentos independentes; uma livraria; um café ligado à praça; uma garagem de 18 carros para funcionários e visitantes especiais também ligados à entrada do público no Museu e uma área de carga e descarga no andar térreo; espaços administrativos; oficinas; espaço para armazenagem; um centro de inteligência e casa de máquinas...

Conceitos Básicos

O Museu Costantini

O museu é proposto como uma caixa retangular porque a simplicidade volumétrica é a forma mais direta de definir um marco no contexto físico e legal existente, implantada paralelamente ao Alcorta Palace, para restabelecer a identidade da rua San Martin de Tours.

Quatro andares acomodam logicamente o programa. Serviços e dois auditórios ocupam a base. O andar térreo inclui o hall de entrada para o público e a área restrita para carga e descarga, Café aberto para a praça e livraria aberta para a rua, um auditório superior e escadas para a platéia baixa. O segundo andar abriga a administração e espaço contínuo de exposições temporárias. As galerias de exposição permanente no último pavimento aproveitam as vantagens da iluminação natural.

Uma garagem subterrânea e uma esplanada aberta conectam a rua adjacente com o maior potencial de estacionamento a um hall de entrada de funcionários e público com dois elevadores hidráulicos, num dos lados menores do anel periférico de quatro alas. Um elevador de



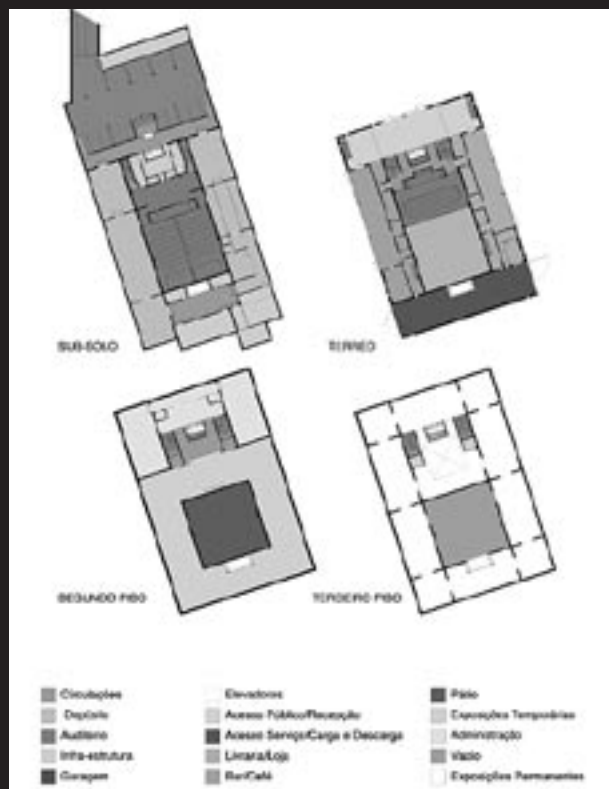
Edifício residencial e Museu da Renault. Foto: acervo do autor.

carga serve o lado oposto, usado menos frequentemente, abastecendo uma área ligada a Avenida Alcoa e a Rua San Martin de Tours. Os auditórios ocupam o duplo quadrado interno nos dois primeiros andares. Sobre eles, um pátio de pé-direito duplo contando com 400m² admite expansão das galerias sem romper o envelope externo.

O auditório superior possui uma parede de fundo que coincide com as paredes das salas de projeção e de tradução dos auditórios baixos, o que simplifica o detalhamento da proteção acústica com painéis móveis que abrem para criar um único auditório de 300 lugares, pedido no programa. Assentos e projetor do auditório superior são móveis, permitindo que opere como mezanino ou unidade independente. A possibilidade de operar o café e a livraria separadamente é dada por portas de entrada



Maquete Museu Costantini, Buenos Aires. Foto: acervo do autor.



Plantas Baixas – zoneamento. Fonte: desenho do autor.

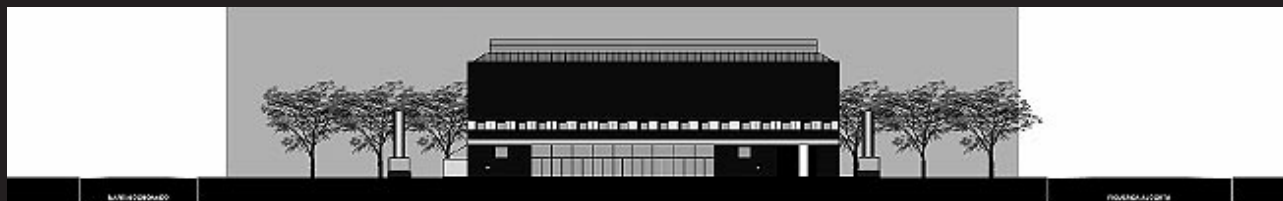
adicionais voltadas para a esquina da rua República del Peru e a rua San Martín de Tours.

Uma malha de 7,20m x 7,20m ordena os espaços do prédio e sua estrutura. A solução estrutural genérica é uma laje lisa com vigas de concreto armado sobre pilares dispostos nos cruzamentos dessa malha. Um caso especial é o espaço do auditório inferior, onde essa malha é dobrada e é utilizada uma estrutura de laje nervurada. A estrutura do telhado compreende treliças metálicas trapezoidais sobre o perímetro do anel que está em conformidade com o perfil permitido do prédio e treliças retangulares sobre o quadrado interno. Ambos incorporam clarabóias e venezianas externas, com dutos para ar-condicionado e força entre as treliças.

O telhado é de chapas metálicas. As paredes externas são revestidas de granito vermelho flamejado, dada a sua grande durabilidade e o contraste de cor atenuado com os prédios pré-existentes e a massa verde.

Uma viga de concreto aparente articula a base do prédio com dois andares de galerias; vidros jateados devem ser detalhados sem montantes para aumentar o contraste entre o vazio e o cheio.

A iluminação das galerias dos andares superiores é feita por uma ampla faixa de clarabóias de 2,40m no perímetro do anel e uma clarabóia central de 7,20 x 7,20m no quadrado interno.



Fachada para a praça adjacente. Fonte: desenho do autor.

A iluminação natural no segundo andar é feita por uma faixa contínua alternando vidro jateado e transparente e panos de vidro duplo com cortinas internas; internamente venezianas de madeira que se escondem na parede podem fechar exposições temporárias ou espaços quando necessário. A iluminação artificial situada atrás dos vidros jateados torna estas faixas a fonte de luz ao entardecer. A proteção solar das aberturas é controlada pelas cortinas internas, já mencionadas, e venezianas, um toldo em frente da entrada principal, postigos internos entre a camada dupla de vidro nas janelas superiores do café e da livraria tanto quanto por elementos paisagísticos móveis como os vasos com árvores em frente ao pano de vidro da cafeteria. Previsão de sistema de ar-condicionado por água quente e gelada com salas de máquinas dispersas.

Uma colunata de aço em frente à entrada principal e à sua fachada oposta são declarações retóricas que escondem as humildes aberturas que servem como mecanismo de ventilação e de iluminação para a garagem no subsolo e tubos exaustores para a central de ar-condicionado e a sub-estação transformadora: noblesse oblige!

Conceitos Básicos

A quadra do Museu Costantini

Um caminho diagonal conecta a esquina Salgueiro e Alcorta à esquina de San Martin de Tours e Martin Coronado, para facilitar a circulação e integrar a subdivisão do bloco como um todo. A extensão do eixo transversal do Museu bissecta a forma triangular pelo caminho diagonal e a calçada da Av. Alcorta. A pavimentação corrige a percepção da testada do lote do Museu adjacente à praça, fazendo com que pareça um trapézio regular.

Blocos de granito vermelho pavimentam as imediações do Museu. Fileiras de novas árvores muram os gramados triangulares e criam caminhos pavimentados arborizados. Bandas de granito cinza e basalto no mesmo nível integram o desenho de calçadas e caminhos.

Cobertura de grama roxa e cobertura de cascalho no outro lado do caminho diagonal ecoam em materialidade reversa os arredores do Museu e o ambiente verde ao ar livre que o prolonga.

Bancos revivem como recordações do velho esquema de Burle Marx. A água é introduzida como realce anelar para a estátua existente assim como atração principal sob a forma de um espelho d'água retangular perpendicular ao Museu.

Teatro São Pedro

As características do terreno, entorno e programa do presente concurso configuram uma situação ímpar, o projeto de um novo Centro Cultural de importância no mínimo equivalente à das instalações do Theatro São Pedro. Não se trata de resolver um anexo, mas de equacionar uma intervenção de impacto arquitetônico e urbanístico considerável, condicionada por exigências estritas de funcionalidade, limitações volumétricas importantes e topografia complicada.

A transferência da Junta Comercial do prédio lindeiro frente à Riachuelo e os planos de acomodação nesse prédio do Arquivo Histórico, da administração e salas de consulta do Arquivo Estadual se somam às características mencionadas para configurar uma ocasião propícia à intervenção coordenada sobre o terreno alocado para o Complexo Cultural do Theatro São Pedro e sobre o terreno do Arquivo. A oportunidade é única sendo desperdício não aproveitá-la.

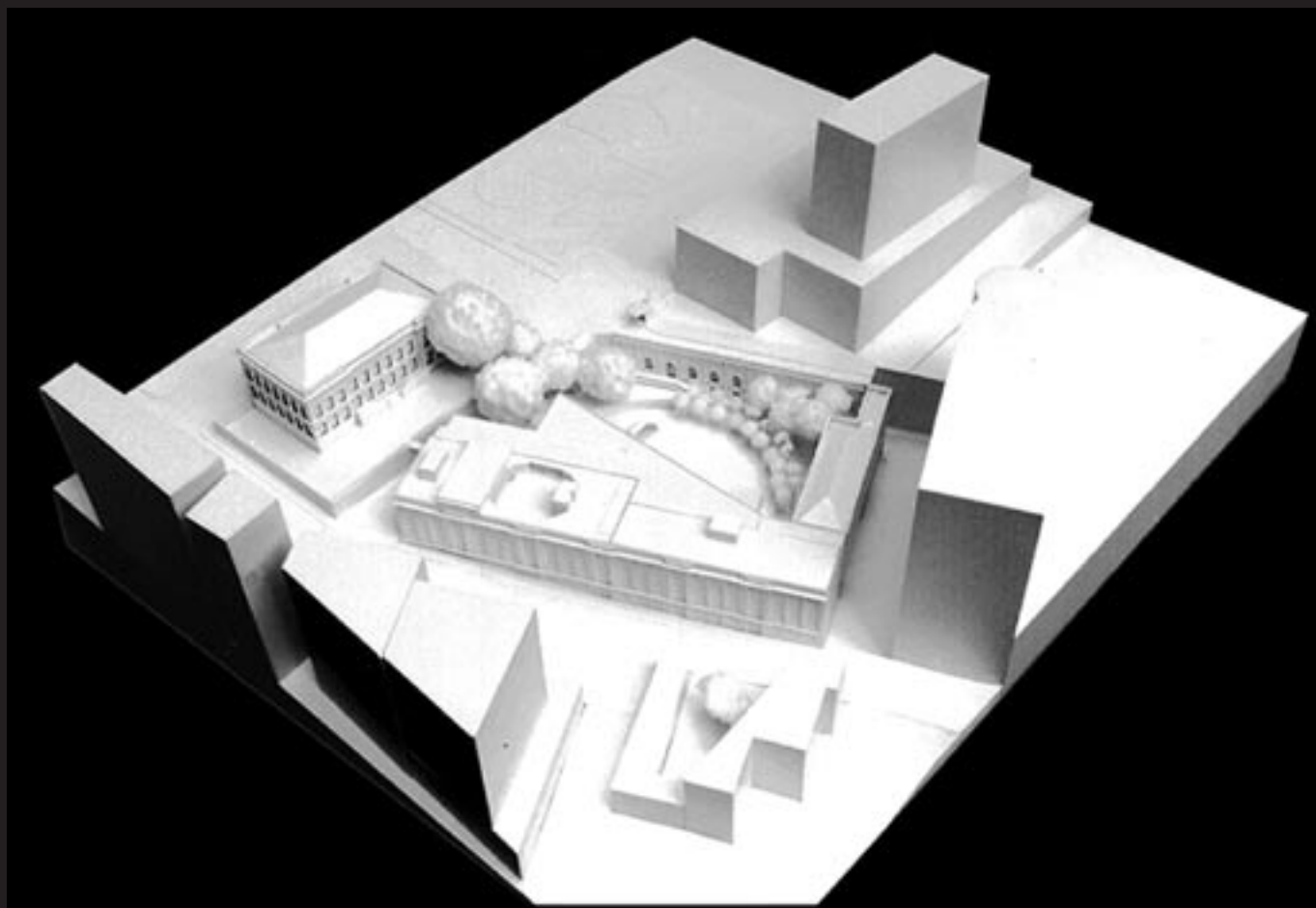
A intervenção no terreno alocado

A análise das características do terreno alocado justifica afastar o novo edifício das bordas internas do terreno, unindo-o ao prédio lindeiro e alinhando-o com a Riachuelo. Reconhecem-se as dificuldades operacionais,

topográficas e materiais de modificação da natureza do pátio do São Pedro, área de serviço necessária e de acesso restrito. Preserva-se a massa verde que constitui elemento de mediação entre Teatro e Assembléia e emoldura a antiga escadaria ligando Praça da Matriz e pátio do Arquivo. Define-se um largo entre o muro de arrimo do pátio do São Pedro e novo edifício que preserva vista privilegiada da lateral do teatro com o arvoredado ao fundo, evitando-se ainda os inconvenientes técnico-econômicos da construção rente ao muro. Dá-se fechamento à vista do quarteirão desde a Caldas Jr., desaparece a segmentação e desordenação de perfil edificado que daí se observa.

O largo pode servir de doca de descarga, acessando um elevador cargueiro de dupla entrada que desemboca nos fundos dos palcos e na oficina em superposição. Uma passarela elevada pode garantir a comunicação pedestre interna ou controlada entre o pátio do São Pedro e o novo edifício, conectada à circulação vertical na ponta de uma ala de apoio acolhendo camarins e vestiários. O corolário é a entrada de público no extremo da testada frente à Caldas Jr. – onde começa trecho de topografia plana mais favorável à movimentação pedestre e onde a visibilidade desde o entorno é máxima. A figueira perto da Riachuelo se transplanta para o largo frente ao da Junta.

Dadas essas considerações, o partido comporta um corpo principal contendo as duas salas principais, duas salas de ensaio de pé-direito duplo próximas aos palcos, duas salas de curso de altura normal e parte



Maquete do projeto para o anexo do Teatro São Pedro, Porto Alegre.
Foto: acervo do autor.



Imagem aérea do centro de Porto Alegre. Foto: acervo do autor.



Panorâmica do Teatro São Pedro. Foto: acervo do autor.



Vista aérea do terreno do projeto. Foto: acervo do autor.

da oficina com pé-direito duplo, que se desenvolve paralelamente à Riachuelo. Colada a esse corpo, a ala de apoio acolhe também o grosso da oficina e da administração e um segundo núcleo de circulação vertical na ponta adjacente ao saguão térreo. Um corpo complementar com salas de pé-direito duplo para a orquestra, ballet e cursos ou ensaios se cola perpendicularmente à ala de apoio.

O volume edificado gera-se, pois, com uma planimetria básica em L. Construção nova e o São Pedro sendo independentes, o limite de altura básico estabeleceu-se a partir do exame e levantamento in loco dos três blocos do Arquivo Estadual. Dada a alteração de cornija efetuada no corpo original e a irregularidade da cornija do prédio lindeiro, pareceu razoável adotar como referência a cota 31.70, nível constante do topo da cornija da primeira expansão do Arquivo, que mantém a altura da cornija do corpo original. Correlacionado com quina dessa expansão, o plano vertical da fachada do São Pedro fornece referência adicional para a definição da volumetria básica.

As diretrizes programáticas do Edital e da documentação complementar pertinente são respeitadas e precisadas. A sala principal se projeta como teatro italiano em forma de ferradura, acolhendo de 310 a 332 lugares na platéia e 118 no mezanino. O teatro oficina acolhe 168 pessoas na configuração de arena e 136 pessoas em configuração de auditório ou teatro italiano. A administração no último pavimento se volta para um pátio interno que é a cobertura da sala principal. Dado o espaço exigido pelos

elementos fundamentais do programa no térreo e no segundo pavimento, o restaurante se dispõe no quarto pavimento do corpo principal, tendo como referência o restaurante do SENAC. A proximidade com as salas de cursos e a dupla orientação compensam a eliminação de área externa de utilização limitada durante o ano, propiciando-se visuais tanto para a Caldas Jr. com o rio ao fundo, quanto para o bloco original do Arquivo. Oferecem-se 7 vagas de estacionamento ao ar livre para funcionários na cota 18.00 e a possibilidade de implantar a Concha Acústica na cota 16.00, em área trapezoidal de aproximadamente 400m², acessível desde o foyer da platéia na cota 17.70. A possibilidade de um circuito pedestre levando da Riachuelo até a Praça da Matriz depende da utilização do platô na cota 21.00 contíguo ao patamar da antiga Escadaria do Arquivo, que merece ser reativada e revalorizada. A nova guarita da Assembléia se equaciona como marco em dois níveis, apontando para a Escadaria e o novo Complexo abaixo.

A intervenção no terreno do arquivo

Os benefícios de uma intervenção coordenada nos dois terrenos são múltiplos, quer se realizem simultaneamente ou em duas etapas. O patamar de acesso ao bloco original do Arquivo se encontra na cota 18.84, o patamar mais baixo que dá acesso a banheiros e à expansão perpendicular se encontra na cota 18.12, a fachada interna do prédio ocupado pela Junta tem sua base na cota 15.00. O nivelamento do pátio do Arquivo nessa cota e a construção de uma laje com piso na cota 18.00 mata dois coelhos com uma só cajadada. Cria-se praça com identidade diferenciada: a Praça do Teatro



Inserção da volumetria do projeto. Foto e montagem: do autor.



Praça do Teatro Novo, localizada entre duas outras. Fonte: desenho do autor.

Novo, local privilegiado para espetáculos e reuniões ao ar livre no centro da cidade, entre Praça da Matriz e Praça da Alfândega. Abaixo se podem acomodar 96 carros em garagem com manobristas. A antiga Escadaria se revaloriza mais, integram-se melhor o corpo original e a expansão do Arquivo. As portas inúteis da expansão se convertem em janelas, põe-se abaixo o galpão espúrio no pátio.

Obviamente, a construção da garagem requer acesso veicular e o modo de obtê-lo é a reciclagem do andar térreo do prédio frente à Riachuelo. A proposta o converte num espaço de distribuição de movimento. Rebaixamento parcial de piso e a transformação de janelas e da porta da Junta em vãos de passagem livre gera um pórtico que é bem mais do que entrada e saída da garagem. Amplia a calçada e abriga outra entrada para o Complexo Cultural, o hall dos Arquivos, pequeno bar servindo cafezinho e uma loja na ponta contígua a estacionamento da Assembléia, adequada para a instalação da livraria citada no Edital. Vazamento de entepiso permite introduzir uma escadaria pública ligando pórtico e a praça. Uma ampliação frente à praça permite compensar a área tirada ao térreo e juntar o prédio com a ala vizinha, separada hoje por fenda de 2,80m. Desaparecem o desconforto da conexão descoberta entre hall do Arquivo e o depósito contíguo, a sordidez de uma elevação descurada.

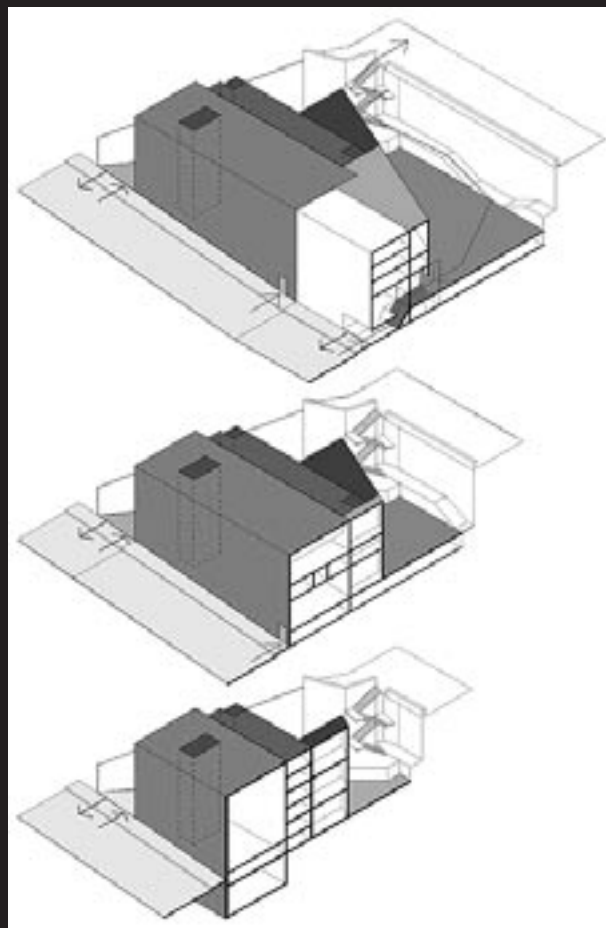
A ampliação se efetua limitada pelo prolongamento da fachada da intervenção no terreno alocado para o Complexo, constituindo-se assim bloco que se

contrapõe em pé de igualdade à extensa fachada do bloco original do Arquivo. O bloco acomoda as salas de pesquisa dos Arquivos e área adicional de depósito, mas também uma série de espaços que complementam o Complexo Cultural e animam a praça nova: um outro restaurante — que se expande na praça com um pavilhão à maneira dos restaurantes da Recoleta portenha, um café, uma videoteca-discooteca-biblioteca e grande salão de pé-direito duplo contíguo ao restaurante elevado, salão polivalente que se imagina como jardim de inverno, onde as folhagens são o pano de fundo para concertos, recitais, recepções e outras atividades.

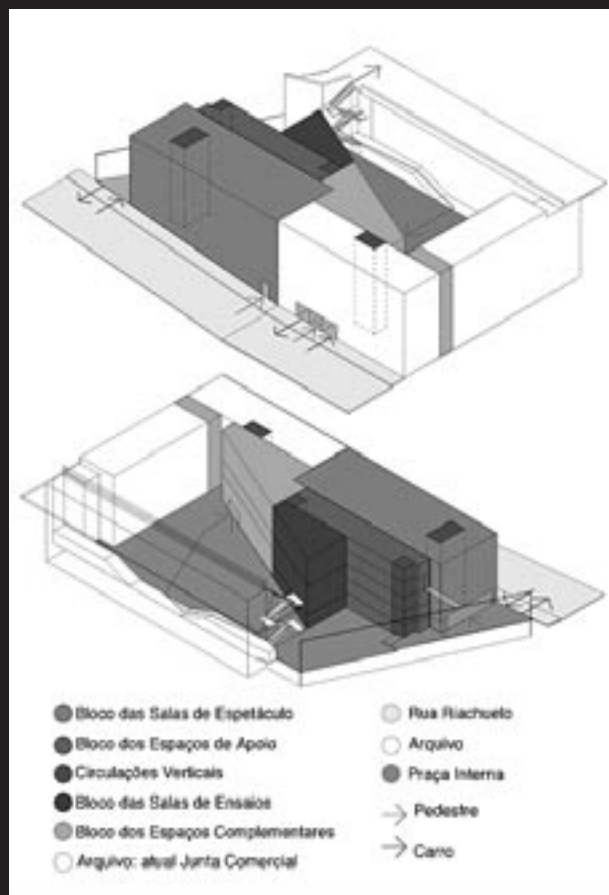
Estrutura

A materialização da geometria funcional descrita não oferece maior dificuldade do ponto de vista de estrutura. A análise da sondagem do terreno conduz ao emprego de fundações diretas tipo sapatas isoladas sob os pilares e/ou tubulões a céu aberto de pequeno comprimento. A contenção de terreno deve-se fazer com cortinas em concreto armado. Avaliação preliminar indica que é desnecessária a utilização de tirantes ou outros elementos especiais de fixação.

Pilares em concreto armado são a solução padrão para os apoios. As exceções são as colunas metálicas das quarteladas móveis do palco e a garagem sob a praça, aquelas pelo interesse de eventual remoção, estas pela obstrução mínima da área disponível. Pilares e vigas de contorno em concreto ocupam o perímetro do corpo principal, platéia, ala de apoio, corpo de salas de ensaio



Cortes perspectivados, mostrando a relação de altura entre os pavimentos. Fonte: desenho do autor.



Zoneamento do prédio, acesso de pedestres e veículos. Fonte: desenho do autor.

e ampliação do prédio ocupado pela Junta, bem como nos limites de caixas de elevador, caixa do foyer e torre do urdimento. Pilares e vigas adicionais no porão e sub-solo permitem reduzir vãos ou atender situações específicas como a plataforma elevatória do poço da orquestra.

As soluções de entrepiso devem variar de acordo com as características dos locais. As demandas de climatização e as limitações de altura na ala de apoio e na caixa do foyer justificam o emprego de lajes Roth ou lajes nervuradas moldadas no local para vencer vãos da ordem de 7.60 m. A platéia do palco envolve vão máximo de 16.00 m e se sustenta através de grelha de treliças metálicas com 1.20 m de altura, suportando laje inclinada de concreto e o piso de madeira elevado sobre pontaletes, o vazio entre laje e piso servindo de pleno de retorno. Grelha de igual projeção e 0.80 m de altura suporta a laje plana que é cobertura da platéia e pátio da administração. Grelha análoga mais baixa suporta as lajes de entrepiso no corpo das salas de ensaio e na ampliação. Também o mezanino deve usar grelha metálica. O entrepiso do palco deve se executar em madeira sobre vigas metálicas. A sala do ballet deve receber um piso elevado em madeira. Vigas e lajes convencionais armam os demais espaços. A cobertura do urdimento se prevê com telha metálica sanduíche.

Ar condicionado, ventilação

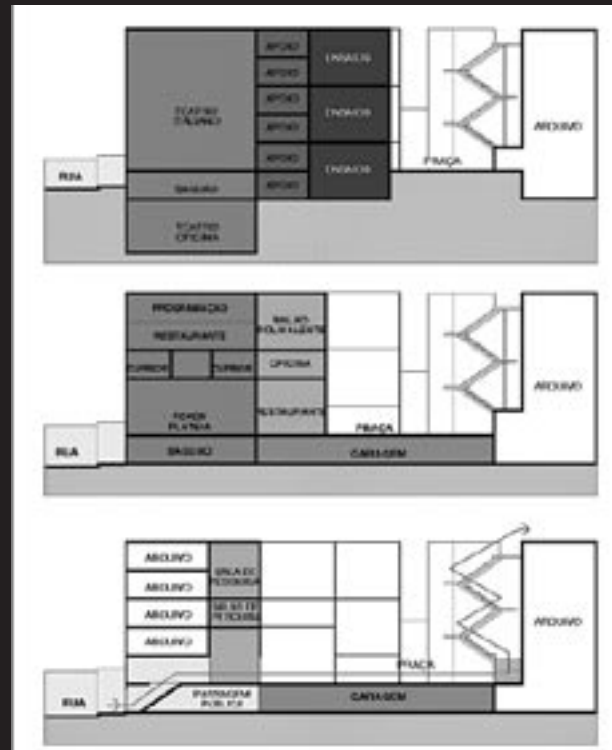
A solução de ar condicionado esquematizada prevê duas casas de máquinas no subsolo, cada uma atendendo metade da platéia da sala principal, palco, salas de ensaio próximas e teatro oficina, com o ar de renovação tomado da caixa do elevador cargueiro. Os dutos primários de

insuflamento correm na horizontal junto aos limites do corpo principal e se levantam no fundo do palco ou colados às caixas das escadas que levam às passarelas técnicas na torre de urdimento. Casas de máquinas no segundo, terceiro e sexto pavimento devem atender as demandas da ala de apoio e do corpo de salas de ensaio. O ar de renovação se toma diretamente do exterior, o retorno se faz em pleno pelo corredor para a ala de apoio e diretamente para o corpo das salas de ensaio. O insuflamento é por dutos verticais e dutos horizontais no corredor para a ala de apoio e dutos entre a grelha treliçada no corpo das salas de ensaios. Outra casa de máquinas no terceiro pavimento atende às peças que se superpõem na caixa da entrada - saguão, foyer, cursos, restaurante. O ar de renovação se toma por shaft limitada pela empena do prédio lindeiro. Dutos de insuflamento e retorno correm também por esse shaft. Espaço na projeção da passagem pública da ampliação acolhe uma última casa de máquinas, servindo ao salão polivalente, à videoteca e ao restaurante/café da praça.

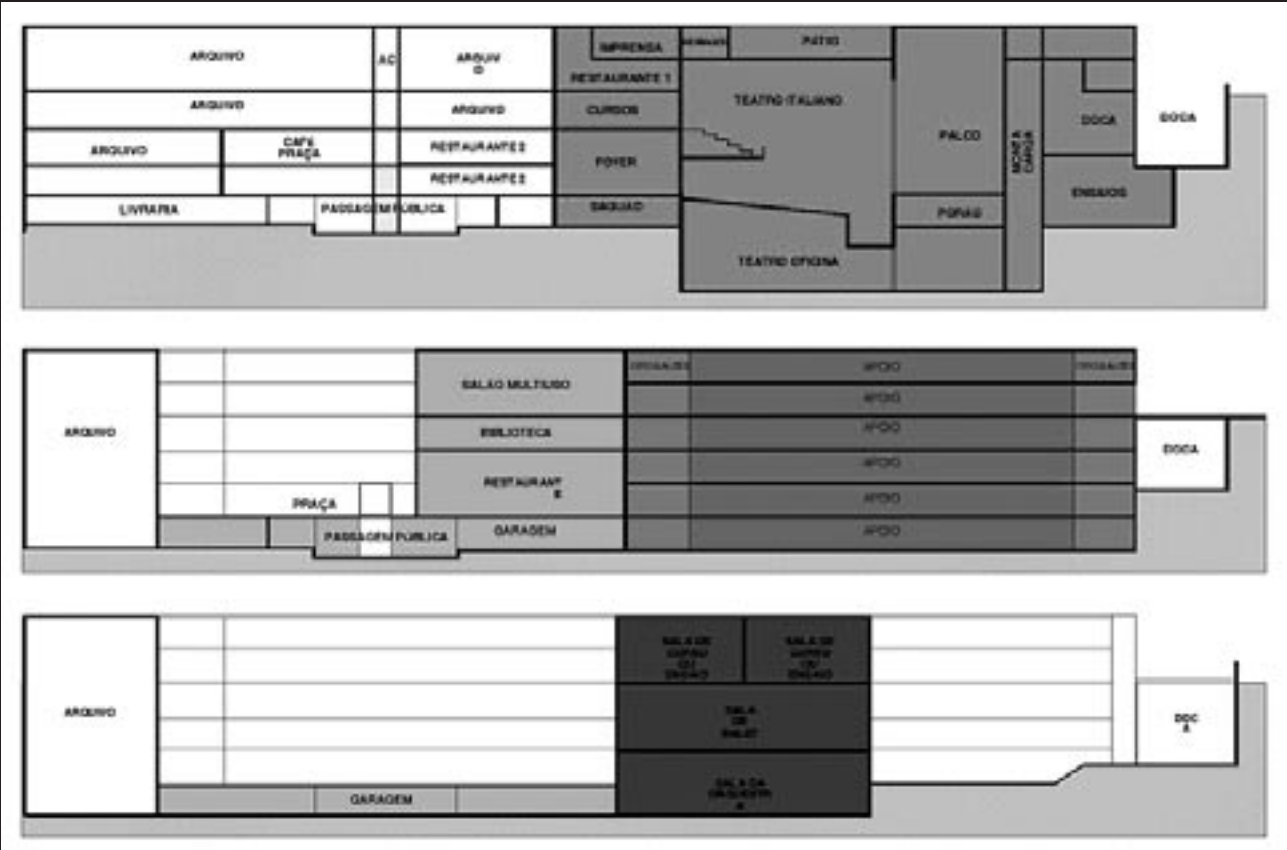
A proposta procura minimizar o número de peças desprovidas de janelas. Nos casos em que tal se torna inviável, a ventilação deve fazer-se por chaminés e poços já esquematizados ou dutos de ventilação mecânica aproveitando as paredes duplas projetadas.

Instalações hidráulicas, elétricas, gás

As instalações hidráulicas comportam um reservatório inferior de 10m³, um reservatório de drenagem de 5m³, um reservatório de águas servidas de 5m³ e casas de bombas localizadas no sub-solo. O reservatório superior de 5m³ e o reservatório de incêndio de 15m³



Cortes transversais esquemáticos – zoneamento. Fonte: desenho do autor.



Cortes longitudinais esquemáticos – zoneamento. Fonte: desenho do autor.

constituem um único bloco sobre a caixa do elevador cargueiro. Sprinklers podem ser usados nas duas salas de espetáculos, foyer, saguão e salas de ensaios. A racionalidade que pauta a distribuição de banheiros e vestiários deve facilitar o desenho eficiente e econômico das redes de distribuição hidráulica. Expectativa semelhante deve valer para o desenho das redes de eletricidade e telefonia. O grupo gerador se dispõe no sub-solo, junto aos reservatórios. Na elaboração

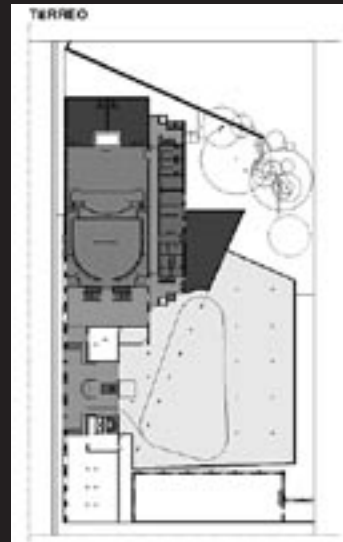
do projeto executivo deve discutir-se com a CEEE a possibilidade de alimentação do prédio a partir de uma sub-estação próxima do sistema “network” central ou de nova sub-estação enterrada junto ao prédio. O depósito de gás se prevê no pátio do São Pedro, merece projeto específico visando à coordenação dos diferentes volumes que aí afloram.

Máquinaria cênica, luminotécnica e acústica

A boca máxima do palco da sala de teatro italiano é de 9,60m x 9 m. A altura do urdimento é 13,35m até a base da sofito, com 1,75m de altura transitável abaixo da estrutura do telhado. O equipamento previsto é o normal para salas desse porte: plataforma elevatória para o fosso da orquestra com três posições de parada, quarteladas móveis, cortina corta-fogo, cortina nobre, reguladores horizontais e verticais, passarelas técnicas em U para carga, manobra e iluminação, varas de luz e de cenário, ciclorama, sofito, passarela técnica sobre a platéia. O sistema de manobra é simétrico e de tiro simples. No caso do teatro oficina, as varas devem ser fixas. Projeto luminotécnico e acústico deve resolver-se por ocasião do projeto executivo.

Contextualismo, coordenação dimensional e opções plásticas

A intervenção coordenada proposta não visa apenas à vitalização operacional do centro da cidade, mas também a sua qualificação plástica. A complexidade da situação pede a conversa ponderada entre forma nova e forma existente. No todo, há uma evidente necessidade de concordância, que justifica a uniformidade de altura,



Plantas Baixas: Térreo e 2º Pavimento. Fonte: desenho do autor.



Plantas Baixas: do 3º ao 6º Pavimento. Fonte: desenho do autor.

a contigüidade na Riachuelo, a ampliação que integra articuladamente bloco novo com existente e este com o vizinho mais velho. Na parte, a conversa pode incluir diversos graus de concordância e oposição, deferência e provocação, combinação, réplica, eco, tensão, reforço, reflexão, contradição, compromisso. As alternativas são múltiplas, a seleção de tom vai se amarrar na circunstância localizada e nas tolerâncias propiciadas pela natureza dos espaços interiores, equilibrando concisão e impureza, fragmentação e continuidade.

A fachada diagonal fechada com parede cortina de vidro desafia as alas perpendiculares do Arquivo, as abas de concreto se alinham com as saliências que separam base, corpo e entablamento antigas, interpretadas subversivamente como vidro transparente térreo, vidro espelhado que multiplica as pré-existências e cornija de concreto. Paredes externas rebocadas da ala de apoio e do corpo de salas de ensaios se esburacam com janelas que permitem vislumbrar as árvores fronteiras. A fachada da doca de descarga é uma cortina modulada por perfis de ferro em painéis quadriculados, onde se inserem ora vidro, ora placas de metal perfurado ou cego. A continuidade faz eco à extensão do muro de arrimo fronteiro, que se deve recobrir com trepadeiras e jasmims do cabo caindo do pátio de serviço do São Pedro, instituindo confronto entre mineral e vegetal, modernidade e tradição. Feita para contemplação desde os prédios mais altos do entorno e calculada para trânsito eventual, a cobertura deve aparecer como um tapete espelhando a organização estrutural do Complexo, alternando panos de piso protetor do isolamento das lajes com panos de cobertura

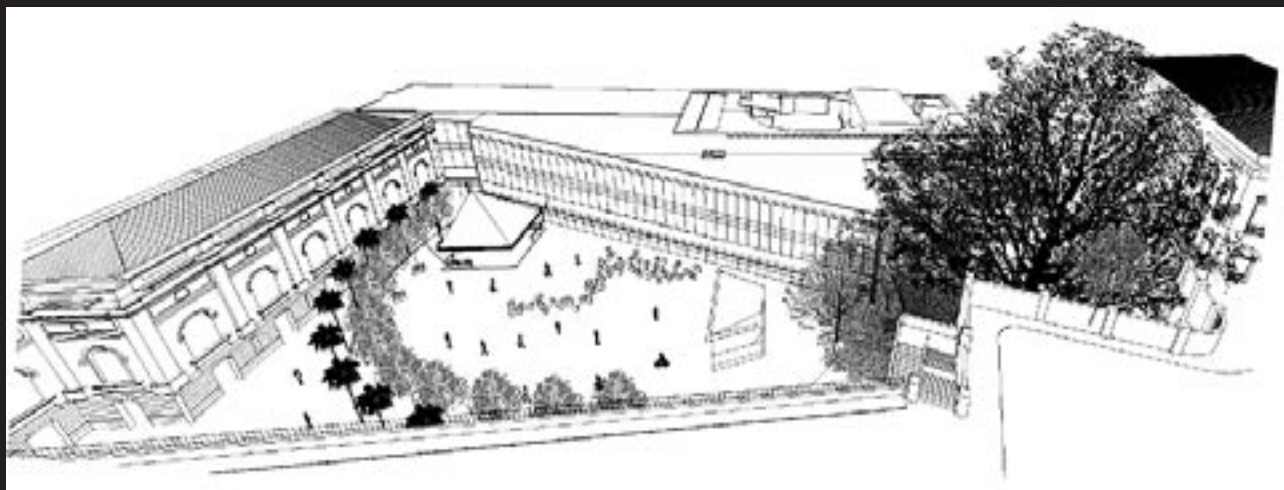
vegetal adequada. Sua continuidade é esporadicamente interrompida por clarabóias, reservatório superior, chaminés, soffita do palco da sala principal e a elevação simbolicamente significativa da laje que recobre a sala de reuniões da direção.

A fachada da Riachuelo é o maior desafio. A justaposição de elevações diversas não é satisfatória quando vista da Caldas Jr., embora alinhadas e de mesma altura. Impõe-se continuidade de tratamento, ou a reforma da fachada do prédio usado pela junta ou sua extensão ou uma combinação de ambas estratégias. A proposta adota a última alternativa. Regulariza-se a cornija substituindo-se a ênfase axial pela serialidade. Removem-se peitoris e trocam-se esquadrias com conjuntos de vidro e postigo superpostos aos bordos de laje, acentuando-se assim a verticalidade das pilastras. A monumentalidade das pilastras que daí resulta impressiona. Não está fora de lugar numa casa de espetáculos o caráter de máscara aplicada, que se revela na remoção das alvenarias recobrindo os pilares que flanqueiam o vão da passagem pública e pela coincidência do plano da nova cornija com o plano de parede mais recuado do alinhamento claramente evidenciado nos dois extremos da fachada.

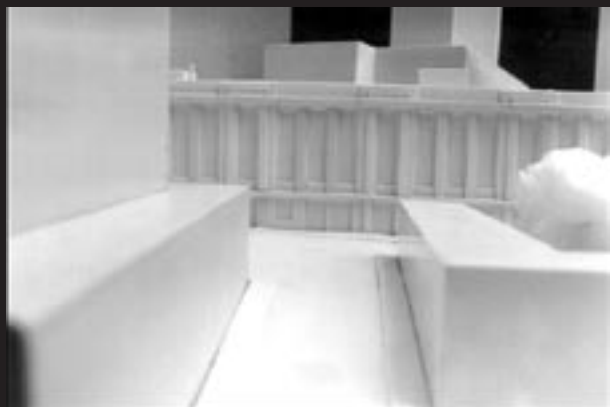
O calibramento dimensional da proposta é consequente com o partido adotado. As relações métricas da fachada do prédio usado pela junta controlam substancialmente o projeto. Plantas e cortes indicam que o partido é compátivel com a operacionalidade



Maquete do projeto para o anexo do Teatro São Pedro. Foto: acervo do autor.



Perspectiva do projeto. Fonte: desenho do autor.



Vista maquete, a partir da Rua Caldas Jr. Foto: acervo do autor.



