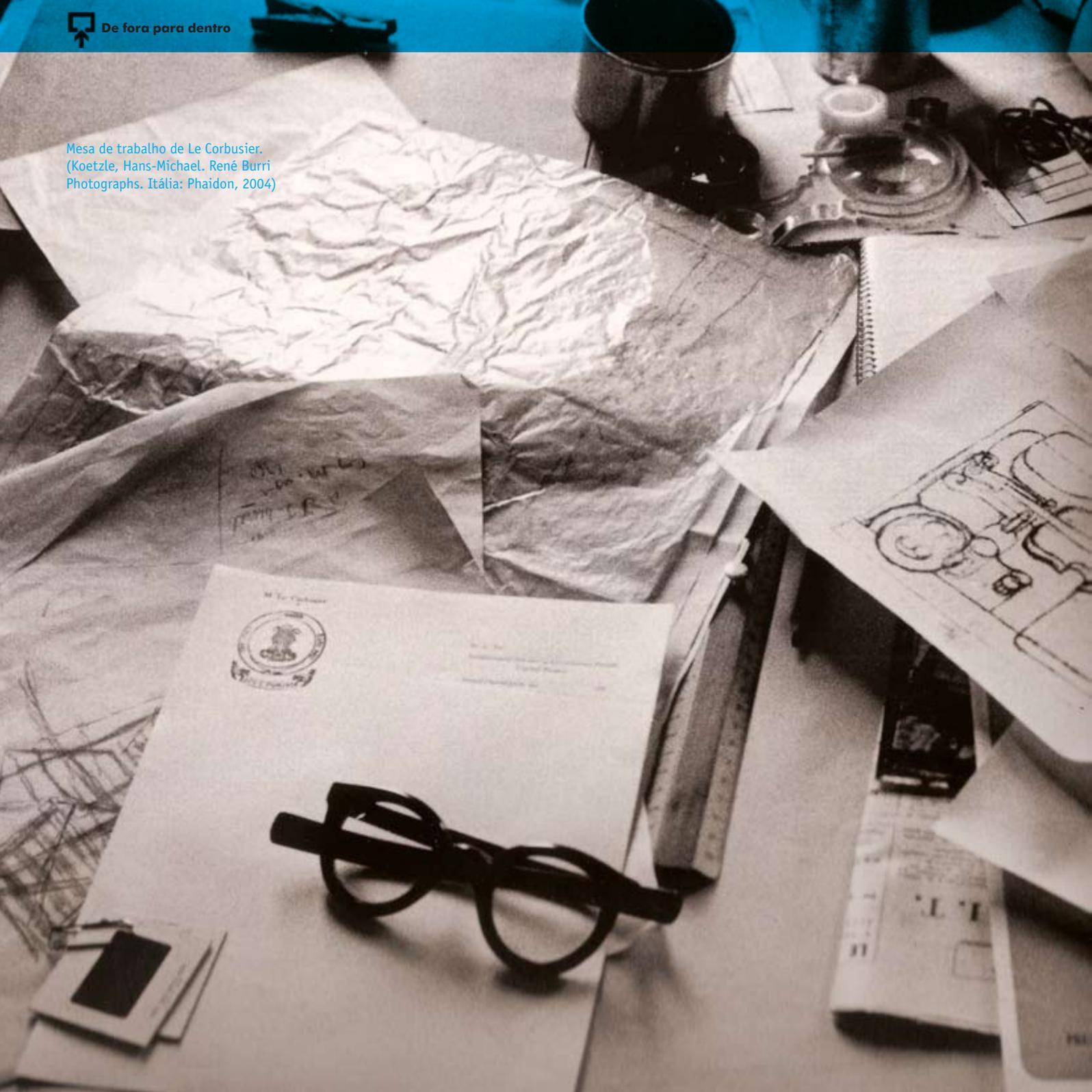


Mesa de trabalho de Le Corbusier.
(Koetzle, Hans-Michael. René Burri
Photographs. Itália: Phaidon, 2004)



O arquiteto como sociólogo:

Le Corbusier, Louis Kahn, Robert Venturi, Denise Scott Brown e Rem Koolhaas

JOSEP MARIA MONTANER

Tradução: Ana Carolina Pellegrini

Refletindo sobre como os arquitetos reagiram à evolução das características das sociedades, uma das respostas consiste em analisar a contribuição daqueles que se distinguiram por particular vontade e capacidade para interpretar o mundo em que viveram ou vivem: seriam casos especiais, nos quais os arquitetos atuaram também como sociólogos. Nesse sentido, Le Corbusier, Louis Kahn, Robert Venturi, Denise Scott Brown e Rem Koolhaas mantêm entre si uma linha comum: representam, cada um à sua época, a concepção da teoria (reflexão) e do projeto (ação) como dois processos estreitamente imbricados e necessários. Esta relação entre inquietações teóricas e estratégias criativas que se enlaçam em torno da ênfase na interpretação da sociedade implica, também, levar a arquitetura à escala de cidade, e supõe tomar os desejos e símbolos das sociedades como ponto de partida para uma obra que, ao ter mais relação com a realidade, poderia ser mais popular e comportar mais responsabilidades.





Nesta página e na anterior:
Le Corbusier entre os monges
dominicanos, discutindo o projeto do
Convento de La Tourette.
(Koetzle, Hans-Michael. René Burri
Photographs. Itália: Phaidon, 2004)

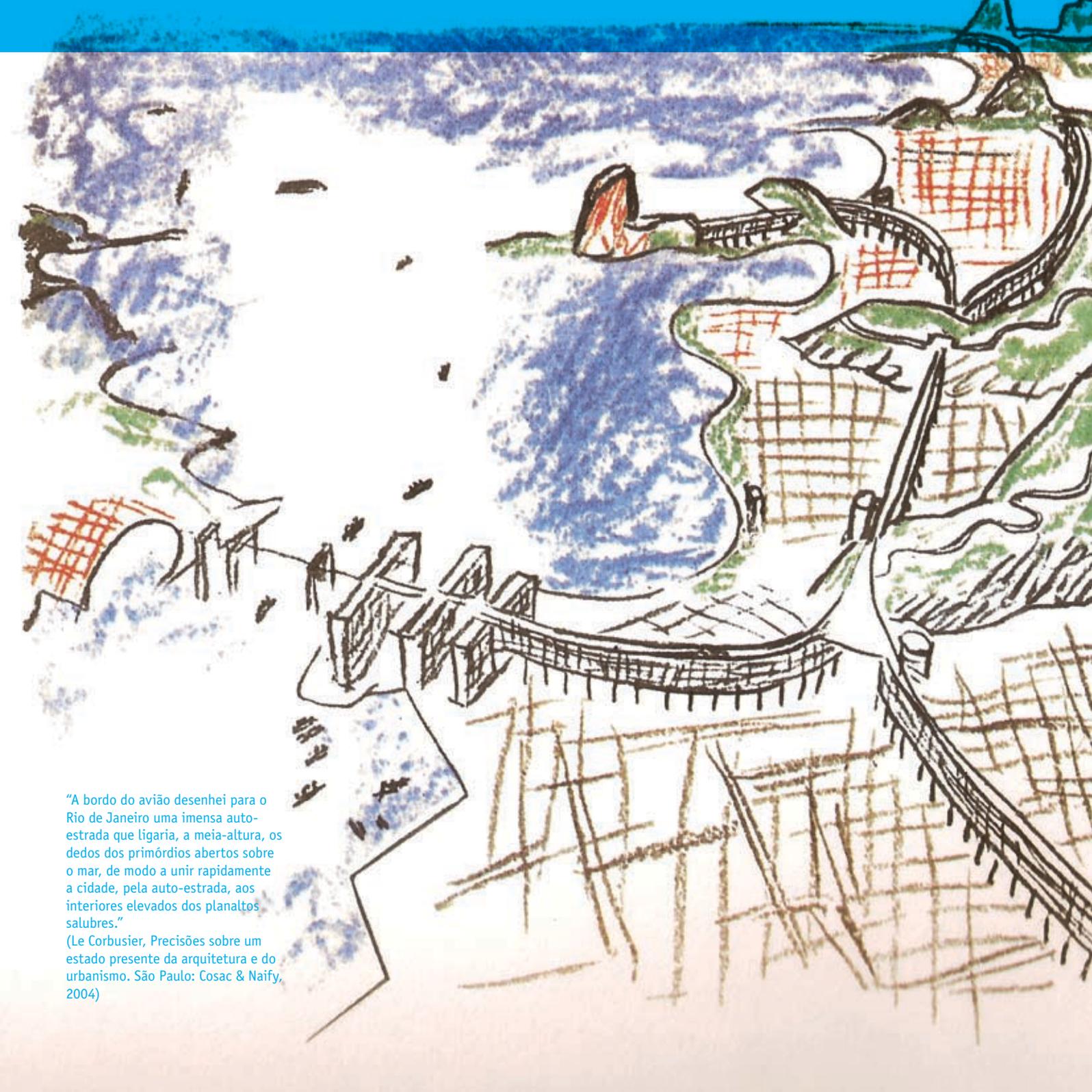
1. Le Corbusier é o primeiro e magnífico representante desta posição de arquiteto que atua como sociólogo, que diagnostica os problemas e necessidades das sociedades e que considera suas arquiteturas e propostas urbanas como a grande solução. Na maior parte de seus livros, utiliza esse esquema. Por exemplo, em “Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo”, suas conferências de Buenos Aires em 1929, com um “*Corolário brasileiro*” (São Paulo e Rio de Janeiro) *que também é uruguaio* (Montevideú), cada conferência parte de uma análise da sociedade como justificativa para suas propostas arquitetônicas e urbanas.