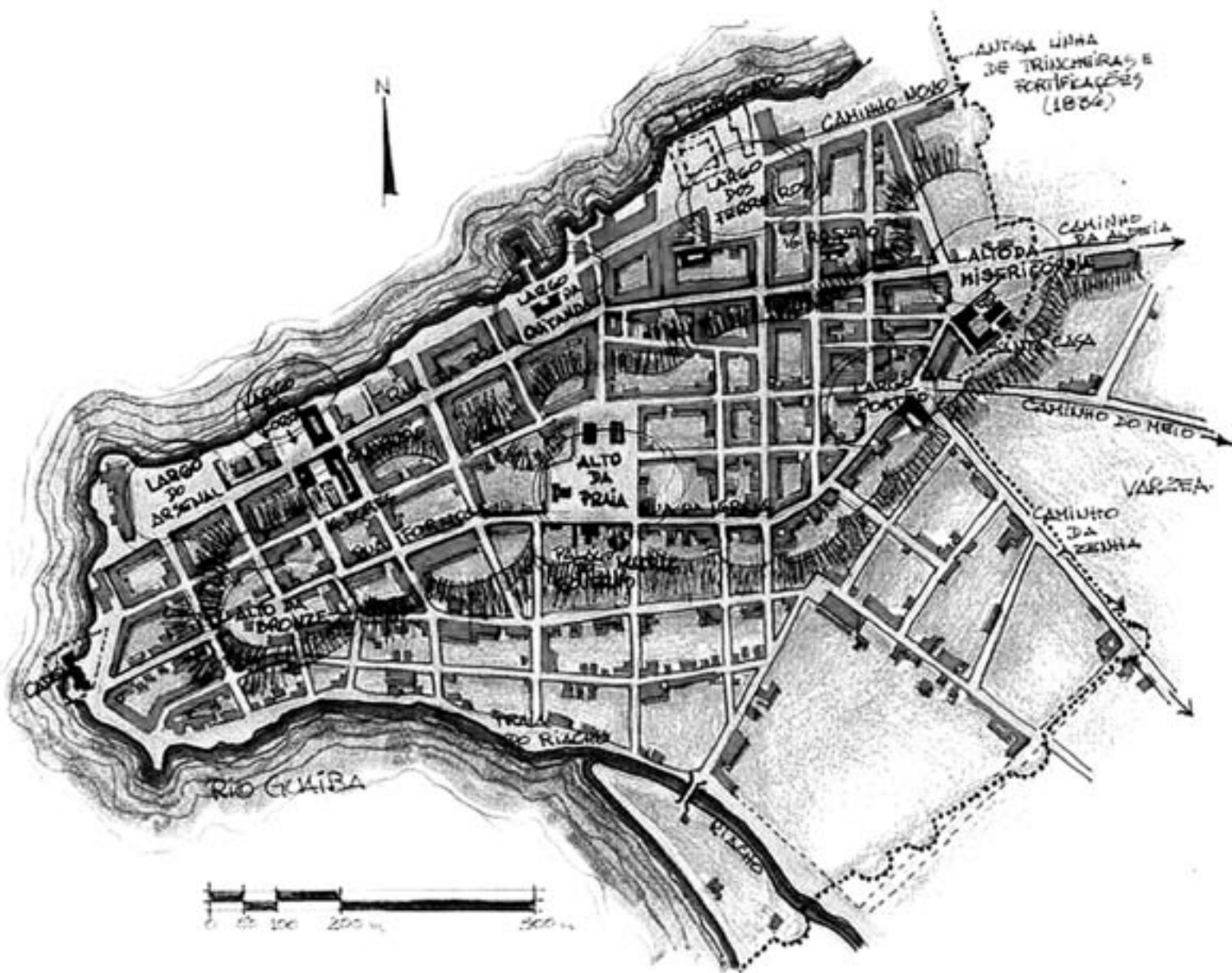
Fachada da Rua Riachuelo, vista da Rua Caldas Jr. Fonte: desenho do autor.

do complexo - ainda que no trecho do palco o vidro se tenha de substituir por painel de parede cega e o postigo passe a ser revestimento. É contraditório, mas não muito diferente da dissociação entre aberturas e níveis de piso no próprio São Pedro. Analogamente, o uso judicioso de saliências e reentrâncias afila a elevação da cornija para vedar o topo do urdimento. Um pouco de artifício faz parte do negócio.

Dois projetos, uma estratégia.

Aula Inaugural ministrada no Curso de Arquitetura e Urbanismo da Feevale, no dia 8 de março de 2006.

Carlos Eduardo Dias Comas é Arquiteto (UFRGS, 1966), Mestre em Arquitetura e em Planejamento Urbano (University of Pennsylvania, 1977) e Doutor em Arquitetura (Université de Paris- Saint Denis, 2002), com tese intitulada “Precisões: Arquitetura Moderna Brasileira 1936/45”. É professor titular da Faculdade de Arquitetura da UFRGS, onde atua na graduação e pós-graduação. É coordenador do PROPAR (Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura) para o biênio 2005-2006 e do Núcleo RS do Docomomo Brasil aí sediado. Tem publicado um número importante de artigos e capítulos de livro sobre Arquitetura e Urbanismo Moderno Brasileiros. Sua prática privada inclui número significativo de projetos e obras. Entre estas destacam-se a Central de Abastecimento de Porto Alegre, com os arquitetos Cláudio Araújo e Carlos Maximiliano Fayet, assim como uma série de residências em Porto Alegre e sua região metropolitana, como as Casas Leo Dexheimer, Eloy Lopes Loss, José Antonio Jaeger, Michael Weischenk e Breno Corso.



Glenda Pereira da Cruz

América Latina: aspectos da formação da rede urbana colonial - dos séculos XVI ao XVIII¹

Introdução

A presente exposição tem por objetivo ressaltar alguns aspectos – alguns deles sumariamente tangenciados pela historiografia tradicional – que, sob nosso ponto de vista, deveriam ser considerados ao se analisar o processo de formação da América Ibérica, a partir do Descobrimento de 1492. Trata-se de procurar entender melhor a realidade ibero-americana, através de uma abordagem mais abrangente de seus aspectos de organização espacial. Neste sentido vamos examinar alguns aspectos geográficos do continente, que implicam a existência de condicionantes físico-geográficos à ocupação e expansão urbanas, bem como de potencialidades naturais e/ou humanas que atraem essas ocupações.

Em seguida, introduzimos um apanhado bastante genérico e sucinto de alguns dos antecedentes ibéricos dos Descobrimentos: contextualização da demografia geral e aspectos tradicionais de Espanha e Portugal em termos de economia e maneiras e procedimentos relativos às áreas urbanas e organização espacial.

Um tema interessante a ser considerado refere-se às hipóteses formuladas pela historiografia corrente, sobre as origens da urbanística espanhola e portuguesa na América.

Por último, este trabalho faz um apanhado comparativo, sucinto, entre os tipos de organização morfológico-espaciais e elementos urbanos das implantações espanholas e portuguesas na América.

Aspectos geográficos do Continente

Analizando os aspectos físico-territoriais da Ibero-América², aqui entendida como compreendendo os dois grandes blocos de paisagens regionais consagrados pela literatura histórico-geográfica, América Central e América do Sul, ressaltamos alguns acidentes notáveis a influir no processo de ocupação do espaço pelas duas nações ibéricas, a saber:

Na América Central (figura 1) as cordilheiras principais que se dispõem, mais ou menos, paralelas aos Oceanos Atlântico e Pacífico – Sierra Madre Ocidental, Cordilheira Neo-vulcânica, Sierra Madre de Oaxaca e Andes Centro-Americanos, entremeadas por altiplanos; numa linha transversal de leste a oeste e seguindo para o sul, uma concentração de picos elevados e, principalmente, vulcões; ressaltamos a existência da Placa Caribenha que demonstra, cabalmente, a complexidade geológica e geográfica da região do Caribe e América Central, aliada às diferentes direções e encontros das correntes marítimas que circulam entre saliências e reentrâncias das costas e ilhas, constituídas por golfos, penínsulas e istmos. Observamos a grande quantidade de acidentes

Página anterior: estudo da planta de Porto Alegre de 1839. Fonte: desenho da autora.



Figura 1 - América Central – Estudo da autora, baseado nas obras de Jorge L. Tamayo, “Geografia de América”, e Melhem Adas, “Geografia da América”. Porto Alegre, 2006.

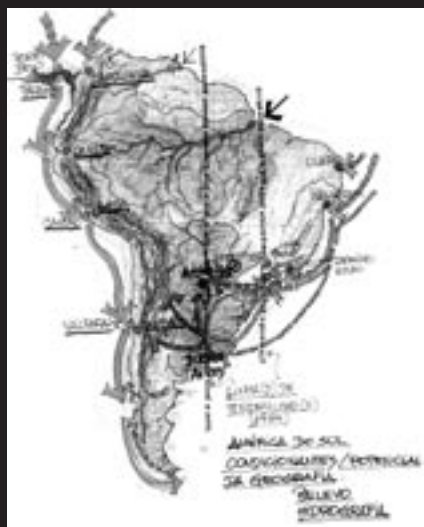


Figura 2 - América do Sul – Estudo da autora sobre os aspectos gerais físico-geográficos e as possibilidades de penetração do Continente e posicionamento relativo da Linha do Tratado de Tordesilhas de 1494. Porto Alegre, 2003.

“dramáticos” num espaço relativamente pequeno, se comparado à América do Norte ou à do Sul.

Na América do Sul (figura 2), destacamos, evidentemente, os maciços Norte-Sul da Cordilheira dos Andes com seus diversos segmentos diferenciados, com alturas elevadíssimas em alguns pontos (como a do vulcão Aconcágua, com quase 7.000 m de altitude, por exemplo), entremeadas por altiplanos e/ou zonas desérticas, constituindo-se, muitas vezes, num entrave ao processo de ocupação; esta cordilheira é acompanhada de perto pela Placa de Nazca, ao longo das costas do Pacífico; estas costas se apresentam com um litoral onde predominam as escarpas descendo para as águas; ao contrário, a costa atlântica da Argentina, Brasil, Guianas e Venezuela apresenta a predominância de costas baixas e arenosas; é de se observar que o limite oeste da Placa de Nazca ocorre no trecho médio do Atlântico, entre América e África, bem longe das áreas litorâneas. Ao lado disto, duas grandes bacias hidrográficas constituem-se nas duas grandes possibilidades de vias de penetração no interior do continente: a Bacia Amazônica, ao Norte, cuja floresta mostrou-se impenetrável no primeiro momento, e a Bacia do Prata, ao Sul, com rios e florestas, porém, os rios, com muito maiores possibilidades de navegação. Dois escudos de montanhas e planaltos situam-se no contorno dessas bacias; sendo que as montanhas desses escudos, entretanto, não se constituem em maciços impenetráveis, mas, isto sim, em serras – com alguns pontos elevados, facilitando a ocupação. Acrescente-se a este conjunto, as chamadas Zonas Baixas, constituídas por pantanais (Pantanal mato-grossense e o Chaco), campos e

pampas (Sul do Brasil, Uruguai e Argentina) os quais, evidentemente, facilitam, por um lado, as comunicações, mas dificultam, por outro, pela falta ou excesso de recursos naturais (zonas desérticas, pantanosas ou de campos sem florestas ricas em fauna e flora).

Sobre estes principais condicionantes e potenciais físico-geográficos, procedeu-se o desenvolvimento histórico da ocupação ibérica no Continente; eles explicam muito sobre as possibilidades encontradas, e as efetivamente escolhidas, de acordo, evidentemente, com a tecnologia disponível nos Séculos XVI, XVII e XVIII.

Quase que fazendo parte da paisagem natural, os grupos indígenas completam este quadro de grandes traços: nas Ilhas do Caribe, civilizações de baixo desenvolvimento da vida material não facilitam – junto com a geografia insular e as poucas terras agricultáveis – o maior incremento da rede urbana, que vai acontecer, em compensação, na América Central. Nesta, além de melhores condições de produção com solos agricultáveis e riqueza mineral, vai ser devido aos grupos indígenas – principalmente astecas e maias – com um alto grau de desenvolvimento, que o processo de conquista e ocupação espanhola experimentou um alto grau de desenvolvimento depois dos primeiros anos de reconhecimento e conquista. As estruturas indígenas, sociais e políticas, caminhos estradas, centros urbanos cerimoniais, etc., serviram de base à ocupação espanhola, além, evidentemente, da mão-de-obra que elas forneciam. O mesmo se deu nas áreas andinas do Peru com as civilizações incas, quíchuas e muitas outras. Ao contrário, nas áreas de ocupação portuguesa, todos os grupos de indígenas



Foto: acervo da autora.

(tupis, tapuias, gês, guaranis, charruas, etc.) ainda tinham um baixo desenvolvimento da vida material, constituindo-se em grupos nômades ou, no máximo, semi-nômades (como os guaranis do Sul).

Alia-se a isso, em termos de formas de vida ibérica: a pronunciada vocação marítima de Portugal, com seu território voltado para o Atlântico e a existência de poucos, mas excelentes portos; e a vocação de ocupação interior de Castela e Leon com suas ligações econômicas e sociais muito mais terrestres do que marítimas.

Aspectos contextuais de Espanha e Portugal – Séculos XV e XVI

Resumiremos no quadro ao lado alguns aspectos que julgamos importantes de se levar em conta ao analisar o processo histórico de ambas as nações na América, antes de se entrar em juízos de valores equivocados historicamente.

Observam-se a enorme diferença em termos de população entre os reinos ibéricos, as vocações diferenciadas em termos de produção econômica e de processos comerciais e as condições diferenciadas encontradas nas suas áreas coloniais.

Hipóteses sobre as origens da urbanística espanhola e portuguesa implantada na América

Trata-se, neste item, de observar, na literatura histórica de Portugal e Espanha, como tem sido tratado o tema das origens dos procedimentos ibéricos na implantação de suas áreas urbanas na

Portugal	Espanha
POPULAÇÃO: ± 1.000.000 de habitantes	POPULAÇÃO: ± 8.000.000 de habitantes
ECONOMIA: voltada para o comércio marítimo; produz sal, gado, oliveira, etc.	ECONOMIA: voltada principalmente para a produção de lã de alta qualidade.
FUNDAÇÕES: na África, Ásia, Ilhas atlânticas e, depois, Brasil: EMPÓRIOS COMERCIAIS (as especiarias são o objetivo).	FUNDAÇÕES: América distingue-se: 1ª Fase – Conquista e ocupação dos territórios; 2ª Fase – Urbanização interior p/ civilizar e evangelizar.
INDÍGENAS: na América portuguesa: baixo nível de desenvolvimento da vida material; nômades e semi-nômades.	INDÍGENAS: na América espanhola: civilizações bastante desenvolvidas, como Astecas, Maias, Incas, etc.

América. Verificam-se basicamente as seguintes hipóteses:

a) Origens Medievais

Literatura e tratadística medieval: diversos autores vêm influências dos tratados medievais na formulação das organizações espaciais urbanas americanas, tais como, entre outros:

São Tomás de Aquino (1227-1274) – dominicano, teólogo e filósofo, discípulo de Alberto Magno, e principal formulador da Filosofia Escolástica medieval, introduz a vertente aristotélica no pensamento cristão, incorporando uma nova mentalidade racionalista, na qual destaca o poder da razão (fio condutor para todo pensamento ocidental posterior). Em sua “Suma Teológica”, ao discorrer sobre o Estado, as leis e os deveres do príncipe cristão, incluiu regras relativas à gestão da “cidade”, como espaço civilizatório desejável ao convívio equilibrado de acordo com a doutrina do Cristianismo.

Francesc Eiximenis – entre 1379 e 1391, publica “El Chrestíà”, entre outras obras, nas quais, além das regras para o bom governante cristão, indica como deveria ser a cidade, com ruas retas, arejadas e amplas, praças, ligações diretas entre os portões das muralhas, etc.

Rodrigo Sanchez de Arévalo – em sua obra “Suma de la Política”, também estabelece regras para o bom funcionamento da cidade.

Afonso X – em suas normas para a construção de acampamentos (verdadeiras cidades novas) militares, as “Siete Partidas”, inclui normas de organização urbana. Colonizações medievais: as experiências proporcionadas, em quase toda Europa Ocidental, pela fundação de centenas de cidades-novas, que foi parte fundamental do processo da expansão do cristianismo europeu medieval. Este processo se deu entre os séculos XI e XIV, principalmente o XII e o XIII, ao longo dos quais foram fundadas as “bastides” francesas, as cidades-novas na Inglaterra, País de Gales e Aquitânia (então sob o domínio inglês), as centenas de implantações urbanas resultantes do arroteamento e incorporação de novas terras do Leste Europeu (a leste do Rio Weser). Na Península Ibérica, também, dezenas de cidades-novas foram construídas a partir do processo de “Reconquista” do território, por parte das populações cristãs dos reinos do Norte (Astúrias, Leon, Castela, Navarra, Catalunha, Valencia, etc.), expulsando os muçulmanos que ocupavam quase toda a Península, desde o Século VIII, servindo de pontos de apoio para a manutenção e segurança dos territórios ocupados.

b) Tratadística Renascentista

É interessante assinalar que muitos autores ainda referem-se à influência dos Tratados de Arquitetura e Urbanismo do Renascimento – de Alberti, Giorgio de Marchi, Filarete, etc. – na formulação da urbanística ibérica na América, ou seja: a leitura desses tratados teria inspirado os projetos americanos. Entretanto, outros autores – como Leonardo Benévolo, Giulio Carlo Argan e outros – dão conta de que a própria experiência



Figura 3 – Ciudad de Nueva Panamá. Fonte: SOLANO, 1990.



Figura 4 – Lima, Peru – Detalhe da planta de 1687. Fonte: SOLANO, 1990.

americana, principalmente da Espanha, é que vai inspirar as regras e as normas urbanísticas contidas naqueles tratados renascentistas.

c) Influências indígenas

Julgamos correto inferir que tenha havido influências dos traçados das cidades e/ou centros cerimoniais indígenas (de astecas, incas, maias, etc.), porém, deve-se ressaltar, isto só é válido para algumas das áreas de ocupação espanhola, dado que as áreas de ocupação portuguesa não tinham os estabelecimentos estáveis de uma cultura já urbanizada minimamente.

d) Ordenações

Muitos se referem às Ordenações dos reinos de Portugal e de Espanha, como tendo sido a fonte das normas e regulamentos urbanos implantados na América. Deve-se relativizar esta postura levando-se em consideração que: em primeiro lugar, as Ordenações Manuelinas, do Reino de Portugal reúnem a legislação portuguesa da época e, ainda, contêm todas as normas e preceitos a serem obedecidos pelos navegadores e colonos nas terras descobertas – só que, em nenhum momento, indicam qualquer tipo de regulamento para as áreas urbanas, que aparecem minimamente nas Cartas de Fundação; já as “Ordenanzas Filipinas” – compilação de todas as leis e regulamentos para serem implantados nas “Índias Ocidentais” – foram completadas só em 1573, quando a maioria das principais cidades coloniais espanholas já havia sido fundada e implantada. É evidente, isto sim, que só a partir daí, a obediência às Ordenanzas tenha sido mais rígida.

Características básicas das implantações urbanas na América Ibérica

A seguir arrolamos algumas das principais características – similares ou diferentes entre si – que são verificáveis nas cidades espanholas ou portuguesas na América.

ESPAÑHA

Vocação interior – em função da situação geográfica e do próprio desenvolvimento histórico dos reinos de Castela, Leon e Aragão.

Ordenações – o uso de regras e regulamentos urbanos (dentro das Ordenanzas Filipinas) para a implantação de novas cidades – a partir de regulamentos especiais desde o Descobrimento, e normas gerais a partir de 1573.

Atos de Fundação – A Espanha revestia de pompa e solenidade os Atos de fundação como uma forma de tornar visível – principalmente para o indígena – a legitimidade do ato, dado como de “inspiração divina”.

Traçados em “damero”, ou em xadrez rígido (figuras 3 e 4) – planos urbanos rigidamente desenhados a partir da malha xadrez, com quarteirões quadrados ou retangulares, sem levar em conta, muitas vezes, a topografia do terreno.

Plaza Mayor – ou Plaza de Armas (figura 5) – é uma constante nas cidades espanholas na América; normalmente quadrada ou retangular, aproximadamente 100m x 200m; porticada ou não: os pórticos, ou “soportales” são muito apreciados nas cidades da

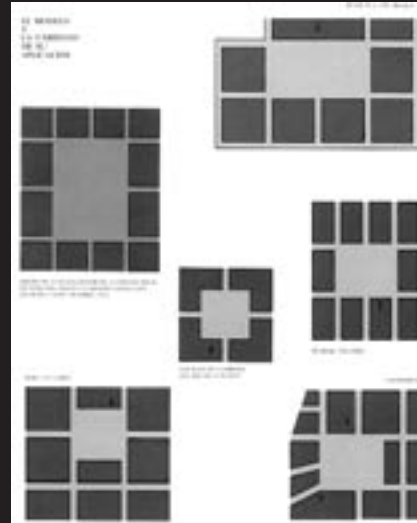


Figura 5 – Tipologias de “Plazas Mayores”.
Fonte: SOLANO, 1990.

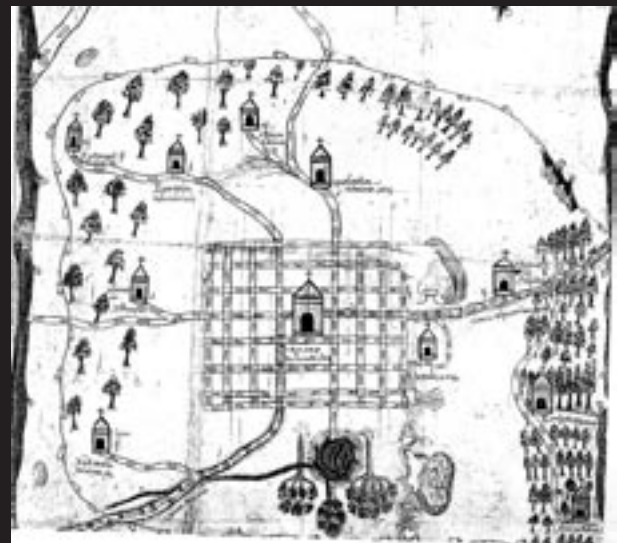


Figura 6 – Pueblo de Índios. Fonte: SOLANO, 1987.

expansão medieval pois abrigavam tendas e lojas para as atividades de mercado da praça, tradição que se preservou nos reinos espanhóis e se prolongou na América; têm composição variada em função do número de ruas nos cantos ou no meio das quadras; normalmente de 8 a 12 ruas contribuem na formação das ligações da praça com o resto do tecido urbano.

“Manzanas” ou quarteirões (figuras 3, 4 e 5) – os projetos existentes confirmam um número mínimo de oito quarteirões para compor uma cidade nova, ou “ciudad de nueva fundación”.

“Solares” – é a designação para os lotes urbanos atribuídos a cada família.

“Ejido”, também designado por alguns autores como “dehesa” – é a reserva de terras no entorno da cidade, destinada ao uso coletivo para pasto, extração de lenha, para o eventual crescimento da cidade; é uma tradição medieval que só vai desaparecer com a revolução industrial.

“Peonerías” e “Caballerías” – são os lotes rurais destinados à agricultura e/ou à criação para as famílias de colonos; “peonerías” são lotes menores destinados aos peões – os homens “a pé”, ou seja, sem posses; enquanto que as “caballerías” são destinadas à aristocracia de sangue ou de patentes militares prestigiadas, são as melhores terras.

Bairros – é muito comum a separação de classes sociais e a existência de “bairros étnicos” – à semelhança

das “Judíarias” ou “mourarias”, bairros de judeus e muçulmanos na Península – só que na América destacam-se os bairros indígenas daqueles habitados por espanhóis.

Monastérios – são reservados espaços especiais para os monastérios, entidades importantes na estrutura urbana americana; abrigam as mais diversas ordens religiosas católicas, mas, principalmente os Dominicanos, Beneditinos, Franciscanos e, depois de 1564, os Jesuítas.

“Pueblos de Índios” (figura 6) – desde os primórdios do Século XVI, logo após o Descobrimento, já acompanhavam as expedições grupos de sacerdotes que tinham como missão a evangelização dos indígenas – condição da Bula papal que estipulou as concessões de terras a serem descobertas aos espanhóis ou portugueses.

As bulas de Alexandre VI – principalmente as Inter Coetera, de 3 e 4 de maio de 1493 – dão títulos e posse ao reino de Castela, das terras a serem descobertas, estabelecendo como condição:

“... era feita a doação desde que na extensão da área doada ‘se espalhe e se dilate a Fé Católica e a Religião Cristã, se cuide da salvação das almas, [e] se abatam as nações bárbaras e sejam reduzidas à mesma fé’”. (Andrade da Silva, Brasília, s/d).³

PORTUGAL

Vocação litorânea – as condições geográficas e a história do desenvolvimento do Reino de Portugal indicam esta predominância que serviu de fundamento à nação portuguesa.

Cartas de fundação – embora existissem eventualmente cerimônias de fundação, as novas implantações portuguesas (empórios comerciais ou vilas e cidades) dos séculos XVI ao XVIII jamais se revestiram da pompa espanhola; entretanto, elas correspondem aos regulamentos reais espanhóis para os novos estabelecimentos: as Cartas de fundação portuguesas, mais que as Ordenações Manuelinas, já contêm instrumentos de controle urbano, de uso do solo, regras para a cidade seguir, etc.

Empórios comerciais (figura 7, 8 e 9) – são as primeiras implantações portuguesas na África, Ilhas Atlânticas e Ásia e, depois de 1500, no Brasil; é uma área fortificada onde habitam temporariamente os negociantes e a guarda; são portos iniciais com fortificações.

Cidades portuárias (figura 10) – na seqüência dos empórios são fundadas cidades portuárias quando o volume de negócios exige uma maior permanência e infra-estrutura de apoio; essas cidades seguem o padrão mediterrâneo – milenar – de implantações portuárias, com a “cidade alta” e a “cidade baixa”, o qual segue as necessidades práticas de localização ditadas pelo do comércio e pela navegação, a saber:

Bom abrigo para barcos;

Existência de um rio ou suprimento de água doce;

Existência de uma (ou mais) elevações – a “parte alta” – destinada à segurança, observação, e às edificações de prestígio;

Uso da “parte baixa” – junto a um porto, enseada,

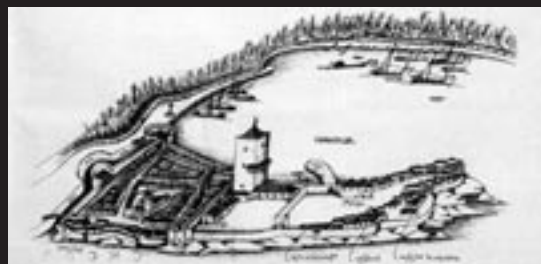


Figura 7 – Cananor, Índia. Fonte: ROSSA, 1997.

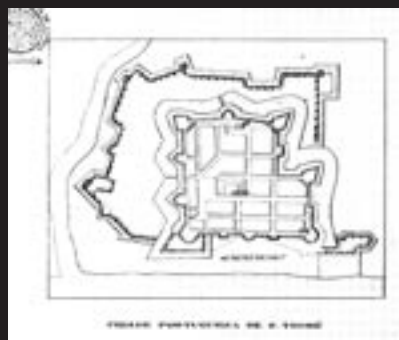


Figura 8 – São Thomé de Meliapor, Índia – meados do Século XVI. Fonte: ROSSA, 1997.



Figura 9 – São Thomé de Meliapor – detalhe da planta de 1749. Fonte: ROSSA, 1997.



Figura 10 – Planta de Salvador, Bahia, 1549. Fonte: REIS, 2000.



Figura 11 – Rio de Janeiro - Cidade portuária. Fonte: REIS, 2000.

foz de rio, etc., para carregamento de mercadorias, armazenamento, estaleiros, etc.

Traçado “regulado” (figuras 10 e 11) – a Urbanística portuguesa segue o que os historiadores, arquitetos e urbanistas denominam de “Urbanismo Regulado”⁴, ou seja, regular, na medida do possível; corresponde a um traçado aberto, semi-regular, que respeita e/ou aproveita a topografia e demais acidentes do terreno; é um urbanismo que segue princípios reguladores e não regras rígidas de traçados.

Cidades de interior – as primeiras cidades de interior seguem o mesmo padrão das portuárias, isto é, com um traçado “regulado”; entretanto, no Século XVIII, quando Portugal se volta definitivamente para o desenvolvimento

do Brasil, com o governo Ilustrado do Marquês de Pombal, a partir do trabalho dos Engenheiros Militares – formados nas Academias Militares de Portugal e Brasil – passam a ser construídas no Brasil algumas dezenas de cidades novas de traçado absolutamente regular (figura 12), ortogonal, que integraram um grande processo de colonização interior na maior colônia portuguesa de então: o Norte, principalmente o amazônico, o Oeste e o Sul foram as regiões objeto desse processo.

Elementos urbanos portugueses:

Praças e largos – os traçados apresentam uma sucessão de praças e largos (ver Manuel Fernandes, 1991) que incluem, normalmente: praça do mercado, praça da Sé ou da Matriz, praça ou largo do Arsenal, praça ou largo da Misericórdia, caracterizando os diversos locais para o comércio, armazéns, estaleiros, etc. – a “cidade baixa”, os locais de prestígio e segurança na “cidade alta”, com a catedral ou igreja principal, o palácio ou sede do governo, as residências mais ricas, etc., e as praças ou largos onde se localizam os quartéis e arsenais e a Santa Casa de Misericórdia da cidade, respectivamente. Um bom exemplo nos é dado pela organização espacial do centro inicial de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul (figura 13), com suas duas linhas de sucessão de praças e largos : a da “cidade baixa”, comercial, de mercados estaleiros e porto, e a sucessão da linha de cumeeira, do espigão da “cidade alta”, que inclui a Matriz, Portão e da Misericórdia.

Rocio – constituído pelas terras de uso coletivo para pastagens, extração de lenha, ou de usufruto



Figura 12 – São José do Taquari, Rio Grande do Sul. Fonte: REIS, 2000.



Figura 13 – Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Estudo da autora sobre planta do Arquivo Municipal de 1839. Traçado “regulado” e sucessão de praças e largos na “cidade baixa” e “cidade alta”. Porto Alegre, 2001.

das Câmaras Municipais; ou seja, seu arrendamento muitas vezes serviu para arrecadar fundos para o funcionamento das mesmas.

Lotes urbanos e lotes rurais – nas áreas rurais as terras eram divididas em grandes propriedades, as sesmarias, destinadas aos mais abonados; em propriedades menores as “datas”, concedidas a colonos agricultores e, depois das primeiras imigrações européias, os lotes coloniais destinados às diversas etnias de imigrantes, alemães, italianos, poloneses, francesas, etc.; nas áreas urbanas os terrenos destinados a cada família são denominados chãos ou, as pequenas propriedades no entorno das cidades que são as chácaras.

Bairros – segundo classes sociais, condições econômicas ou origem étnica.

Mosteiros e Conventos – sempre presentes nas cidades mais importantes, normalmente pólos regionais ou capitais de províncias.

Portos e estaleiros – são áreas especialmente importantes na estruturação urbana das cidades portuguesas devido à tradição de povo voltado à navegação, seja marítima ou fluvial.

As observações constantes do presente trabalho, ainda que muito preliminares, já indicam que o estudo comparativo dos processos de organização espacial na América, por parte de Portugal e Espanha, são extremamente ricos e sempre nos remetem às origens

ibéricas, sua história de rumos diferenciados para as duas nações, agora confrontadas com uma realidade físico-territorial totalmente diversa da Península, acrescida de um contingente populacional indígena com culturas e tradições visceralmente distanciado da civilização do Ocidente Cristão, desconhecidos à época. É uma história longa, complexa e sofrida, que ainda está sendo construída.

América Ibérica: aspectos da formação da rede urbana dos séculos XVI ao XVIII.

Palestra ministrada na Semana Acadêmica do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Feevale, no dia 4 de maio de 2006.

Glenda Pereira da Cruz é Arquiteta, graduada pela (UFRGS, 1963), Mestre em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR - UFRGS, 1984), Doutora em História Ibero-Americana (Instituto de Filosofia e Ciências/ PUC – RS, 1995). Foi professora da Faculdade de Arquitetura da UFRGS de 1969 a 1997. Desde 2001, tem ministrado aulas para graduação e pós-graduação nos cursos de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Ritter dos Reis e da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

NOTAS

1. N.A. – Este trabalho faz parte da pesquisa, em andamento junto ao Programa de Pós-Graduação em História da PUC-RS, em nível de Pós-Doutorado, intitulada “Ibero - América: um novo olhar sobre as origens e o desenvolvimento da rede urbana”, proposta apresentada em Março de 2006.
2. Convém ressaltar que é a visão de uma arquiteta, urbanista e historiadora, que visa à melhor compreensão do processo de formação da rede urbana européia, que se sobrepõe às ocupações indígenas americanas, e não a de um Geógrafo profissional.
3. “Tensões entre Castela e Portugal a propósito dos descobrimentos atlânticos : um estudo das bulas alexandrinas” – Dinair Andrade da Silva, Universidade de Brasília.
4. Ver textos e obras de arquitetos e urbanistas brasileiros e portugueses, José Eduardo Horta Correia, Helder Carita, Walter Rossa, José Manuel Fernandes, Renata Malcher Araújo, Maria Helena Flexor, Murillo Marx, entre outros.

REFERÊNCIAS

ADAS, Melhem. *Geografia da América. Aspectos da Geografia Física e Social*. Editora Moderna, São Paulo, 1990.

AZEVEDO, Paulo Ormindo. *Urbanismo de traçado regular nos dois primeiros séculos da colonização brasileira – Origens*. In, *Universo Urbanístico Português. Coletânea de Estudos*. Lisboa, CNCDP, 1998.

CRUZ, Glenda Pereira da. *Antecedentes da organização do espaço colonial na América Ibérica*. Tese de doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História Ibero-americana da PUC-RS, em 1995.

EDUSP, Imprensa Oficial, São Paulo, 2000.

FERNANDES, José Manuel. *A cidade portuguesa: um modo característico des espaço urbano*. In, *A Arquitectura*, Lisboa Europália, 1991.

GALANTAY, Ervin. *Nuevas ciudades. De la Antigüedad a nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili Ed., 1977.

GUTIERREZ, Ramón. *Arquitectura y Urbanismo em Iberoamérica*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1983.

GUTIERREZ, Ramón. *Urbanismos alternativos em la Hispanoamérica colonial*. In *Actas do Colóquio Universo Urbanístico Português. 1415-1822.* CNDP, Lisboa, 2001.

HARDOY, Jorge, e SCHAEDEL, Richard P. *Asentamientos urbanos y organización socioproductiva en la história de América Latina*. Ediciones S.I.A.P., Nueva Visión, Buenos Aires, 1977.

REIS, Nestor Goulart. *Evolução Urbana do Brasil. 1500/1720*. Editora Pini Ltda., São Paulo, 2000.

REIS, Nestor Goulart. *Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial*.

ROSSA, Walter. *A cidade Portuguesa*. In, *História da Arte Portuguesa*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

ROSSA, Walter. *Cidades Indo-Portuguesas*. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, 1997.

SANTOS, Paulo. *Formação das cidades no Brasil colonial*. V Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros. Coimbra, 1968. Edição da UFRJ.

SILVA, Dinair Andrade da. *Tensões entre Castela e Portugal a propósito dos descobrimentos atlânticos: um estudo das bulas alexandrinas*. In, *Anais do IV Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores de História Latino-Americana e Caribenha*, realizado em Salvador, Bahia, 2000. A ANPLAC tem sede na Universidade Federal de Campinas, URCAMP.

SOLANO, Francisco de. Coordenador Científico. CERRILLOS, Maria Luisa. Coordenadora Geral. *História Urbana de Iberoamérica. Tomo I. La Ciudad Iberoamericana hasta 1573*. Junta de Andalucia, Comisión Nacional del Quinto Centenario e Consejo Superior de los Colégios de Arquitectos de Espana, Madrid, 1987.

SOLANO, Francisco de. Coordenador Científico. CERRILLOS, Maria Luisa. Coordenadora Geral. *História Urbana de Iberoamérica*.

Tomo II-1 e II-2. La Ciudad Barroca. Analisis Regionales.

1573-1750. Junta de Andalucia, Comisión Nacional del Quinto Centenario e Consejo Superior de los Colégios de Arquitectos de Espana, Madrid, 1990.

TAMAYO, Jorge L. *Geografía de América*. Fondo de Cultura Económica. Coleção Breviários. México, 1952.



Marta Peixoto e Sergio M. Marques

Mas, continuando o colóquio: ou “Domingarq, o dia seguinte”

No dia 11 de setembro de 2004, participamos do Sabadarq, na Feevale, junto com uma ex-aluna, Antonela Solé, a convite da professora Ana Carolina Pellegrini. Há algum tempo, por estas razões desconhecidas tão conhecidas, voltamos a tratar daqueles assuntos.

SMM – E além do mais Martinha, continuando aquele papo de Sábado, lá na Feevale, acho que o ensino de arquitetura no final do curso, especialmente no Trabalho Final de Graduação, agora chamado de Trabalho de Curso pela Resolução Nº 6, de 02 de fevereiro de 2006 da Câmara de Educação Superior do MEC, tem particularidades seguidamente vistas com distorções ou padece de experiências que seriam interessantes discutir. No mínimo, em alguns casos, há uma perda de astral e conseqüentemente de qualidade. Tu não achas?

MP – A maioria das escolas adota aquele sistema, em que o aluno trabalha de maneira independente, ao longo do semestre, orientado por um professor, escolhido pelo próprio aluno. No final, é julgado por uma banca que não conhece o trabalho dele, ou que conhece muito pouco. A justificativa para isto é que o aluno já está pronto quando chega no último semestre do curso e já deve ter autonomia, como terá na sua tão próxima vida profissional. Ora, há uma certa confusão nisto aí. Nós, arquitetos – e acho, até, que todos nós e todos os outros seres humanos legais – adoramos dizer que nunca

estamos prontos, não é? Que seguimos aprendendo a fazer projeto, quanto mais projetos a gente faz. E acho que é isto mesmo; este não é um papo furado. O último semestre ainda é formativo, como será o resto de nossas vidas. Acho um desperdício abrir mão do caráter acadêmico do TFG, como se a faculdade tivesse apenas 9 semestres! É claro que ele não é apenas mais um semestre; deve-se acrescentar uma dimensão de profissionalismo que não cabe em outros momentos do curso, sim; deve-se exercitar a iniciativa e determinação do aluno, também. Mas ter uma turma, um grupo de colegas, poder dividir o semestre com eles, ter atividades em comum, eu acho mais interessante. Acho que tem que ter troca; e a troca acontece no atelier e, mais tarde, no escritório. O astral é isto. O que não é socialmente mais interessante, mas pedagogicamente. E o aluno tem que ter um acompanhamento, um pouco mais freqüente, de quem vai julgar o trabalho dele, no final das contas. Isto também desmistifica, um pouco, pelo menos, o painel final. Enfim, acho que o TFG tem tudo para ser, e deveria ser, o semestre mais legal da Faculdade, para o aluno. O cara escolhe tema, orientador, tudo, e ainda tem aquela excitação, meio misturada com pavor, por estar terminando a faculdade!

Página anterior: Marta e Sergio no Núcleo de Projetos do UniRitter.
Fotos: Ana Carolina Pellegrini

SMM – É verdade. Mas queria falar também em relação à diretriz ministerial “o Trabalho Final de Graduação deve constituir-se de trabalho relacionado às áreas de atuação profissional do arquiteto”. A interpretação dessa diretriz, tem permitido simplificações do gênero: O arquiteto deve/pode construir, portanto o TFG pode ser o acompanhamento de uma obra; o arquiteto deve/pode teorizar, portanto o TFG pode ser uma pesquisa acadêmica ou um trabalho teórico; e assim por diante, podendo chegar em absurdos, dado o amplo espectro de atuação profissional de um arquiteto, tais como: trabalhos de conclusão do curso de arquitetura na forma de um levantamento topográfico, o cálculo estrutural de uma construção ou o orçamento de uma obra, só porque também integram as atribuições profissionais. O que está aí, no meu entendimento, é uma confusão entre o ensino da arquitetura e o exercício profissional da arquitetura. Para a formação do arquiteto, para a sua apropriação do conhecimento que o torna capaz de, como arquiteto, agir em diversos segmentos profissionais, desde o planejamento territorial até o desenho do objeto, interagindo com vários campos do conhecimento como a arte, o design, a engenharia, a economia, a sociologia, a antropologia, a psicologia e outros, o principal instrumento é o projeto. O treinamento no processo de fazer projeto, a partir da concepção e construção de uma lógica que atende e tira partido de condicionantes diversas em prol da qualidade da proposta, é que forma a maneira de pensar e agir do arquiteto, distinta de outras profissões. É seu preparo, adquirido na graduação, em fazer projetos no sentido metodológico, que o habilitará a construir, a teorizar, a desenhar de forma distinta de

outras profissões. A especificidade da arquitetura, está na abordagem dos problemas correlatos através do projeto ou das capacidades intelectuais, culturais e cognitivas adquiridas através do aprendizado do projeto como processo. Agora, evidentemente isso não significa que todo o projeto traz um aprendizado ou mesmo qualidade. Cabe ao ensino da arquitetura, e também ao TFG, criar condições nas quais o exercício do projeto trate de problemas de arquitetura em seu sentido lato, podendo abordar determinadas ênfases na teoria, na tecnologia, na sociologia, no meio-ambiente e em diversas escalas como a territorial, a urbana, a edificação, o espaço interno e o objeto. Dentro disso, a escolha do tema e a montagem do problema de projeto, no TFG, são uma chave, não?