Não em vão, Le Corbusier, ao concluir seu livro *Vers une architecture*,

formula uma de suas frases mais conhecidas: “A sociedade deseja fortemente uma coisa que ela obterá ou não. Tudo está aí; tudo depende do esforço que se fará e da atenção que se concederá a esses sintomas alarmantes. Arquitetura ou revolução.”

Diferentemente da posição de Pugin, Ruskin e Morris, que, ao analisar a sociedade de meados do século XIX, fazem um diagnóstico negativo e optam pelo neogótico e pelo trabalho artesanal frente ao ecletismo e à produção industrial, o diagnóstico de Le Corbusier, similar ao de Gropius ou Hilberseimer, é distinto: as sociedades estão se transformando além da capacidade da arquitetura e do urbanismo. O que urge é colocar os instrumentos de projeto em uníssono com a

sociedade. Le Corbusier admirava as manifestações tecnológicas de seu tempo: os aviões, os transatlânticos, os automóveis; por isso propunha uma aliança entre o trabalho do arquiteto e do engenheiro. Portanto, a crítica é de ordem distinta.



“A bordo do avião desenhei para o Rio de Janeiro uma imensa auto-estrada que ligaria, a meia-altura, os dedos dos primórdios abertos sobre o mar, de modo a unir rapidamente a cidade, pela auto-estrada, aos interiores elevados dos planaltos salubres.”

(Le Corbusier, *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004)



Louis Kahn junto de seus estudantes. (Imagens capturadas do filme *My Architect*, de Nathaniel Kahn, 2003. Feltrinelli Real Cinema)

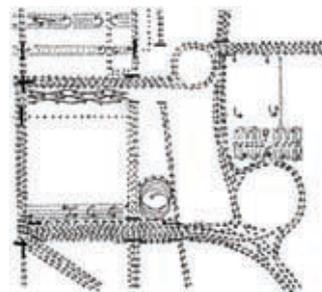
2. Também Louis Kahn, admirador da obra de Le Corbusier, representou a busca por uma arquitetura que respondesse da melhor maneira às características e aos desejos culturais, espirituais e religiosos das sociedades e cidades para as quais projetava. A partir da relação entre o conteúdo de suas aulas e textos, como suporte teórico, e as propostas e obras arquitetônicas, foi desenvolvendo a busca por uma arquitetura existencialista.

Toda a série de projetos urbanos que, nos anos quarenta e cinquenta, projetou para a Filadélfia são a melhor mostra deste objetivo de um urbanismo do espaço público, do tráfego segregado e dos edifícios representativos para a nova sociedade do século XX. Louis Kahn sustentava que o tráfego de veículos é o maior inimigo da convivência, da vida social e cômoda na cidade moderna. Para isso propôs um sistema de fluxos separado para automóveis e outro de ruas para pedestres e praças que reuniam os espaços urbanos, que serviam aos edifícios públicos, de formas puras clássicas e monumentais, ou seja, os espaços servidos. Desta maneira, apagam-se as fronteiras entre o objeto e o sistema urbano: os edifícios são cidades em pequena escala e as cidades funcionam com espaços servidores e servidos, como um edifício.

Louis Kahn teve a sorte de realizar muitos centros universitários, museus, bibliotecas e laboratórios ao coincidir, nos anos sessenta, com a época de otimismo nos Estados Unidos, sob o mandato do presidente John F. Kennedy, quem definiu explicitamente os objetivos da qualidade dos prédios residenciais e públicos em cidades habitáveis, eficazes e atrativas. Louis Kahn desenvolveu com sua obra grande esforço para criar uma nova arquitetura que encarnasse uma nova ordem política, social e ética, partindo da simpatia pela idéia de comunidade de autores como Hannah Arendt e Lewis Mumford: um esforço em construir símbolos e espaços para a comunidade e para a democracia, que se encontra magistralmente desenvolvido no palácio da Assembléia de Dacca.

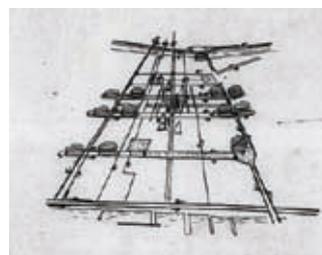
Graças a seu grande interesse pelas diversas religiões e culturas, Louis Kahn foi mais além do que Le Corbusier ao estabelecer relações entre os símbolos coletivos e as formas arquitetônicas, já que conseguiu, mediante sua busca por uma nova monumentalidade, uma nova relação, mais próxima, entre estrutura construtiva e espaço habitável, ainda que à custa de compartimentar espaços mais adequados às funções. Desta maneira, as atividades podiam ser

realizadas em espaços mais à medida da escala humana, definidos pela luz natural específica, recuperando o valor simbólico e significativo de cada volume.



Diagramas de Louis Kahn para o estudo do tráfego da Filadélfia, Pensilvânia, Estados Unidos. 1951-1953

Disponível em:
http://www.intelligentagent.com/archive/sant_fig3.jpg
Acesso em 21 de setembro de 2008



Disponível em:
<http://www.design.upenn.edu/archives/majorcollections/kahn/pctrffic.gif>
Acesso em 21 de setembro de 2008



Esquerda - Louis Kahn no canteiro de obras da Assembléia de Dacca. (Imagem capturada do filme *My Architect*, de Nathaniel Kahn, 2003. Feltrinelli Real Cinema)

Direita - Louis Kahn (1901-1974). Disponível em: http://www.g-network.nl/blog/wp-content/uploads/2007/01/kahn_foto.jpg
Acesso em 19 de setembro de 2008

3. Nos anos sessenta, uma parte da teoria da arquitetura na América do Norte, seguindo esta linha de aproximação entre arquitetura e sociedade, demonstrou grande interesse pela relação entre a estética do consumo e o vernáculo comercial. Nos textos de Robert Venturi, discípulo de Louis Kahn, há uma evolução: entre seu livro *Complexidade e Contradição em arquitetura* (1966) e as compilações de ensaios de *Aprendendo de todas as coisas* (1971) e *Aprendendo de Las Vegas* (1972), escritos com a colaboração de Denise Scott Brown e Steve Izenour, evolui desde as referências acadêmicas ao Maneirismo e ao Barroco até as referências ao modelo consumista e impuro de Las Vegas, baseado em rótulos e imagens. Robert Venturi e Denise Scott Brown sustentam que os arquitetos devem inspirar-se nas paisagens populares e vernáculos, incluindo as ruas comerciais e os subúrbios, já que é isto que agrada às pessoas.

Os textos de Robert Venturi e Denise Scott Brown demonstram como as contribuições da cultura pop norte-americana, da parte mais avançada da nova cultura dos meios de comunicação, foram ambivalentes e híbridas. Por um lado, sua teoria significava a introdução dos conceitos de complexidade,

diversidade, contradição e ambigüidade na interpretação da história da arquitetura e no projeto arquitetônico contemporâneo. O conceito da complexidade do mundo, portanto, é central no início das teorias de Venturi. Seu livro *Complexidade e Contradição em Arquitetura* era um emblema das mudanças sociais que se produziram nos anos cinquenta e sessenta: a superação da época simplista do racionalismo e a aceitação da transformação da vida cotidiana dos países industrializados. Tal como apontou o sociólogo August Hecksher, citado profusamente por Venturi, os novos meios técnicos, o uso massivo do automóvel, a liberação da mulher, os avanços de uma tecnociência que foge do conhecimento das massas, tudo isso caracteriza uma renovação irrenunciável da vida coletiva.

Entretanto, por outro lado, significava a contínua substituição da realidade por imagens, dos fenômenos por simulacros, das formas por cenários, numa cultura baseada no que, paradoxalmente, denomina-se “reproduções autênticas” vendidas nas lojas dos museus ou na “autenticidade encenada” de cidades históricas norte-americanas, como Williamsburg.

Neste sentido, muitas das obras de Venturi e Scott Brown transformaram-se em manifestos empíricos que exploram incansavelmente novos meios de expressão: o *edifício anúncio*, interpretando a arquitetura de maneira midiática, como rótulo comercial; o *galpão decorado*, separando a função e o programa do edifício do significado que se estabelece na fachada, na decoração ou nos rótulos; o *aplique*, tratando exclusivamente a pele dos volumes funcionais; ou a proposta dos anos noventa para a era eletrônica de uma *arquitetura genérica* à base de uma *iconografia eletrônica*, que oferece as mensagens em duas dimensões, mosaicos contemporâneos feitos de imagens, *jumbotrons* e projeções em vídeo. Em seus ensaios dos anos noventa, escritos contra o domínio tardio das formas abstratas e heróicas do espaço moderno, contra a retórica da estética industrial e da engenharia, Robert Venturi e Denise Scott Brown propõem uma arquitetura genérica, com dimensões e símbolos humanos, com superfícies definidas por iconografias eletrônicas mutantes, que já não seriam feitas em pedra, mas sim, formariam parte de uma estética eletrônica e recuperariam uma complexidade natural.

Para projetar cenários pop de praças e edifícios públicos, Venturi e Scott Brown chegaram, paulatinamente, à conclusão de que a forma dos edifícios e das cidades deriva menos da função, como pensam os arquitetos, que das forças sociais internas. Se Robert Venturi especializou-se na arquitetura de símbolos, Denise Scott Brown, por sua vontade de afrontar a complexidade no projeto urbano, argumenta um urbanismo de sistemas. Esta complementaridade entre arquitetura de símbolos e urbanismo de sistemas expressa-se no último livro de Venturi e Scott Brown, *Architecture as Signs and System. For a Mannerist Time* (2004) e em seus últimos projetos de campus universitários, como os planos diretores para as universidades da Pensilvânia (1988 - 2000) e de Michigan (1997 - 2004). Neles aplica-se um sistema de análise gráfica muito definido, que se baseia em examinar a realidade urbana, humana, funcional e ambiental, que delimita áreas e direções, articulações e tendências, enfatizando as atividades e o uso que se faz do espaço público, e que propõe edifícios, itinerários e símbolos cujas formas se somem a esta realidade e a esses percursos.