MP – É verdade. Os alunos confundem bastante isto, o tema que é de interesse deles, particular, ou da sociedade, mesmo, com um tema arquitetônico que eles estejam envolvidos. É aquela velha conversa do aluno que quer terminar com a fome do mundo, o que é muito nobre, e propõe um restaurante como tema do TFG, para tratar desta questão, o que é um equívoco. Nenhum tema é mau ou bom, a princípio. Mas o aluno tem que ter noção do que se trata. Como regra geral, o cara que faz um aeroporto tem que ter alguma afinidade com estruturas para grandes vãos, porque isto é inerente ao tema; ele não pode fazer esta escolha porque o pai dele é comandante e acha que o nosso aeroporto não está bem! O tema, na verdade, pode ser qualquer um; mas o aluno tem que se dar conta de que o tema é um pretexto, na verdade. É uma “desculpa” para a pessoa tratar de uma questão de arquitetura. E

isto é o que vai nortear o foco do trabalho, também. Porque também é possível fazer um aeroporto para tratar de sinalização, mais especificamente, ou de desenho de mobiliário, por que não?

SMM – Uma outra questão que não deixa de estar relacionada com esse assunto é a especialização profissional. É verdadeira a circunstância na qual o arquiteto, por questões de aptidão, preferência, oportunidade ou sorte, se dedica profissionalmente mais a uma área de atuação do que outra. Na docência, da mesma forma, é natural os professores dedicarem-se mais a uma determinada área do conhecimento. E também no TFG é desejável que o estudante crie para si um problema de arquitetura específico, favorável às suas idéias, capacidades e condições, bem como escolha um orientador que apresente afinidades com o problema e consigo. Mas isso não significa a especialização da formação do arquiteto em áreas distintas, muito menos a compartimentação do ensino. A graduação em arquitetura, que é o nível acadêmico no qual se determinam atribuições profissionais, é generalista, tendo como especificidade o projeto. A relação ensino/aprendizagem do projeto em ateliê envolve processo de produção, reflexão e crítica entre os agentes envolvidos, que acompanha o desenvolvimento do trabalho do início ao fim, em percursos “espiralados”, ou em “camadas” como o Prof. Dalton gosta de dizer, com muitas idas e vindas típicas dos meios de concepção, mas em um processo contínuo. “Sucessivas tentativas com gradativa diminuição de erro” como eu também gosto de dizer. Neste caso, a participação de especialistas no Ateliê,

tais como os profissionais da engenharia, responsáveis por projetos específicos, é bem vinda, desde que entendida como uma contribuição sobre determinados temas especializados que estão sendo considerados pelo processo de concepção do autor. No Núcleo de Projetos da FAU-UniRitter, onde desenvolve-se o TFG, temos valorizado a presença do Departamento de Tecnologia em ateliê desde o início do semestre, para que as questões de materialidade sejam incorporadas ao partido arquitetônico desde o início e não a posteriori como é a tendência, criando, mais tarde, muitos problemas de projeto. Mas essa relação não deve servir para “especializar” o ateliê, nem para compartimentar o conhecimento do projeto, nem deve servir de muleta para os estudantes (uma frase conhecida lá na Ritter, mediante a crítica de questões estruturais é “falei com o André - professor de estruturas - e ele disse que dá para fazer assim”). O processo de projeto é único e indissociável. Pode-se focar ênfases e há momentos mais favoráveis para determinadas decisões, mas isso não o torna linear nem dividido em etapas estanques. Nesse sentido, tenho grande relutância em adotar a idéia de professores arquitetos especializados no ateliê do TFG. Na reflexão exposta acima, por exemplo, não cabe a idéia de professores de teoria da arquitetura para orientar a “etapa” de pesquisa. Em primeiro lugar, a chamada “pesquisa” no processo de projeto (no Núcleo trocamos a expressão para fundamentação do projeto evitando a confusão), não pode ser entendida com pesquisa científica, normalmente realizada em programas universitários de extensão e pós-graduação. Não tem o mesmo objetivo nem a mesma natureza. Além disso,

como já foi dito, fazer projeto é um processo de ir e vir, portanto continuamos a pesquisar (ou fundamentar) determinadas decisões de projeto até o final. Não há uma etapa delimitada, nem creio que seja recomendável, mesmo para fins didáticos, no TFG, que se crie um exaustivo trabalho de pesquisa, antes de começar o projeto. E, mesmo assim, o professor de ateliê de projeto, em qualquer nível, é o professor para orientar as questões de projeto, sejam quais forem. Senão, nessa linha de raciocínio, teremos que em um mesmo ateliê o professor de urbanismo quando formos discutir a relação do edifício com a cidade, o de paisagismo para o espaço aberto. Haverá um professor especializado em desconstrutivismo e, quando aparecer um projeto assim no TFG, teremos que recorrer a ele porque tem autoridade no assunto. Puxa tu ia ganhar uma grana, com orientação em arquitetura de interiores, hem Marta?

MP – É verdade. Acho que estas especialidades não têm nenhum sentido dentro da graduação, embora até possam ser enfoques, em determinados momentos do curso, dentro das disciplinas de projeto. Entendo que o arquiteto deve sair da faculdade capaz de desempenhar tudo aquilo para o qual está habilitado, e que a pós-graduação é o âmbito no qual se deve tratar de especificidades, de uma maneira mais dirigida, se for o caso, porque, de fato, acho que a arquitetura é generalista, mesmo. Mas, por outro lado, reconheço que as pós-graduações, hoje, preenchem lacunas deixadas pelo ensino de graduação, o que não acontecia algum tempo atrás. Parece-me que os alunos estão se formando sem as noções necessárias a respeito da materialidade e da execução do edifício, por

exemplo, dois aspectos fundamentais para a realização de projetos de interiores. E isto é o que eu noto porque é minha área de atuação, e me chama mais a atenção, mas talvez algum professor que trabalhe com desenho urbano ache exatamente a mesma coisa, dentro da sua área. Voltando a alguma coisa que já foi dita, é claro que a gente está sempre se aperfeiçoando e aprendendo mais, mas acho que a qualidade do ensino vem diminuindo, progressivamente, e há um processo de empurrar o problema para o próximo. O ensino fundamental deixa a desejar e empurra para o médio, que faz a mesma coisa em relação à universidade. E a graduação com a pós. É uma tristeza, isto. A educação, como um todo, está em baixa. Mas, enfim, é o que temos e a gente tem que fazer uma limonada com este limão, não é mesmo? Mas uma coisa legal que dá para observar, por outro lado, é o envolvimento dos alunos em atividades de extensão e de pesquisa. E o mais interessante é que isto acontece, pelo menos lá na Ritter, espontaneamente; o aluno interessou-se e foi à luta, não é?

SMM – Essa nossa conversa já está meio blocão, não? Era para ser descontraído e eu entrei num papo cabeça... Como sempre... Mas então, para concluir! Em relação às atividades de pesquisa e extensão, e mesmo posteriormente, na pós-graduação, que dependem muito de uma motivação discente, concordo que há um incremento de demanda, até por questões de mercado de trabalho. Mas na graduação, sob ponto de vista das propostas pedagógicas, mesmo algumas expressões sagradas como a “indiossociabilidade do ensino, pesquisa e extensão” carecem de experiências concretas e

remanescem no discurso. Essa, eu acho, Marta, talvez seja a nossa principal experiência lá no Núcleo de Projetos da FAU UniRitter. É um Laboratório do Departamento de Projetos dedicado às atividades relacionadas ao projeto de arquitetura (palestras, encontros, pesquisa, viagens, acervos, etc..) que abriga também, em um mesmo espaço, o TFG. Essa concepção, associada à ação civilizatória da organização física do espaço, no caso graças ao Cairo e ao Charles, autores do projeto da escola, com a contribuição do Cláudio, no projeto do Núcleo, criou um ambiente constituído de Ateliê, Laboratório e Auditório onde se encontram, em um mesmo lugar, lado a lado, os estudantes do TFG que estão desenvolvendo seus trabalhos, seus orientadores, a Comissão Permanente do TFG e Coordenação do Núcleo, que integrarão a banca final com os “membros de fora”, os bolsistas de iniciação científica que fazem pesquisa por lá, com seus orientadores, os professores assessores do Departamento de Tecnologia, visitantes [argentinos, normalmente...] que aparecem com frequência, convidados que se integram às atividades, alunos de outros semestres que vêm ver, com os olhos assustados, a “finaleira”, e os ex-alunos que, com frequência, se mantêm ligados nos acontecimentos e têm saudades do “mexe”. Às vezes aquilo parece o hospício São Pedro, mas é essa vitalidade que dá clima, que cria combustível para a efervescência necessária do ambiente acadêmico, motiva, melhora a média dos trabalhos acadêmicos e contribui para uma dimensão cultural coletiva, um pouco mais ampla. Tchau Martinha. Manda um abraço para a Aninha.

Projetar e Avaliar: os desafios do arquiteto.

Palestra ministrada no Sabadarq do dia 11 de setembro de 2004.

Marta Peixoto é Arquiteta (UFRGS, 1985), Mestre em Arquitetura (PROPAR – UFRGS, 1994) e Doutora em Arquitetura (PROPAR – UFRGS, 2006). Atua com escritório próprio desde 1990. É professora do Departamento de Arquitetura da UFRGS, desde 1994, onde ministra a disciplina de Arquitetura de Interiores. É professora da UniRitter desde 1990, onde ministra a disciplina do Trabalho Final de Graduação, TFG e coordena o Curso de Arquitetura e Urbanismo.

Sergio M. Marques é Arquiteto e Urbanista (UniRitter, 1984), Especialista em Arquitetura Habitacional (PROPAR – UFRGS, 1985); Especialista em Arquitetura e Meio Ambiente (École d'Architecture de Toulouse – França, 1991); Mestre em Teoria, História e Crítica da Arquitetura (PROPAR – UFRGS, 1999); Doutorando em Teoria, História e Crítica da Arquitetura (PROPAR – UFRGS, 2006); É Professor Assistente do Departamento de Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da UFRGS (1989); Professor Titular do Curso de Arquitetura e Urbanismo UniRitter (1985); Foi coordenador do Curso de Arquitetura e Urbanismo Ritter dos Reis entre os anos de 1989 e 2000; Coordenador Núcleo de Projetos – Curso de Arquitetura e Urbanismo UniRitter (2000). Correspondente da Revista ELARQA – Uruguai (1999-2001); Membro do Conselho Editorial da Revista Arqtexto (UFRGS, 1999); Atua no escritório de Arquitetura MooMAA – Moojen & Marques Arquitetos Associados desde 1987, com várias obras premiadas e publicadas no Brasil e no exterior.



Rafael Mano

Época de Faculdade

Esse título facilmente remete àquele velho papo de pai: - curte essa época, meu filho, que é a melhor fase da vida... Sem querer ser piegas, mas já sendo, a gente sabe que isso é verdade. Até aqueles momentos de apreensão, desespero e cansaço, nas incontáveis noites de prancheta, regadas a chimas e café, tornam-se boas lembranças, mesmo que tenham custado um namoro, umas festas, ou umas ondinhas na praia.

E os encontros de estudantes de arquitetura então? Quem já freqüentou alguma vez um destes eventos de “pura imersão arquitetural”, sabe do que estou falando. Ainda ontem eu estava numa destas conferências de MSN, conversando com cinco amigos meus, dois de Porto Alegre, dois de Campo Grande e um do Rio de Janeiro, todos de ENEA. Conheci uma parte significativa do Brasil por causa de encontros de estudantes, gente diferente, coisas novas. Assisti o Brasil virar Tetra, junto com um monte de gente, de várias partes do país, de várias raças diferentes e muitos sotaques, todos torcendo tanto ou mais do que eu. E isso aconteceu em Brasília, a capital do País, e talvez a principal expressão da arquitetura brasileira. Lugar onde os ideais de uma época efervescente foram concretizados sob a batuta de arquitetos. Conhecer Brasília, a meu ver, é quase obrigação pra um estudante de arquitetura. Essas viagens mostraram duas coisas muito importantes para mim, que queria ser um bom arquiteto brasileiro: a arquitetura e o Brasil. O que vi na arquitetura me revelou

o sentido das atribuições do Arquiteto e Urbanista. Entendi a importância da profissão para a sociedade e tive orgulho de estudar arquitetura. Foi quando, definitivamente, me dei conta de que estava estudando para algo mais importante do que auxiliar a minha tia na escolha da cor da parede do quarto e onde colocar o sofá da sala dela.

E, ao perceber melhor o Brasil, num sentido até meio lynchiano, me dei conta da dimensão do País, da diversidade, das possibilidades, das diferentes sensações e tipos de relações e imagens urbanas vividas por diferentes pessoas, que, na verdade, surpreendentemente, eram muito parecidas comigo, afinal, falavam a mesma língua, usavam roupas parecidas, tinham um humor semelhante e torciam pelo mesmo time na copa. Eu me senti parte de uma nação continental. Até entendi um pouquinho mais os americanos, naquela loucura nacionalista deles. Mas, enfim, a partir daí comecei a me interessar mais pelo Brasil. E é nessa direção que desenvolvo este texto para o Bloco(2). Pra tentar despertar interesse em conhecer o País, em ir um pouco além do Rio de Janeiro, o que poucas pessoas do Rio Grande do Sul fazem. Tem um monte de gente que conhece a Europa e os Estados Unidos, mas não conhece o Brasil.

Página anterior: imagem de satélite da cidade de Palmas, com a Avenida Juscelino Kubitschek ao centro. Fonte: Google Earth.



Montagem do autor.

Fonte: <http://www.guiageo.com/brasil-mapa.html> - 05 de junho de 2006

Pra quem olha o mapa é fácil perceber a vasta área do território brasileiro sem ocupação humana, coisa não comparável a quase nenhum país de dimensões semelhantes, salvo exceções como a Austrália e o Canadá, onde os motivos são outros. A ocupação do norte e do centro-oeste do país é muito baixa. Só pra ter uma idéia, é possível inscrever o Rio Grande do Sul dentro do estado do Pará em uma área sem nenhuma estrada, nem mesmo de chão batido! E eu não to falando de Amazonas! O Pará tem mais de cinco vezes a área do RS. O antigo estado de Goiás, antes da criação do Tocantins, tinha o dobro. O Tocantins, por exemplo, tem a mesma área do Rio Grande do Sul e sua população é menor que a de Porto Alegre. Isso, aliado a dados históricos de ocupação e povoação, se traduz em dificuldade de acesso, isolamento, ignorância, exploração.

O Tocantins é o mais novo estado brasileiro, tem 17 anos, apenas. Vim parar aqui porque um professor da Universidade Federal do Tocantins (UFT) resolveu dar uma passada na UFRGS, em 2004, onde, há quase dois anos, eu lecionava na Faculdade de Arquitetura como professor substituto, pra arrecadar rebanho para o povoamento. Eis que me baixou um espírito de Indiana Jones e concluí: se não rolar, eu volto!

Logo que cheguei, encontrei um povo muito receptivo, com um senso de auxílio e caridade maior que o do sulista (eu mesmo). Uma rapaziada muito amiga, que gosta de uma festa e trata a vida de maneira muito mais leve e despreocupada que no Rio Grande. Por outro lado, o índice de moças bonitas, naturalmente, é bastante aquém

do verificado nos pagos, mas isso, modéstia à parte, é uma desvantagem que qualquer lugar no mundo leva em relação à terrinha.

As coisas por aqui são tratadas de maneira muito mais pessoal do que nos acostumamos nas colônias alemãs e italianas, o que se, por um lado, pode ser bom, por outro, constitui um problema. Tente imaginar viver numa cidade que é mais nova do que você, onde tudo está sendo feito, está em execução. Não existe tradição aqui, apesar da concessionária da Globo tentar incessantemente inventar a “identidade tocantinense”, que deve acontecer de forma natural com as próximas gerações natas. Tudo aqui pode ser e está sendo mudado. A contribuição que se pode dar num lugar desses é explícita, tangível, quantificável. E isso se vê também na universidade.

A UFT ainda está com seu primeiro Reitor, que entrou um ano antes de mim, o que me leva a concluir que eu mesmo poderia ser Reitor se quisesse (guardadas as realidades), mas imagina uma coisa destas na UFRGS, ou na Feevale! A universidade foi criada há aproximadamente 3 anos, mas não é zero quilômetro, infelizmente. Foi encampada parte da estrutura física da Fundação Universidade do Tocantins (UNITINS), a universidade estadual local. Tal instituição era repleta de vícios e muito pouco institucionalizada, para não dizer um antro de favorecidos, ou uma ferramenta de negociações politiqueiras. Alguns professores, mesmo concursados, são provenientes deste ambiente, como alguns funcionários que, da mesma forma, são do quadro desde esta época.



Prédio provisório e improvisado da Reitoria da UFT – vista interna e externa. Foto: acervo do autor.



Campus da UFT. Foto: acervo do autor.

Quando tomei posse do cargo de professor, já de início, me vi sentado em várias bancas de Trabalho Final de Graduação (TFG), que eram de alunos da UNITINS. Com certeza, nenhum dos trabalhos seria aprovado na diplomação na UFRGS, que é minha referência principal. A qualidade dos projetos era muito baixa. Arrisco-me a dizer que apenas dois ou três seriam aprovados na disciplina de projeto VII, a qual ministrei na Federal do RS.

Comigo entraram outros três professores pelo concurso, completando um corpo docente de 9 professores, para remodelar e tocar para frente um curso com 300 alunos. Além de nós, ainda existiam 14 professores substitutos, mas que eram contratados da época da UNITINS, o que é, neste caso, um problema, pois a grande maioria, pode-se dizer, não era exatamente de colaboradores do curso, visto que as qualificações que permitiram suas contratações não eram propriamente técnicas. Essa

grande sacanagem à qual assistimos desde o fim da ditadura (porque antes quem soubesse de algo tinha a longevidade drasticamente reduzida), mas que cada vez mais se torna pública, no cenário político brasileiro, aqui, é coisa normal. A honestidade aqui é entendida de maneira diferente, há uma outra ética, e isso está arraigado nos valores de toda a população. No entanto, vêm chegando pessoas de todo o país o que, ao meu ver, indica um futuro de institucionalização da sociedade, que ainda está em formação.

O curso de arquitetura se monta neste cenário. Para se ter uma idéia, segundo senso realizado pela própria universidade, 18% dos alunos da UFT têm o pai analfabeto ou semi-analfabeto. O mesmo documento aponta 60,3% dos pais dos estudantes como tendo, no máximo, o fundamental completo (até a 4º série). Aqui, diferentemente de algumas universidades federais, 59% dos alunos cursaram todo o segundo grau em escolas públicas e mais 12% cursaram a maior parte do secundário em colégios estaduais ou municipais. Na UFT o plano de cotas do governo federal vai para as cucúias de vez, porque será para o benefício das maiorias: 69 % dos alunos são pardos, negros, indígenas e amarelos.

No primeiro semestre em que dei aula, foi proposto como tema, na última disciplina de projeto do curso, um Shopping Center para a cidade, que carece deste equipamento, apesar de ser a capital do estado e estar hoje com 200 mil habitantes. O resultado foi decepcionante. Em meados do semestre letivo começamos a perceber o repertório incipiente dos alunos

e perguntamos quantos conheciam ou já haviam estado num shopping. Dos 22 estudantes, apenas 9 conheciam e os outros nunca haviam entrado ou só tinham ido uma vez para conhecer.

Com o passar dos semestres, tem-se notado uma sensível melhora na qualidade dos trabalhos, na medida em que os alunos “mais da UNITINS” vão saindo (ou repetindo), e os alunos “mais da UFT” vão chegando nas disciplinas finais do curso. Em reuniões de docentes definimos que os alunos puramente da UFT são aqueles ingressos a partir do segundo semestre de 2003, de tal maneira que, até a graduação destes, consideramos ainda estar formando alunos híbridos e, portanto, os resultados são produto de uma fase de adaptação e formatação do curso que pretendemos.

Este, aliás, é o grande barato! Participar da formação de um curso de arquitetura é uma coisa muito legal. É uma oportunidade muito preciosa, tanto para os docentes, quanto para os discentes. No momento em que escrevo este texto, estamos montando o projeto pedagógico do curso, estamos construindo um curso de arquitetura de uma universidade federal. Vamos nos livrar dos desvios de objetivo e de intenções dos quais o atual curso sofre e sob os quais nós padecemos e vamos construir uma instituição de ensino de arquitetura. Trabalhamos pra isso, pelo menos.

Por outro lado, temos carências que certamente comprometerão a qualidade do ensino oferecido pelo curso. Ainda temos um número reduzidíssimo de



Foto: acervo do autor.

professores, a biblioteca tem poucos títulos e volumes, não temos laboratórios (ainda), a qualidade dos calouros ainda é bastante aquém do desejado, sem falar que o famoso tripé apregoado pelo MEC, aqui não tem muitas condições de realização. Como em muitas universidades particulares, não há subsídios à pesquisa e a extensão é comumente distorcida pelos docentes, puramente acadêmicos, que acabam criando projetos que não passam sequer da porta do prédio, quanto mais dos portões do campus. Os alunos também não têm um espaço para o diretório acadêmico, diminuindo a consciência do corpo discente a respeito dos direitos, deveres e oportunidades. É importante colocar, no entanto, que Palmas, assim como Belo Horizonte, Goiânia e Brasília, é uma cidade projetada e um dos autores do projeto é professor do curso de arquitetura. A cidade, que na semana passada completou dezessete anos, é um laboratório vivo para o aluno atento. Não é comum o citado professor colocar o projeto à análise e à discussão, mas, ainda assim, constitui uma especificidade muito positiva do nosso curso aqui em Palmas.

Como a maioria dos fatos tocantinenses, o projeto da cidade também não aconteceu nas condições institucionais e éticas desejadas, ou seja, através de concurso público de idéias, a citar o meu grande amigo Tiago Holzmann da Silva, no Bloco(1). Foi encomendado a um escritório goiano chamado Grupo Quatro, que, em pouquíssimo tempo, desenvolveu uma base conceitual, um plano e o projeto, entregando-o para o início das obras. Na minha opinião, este é um dos motivos para alguns dos equívocos por mim verificados hoje na cidade. Palmas é



Montagem fotográfica do autor. Fotos originais: acervo da Prefeitura Municipal de Palmas.



Edifícios das Secretarias, Palmas. Fotos e montagem: do autor.



Vista de uma das avenidas da cidade. Foto: acervo do autor.



Quadras formadas pela grelha são impermeáveis. não possuem fachada para as avenidas. Foto: acervo do autor.

localizada no centro geográfico do estado, entre a serra do Lajeado a leste (que constitui paisagem bastante bela e referência na cidade) e um lago de represa, a oeste, não menos contemplativo.

A cidade toda tem sete semáforos. É distribuída em uma grelha viária de 700m x 700m (planta página anterior), onde os nós são rotatórias, com aproximadamente 60m de diâmetro e três faixas de rodagem, que permitem, pelo menos por enquanto, deslocamentos bastante rápidos e velocidades médias muito superiores às das cidades tradicionais, cheias de semáforos e esturricadas de veículos.

As quadras formadas pela grelha, à exceção das comerciais, são impermeáveis, ou seja, não permitem fachada para as avenidas, apenas para o interior das mesmas. Isto exclui as pessoas da cena urbana, pois nos fundos dos lotes residenciais é inevitável o surgimento de muros altos, que, por sua vez, constituem a principal imagem da cidade, proliferando-se também nas fachadas frontais das residências, no interior das quadras, como mostra a figura ao lado.

No entanto, Palmas foi projetada para ser a capital do estado e, em uma cidade essencialmente administrativa, com muitas edificações institucionais, normalmente, há também bastante exemplares arquitetônicos interessantes, como os edifícios das secretarias (foto página anterior), entre outros, que formam, em alguns momentos, cenários bem interessantes. Mas esta conversa a respeito da cidade

já seria assunto pra um outro texto, ou quem sabe até, objeto de pesquisa.

Naturalmente que tudo no fenômeno urbano tem muitas causas simultâneas, mas acho que isso não é privilégio do fenômeno urbano, não. Mesmo nas definições de um projeto de arquitetura, de escala menor e, em geral, menos complexo, passamos por motivações e circunstâncias das mais diversas, que nos limitam a atuação e alteram significativamente o resultado final. Da mesma maneira que nos projetos urbanísticos e arquitetônicos, os projetos de cursos de arquitetura, tanto privados quanto públicos, são processos complexos e vivos, que dependem de incontáveis circunstâncias, que mudam constantemente e que, sobretudo, dependem de pessoas. Pessoas como eu, a Ana, ou tu mesmo, que estás lendo este texto.

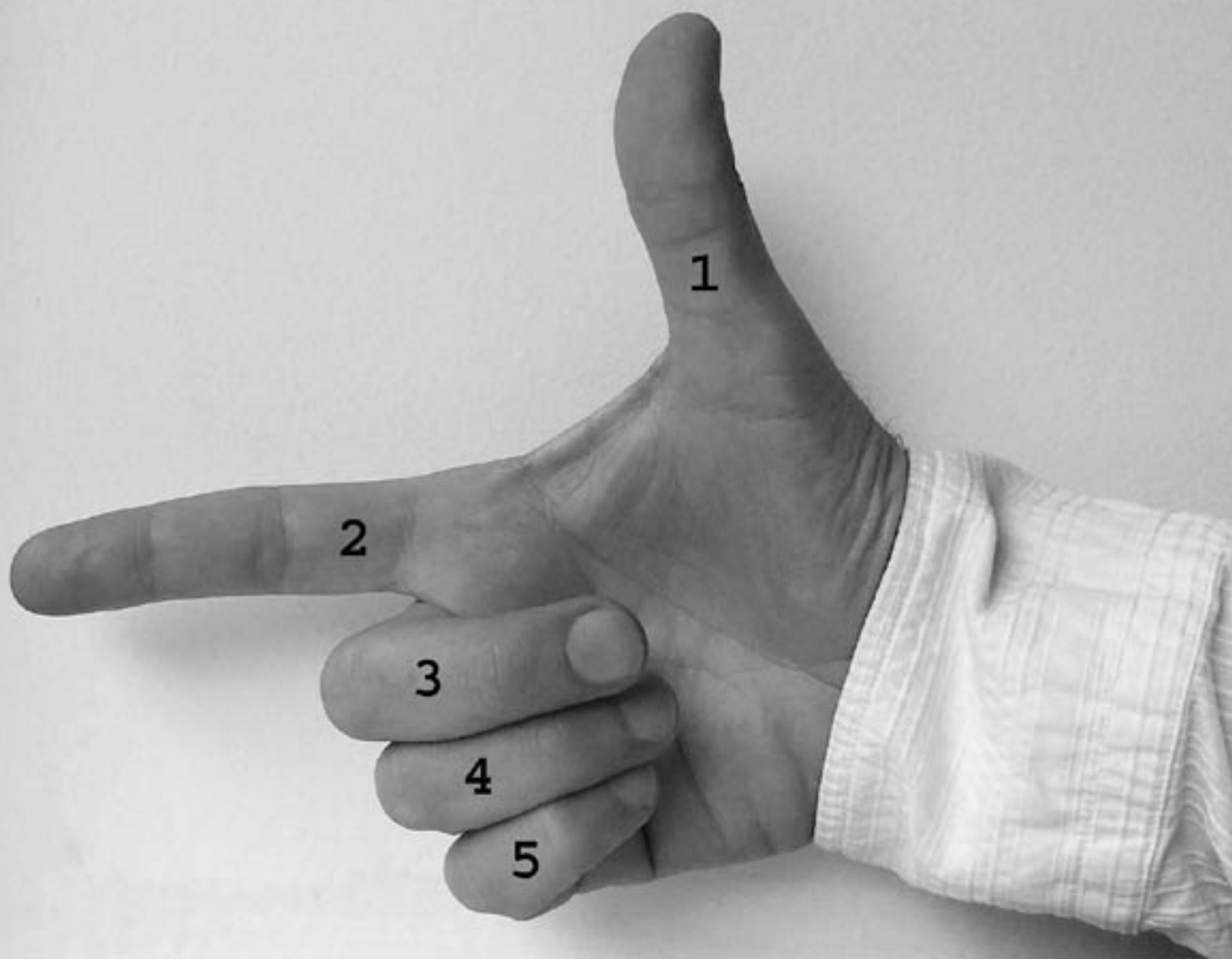
No final é possível (e eu gosto muito de) fazer analogias com a vida, que cria circunstâncias muitas vezes inéditas, outras nem tanto, mas que sempre nos muda e muitas vezes nos ensina. Como as julgamos, se favoráveis ou não, se positivas ou adversas, é interpretação de cada um, segundo o que é necessário. O que pega é que o projeto tem que continuar a ser feito e é sempre um processo interdependente. Se fôssemos artistas diríamos que o show tem que continuar, se engenheiros, que a coisa tem que ser entregue. Como somos arquitetos, podemos dizer que temos que continuar tentando compreender o todo, nem que pra isso seja necessário dar uma banda pelo mundo, pela vida...



Foto: acervo do autor.

O autor ministrou aula, como professor convidado, na disciplina Projeto Arquitetônico II, no ano de 2004, abordando arquitetura residencial uni e multifamiliar.

Rafael Simões Mano é Arquiteto (UFRGS, 1998), Mestre em Edificações e Comunidades Sustentáveis (NORIE - UFRGS, 2004), foi professor substituto da UFRGS e sócio da 3C arquitetura e urbanismo. Atualmente é coordenador do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Tocantins (UFT) onde leciona



Prefácio à Primeira Impressão

(dedicada aos estudantes e mestres de Arquitetura)

Algumas poucas pessoas me apresentaram ao ‘Manual do Crítico’.

Pelo que sei, ele nunca foi publicado, mas pertence a uma longa tradição oral.

Ao mesmo tempo, ele sempre esteve, e está, ‘na mão’ de todo e qualquer crítico.

Estão ali, versão uma que é chamada ‘sintética’ e mais outra chamada que é ‘descrítica’.

Porém, o conteúdo é invariável. A forma ‘gestual’ é a própria expressão deste conteúdo.

Versão Sintética:

“A mão do crítico é um espelho que reflete: enquanto um dedo seu aponta ao objeto de sua crítica, três de seus dedos apontam em sua própria direção.”

Versão Descrítica

Dedo 1:

O ancestral número da unidade, da totalidade.

Aponta ao superior, ao princípio superior, à origem Universal.

Símbolo da integração da infinita multiplicidade, da união dos particulares pontos de vista.

Com_centrado, como_um, no crítico desaparece o dualismo, a di_vergência, a di_versão.

Tudo uni_versa. Nasce o com_versar.

Dedo 2:

O indicador, apontador, mostrador, atribuidor, acusador, enfim, inúmeros vocábulos terminando em dor.

Dedo 3:

O maior, lembra ao crítico que o outro pode saber mais do que ele, neste, ou em outros assuntos.

Dedo 4:

O quatro é o ancestral número da Terra, o plano da manifestação dos princípios de origem ideal.

Neste plano tudo é de-feito, seja: todo produto de feitos, nele, nada pode se igualar ao plano ideal.

Dedo 5:

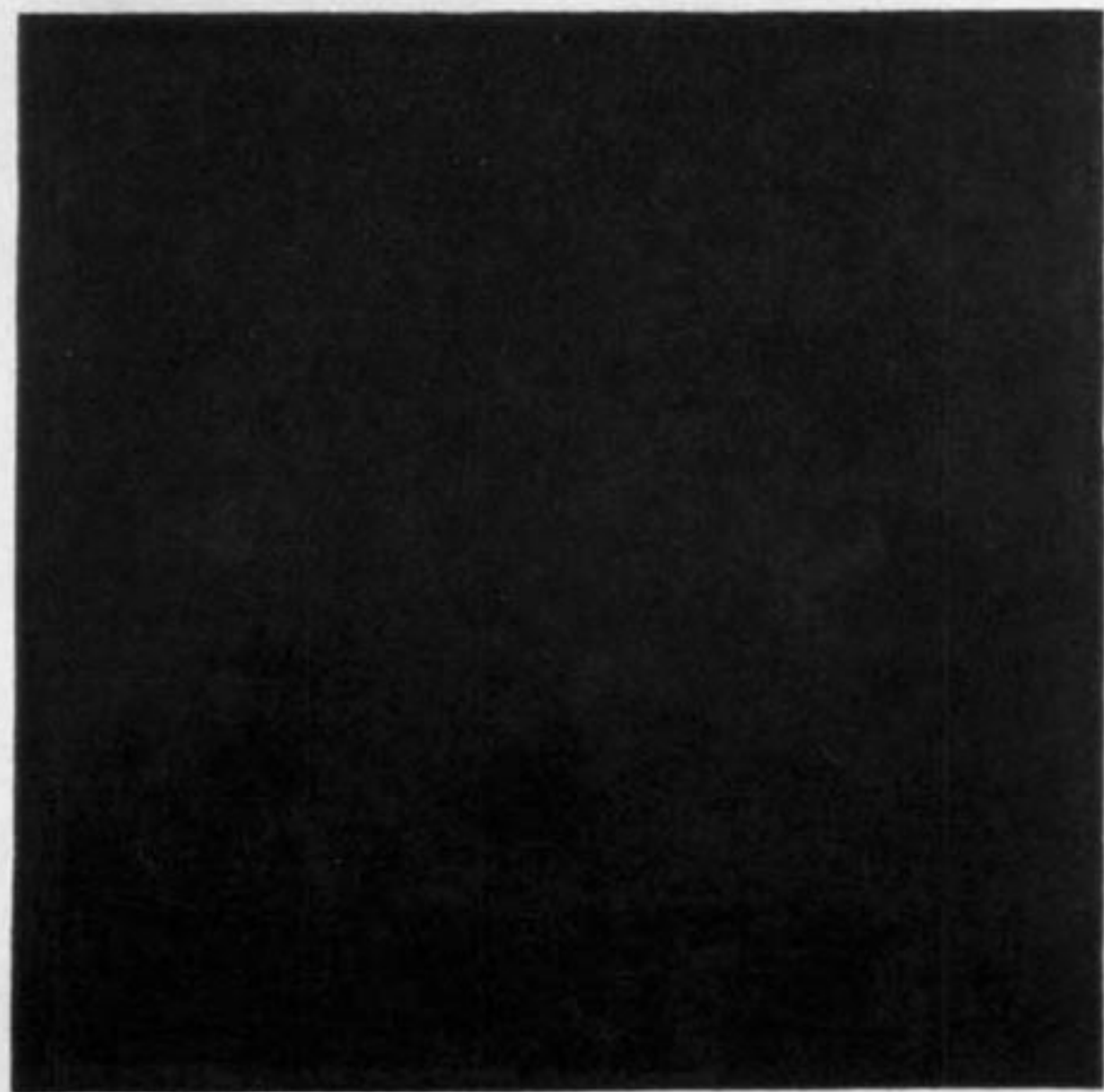
No mínimo, deve ser considerado pelo crítico a condição humana do outro, e a sua própria.

TGF da UFRGS + projetos acadêmicos comunitários e sustentáveis.

Palestra ministrada no Sabadarq do dia 8 de abril de 2006.

Rufino Becker é Arquiteto (UFRGS, 1978). Tem exercido profissionalmente a arquitetura desde 1979, mesmo ano em que ingressou como professor na Faculdade de Arquitetura da UFRGS, na qual, atualmente, coordena o Trabalho Final de Graduação.

Página anterior: ilustração: o gesto que sempre acompanhou toda transmissão oral. Coincide com o gesto típico do crítico. A enumeração corresponde a versão ‘descrítica’. Foto: acervo do autor.



Ana Carolina Pellegrini

Vanguarda Russa e Cidade: o Júbilo e o Planeta Imaturo

“Um espectro ronda a Europa – o espectro do comunismo. Todas as potências da velha Europa aliaram-se para uma Santa Caçada a esse espectro: o papa e o czar, Metternich e Guizot, radicais franceses e policiais alemães. (...) Está mais do que na hora de os comunistas exporem abertamente ao mundo inteiro suas tendências e de contraporem à lenda do espectro do comunismo um manifesto do partido.”

(MARX e ENGELS, 2002, p. 21)

O repertório formal empregado nas construções do poder e na arte da elite, desde que se tem notícia, costumou buscar referências figurativas no mundo real ou imaginário e aplicá-las na intenção de criar obras que fossem passíveis de entendimento por todos. Afinal, o exercício do controle social depende, evidentemente, de que a população a ele submetida compreenda seus símbolos.

Também é verdadeiro, entretanto, o ponto de vista oposto. Se é possível representar, e até mesmo legitimar, através da arte e da arquitetura, a presença de determinado grupo social no poder, a supressão ou modificação do paradigma formal e do vocabulário estilístico pode contribuir para a representação ou ratificação da substituição do comando.

Assim deu-se, por exemplo, em relação à Revolução Francesa. Em virtude dos novos ideais iluministas que

Página anterior: o Quadrado Negro sobre o fundo Branco de Malevitch.

passaram a permear a ideologia ascendida ao poder a partir da tomada da Bastilha, em 1789, abandonou-se a linguagem barroca, que representava a aristocracia monárquica, e passou-se a adotar novo repertório formal – referenciado na Antigüidade Clássica - que fosse compatível com o Novo Homem e seu Novo Mundo, livre, igualitário e fraterno.

Este trabalho trata de outro destes momentos de ruptura de paradigma, indiscutivelmente importante para a história, para as artes e para a arquitetura: a Revolução Russa de 1917. A abordagem, entretanto, não versa sobre as implicações políticas e econômicas do fato, mas sim, sobre a arte e a arquitetura como representações do novo regime e da consolidação de uma nova conjuntura cultural. Trata-se, portanto, de tomar o episódio como pretexto para a reflexão acerca do papel das artes na construção de fatores tangíveis e intangíveis da vida cotidiana de uma população, de suas cidades e de suas idéias.

O Ícone Negro

A Rússia assistia, desde os primeiros anos do século XX, ao florescimento de duas principais correntes artísticas de vanguarda: o suprematismo e o construtivismo.

Ambas as tendências contavam com uma raiz em comum, o cubismo, que, desde a obra do pintor francês Paul Cézanne, rompia com a lógica da perspectiva renascentista na representação da tridimensionalidade, através da sobreposição de planos representativos dos diversos ângulos do objeto retratado.

O suprematismo teve como principal divulgador o

artista Kazimir Malevitch, que pregava a renovação da arte em direção ao não-figurativismo (termo cunhado por Aleksandr Rodchenko), ou seja, da não-representatividade, da ausência de simbolismo, da supressão total dos ornamentos e da simplificação compositiva e formal.

Em 1913, um Malevitch ainda pouco conhecido em seu meio havia desenhado um fundo para o cenário da ópera futurista, Vitória Sobre o Sol. Como tema, adotou um único quadrado negro e outro branco.

“Tentando desesperadamente liberar a arte... do mundo representacional, procurei refúgio na forma do quadrado.”
(MALEVITCH apud.RICKEY, 2002, p. 40)

Seu reconhecimento nos círculos da vanguarda, entretanto, só veio em 1915, por ocasião da “0.10”, exposição em Petrogrado (posteriormente chamada de Leningrado e atual São Petesburgo), divulgada como “a última exibição futurista”. Malevitch aproveitou a ocasião para anunciar a chegada da nova arte. Seu manifesto chamava-se “Do Cubismo e Futurismo ao Suprematismo: o Novo Realismo Pictórico”.

“Eu sentia apenas a noite dentro de mim, e foi então que concebi a nova arte, a que chamo suprematismo... o quadrado dos suprematistas... pode ser comparado aos símbolos dos homens primitivos. Sua intenção não é a de produzir ornamentos, mas de expressar sensações de ritmo”.
(MALEVITCH, apud. RICKEY, 2002, p. 42)

Na referida exposição, ele exibiu 39 obras abstratas, cujos motivos variaram entre cruzes, retângulos e quadrados, o mais simplificados possível. Entretanto, a obra-manifesto estava colocada como se olhasse de cima para baixo os visitantes, apoiada num dos cantos da sala de exposições. A pintura, Quadrado Negro, ocupava o lugar que, segundo a cultura e a religião ortodoxas, estaria reservado para um ícone, a tabuleta que traz imagens dos santos e fica, geralmente, colocada no ponto de encontro entre duas paredes do ambiente. Era evidente a relação que Malevitch pretendia explorar, até mesmo em função da composição geométrica do quadro. O Quadrado Negro, centralizado, é circundado por uma margem branca, que faz as vezes de *passepourtout*. Os ícones, por sua vez, apresentam a imagem do santo homenageado também no centro da composição e cenas menores se distribuem à sua volta, criando uma margem retangular, como no caso do referido quadro suprematista.

O Quadrado Negro, evidentemente, causou certo escândalo junto à sociedade ainda imperial da época, mas o quase sacrilégio não impediu que Malevitch declarasse o fim do figurativismo e o início de uma nova arte.

Desta maneira, o quadrado negro se converteu no emblema da revolução artística. A figura era levada até mesmo nas mangas dos paletós e passou a ser desenhada no final das correspondências no local reservado à assinatura.

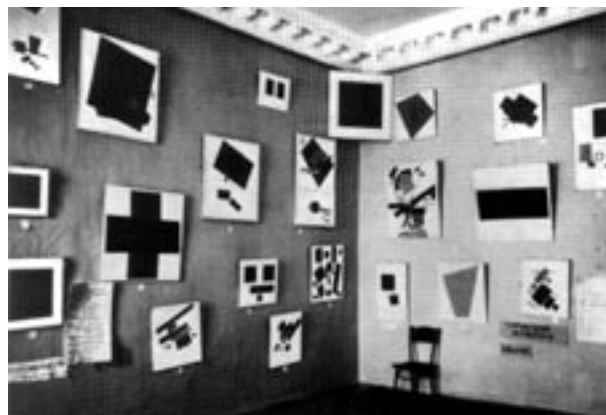


Figura 1: O Quadrado Negro de Malevitch sobre o canto superior da sala de exposições de "0.10". Fonte: WESTON, 2001, p. 144.



Figura 2: Ícone ortodoxo. Nossa Senhora de Kazaan. Fonte: acervo da autora.