Marilyn Monroe por Andy Warhol, 1967.
Disponível em: <http://creative2go.files.wordpress.com/2007/09/andy-warhol-marilyn.jpg>
Acesso em 21 de setembro de 2008



Robert Venturi e Denise Scott Brown
Disponível em:
<http://www.upenn.edu/pennnews/photos/1050/DSB.jpg>

<http://www.upenn.edu/pennnews/photos/1050/RV.jpg>
Acesso em 19 de setembro de 2008

Próxima página: montagem por
Juliano Vasconcellos

A teoria arquitetônica de Robert Venturi, baseada no pluralismo, no simbolismo, na iconografia, no maneirismo e na Pop Art, viu-se enriquecida e contraposta a partir do final dos anos sessenta pelas teorias urbanas de Denise Scott Brown, defensora da vida comunitária, do planejamento social, da participação democrática, do realismo social, da cultura popular, da arquitetura vernácula, e do espaço público. Foi Denise Scott Brown que transmitiu a Venturi o interesse pela cultura popular, expressando-se através de seu trabalho profissional centrado no planejamento urbano, na aproximação da sociologia e da ciência regional, na ênfase nos elementos da vida comunitária, na análise das cidades norte-americanas e seus complexos sistemas de tráfego e seus símbolos, no gosto pelos cenários populares. Desta maneira, a proposta teórica de ambos, Venturi e Scott Brown, se baseia numa arquitetura da experiência que tem muita influência da escola de planejamento social e urbano da Pensilvânia e do ativismo social dos anos sessenta em favor dos direitos civis na defesa da “maioria silenciosa”. Estas são suas autênticas raízes, muito diferentes do formalismo pós-moderno de autores considerados afins.

O novo universo da complexidade, ironia, empirismo e pragmatismo radical proposto por Venturi e Scott Brown, exerceu uma influência máxima na arquitetura atual: encontramos as idéias do edifício anúncio, de aplique, ou de fachada eletrônica desenvolvidas em projetos de Rem Koolhaas, como o Centro de Arte e Tecnologia em Karlsruhe (1989 – 1990), reflexo do edifício-tela para o *Nacional Collage Football Hall of Fame* (1967); em obras de Herzog e de Meuron que se baseiam no tratamento epidérmico da fachada; em edifícios de Jean Nouvel, como as Galerias Lafayette em Berlim (1990 – 1995), ou no grande centro comercial em Euralille (1991-1995), com as fachadas de letreiros eletrônicos de publicidade.

4. A estética contemporânea que se aproxima dos usuários e do consumo chega a seu ápice nos textos e projetos de Rem Koolhaas. Nas propostas de Koolhaas entra de tudo, o melhor e o pior da cidade, sua capacidade de sedução e também suas estradas, subúrbios e submundos habitados por marginalizados. O caso de Koolhaas não constitui um exemplo a mais, mas sim é emblemático como resumo das diversas contribuições da arte, da arquitetura e do urbanismo ao longo do século XX e é chave para demonstrar o seguinte: a paulatina ampliação da visão de realidades contraditórias acarretou a disponibilidade aberta de todo fenômeno, forma ou imagem para ser utilizada e consumida. Toda publicidade, representação midiática e *glamour* dos objetos arquitetônicos vai mais além, inclusive, do que sua própria materialidade. E, neste sentido, os projetos e as idéias de Koolhaas são emblemáticos de nossa condição pós-moderna.

Em princípios do século XXI, Rem Koolhaas consolidou-se como o arquiteto mais influente e ambicioso, o mais admirado e criticado, sempre polêmico. Seu peso na cultura arquitetônica, assim como sucedeu com Le Corbusier durante a vigência do Movimento Moderno, ou com Aldo Rossi, Robert Venturi e Denise

Scott Brown nos anos setenta, tem muito a ver com o fato de que, além de ser arquiteto, seja teórico. Para Koolhaas, escrever é prioritário: “Primeiro escrevi para dar credibilidade ao tipo de arquitetura que queria fazer”. Desta maneira, os textos servem a Koolhaas tanto como os projetos para defender suas idéias e para ensaiar novos pontos de vista que em seguida reproduzirá nas formas. Além disso, o texto constitui um momento de liberação e de criatividade livre, que o permite dizer o que quiser e opinar sobre o que vê no mundo, sem a necessidade de que este seja coerente com sua obra. Para ele, o momento de reflexão para preparar um ateliê de projetos ou para escrever um livro é tão importante como o de projetar e construir uma obra. Para desenvolver sua atividade artística, este arquiteto, filho de um jornalista que chegou a ser escritor e de uma arquiteta cenógrafa, necessita tanto do processo criativo – vertiginoso e delirante – como do momento reflexivo dedicado a conceituar e justificar o que fez e o que vai fazer. Não em vão Koolhaas atuou como jornalista e diretor cinematográfico com René Daalder antes de ser arquiteto.





Ícones da pop-art: Telas de Sopa Campbell. Andy Wahrol, 1962.
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/1f/Campbells_Soup_Cans_MOMA.jpg
Acesso em 21 de setembro de 2008



Denise Scott-Brown e Robert Venturi em pesquisa de campo. Consultoria para o Plano da Tsinghua University. Pequim, 2005.
Disponível em <http://www.vsba.com/projects/index.html>
Acesso em 21 de setembro de 2008

Rem Koolhaas
Disponível em
[http://academics.triton.edu/
faculty/fheitzman/Koolhaas2.jpg](http://academics.triton.edu/faculty/fheitzman/Koolhaas2.jpg)
Acesso em 21 de setembro de 2008

Nascido em Rotterdam, em 1944, e formado na *Architectural Association* de Londres em 1972, Koolhaas fundou em 1975, junto com Madelon Vriesendorp, Elia y Zoe Zenghelis, o OMA (*Office for Metropolitan Architecture*). Em suas obras e em seus textos, parte da tradição racionalista moderna, especialmente de Le Corbusier, cujas idéias e projetos continuamente revisa e perverte de maneira hedonista. E em sua formação como arquiteto foi integrando as contribuições transgressoras e inquietantes do surrealismo e aproximou-se dos manifestos da crítica radical, como os realizados por Hans Hollein ou Superstudio no final dos anos sessenta. Fruto dessas primeiras influências é o projeto teórico de OMA intitulado *Exodus ou os Prisioneiros Voluntários da Arquitetura* (1972), no qual a separação esquizofrênica de Berlim dividida pelo muro é transladada a Londres contemporânea, segmentada em dez áreas distintas, entre elas as dedicadas às fantasias eróticas dos banheiros, da universidade, dos museus, ou da história científica.

No entanto, se ambas as posições – o surrealismo e a crítica radical – foram, em seus começos, anti-ativistas e anti-sistema, Koolhaas integrou-as como o mais avançado discípulo da

cultura pop dominante a partir dos anos sessenta, tirando proveito de uma ambígua relação com o sistema produtivo, fazendo uso sábio e rentável da cultura do fragmento. Da mesma maneira que defenderam Robert Venturi e Denise Scott Brown, a premissa essencial de Koolhaas é de que a arquitetura é comunicação e o consumo é a forma mais genuína de atividade social.

Koolhaas, que viveu em Nova Iorque entre 1972 e 1978, estudando e colecionando seus aspectos e imagens mais obscuras, bastardas e populares, publicou em 1978 seu crucial livro *Delirious New York* enfatizando o caráter híbrido, feito de objetos intercambiáveis, de Manhattan, insistindo em uma cidade elétrica, conformada de peças isoladas. Com *Delirious New York*, Koolhaas inaugura uma maneira pós-moderna de fazer ensaios a partir de fragmentos de textos. Entretanto, minimiza o peso da cultura urbana de Nova Iorque, que é a cidade dos arranha-céus, mas também a cidade de calçadas, *lobbies* de hotéis e edifícios corporativos, e redes de transportes público; feita mais de edifícios entre alinhamentos que de objetos emergentes isolados, Koolhaas enfatizou a Nova Iorque das imagens espetaculares e delirantes.





Architectural Association, Londres.
Foto: Ana Carolina Pellegrini

Delirious New York, que funda o chamado “manhattanismo”, é uma autêntica homenagem aos arranha-céus nova-iorquinos e a seus profetas, os inventores de fantasias arquitetônicas, como Hugh Ferriss e Raymond Hood. O texto estruturase estrategicamente em diversas páginas muito fragmentadas para recolher a memória mais complexa e espetacular de Nova Iorque: o popular parque de diversões de *Coney Island*, arranha-céus como o *Rockefeller Center*, centros de entretenimento como o *Radio City Music Hall*, incluídos os delírios nova-iorquinos de Antoni Gaudí e Salvador Dalí.

A essência de Nova Iorque, segundo Koolhaas, tinha sido experimentada previamente no laboratório que foram as atrações junto à praia de *Coney Island*. Segundo nos revela, o exemplo mais emblemático do início do mundo *collage* seria a experiência do parque de diversões de *Dreamland* (1904), promovido pelo senador William H. Reynolds em *Coney Island*, lugar para liberação e relaxamento de nova-iorquinos e visitantes, andando em rodas-gigantes e montanhas-russas, lanchando nos quiosques. Em *Dreamland*, dezenas de grandes espaços heterogêneos criavam sensações catárticas relacionadas com a metrópole: seu incêndio, colapso e destruição,

a dissolução da moral vitoriana nos espaços gigantescos sem leis morais, os vãos simulados sobre a cidade. O plano do conjunto era um precedente do passeio arquitetônico através de fragmentos e cenografias heterogêneas.

Incluído no apêndice de *Delirious New York*, o projeto da “Cidade do globo cativo” (1972) demonstra total intercambialidade das formas de arranha-céus sobre a trama isotropa de Manhattan; converte-se na entronização de uma realidade baseada na disponibilidade imediata de qualquer repertório de formas, iconografias e imagens.

Em 1996, com a colaboração do *designer* gráfico Bruce Maus, Koolhaas aproveitou a compilação da totalidade de sua obra projetada até então, com o título *S,M,L,XL*, expressão abreviada dos tamanhos – pequeno, médio, grande e extra-grande, para convertê-la em um *best-seller* e num novo modelo de volume espesso e pequeno, profusamente ilustrado e caótico. No livro, Koolhaas defende o tamanho único para a arquitetura: desde a casa até o território podem ser resolvidos a partir do desinibido e irônico jogo sobre a linguagem, as formas e a tecnologia moderna, manipulando os padrões iniciais, desde as casas de Le Corbusier até o traçado de

Nova Iorque. À maneira de Robert Venturi, Koolhaas segue na linha de fazer livros de teoria a partir da apresentação de sua própria obra.

O compêndio seguinte, *Mutations*, editado em 2000 como o volume I do *Harvard Project on the City*, é uma defesa dos novos espaços do consumo. No texto, preparado coletivamente na *Graduate School of Design* de Harvard, todos os aspectos das realidades metropolitanas, começando pelo Delta do Rio das Pérolas na China, são representados e postos à disposição, ainda que sejam totalmente contraditórios entre si: o panegírico do desenvolvimentismo e a crítica ecológica, as cidades fechadas dos ricos e os *slums* dos marginalizados, os nós de estradas e os espaços públicos. São especialmente os “*shopping centers*”, com sua climatização artificial, escadas rolantes e grandes estacionamentos de automóveis, os que se apresentam como a máxima fonte de inspiração para a metrópole contemporânea. O segundo volume de *Harvard Project on the City*, publicado por ele em 2001, e realizado também por uma ampla equipe de professores e estudantes coordenados por Rem Koolhaas, intitulada-se *Guide to shopping* e continua explorando os centros comerciais como núcleo central do território.

Neste jogo cínico, de crítica, e, ao mesmo tempo, de defesa do *shopping* e do consumo, é muito significativo que uma das contribuições arquitetônicas e editoriais de Koolhaas tenha se centrado na cadeia Prada, sendo OMA/AMO Rem Koolhaas os autores das lojas Prada de Nova Iorque, Los Angeles e São Francisco e os pensadores de toda sua estratégia e imagem global.

Além destes livros, Koolhaas editou uma mescla de revista e panfleto, *Content*, publicado pela Taschen (2004). Sua última publicação é “*Post-Occupancy*”, editado por *Domus* (2006), e está em preparação um livro sobre Lagos.

Koolhaas conseguiu tirar máximo partido de todas as tradições existentes, utilizando-as segundo os critérios da cultura pop e da estética do fragmento: sem relação com suas raízes, mesclando e manipulando. Não esqueçamos a transcendental influência que recebeu na Escola de Arquitetura da Universidade de Cornell dos arquitetos Oswald Mathias Ungers, com seu rigor da crítica tipológica e do racionalismo, e Colin Rowe, com seu formalismo analítico e sua proposta de um mundo criativo, na arquitetura e na cidade, feito de fragmentos. Ao mesmo tempo, em todos estes

Capa do livro *Nova York Delirante*, lançado neste ano de 2008 no Brasil. (KOOLHAAS, Rem. *Nova York Delirante*. São Paulo: Cosac Naify, 2008)



textos, com ensaios como “*A Cidade Genérica*” (1997) ou “*Espaço-lixo*” (2002), e com toda a atividade de compilar informação sobre o planeta através do AMO, Koolhaas demonstrou habilidade de estadista, de arquiteto que projeta a partir de um conhecimento lúcido das sociedades contemporâneas.

Koolhaas, como Venturi e Scott Brown, representa uma linha irônica que não supera totalmente a tradição moderna, mas sim continua entendendo a arquitetura e a cidade a partir de uma mentalidade produtivista e funcionalista, constituída por objetos autônomos, enfatizando a autonomia de sua imagem, mas também visando a adaptar-se ao contexto; com interesse pela cultura de massas que deriva de uma forte atração pela realidade complexa.

É revelador que uma das contribuições-chave de Rem Koolhaas, continuada por MVRDV, seja o mega-objeto, o edifício massa onde se sobrepõem os fragmentos no retorno a uma nova unidade volumétrica e espacial.

Definitivamente, numa época de globalização neoliberal, na qual predominam a falta de espírito crítico e o desconhecimento das raízes das formas e dos conceitos em

uso, um personagem tão inteligente e astuto, ao mesmo tempo culto e cínico, como Koolhaas, com uma base teórica tão sólida, uma grande habilidade para criar discursos complexos e grande capacidade criativa, é lógico que se converta em mito e referência. Koolhaas é tão culto e profundo que sabe adaptar suas mensagens e meios expressivos à pobreza e simplicidade de idéias em um mundo contemporâneo governado exclusivamente pela lógica de mercado. Koolhaas representa o desenvolvimento de uma síntese única na qual se unem, por sua experiência singular, a aspiração ao realismo de raiz européia e o realismo norte-americano com raízes na Pop Art.

Epílogo 1

Portanto, livros como *Vers une architecture*, de Le Corbusier, *Aprendendo de Las Vegas*, de Venturi, Izenour e Scott Brown, e *SMLXL*, de Koolhaas, traçam o itinerário de uma tipologia de livros de autores arquitetos que tiveram em comum uma interpretação da sociedade e uma proposta de livros e projetos que aproveitam todas as possibilidades dos meios de comunicação de massa para propor alternativas.

Temos de concluir reconhecendo que nossa cultura de massas, expressada no predomínio dos meios



Disponível em <http://www.captainbob.8k.com/photo3.html>
Acesso em 22 de setembro de 2008



Disponível em <http://www.captainbob.8k.com/photo3.html>
Acesso em 22 de setembro de 2008



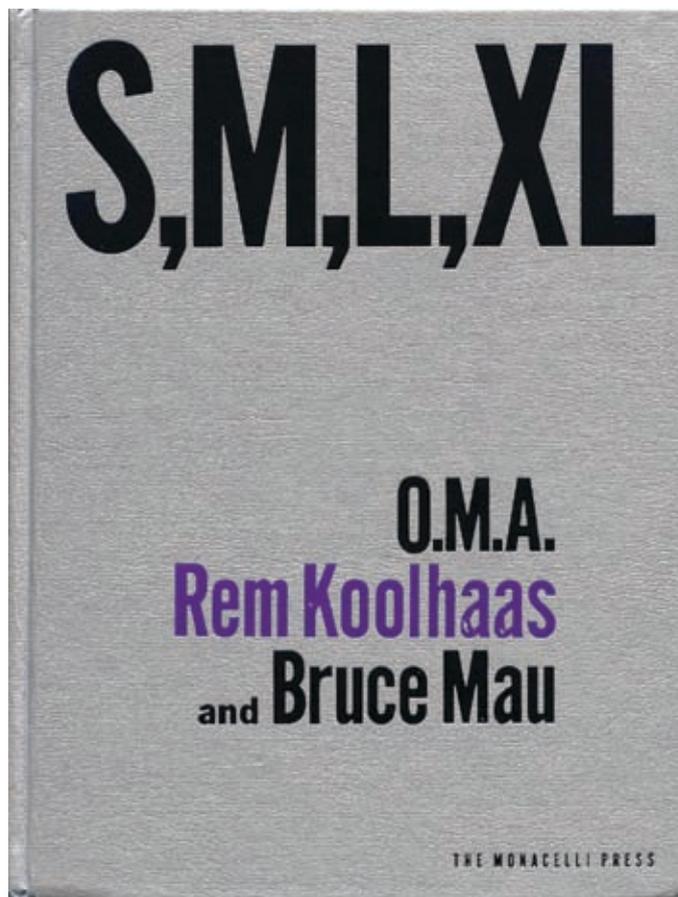
Disponível em <http://www.coneyislandhistory.org/mrconey/wp-content/uploads/2008/03/roller-rinkpalace.jpg>. Acesso em 22 de setembro de 2008



Imagens do Parque de diversões de Coney Island.
Disponível em <http://www.coneyislandhistory.org/mrconey/wp-content/uploads/2008/03/roller-rinkpalace.jpg>. Acesso em 22 de setembro de 2008