Vladimir Ilitch Uliánov, o Lênin. (1870 – 1924). Fonte: <http://www.ranradio.com/pics/graphicsmisc/shade-rr-lenin.jpg>

O Júbilo

“com as ruas como pincel nós lutamos/ com as praças como nossas paletas.” (MAIAKOVSKI apud FIZ, 2000, p. 206)

Foi a partir de um fato político de importância mundial que a arte russa transformou-se numa das maiores e mais eficientes formas de propaganda ideológica. Em fevereiro de 1917, as massas se voltaram contra o czarismo e foram organizados conselhos, chamados de Sovietes, em todas as fábricas, repartições, bairros e regimentos militares, que passaram a formar um poder paralelo. O governo ficou, então, dividido entre o poder formal (o Governo Provisório liderado pela burguesia, classe-média e setores da nobreza liberal) e os Sovietes (de operários soldados e marinheiros. Em outubro do mesmo ano, o partido bolchevique, que prometia a paz e a imediata distribuição de terras, liderado por Vladimir Lênin, é fortalecido por milhares de soldados desertores que abandonam o fronte. O Governo Provisório não teve mais condições de subsistir. No dia 25 de outubro, os bolcheviques, apoiados pelos principais regimentos de Petrogrado, pelos marinheiros da esquadra do Báltico e da Fortaleza de Kronstadt, e pelos Guardas Vermelhos (operários armados) tomam de assalto o Palácio de Inverno - sede do Governo Provisório (e atual Museu Hermitage) e completam a Revolução.

Prescindindo da erudição intelectual de seus apreciadores, as manifestações artísticas que, a partir de então, tornar-se-iam soviéticas, passaram a dialogar com uma população majoritariamente analfabeta (apenas 21% sabia ler e escrever, ou seja,

havia mais de 100 milhões de não-alfabetizados), que carecia, de saúde, comida, educação e dignidade.

*“(...) Primeiro é preciso transformar a vida,
para cantá-la em seguida.
Os tempos estão duros para o artista:
Mas, digei-me anêmicos e anões,
Os grandes, onde, em que ocasião,
Escolheram uma estrada batida?
General da força humana – verbo
Marche! Que o tempo cuspa balas para trás,
E o vento no passado só desfaça
Um maço de cabelos.
Para o júbilo o planeta está imaturo.
É preciso arrancar alegria ao futuro.
Nesta vida morrer não é difícil.
O difícil é a vida e seu ofício.”*
(MAIAKOVSKI in SCHNAIDERMAN, 2003, p. 113-114,
tradução de Haroldo de Campos)

Como parceira na luta pela consolidação do socialismo, a arte saiu dos estúdios, ateliês e museus e ganhou as ruas e as praças da cidade que a Revolução tinha colorido de vermelho.

“We do not need a dead mausoleum of art where dead works are worshipped, but a living factory of the human spirit – in the streets, in the tramways, in the factories, workshops and worker’s homes.” (MAIAKOVSKI apud. WESTON, 2001, p. 141) (figura 3)



Vladimir Maiakovski. (1893 – 1930)
Fonte: www.writing.upenn.edu/pennsound/x/Mayakovsky.html

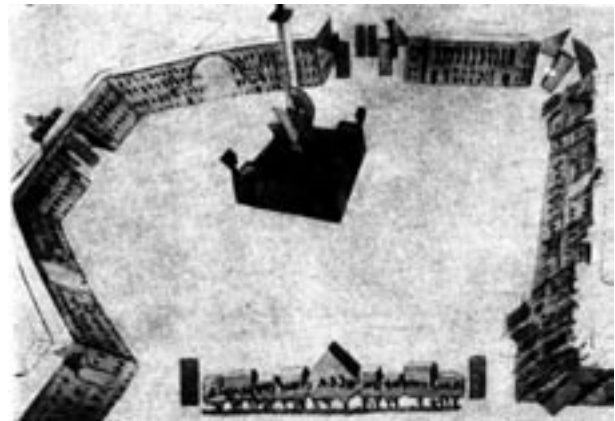
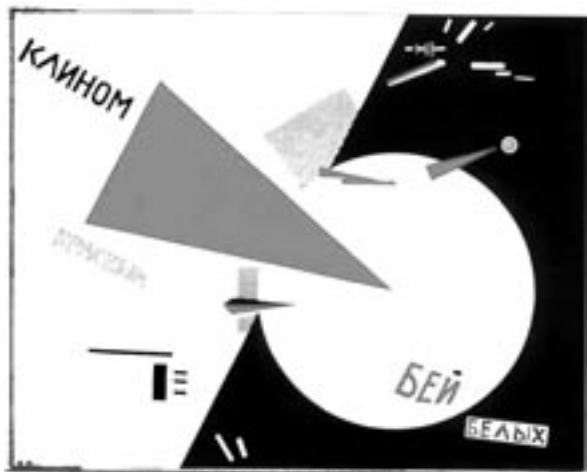


Figura 3: A decoração proposta por Natan Altman para a Praça do Palácio de Inverno, em Leningrado, 1918. Fonte: QUILICI, 1978.



Pôster produzido por Aleksandr Rodchenko como propaganda para Editora Lengiz, Moscou, 1925. A modelo, Lilia Brik, que foi amante de Maiakovski, aparece gritando a palavra “livros”. Fonte: (Construtivism in Soviet Poster – Golden Collection, 2004)



Pôster produzido por El Lissitzky, Vitebsk, 1920. Cunha do vermelho é a morte do branco. O triângulo vermelho penetra a brancura do círculo, simbolizando a força e o poder do Exército Vermelho na sua luta diante dos brancos, contra-revolucionários. Fonte: (Construtivism in Soviet Poster – Golden Collection, 2004)

Os rumos da nova arte e da nova União Soviética eram discutidos por artistas como Vladimir Maiakovski, Aleksandr Rodchenko, El Lissitzky, Kazimir Malevitch, Vladimir Tatlin, e muitos outros. Os debates tinham lugar em cafés moscovitas como o Café Pittoresque, decorado por Tatlin e desenhado por Rodchenko, ou o Café dos Poetas Futuristas, fundado, por Maiakovski. Tais artistas tinham sua produção tangível fundamentada por sua obra teórica, fosse poesia, literatura ou, até mesmo, os manifestos que, não raro, apareciam fixados nas ruas da cidade.

No Decreto nº 1 sobre a democratização das artes e no Manifesto da Federação Volante dos Futuristas, publicados na Gazeta Futuristov em março de 1918, Maiakovski, David Burljuk e Vassili Kaménski, além de convocar artistas e população a fixar poesias nas ruas, pendurar quadros nas praças e assumir as revoluções política de fevereiro e social de outubro, conclamavam os proletários à revolução do espírito.

Durante os anos subseqüentes, a atuação artística voltada para as massas só tendeu a intensificar-se, na ânsia de tornar cada vez mais sólido o regime socialista liderado pelo Camarada Lênin. Diversas manifestações culturais convergiam para um mesmo ideal, para um mesmo objetivo, o de manter ou ampliar as conquistas da Revolução de 1917.

Desta maneira, cidades de Moscou, Petrogrado e Vitebsk, assistiam, periodicamente, a uma verdadeira decoração

de suas ruas, fosse em função de uma data comemorativa, ou de manifestação popular. Arte e cidade tornavam-se parte de um sistema único que visava a estabelecer simbiose total em relação à construção das ideologias e do cotidiano do homem soviético. É preciso transformar o espaço para abrigar o novo regime e, por conseguinte, o novo homem.

À diferença de outros tantos episódios históricos em que a arquitetura e a arte do regime vigente visavam à ostentação e à opulência, manifestadas através da riqueza e da ornamentação das obras, a corrente artística que representava o regime soviético era econômica quanto ao seu repertório formal, quanto aos materiais empregados e quanto ao emprego de ornamentação. Reflexo do novo mundo industrializado, o construtivismo apresentava um resultado artístico compatível com a idéia do mecanicismo, da produção fabril e da funcionalidade. A nova arte da máquina representava o “Espírito da Época”, adequado à realidade soviética das primeiras décadas do século XX.

Neste sentido, o sistema político, social e econômico se vê representado e divulgado pelas formas que assumem seus objetos, suas construções, seus monumentos. Não foi à toa, que, em 12 de abril de 1918, um decreto firmado por Lênin, seu Comissário do Povo para a Educação, Aleksandr Lunacharski, e Josef Stalin, ordenava:

1. A retirada das praças públicas dos monumentos que representam os czares e seus servidores;

2. A organização de concursos para a criação de monumentos revolucionários;

3. A decoração das cidades para o 1º de maio, assim como a nova configuração de inscrições e emblemas públicos.

“Sobre nuevas cosas se debe hablar también con nuevas palabras. Necesitamos una nueva forma de arte. La Revolución que dividió a Rusia en dos posiciones, há trazado una frontera entre el arte de derechas y el de izquierdas. A la izquierda estamos nosotros, los descubridores de lo nuevo; a la derecha los otros que ven el arte como un medio para toda posible expectativa.” (MAIAKOVSKI, apud. FIZ, 2000, p. 202-203)

A arte que se propunha a não significar nada havia se tornado a marca da Revolução de Outubro. Ironicamente, as formas puras, o não-figurativo e a abstração assumiram um caráter simbólico sem precedentes. A fluência do diálogo com a população legitimava cada vez mais os movimentos artístico e político. A União



Imagens captadas do vídeo “Vanguardia Rusa: un romance con la revolución”, de 2000, mostrando as grandes telas penduradas sobre o Palácio de Inverno, em Leningrado, hoje, São Petesburgo.

Soviética dava cada vez mais provas de que um sistema se vê regido pela atribuição de significado às formas que confere aos seus objetos.

Agit-prop: a arte na rua

As primeiras arquiteturas da revolução, ainda que efêmeras, buscavam expressar e divulgar o novo ideal a partir da transformação da imagem urbana. Para tanto, os artistas se valiam de decorações para os principais lugares das cidades, através da suspensão de imensas telas com ilustrações suprematistas e palavras de ordem estendidas sobre as fachadas dos prédios imperiais, de quadros pendurados nas praças, da decoração nos vagões dos trens (agitpoezd) e dos barcos de agitação (agitparakhod) e de grandes exposições que saíam das galerias e ganhavam as ruas.

O movimento intitulado de Agit-prop - uma mescla dos termos “agitação” e “propaganda”, que produzia a chamada “propaganda monumental”, demandava ousadia. A valorização do contraste entre o antigo e o novo, entre a ornamentação dos palácios imperiais e a pureza dos elementos suprematistas era uma constante. Temas como o do quadrado, do círculo e dos retângulos, explorados por Malevitch, agora figuravam nas grandes telas fixadas em praça pública. Paradoxal é o fato de que esta arte simbolizasse uma ideologia a ser vivenciada, afinal, nos primórdios do suprematismo, a corrente artística abstrata se propunha a não significar nada, o que prova que a simbologia não é intrínseca à figuratividade, mas à relação que o homem estabelece com a obra de arte, independentemente da imagem que a mesma represente.

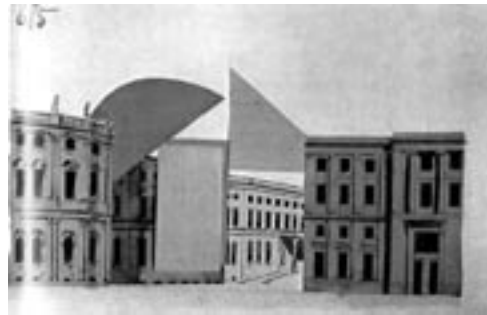
Natan Altman foi responsável por um dos projetos mais ousados. Interveio, em 1918, na Praça do Palácio de Inverno (o qual, no mesmo ano, passou a pertencer às instalações do Museu Hermitage), na, então, Petrogrado, a fim de colaborar com as comemorações do primeiro aniversário da Revolução. Altman previu a decoração fundamentada em grandes figuras suprematistas amarelas, laranjas e vermelhas, que visavam a enfatizar o triunfo do novo perante o passado, o que era de fácil apreensão, visto que os gigantescos painéis contemporâneos contrastavam de maneira enfática com a cidade neoclássica.

O grupo UNOVIS (a Escola da Nova Arte), capitaneado por Kasimir Malevitch, por sua vez, realizou numerosas decorações interiores e exteriores entre os anos de 1919 e 1921 na cidade de Vitebsk e suas proximidades. O artista participou ativamente do Agit-prop, produzindo, inclusive, a decoração para os vagões de um trem de agitação, lançando mão, evidentemente, das formas suprematistas. Estes trens, bem como os barcos de agitação, percorriam diversos locais de diferentes regiões levando a mensagem revolucionária a toda a população, informando, inclusive, a maioria analfabeta.

Impressionantes são as fotografias e raras imagens em vídeo capturadas de tais eventos. A população participava ativamente das exposições (que chegavam a contar com telas de mais de mil metros de comprimento), das inaugurações de monumentos, etc. Mesmo sob rigoroso frio, como atestam as vestimentas do público em alguns destes registros, a massa proletária e a minoria dos



A praça do Palácio de Inverno. Fotos: Tiago Holzmann da Silva.



As formas suprematistas de Natan Altman contrastam com as fachadas neoclássicas do Palácio de Inverno. Fonte: FIZ, 2000.



Dimitri Bulanov, Leningrado, 1927. Pôster para o Escritório de Publicidade de Leningrado. "Se aceitam anúncios para todos os periódicos de Leningrado, Moscou e províncias." Fonte: ANIKST, 1989.



Trem de agitação na praça Strastnoi de Moscou, durante as celebrações do primeiro aniversário da revolução. 7 de novembro de 1918. Fonte: ANIKST, 1989.

artistas e políticos misturava-se em praça pública para exaltar o socialismo e a nova arte.

Era intencional a divulgação de informações oficiais através do teatro, de filmes e das artes gráficas. O caráter nômade e efêmero destas manifestações culturais contribuía para sua universalização. A produção deveria ser desmontável para que pudesse ser conduzida a diferentes locais, disseminando a mensagem do regime soviético. Um cenário que ambientava não a ficção, mas a realidade na qual havia se tornado o sonho socialista.

Ferro, Vidro e Revolução

Dentre as principais obras que percorreram as cidades russas no período pós-revolução, deve ser destacado o Monumento a III Internacional, de Vladimir Tatlin. Aqui os termos "propaganda" e "monumento" adquirem um caráter ainda mais legítimo. Melhor ainda: um edifício-monumento, síntese entre pintura, escultura, arquitetura e a combinação dos materiais popularizados pela revolução industrial e pela era mecanicista - o ferro e o vidro. Uma síntese das artes e das inquietações vanguardistas daquele momento.

Ao lado de Malevitch, Tatlin era o artista mais conhecido da vanguarda russa, ainda que ambos fossem considerados inimigos profissionais e nunca fossem vistos juntos. Enquanto o primeiro fundamentava sua obra na exploração de composições geométricas, o segundo acreditava que o "produto" era o objetivo principal a ser buscado e rechaçava a mera busca pela combinação de cores e formas. Malevitch, portanto,

representava a corrente suprematista. Tatlin, por sua vez, o “construtivismo” propriamente dito.

Some-se seu reconhecimento inquestionável a seu importante trânsito pelos círculos oficiais soviéticos e se compreenderá a escolha para que fosse o encarregado do projeto para o Monumento em Honra da Revolução de Outubro, que, em virtude dos acontecimentos políticos, se ampliou a mundial. Daí o nome “Monumento à III Internacional”, a organização comunista criada em 1919, a qual visava a defender a ditadura do proletariado. Desenhado pelo artista em 1920, o projeto, que nunca chegou a ser construído, rivalizava com a Torre Eiffel quanto às dimensões monumentais. Contaria com 400m de altura. A estrutura, metálica, se organizaria na forma de duas helicoidais entrelaçadas, as quais estariam fixadas e sustentadas por uma diagonal de aproximadamente 45 graus de inclinação. No interior da estrutura, que lembra a figura de um cone irregular, estariam suspensos quatro diferentes volumes platônicos, os quais girariam em distintas velocidades de acordo com a atividade abrigada. Uma volta por ano para o cilindro (legislação); uma por mês para a pirâmide (administração); uma por dia para o segundo cilindro (informação), enquanto, por último, a semi-esfera (projeção cinemática) se deslocaria provavelmente na razão de uma volta por hora.

Vale observar que, apesar de repudiarem a figuratividade e aspirarem à total abstração a fim de evitar a submissão de sua arte a pechas e símbolos, artistas, como Tatlin, tinham de se curvar



Maquete da Torre de Tatlin em exposição na Galeria Tretiakov, em Moscou. Fotos: acervo da autora.

à imaginação e aos preconceitos dos observadores que, possivelmente estupefatos diante de tamanho ineditismo, teciam, à revelia dos cuidados de cada artista, comentários ferinos como o que segue: *“A Torre de Tatlin parece uma fera com chifres de rádio e telégrafo sobre a cabeça e um parlamento mundial do proletariado na barriga”* (apud. Vanguardia Rusa: un romance con la revolución, 2000)

A influência do Monumento à III Internacional para o desenvolvimento da arquitetura construtivista durante os anos 20 do século XX é indiscutível. Ainda que não tenha sido construído, o arranha-céus de Tatlin despertou o debate acerca da possibilidade de transformar a arte - que, até então, se restringia a manifestações geralmente gráficas e efêmeras - em arquitetura, ou seja, contribuição duradoura, que tende a modificar permanentemente a imagem da cidade e, por conseguinte, a percepção de seus habitantes sobre o ambiente. *“Este monumento está construído em ferro, vidro e revolução”* (SKLOVSKI apud. FIZ, 2000, p. 215)

A Cidade da revolução

A arquitetura que passou a transformar a paisagem das cidades soviéticas no período pós-revolucionário consistiu no desdobramento dos princípios ideológicos e estéticos da arte vanguardista.

A exemplo do que ocorreu em outros países da Europa, como a Holanda e a Alemanha, no tocante aos movimentos de vanguarda artística De Stijl e Bauhaus, respectivamente, a arte gráfica soviética desenvolveu-

se em direção à conformação de uma nova arquitetura. As artes construtivista e suprematista, que brindavam esporádica e transitoriamente ruas e praças, agora assumiam a responsabilidade imputada pela permanência das edificações na paisagem das cidades.

Determinantes no processo de transição entre a arte e a arquitetura – que se deu em meados da década de 1920 – foram as experiências de El Lissitzky, com seus “Prouns” e de Malevitch, com seus “arquitetones”, além dos inúmeros projetos para quiosques e tribunas, e outras estruturas de informação didática desenvolvidos por artistas como Rodchenko e Gustav Klutssis.

“Esses projetos representaram as primeiras tentativas de formular um estilo arquitetônico socialista, mas não profissional. Embora intencionalmente irrealizável, a concepção de El Lissitzky para a Tribuna Lênin, em 1920, projetada como um Proun, era uma alternativa para tal arquitetura.” (FRAMPTON, 2000, p. 205)

O próprio Lissitzky havia criado o termo “Proun”, derivado de “pro-unovis”, ou seja, “Para a Escola da Nova Arte”. A palavra indicava uma estação transitória situada entre pintura e arquitetura, podendo ser comparada às experiências volumétricas de Theo van Doesburg, que conferiram perspectiva ao neoplasticismo bidimensional de Mondrian. A intenção de, através dos “Prouns”, chegar até a arquitetura, fica clara na medida em que o próprio artista intitulava algumas de suas obras com nomes como, “ponte”, “cidade”, etc. Com o tempo, El Lissitzky se vale, de

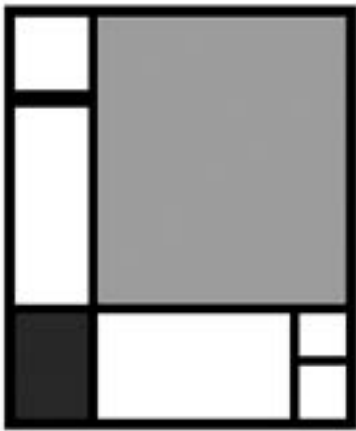


Figura 4



Figura 5

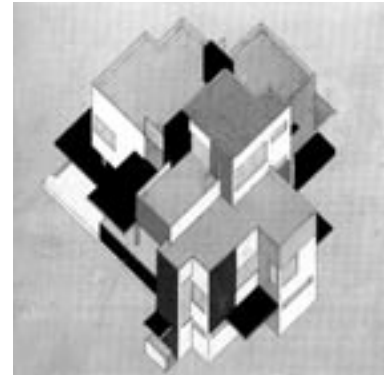


Figura 6



Figura 7

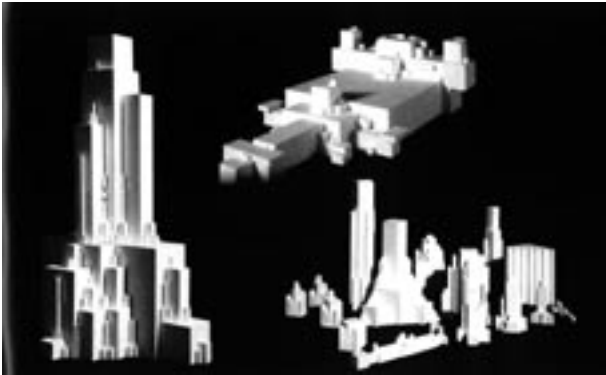
O processo evolutivo da linguagem formal no movimento De Stijl inicia-se com o neoplasticismo de Mondrian, passa pelos planos inclinados de Theo Van Doesburg até chegar à arquitetura de Gerrit Rietveld.

Figura 4 - Fonte: <http://www.gskinner.com/blog/assets/mondrian.gif>

Figura 5 - Fonte: http://ltha.epfl.ch/doctorats_lth/images/gregory_azar.jpg

Figura 6 - Fonte: <http://www.bildungsservice.at/faecher/be/b931.jpg>

Figura 7 - Fonte: home.psu.ac.th/~punya.t/20th%20art/Ar2e.jpg



Kasimir Malevitch. À esquerda: Arquitetone Gota, meados dos anos 20. À direita, no alto: Arquitetone Beta, cerca de 1925. À direita, embaixo: Ornamentos Suprematistas, 1927, realizado em colaboração com N.M. Suietine. Fonte: (NÉRET, 2003)



Quiosque para venda de periódicos e literatura de propaganda. Projeto de Concurso. 1919. Aleksandr Rodchenko. Fonte: http://www.moma.org/exhibitions/1998/rodchenko/images/design_for_kiosk_lg.jpg

fato, das composições dos prouns, quando parte para a elaboração de projetos arquitetônicos concretos.

O passo seguinte, na saída do suprematismo em direção à arquitetura e, por conseguinte, à cidade, foi dado por Malevitch, a partir de 1923, através dos modelos de gesso, “arquitetones”, os quais consistiam de composições volumétricas reais (e não representações gráficas, como os Prouns), nas quais paralelepípedos de diversos tamanhos se unem para formar composições de ângulos retos.

Quanto às tribunas e quiosques, indicavam também o desejo de materializar nas cidades a arte revolucionária de maneira menos transitória. Os programas adequavam-se, evidentemente, aos ideais da revolução. Desta maneira, Aleksandr Rodchenko, parceiro de Maiakovski na ilustração de seus livros e poemas, projeta um “quiosque para a venda de periódicos e literatura de propaganda”, ainda nos idos de 1919. Tratava-se de um dos primeiros projetos arquitetônicos que renunciava totalmente ao ecletismo e à estilização, visando à utilização dos trabalhos estético-formais da arte progressista na busca por uma nova imagem arquitetônica. No nível do solo, encontrava-se o próprio quiosque. Acima, uma cobertura plana, se converte na tribuna do orador. Toda a composição é formada de planos livremente suspensos, onde estariam aplicados cartazes de propaganda política.

El Lissitzky e Ilya Chashnik, por sua vez, realizam, em 1920, esboços para uma Tribuna de Oradores na Praça Vermelha, na qual se combinam os princípios

suprematistas do cubo e da diagonal com a construção linear. Quase ao mesmo tempo, El Lissitzky realizou sobre os primeiros rascunhos, um croqui similar ao qual adicionou a fotografia de Lênin. A fotomontagem conferiu verossimilhança e impressão de viabilidade à construção, enquanto a diagonal reforçava o gesto do eloquente orador.

Uma série de projetos experimentais veio à cena nos anos subseqüentes, abordando programas sempre adequados à demanda socialista. A arquitetura, portanto, tornava-se parceira do ideal revolucionário. A partir de meados da década de 1920, começaram a se concretizar as primeiras experiências.

O arquiteto Konstantin Melnikov projetou, em 1924, o pavilhão que seria levado à Exposição de Artes Decorativas de Paris no ano seguinte. O plano para a edificação lançava mão da lógica compositiva adotada para os irrealizáveis projetos para tribunas e quiosques, sem deixar de efetuar uma competente síntese dos aspectos mais progressivos da arquitetura soviética até o momento.

Nos anos que se sucederam, edificações construtivistas foram tomando lugar nas cidades soviéticas, especialmente em Moscou. Os arquitetos, divididos em dois grupos de interesses distintos, a OSA (Associação dos Arquitetos Contemporâneos) e a ASNOVA (Associação dos Novos Arquitetos) se ocupavam de temáticas em comum, que se apresentavam na forma de dois programas principais: as edificações de habitação coletiva



Trinuma de Lênin. El Lissitzky e I. Cháshnik. 1920-1924. Fonte: <http://insight.library.yale.edu/Yaleimages/Size3/YVRC/D1218/249700.jpg>



Pavilhão russo na Exposição de Artes Decorativas de 1935, em Paris. Projeto de Konstantin Melnikov. Fonte: <http://worldwhitewall.com/melnikovpavilhaoimage089oleg255fire.jpg>



Clube Zuyev, Moscou. Projeto de Ilya Golosov (1927-1928). Foto: Tiago Holzmann da Silva.



Clube Rusakov, em Moscou. Projeto de Konstantin Melnikov (1927-1929). Foto: Tiago Holzmann da Silva.

e os clubes operários, os quais visavam a oferecer ao proletariado alternativas de lazer e cultura nas proximidades de sua residência ou trabalho. Desde o final do século XIX, e, mais tarde, no período pós-revolucionário, as cidades russas padeceram quanto à questão imobiliária. Em virtude da industrialização que se intensificava no meio urbano, os trabalhadores começaram a trocar o campo pela cidade em busca de trabalho contínuo, nem sempre encontrado, o que obrigava aos, outrora, camponeses aumentarem as filas de desempregados. Em consequência, o rápido crescimento populacional teve, evidentemente, importantes e dramáticas repercussões quanto ao problema da construção de habitações e em relação às questões pertinentes aos serviços e infraestrutura urbana.

A capacidade da urbe de alojar seus habitantes sofreu um notável desequilíbrio em função deste intenso e rápido fluxo migratório do campo para a cidade. Toda a gama de misérias e privações passaram, então, a assolar as famílias proletárias instaladas longe do campo. A solução provisória encontrada foi a otimização do patrimônio edificado já existente, estimulando o compartilhamento de habitações entre diferentes famílias, as co-habitações. A cada ano das décadas de 1920 e 1930, diminuía a área de habitação média disponível per capita na Rússia Soviética. Segundo dados publicados por H. Chambre e T. Sosnovy (apud. CECCARELLI, 1972, p. XIV), em 1933, uma população soviética urbana de 39,7 milhões de habitantes desfrutava, em média, do espaço de $4,82\text{m}^2$ por pessoa para morar. O compartilhamento não atingia apenas a

totalidade da célula habitacional, mas chegava às suas divisões mais íntimas. Equipamentos como cozinha e sanitários foram adquirindo, naturalmente, um caráter coletivo, já que não era raro até mesmo que os dormitórios fossem habitados por indivíduos de famílias distintas.

O problema principal da arquitetura da revolução, portanto, passou a ser a procura de uma solução urgente para a questão do alojamento da crescente população soviética. Um sem-número de projetos de âmbito arquitetônico e urbanístico foram propostos à luz de iniciativas de medidas governamentais estimulantes como a NEP (Nova Política Econômica), de 1921, e o Primeiro Plano Quinquenal, de 1928. É durante os primeiros anos de ação deste último (1928 – 1933) que se intensificam as investigações acerca da criação de um novo tipo de alojamento para abrigar o novo homem da revolução. A influência do funcionalismo e dos demais preceitos da doutrina corbusiana é evidente, mas esta relação não é unilateral. Também o grande mestre da Arquitetura Moderna bebe da fonte soviética, principalmente no que tange à obra de Moisei Ginzburg, que não se restringe à vasta formulação teórica, mas abrange, inclusive, algumas implementações práticas.

Ginzburg liderava a OSA, grupo de arquitetos interessados na investigação do problema da moradia e convicto da necessidade do intercâmbio com as demais áreas do saber pertinentes ao tema, como a sociologia e a política.

Sob influência do ideário dos chamados socialistas utópicos, como Robert Owen e Charles Fourier, e assumindo a solução do problema habitacional calcado nos ideais da revolução, as propostas de Ginzburg e seu grupo apostavam no projeto de unidades mínimas de habitação, dotadas de serviços comunitários, como cantina, cozinha, biblioteca e creche. A principal materialização destes preceitos é o bloco de apartamentos Narkomfin, (figuras 8 e 9), construído em Moscou em 1929. A construção prevê setores distintos para as áreas privadas e comuns. O bloco de apartamentos comporta unidades duplex (anos antes do plano de Le Corbusier para a Unidade de Habitação) e um bloco adjunto é destinado aos serviços comunitários coletivos.

Ainda que o próprio Ginzburg admitisse que a coletividade prevista em seus projetos não podia ser imposta aos moradores somente através da forma construída, mas dependia, sim, de uma transição cultural gradual e natural, o modelo de “comuna” recebia numerosas críticas e, principalmente a partir da década de 30, caiu em descrédito.

A rejeição, entretanto, não partiu apenas da comunidade, mas sim se devia à incompatibilidade da arquitetura vanguardista com o ideário stalinista, que se consolidava sob a égide do sucessor de Lênin.



Josef Stálin manteve-se no poder da União Soviética entre os anos de 1924 e 1953. Adotou métodos brutais para governar a URSS. Fonte: <http://library.usu.edu/Specol/digitalexhibits/masaryk/images/stalin.jpg>



Um dos sete Caprichos de Stálin, edificações neo-góticas que pontuam o cinturão viário que envolve a região central da cidade de Moscou. Foto: Tiago Holzmann da Silva.

Adeus, Lênin. O planeta imaturo

A morte de Lênin, em 1924, significou para a população soviética não apenas a perda do grande Pai da Revolução, mas a ascensão de Josef Stálin ao poder. A mão de Stálin era de ferro, e a palavra “total” se converteu em slogan político do governo. O indivíduo já não mais importava a ninguém. Em alguns anos, o novo chefe das Repúblicas Socialistas Soviéticas imprimiu um caráter de extremo rigor a seu comando e passou a adotar novas alternativas para o repertório formal e artístico a fim de caracterizar seu governo, buscando referências em correntes revivals, como o neo-gótico, estilo adotado, por exemplo, nas edificações chamadas pertinentemente de “Caprichos de Stálin”.

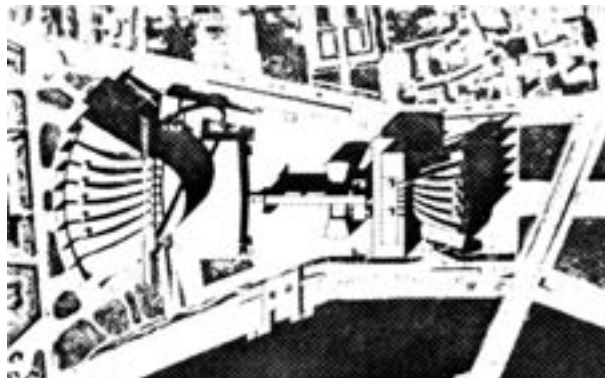
Os reflexos no âmbito da arquitetura não foram tão instantâneos quanto nas artes plásticas e na poesia. Edificações construtivistas continuaram a ser erigidas até o início da década de 1930, quando o desfecho para o concurso do Palácio dos Soviets, em 1931, sacramentou o fim do movimento, uma vez que preteriu todos os projetos modernistas em prol de um edifício figurativo, planejado por Boris Iofan, que, indiferente ao terreno no qual seria implantado, buscava referências num classicismo modificado e coroava o ápice da construção (que nunca foi realizada) com uma grande estátua de Lênin.

A perseguição aos artistas revolucionários se tornou cada vez mais rigorosa. Já não era permitido visitar as obras suprematistas nos museus e nem se organizavam exposições ou decorações urbanas. A disposição do

comitê central do partido bolchevique, em 1932, determinava que, em virtude da reestruturação das organizações artístico-literárias, ficava proibida aos artistas, a partir de então, toda a originalidade. Depois de 1935, os quadros suprematistas não foram mais expostos. Qualquer diálogo com as autoridades era impossível. Malevitch foi preso e forçado a reformular sua arte para se adaptar ao regime stalinista. Abandonou o quadrado, o círculo e a cruz e passou a “ornamentar” suas obras. Já o poeta Vladimir Maiakovski, que dedicou intensamente sua vida à propaganda política, incansável na luta pela nação soviética, suicidou-se com um tiro no peito, aos 36 anos, em 14 de abril de 1930.

Stálin transformou-se num dos mais sanguinários ditadores que a história tem notícia e o adeus a Lênin significou o ostracismo dos artistas revolucionários e o abandono do ideal e do discurso que representavam. O fenômeno estético e o fato social mais uma vez comprovaram sua interdependência.

O fim do regime socialista soviético, em 1991, e o processo de abertura política e econômica que vinha sendo implementado desde o governo de Mikhail Gorbachev, tornaram mais acessíveis as informações sobre a arte e a arquitetura construtivista, além de possibilitar, mais facilmente, a visita aos museus e aos exemplares arquitetônicos remanescentes daquele período revolucionário.



Josef Stálin manteve-se no poder da União Soviética entre os anos de 1924 e 1953. Adotou métodos brutais para governar a URSS. Fonte: <http://library.usu.edu/Specol/digitalexhibits/masaryk/images/stalin.jpg>



Vista aérea do projeto para o Palácio dos Soviets elaborado por Boris Iofan. Fonte: <http://www.thomashornevideo.com/misc/palace.jpg>



O Edifício Narkomfin, de Ginzburg, perece com o passar dos anos, apesar de sua importância incontestável para a história da arquitetura. Foto: acervo da autora.



Figuras 8 e 9: Edifício Narkomfin de apartamentos em Bulevar Novinski, em Moscou (1928-1930), Moisei Guinzburg e I. Milins. Fotos: acervo da autora.



Viktor Melnikov tomou conta da casa projetada por seu pai, Konstantin Melnikov, até sua morte, em fevereiro de 2006. Foto: Tiago Holzmann da Silva.

Este trabalho também é fruto deste processo, visto que foi instigado por uma viagem de estudos à Rússia realizada pela autora no ano de 2005.

Percorrendo as ruas de Moscou, fica claro que a Rússia capitalista continua a busca pela adaptação de sua paisagem e de seus hábitos ao novo paradigma. Não há, ainda, uma linguagem arquitetônica ou artística que traduza e simbolize esta nova fase. Quem sabe, um reflexo do mundo globalizado, que não oferece espaço para as subjetividades de cada nação... Edifícios importantes como o Narkomfin, de Ginzburg, padecem sem cuidados de conservação e encontram-se a ponto da ruína. A casa de Melnikov, até pouco tempo atrás, mantida a duras penas por seu filho Viktor – falecido neste ano de 2006 – corre o risco de ser confiscada pelo estado.

Por outro lado, o governo reconstrói os velhos monumentos avassalados por Stalin, criando uma espécie de simulacro da história, como é o caso da igreja de Cristo Salvador – catedral da Igreja Ortodoxa Russa.

Oxalá, em breve, esta atenção se estenda, também, aos cenários da revolução, aproveitando que tais exemplares arquitetônicos foram poupados pelo grande ditador e oferecem verdadeiros testemunhos de uma época de incontestável relevância para a história da humanidade.

Ana Carolina Pellegrini é Arquiteta e Urbanista, graduada no ano de 1999, pela Faculdade de Arquitetura da UFRGS, Mestre em Teoria, História e Crítica da Arquitetura, no ano de 2002, pelo Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR) da UFRGS, professora adjunta do Curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Feevale.

REFERÊNCIAS

- ANIKST, Mikhail. *Diseño grafico soviético, años 20*. Barcelona: Gustavo Gili, 1989.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BENEVOLO, Leonardo; MELOGRANI, Carlo; LONGO, Tommaso Giura. *La Proyección de la Ciudad Moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.
- BOESIGER, Willy. *Le Corbusier*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- CECCARELLI, P. *La construcción de la ciudad soviética*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier et La Mystique de L'URSS*. Bruxelles: Editora Pierre Mardaga, 1987.
- Constructivism in Soviet Poster*, Golden Collection. Moscou: Kontakt-Kultura, 2004.
- FIZ, Simon Marchán. *Historia General Del Arte – Las Vanguardas em Las Artes y La Arquitectura*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2000.
- FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- JAN-MAGOMÉDOV, Selim Omárovich. *Las Cien Mejores Obras Maestras Del Vanguardismo Arquitectónico Soviético*. Moscou: Editorial URSS, 2005.
- LATOUR, Alessandra. *Birth of a metropolis Moscow: 1930-1955*. Moscou: XXI BEK, 2005.
- MARX, Karl; ENGELS, Friederich. *Manifesto do Partido Comunista*. Porto Alegre: 2001.
- QUILICI, Vieri. *Ciudad Rusa y ciudad soviética: caracteres de la estructura histórica. Ideología y práctica de la transformación socialista*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- RICKEY, George. *Constructivismo – origens e evolução*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Maiakovóvski*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- Vanguardia Rusa: un romance con la revolución*. São Petesburgo: The State Russian Museum e Quadrat Film, 2000.
- WESTON, Richard. *Modernism*. Londres: Phaidon, 2001.



PORTINAR
957

Gabriel Drum Fiuza

A Cultura do Campo na Miséria da Urbe: A Redenção dos Filhos de Franciscos na Cidade sem Deus

Em meados do século XX, o êxodo rural ganhou força no Brasil. Diversas famílias abandonaram o campo e partiram rumo à “cidade grande”, na tentativa de encontrar uma vida melhor. Entretanto, o sonho de um futuro de sucesso não tardou para ser frustrado. Em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, que logo se transformariam em metrópoles, vivenciaram um ambiente hostil, já saturado no que tangia o mercado de trabalho e a paisagem urbana. O rápido crescimento das metrópoles, inchadas pelo aumento da população, acarretou diversos problemas para os grupos economicamente desfavorecidos, como falta de moradia e desemprego. Além disso, o êxodo rural foi determinante no surgimento de um novo espaço nas cidades: as favelas.

Entretanto, se a migração do campo para as cidades agravou vários problemas de cunho social e econômico, trouxe também a cultura e as tradições do homem do campo, como a música, dança, vocabulário, etc.

Este trabalho tem como objetivo, portanto, suscitar reflexão sobre a influência que o êxodo rural teve na configuração do espaço urbano atual e como a sua cultura influencia a produção artística no Brasil. Esta abordagem será desenvolvida a partir de três filmes brasileiros: 2 Filhos de Francisco, Cidade de Deus e Redentor.

2 Filhos de Francisco

Em 2 Filhos de Francisco, acompanhamos os momentos mais importantes da trajetória da famosa dupla sertaneja Zezé di Camargo e Luciano. Escolhendo como âncora da história o patriarca, Francisco Camargo, o filme relata as diversas dificuldades que a humilde família (igual a tantas outras no Brasil) luta para superar: falta de moradia, desemprego, fome e miséria.

Diante de tantas adversidades, Seu Francisco (Ângelo Antônio) passa a acreditar que só existem duas alternativas para que seus filhos possam vislumbrar um futuro melhor: estudar ou formar uma dupla sertaneja. Considerando que o início da história se passa na década de 1960, não é difícil imaginar que seu Francisco fosse visto com uma certa dose de menosprezo pelos conterrâneos da pequena cidade de Pirenópolis, no interior de Goiás. Através de atitudes aparentemente ingênuas e descabidas, ele consegue dar um início na nova jornada de sua família. No entanto, o destino acaba determinando que Francisco devolva as terras em que trabalha para o seu sogro (Lima Duarte) e parta com sua família para a cidade grande.

A esperança de uma vida melhor na capital, Goiânia, acaba sendo frustrada logo na chegada: a nova casa é de chão batido e cheia de goteiras - prenunciando os tempos difíceis que ali passariam.

Página anterior: Favela com músicos. Candido Portinari. Fonte: http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa_2727.JPG



2 Filhos de Francisco, de Breno Silveira. Fonte: http://www.cinemaemcena.com.br/cinamacena/multi_fotos_filme.asp?cod=2937



Cidade de Deus, de Fernando Meirelles. Fonte: http://www.cineman.ch/tool/slideshow.php?pic_nr=&movie_id=5461&pic=2

Cidade de Deus

Segundo boa parte da crítica, um dos melhores filmes brasileiros da história do nosso cinema (tanto do ponto de vista técnico quanto em relação ao conteúdo artístico), Cidade de Deus conta a história da formação de uma das favelas mais perigosas do Brasil. O roteiro (que perpassa desde o final da década de 1960 até o início dos anos 1980) é narrado por Buscapé (Alexandre Rodrigues), um garoto que sonhava em ser fotógrafo para fugir da dura realidade em que vivia.

Cada uma das três diferentes fases do filme mostra de maneira bem própria (através, principalmente, da fotografia), a bandidagem, o processo de urbanização, os problemas sociais, a corrupção da polícia e a visão preconceituosa que as pessoas de fora da favela têm daquele lugar.

O roteiro se concentra na guerra entre as gangues de Zé Pequeno (Leandro Firmino da Hora) e Mané Galinha (Seu Jorge) na luta pelo controle do tráfico na favela. No entanto, o filme é eficiente ao demonstrar como várias pessoas, de forma direta ou indireta, estão relacionadas com o combate, tornando claro que a prisão ou a morte de um dos seus líderes não será o suficiente para pôr fim ao problema.

Embora os atributos técnicos (fotografia e edição) sejam de extrema qualidade e importância na estrutura narrativa do filme, o diretor Fernando Meirelles nunca permite que o estilo e a técnica de filmagem sejam mais relevantes do que a própria

história. Em contraponto a este virtuosismo técnico está a naturalidade do elenco. Todos os atores são amadores e oriundos da própria Cidade de Deus, o que confere uma imensa veracidade às interpretações.

Redentor

“O filme é sobre um brasileiro que não agüentou.”

A frase acima é a definição que o diretor Cláudio Torres dá ao seu filme de estréia, *Redentor*. O brasileiro ao qual ele se refere é Célvio Rocha (Pedro Cardoso), um jornalista fracassado que assistiu seu pai pagar durante quinze anos as prestações de um apartamento com o qual nunca foi contemplado. O Condomínio Paraíso fora construído pelo Dr. Sabóia (José Wilker), que, após uma série de golpes financeiros, vê a sua construtora ir à falência e resolve suicidar-se, deixando as dívidas para o seu filho, Otávio Sabóia (Miguel Falabela), amigo de infância de Célvio. Para completar a situação, os operários que trabalharam na construção do condomínio, após um ano de salários atrasados, formam uma favela em torno do Paraíso e, mais tarde, acabam invadindo o condomínio. Otávio propõe a Célvio que seja seu comparsa (em troca de cinco milhões de reais) para conseguir um novo empréstimo e resolver a situação em que se encontra.

Célvio aceita o convite, vislumbrando a possibilidade de colocar Otávio na cadeia, receber as chaves do tão sonhado “apartamento 808” e, ainda por cima, ficar milionário. No entanto, uma série de acontecimentos faz a situação fugir do controle de Célvio, chegando ao ponto de um inusitado encontro com Deus.



Imagem captada do DVD do filme *Redentor*, dirigido por Cláudio Torres e distribuído pela Warner Bros.



Crescimento desordenado. Imagem captada do DVD do filme Redentor, dirigido por Cláudio Torres e distribuído pela Warner Bros.

A Periferia Como Solução

Estes três filmes apresentam justificativas diferentes para a formação de favelas em grandes aglomerações urbanas. Entretanto, dando uma seqüência lógica à questão, podemos relacionar os filmes da seguinte maneira: em 2 Filhos de Francisco, a família Camargo, sem maiores perspectivas no campo, migra para cidade buscando uma vida melhor. O seu novo endereço aparenta ser um loteamento não muito distante do centro da capital, Goiânia. O personagem Buscapé, de Cidade de Deus, nos relata que, após uma série de enchentes e incêndios em bairros pobres do Rio de Janeiro, a prefeitura resolveu mandar todas a população destes bairros para um novo loteamento (a Cidade de Deus). Evidentemente, a intenção era manter estas famílias o mais afastado possível dos cartões postais da Cidade Maravilhosa. No filme Redentor, vários operários da construção do Condomínio Paraíso, que moravam nos barracos do canteiro de obra, trazem seus familiares para o local, dando início à formação de uma favela que rapidamente chegaria a vinte mil habitantes. Como a construção do Condomínio Paraíso havia sido completada e os apartamentos não haviam sido entregues aos compradores, os moradores da favela acabaram por invadir o condomínio.

As distintas razões para a formação destes ambientes resultam em configurações de espaço também diferentes. A favela de Redentor já é desorganizada por natureza. Nasce de um conglomerado de funcionários que trazem suas famílias para morarem consigo. Não

há um planejamento de desenvolvimento. A favela nasce sem que naquela região houvesse as condições mínimas para habitação digna. Este descontrole no desenvolvimento do local, dificulta a ação do Estado em encontrar uma solução adequada. Em Redentor, a solução (até óbvia) é encontrada pelos próprios moradores da favela: invadir os mais de quatrocentos apartamentos do Condomínio Paraíso.

O Surgimento das Favelas e Periferias

A já citada descrição, na qual o personagem Buscapé nos relata o surgimento da Cidade de Deus, revela uma certa ironia por parte do roteirista Bráulio Mantovani. A primeira parte do filme, que conta o surgimento da favela, foi filmada em um conjunto habitacional existente. Ou seja, o estado continua cometendo os mesmos erros de quarenta anos atrás. Ou melhor, para traçarmos um perfil mais correto do surgimento das favelas teremos que voltar ainda mais no tempo.

No começo do século XX, com o surgimento de várias fábricas e indústrias nas principais capitais brasileiras, os operários costumavam morar em cortiços próximos ao local de trabalho. Estes cortiços, superpovoados, geraram vários problemas de higiene sanitária. Os setores públicos e privados buscaram soluções arquitetônicas em projetos para viabilizar melhores condições de moradia. Projetos do tipo “casa mínima”, com uma sala, quarto e cozinha, foram utilizados em várias vilas operárias. No entanto, algumas destas passaram a adotar uma característica própria de produção em série.

“Desde o cortiço ao correr de sobrados geminados de classe média, do acabamento austero à ornamentação exagerada, a produção rentista generalizou uma produção seriada de moradias utilizando ainda técnicas artesanais.” (BONDUKI, 2002)

O virtuoso progresso econômico das grandes cidades contrastou com os diversos problemas de moradia. Segundo Nabil Bonduki (2002), A Lei do Inquilinato, na década de 1940, facultava ao locatário o direito de despejar os habitantes de uma residência nos casos em que o proprietário desejasse construir um edifício de maior área. Havia também uma forte pressão por parte das classes sociais mais altas, a fim de que se procedesse uma “limpeza” nas áreas próximas aos centros urbanos.

Os sucessivos despejos, juntamente com o inchaço habitacional das grandes cidades, que não estavam preparadas para suportar tamanho povoamento, resultaram no surgimento das favelas. As favelas poderiam ter como origem a invasão de terra por parte dos habitantes (como se pode apreender do filme Redentor) ou através de loteamentos na periferia (conforme nos mostra Cidade de Deus).

Na cidade de São Paulo (principalmente), investidores vislumbraram a possibilidade de lucrar com a situação através de empreendimentos em loteamentos distantes e sem infra-estrutura.



Demolição de cortiços em São Paulo na década de 1940. Fonte: BONDUKI, 1998, p.272.

“O terreno era comprado em diversas prestações e as casas eram construídas aos poucos, conforme as possibilidades dos proprietários. A partir de um pequeno aumento da edificação, era possível para o proprietário alugar cômodos e barracos inacabados para aumentar sua renda ou abrigar parentes recém-chegados. O lote virava assim, um novo tipo de cortiço.” (BONDUKI, 2002)

“Geralmente, estes lotes saíam baratos porque quase nada se investia em infra-estrutura, já que se vendiam pequenos terrenos de zona rural como se fossem de áreas urbanas e porque se deixavam vazios entre a zona já urbanizada e os novos loteamentos. Assim, com muitos sacrifícios, o trabalhador se tornou proprietário e as cidades se estenderam imensamente, reproduzindo loteamentos descontínuos e desarticulados da malha urbana. Viabilizou-se uma solução barata de moradia, mas as consequências para a cidade foram definitivas. Não apenas em termos da precariedade das moradias, mas também na desqualificação do modo de morar urbano: lotes bagunçados, quadras clandestinas, ruas semi-oficializadas, etc.” (BONDUKI, 2002)

No entanto, este crescimento desenfreado das cidades diz mais respeito à omissão do poder público, do que propriamente à falta de preparo do mesmo. O estado incentivou os empreendimentos em loteamentos, já que era uma solução barata para o próprio governo, sobrando assim capital para investimentos nas camadas sociais mais altas.

“O problema é que pobre também vota.”

Esta é uma das frases mais interessantes proferidas pelo personagem Otávio Sabóia no filme Redentor. De fato, em uma época (décadas de 1940 e 1950) na qual os governantes eram nomeados e a imprensa não dava muita importância para o problema, o descaso do poder público com a periferia era enorme. Servia como justificativa, por parte da administração pública, o argumento de que não se podia fazer investimentos para melhorias em ruas ou lotes clandestinos. As eleições, durante a década de 1950, despertaram a atenção dos candidatos para os problemas nas favelas. Alguns políticos, como Jânio Quadros, tiveram um enorme sucesso nas eleições, graças a discursos fortes e cheios de denúncias às precariedades referentes à moradia, transporte coletivo e saneamento básico nas periferias. Eleito prefeito da cidade de São Paulo e, posteriormente, governador do estado, Jânio Quadros cumpriu boa parte das promessas de campanha referentes ao registro e cadastro de ruas e loteamentos e passou a fazer investimentos em regiões da periferia. O argumento de que seus programas de cunho social tiveram grande sucesso foi importante e decisivo para que Jânio Quadros chegasse à presidência da República.

A Influência Modernista

Uma prova de que a intervenção do Estado nos problemas de moradia, na primeira metade do século XX, poderia ser dada de forma satisfatória são os conjuntos habitacionais no Rio de Janeiro construídos pelos IAPs (Institutos de Aposentadorias e Pensões). Entre os vários conjuntos produzidos na época, como

Realengo, Deodoro e Gávea, o de maior destaque (e que ganhou inclusive, fama internacional), foi o Pedregulho, projeto do arquiteto Affonso Eduardo Reidy, construído entre as décadas de 1940 e 1950.

Os profissionais envolvidos nos projetos destes conjuntos buscavam uma relação com os preceitos básicos preconizados pelo modernismo europeu nos anos 1920 e 1930. O Movimento Moderno, além de suas características arquitetônicas, defendia também uma preocupação social em seus projetos. Inspirados pela necessidade de uma produção habitacional após a 1ª Guerra Mundial, vários de seus idealizadores, boa parte simpatizantes do socialismo (entre eles Le Corbusier), tiveram a oportunidade de colocar em seus projetos vários de seus ideais.

Sendo assim, não é de se espantar que a produção arquitetônica habitacional brasileira tenha sido fortemente influenciada pelo modernismo europeu. Espantosa, sim, foi a maneira eficaz com que projetos como o Pedregulho conseguiram utilizar (e reinventar) os princípios do modernismo em obras de tamanho porte. Arquitetos brasileiros como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Affonso Reidy adaptaram a arquitetura modernista levando em consideração as variáveis arquitetônicas e climáticas do Brasil, tornando-se, entre outros, pioneiros no uso do brise-soleil em escala monumental, como no projeto do Ministério da Educação e Saúde, na cidade do Rio de Janeiro, projetado por Lúcio Costa e sua equipe.



O Pedregulho. Fonte: <http://www.artcritical.com/tates.htm>

O Pedregulho

Durante a concepção do projeto do Conjunto Residencial Pedregulho, o arquiteto Affonso Eduardo Reidy partiu do princípio de que *“a função habitar não se resume na vida de dentro de casa. Ela se estende, também a atividades externas, compreendendo serviços e instalações complementares, que proporcionem aos habitantes as facilidades necessárias à vida de todos os dias.”* Sendo assim, o Pedregulho não foi simplesmente um projeto residencial. O seu programa abrange também, a construção de escola, posto de saúde e mercado.

“O conjunto encontra-se em um terreno de cerca de 50 mil metros quadrados que está situado na encosta oeste do morro do Pedregulho. Sua conformação é irregular e a topografia muito acidentada apresentando um desnível de cerca de 50 metros entre a parte mais baixa e parte mais alta do terreno. Segundo o projeto, o conjunto deveria contar com quatro blocos de habitação. No entanto, o Bloco C não foi construído. O Bloco A, com 260 metros de extensão, contendo 272 apartamentos de diferentes tipos, está situado na parte mais elevada do terreno e segue em forma sinuosa a encosta do morro. Duas pontes dão acesso a um pavimento parcialmente livre, através do qual se tem uma bela vista panorâmica. Este pavimento proporciona uma área plana, bem ventilada e protegida. É parcialmente ocupada pela instalação do Serviço Social e da Administração, assim como pela escola maternal, o jardim de infância e o teatro infantil. Distribuídas de 50 em 50 metros, aproximadamente, estão as escadas coletivas de acesso aos diversos pavimentos. Os dois pavimentos

inferiores contêm apartamentos de uma só peça e os superiores duas ordens de apartamento duplex de um a quatro dormitórios. A solução duplex foi adotada para a maioria dos apartamentos porque oferece maior rendimento, pela possibilidade de atingir, sem elevador, a quatro pavimentos, e permitir, mediante maior profundidade do bloco, o mínimo de testada, aumentando desta forma o número de habitantes por bloco.” (REIDY in BONDUKI, 1999)

Pedregulho, Le Corbusier e a Curva

“Os precedentes corbusianos e a obra de Reidy foram relacionados entre si por Sidfried Giedion no livro Space, Time and Architecture e logo por Sérgio Branco que, assimilando as idéias de Giedion, consegue perceber a influência dos projetos de Argel e do Rio de Janeiro na obra do Pedregulho” (BRACCO, apud. SILVA).

Ao longo do desenvolvimento de seu repertório de projeto, Le Corbusier deixa claro que a arquitetura, enquanto criação humana, deve rivalizar com a paisagem natural em um diálogo de complementação que resultará em um equilíbrio dinâmico. Sem a arquitetura, a paisagem não pode oferecer todo o seu esplendor a favor do homem. Desta forma, a arquitetura não deve confundir-se com a paisagem, mas promover um destaque entre si. Ambas são valorizadas e se complementam. Esta forma de entender a relação entre objeto e natureza assemelha-se muito à maneira com que foi concebida a disposição espacial dos edifícios do Pedregulho, embora, neste caso, rivalizar parece não ser o termo adequado. De

fato, o mecanismo projetual corbusiano está presente ao longo de todo o desenvolvimento do projeto.

O plano para a cidade do Rio de Janeiro, que Le Corbusier desenvolveu em sua primeira visita ao Brasil, serviu como base para o projeto do plano para a cidade de Argel. O plano de Argel foi uma tentativa de reorganizar a cidade, que, segundo Le Corbusier, tinha potencial para ser uma das capitais mais lindas do mundo. Devido a ser uma cidade próxima ao mar e montanhosa, o arquiteto recorreu à proposta realizada por ele para o Rio de Janeiro, desenvolvendo assim uma estrutura viária de grande altura que percorre quase toda a encosta da cidade. Ainda, segundo o projeto, outras edificações ficam dispostas de forma orgânica ao longo da curva principal, criando novas formas compositivas, bem como acontece no projeto do Pedregulho.

“O plano para Argel possui a capacidade de respeitar as demandas de liberdade individual, dar suporte a coletividade da sociedade, à economia e à produção, preceitos básicos presentes na descrição de Reidy sobre o projeto do conjunto Pedregulho. Outra característica que está presente em ambas as propostas é a estrutura baseada em princípios biológicos de demanda, onde o acréscimo ou a retirada das células é realizado segundo princípios biológicos de crescimento, mantendo sempre uma organizada liberdade individual como gênese de proposta.” (SILVA)

A Violência da Urbe

A migração do campo para a cidade foi uma das principais responsáveis pelos problemas habitacionais no Brasil, durante o século 20. No entanto, problemas de moradia foram só uma das conseqüências do inchaço populacional que se deu nas grandes cidades.

O diretor Fernando Meireles demonstra em Cidade de Deus que o desenvolvimento do crime organizado está diretamente relacionado ao desenvolvimento da favela. Com a história do “Trio Ternura”, Meireles apresenta o crime da época (década de 1960) com um certo ar de romantismo. De fato, na época, crimes de morte, pouco comuns, ganhavam destaque por parte da imprensa: “O Crime do Sacopã” (1952); “Aída Cúri: depois da curra a morte” (1958); “Quem matou Dana de Tefé” (1961); a “Fera da Penha”, com o assassinato da menina Taninha, como vingança passional (1963).

“Após o golpe militar, houve uma redução momentânea da violência urbana marginal, substituída pelas ações guerrilheiras em seqüestros e assaltos a bancos. No entanto, a luta armada, combatida cada vez com mais violência, praticamente se esgotou nos primeiros anos da década de 1970, entre desaparecimentos, torturas, assassinatos, prisões. Entretanto, o convívio dos “perigosos elementos subversivos” com os presos comuns, talvez na intenção de desqualificá-los, foi à semente do surgimento de um crime comum, sem propósitos, muito mais organizado.” (VERÍSSIMO, et al , 2001)

Quando, em Cidade de Deus, chegamos na década de 1980, o cenário de uma verdadeira guerra do tráfico está estabelecido. As quadrilhas do tráfico possuem uma organização muito eficiente. Os seus líderes têm um completo controle da sociedade pertencente a suas áreas de domínio. Em um sistema, cujos lucros são altíssimos, é perfeitamente explicável o dilema que vivem os habitantes da periferia: manter-se honesto e viver em uma honrosa miséria ou aliar-se com os bandidos e sonhar com uma renda mais generosa?

“Em certo momento do filme, o personagem Buscapé, após ser demitido por causa do preconceito de seu patrão, vê o personagem Zé Pequeno passear alegremente com uma moto e questiona os méritos de sua própria honestidade. Seja como for, uma coisa é certa: criminoso ou não, morador da favela sempre é visto com desconfiança pela sociedade. Então, por que insistir no pudor?” (www.cinemaemcena.com.br, acessado em 30 de março de 2006)

A evolução da Cidade de Deus é mostrada de forma bem didática pelo filme. No início, o espaço da periferia é bem organizado, com largas ruas e com tipologia homogênea de residências. Em um simples corte de cena, avançamos oito anos na história e podemos perceber uma residência modificada por um legítimo “puxadinho”. Surgem condomínios, as ruas são estreitas e a favela é tomada por vários becos, passando uma idéia de prisão.

A Redenção dos Filhos da Cidade

Boa parte da população brasileira mora nos subúrbios e periferias. Nestes lugares é comum a presença de grupos de diferentes aportes culturais. Na festa de Bené, em Cidade de Deus, Buscapé descreve a presença de várias tribos como os pagodeiros, os rapazes do movimento black, os crentes, os rappers, etc. Esta variedade deve-se, em grande parte, ao vasto território nacional, que faz com que cada região tenha características bem definidas.

O filme 2 Filhos de Francisco mostra um lugar raramente retratado pelo cinema nacional, a Região Centro-Oeste. Quando Seu Francisco migra com a família para Goiânia, ele leva consigo as suas referências da vida no campo, como o vocabulário e, principalmente, o gosto musical. O diretor Breno Silveira, aos poucos, destrói qualquer sentimento de pré-conceito que o espectador possa ter com relação à música sertaneja. O que o filme jamais escancara, deixando que o espectador perceba sozinho, é como a música sertaneja, aos poucos, foi ocupando o seu espaço. Durante o longa metragem, acompanhamos diversas releituras das mesmas canções. No começo, uma versão no melhor estilo caipira. Mais tarde, na virada da década de 1980 para 1990, há uma modernização da música sertaneja, quando esta chega na cidade. Quando chegamos na parte final do filme, escutamos Caetano Veloso e Gal Costa (artistas consagrados) interpretando estas mesmas músicas, como se a erudição concedesse seu aval à cultura do homem comum.

De fato, o êxodo rural foi responsável pela divulgação da música regional em diversas áreas do Brasil. No Rio Grande



A violência da periferia. Fonte: <http://outnow.ch/Media/Img/2002/CidadeDeDeus/movie.ws/09?w=978&h=565>

do Sul, por exemplo, artistas como Teixeira e Gildo de Freitas gozaram de grande sucesso a partir da década de 1950. No Nordeste, Luiz Gonzaga foi o responsável pela difusão de ritmos como o Baião e o Xote.

*“Eu vou mostrar pra vocês
como se dança o baião
e quem quiser aprender
é favor prestar atenção”*

(Baião, Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira)



A cultura do homem do campo. Fonte: http://www.cinemaemcena.com.br/cinematica/figuras/fotos/2filhosfrancisco_12.jpg

No entanto, se, por um lado, temos a cultura que veio com o homem do campo, por outro, após o crescimento das grandes cidades, temos o surgimento da cultura vinda da periferia. O Samba foi desenvolvido e difundido no bairro da Lapa no Rio de Janeiro, em meados da década de 1920. A Lapa foi o berço da malandragem carioca, um ambiente obscuro e criminoso, de onde surgiram personalidades como Madame Satã (malandro, homossexual, transformista, capoeirista, cozinheiro e pai adotivo) e Wilson Batista, que foi um dos grandes sambistas da boemia carioca. No entanto, foi fora da Lapa, mais precisamente na Vila Isabel, que surgiu aquele que foi um dos melhores compositores de samba de todos os tempos: Noel Rosa. Embora tenha tido uma vida breve (morreu em 1937 aos 26 anos de idade), o “Sambista Filósofo” criou verdadeiras pérolas como “De Babado Sim”, “Palpite Infeliz” e “Com que Roupa”.

*“Eu hoje vou mudar minha conduta
Eu vou à luta, pois eu quero me aprumar
Vou tratar você na força bruta*

*Que é pra poder me reabilitar
Pois esta vida não está sopa
E eu pergunto, com que roupa, com que roupa eu vou
Ao samba que você me convidou?"*
(Noel Rosa – Com que Roupa)

Com a crescente popularidade do samba, este começou a despertar o interesse de variados músicos e ganhou através deles uma maior difusão. Chico Buarque, mesmo vindo de uma família rica, nunca negou o seu apreço pela música vinda do morro e compôs diversos sambas em homenagem a figura do malandro.

*"Eis o malandro na praça outra vez
Caminhando na ponta dos pés
Como quem pisa nos corações
Que rolaram nos cabarês
Entre deusas e bofetões
Entre dados e coronéis
Entre parangolés e patrões
O malandro anda assim de viés
Deixa balançar a maré
E a poeira assentar no chão
Deixa a praça virar um salão
Que o malandro é o barão da ralé"*
(Chico Buarque – A Volta do Malandro)

Mas a música sertaneja e o samba são apenas dois exemplos do que pode ser produzido pelas camadas sociais menos favorecidas economicamente, sejam elas do interior ou da cidade. Voltando ao tema do surgimento das favelas em São Paulo, durante a

década de 1940, com o despejo de várias famílias, podemos lembrar de Adoniran Barbosa cantando músicas como Saudosa Maloca:

*(...) mas um dia eu nem quero lembrar
Veio os homens com as ferramentas
O dono mandou derrubar
Peguemos todas as nossas coisas e fomos
pro meio da rua apreciar a demolição
Que tristeza que eu sentia
Cada tauba que caía doía no coração (...)*

Ou ainda, na atual onda de violência, é possível ouvirmos O Rappa cantar em Minha Alma (a paz que eu não quero):

*As grades do condomínio
São para trazer proteção
Mas também trazem a dúvida
Se não é você que está nesta prisão
Às vezes eu falo com a vida
Às vezes é ela que diz
Qual a paz que eu não quero conversar
Para tentar ser feliz*

Deus na Cidade de Francisco

2 Filhos de Francisco, obviamente, tem um final romântico e, apesar de verdadeiro, é também um desfecho feliz. Já Redentor tem um final social: O personagem Célio Rocha, não consegue controlar a massa que ele mesmo incitou. Cidade de Deus, por sua vez, apresenta uma visão mais pessimista mostrando que, a morte ou a prisão de um criminoso conhecido vai ser tão eficaz para o combate ao



Cidade de Deus, de Fernando Meirelles. Fonte: http://www.cineman.ch/tool/slideshow.php?pic_nr=&movie_id=5461&pic=3



Haverá um milagre? Fonte: http://www.cinemaemcena.com.br/cinamacena/multi_fotos_filme.asp?cod=2937

tráfico quanto a prisão de um famoso terrorista vai ser para o fim do terrorismo mundial.

Embora Redentor apresente alguns personagens e situações que só poderiam acontecer no próprio universo do filme, o longa metragem aborda temas da realidade brasileira: Problemas de moradia, corrupção da política e da polícia, desemprego, etc. Há também um círculo de violência no filme. Uma atitude maldosa do personagem Célio Rocha desencadeia em muitos atos de violência, fazendo com que a situação fuja do seu controle. Isso lembra muito o cinema de dois cineastas americanos: os irmãos Joel e Ethan Coen, especialmente em filmes como Fargo e o Homem Que Não Estava Lá.

Em determinado momento do filme, o personagem de Pedro Cardoso faz a seguinte pergunta: “Se Deus é brasileiro porque ele não faz nada?” O que nos sugere perguntas do tipo: Será que só um milagre salva a Brasil desta situação?

Filmes bons, após a retomada do cinema nacional, já deixaram de ser milagre há algum tempo. Soluções arquitetônicas e urbanísticas adequadas para os problemas de moradia no Brasil, infelizmente, ainda são excessão.

Gabriel Drum Fiuza é acadêmico do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Feevale. Na mesma instituição, atualmente é estagiário do Projeto de Extensão Arquitetura e Comunidade e monitor das disciplinas de Conforto Ambiental I e II.

REFERÊNCIAS

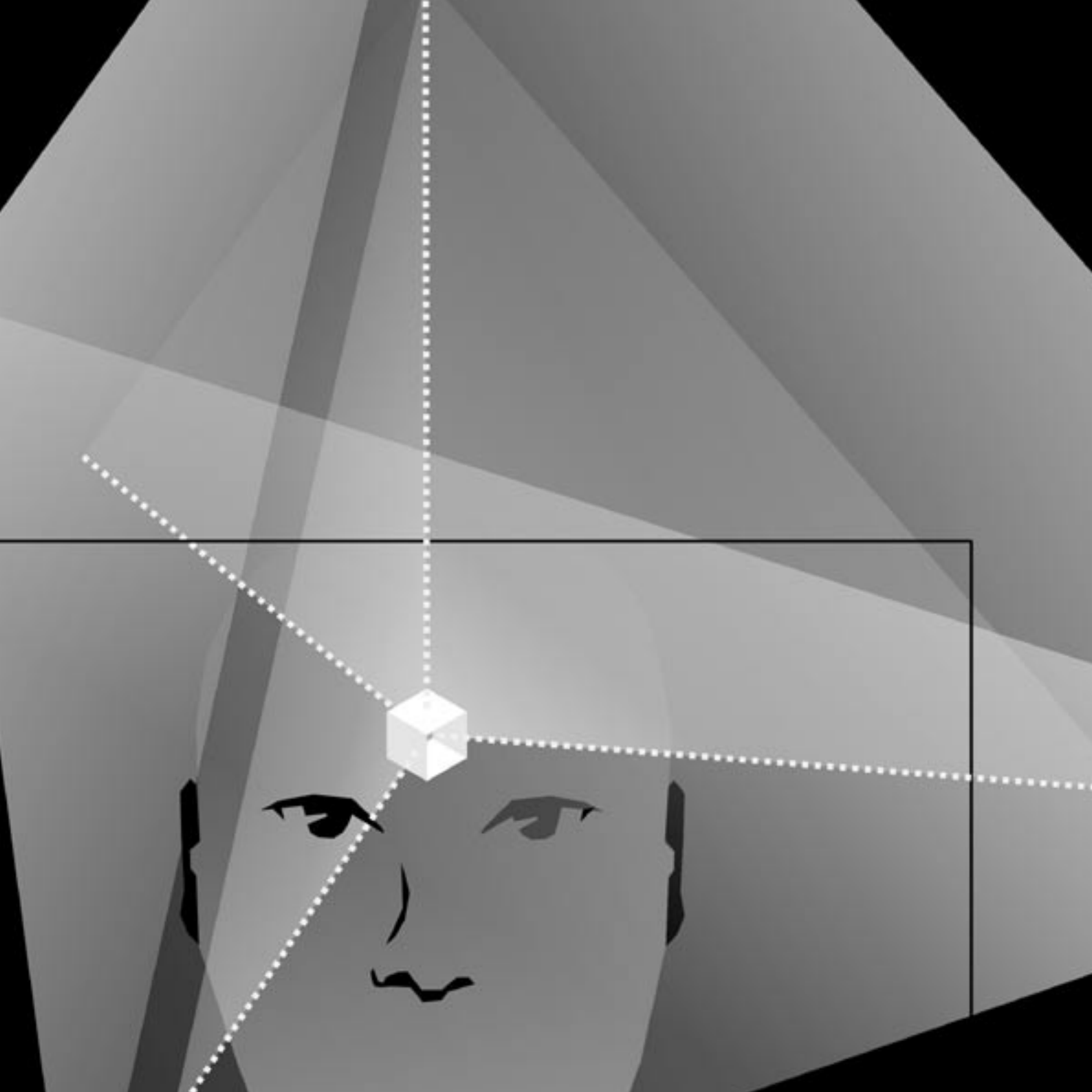
BONDUKI, N. *Afonso Eduardo Reydi. Lisboa*, Portugal: Blau, 2000.

BONDUKI, N. *Origens da Habitação Social no Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

SILVA, Rafael Spindler. *O conjunto pedregulho e algumas relações compositivas*, in <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp318.asp>

VERÍSSIMO, F. et al. *Vida Urbana: A evolução do cotidiano da cidade brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

www.cinemaemcena.com.br/



José Arthur Fell

Espaço: ente supremo da arquitetura

“Aprender como fazer arquitetura e como viver é a mesma coisa. Ambos envolvem os mesmos princípios e metas...”¹

Este ensaio trata de mostrar três aspectos, entre tantos, sobre espaço: [1] de que é um ente físico e perceptível em suas propriedades físicas mais do que uma região ‘vazia’; [2] de que é reinterpretável e não estático, através da variável tempo, e [3] de que, por preceder a forma, é a matéria da arquitetura.

Trata também de: desmistificar a idéia de tridimensionalidade ao perceber que o sistema tetradimensional permite uma melhor compreensão das sensações ao longo de um deslocamento no espaço; de que os padrões coletivos devem ser reciclados a cada especificidade da utilidade espacial; de que as formas, que através do desenho (design) apenas apresentam a identidade de uma arquitetura, são assessórios espaciais, e de que arquitetura é um processo espacial e não um objeto.

Espaço sensório

O americano Richard Buckminster Fuller (1895-1983)-arquiteto, inventor e escritor, desenvolvedor do domo geodésico - em sua concepção científica da arquitetura, segundo Fearnleys², mostrou que há uma preocupação em se ter uma concepção estática do espaço, isto é, de considerá-lo como uma geometria não ocupada, como uma geometria imposta por esforços de coordenação

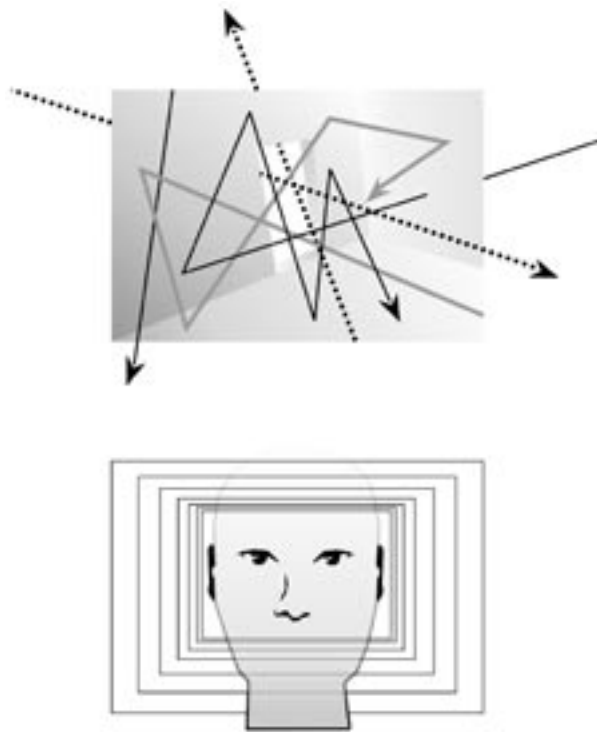


Figura 1 – esquematizações: [a] noção de espaço como uma região ‘radiante’ e [b] noção de espaço a partir das sensações de visão, audição e olfato. Fonte: acervo do autor.

Página anterior: montagem gráfica do autor.

quadrados, cúbicos, perpendiculares e paralelos, mas que se deveria considerar espaço como um sistema de informações de ângulos e de frequências e com o qual não se está, neste momento, plenamente sintonizado através do alcance limitado da sensibilidade eletromagnética própria do ser humano.

Fuller quis dizer com isso que agora não se está ‘percebendo’ energias eletromagnéticas ou sua informação aos olhos, orelhas, nariz, língua ou pele (figura 1), apesar de parcelas de luz, som e temperatura serem percebidas e sentidas. Cita, como exemplo, que, para se perceber galáxias distantes, teve-se que desenvolver instrumentos que interpretam determinadas radiações para permitir a percepção tanto dos elementos como do ‘espaço’ destas galáxias. Mostra assim que o espaço é na verdade um sistema de ultra e infra-radiações, e que, apesar dos esforços para se entender o que nos cerca, que “nós vivemos no espaço de nossa ignorância”.

São os olhos que primeiro revelam o espaço ‘vazio’; e é a radiação visível através das partículas em suspensão que causa efeitos variados nesta percepção.

Tadao Ando também demonstra, em sua preocupação com a percepção do espaço, quando o compara a um corpo. Ele está, na verdade, demonstrando que a percepção espacial ultrapassa as noções filosóficas e coloca seu aspecto etéreo dentro de significados físicos:

“Eu acredito que a luz natural é a alma de um espaço. É como a respiração para um corpo...”

Outra acepção sensorial do espaço é a que recicla o sistema tridimensional pela manifestação de outro vetor - o tempo - através dos deslocamentos dos indivíduos (figura 2). Percebe-se assim o espaço além de sua aparência dimensional estática. Fuller já havia introduzido uma quarta dimensão de forma clara em suas idéias, não apenas como significado filosófico, mas como determinante prático.

Ao se debruçar nos estudos de suas estruturas geodésicas, através da experimentação da variável tempo, suas análises sobre o tetraedro – o poliedro com menos faces – (figura 3), como objeto que personifica seus quatro vetores espaciais, demonstrou a importância da sensação de deslocamento através do espaço, isto é, o aspecto da percepção ‘tridimensional versus indivíduo’ se deslocando no espaço num eixo de tempo (t). Reside aí muito do substrato impresso nas sensações espaciais com “a possibilidade da interpretação pessoal” (Hertzberger), vinculada ao passeio e as conseqüentes modificações sensoriais, pois quando uma pessoa ‘experimenta’ um espaço ela o está fazendo através de um tempo e de um deslocamento no qual a cada ponto todas as suas interpretações do espaço se modificam constantemente (figura 2).

Todavia, cada espaço também propicia uma qualidade estática de uso às pessoas, como quando se está em repouso ou imóvel, como acrescenta Ando, num comentário sobre seu museu em Fort Worth, Texas, tipologia na qual os estados de contemplação e imobilização devem ser fundamentais:

“[...] O espaço só ganha vida quando as pessoas entram nele. Então, o papel importante que a arquitetura pode desempenhar, e que o espaço desempenha dentro da arquitetura, é o de estimular a interação entre as pessoas, [...] e, o que é mais importante, o de estimular a interação dentro de cada um. Paredes, tetos e janelas devem estimular idéias, e as idéias não são puras. São diversas e imbricadas. Nós estamos sentados aqui, e este espaço está funcionando para encorajar esta conversa. Ele é resguardado e calmo, e por isso serve à sua função principal, que é a de nos permitir conversar. [...] Um espaço nunca é uma coisa só. É um lugar para muitos sentidos: visão, audição, tato e as coisas incontáveis que acontecem em meio a tudo isso...”³

Espaço dialético e reinterpretável

Fuller também trouxe à tona essa definição metafísica de espaço: de um sistema no qual geometrias e radiações se entrelaçam causando todas as experiências sensoriais interfaceadas, tanto a partir da pessoa, como independentemente dela - experiências que derivam tanto da qualidade de atenção como da consciência deste espaço. Em um estudo seu, ele coloca dialeticamente:

“O universo para cada um deve ser ... Tudo o que é, incluindo eu. O ambiente, em troca, deve ser ... Tudo o que é, exceto eu.”

Na figura 4 pode-se verificar este epíteto: a sensação do todo e a sensação de ser parte do todo, isto é, o todo, como o ‘universo’ das coisas, contendo partes ‘ambientes’. Desta maneira fica evidente que a pessoa e o espaço são partes do universo, mas que o espaço possui uma autonomia, a qual pode ser experimentada por uma pessoa

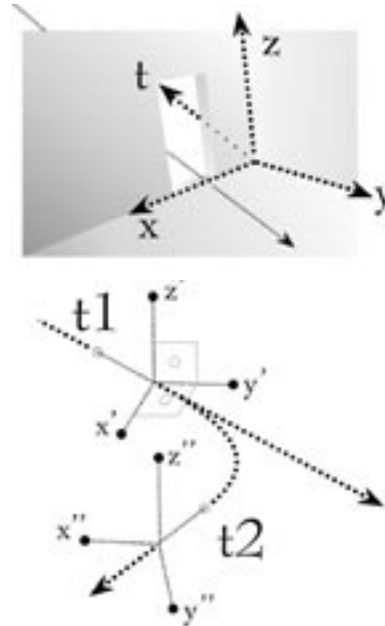


Figura 2 – a noção espacial através da variável tempo (t) – o espaço tetra-dimensional -, que considera que o deslocamento ao longo de uma distância e de um tempo muda as expectativas e as sensações que se tem de um espaço.

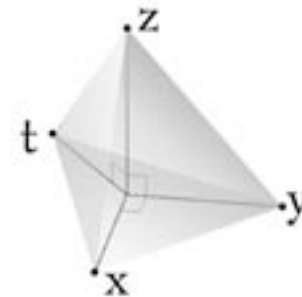


Figura 3 – o tetraedro personificando o sistema tetradimensional, que possui o vetor da variável tempo além de x, y e z.

ao perceber [1] o espaço que a contém (universo) ou [2] um outro espaço no qual ela pode não estar (ambiente); isto é:

- o espaço como um ente especificado pela relação entre sensações e uso, por se estar inserido nele...
- o espaço como um ente autônomo e distanciado, separado da pessoa e das sensações percebidas a partir da observação dele.

Nesta concepção: [a] o universo contém vários ambientes, [b] sempre estamos dentro de um universo e assim dentro de um ambiente específico, [c] nem sempre fazemos parte de um ambiente determinado a ser observado.

Esse perceber dialético do espaço, ou seja, “incluindo eu” e “exceto eu”, resulta da experimentação direta da matéria prima da arquitetura, em que regiões de sistemas físicos e geométricos permitem às pessoas terem a noção de estarem contidas em um todo (unidade) e em partes específicas (justaposições) e de poderem se deslocar também visualmente (figura 4).

Não necessariamente com essa mesma ótica, mas tanto o vienense Adolf Loos, através de seus ‘plano de volumes’ (raumplan), como o holandês Herman Hertzberger, com sua espacialidade interconectável, parecem ter aproveitado bem estes critérios dialéticos de inter e trans-diálogos espaciais na articulação e na flexibilização dos volumes espaciais ao pensarem tanto na relação sensorial e de apropriação das pessoas como na articulação com os demais compartimentos. Hertzberger, a respeito dos espaços

dos escritórios da seguradora Centraal Beheer, em Apeldoorn, 1974 (figura 4), diz:

“o que devemos procurar, em vez de protótipos que são interpretações coletivas de padrões de vidas individuais, são protótipos que fazem interpretações individuais dos padrões coletivos possíveis; em outras palavras, precisamos fazer coisas iguais de um modo específico, de tal forma que todos possam concretizar sua própria interpretação do padrão coletivo. [...] Tendo em vista que é (e sempre foi) impossível criar o cenário individual que se ajusta perfeitamente a cada um, devemos criar a possibilidade da interpretação pessoal, fazendo as coisas de tal modo que elas sejam, de fato, interpretáveis.” (HERTZBERGER, apud. FRAMPTON, 1997, p. 362)

Isso quer dizer: o espaço, como uma resolução de sua apropriação: [a] mediante uma organização específica - uma interpretação individual - de padrões coletivos (universais); [b] mas resultante do significado de seus usos; [c] pela possibilidade de possuir traços universais “de tal forma que todos possam concretizar sua própria interpretação do padrão coletivo”. Isto é, tipologias espaciais tratadas individualmente conforme a especificidade tanto da utilidade como da necessidade humana elementar, contra espaços obsoletos de discutível aplicabilidade.

Portanto, pelos aspectos apresentados acima, verifica-se que a nova arquitetura produzida de o século XX busca ser encarada como um procedimento que gera sensações, apropriações e interpretações muito mais

do que a geração de um mero objeto edificado ou mesmo do que a geração de uma formalidade derivada de pretextos estruturais.

Soma-se a isso, ainda, que, conforme R. M Schindler (1912)⁴, *“Nosso modo eficiente de usar materiais eliminou a plástica massa estrutural.”* o que permitiu às arquiteturas recentes uma liberdade maior na disposição de seus programas em prol da flexibilização espacial e em prol de novas possibilidades de se compreender finalmente as amplas possibilidades dinâmicas do espaço, como as aqui citadas.

Destarte, Schindler também evidenciou que *“o projeto arquitetônico refere-se ao ‘espaço’ como sua matéria prima e ao compartimento articulado como seu produto.”*

Ora, se a estrutura teve participação onipresente na ordenação das arquiteturas até o Barroco e o Neoclássico, quando foi um dos elementos de arquitetura, deve-se perceber que a espacialidade atual possui maiores níveis tecnológicos/sensoriais, bem como constatar que se avançou em direção à percepção do espaço como um ente que demonstra ser o fundamento arquitetônico para o procedimento de sua construção.

Arquitetura: identidade e (in)existência

O desenho da forma

Apesar das afirmações, não se pode falar de espaço sem salientar as evidências de seus elementos materiais. Seu desenho e sua forma – sua geometria e sua física – propiciam sua identidade e é o desenho que permite



Figura 4 – espaço dialético, que permite interfaces e diálogos tanto visuais como de apropriação recíproca nas justaposições do todo espacial: escritórios da seguradora Centraal Beheer, em Apeldoorn, 1974. Fonte: Hertzberger, 1999.