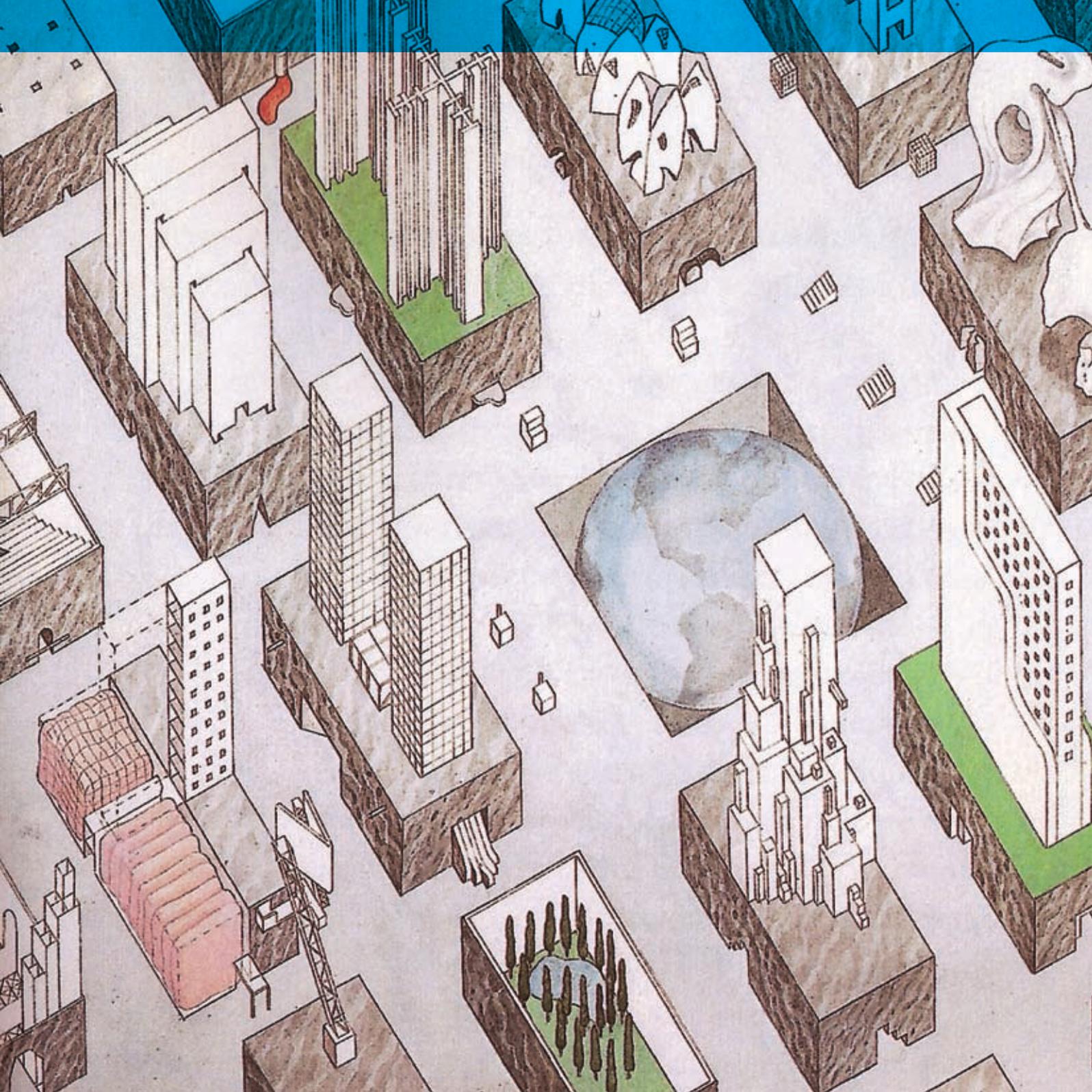
de comunicação, informação e ócio e nos mitos atuais da Internet, é muito mais uma herança do pop e da cultura comercial norte-americana, que as tradições críticas, realistas e problematizadoras da Europa e América Latina. Por mais que se aproxime da aceitação da realidade tal qual ela é, faltam-lhes raízes no espírito crítico e na vontade de transformação da sociedade. E nenhuma aproximação da realidade permite avançar, senão lançando um olhar crítico sobre esta realidade. Um olhar realista sem suficiente crítica, como a de Venturi, Scott Brown ou Koolhaas, sendo inteligente e clarividente, pode converter-se em ambíguo e confuso, e termina engrossando as estéticas e lógicas do consumo, maquiando um mundo estetizado.

Albert Camus, defendendo a primazia e a complexidade da realidade, escreveu: “A arte, em certo sentido, é uma rebelião contra o mundo no que este tem de fugitivo e inacabado: não se propõe, pois, senão a dar outra forma a uma realidade que, entretanto, está obrigada a conservar, porque ela é a fonte de sua emoção. Neste sentido, todos somos realistas e ninguém o é. A arte não é nem o repúdio total do que existe, nem a aceitação total do que existe. É, ao mesmo tempo, repúdio e aceitação. E por isso não



Capa do livro S,M,L,XL, de Rem Koolhaas.
Disponível em: <http://www.gradst.hr/library/books/UDK-prinoveknjiga/smlxl.jpg>. Acesso em 21 de setembro de 2008

Página ao lado: A Cidade do Globo Cativo (KOOLHAAS, Rem. Nova York Delirante. São Paulo: Cosac Naify, 2008)



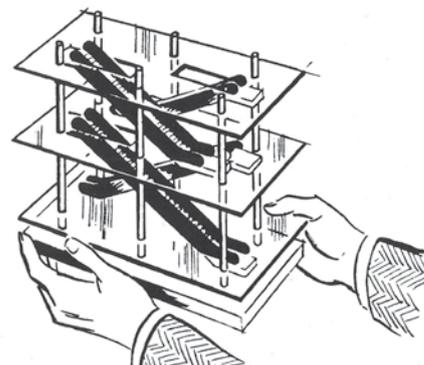
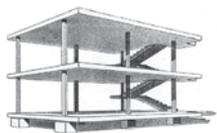


“O Espaço de Controle é ainda imperfeito. Concebido com um tipo de suporte vital, o espaço de controle, que se desdobra com graus de efetividade distintos, representa o desejo corporativo de seu próprio tipo de sustentabilidade. Até que ponto poderá ser aperfeiçoado o sistema? Até que ponto estão a complexidade e a imprevisibilidade da cidade fora de seu controle?” (KOOLHAAS Rem et all. Mutaciones. Barcelona: ACTAR, 2000)

pode ser senão uma desagregação perpetuamente renovada. O artista encontra-se sempre nesta ambigüidade, incapaz de negar o real e, entretanto, eternamente dedicado a discuti-lo naquilo que o real tem de eternamente inacabado”. O realismo progressista de Albert Camus nutria-se de uma realidade que não é suficiente reconhecer, admirar e recriar, mas sim, ao mesmo tempo, é necessário esforçar-se para transformar.



Não se trata, absolutamente, de voltar a um passado existencialista e humanista, mas sim de aprender a lançar novo olhar crítico, que busque o essencial e autêntico de uma realidade que é sabidamente complexa e diversa, não à maneira da Pop Art, ou seja, através dos meios, imagens e reproduções que durante décadas manipularam e estetizaram esta realidade, mas sim através da atenção direta aos fatos, às experiências e aos fenômenos, analisando cada obra em seu contexto, segundo o conhecimento real da diversidade cultural em seu próprio lugar e em seus novos espaços de conflito e migração, a partir de novas éticas políticas e arquiteturas que interpretem, criem e atuem, partindo do compromisso com a sociedade e sua memória. Uma interpretação nova que, sem dúvidas, pode aprender muito do método e



das contribuições destes arquitetos tão clarividentes, que atuaram como sociólogos e como criadores, como Le Corbusier, Kahn, Venturi/ Scott Brown ou Koolhaas. No entanto, uma análise crítica deve ir mais além do que eles viram, descreveram e propuseram.

Epílogo 2

O arquiteto como antropólogo: Aldo Van Eyck, Christopher Alexander, John Turner y N.J. Habraken.

Paralelamente à difusão dos textos destes autores tão influentes no século XX e na atualidade, que têm em comum esta visão da sociedade, deu-se a experiência de arquitetos com afã especial por ir mais além das sociedades contemporâneas e buscar padrões temporais no campo dos estudos antropológicos, na linha de Claude Lévi-Strauss.

O primeiro deles, em sintonia com o arquiteto e historiador Joseph Rykwert e com a revista Forum, foi Aldo Van Eyck, arquiteto holandês que se dedicou aos estudos de tribos africanas, como os dogon, para encontrar arquétipos nos modos de habitar e apropriar-se do espaço.

Também Christopher Alexander enfatizou especialmente os modos atemporais de construir, além das modas e materiais da arquitetura

(KOOLHAAS, Rem. Project on the City II. Espanha: Taschen, 2001)



Capa do livro Content, de Rem Koolhaas, publicado em 2004

moderna, concebendo um sistema, os *patterns*, que recriam projetos que partem destes padrões de diferentes escalas na criação de espaços fechados e abertos idôneos.

John Turner, próximo da sociologia e da antropologia, já é um clássico da defesa dos movimentos urbanos e da participação, expressada nos seus ensaios sobre experiências de auto-construção no Brasil e no Peru, e em textos seus, como *Todo o poder para os usuários* (1977).

Por último, o também holandês John N. Habraken colocou em funcionamento outro sistema, o dos suportes, que permite ir à raiz dos costumes nos usos do espaço doméstico e na manutenção das estruturas urbanas históricas: os suportes permitem separar o fixo e imóvel de tudo o que é recheio interior ou elementos separáveis.

Síntese:

Possivelmente já exista um caso na arquitetura que soube harmonizar a vocação sociológica para aprender da sociedade – expressada em sua época, na Itália, como jornalista – com a vontade de conhecer a fundo a cultura primitiva, neste caso, brasileira – trabalhando como antropóloga. É a experiência de Lina Bo Bardi (1915-1992). Entretanto, essa é já outra história, tão presente na arquitetura brasileira contemporânea.

Josep Maria Montaner é arquiteto PhD e catedrático da Escola de Arquitetura de Barcelona (UPC), onde dirige o mestrado Laboratório da Habitação do Século XXI. Tem participado como professor convidado de diversas universidades na Europa, Ásia e Américas. Colabora assiduamente com os jornais *El País* e *La Vanguardia*, além de ser o autor de numerosas publicações, entre elas: *Depois do Movimento Moderno. Arquitetura da segunda metade do século XX; A modernidade superada. Arquitetura, arte e pensamento do século XX; Arquitetura e Crítica; Las formas del siglo XX; Museus para o século XXI.* Mais recentemente, publicou o livro *Sistemas arquitectónicos contemporâneos, ainda sem versão em Língua Portuguesa*.

Bibliografia

HECKSHER, August. **The Public Happiness**. New York: Atheneum Publishers, 1962.
KOOLHAAS Rem. **Delirious New York**. Rotterdam: O10 Publishers, 1994.
KOOLHAAS Rem *et all*. **Mutaciones**. Barcelona: ACTAR, 2000.
KOOLHAAS Rem; COLOMINA, Beatriz. **La arquitectura de las publicaciones. Conversación entre Beatriz Colomina y Rem Koolhaas**. in *El Croquis* 134/135, Madrid, 2007.
LE CORBUSIER. **Hacia una**

arquitectura. Buenos Aires: Poseidón, 1964.

LE CORBUSIER. **Precisiones**.

Respecto de un estado cultural de la arquitectura y el urbanismo. Barcelona: Apóstrofe, 1999.

MONEO, Rafael. **Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos**. Barcelona: ACTAR, 2004.

RONNER, Heinz; JHAVERI, Sharad.

Louis Kahn. Complete works 1935-1974. Boston: Borkhäuser Basel, 1987.

VENTURI Robert. **Aprendiendo de todas las cosas**. Barcelona: Ed. Tusquets, 1971.

VENTURI Robert. **Complejidad y contradicción en la arquitectura**. Barcelona: Ed. Gustavo Gili S.A, 1974.

VENTURI, Robert; IZENOUR, Steve; SCOTT BROWN, Denise. **Aprendiendo de Las Vegas**. Barcelona: Ed. Gustavo Gili S.A., 1978.

VENTURI Robert. **Iconography and Electronics. Upon a Generic Architecture**. Cambridge, Massachusetts / London, England: The MIT Press, 1994.

VENTURI Robert; SCOTT BROWN, Denise. **Architecture as Signs and Systems. For a Manierist Time**. Cambridge, Massachusetts / London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2004.

Versão original do texto em espanhol

El arquitecto como sociólogo: Le Corbusier, Louis Kahn, Robert Venturi, Denise Scott Brown y Rem Koolhaas.

Josep Maria Montaner

Contestando a la reflexión de cómo los arquitectos han respondido a la evolución de las características de las sociedades, una de las respuestas consiste en analizar la aportación de aquellos que se han distinguido por una especial voluntad y capacidad para interpretar el mundo en el que vivieron o viven: serían casos especiales, en los que los arquitectos han actuado también como sociólogos. En este sentido Le Corbusier, Louis Kahn, Robert Venturi, Denise Scott Brown y Rem Koolhaas mantienen entre ellos un hilo común: representan, cada uno en su época, la concepción de la teoría (la reflexión) y del proyecto (la acción) como dos procesos estrechamente imbricados y necesarios. Esta relación entre unas inquietudes teóricas y unas estrategias creativas que se anudan en torno al énfasis en la sociedad interpretación de la sociedad implican también llevar la arquitectura a la escala de la ciudad, y supone tomar los deseos y símbolos de las sociedades como punto de partida para una obra que, al tener más relación con la realidad, podría ser más popular y comportar más encargos.

1. Le Corbusier es el primer y magnífico representante de esta posición del arquitecto que actúa como sociólogo, que diagnostica sobre los problemas y necesidades de unas sociedades y que plantea sus arquitecturas y propuestas urbanas como la gran solución. En la mayor parte de sus libros utiliza este esquema, por ejemplo, en *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, sus conferencias en Buenos Aires en 1929, con un *“Corolario brasileño”* (São Paulo y Río de Janeiro) que también es uruguayo (Montevideo), cada conferencia parte de un análisis de la sociedad como justificación de sus propuestas arquitectónicas y urbanas.

No en vano, Le Corbusier, al concluir su libro *Vers une architecture*, formula una de sus frases más conocidas: “La sociedad desea violentamente algo que obtendrá o no obtendrá. Todo reside en eso, todo depende del esfuerzo que se haga y de la atención que se conceda a estos síntomas alarmantes. Vivienda o revolución”.

A diferencia de la posición de Pugin, Ruskin y Morris, que al analizar la sociedad de mediados del siglo XIX hacen un diagnóstico negativo y optan

por el neogótico y el trabajo artesanal frente al eclecticismo y la producción industrial, el diagnóstico de Le Corbusier, similar al de Gropius o Hilberseimer, es distinto: las sociedades se están transformando más allá de la capacidad de la arquitectura y el urbanismo. Lo que urge es poner los instrumentos del proyecto al unísono con la sociedad. Le Corbusier admiraba las manifestaciones tecnológicas de su tiempo: los aviones, los transatlánticos, los automóviles; por ello proponía una alianza entre el trabajo del arquitecto y del ingeniero. Por lo tanto, la crítica es de distinto orden.

2. También Louis Kahn, admirador de la obra de Le Corbusier, representó esta búsqueda de una arquitectura que respondiera de la mejor manera a las características y a los deseos culturales, espirituales y religiosos de las sociedades y ciudades en las que proyectaba. A partir de la relación entre el contenido de sus clases y escritos, como soporte teórico, y las propuestas y obras arquitectónicas, fue desarrollando la búsqueda de una arquitectura existencialista.

Toda la serie de proyectos urbanos que en los años cuarenta y cincuenta proyectó para Filadelfia son la mejor muestra de este objetivo de un urbanismo del espacio público, el tráfico rodado segregado y los edificios representativos para la nueva sociedad del siglo XX. Louis Kahn sostenía que el tráfico rodado es el máximo enemigo para la convivencia, la vida social y cómoda en la ciudad moderna. Para ello propuso un sistema de flujos segregado para automóviles y un sistema de calles peatonales y plazas que reunían los espacios urbanos, servidores de unos edificios públicos, de formas puras clásicas y monumentales, es decir, los espacios servidos. De esta manera se borran las fronteras entre el objeto y el sistema urbano: los edificios son ciudades a pequeña escala y las ciudades funcionan con espacios servidos y servidos, como un edificio.

Louis Kahn tuvo la fortuna de realizar tantos centros universitarios, museos, bibliotecas y laboratorios al coincidir en los años sesenta con la época de optimismo en Estados Unidos bajo el mandato del presidente John F. Kennedy, quien definió explícitamente los objetivos de la calidad de la vivienda y de los suficientes edificios públicos en unas ciudades habitables, eficaces y atractivas. Louis Kahn desarrolló con su obra un ingente esfuerzo para crear una nueva arquitectura que encarnase un nuevo orden político, social y ético, partiendo de la simpatía por la idea de comunidad de autores como Hannah

Arendt y Lewis Mumford: un esfuerzo por construir símbolos y espacios para la comunidad y la democracia que se encuentra magistralmente desarrollada en el palacio de la Asamblea de Dacca.

Por su gran interés hacia las diversas religiones y culturas, Louis Kahn fue más allá que Le Corbusier en establecer relaciones entre los símbolos colectivos y las formas arquitectónicas, al conseguir, mediante su búsqueda de una nueva monumentalidad, una nueva relación, más próxima, entre estructura constructiva y espacio habitable, aun a costa de compartimentar unos espacios más ajustados a las funciones. De esta manera, las actividades se podían realizar en entidades espaciales más a la medida de la escala humana, definidas por la luz natural específica, recuperando el valor simbólico y significativo de cada volumen.

3. En los años sesenta, una parte de la teoría de la arquitectura en Norteamérica, siguiendo esta línea de aproximación entre arquitectura y sociedad, demostró un gran interés por un acercamiento a la estética del consumo y del vernáculo comercial. En los escritos de Robert Venturi, discípulo de Louis Kahn, hay una evolución: entre su libro *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (1966) y las recopilaciones de ensayos de *Aprendiendo de todas las cosas* (1971) y *Aprendiendo de Las Vegas* (1972), escritos con la colaboración de Denise Scott Brown y Steve Izenour, evoluciona desde las referencias académicas al Manierismo y al Barroco hacia las referencias al modelo consumista e impuro de Las Vegas, basado en rótulos e imágenes. Robert Venturi y Denise Scott Brown sostienen que los arquitectos han de inspirarse en los paisajes populares y vernaculares, incluyendo las calles comerciales y los suburbios, ya que esto es lo que le gusta a la gente.

Los textos de Robert Venturi y Denise Scott Brown nos demuestran como las aportaciones de la cultura pop norteamericana, en el frente más avanzado de la nueva cultura de los medios de comunicación, fueron ambivalentes e híbridas. Por una parte, su teoría significaba la introducción de los conceptos de complejidad, diversidad, contradicción y ambigüedad en la interpretación de la historia de la arquitectura y en el proyecto arquitectónico contemporáneo. El concepto de la complejidad del mundo, por lo tanto, es central en el inicio de las teorías de Venturi. Su libro *Complejidad y contradicción en la arquitectura* era un emblema de los cambios sociales que se produjeron en los años cincuenta y sesenta: la superación de la época simplista

del racionalismo y la aceptación de la transformación de la vida cotidiana en los países industrializados. Tal como señaló el sociólogo August Hecksher, citado profusamente por Venturi, los nuevos medios técnicos, el uso masivo del automóvil, la liberación de la mujer, los avances de una tecnociencia que se escapa a los conocimientos de las masas, todo ello caracteriza una renovación irrenunciable de la vida colectiva.

Pero por otra parte significaba la continua sustitución de la realidad por imágenes, de los fenómenos por simulacros, de las formas por decorados, en una cultura basada en lo que, paradójicamente, se denominan “reproducciones auténticas” vendidas en las tiendas de los museos o en la “autenticidad escenificada” de ciudades históricas norteamericanas como Williamsburg.