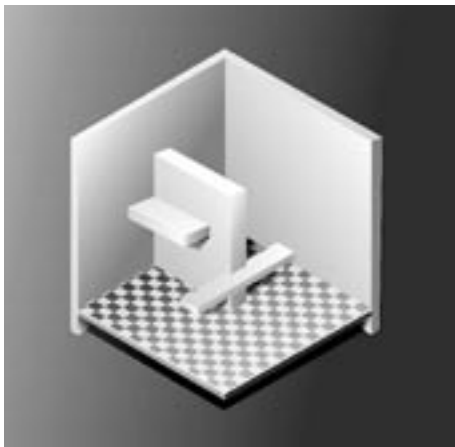


Figura 5 – a forma em si mesma (esquerda) não se vincula à idéia de espaço e é mais sensível a perdas, enquanto (direita) a forma desenhada (designada), projetada, que possui existência e materialidade – requisitos para a sensação espacial – cria espaço, o qual é menos suscetível a variação de suas formas, pois continuaria sendo espaço mesmo não mais havendo eventualmente algumas de suas formas.

a transmissão de sua forma (figura 5). O espaço se relaciona com formas e com objetos, estes aumentam e potencializam a sensação de um espaço conforme seu desenho; vê-se então que toda problemática formal é solucionada através do desenho (design) do que através da própria forma, pois como disse Kahn:

“Forma não tem configuração, nem dimensão. Forma simplesmente tem um caráter e uma qualidade. Suas partes são inseparáveis. Se você retira alguma parte, a forma se desfaz. Isso é forma. Desenho é uma tradução material disso. Forma tem existência, mas não tem presença, e o desenho traz à presença. Como a existência é uma construção mental, é o desenho que a torna tangível.”⁵

Desta maneira, percebe-se que a forma é um resultado e não um desígnio [eu gosto de associar esta palavra com design e desenho⁶, pois seus significados ‘intento, intenção, plano, projeto, propósito’ caem em cheio com as palavras design e desenho].

Desígnios, ou propósitos, são pré-requisitos de um desenho, isto é, do desenho de um espaço e dos elementos materiais que o conformam e que nele se inserem.

Como disse Kahn, o desenho traz a forma à presença, pois “como a existência é uma construção mental, é o desenho que a torna tangível”, é o desenho que unifica a forma. Esta apenas tem o papel de demonstrar o espaço e seu objeto, de dar-lhes uma identidade, isto é, o conjunto de características próprias, o caráter (figura 5).

Assim, uma vez que o espaço é soberano - precede intelectualmente desde o momento da concepção -, sua forma vem depois de seu desenho, para transmitir signos.

Formas têm objetivos espaciais!

Paredes surgem na memória quando se refere a um espaço, pois é difícil trazer à memória apenas o vazio espacial sem ajustá-lo parametricamente às suas fronteiras físicas - as paredes, suas principais referências. Paredes são importantes, fazem as pessoas pensarem, se sintonizarem e se referenciarem:

“Uma parede é como um objeto que questiona. Quando você olha para uma parede, há espaço à frente dela e espaço atrás dela. A parede põe dois espaços em relação. Ela pode questionar essa relação ou fazer com que se pense sobre ela. Sempre há, por exemplo, uma curiosidade pelo que existe por trás de uma parede. Uma parede é capaz de estimular as pessoas a pensar.”⁷

Assim, paredes são referências que criam limites e transposições, criam bloqueios e passagens, nelas se estudam as opacidades e as transparências do espaço. Deste modo elas permitem o surgimento de questionamentos nos ocupantes de um espaço, tanto pela materialidade supostamente vazia da parede como simplesmente por sua relação com o espaço.

Porém, apesar de elas conformarem materialmente o espaço, elas não o criam, pois são os espaços (zoneamentos) que criam paredes. Esta dialética permite, enfim, uma compreensão maior: a de que todavia as

paredes possuem um papel dentro do espaço, o de materializar um sistema de relações espaciais.

Ando e Auping chegam a se questionar sobre a existência de paredes boas e más, quanto a suas funções e a suas qualidades de refletirem as radiações presentes nos espaços e de comunicá-las:

“Uma parede boa [...] depende de como as pessoas relacionam-se fisicamente com ela e da sua capacidade de criar um espaço em volta das pessoas, de um sistema de relações espaciais. [...] Criar espaços que transmitam uma sensação de bem-estar é o objetivo principal de se construírem paredes. [...] Também há a luz. A parede capta luz. Eis uma outra função da parede. Se não há uma parede, a presença da luz não pode ser sentida.”⁸

Com isso, Ando deixa mais claro, com o uso correto de suas palavras, quando diz que “Criar espaços [...] é o objetivo principal de se construírem paredes”, ou seja, de se construírem formas.

Portanto, já que não são as paredes e as formas que criam espaços, cabe ao desenho (figura 6), o qual tem poder de criar, de intentar. Assim, se alguém introduz elementos em uma região com o propósito de criar um espaço, significa dizer ao menos seis coisas:

- [1] que se está obedecendo a um desenho;
- [2] que se está dispondo formas e assim induzindo a uma identidade espacial;
- [3] que a existência espacial depende do desenho de suas formas;



Figura 6 – sequência esquemática: do objeto-forma ao objeto-espaço, isto é, da forma pela forma até a forma compondo/contendo um espaço, através de um desenho (de um propósito, desígnio, design). Mostra-se que, mesmo reduzindo-se a forma, o espaço, a idéia que se tem dele, permanece.



Figura 7 – nesta imagem percebe-se a matéria-prima da arquitetura, à qual Schindler e tantos já se referiram, as qualidades arquitetônicas impressas em cada elemento, criando uma aura, uma marca, um rastro que são próprios deste espaço de um livingroom da Casa Fischer, de L. Kahn, em Hatboro, PA - 1960-67. Fonte: BROWNLEE, D. e DE LONG, D, 1997.



Figura 8 – ver arquitetura depende mais de se compreender seus propósitos do que de buscá-la através de estilos e de técnicas. Aqui um exemplo primoroso de Vilanova Artigas, que demonstra uma elementaridade efetiva numa disposição acertada, em um mesmo espaço, da garagem, dos acessos e de mezaninos, na Casa Telmo Porto, em São Paulo, 1968. Fonte: Fundação Vilanova Artigas, 1997.

[4] que este espaço já pré-existe intelectualmente;
[5] que o espaço é o objetivo maior;
[6] que a forma se desqualifica ao perder alguma parte, enquanto o espaço para se desqualificar necessita perder mais do que uma de suas formas, necessita perder parte de seu desenho, de sua concepção, de seu design. (figuras 5 e 6)

Procedimento e não um objeto

Todos os tratadistas, desde a Antiguidade Clássica até a era moderna, tiveram, cada um a seu tempo, um conceito para arquitetura, conceitos que se modificaram conforme costumes, regras e soluções construtivas.

Como visto, muito se tem polemizado sobre ‘como fazer’ arquitetura: surgiram ordens, tipologias e novos paradigmas; e, no entanto, ainda persistem determinismos escolásticos e revisionismos medievos entre insurreições modernas.

O que é arquitetura? Em que ela se reduz?
O problema maior de se encontrar uma definição reside, contudo, na insistência de se perceber arquitetura como forma, tanto no âmbito popular, como erudito e profissional.

Arquiteturas são representadas e identificadas através da forma - sua manifestação material – contudo, arquitetura não é a forma que apresenta qualidades, caráter e significado, como nas figuras 7 e 8, em que aparentemente diferentes atmosferas são criadas pela interseção formal. Isso, sim, pode

ser considerado arquitetura, esse resultado e estas atmosferas; este procedimento.

Por isso, arquitetura e construção são concernentes, mas não a mesma coisa. Pois formas, que têm utilidade em espaços, se consideradas isoladas, podem nem fazer parte do processo arquitetônico - que pressupõe ordem e lógica. O estoniano-americano, Louis Kahn (1905-74), manifestou-se com raro preciosismo, quando demonstrou três critérios que os estudantes deveriam relevar em seus estudos. Dos três, dois têm a ver com este ensaio: o segundo, que “é preparar um homem para expressar-se” – desenhar, designar – e de como ele deve estar imbuído da filosofia, das artes e da fé, ficando evidente aí uma relação com a busca de significados e de interpretação espaciais; e o terceiro, que se alia ao conceito processual de arquitetura:

“...que se deve aprender é que a arquitetura não existe realmente. O que existe é a obra de arquitetura. A arquitetura existe, sim, na mente. Ao fazer uma obra de arquitetura, o homem faz uma oferenda ao espírito da arquitetura... um espírito que não conhece estilos, não conhece técnicas, nem métodos.” [grifo do próprio texto]⁹

Ora, se “A arquitetura não existe realmente [...] A arquitetura existe, sim, na mente”, a aparente sensação de detrimento pode parecer avassaladora, mas está correta. Não se pode afirmar sua existência no plano real - que exista de fato - mas pode-se afirmar que algo - que exista de fato - possua arquitetura, suas regras e seus procedimentos.



Figura 9 – “A forma é uma variável relativa a seu desenho enquanto que o espaço é que condiciona ambos [...] Por isso, a arquitetura está além das paredes... (p.229)”. Aqui a visualização desde o quarto até o grande átrio central da 2ª Casa do arquiteto californiano Pierre Koenig, em Los Angeles, 1985, o qual recebeu influências de R. M. Schindler. Repare-se que nesta casa utilizou-se uma arquitetura ao mesmo tempo franca e intimista; praticamente uma releitura das regras tradicionais, através dos novos materiais. Fonte: STEELE, J. e JENKINS, D, 1998.

Isso tudo pode lembrar o quanto se fica a olhar para cenários da paisagem urbana, com um misto de admiração, constrangimento e indiferença. Certamente em algum lugar da subconsciência (aquela consciência que existe de forma autômata) há essa questão permanente: onde está toda a arquitetura cujos ideais tão sofregamente se debruçam seus estudiosos e práticos?

O que acontece é que se está quase sempre procurando arquitetura de forma equivocada. O que se deve ‘ver’ como arquitetura não é sua materialidade, pois isso é construção. O que se deve ‘ver’ como arquitetura é sua matéria prima, sua substância: seu espaço, o resultado de um ato e de um procedimento compositivo.

Concluindo

“O arquiteto finalmente tem descoberto o meio de sua arte: ESPAÇO.”¹⁰

Pode-se levantar uma parede sem a participação de um processo arquitetônico, pode ser a mera ação de construir e de erigir uma forma. Pode-se continuar levantando paredes até conformar um espaço com utilidade justificável. Mas não se pode afirmar que seja arquitetura. Pode-se, contudo, dizê-la uma obra de arquitetura ou que contém arquitetura, que contém espaço (matéria, substância) através de um desenho (intento, planificação, apresentação) e com uma forma (identidade, caráter, comprovação).

É o espaço que contém, é o todo que contém, é um universo ou um ambiente que contém. Não é a forma que

condiciona o espaço, é o contrário. A forma se relaciona com espaço na medida do serviço que esta presta às necessidades e à utilidade do espaço, como se verifica na figura 9, na qual a relação entre dormitório e átrio demonstra a diferença entre uma abordagem sistemática e uma sintomática; pois soluções são desenhadas sintomaticamente conforme certas especificidades como a transparência interposta entre dormitório e átrio sem o comprometimento dos caracteres íntimo e coletivo. A forma é uma variável relativa a seu desenho enquanto que o espaço é que condiciona ambos.

Contudo, sempre existe o risco de se chamar 'arquitetura' a um objeto meramente vistoso, um tipo que costuma evidenciar sua formalidade e não o desenho de suas prerrogativas espaciais - utilitárias.

Por isso, a arquitetura está além das paredes, bem como aquém, pois seu elemento é o espaço, etéreo e ubíquo. Objetos e formas são meros meios de sua expressão, de seu desenho. Arquitetura abarca a totalidade, é planejamento, concepção. Por isso, quando se 'projeta', se está tratando de espaço - do todo - que possui geometria (é dimensional) e física (é temporal).

Arquitetura 'existe', enfim, intelectualmente, pois é um conjunto de regras, é uma filosofia, é uma imagem mental, um procedimento, o princípio e o método da práxis espacial.

José Arthur Fell é Arquiteto (ULBRA, 1990), Mestre em Arquitetura com ênfase em Economia e Conforto (PROPAR – UFRGS, 2002). Exerce atividade docente no ensino superior desde 2001 e atualmente é professor em dois cursos de arquitetura e urbanismo: na Feevale, em Novo Hamburgo-RS, e na UNIVATES, em Lajeado-RS.

NOTAS

1. ANDO, T. Conversas com Michael Auping. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. p.41
2. FEARNLEYS, C. [<http://www.rwgrayprojects.com/synergetics/s01/p0000.html#100.62>] [<http://cjfearnley.com/fuller-faq-2.html#ss2.1>] [<http://bfi.org/taxonomy/term/39>] [<http://bfi.org/index.php>]
3. ANDO, T., *ibidem*, p. 31
4. Seu manifesto MODERN ARCHITECTURE, apud SHEINE, J. R. M. Schindler. New York/London: Phaidon, 2001
5. KAHN, L. Conversa com estudantes. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. p. 47
6. A palavra 'desenho' aqui possui mais os significados de: conceber, projetar, imaginar, idear, em exemplo de seu homônimo inglês design, do que de seus outros significados de traçar e tornar perceptível um desenho.
7. ANDO, T. *ibidem*, p.81
8. ANDO, T. *ibidem*, p.82
9. KAHN, L. *ibidem*, p. 36
10. SCHINDLER, R. M., apud SHEINE, J. *ibidem*

REFERÊNCIAS

- ANDO, T. Conversas com Michael Auping. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BROWNLEE, D. e DE LONG, D. Louis I. Kahn: In the realm of architecture. Los Angeles: Universe Publ., 1997
- FEARNLEYS, C. [<http://www.rwgrayprojects.com/synergetics/s01/p0000.html#100.62>] [<http://cjfearnley.com/fuller-faq-2.html#ss2.1>] [<http://bfi.org/taxonomy/term/39>] [<http://bfi.org/index.php>]
- FRAMPTON, K. História crítica da arquitetura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HERTZBERGER, H. Lições de arquitetura. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- KAHN, L. Conversa com estudantes. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- SHEINE, J. R. M. Schindler. New York/London: Phaidon, 2001
- STEELE, James e JENKINS, David. Pierre Koenig London: Phaidon Press Limited, 1998
- Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros - brazilian architects São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997.



Juliano Caldas de Vasconcellos

A construção do Pantheon e o Tratado de Vitruvius

Desde a Antiguidade, o homem se preocupa com as relações entre o espaço habitado e o seu próprio corpo. No século 1 a.C., o arquiteto romano Marcus Vitruvius Pollio (80/70 -25 a.C.), conhecido como Vitruvius, escreveu um tratado completo de arquitetura em dez livros, chamado *De Architectura*, publicado, provavelmente, em 28 a.C. Estes escritos eram para os romanos e, mais tarde, para o mundo do Renascimento Clássico, o “tratado -mestre” na arte da edificação. Vitruvius, em seus dez livros, alcança uma grande abrangência, tratando desde o exercício profissional do arquiteto até as técnicas construtivas.

Nesta obra, o livro segundo se dedica a explicar sobre “os modos de se fazer edifícios”, como se desenvolveu a descoberta do uso de cada material e como se daria a combinação deles conforme sua natureza e princípios. Vitruvius diz que sem uma agregação de princípios não surge nenhum tipo de matéria, nem corpos, nem coisa alguma. É dessa maneira, demonstrando por meio de argumentos históricos e científicos como e por que as causas coexistem, que este trabalho procura traçar algumas semelhanças entre a obra de Vitruvius (particularmente o livro segundo) e um dos edifícios mais representativos de seus princípios, o Pantheon de Roma.

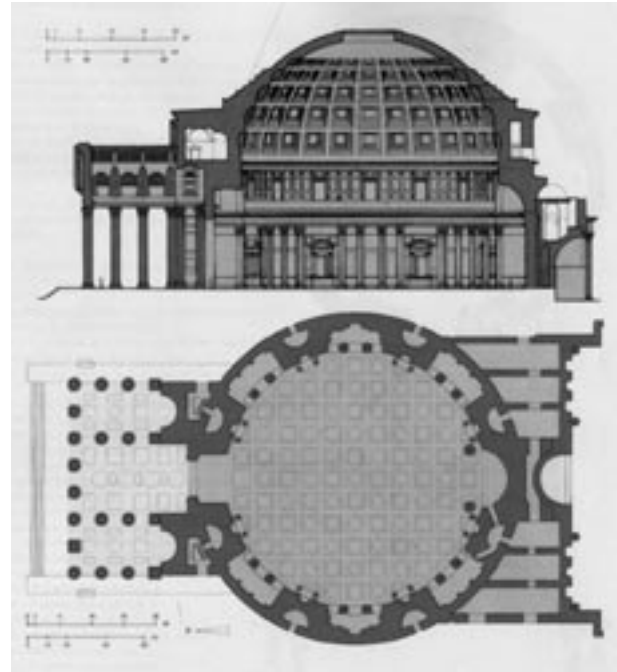


Figura 1: seção longitudinal e planta do nível de acesso ao Pantheon.
Fonte: MACDONALD, 1988.

Página anterior: óculo do Pantheon, Roma. Fonte: <http://www.cs.nott.ac.uk/~smg/photography/rome-pantheon.jpg>

Os cinco níveis principais do Pantheon:

I – O pavimento de acesso ao pórtico e a rotunda. O piso parece estar levemente curvado.

II – O primeiro anel interior de cornijas, separando os grandes nichos da zona superior da edificação.

III – O segundo anel de cornijas, que proporciona uma sensação de que o domo semi-hemisférico, parece estar mais recuado.

IV – O terceiro anel exterior. Este se localiza no mesmo nível que o topo do bloco intermediário.

V – O plano determinado pela abertura do óculo.

O cilindro principal é dividido em 16 posições de acordo com os nichos e câmaras situados na parede circular:

1 – Nos níveis I e II este é o acesso ao Pantheon. No nível III estão localizadas duas salas em forma de “L”.

2 – Três câmaras semi-circulares conectadas ao canal de escadas do bloco intermediário.

3 – O primeiro de seis grandes nichos internos com colonatas em sua face, entre o nível I e II.

4 – Similar à posição 2, com exceção do nível I e nível III.

5 – A posição do segundo nicho interior. A parede de trás é curvada, determinando assim uma maior profundidade que a do primeiro nicho.

6 – O mesmo que a posição 4.

7 – O mesmo que a posição 3, incluindo o pavimento intermediário do nível II, porém, excluindo a janela entre os níveis II e III.

8 – O mesmo que a posição 4, fora a câmara ao nível I que é acessada pelas salas adjacentes pelo sul.

9 – Nos níveis I e III se encontra a ábside, com altura similar à altura do canal de acesso. Entre os níveis III e IV existe uma câmara semelhante a posição 4.

10 – O mesmo que a posição 8.

11 – O mesmo que a posição 7.

12 – O mesmo que a posição 4.

13 – O mesmo que a posição 5, exceto o pavimento abaixo do nível II.

14 – O mesmo que a posição 4.

15 – O mesmo que a posição 3, incluindo o pavimento intermediário.

16 – Semelhante a posição 2, excetuando a câmara alta ao nível III, que não pode mais ser acessada pelas escadarias do lado oeste.

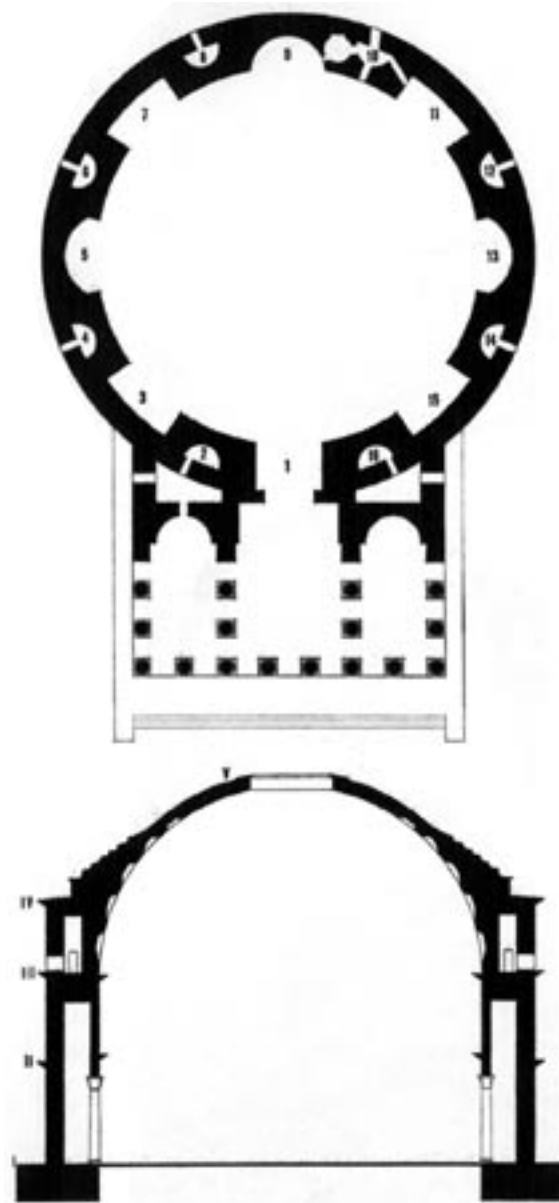


Figura 2: indicação de níveis e posições relativas do Pantheon. Fonte: MACDONALD, 1976.

O templo sagrado

O Pantheon está localizado no “Campus Martius” e sua face está voltada para o norte (figura 1). Seu nome em grego significa “todos os deuses” aos quais foi dedicado. É composto de três elementos geométricos primários: o frontão, que serve de pórtico do octastile, um cilindro abobadado de 43 metros de diâmetro (a maior abóbada do mundo até os tempos modernos), e uma forma retangular tão larga quanto o pórtico e tão alta quanto o cilindro, introduzida entre os dois corpos. Os estudos modernos das superfícies e dos tijolos concluíram que o edifício inteiro foi construído durante o reino de Adriano (figura 3). A construção começou entre julho de 118 e o fim do seguinte ano e terminou entre 125 e 128. Ele foi reparado muitas vezes, mas quase toda sua estrutura e muito de seu trabalho em mármore permanecem intactos.

O Pantheon é um edifício complexo com um sistema estrutural avançado e engenhoso. Para descrevê-lo em detalhes mais amplos, coordenadas foram atribuídas para a melhor localização das partes. Primeiramente, o edifício foi dividido em níveis horizontais e depois em posições verticais separadas radialmente (figura 2).

Poucos edifícios em alvenaria são tão engenhosos estruturalmente quanto o Pantheon. Resolver os problemas construtivos inerentes ao projeto básico levou o arquiteto de Adriano e os coordenadores da obra muito além de qualquer exemplo preexistente, ou de experiências anteriores que pudessem servir como exemplo. A construção de rotundas abobadadas mais adiantadas tais como as em Albano ou em Baia (figura 4)



Figura 3: Imperador Adriano.
Fonte: MACDONALD, 1988.



Figura 4: estrutura abobadada pré-Pantheon. Fonte: MACDONALD, 1988.



Figura 5: junção do bloco intermediário com o cilindro principal. Fonte: MACDONALD, 1976.

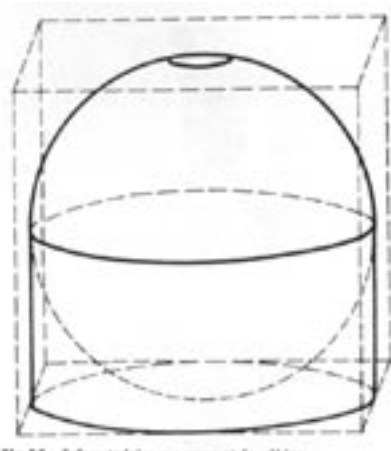


Figura 6: esfera teórica e a geometria cúbica. Fonte: MACDONALD, 1976.

eram muito simples e em nenhum ponto chegavam a ser fontes de pesquisa e estudo das questões construtivas, comparando com o que estava para ser levado adiante. Os problemas mais evidentes em estabilizar um edifício abobadado de planta radial e centralizada foram elevados para um nível de complexidade enorme, exigido pela grande largura do cilindro do Pantheon e a altura e peso de sua abóbada. Assim sendo, a execução do projeto teve um cuidado muito maior em cada detalhe de sua construção. O resultado é uma edificação estruturalmente original.

À exceção do pórtico de entrada e das colunas dos nichos internos, todo o edifício foi construído de tijolos e concreto posolânico, o qual Vitruvius descreve:

Há uma espécie de pó que, por sua natureza, possibilita coisas admiráveis. Ocorre na região de Baías ou nos campos das cidades ao redor do monte Vesúvio. Misturado à cal e ao pedrisco, não somente confere firmeza a todo edifício, como, também, ao se construírem diques no mar, solidificam embaixo d'água. Parece que isso acontece pelo fato de haver sob esses montes, terras e inúmeras fontes fumegantes que não poderiam existir sem que houvesse nas profundezas gigantescas fornalhas de enxofre, alúmen ou betume. Por conseguinte, os vapores do fogo e das chamas, correndo profundamente e queimando por entre os veios da terra, deixam-na leve e os tufos de pedra poeirenta que aí brotam, intumescidos, encontram-se sem o elemento líquido. (Livro II Capítulo VI)

Acima do nível IV a abóbada não contém nenhum arco de alvenaria (figura 5). Registros gráficos que mostram o contrário (arcos de tijolos no topo do Pantheon) são baseados em desenhos de Piranesi que se perpetuaram por quase dois séculos. O edifício repousa sobre uma fundação de concreto em forma de anel muito profunda, de quase 5m de espessura em concreto, e que contém grandes fragmentos de travertino. Sobre este tema reflete Vitruvius:

As fundações das obras deverão ser escavadas até que se possa encontrar solo rígido se este puder ser encontrado, e nele, na medida que pareça conveniente à dimensão da obra, construa-se sobre si uma alvenaria tão sólida quanto possível. E, acima da terra, construam-se paredes mais espessas em metade da largura das colunas que virão a ser executadas sobre elas, de modo que o que estiver abaixo seja mais resistente que o que estiver acima. (Livro II Capítulo IV)

A parte externa do corpo do Pantheon é lida como um cilindro contínuo com 282° de um lado ao outro (figura 6 e 7). Devido às várias cavidades abertas nas paredes internas (de 1 a 16), na superfície em seção aparecem ondulações ou sinuosidades que reforçam a estrutura (figura 8). Já a parte que corresponde à cúpula é toda contínua e ininterrupta. Excluindo o acesso e a ábside, existem quatro formas básicas de superfície exterior e interior do grande cilindro: os dois tipos de “rebaixos” interior ou de nichos, as salas tripartidas no nível III e câmaras semi-circulares (figuras 9 e 10).

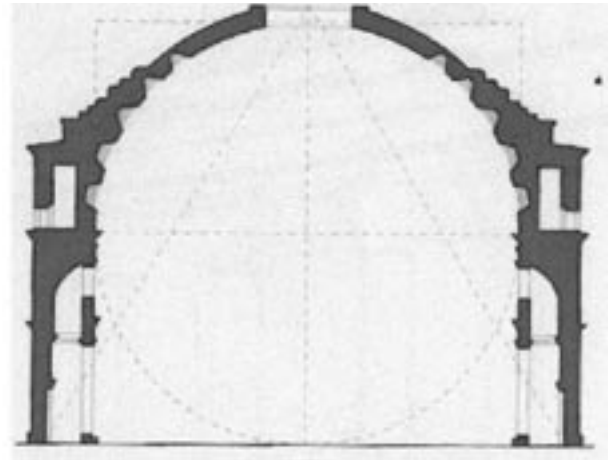


Figura 7: seção transversal. Fonte: MACDONALD, 1976.

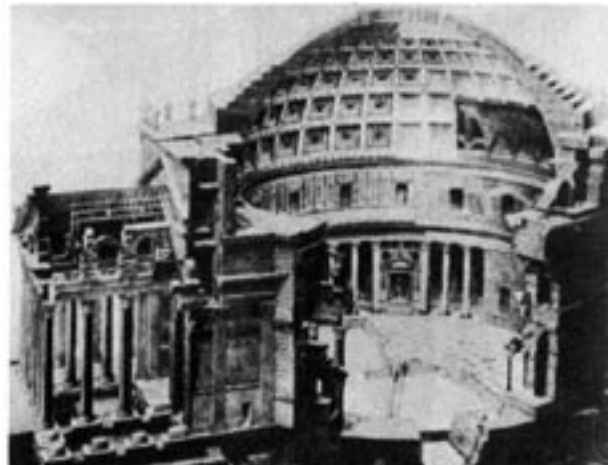


Figura 8: corte perspectivado do interior do Pantheon. Fonte: MACDONALD, 1976.

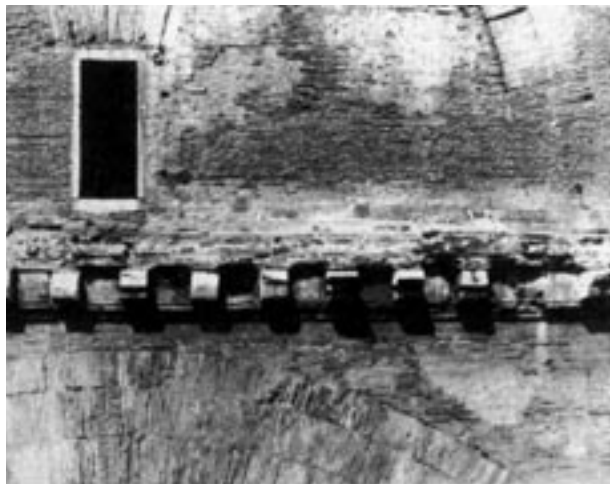


Figura 9: detalhe da alvenaria e arcos de sustentação. Fonte: MACDONALD, 1976.



Figura 11: detalhe do corpo intermediário. Fonte: MACDONALD, 1976.



Figura 10: corpo externo, com as três cornijas. Fonte: MACDONALD, 1976.

A dimensão entre a superfície exterior e interior do cilindro (até o nível III) é de 6,05m (vinte pés romanos) somados à espessura dos materiais de revestimento do interior. Entre os níveis II e III existem abóbadas de tijolos sobre o acesso e cada um dos grandes nichos (as posições sem indicação numérica); presumivelmente, existe também uma abóbada acima da ábside (figura 11). Cada uma destas abóbadas inicia diretamente atrás da decoração do sótão interno e passa por completo pela parede até a superfície exterior da rotunda onde parece ser um arco enorme encaixado na parede se curvando. Estes arcos, que ajudam a transmitir as cargas de cima para baixo, são compostos de três anéis concêntricos feitos de blocos cerâmicos de 1,60m de espessura.

Observando o interior do hemisfério de cobertura, este parece ser uma grande abóbada, mas sob o aspecto estrutural isso não se confirma. A figura 12 mostra que a extensão verdadeira da abóbada é aquela no nível IV, e não em III. Nota-se neste caso que até o nível IV existe uma estrutura não muito complexa (na essência, uma parede, não um conjunto de curvas que compõem uma abóbada). O agregado do concreto diminui em sua densidade e peso na relação diretamente proporcional à altura. No início é composto de travertino, no anel da fundação, e finaliza na parte superior da abóbada com pedra-pomes:

Há na Hispânia ulterior a cidade de Maxilua, bem como Callet e, na Ásia, Pitana, onde os tijolos após serem fabricados e secos são lançados na água e aí flutuam. Parece, pois, que podem flutuar porque a terra da qual



Figura 12: diagrama estrutural e a sucessão de arcos. Fonte: MACDONALD, 1976.



Figura 13: exterior do Pantheon, desde o lanternim de S. Ivo. Fonte: MACDONALD, 1976.

são feitos é porosa. Assim, sendo leve, solidificada ao ar, não retém nem absorve água. Tendo uma consistência leve e porosa, não permitem, por conseguinte, que a água penetre em seus corpos e, qualquer que seja o peso que tiverem, comportam-se por natureza como pedra-pomes, sendo sustentados pela água. Destarte, apresentam grandes vantagens, pois não representam sobrecargas consideráveis para as edificações e, ao serem transportados, não se desagregam sob a ação das intempéries. (Livro II Capítulo VII)

A superfície hemisférica teórica da cúpula tem aproximadamente 1,5m de espessura, porém, somente um terço desta forma pode ser vista do exterior (figura 13). Acima do nível III, existe algo como cinco mil toneladas de alvenaria, arqueadas majestosamente sobre uma área desobstruída de aproximadamente

150 metros quadrados. E é esta que é sustentada e estabilizada pelas fundações funcionando como contra-peso.

Existem sete anéis sucessivos (figura 14) que possuem seções variáveis. Os cinco anéis médios são de dimensões praticamente iguais. Foram construídos com a finalidade de adicionar a carga sobre a parcela do conjunto de arcos de sustentação, de forma que todos os esforços fossem transmitidos de modo igual, funcionando como contrafortes, auxiliando a estrutura na estabilidade fruto da compressão. A fim de fornecer uma massa substancial de alvenaria nesta posição crítica, onde a inclinação descendente da abóbada se torna mais pronunciada, era conveniente e prático construir desta forma.

A abóbada foi construída em anéis sucessivos de concreto posolânico, apoiada em uma estrutura semi-hemisférica de madeira em cima de enormes fôrmas circulares. Uma grande grelha foi construída, para resistir aos esforços da concretagem. Estes apoios com alturas superiores a vinte metros configuraram uma espécie de “floresta” de escoras de carpintaria refinada e impressionante pela sua dimensão e ineditismo. Uma lenda medieval conta que uma quantidade enorme de terra foi colocada dentro do cilindro do corpo principal do Pantheon para fornecer sustentação para o erguimento da abóbada. Diz-se, ainda, que o Imperador pagou os operários com ouro para que a terra fosse retirada o mais depressa possível de dentro do edifício após o término da cura da abóbada.

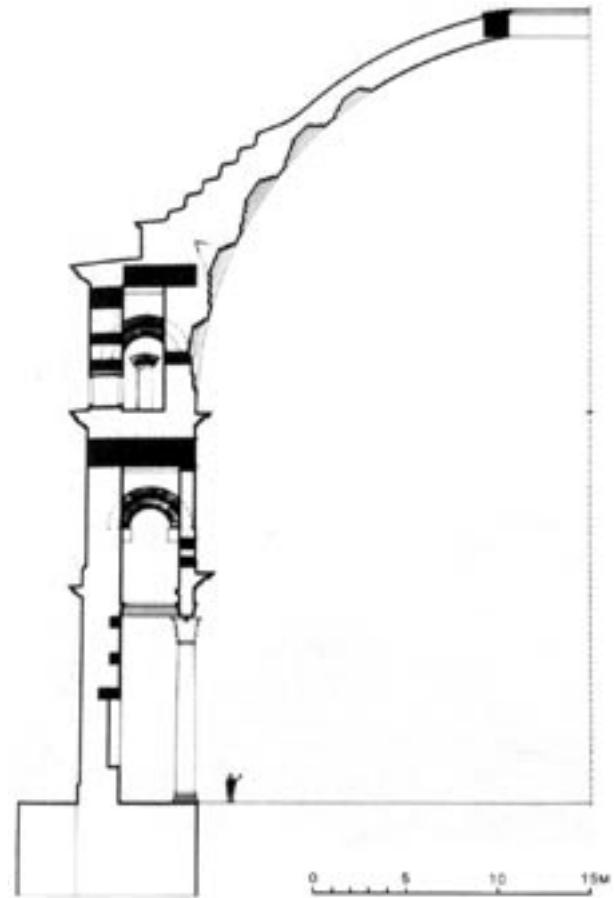


Figura 14: seção parcial do Pantheon. Fonte: MACDONALD, 1976.

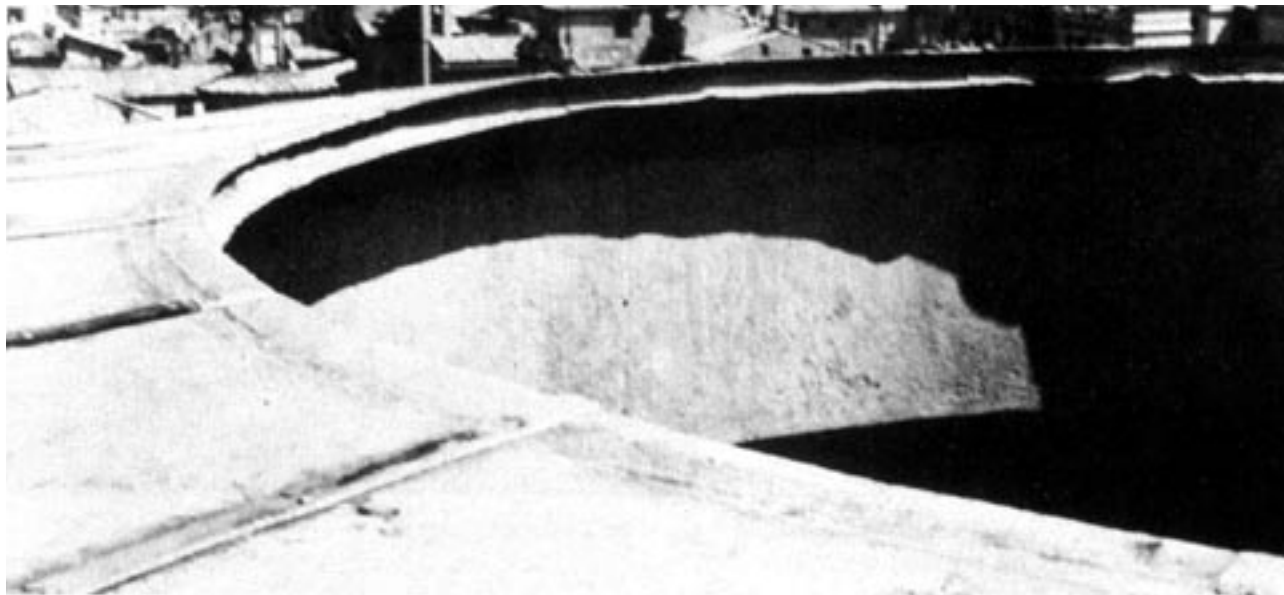


Figura 15: detalhe do óculo e o anel de alvenaria em compressão.
Fonte: MACDONALD, 1976.



Figura 16: detalhe do piso e os orifícios de esgotamento. Fonte: MACDONALD, 1976.

A característica mais espetacular do Pantheon é o óculo central (figura 15). Seu anel circular de uma área de $62,80\text{m}^2$, equivale à aproximadamente 4% da superfície do pavimento abaixo. Ele é revestido de bronze, inclinando-se para se afastar da cobertura. A parede vertical do anel do óculo, é feita de tijolos colocados de maneira vertical e radialmente. É teoricamente um anel de compressão, resistindo e ajudando a distribuir os esforços criados pelo peso e pela posição da abóbada que são dirigidos para o vazio abaixo. Sendo circular, ele contrabalança e distribui a carga pelo número infinito de diâmetros da abóbada, criando um sistema de ajuda recíproca.

O espaço interior atual data, na maior parte, do ano de 1873. Ele segue o desenho original e contém algumas pedras do pavimento antigo. É composto de círculos e de quadrados alternados de mármore coloridos, e dos granitos arranjados em faixas longitudinais e transversais. Não há nenhuma sala abaixo dos pavimentos, somente um sistema de canaletas de drenagem. Uma questão interessante é que as águas pluviais que caem dentro do edifício pelo óculo são esgotadas através de orifícios no piso interno do Pantheon (figura 16) que deságuam nestes canais inferiores. Observa-se na obra de Vitruvius esta questão em alguns momentos, como o que se segue:

E assim a água que é coletada das chuvas possui virtudes ainda mais saudáveis porque é selecionada pela ténuidade leve e subtilíssima em todas as fontes, após o que, filtrada pela agitação do ar, liquefazendo-se, retorna à terra durante as tempestades. (Livro VIII Capítulo II)

Várias das preocupações dos executores do projeto do Pantheon podem ser facilmente observadas no tratado de Vitruvius. A solidez das fundações, a razão inversa entre altura e peso dos materiais utilizados nas vedações e paredes, a simetria, o templo circular. A construção do Pantheon, um dos edifícios mais significativos da superação do intelecto humano, não representa a aplicação direta e absoluta de todo o tratado de Vitruvius, porém, com alguns dos exemplos colocados até aqui, observamos as relações adotadas na concepção do edifício, as quais, até hoje, estão presentes tanto no ofício do arquiteto como nas obras que remanescem através dos tempos.

Juliano Caldas de Vasconcellos é Arquiteto e Urbanista, graduado no ano de 2000 pela Faculdade de Arquitetura da UFRGS, Mestre em Teoria, História e Crítica da Arquitetura, no ano de 2005, pelo Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR) da UFRGS. Professor dos Cursos de Arquitetura e Urbanismo e Design do Centro Universitário Feevale.

REFERÊNCIAS

MACDONALD, William L. *The architecture of the Roman Empire*. New Haven; Yale University Press. London. 1988, 316 p. : iIII., maps, plans.
MACDONALD, William L. *The Pantheon :design, meaning, and progeny*. Cambridge: Harvard University Press, 1976. 160 p.
MARK, Robert. *Architectural technology up to the scientific evolution: the art and structure of large - scale buildings*. Cambridge, Us : Mit Press, 1993. 252p.: ill.
MORGAN, Morris Hicky. *Vitruvius the ten books on architecture*. New York: Dover Publications, 1914. 331 p.
POLIÃO, Marco Vitruvius. *Da Arquitetura*. São Paulo: Hucitec; Fundação para a Pesquisa Ambiental, 1999.