En esta dirección, muchas de las obras de Venturi y Scott Brown han quedado en manifiestos empíricos que exploran incansablemente nuevos medios de expresión: el *edificio anuncio*, interpretando la arquitectura de manera mediática, como rótulo comercial; el *tinglado decorado*, separando por una parte la función y el programa del edificio y, por otra, el significado que se establece en la fachada, en la decoración o en los rótulos; el *aplique*, tratando exclusivamente la epidermis de unos contenedores funcionales; o la propuesta de los años noventa para la era electrónica de una *arquitectura genérica* a base de una *iconografía electrónica*, que ofrece los mensajes en dos dimensiones, mosaicos contemporáneos hechos de imágenes, *jumbotrons* y proyecciones de vídeo. En sus ensayos de los años noventa, escritos contra el dominio tardío de las formas abstractas y heroicas del espacio moderno, contra la retórica de la estética industrial e ingenieril, Robert Venturi y Denise Scott Brown proponen una arquitectura genérica, con dimensiones y símbolos humanos, con superficies definidas por iconografías electrónicas mutantes, que ya no estarían hechas en piedra sino que formarían parte de una estética electrónica y recuperarán una complejidad natural.

Para proyectar los escenarios pop de plazas y edificios públicos Venturi y Scott Brown llegaron paulatinamente a la conclusión de que la forma de los edificios y las ciudades deriva menos de la función, como piensan los arquitectos, que de las fuerzas sociales internas. Si Robert Venturi se ha especializado en la arquitectura de signos, Denise Scott Brown, por su voluntad de afrontar la complejidad en el proyecto urbano, argumenta un urbanismo de sistemas. Esta complementariedad entre arquitectura de signos y urbanismo de sistemas se

expresa en el último libro de Venturi y Scott Brown, *Architecture as Signs and System. For a Mannerist Time* (2004) y en sus últimos proyectos de campus universitarios, como los Masters Plan para las universidades de Pennsylvania (1988-2000) y de Michigan (1997-2004). En ellos se aplica un sistema de análisis gráfico muy definido, que se basa en examinar la realidad urbana, humana, funcional y ambiental, que delimita áreas y direcciones, enlaces y tendencias, enfatizando las actividades y el uso que se hace del espacio público, y que propone edificios, itinerarios y signos cuyas formas se sumen a esta realidad y a estos recorridos.

En definitiva, la teoría arquitectónica de Robert Venturi, basada en el pluralismo, el simbolismo, la iconografía, el manierismo y el Pop Art, se vió enriquecida y contrapuntada a partir de finales de los años sesenta por las teorías urbanas de Denise Scott Brown, defensora de la vida comunitaria, la planificación social, la participación democrática, el realismo social, la cultura popular, la arquitectura vernácula y el espacio público. Fue Denise Scott Brown la que transmitió a Venturi el interés por la cultura popular, expresándose a partir de su trabajo profesional centrado en el planeamiento urbano, la aproximación a la sociología y a la ciencia regional, el énfasis en los elementos de la vida comunitaria, el análisis de las ciudades norteamericanas y sus complejos sistemas de tráfico y de signos, el gusto por los escenarios populares. De esta manera, la propuesta teórica de ambos, Venturi y Scott Brown, se basa en una arquitectura de la experiencia que tiene mucha influencia de la escuela de planificación social y urbana de Pensilvania y del activismo social de los años sesenta en favor de los derechos civiles y en defensa de la “mayoría silenciosa”. Estas son sus auténticas raíces, muy distintas del formalismo postmoderno de autores considerados afines.

El nuevo universo de la complejidad, ironía, empirismo y pragmatismo radical planteado por Venturi y Scott Brown, ha tenido una influencia máxima en la arquitectura actual: las ideas de edificio anuncio, de aplique o de fachada electrónica las encontramos desarrolladas en proyectos de Rem Koolhaas, como el Centro de Arte y Tecnología en Karlsruhe (1989-1990), reflejo del edificio-pantalla para el Nacional Collage Football Hall of Fame (1967); en obras de Herzog y de Meuron que se basan en el tratamiento epidérmico de la fachada, o en edificios de Jean Nouvel, como las galerías Lafayette en Berlín (1990-1995) o el gran centro comercial en Euralille (1991-1995), con las fachadas de rótulos electrónicos de publicidad.

4. La estética contemporánea que se aproxima a los usuarios y el consumo llega a su cumbre en los textos y proyectos de Rem Koolhaas. En las propuestas de Koolhaas entra todo, lo mejor y lo peor de la ciudad, su capacidad de seducción y también sus autopistas, suburbios y submundos habitados por desheredados. El caso de Koolhaas no constituye un ejemplo más, sino que es emblemático como resumen de las diversas aportaciones del arte, de la arquitectura y del urbanismo a lo largo del siglo XX y es clave para demostrar lo siguiente: la paulatina ampliación de la visión de realidades contradictorias ha ido aparejada a la disponibilidad abierta de todo fenómeno, forma o imagen para ser utilizada y consumida. Toda la publicidad, la representación mediática y el glamour de los objetos arquitectónicos va más allá incluso que su propia materialidad. Y en este sentido, los proyectos y las ideas de Koolhaas son emblemáticos de nuestra condición posmoderna.

A principios del siglo XXI, Rem Koolhaas se ha consolidado como el arquitecto más influyente y ambicioso, el más admirado y criticado, siempre polémico. Su peso en la cultura arquitectónica, tal como sucedió con Le Corbusier durante la vigencia del Movimiento Moderno, o con Aldo Rossi, Robert Venturi y Denise Scott Brown en los años setenta, tiene mucho que ver con el hecho de que además de ser arquitecto sea teórico. Para Koolhaas, la escritura es prioritaria: “Primero escribí para dar credibilidad al tipo de arquitectura que quería hacer”. De esta manera, los textos le sirven a Koolhaas tanto como los proyectos para defender sus ideas y para ensayar nuevos puntos de vista que luego plasmará en las formas. Además, la escritura constituye un momento de liberación y de creatividad libre, que le permite decir lo que quiera y opine sobre lo que ve en el mundo, sin la necesidad de que sea coherente con su obra. Para él, el momento de reflexión para preparar un taller de proyectos o para escribir un libro es tan importante como el de proyectar y construir una obra. Para desarrollar su actividad artística, este arquitecto, hijo de un periodista que llegó a ser escritor y de una arquitecta escenógrafa, necesita tanto del proceso creativo –vertiginoso y delirante–, como del momento reflexivo dedicado a conceptualizar y justificar lo que ha hecho y lo que va a hacer. No en vano Koolhaas ejerció de periodista y guionista cinematográfico con René Daalder antes que de arquitecto.

Nacido en Rotterdam en 1944 y titulado en la Architectural Association de Londres en 1972, Koolhaas fundó en 1975, junto a Madelon Vriesendorp, Elia y Zoe Zenghelis, el OMA (Office for Metropolitan Architecture). En sus obras y

en sus escritos parte de la tradición racionalista moderna, en especial de Le Corbusier, cuyas ideas y proyectos continuamente revisa y pervierte de manera hedonista. Y en su formación como arquitecto fue integrando las aportaciones trasgresoras e inquietantes del surrealismo y se aproximó a los manifiestos de la crítica radical, como los realizados por Hans Hollein o Superstudio a finales de los años sesenta. Fruto de estas primeras influencias es el proyecto teórico de OMA titulado *Exodus o los Prisioneros Voluntarios de la Arquitectura* (1972), en el que la partición esquizofrénica del Berlín dividido por el muro es trasladada a una Londres contemporánea, segmentada en diez áreas distintas, entre ellas las dedicadas a las fantasías eróticas de los baños, a la universidad, a los museos o a la historia científica.

Pero si ambas posiciones – el surrealismo y la crítica radical – fueron en sus inicios antipositivistas y antisistema, Koolhaas las ha integrado, como el más avanzado discípulo de la cultura pop dominante a partir de los sesenta, sacando provecho de una ambigua relación con el sistema productivo, haciendo un uso sabio y rentable de la cultura del fragmento. De la misma manera que han defendido Robert Venturi y Denise Scott Brown, la premisa esencial de Koolhaas es que la arquitectura es comunicación y el consumo es la forma más genuina de actividad social.

Koolhaas, que vivió en Nueva York entre 1972 y 1978, estudiando y coleccionando sus aspectos e imágenes más oscuras, bastardas y populares, publicó en 1978 su crucial libro *Delirious New York* poniendo énfasis en el carácter híbrido, hecho de objetos intercambiables de Manhattan, insistiendo en una ciudad ecléctica, conformada por piezas aisladas. Con *Delirious New York*, Koolhaas inaugura una manera postmoderna de hacer ensayos a partir de fragmentos de textos. Sin embargo, minimiza el peso de la cultura urbana de Nueva York, que es la ciudad de los rascacielos pero también la ciudad peatonal de aceras, lobbies de hoteles y edificios corporativos, y redes de transporte público; hecha más de edificios entre medianeras que de objetos emergentes aislados, Koolhaas puso énfasis en el Nueva York de las imágenes espectaculares y delirantes.

Delirious New York, que funda el llamado “manhattanismo”, es un auténtico homenaje a los rascacielos neoyorquinos y a sus profetas, los inventores de fantasías arquitectónicas como Hugh Ferriss y Raymond Hood. El texto se estructura estratégicamente en diversas partes muy fragmentarias para

recoger la memoria más compleja y espectacular de Nueva York: el popular parque de atracciones de Coney Island, rascacielos como el Rockefeller Center, centros de entretenimiento como el Radio City Music Hall, incluidos los delirios neoyorquinos de Antoni Gaudí y Salvador Dalí.

La esencia de Nueva York, según Koolhaas, se habría experimentado previamente en el laboratorio que fueron las atracciones junto a la playa de Coney Island. Según nos desvela, el ejemplo más emblemático del inicio del mundo del *collage* sería la experiencia del parque de atracciones Dreamland (1904), promovido por el senador William H. Reynolds en Coney Island, lugar para liberación y desfogue de neoyorquinos y visitantes, subiendo a norias y montañas rusas y comiendo en los chiringuitos. En Dreamland, una veintena de grandes espacios heterogéneos creaban sensaciones catárticas relacionadas con la metrópolis: su incendio, colapso y destrucción, la disolución de la moral victoriana en espacios grotescos sin leyes morales, los vuelos simulados sobre la ciudad. El plano del conjunto era un precedente del paseo arquitectónico a través de fragmentos y escenografías heterogéneas.