Leandro Manenti

Cinco Preces pela Arquitetura Egípcia

Foi ao som de buzinas incessantes que fomos levados para a milenar cultura egípcia. Não, não se tratavam de honras militares pela nossa presença, mas a simples maneira local de dirigir, a qual, somada aos costumes, roupas, cheiros, clima e, principalmente, ao idioma e ao alfabeto, faz com que a cultura árabe se imponha de forma instantânea e onipresente a todo estrangeiro que aterrisse. Após o choque inicial, começa-se a refletir e chega-se à simples conclusão de estar em outro lugar. Lugar no sentido diverso, não apenas geográfico, mas um lugar não-ocidental, não-católico, não-linear e não-cartesiano. Esta conclusão foi essencial para o entendimento do chamado trânsito egípcio, visto que os veículos bastante familiares, em sua maioria, Renaults, são de fato os mesmo que conhecemos. Contudo, o condutor não o é, assim como as ruas não o são.

Porém, uma coisa é praticamente certa: o referido condutor era muçulmano, assim como noventa por cento da população do país. Ser Islâmico é fator decisivo na vida egípcia, e, apesar de o país já ter sido dominado por inúmeros povos, desde o ano 642, o Egito permanece muçulmano. A vida de um muçulmano é regida pela Sharia (mesma palavra empregada para designar estrada), que define normas de conduta, de vestimenta e de alimentação, além de estabelecer os cinco pilares da fé: a shahada (o reconhecimento de que não há outro Deus a não ser Alá, e Maomé é seu profeta), as saláts (cinco preces diárias voltadas a

Meca), a zakat (o pagamento de dízimos anuais, usado para auxiliar os pobres), o jejum nas horas de sol no mês do Ramadã e o hajj (a peregrinação a Meca, realizada pelo menos uma vez na vida).

Porém, o assunto sobre o qual me propus refletir era a arquitetura egípcia, e, para tanto, se faz necessário conhecer um pouco sobre a história egípcia, pois sua influência na arquitetura é inegável. Como já foi referido, o Egito já sofreu muitas invasões, e, portanto, influências de diversas culturas. Aliás, os próprios árabes muçulmanos - hoje dominantes - são invasores, pois o povo que originalmente ocupava a região do Nilo eram os antigos egípcios, governados pelos Faraós. Estas várias transformações, simbioses culturais entre dominados e dominadores, fizeram com que o Egito fosse hoje um local de edificações muito variadas, com sobreposições de influências e de elementos. Procurando organizar esta reflexão, separei estes mais de cinco mil anos de arquitetura em cinco períodos, como os cinco momentos de oração do muçulmano, que nas cidades árabes são lembrados ao longo do dia com o atordoante som de versos do Alcorão, que são lançados ao ar pelos alto-falantes das mesquitas.

Página anterior: acervo do autor.



Pirâmides e esfinge – Gizé. Foto: acervo do autor.

1- Salât Assobh (prece do amanhecer)

A alvorada da arquitetura egípcia se confunde com o nascimento da arquitetura propriamente dita. Poderíamos discutir se um abrigo primitivo executado em madeira e peles de animais é ou não arquitetura, mas, depois de conhecer as pirâmides, estou convencido de que são, ao menos emblematicamente, as primeiras obras de arquitetura de nossa história. Elas não são as primeiras construções, mas arquitetura não é apenas construção; não foram as primeiras a serem projetadas, mas há projetos que não são de arquitetura; são geométricas, mas isso também não é o suficiente para me convencer a classificá-las como arquitetura. Para mim, inegavelmente inebriado pela tempestade de areia, a resposta está justamente na simples pergunta: por que existem? Por que construir uma estrutura de 146 metros de altura, movimentando mais de dois milhões de blocos de pedra para enterrar alguém dentro? Uma cova tradicional ou mesmo uma mastaba de tijolos de terra já não seria suficiente? A resposta: não, porque arquitetura é a expressão dos homens, de seus anseios, carregada de simbolismos. Uma pirâmide não é apenas um túmulo, é uma representação nítida de poder, de divindade e de onipresença, e, por conseguir representar de maneira tangível estas características abstratas, é que as classifico como arquitetura.

Observando as pirâmides, outro dogma me pareceu ter caído por terra: o da dependência da arquitetura com relação à técnica construtiva. Uma pirâmide deveria servir como um túmulo, porém, até então, não havia sido desenvolvida técnica que permitisse criar uma

sala no interior de um maciço de pedra, com milhares de toneladas sobre o teto. Esta tecnologia teve de ser desenvolvida e foi sendo aperfeiçoada até a construção das grandes pirâmides em Gizé. Foi o impulso criativo que trouxe a técnica, e não o contrário, e novamente se percebe a incongruência entre a forma adotada e sua função primeira, o túmulo.

Mas o Egito Antigo não foi feito apenas de pirâmides. Os templos sagrados também foram importantes obras de arquitetura, além de, é claro, toda a arquitetura civil, que, por ter sido executada em tijolos cozidos ao sol, não permaneceu. Visualizando os templos, tem-se a exata noção do pensamento cíclico que caracterizou a civilização egípcia, a qual, diferentemente da nossa visão linear e progressista do tempo, buscava na repetição de fórmulas arquitetônicas expressar a constância e previsibilidade que sustentou esta sociedade por três mil anos. Fica aquela pergunta: por que vivemos, nós ocidentais, nesta constante busca pelo novo, que incendeia este consumismo desenfreado?

2- Salât Addohr (prece do meio-dia)

Pouco sobrou do período de dominação romana e bizantina em termos de arquitetura, porém, ainda hoje restam os traços culturais desta influência cristã que durou de 30 A.C. a 638 D.C. Isso pode ser observado nos poucos, porém fiéis, seguidores do cristianismo cóptico, que é uma parte da igreja, muito próxima da ortodoxa grega, visto sua origem comum. Os cópticos possuem seus templos concentrados na região conhecida como o Cairo Antigo, ao sul do centro da atual capital. São igrejas



Vista frontal dos templos de Khons, Karnak e Medinat Abu – Luxor
Fotos: acervo do autor.



Vistas externa e interna da Igreja Suspensa – Cairo. Fotos: acervo do autor.

em formato de basílicas, profusamente decoradas com mosaicos e afrescos, sendo a mais importante delas a chamada Igreja Suspensa. Ela recebe este nome pelo fato de ter sido construída sobre as fundações circulares de uma das torres que protegiam a cidadela fundada pelos romanos naquele local, chamada de Babilônia, quando a cidade do Cairo ainda nem existia.

A igreja é constituída de três naves paralelas, com coberturas abobadadas em madeira. O púlpito chama a atenção pelos seus treze pilares, representando Cristo e os apóstolos, sendo um deles de coloração mais escura, simbolizando Judas.

A localização é considerada muito sagrada, visto que se acredita ter sido ali o local de repouso da Sagrada Família quando fugia da Palestina, procurando livrar o Primogênito Salvador recém-nascido da ira dos governantes romanos da província da Judéia. Por esta sua localização especial, nas imediações existem, além de igrejas, um convento, um monastério, uma mesquita, dois cemitérios e ainda uma sinagoga. Tudo isto em uma área de menos de quatro hectares, com ruelas e passagens estreitas, ladeadas por fachadas simples e pouco decoradas, que não refletem o esplendor dos interiores, que, em suma, poderiam ser comparadas à arquitetura paleocristã do mesmo período na Europa. Na mesma área, neste período em que havia as muralhas da Babilônia egípcia, havia em seu interior, mais de vinte igrejas, circundadas por inúmeras vielas, que lembravam a antiga Jerusalém, segundo os historiadores e arqueólogos.

3- Salát Al-Açr (prece da tarde)

A partir do ano de 640, o território egípcio passou a sofrer invasões sucessivas dos povos árabes vindos do leste, e, desde então, o Egito passou a fazer parte do Islã. Já em 642, os invasores haviam se estabelecido ao norte da fortaleza romana, no local denominado Fustat, muito próximo da atual capital egípcia. Porém, foram os Fatimids, também conquistadores árabes, que chegaram em 969, os quais, ao vencerem seus predecessores, fundaram uma cidade cujo nome significa “a vitoriosa”: Al-Qahira, ou melhor, o Cairo. A partir daí, a cidade iniciou sua ascensão, suplantando em poder e riqueza as antigas capitais dos faraós.

O Cairo, portanto, é uma cidade árabe, que não possui qualquer ligação com o mundo antigo. Suas principais características ainda podem ser vistas no bairro denominado Cairo Islâmico, que é protegido pela UNESCO como Patrimônio da Humanidade. Suas ruas tortuosas, muitas ainda sem pavimentação, são repletas de mesquitas, mausoléus, madrassas, muitos minaretes que definem o perfil da cidade, e o mercado Khan-al-Khalili, marca absoluta em toda cidade fundada por genuínos comerciantes.

A característica mais marcante da arquitetura islâmica, na minha percepção, é a adoção de um rigor geométrico. Mesmo parecendo um contra-senso, se comparado com o tecido urbano totalmente irregular, as edificações apresentam um rigor geométrico impressionante. Desde a concepção em planta, a simetria é muito empregada, passando por ritmados pátios e interiores



Bairro Islâmico – Cairo. Fotos: acervo do autor.



Antigo Hotel Cecil e o Banco Masr – Alexandria. Fotos: acervo do autor.

marcados por várias colunas, e chegando aos inúmeros detalhes ornamentais, sempre constituídos por uma sobreposição de linhas geométricas que se articulam formando um todo regrado e agradável aos olhos. Esta característica tem relações diretas com a religião, visto que a figuração é proibida, cabendo assim aos artistas desenvolverem técnicas de ornamentação baseadas em figuras abstratas, linhas e tramas, que naturalmente evoluíram para a geometria. Cabe ressaltar que os árabes são extremamente sábios com relação à matemática, tendo, inclusive, desenvolvido o sistema numérico que utilizamos até hoje: o arábico.

4- Salât Al-Maghreb (prece do pôr-do-sol)

Após este período de emergência das grandes obras de arquitetura, o que se viu a partir de 1882 foi o início de um ocaso na identidade egípcia e árabe. A partir deste ano, o Egito passou a ser controlado pelos ingleses, que adicionaram a Jóia do Nilo à sua coroa, alegando o não pagamento dos débitos gerados pela construção do canal de Suez como desculpa para a anexação. Foi um período de grande entrada de europeus, que, atraídos pelo clima e pelo fascínio romântico e cientificista de explorar as “Antiguidades Egípcias”, invadiram cidades como Alexandria, e as transformaram em um grande balneário.

A sensação que se tem ao visitar a beira-mar de Alexandria, ou o novo bairro do Cairo chamado Heliópolis, é de se estar vendo um desfile de europeus fantasiados de Ali Babá e odaliscas. O total desconhecimento acerca dos princípios da arquitetura árabe é evidente. O que vemos em Heliópolis, por exemplo, são ruas curvas, inspiradas

em cidades jardins, projetadas para um clima totalmente oposto ao desértico, com uma seqüência de edifícios simétricos, com passeios cobertos por loggias, em um ritmo bastante clássico, porém, recobertos de decoração a la mil e uma noites. A idealização deste mundo árabe, e egípcio ao mesmo tempo, criou uma abstração irreal que comprova a tese de que o “oriente” é, na verdade, uma invenção do ocidente, e que talvez nunca compreendamos os povos não ocidentais de forma correta.

Mas os absurdos não param por aí. O bairro de Heliópolis, idealizado e construído por um barão belga no início do século vinte, contém pérolas da arquitetura, que conseguem ser mais inadequadas do que os edifícios descritos anteriormente. Um exemplo é o Palácio do Barão, residência do construtor, projetada em “estilo” cambojano, e o seu mausoléu, uma miniatura da basílica de Santa Sofia. Visivelmente, trata-se de um período estrangeiro, que representou mais uma cruzada ocidental na tentativa de “libertar” outros povos do “infortúnio” de não serem iguais. Bush não foi o primeiro, e não será o último, infelizmente.

5- Salát Al-Ichá (prece da noite)

A noite chegou no chamado “Sábado Negro”, quando, a partir da cidade do Cairo, iniciou-se uma onda de revoltas populares que varreu, ou melhor, queimou os traços da ocupação inglesa. Os revoltosos expulsaram o Rei Farouk, um fantoche dos ingleses, e um grupo de militares levou ao poder Gamal Abdel Nasser, instaurando pela primeira vez, desde os antigos Faraós, um governo constituído por egípcios, que se estende desde 1952 até hoje. Os



Sharia Ibrahim Laqqany – Heliópolis – Cairo. Foto: acervo do autor.



Sede do Ministério das Relações Exteriores – Cairo. Foto: acervo do autor.

grandes proprietários de terra tiveram suas posses confiscadas, e uma espécie de reforma agrária similar à revolução socialista soviética foi implantada à força. Os estrangeiros residentes se apressaram em sair do país, com medo das represálias, abandonando residências e também móveis e utensílios, que ainda hoje são vendidos nos antiquários de Alexandria.

Mesmo com a onda nacionalista gerada pelo controle de seu próprio destino, o que se observou foi uma vontade crescente da população em se tornar “ocidental”, principalmente a elite. Em função de uma indústria do turismo em expansão, a chegada de novos “invasores”, desta vez convidados, iniciou-se, e observa-se grandes investimentos na construção de hotéis, dos quais o Nile Hilton é emblemático. Inaugurado em 1957, o hotel fica bem no centro do Cairo, às margens do Nilo, e é um representante fiel do chamado Estilo Internacional. A ele sucederam várias outras construções pertencentes às grandes cadeias de hotéis internacionais: Sheraton, Intercontinental, Four Seasons e Marriott. Porém, a prevalência de uma arquitetura modernista foi sendo substituída por uma de linguagem ligada ao passado faraônico, fazendo do pós-moderno a referência do momento. As grandes torres que se perfilam nas margens do Nilo buscam na arquitetura passada suas características, mesmo que em escala totalmente diferente.

A vontade de aderir à globalização é forte não somente na classe mais abastada, que frequenta shoppings ocidentais absolutamente iguais aos modelos internacionais,

mas também na população mais pobre. Isto pôde ser observado no fracasso do projeto de habitação social do arquiteto Hassan Fathy, que ganhou projeção mundial ao propor a retomada da autoconstrução com abóbadas de tijolos de barro queimados ao sol, que era empregada na tradição dos povos do deserto, no projeto para a cidade de Nova Gourná. A cidade foi projetada e construída para acomodar os habitantes de Gourná, um vilarejo construído em cima de vários túmulos antigos, que para poderem ser escavados e preservados geraram este reassentamento. Porém, os habitantes não aceitaram estas casas de concepção “antiga”, transformando-as assim que se mudaram. E, mesmo o projeto tendo sido aclamado pela crítica mundial, não contemplou adequadamente as expectativas dos usuários.

Esta crise de identidade, muito familiar à nossa realidade brasileira, é o reflexo cruel da globalização, ou melhor, da ocidentalização, que tem levado à descaracterização da arquitetura em países pobres. A linguagem do pós-modernismo, que, em sua essência, propunha a volta à valoração das culturas locais, frente à proliferação do Estilo Internacional, acabou por ser tomada de maneira literal e historicista, gerando exemplares duvidosos que se parecem muito mais com brincadeiras inconseqüentes do que propriamente com uma proposta de revalorização cultural.

Um dos poucos exemplares de arquitetura contemporânea que se afasta do historicismo, a Biblioteca Alexandrina, foi, projetada por um escritório estrangeiro, o grupo norueguês Snøhetta. O projeto, na forma de um grande

cilindro inclinado, que busca relações com a arquitetura geométrica e monumental do antigo Egito, tem diversas qualidades. O edifício gera um marco visual, uma referência para a cidade, e, a exemplo da antiga biblioteca da Alexandria, procura abrigar uma grande quantidade de livros, podendo comportar até oito milhões de exemplares. E, ao contrário do que se imaginaria, a nova biblioteca não procura ter seu foco em livros antigos, mas sim no conhecimento contemporâneo, possuindo, ainda, o segundo maior arquivo digital sobre Internet e televisão do mundo, que é acessado por diversos terminais e televisores de plasma.

Oxalá este novo edifício, cuja forma é associada à de um sol nascente, o segundo sol da Alexandria - o sol da sabedoria, signifique um novo alvorecer para a arquitetura em terras egípcias. Afinal, o olhar enigmático que a Esfinge deita sobre a cidade contemporânea que está aos seus pés, parece propor este desafio.

Leandro Manenti é Arquiteto e Urbanista (UFRGS, 1997), Mestre em Arquitetura (PROPAR - UFRGS, 2004), Professor Adjunto e Coordenador do Curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Feevale.



Biblioteca Alexandrina – Alexandria. Foto: acervo do autor.



Vista da cidade a partir da esfinge – Cairo. Foto: acervo do autor.



Luciana Néri Martins

Espaço Arquitetônico e Modelo Pedagógico

Aqui não falarei puramente da arquitetura universitária, algo que venho estudando em minhas atuais pesquisas, mas também da arquitetura que se tem adotado para as escolas de ensino fundamental e médio. A idéia é apresentar aos arquitetos em geral, e, principalmente, aos estudantes de arquitetura - pois estes, sim, serão os arquitetos que influenciarão e escreverão nosso futuro - uma reflexão sobre o binômio espaço arquitetônico e modelo pedagógico, sensibilizando a todos sobre a questão de que a base de um projeto arquitetônico para instituições de ensino deveria obedecer tal modelo, poucas vezes considerado nos projetos.

Tenho trabalhado na disciplina de Projeto Arquitetônico III, da Feevale, alguns dos conceitos que pretendo abordar neste texto. Sinto que os acadêmicos que passam pela experiência de reflexão e sensibilização quanto aos espaços que irão projetar, e quanto à preocupação em conhecer o que as pessoas que efetivamente irão trabalhar na escola (o programa escolhido pela disciplina) necessitam e pensam, terminam propondo projetos mais realistas, coerentes com o entorno e preocupados com a aplicação do que vivenciaram. Afinal, imaginar-se no lugar destas pessoas e estudar os conceitos pedagógicos com os quais elas trabalham permite ao acadêmico de arquitetura pensar projetos com mais sentimento, impulsionando a criatividade e o raciocínio, para melhor solucionar o problema a ele proposto.

Desta forma, inicio minha reflexão desde o binômio espaço arquitetônico e modelo pedagógico, mostrando a forte cumplicidade que existe entre ambos os conceitos no processo de ensino-aprendizagem, pois, conforme for a opção que ambos apliquem em sua concretização, podem influenciar-se, positivamente ou não.

É evidente que o sistema organizacional, o sistema metodológico ou educativo, assim como a articulação e realização de um edifício escolar tendem a exercer influência determinante na educação dos sujeitos que utilizam tal espaço, e, por isto, é de suma importância que ambas instituições (arquitetônica e educativa) respondam às demandas de uma sociedade moderna, democrática e globalizada.

Cada estudante, cada aula, cada escola são únicos, e como tais devem ser tratados. Cada situação deve procurar as características sociológicas, pedagógicas e arquitetônicas que facilitem respostas positivas e necessárias para cada realidade específica, buscando elementos de identidade e dando soluções funcionais, estéticas e ambientais que favoreçam uma educação inovadora, estabelecendo um diálogo entre o espaço arquitetônico e o modelo pedagógico. Esses, por sua vez, devem ser respeitosos com seu entorno, adequando-se a ele e afastando-se de esquemas unificadores, porém, de uma certa forma, assegurando espaços dotados de privacidade ou singularidade.

Página anterior: montagem fotográfica da autora.

Os espaços também possuem a condição de favorecerem as relações sociais e de convivência, e este é um aspecto fundamental a se ter em conta no momento de se concretizar o projeto da organização espacial. É muito importante priorizar soluções que permitam flexibilidade e adaptabilidade às mudanças que, ao longo do tempo, possam vir a ser produzidas. A idéia é ensejar uma flexibilização entendida não tanto como a possibilidade de modificar a configuração externa do edifício, mas sim, como caracterização e individualização dos espaços internos, tornando-os passíveis de adaptação a diferentes usos e provocando mobilidade dentro do próprio centro. Um exemplo é a adaptação do espaço à possibilidade de criação de grupos de estudantes dentro das salas de aula, que respondam a diversos núcleos de interesse e a diferentes estratégias didáticas. A educação, sobretudo, deve ser inovadora e o espaço arquitetônico, deve favorecê-la.

Se voltássemos um pouco na história, passando pelo início do século XVIII, poderíamos encontrar referências, tanto pedagógicas quanto arquitetônicas, que contribuem para esta reflexão. Rousseau (1712–1778) foi um dos primeiros pedagogos a perceber o espaço escolar de uma forma diferente, refletindo o diálogo entre o espaço arquitetônico e o modelo pedagógico. Posteriormente, outros grandes mestres também o fizeram, como Maria Montessori (1870–1952), Ovide Decroly (1871–1932), Rosa Agazzi (1866–1951), Celestin Freinet (1896–1966), entre outros, assim como o psicólogo John Dewey (1859–1952) e o arquiteto Josep Goday y Casals (1882–1936). Estes deram suas contribuições, ressaltando a importância

que tem o ambiente (a distribuição de seu espaço, a relação da organização de seu mobiliário, a relação do interior com o exterior do edifício escolar), relacionando a criança como protagonista e afirmando que o professor não é somente aquele que ensina enquanto os estudantes aprendem. Existe uma troca entre ambos, garantindo uma ação docente estimulante e inovadora, ação da qual o espaço físico faz parte.

A partir destes pensadores, iniciou-se a observação quanto às necessidades e suas relações com o espaço físico, tanto dos estudantes, como das opções metodológicas que os professores e suas escolas desejam realizar. Desta forma, ressalta-se não somente o trabalho que se desenvolve dentro da sala de aula, mas todo o conjunto de atividades que envolvem o ensino-aprendizagem, pensando-se também, nos espaços intermediários, como por exemplo: os espaços de convivência, espaços de aprendizagem e de brincadeiras, de estudo e de criação de hábitos, de trabalho individual e coletivo, espaços para alimentação e descanso, espaços cobertos para recreação, de leitura e entretenimento, etc... Ou seja, a importância da relação espaço arquitetônico – modelo pedagógico se dá não somente nas salas de aula, mas também, nos espaços multiuso da escola, os espaços multidisciplinares.

É muito importante que ambos os espaços – arquitetônico e pedagógico – contem sempre com a possibilidade de suscitar reflexão e trabalho conjunto, para, assim, garantir os aspectos essenciais que possam contribuir para uma ação docente eficaz, podendo responder às

necessidades, tanto dos discentes como dos docentes. Esta inter-relação exige planejar a organização do espaço, tendo em conta fatores que devem prevalecer em um projeto educativo de uma escola, como: as pessoas (em primeiro lugar), os espaços (individual e coletivo), o currículo e o programa, os métodos e as normas.

Na Espanha, a renovação pedagógica tem possibilitado a realização de inúmeras experiências inovadoras, capazes de recuperar modelos anteriores que favoreciam tanto os conceitos relacionados com a higiene escolar como os aspectos relacionados com as metodologias e opções didáticas. Agora, equipes multidisciplinares permitem unir arquitetos e pedagogos para refletirem e trabalharem conjuntamente. Este resultado vem trazendo realizações adequadas às necessidades de hoje, tornando possível que espaços de relações convertam-se em pontos importantes tanto para a aprendizagem, como para a socialização dos indivíduos.

Esta reflexão é uma tentativa inicial de demonstrar que o tema da arquitetura escolar é bastante rico, e que se poderia dissertar e discutir muito acerca deste assunto. Porém, para finalizar este ensaio, é importante deixar registrado que as escolas devem abrir-se como espaços polivalentes e favorecer as atividades de grupo, permitindo uma utilização mais didático-pedagógica de todo seu espaço escolar.



Escola de Ensino Fundamental na Califórnia, onde cada sala de aula, possui um espaço para aulas ao ar livre, projetada em 1935 por Richard Neutra. (BENÉVOLO, Leonardo. Diseño de la Ciudad – 1: La descripción del ambiente. Barcelona: Gustavo Gili, 1982., p.139.)

Luciana Néri Martins é Arquiteta e Urbanista (UNISINOS, 1996), Mestre em Engenharia Civil, com ênfase em Cadastro Técnico Multifinalitário (UFSC, 2001). É doutoranda em Ciências da Educação, na Universitat de les Illes Balears – UIB, nas Ilhas Baleares, Espanha, tendo como tema de tese, Arquitetura Univesitária. É professora do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Feevale, do qual foi coordenadora, quando de sua implantação.



Panorama de la plaza de la villa de Guadalupe.—A: lado del Norte. B: Oeste. C: Sur. D: Este.—Marzo 29 de 1839

(Viaje al Durazno).

Luiz Fernando Rhoden

A arquitetura popular na fronteira meridional do Brasil no século XIX

A história da arquitetura e dos traçados urbanos no Rio Grande do Sul tem sido tema pouco tratado ao longo do tempo. A partir da década de sessenta, tivemos os aportes de um ou dois pesquisadores arquitetos, que, infelizmente, só conseguiram tratar de poucos temas no espaço e no tempo. Mais recentemente, outros arquitetos desenvolveram estudos semelhantes e, em alguns casos, concluíram dissertações de mestrado e teses de doutorado sobre o tema.

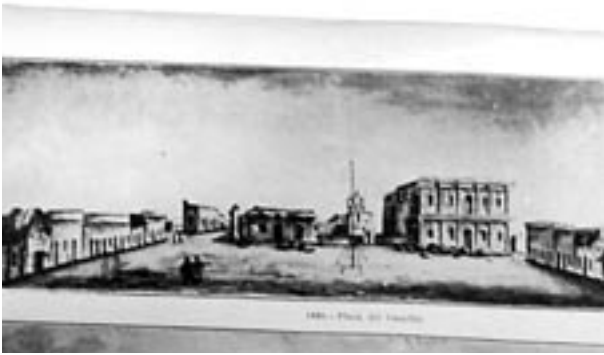
Entretanto, não só os arquitetos têm se debruçado sobre esses temas. Ultimamente, também os historiadores têm buscado resgatar aspectos referentes às cidades do Rio Grande do Sul, tal como tem acontecido, também, em nível nacional. Um desses historiadores é Mário Maestri, professor da Universidade de Passo Fundo, que escreveu “O sobrado e o cativo: a arquitetura urbana erudita no Brasil escravista – o caso gaúcho”, onde analisa amplamente a arquitetura produzida ao longo do século XIX, nas cidades gaúchas.

Partindo do pressuposto correto de que a arquitetura é resultado dos processos econômicos e sociais de cada época, o historiador verifica o contexto da dialética das relações entre o todo e as partes, entre o Brasil e as cidades da Província meridional (Maestri, 2001, p. 17), para tentar comprovar a tese da homogeneidade urbana nacional, em função da existência do escravismo na



San José, no Uruguai, 1839. Fonte: ARREDONDO, 1929.

Página anterior: desenho de Juan Besnes Irigoyen, de 1839. Fonte: ARREDONDO, 1929.



Canelones, 1839. Fonte: ARREDONDO, 1929.

sociedade brasileira novecentista. A tese, portanto, está centrada na equação de que ao longo de quase todo o século XIX, período de sua investigação, embora o modelo político tenha se alterado, o modelo econômico e social do Brasil, e, por extensão, do Rio Grande do Sul, não se alterou, estando calcado no escravismo e na produção rural de exportação. Ora, se o processo econômico e social não se alterou, ou se alterou muito pouco, e se este condiciona a arquitetura de uma época, logo a arquitetura produzida no século XIX quase não se alterou, conduzindo à homogeneização de nossas cidades. Assim, partindo desses pressupostos, os diferentes momentos da arquitetura novecentista (neoclássico e ecletismo) não passaram de modismos fachadistas, que não tiveram influência na evolução dos espaços interiores das residências urbanas. Por outro lado, esse mesmo fachadismo teria contribuído para a uniformização da aparência de nossas cidades. Note-se que o mesmo historiador não leva em consideração a introdução de novas tipologias, típicas do século XIX, no contexto urbano.

Será que tudo se passou dessa maneira? Será que o processo social, principalmente, não foi mais dinâmico no Rio Grande do Sul, fazendo com que, mesmo com a manutenção do sistema escravista, nossas cidades fossem menos homogêneas que as demais cidades brasileiras? Tentando contribuir para o esclarecimento dessas questões, apresento, a seguir, alguns dados, que são resultado de uma pesquisa que venho desenvolvendo desde 1994.

O estudo apresentado pelo historiador Mário Maestri, embora baseado numa ampla pesquisa de fontes documentais, não se refere à importante questão sócio-econômica do século XIX, que foi o processo colonizador feito com colonos estrangeiros no Rio Grande do Sul, para nos atermos apenas ao nosso caso.

A chegada de colonos alemães, em 1824, contribuiu para dinamizar a economia do Rio Grande do Sul, abrindo novas frentes de povoamento e introduzindo o trabalho não escravo na economia regional. Embora os traçados urbanos tenham sido feitos por engenheiros militares luso-brasileiros e a presença de escravos tenha sido comprovada entre os colonos fixados nos primeiros povoados, estes, quando puderam, introduziram tipologias arquitetônicas vernaculares, ou seja, feitas pelo povo, sem a presença de arquitetos, com seu limitado repertório de conhecimentos, com características e técnica construtiva de origem teutas. Eram casas que evidenciavam uma manifestação cultural, onde o seu exclusivo “saber- fazer” – a técnica do enxaimel - satisfazia as peculiares necessidades expressas em programas caracterizados por próprios e únicos usos e costumes. O sistema construtivo que lhes era familiar nas cidades alemãs de então foi utilizado aqui para a construção de residências, salões de festas e armazéns, que se diferenciavam no espaço urbano de origem portuguesa, composto por prédios de duas ou quatro águas, cobertos com telhas capa e canal, grandes beirais e caiados de branco. Tratava-se de arquiteturas que conviviam lado a lado, compartilhando o mesmo espaço urbano, agora heterogêneo. Exemplo disto são os casos

de Ivoti, Dois Irmãos, Sapiranga e mesmo o bairro de Hamburgo Velho, em Novo Hamburgo.

O mesmo pode-se verificar na fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai e a Argentina, na primeira metade do século XIX, quando vários viajantes, ao percorrê-la, descreveram suas vilas como não parecendo povoações portuguesas, mas espanholas. Verificado que os traçados urbanos dessas vilas correspondiam à tradição portuguesa, voltou-se a atenção para o conjunto urbano edificado, buscando encontrar as características que evidenciassem uma aparência espanhola.

Neste estudo comparado utilizaram-se algumas iconografias de vilas uruguaias, da primeira metade do século XIX, inventários dos bens edificados das cidades da fronteira, realizado nos anos de 1990, pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e as descrições dos viajantes, como Saint-Hilaire, Avé-Lallemant, Arsène Isabelle e Alcides D’Orbigny.

Na primeira metade do século XIX, em função das lutas internas no Uruguai e na Argentina, houve a imigração de uma parte de suas populações para as vilas e cidades da região fronteira do Rio Grande do Sul. Na medida em que chegavam a essas povoações, iam se instalando, legalmente ou não, e construindo suas casas vernaculares. Tratava-se de tipologias populares hispano-americanas, construídas sem a mão de arquitetos ou engenheiros, que passaram a integrar o contexto urbano das povoações rio-grandenses, compartilhando-o com as tipologias luso-brasileiras.



Figura 1: com uma água



Itaqui



Itaqui

Fotos: acervo do autor.

Retoma-se aqui o conceito de arquitetura compartilhada, que se refere a tipologias arquitetônicas não originárias do meio cultural em que estão inseridas, que compartilham o espaço urbano original com as tipologias típicas daquele contexto cultural (Rhoden, 2005, p. 187).

Foram identificadas três tipologias que aparecem com mais frequência nas cidades e região da fronteira rio-grandense. A primeira é uma construção de alvenaria de tijolos ou de barro, na maioria das vezes aparente, que tem uma cobertura de uma só água, de telhas de barro ou de capim, escondida, com frequência, por uma platibanda. Geralmente, possui uma porta e duas janelas na fachada principal e um pé-direito muito elevado na frente (cerca de 3,50 m) e bastante reduzido nos fundos (cerca de 1,60 m), apresentando, portanto, um caimento acentuado do telhado. Devido a essa elevação, a aparência na fachada principal é de que existe, efetivamente, uma grande platibanda (o que em alguns casos existe mesmo) escondendo a cobertura, deixando a fachada desproporcional e fazendo parecer que as aberturas sejam menores do que realmente são. Sua planta baixa era variada, mas, em geral, não passava de dois cômodos: uma sala, na frente, e um quarto, nos fundos. A cozinha ficava num anexo, separado da casa. Essa tipologia é conhecida, hoje, como “cachorro sentado”, em função de sua aparência. (figura 1)

A segunda tipologia é um pouco mais sofisticada e maior que a primeira. Trata-se de uma construção quadrada, de alvenaria de tijolos ou de barro, rebocada ou aparente, com uma porta e duas janelas na fachada principal, com

cobertura plana, ou sotéia, e platibanda de dimensões equilibradas, dando ao conjunto uma feição melhor proporcionada que a tipologia anterior. Em alguns casos, foram encontradas essas tipologias com pátios internos onde existia uma aljube, para captação das águas das chuvas, ou poço. Para esses pátios abriam-se os diversos cômodos da edificação, como a sala de jantar, os dormitórios e a cozinha. (figura 2)

É interessante observar que, em 1849, o Presidente da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, Francisco José de Sousa Soares D'Andrea, propôs a construção de sotéias nas casa das vilas e cidades fronteiriças, em virtude de *“serem locais em que há muitos roubos e pela facilidade de passarem os bandidos de um para outro lado da fronteira, gerando impunidade”* (AHRS, Relatórios, 1849, p.13).

A terceira tipologia é uma derivação da segunda, pois se caracteriza pelo acréscimo de um mirante mais elevado sobre a sotéia. Trata-se uma pequena torre, geralmente quadrada, que tinha função de vigia, em tempos de guerra. Essa tipologia não foi encontrada nas povoações da fronteira rio-grandense, mas sabe-se da sua existência em algumas sedes de fazendas da região. (figura 3)

A impressão que causava a utilização dessas tipologias no contexto luso-brasileiro das povoações fronteiriças do Rio Grande do Sul, na primeira metade do século XIX, pode ser medida pelas palavras de Robert Avé-Lallemant (1980, p.298), quando, em 1858, referindo-se a Uruguiana disse que mais parecia uma cidade



Figura 2: com telhado plano



Santana do Livramento



Itaqui

Fotos: acervo do autor.

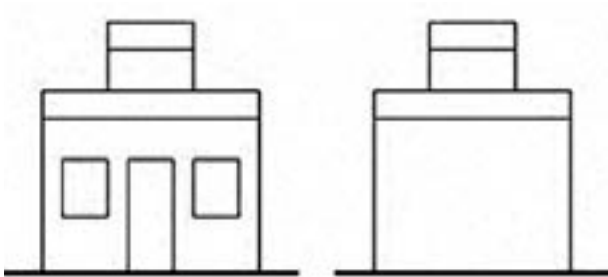


Figura 3: com mirante



Estância das Figueiras - Jaguarão



Estância São João - Jaguarão

Fotos: acervo do autor.

hispano-francesa, em função de sua arquitetura e dos vários franceses que ali residiam.

A utilização de platibandas e sotéias, ao invés dos tradicionais telhados de duas ou quatro águas, com beirais, contribuiu para alterar o ritmo dos telhados, dado por suas variadas alturas e formas típicas da arquitetura luso-brasileira.

A horizontalidade das platibandas e a ausência de telhados facilitou a percepção de grandes linhas retas contínuas de quadras inteiras compostas pelas tipologias hispano-americanas.

A heterogeneidade do conjunto urbano daí advinda contribuía para diferenciar essas vilas e cidades das demais do Rio Grande do Sul, apesar do escravismo ali existente. Como se fossem água e azeite, essas tipologias conviveram no passado, foram compartilhadas no mesmo espaço urbano, mas não se misturaram, ou seja, não houve uma hibridação da qual surgisse uma terceira tipologia, resultado da soma das características de cada uma.

Conhecidas desde o século XVIII, pelo menos, e pouco estudadas no contexto da arquitetura rio-grandense, essas tipologias foram reproduzidas desde meados do século XIX, pela população mais simples da região fronteira meridional, constituindo-se, portanto, num patrimônio cultural da região, cujos remanescentes merecem ser preservados.

Finalmente e voltando ao ponto inicial deste trabalho, deve-se considerar que a tese do historiador Mário Maestri não está errada, mas incompleta, pois no Rio Grande do Sul, ao longo do século XIX, a presença de colonos alemães e italianos e de refugiados hispano-americanos na fronteira contribuiu para dinamizar o processo econômico e social dessas regiões e tornar a arquitetura de muitas cidades e vilas rio-grandenses menos homogêneas.

Luiz Fernando Rhoden é Arquiteto (UFRGS, 1981), Especialista em conservação e restauração de monumentos e conjuntos históricos (UFBA, 1984), Mestre em História, com ênfase em História Ibero-americana (PUC-RS, 1996) e Doutor em Arquitetura e Urbanismo (UFBA, 2005); Superintendente da 12ª SR/IPHAN, de 1996 a 2000; Autor, entre outras publicações, do livro *Urbanismo no Rio Grande do Sul: origens e evolução*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999. Maiores informações podem ser obtidas no site www.rhoden.com.br.

REFERÊNCIAS

- Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul (AHRS). Relatórios dos Presidentes da Província, 1849.
- ARREDONDO, Horácio. *Iconografia uruguia*. Montevideo: El siglo ilustrado, 1929.
- AVÉ-LALLEMANT, Robert. *Viagem pela Província do Rio Grande do Sul (1858)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980.
- D'ORBIGNY, Alcides D. *Viaje a la América Meridional*. In: GAIBROIS, Manuel Ballesteros. *Viajes y viajeros: viajes por América del Sur*. Madrid: Aguilar, 1958. Cap. III e IV. p.36-63
- DREYS, Nicolau. *Notícia descritiva da Província do Rio Grande de São Pedro do Sul*. Porto Alegre: IEL, 1961.
- MAESTRI, Mário. *O sobrado e o cativo: a arquitetura urbana erudita no Brasil escravista – o caso gaúcho*. Passo Fundo: UPF, 2001.
- MARTINS, Roberto Duarte. *A ocupação do espaço na fronteira Brasil-Uruguai: a construção da cidade de Jaguarão*. Barcelona: 2001. Tese de doutorado não publicada.
- PINTOS, Aníbal Barrios. *Historia de los pueblos orientales*. Montevideo: Academia Nacional de Letras, 2000. 2 v.
- RHODEN, Luiz Fernando. *A fronteira sulina do Brasil na primeira metade do século XIX: traçados urbanos e arquitetura*. Salvador: PPG-AU/FAU/UFBA, 2005. Tese de doutorado em arquitetura e urbanismo, não publicada.
- SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem ao Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1987.

CURUPIRA

Osteologia do Cabeça



Crânio



Dentes



Ligamentos do pé



Músculos e Tendões



Oste. Órbita e Músculos



Oste



Joelho



Região Urogenital



Zinzeiro e Dorsal



Paula Ramos

O Estranho Assimilado

Processos Cartográficos na Poética de Walmor Corrêa

*“É preciso que haja, nas coisas representadas,
o murmúrio insistente da semelhança;
é preciso que haja, na representação,
o recôndito sempre possível da imaginação”.*
Michel Foucault, em *As Palavras e as Coisas*
(Foucault: 2002, 95)

*É coisa sabida e pela boca de todos corre que há
certos demônios, a que os Brasis chamam Corupira,
que acometem aos índios muitas vezes no mato,
dão-lhes de açoites, machucam-n’os e matam-n’os.
São testemunhas disto os nossos Irmãos, que viram
algumas vezes os mortos por eles. Por isso, costumam
os índios deixar de certo caminho, que por ásperas
brenhas vai ter ao interior das terras, no cume da mais
alta montanha, quando por cá passam, penas de aves,
abanadores, flechas e outras coisas semelhantes, como
uma espécie de oblação, rogando fervorosamente aos
Curupiras que não lhes façam mal¹.*

Assim escreveu o padre jesuíta José de Anchieta em sua décima carta acerca do Brasil, datada de 31 de maio de 1560, dando, portanto, o testemunho de verdade a um dos mais persistentes mitos brasileiros, o Curupira. Até hoje, no Norte e Nordeste do Brasil, muitos populares afirmam sem hesitar que já viram o ser bestial. Descrevem-no como um pequeno Tapuia, porém muito ágil, com os pés voltados para trás, a cabeça pelada, às vezes com um

único olho, às vezes desprovido de sexo e sem os orifícios necessários às secreções indispensáveis à vida. Ele é o senhor da caça, das matas, protetor das florestas, cujos segredos conhece e defende. Couto de Magalhães, em *O Selvagem*, publicado em 1876, assim escreveu:

*No Pará, quando se viaja pelos rios e ouve-se alguma
pancada longínqua no meio dos bosques, os romeiros
dizem que é Curupira que está batendo nas sapipemas,
a ver se as árvores estão suficientemente fortes para
sofrerem a ação de alguma tempestade que está próxima.
A função do Curupira é proteger as florestas. Todo aquele
que derriba, ou por qualquer modo estraga inutilmente
as árvores, é punido por ele com a pena de errar tempos
imensos pelos bosques, sem poder atinar com o caminho
de casa, ou meio algum de chegar entre os seus².*

Curupira, ser fantástico, quase sempre assustador e para muitos familiar. Ali está ele, em sua estranheza perturbadora, estanque, morto. Deitado de forma inerte e plácida, solto no espaço vazio, no espaço branco, gélido e branco, ele é dissecado: a osteologia do crânio, a formação dos dentes, a rede nervosa responsável pela arguta visão, o curioso aparelho urogenital. Seu corpo está disponível aos olhares bisbilhoteiros e mesmo à observação mais criteriosa. No seu mapeamento, tal como em um *Atlas de Anatomia*, encontram-se informações detalhadas acerca do funcionamento dos mais importantes ou peculiares órgãos. O texto relacionado aos

Página anterior: *Curupira* (série *Unheimlich*)

Acrílica e grafite sobre tela, 195 x 130 cm, 2005. Coleção do Artista.

ligamentos do pé, por exemplo, indica:

Podem-se observar na figura os ligamentos do pé direito, vista do dorso lateral. O pé é uma estrutura bastante complicada, contendo 26 ossos (1/8 de todos os ossos do corpo humano), 33 juntas, 107 ligamentos, 19 músculos e tendões. Eles mantêm a estrutura como um todo e o permitem mover-se de várias maneiras, ainda que, no caso do Curupira, eles estejam voltados para trás – embora sustentem e propulsionem o peso do corpo durante o andar e o correr.

Seria sem dúvida prodigioso encarar o corpo do Curupira, demorar-se em sua bizarrice, em suas singularidades; tocar e mesmo remexer seus músculos agora frouxos, compreendendo, quem sabe, o funcionamento de seu joelho e de suas articulações; abrir e fechar o seu solitário olho; erguer a perna e comprovar a presença da coacla. Seria um capricho se não fosse um delírio da imaginação, se não fosse uma grande e bem articulada representação, estruturada para surpreender o olhar, a percepção e as nossas certezas.

Programado para não Voar

O dissecador do Curupira é há tempos um proponente de armadilhas visuais. O artista plástico Walmor Corrêa³, catarinense radicado em Porto Alegre, ganhou destaque nacional sobretudo a partir de 2004, quando participou, com sala especial, da 26ª Bienal Internacional de São Paulo. Na ocasião, mostrou 16 pinturas da série *Catalogações*, composta por dez representações de animais híbridos e imaginários e outras seis de esqueletos de alguns desses mesmos seres; trabalhos que ele chama

de *Apêndices*. No corpo da pintura, textos indicavam as características e singularidades das criaturas. Sobre o *Apterigiformes Aço II* (mil e uma utilidades), um misto de ave com um tipo de macaco ou mesmo preguiça, havia não somente dados de caráter físico e evolutivo, como a seguinte descrição:

É o híbrido resultante de duas espécies quase extintas – o faisão Lilliuns Artemísio, de carne tenra de coloração rosada e plumagem cobiçada, com o Aço Trimegeoteis, longamente utilizado como amuleto da fertilidade, poderoso afrodisíaco, tônico energizante, beberagem depurativa, bálsamo revigorante, emplastro analgésico e quando lambido exala um forte odor curativo. Suas propriedades já eram apreciadas pelas legendárias tribos nômades das matas úmidas da Nova Guiné. Devido à compatibilidade genética das duas espécies, ocorreu o fenômeno conhecido como “transmigração evolutiva cruzada” – o que colaborou para a mesclagem das espécies e sua subsequente sobrevivência.

O texto é, por si só, uma galhofa. É lendo-o que o espectador ganha mais subsídios para adentrar no universo de Walmor Corrêa, marcado substancialmente pela refinada técnica em desenho, pelo contraponto lúdico entre Ciência e fantasia, e por uma inusitada costura de sentidos a partir de imagens e escritos. Tudo articulado pelo discurso de certezas que o formato cartográfico assegura. Comentemos um pouco essas características.

Quanto ao desenho: de fato, diante de uma obra do artista, o observador provavelmente vai se deixar

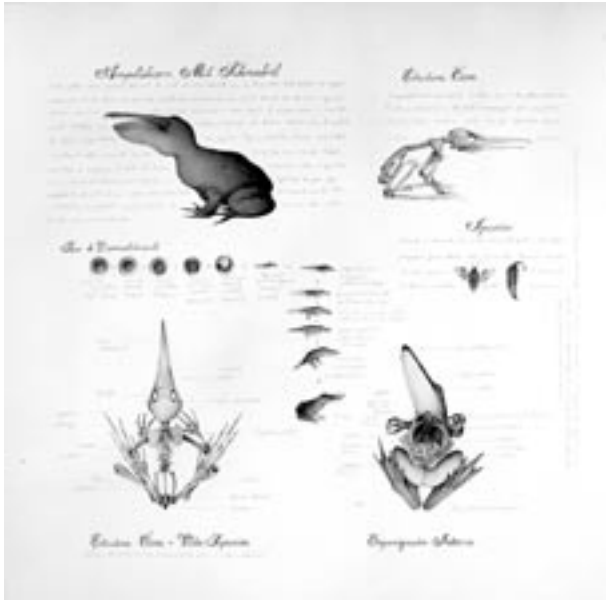
envolver, de forma imediata, pelo delicado e elegante grafismo. Sua obra sempre foi eminentemente gráfica, valorizando o desenho exato e suave, buscando a leveza presente na plástica taxonômica, nos compêndios de História Natural dos séculos XVIII e XIX, bem como nos trabalhos dos artistas viajantes. Os desenhos de Walmor trazem uma profunda semelhança com essa produção, que, como sabemos, primava pela precisão e pelo rigor científico, já que o material coletado e analisado sustentaria estudos acadêmicos posteriores. E tal semelhança não se percebe apenas no tratamento da superfície e do traço, mas também na forma de organização espacial. Historicamente, as imagens elaboradas com vista a uma função taxonômica apresentam características constantes, sendo as principais: (1) uso do plano frontal; (2) abolição do fundo, visto como elemento de perturbação; (3) apresentação de pelo menos três variações do objeto representado (Massironi: 1996: 61). Elementos, portanto, igualmente presentes na poética do artista e que priorizam o ato de observação.

Observar é contentar-se com ver. Ver sistematicamente pouca coisa. Ver aquilo que, na riqueza um pouco confusa da representação, pode ser analisado, reconhecido por todos e receber, assim, um nome que cada qual poderá entender: “Todas as similitudes obscuras”, diz Lineu, “só são introduzidas para desprestígio da arte”. Desenvolvidas elas próprias, esvaziadas de todas as semelhanças, depuradas até mesmo de suas cores, as representações visuais vão, enfim, oferecer à História Natural o que constitui seu objeto próprio: aquilo que ela fará passar

para essa língua bem-feita que ela pretende construir. Esse objeto é a extensão de que são constituídos os seres da natureza. E tal extensão pode ser afetada por quatro variáveis: forma dos elementos, quantidade desses elementos, maneira como eles se distribuem no espaço uns em relação aos outros, grandeza relativa de cada um (Foucault: 2002, 184).

Mesmo que de forma não rigorosa, as variáveis listadas por Foucault podem ser apreciadas nos *Apêndices* (2003-2004) de Walmor, bem como em algumas imagens da série *Insetos* (2002-2003) e no *Gaveteiro Etimológico* (2003). Mais interessante, no entanto, é como ele apresenta similitudes obscuras, para usar a expressão de Lineu. O que une os seus seres, além da condição híbrida e excêntrica, de formas que não se coadunam com a realidade, é naturalmente o estatuto de dor que lhes é imposto sem piedade. Um peixe com asas, ao sair da água, certamente se sufocará; aves com bicos demasiadamente curvados jamais poderão comer; sapos sem patas e com asas de libélula nunca poderão voar... Há uma manifesta e cristalina perversidade, sutilmente mascarada no desenho de linhas singelas. Brincando de Deus, Walmor cria seres impossíveis por seu bel-prazer, e o faz confessadamente encantado pelas formas, mesmo que bizarras.

Por outro lado, ao referenciar o desenho de natureza taxonômica, o artista está tomando para si o discurso de verdade que essa técnica de representação traz incorporado. E aqui temos outro elemento marcante de sua poética: a dicotomia



Apêndice VII, série *Catalogações*
Acrílico e grafite sobre tela, 80 x 80 cm, 2003.

entre ciência e fantasia, que é também o que move parte das suas indagações pessoais.

“Uma das passagens mais importantes para o meu trabalho sem dúvida está relacionado ao episódio do besouro. Existe o chamado Número de Reynolds, que é uma espécie de fórmula matemática para saber se algo pode ou não voar. Pois o número de Reynolds diz que uma galinha, por mais estranho que pareça, pode voar; que um ganso também pode. Esse número atesta tudo o que conhecemos que voa, menos o besouro. Pela física e pela aerodinâmica, o besouro jamais poderia voar, entretanto ele voa!!!”⁴.

O choque diante dessa informação foi tamanho que remeteu Walmor à sua própria condição de artista.

“Eu, de repente, me vi como um besouro. Percebi que apesar de todos os problemas da situação do artista no Brasil, da situação do artista em Porto Alegre, apesar de ser solitário em meu trabalho, de estar distante dos outros artistas, apesar de várias barreiras, eu era um artista. Eu conseguia produzir. Tudo conspirava para que eu não conseguisse; as coisas estavam programadas para não funcionar, mas, em certa medida, estavam funcionando. Eu estava voando, tal como o besouro”⁵.

O *Número de Reynolds* seria um desses hiatos da Ciência, uma dessas brechas por meio da qual se pode criar, se pode livremente e metaforicamente voar. Parece ser o caso de Walmor. Não que ele sustente o seu trabalho em teorias científicas porventura frágeis, mas a existência delas também o estimula a criar mesclando fantasia

e uma pretensa seriedade. É o caso do já citado Curupira. Se existem relatos de sua existência – e não são poucos – e se há descrições muito semelhantes de pessoas que o viram, por que, então, ele não poderia ser real? O que impede? O tão propalado rigor científico? Qual rigor?

A História é prodigiosa em casos em que os discursos de caráter científico, presentes em impressos, são capazes de construir uma verdade, mesmo que fraudulenta. As *Viagens de Mandeville*, por exemplo, foram escritas no final da Idade Média e, durante muito tempo, gozaram do estatuto de veracidade, apenas pelo fato de que o autor, Sir John Mandeville, afirmava, ao final de cada nova peripécia, que ele mesmo havia provado e presenciado o ocorrido. E era tão forte a pretensão à realidade baseada num corpo que tudo testemunhara com os próprios sentidos que, paulatinamente, ela foi sendo consolidada e elaborada nas várias transcrições e traduções. Assim, às histórias sobre o peixe produzido pelo mar de areia e os carneiros que crescem em árvores, um antigo tradutor inglês acrescentou: “Eu, John Mandeville, comi de sua carne e acredito nisso, pois seguramente é verdadeiro”. Stephen Greenblatt, em *Possessões Maravilhosas*, pergunta: Para quê a insistência? O autor também arrisca uma resposta: para aumentar a autoridade e o prazer do texto. E sugere que a solução seja buscada numa paródia da prova, escrita pelo monge beneditino Anselmo (1033-1109): “A maravilha mais perfeita é a que é também uma realidade material, e a pretensão à realidade é mais poderosa que a própria realidade” (Greenblatt: 1996, 57).

As *Viagens de Mandeville* tinham tal respeitabilidade e alcance que o próprio Cristóvão Colombo, em seu trajeto que resultou na descoberta da América, trazia consigo um gasto exemplar do livro. E, por mais incrível que possa parecer, lugares detalhadamente descritos, como a Fonte da Juventude, só foram tidos como fictícios no começo do século XIX, permanecendo o autor, somente ele, como uma realidade; já no final daquele mesmo século, até o autor era denunciado como uma ficção (Greenblatt: 1996, 52).

Ficções, invenções. Os mapas dos séculos XVI e XVII, sobretudo os relacionados à América, são igualmente ricos em representações de seres fantásticos e de lugares inexistentes. É a cartografia do maravilhoso, a geografia fictícia. Todo um imaginário europeu, cristalizado em séculos de mitos e credences, projetava nessas novas terras a probabilidade de tudo o que não tinha mais lugar no Velho Mundo. Seres como as amazonas, as harpias, os cinocéfalos, as sereias, os unicórnios... todos seriam possíveis no continente distante, selvagem e bestial que havia sido descoberto por Colombo (Rojas Mix: 1992; Greenblatt: 1996; d’Escragnolle-Taunay: 1998; 1999). E uma vez que mapear é conhecer e dominar o espaço, tais imagens, dispostas sobre a projeção cartográfica e concebidas como axiomas, acabavam ganhando o estatuto de verdade, até que outra verdade se impusesse, na mutação das descobertas e da própria Ciência. Novamente, trata-se de um jogo entre a realidade e a imaginação. Um jogo que o texto ajuda a sustentar.



Seres fantásticos “localizados” na América: tudo o que não tinha mais lugar no Velho Mundo encontrou território fértil no continente mapeado pelos viajantes. Séculos XVI e XVII.

Uma imagem científica (ou uma representação iconográfica de conteúdo científico) é concebida para dar a aparência de realidade, ou seja, intenta representar o objeto tal como ele foi observado pelo investigador. Segundo Karl Popper, essas imagens só nos falam, no melhor dos casos, de qual é o “mundo das experiências conscientes do observador”. Esse aspecto subjetivo ou pessoal é fundamental na compreensão da iconografia científica considerada como arte, e é um elemento decisivo para seu estudo enquanto ciência (Trabulsi: 1995, 23).

O texto nos trabalhos de Walmor Corrêa também autoriza. Feito à maneira de anotações de um pesquisador diante de seu objeto de estudo, ele pode estabelecer distintas relações. Pode, por exemplo, apenas indicar os nomes pretensamente científicos das espécies apresentadas. E aqui é interessante notar que muitos dos animais criados ganharam nominata em alemão. Certamente porque a própria estrutura da língua permite a junção de palavras, criando expressões no mínimo curiosas. Assim, os *Apêndices* trazem o *Amphibiem mit Schnabel*, ou o *Move mit Krallem*, esse último uma gaivota com presas de caranguejo.

O texto discute ou complementa as imagens, explicando-as, além de narrar historietas. Como já foi comentado, muitos desses escritos constituem grandiosas patuscadas. São engodos, frases constituídas a partir da fantasia do autor. Outros são articulados num jogo de palavras, bem como de sonoridades. Novamente aqui há o encanto pela forma: *Um dia chuvoso e escuro de luz clara na aurora*

boreal. Ora, não há sentido algum na assertiva. Um dia chuvoso e escuro não pode ter luz clara... e a aurora boreal não é um lugar! Trata-se de outra arapuca, dessa vez do texto.

Se tomarmos uma vez mais os *Apêndices* como referência, veremos que, de um lado, Walmor liga um híbrido encantador pelas formas a um texto igualmente ardiloso, recheado de palavras exóticas, de construções falsamente científicas e, de outro, trabalha com um desenho primoroso e com a formatação dos elementos no espaço da tela obedecendo aos padrões dos antigos compêndios de História Natural. Ou seja: há tanto uma emboscada constituída pelo conjunto figura-forma, como o artifício de verdade e de ciência proposto pela estrutura de apresentação; há tanto uma cristalina mentira no conteúdo, como o discurso legitimador no formato. Trata-se de uma tensão, de um conflito entre as partes constitutivas do trabalho, e não deixa de residir aqui o encanto maior da obra de Walmor Corrêa. Essa tensão permeia toda a produção do artista: ela está nas suas dúvidas em relação à ciência, no processo de hibridização dos seres, nos nomes dados às criaturas, nas descrições delirantes dos espécimes, na forma como esses seres são arrolados. A tensão está corporificada em seu trabalho, ela se presentifica nele; é ela que também estimula o observador a escarafunchar as relações propostas, excitando o olhar, exercitando a percepção.

Unheimlich

Em sua pretensa veracidade, até hoje os híbridos convencem muita gente. Sobretudo o público estrangeiro. Não são poucas as pessoas que, em exposições internacionais, perguntam se aqueles animais realmente existem, onde eles estão, como se faz para conseguir um... Em certa medida, trata-se da permanência do antigo imaginário fabuloso ligado ao Novo Mundo. Não podemos esquecer de que diversos mitos introduzidos em culturas colonizadas, ao encontrarem território fértil para se enraizar, ao encontrarem público atento e interessado, acabaram se adequando e promovendo mudanças não somente de caráter social, como em relação ao próprio mito. Muitas dessas imagens trafegam no imaginário brasileiro. E como seria diferente? Terra Brasilis, de crenças e raiz indígena, de presença negra de deuses vários, de miscigenações constantes, de misturas muitas, de canibalismo e de sincretismo... Quão ricos são os espaços para a exortação desse imaginário! E é justamente sobre parte desse manancial que se debruça Walmor Corrêa na sua série *Unheimlich*.

A palavra *Unheimlich* foi tomada de um texto de Sigmund Freud datado de 1919. Ela referencia o que não é doméstico, corriqueiro, o que é estranho e pode causar medo. É justamente esse sentimento que perpassa as novas criaturas mapeadas por Walmor, mestiças de humanos com animais, todas oriundas do imaginário popular do país. É como se o artista quisesse ratificar algumas das projeções fantásticas dos europeus no período dos descobrimentos, quando eles acreditavam que a América era o território das mais escabrosas

aberrações. Além do Curupira, já citado, integram a série a Cachorra da Palmeira, misto de mulher e cadela, proveniente de uma história de Alagoas; o Capelobo, meio homem, meio tamanduá, comum nos relatos da Amazônia; o Iupuiara, confundido em alguns lugares com o boto, metade lobo marinho, metade homem; e a Ondina, ou sereia, mulher-peixe.

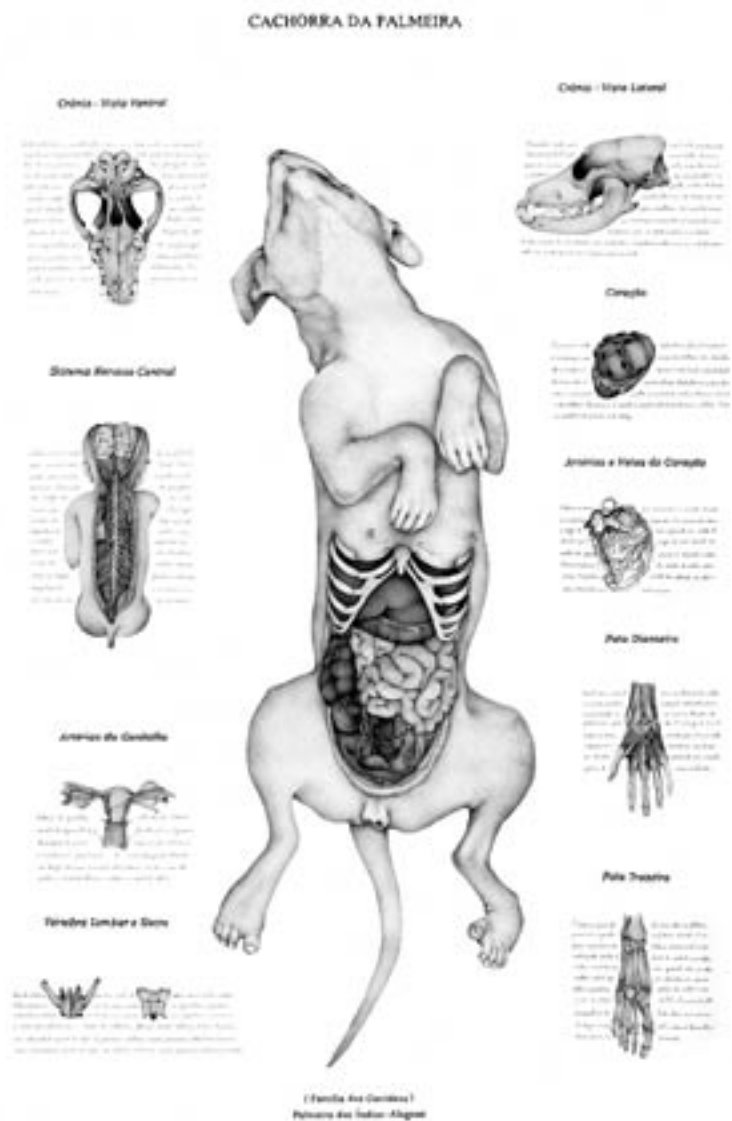
Se antes a perversidade em apresentar animais impossíveis, improváveis, fadados ao sofrimento e inclusive à morte, pontuava as imagens do artista, agora ele se volta aos infortúnios de humanos acometidos da maldição do híbrido.

Câmara Cascudo lembra que a metamorfose bestial como forma de penitência, passageira ou permanente, é um velhíssimo ditame da cólera divina durante a Antiguidade greco-romana. Licaon tornou-se lobo; Io transformou-se em vaca; Cíclope em cisne; Calisto em urso; Océano em égua; Actéon em veado; Hermíon e Cadmo em serpentes; as filhas de Miníades em morcegos; Aracné era aranha; Filomena transformou-se em rouxinol; Procné em andorinha; Nísis em águia; Dedalo em gavião; Hécuba em cachorra... todos mitos contados e relatados por Ovídio em suas *Metamorphoses* (Cascudo: 2002). Nos mitos gregos, a condição de um híbrido é sempre tratada como dolorosa, mesmo que a ele tenham sido atribuídos poderes sobrenaturais, o que os faria superiores aos humanos normais, como é o caso das sereias, que seduziam e enfeitiçavam pelo canto, ou mesmo a temida Medusa, misto de mulher com escorpião e cabelos de serpente, que petrificava suas vítimas com um único

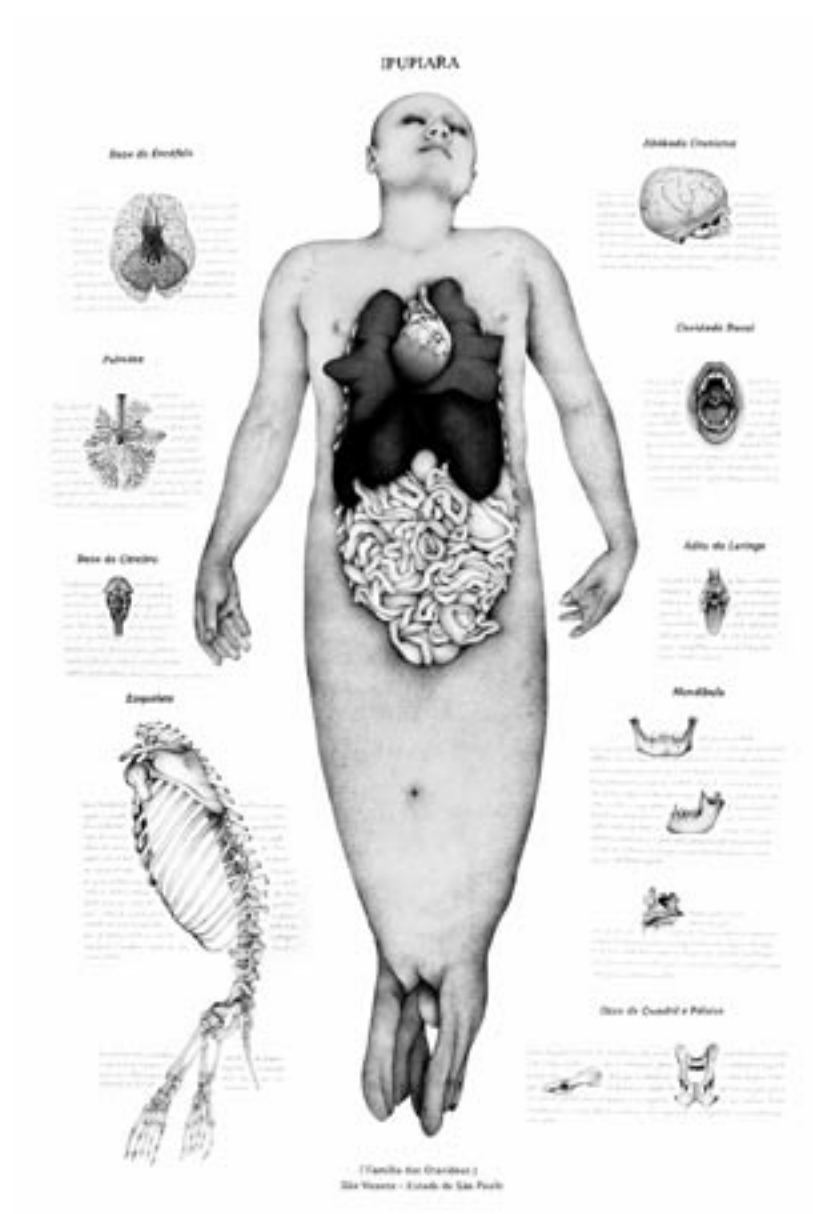
olhar. A problemática dos híbridos humanos é que eles não poderiam naturalmente ter uma vida como a de qualquer “reles mortal”. Também há na condição deles, portanto, a perversidade. E assim como eles sofrem, eles fazem sofrer. O mesmo se passa com os seres *unheimlich* de Walmor. O Iupuiara⁶, o Capelobo e o Curupira matam. A Ondina leva seus escolhidos para o fundo do mar, tirando-lhes a vida. A única condicionada a apenas viver miseravelmente é a Cachorra da Palmeira⁷.

Walmor optou por mostrar essas figuras estanques, sem vida, soltas no espaço e escalpeladas. Ao mapeá-las, ao expor as suas mais complexas estruturas fisiológicas assimiladas e compreendidas, ele estaria sustentando a condição de verdade para esses híbridos; estaria dando subsídios científicos para que o espectador possa acreditar na existência dos mesmos.

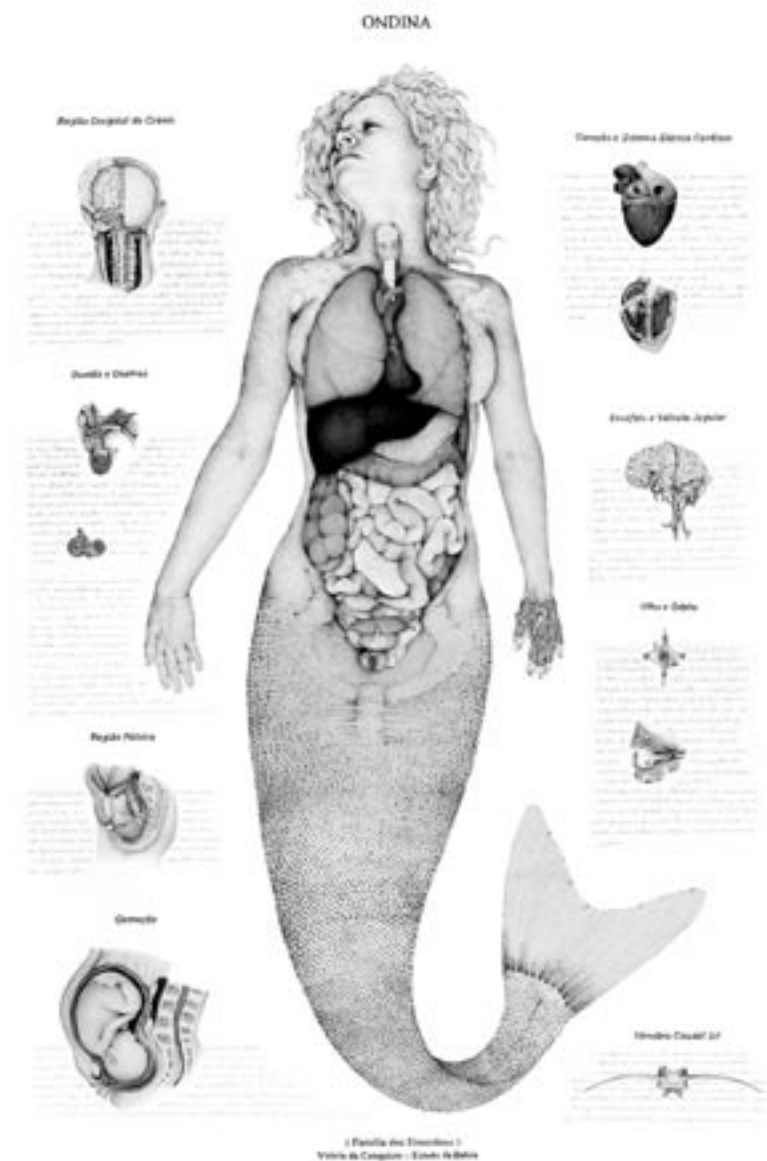
A fantasiosa dissecação é também ela um capricho: muitas vezes o corpo é exibido como se fosse possível entrever sob a pele o interior do mesmo, numa relação dentro-fora. E nem tudo foi anatomizado, apenas as partes que o dissecador julgou interessante esmiuçar. O corte no corpo está geralmente situado no tórax, tendo sido pinçados os detalhes sobre os quais se queria discorrer. Nesse momento, ao invés de explicar de forma descomprometida e ludibriosa a mecânica dos órgãos, como fizera nos *Apêndices*, Walmor optou por recorrer a médicos. Queria saber como a máquina do corpo funcionaria em um ser híbrido. Conversou, entre outros, com um cardiologista, com um ginecologista, com um ortopedista, tendo sido recebido com um



Cachorra da Palmeira (série Unheimlich)
Acrílica e grafite sobre tela, 195 x 130 cm,
2005. Coleção do Artista.



Ipupiara (série *Unheimlich*)
Acrílica e grafite sobre tela, 195 x 130 cm,
2005. Coleção do Artista.



Ondina (série *Unheimlich*)
Acrílica e grafite sobre tela, 195 x 130 cm,
2005. Coleção do Artista.

misto de incredulidade, surpresa e fascínio. Ora, se a sereia pode descer a grandes profundidades marinhas, como o seu corpo responderia à pressão? E será que ela menstrua? Como seria a gestação de uma sereia? Todo o trabalho iniciou com a formulação desse tipo de pergunta. Surpreendentemente, Walmor foi encontrando respostas plausíveis para várias dessas indagações, que o permitiram visualizar os seres. Além da colaboração de médicos, leituras e anatomias comparadas ajudaram-no a esboçar as figuras, para as quais gradualmente ia encontrando feições e rostos, alguns semelhantes aos descritos pela tradição oral.

Só depois de abastecido com múltiplas informações e sabendo como trabalharia as imagens, Walmor iniciou a feitura das mesmas. Seu processo, a partir deste momento, obedece a uma técnica muito pessoal. Primeiro o artista fotografa os modelos na posição desejada. Depois, toma a tela, desenhando com precisão o contorno da figura. Começa então a cobri-la com camadas e camadas muito tênues de tinta acrílica, sempre de cima para baixo e de forma nada, absolutamente nada ortodoxa: ao invés de usar pincel, ele a espalha com um secador de cabelos! À medida que vai descendo pelo corpo, sinaliza, com papéis que fixa nas bordas do quadro, os elementos que irá trabalhar, sobre quais órgãos irá discorrer. Quando surgem dúvidas específicas, recorre uma vez mais aos médicos. Concluída a figura central, os comentários. Detalhes dos membros e órgãos são reproduzidos, um título é criado e um texto, estruturado. Aqui, sim, aparece um elemento novo. Os textos, ao invés do caráter anteriormente divertido, assumem um

tom grave e de compromisso com a verdade. Eles são resultado das entrevistas e das leituras feitas, das relações estabelecidas entre os animais que originaram o híbrido. Tal estratégia, para o artista, era a forma de trazer esses seres à luz da Ciência, ou da pretensa Ciência. No caso dos *Apêndices*, Walmor trabalhava com pura fantasia, que brotava tanto dos animais como dos textos. Agora, não. Desta vez o artista dá aos seus seres *unheimlich* a possibilidade da existência pela forma e pelo discurso. Se, historicamente, a linguagem escrita sempre teve o caráter de informar a verdade, de atestar os acontecimentos, agora ela assume mais do que nunca esse papel. Lendo os textos, o espectador poderá se perguntar se, de fato, aquela estrutura descrita acerca dos ligamentos do pé do Curupira não seria possível; se o funcionamento do aparelho respiratório da Ondina não seria factível; se da laringe do Iupuiara realmente não sairia um urro animalesco...

Ao apresentar esse estranho assimilado, Walmor Corrêa não somente nos encanta com as fascinantes formas de suas criaturas, como nos instiga a observar argutamente tudo. Seus seres, tal como num antigo Gabinete de Curiosidades, subvertem os limites do real e colocam em suspensão as certezas humanas diante da vida na Terra. Cutucam-nos, provocam-nos, obrigam-nos a pensar... reafirmam um dos principais papéis da arte.

Paula Ramos é Jornalista (UFRGS, 1996), Mestre em Artes Visuais com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte (UFRGS, 2002) e Doutoranda em Artes Visuais na mesma instituição e ênfase. É professora dos cursos de Arquitetura, Artes Visuais e Ensino da Arte na Diversidade, da Feevale, e do Curso de Design do UniRitter.

Notas

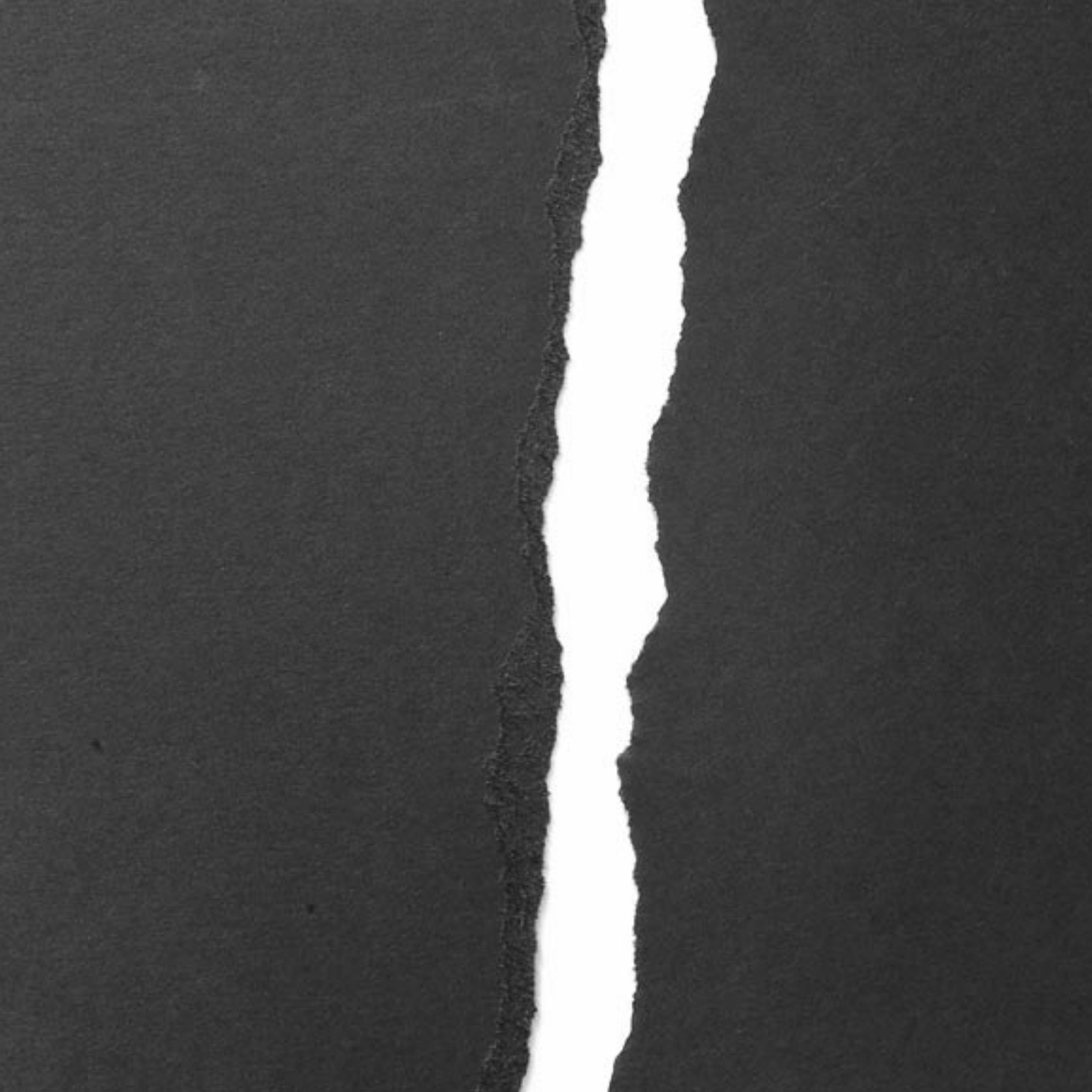
1. Trecho citado em CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. São Paulo: Global Editora, 2002, p. 112.
2. Citado em Cascudo: 2002, 107.
3. Nasceu em Florianópolis, em 1961. Chegou a estudar Arquitetura, mas sem concluir. É bacharel em Publicidade e Propaganda pela Unisinos. Nos anos 80, estudou técnicas de pintura e desenho junto ao Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. O desenho preciso e delicado, que marca a sua produção, diz que desenvolveu sozinho. Desde 1983, o artista vem participando de mostras coletivas pelo Brasil e no exterior. Em 2002, integrou a mostra *Apropriações/Coleções*, no Santander Cultural, em Porto Alegre, com curadoria de Tadeu Chiarelli. A exposição foi um marco em sua trajetória, divulgando suas pinturas, cuja temática já se alicerçava nos híbridos de animais. Dois anos depois, expôs no Centro Universitário Mariantônia, da Universidade de São Paulo, e na 26ª Bienal Internacional de São Paulo, com sala especial, e também integrando o projeto *A Expedição Brasileira de Thomas Ender revisitada*, uma parceria da Academia de Artes de Viena com a Fundação Bienal de São Paulo. Participa, em 2006, com a série *Unheimlich*, da mostra *Cyptozoology*, na H&R Artspace e na Bates College Museum of Art, ambas na cidade de Kansas, Estados Unidos. Vive e mora em Porto Alegre, Rio Grande do Sul.
4. Em entrevista à autora, em outubro de 2004.
5. Em entrevista à autora, em outubro de 2004.
6. Câmara Cascudo, em *Geografia dos Mitos Brasileiros*, resgata um relato do Padre Fernão Cardim, do século XVII, editado em *Tratados de Terra e Gente do Brasil*, Rio de Janeiro, 1925. O padre informava acerca do Iupiará: “Estes homens marinhos se chamão na língua Igupiará, têm-lhe os naturais tão grande medo que só de cuidarem nelle morrem muitos, e nenhum que o vê escapa; alguns morrerão já, e perguntando-lhes a causa, dizião que tinham visto este monstro; parecem-se com homens propriamente de boa estatura, mas têm os olhos muito encovados. As fêmeas parecem mulheres, têm cabelos compridos e são formosas; achão-se estes monstros nas barras dos rios doces. Em Jagoaribe sete ou oito leguas foi perseguido de hum, e acolhendo-se em sua jangada o contou ao senhor; o senhor para animas o índio quiz ir ver o monstro, e estando descuidado com huma mão fora da canoa, pegou nelle, e o levou sem mais aparecer, e no mesmo anno morreu outro índio de Francisco Lourenço Caeiro. Em Porto Seguro se vêem alguns, e já têm morto alguns índios. O modo que têm para matar he: abração-se com a pessoa tão fortemente beijando-a, e apertando-a consigo que a deixão feita toda em pedaços, ficando inteira, e como a sentem morta dão alguns gemidos como de sentimento, e largando-a fogem; e se levão alguns comem-lhes os olhos, os narizes e pontas dos dedos dos pés e mãos, e as genitálias, e assi os

achão de ordinário pelas praias com estas cousas menos”.

7. Um dos mais populares personagens do Brasil, o padre Cícero Romão Batista, faleceu na cidade de Juazeiro, Ceará, no dia 20 de julho de 1934. Enlutada e entristecida, a comunidade não cessava de lembrar a figura do religioso; as mulheres, recolhidas ao negro das roupas, rezavam sempre, encomendando a alma daquele que desde já julgavam um santo. Certo dia, porém, incomodada com o luto dos outros, uma moça que há pouco perdera uma cachorrinha e cujo nome não passou à verdade do papel, teria dito que seria melhor usar o luto em homenagem ao cão do que pelo desaparecimento do padre. Minutos depois, num fenômeno apenas explicável pela ira divina, a moçoila foi atacada pelo desejo de morder, latir, uivar e correr como um cachorro, até que se transformou em um próprio. Castigo. Ela é a Cachorra da Palmeira, condenada a ter filhotes também mistos de cachorro e gente.

REFERÊNCIAS

- 26ª Bienal Internacional de São Paulo. (Catálogo da Exposição). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2004.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Editora Objetiva; Metalivros, 2000.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. São Paulo: Global Editora, 2002.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Lendas Brasileiras*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- CORRÊA, Walmor. *Natureza Perversa*. (Catálogo de divulgação da obra do artista). Porto Alegre, 2004.
- COSTA E SILVA, Alberto da (org.). *Lendas do Índio Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GREENBLATT, Stephen. *Possessões Maravilhosas*. São Paulo: Edusp, 1996.
- MASSIRONI, Manfredo. *Ver pelo Desenho*. Lisboa: Edições 70, 1996.
- MIX, Miguel Rojas. *América Imaginária*. Barcelona: Editorial Lumen, 1992.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2003.
- TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. *Monstros e Monstregos do Brasil: Ensaios sobre a Zoologia Fantástica Brasileira nos séculos XVII e XVIII*. Organização de Mary Del Priore. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. *Zoologia Fantástica do Brasil (Séculos XVI e XVII)*. Apresentação de Odilon Nogueira de Matos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1999.
- TRABULSE, Elias. El Lenguaje y la Imagen. In: *Arte y Ciencia en la Historia de Mexico*. Ciudad del Mexico: Fomento Cultural Banamex, 1995.



O segundo volume da coleção **Bloco** chega causando inquietação: será uma continuação? O número dois, inicialmente, parece descreditado, pois não é mais um volume único, nem uma trilogia, e, tampouco, o **Bloco(n)**, exemplar de uma vasta e já consagrada coleção. Todavia, mesmo com tantas incertezas aparentes, convido os leitores a experienciarem este segundo volume à luz do pensamento de Robert Venturi, para quem o número dois é muito significativo, pois não é o absoluto um, nem a composição hierárquica do três, e, muito menos, a profusão de vários elementos de numerais maiores. O dois é o contraste para o um, sua antítese, sua prova, seu reflexo, seu par. O volume dois consagra esta coleção, que com a crescente participação dos acadêmicos, reforça sua finalidade: socializar as atividades e reflexões produzidas no âmbito do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Feevale.

Leandro Manenti

Coordenador do Curso de Arquitetura e Urbanismo



 **feevale**
editora