Incluido en el apéndice de *Delirious New York*, el proyecto de “La ciudad del globo cautivo” (1972) demuestra la total intercambiabilidad de las formas de rascacielos sobre la trama isotrópica de Manhattan; se convierte en la entronización de una realidad basada en la disponibilidad inmediata de cualquier repertorio de formas, iconologías e imágenes.

En 1996, con la colaboración del diseñador gráfico Bruce Mau, Koolhaas aprovechó la recopilación de la totalidad de su obra proyectada hasta entonces, con el título *S,M,L,XL*, expresión abreviada de las tallas – pequeña, mediana, grande y muy grande –, para convertirla en un best seller y en nuevo modelo de volumen grueso y de pequeño, formado profusamente ilustrado y caótico. En el libro, Koolhaas defiende la talla única para la arquitectura: desde la casa hasta el territorio pueden resolverse a partir del desinhibido e irónico juego sobre el lenguaje, las formas y la tecnología moderna, manipulando los patrones iniciales, desde las casas de Le Corbusier hasta la trama de Nueva York. A la manera de Robert Venturi, Koolhaas sigue en la línea de hacer libros de teoría a partir de la presentación de su propia obra.

El siguiente compendio, *Mutaciones*, editado en el 2000 como el volumen I del Harvard Project on the City, es una defensa de los nuevos espacios del

consumo. En el texto, preparado colectivamente en la Graduate School of Design de Harvard, todos los aspectos de las realidades metropolitanas, empezando por el Delta del Río de las Perlas en China, son representados y puestos a disposición, aunque sean totalmente contradictorios entre sí: el panegírico del desarrollismo y la crítica ecológica, las ciudades cerradas de los ricos y los slums de los desheredados, los nudos de autopistas y los espacios públicos. Son especialmente los “shopping centres”, con su climatización artificial, escaleras mecánicas y grandes aparcamientos de automóviles, los que se presentan como la máxima fuente de inspiración para la metrópolis contemporánea. El segundo volumen del Harvard Project on the City, publicado en el 2001 y realizado también por un amplio equipo de profesores y estudiantes coordinados por Rem Koolhaas, se titula *Guide to shopping* y continua explorando los centros comerciales como núcleo central del territorio.

En este juego cínico, de crítica y a la vez defensa del shopping y el consumo, es muy significativo que una de las contribuciones arquitectónicas y editoriales de Koolhaas se haya centrado en la cadena Prada, siendo OMA/AMO Rem Koolhaas los autores de las tiendas Prada de Nueva York, Los Angeles y San Francisco y los pensadores de toda su estrategia e imagen global.

Tras estos libros, Koolhaas ha tendido a una mezcla de revista y panfleto, como *Content*, publicado por Taschen (2004). Su última publicación es “Post-Occupancy”, editado por *Domus* (2006) y está en preparación un libro sobre Lagos.

Koolhaas ha conseguido sacar el máximo partido de todas las tradiciones existentes, utilizándolas según los criterios de la cultura pop y de la estética del fragmento: sin relación con sus raíces, mezclando y manipulando. No olvidemos la trascendental influencia que recibió en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Cornell de los arquitectos Oswald Mathias Ungers, con su rigor de la crítica tipológica y el racionalismo, y Colin Rowe, con su formalismo analítico y su propuesta de un mundo creativo, en la arquitectura y la ciudad, hecho de fragmentos. Al mismo tiempo, en todos estos escritos, con ensayos como “La ciudad genérica” (1997) o “Espacio basura” (2002), y con toda la actividad de recopilar información sobre el planeta por parte de AMO, Koolhaas ha demostrado única de estadista, de arquitecto que proyecta a partir de un conocimiento lúcido de las sociedades contemporáneas.

Koolhaas, como Venturi y Scott Brown, representa una línea irónica que no supera totalmente la tradición moderna, sino que continúa entendiendo la arquitectura y la ciudad desde una mentalidad productivista y funcionalista, constituida por objetos autónomos, poniendo su énfasis en la autonomía de su imagen, pero también intentando adaptarse al contexto; con un interés por la cultura de masas que procede de una fuerte pulsión de atracción por la realidad compleja.

Es revelador que una de las aportaciones clave de Rem Koolhaas, continuada por MVRDV, sea el mega-objeto, el edificio masa donde se superponen los fragmentos en el retorno a una nueva unidad volumétrica y espacial.

Y en definitiva, en una época de globalización neoliberal, en la que predomina la falta de espíritu crítico y el desconocimiento de las raíces de las formas y de los conceptos en uso, un personaje tan inteligente y astuto, a la vez culto y cínico como Koolhaas, con una base teórica tan sólida, una gran habilidad para crear discursos complejos y una gran capacidad creativa, es lógico que se convierta en mito y referencia. Koolhaas es tan culto y profundo como para saber adaptar sus mensajes y medios expresivos a la pobreza y simplicidad de ideas en un mundo contemporáneo mandado exclusivamente por la lógica del mercado. Koolhaas representa el desarrollo de una síntesis única en la que se unen, por su experiencia singular, la aspiración al realismo de raíz europea y el realismo norteamericano con raíces en el Pop Art.

Epílogo 1

Por lo tanto, libros como *Vers une architecture* de Le Corbusier, *Aprendiendo de Las Vegas* de Venturi, Izenour y Scott Brown, y *SMLXL* de Koolhaas trazan el itinerario de una tipología de libros de autores arquitectos que han tenido en común una interpretación de la sociedad y una propuesta de libros y proyectos que aprovechan todas las posibilidades de los medios de comunicación de masas para proponer alternativas.

Hemos de concluir reconociendo que nuestra cultura de masas, expresada en el predominio de los medios de comunicación, información y ocio y en los mitos actuales de Internet, es mucho más una herencia del pop y de la cultura comercial norteamericana que de las tradiciones críticas, realistas y problematizadoras de Europa y Latinoamérica. Por mucho que se acerque a la aceptación de la realidad tal cual es, les falta raíces en el espíritu crítico

y en la voluntad de transformación de la sociedad. Y ninguna aproximación a la realidad permite avanzar si no es aplicando una mirada crítica de dicha realidad. Una mirada realista sin suficiente crítica, como la de Venturi, Scott Brown o Koolhaas, siendo inteligente y clarividente, se puede convertir en ambigua y confusa, y termina engrosando las estéticas y lógicas del consumo, maquillando un mundo estetizado.

Albert Camus, defendiendo la primacía y la complejidad de la realidad, escribió: “El arte, en cierto sentido, es una rebelión contra el mundo en lo que éste tiene de fugitivo e inacabado: no se propone, pues, sino dar otra forma a una realidad que sin embargo él está obligado a conservar, porque ella es la fuente de su emoción. En este sentido todos somos realistas y nadie lo es. El arte no es ni el repudio total de lo que existe, ni la aceptación total de lo que existe. Es al mismo tiempo repudio y aceptación. Y por esto no puede ser sino un desgarramiento perpetuamente renovado. El artista se encuentra siempre en esta ambigüedad, incapaz de negar lo real y sin embargo eternamente dedicado a discutirlo en lo que lo real tiene de eternamente inacabado”. El realismo progresista de Albert Camus se nutría de una realidad que no es suficiente con reconocer, admirar y recrear sino que, al mismo tiempo, es necesario esforzarse por transformar.

No se trata, en absoluto, de volver a un pasado existencialista y humanista, pero sí de aprender a aplicar una nueva mirada crítica, que busque lo esencial y auténtico de una realidad que se sabe compleja y diversa, no a la manera del Pop Art, es decir a través de los medios, imágenes y reproducciones que durante décadas han manipulado y estetizado esta realidad, sino a través de la atención directa a los hechos, a las experiencias y a los fenómenos, analizando cada obra en su contexto, según del conocimiento real de la diversidad cultural en su propio lugar y en sus nuevos espacios de conflicto y migración, a partir de unas nuevas éticas políticas y arquitecturas que interpreten, creen y actúen partiendo del compromiso con la sociedad y con su memoria. Una interpretación nueva que, sin duda, puede aprender mucho del método y las aportaciones de estos arquitectos tan clarividentes, que han actuado a la vez como sociólogos y como creadores, como Le Corbusier, Kahn, Venturi / Scott Brown o Koolhaas, pero un análisis crítico debe ir más allá que lo que ellos han visto, descrito y propuesto.

Epílogo 2

El arquitecto como antropólogo: Aldo Van Eyck, Christopher Alexander, John Turner y N.J. Habraken.

Paralelamente a la difusión de los escritos de estos autores tan influyentes en el siglo XX y en la actualidad, que tienen en común esta mirada a la sociedad, se ha dado la experiencia de arquitectos con un afán especial por ir más allá de las sociedades contemporáneas y buscar invariantes temporales en el terreno de los estudios antropológicos, en la línea de Claude Lévi-Strauss.

El primero de ellos, en sintonía con el arquitecto e historiador Joseph Rykwert y la revista *Forum*, fue Aldo Van Eyck, arquitecto holandés que se dedicó a los estudios de tribus africanas, como los dogon, para encontrar arquetipos en los modos de habitar y adjudicar el espacio.

También Christopher Alexander ha puesto especial énfasis en los modos intemporales de construir, más allá de las modas y materiales de la arquitectura moderna, creando todo un sistema, los *patterns*, que recrean proyectos que parten de estas invariantes de diversas escalas en la creación de espacios cerrados y abiertos idóneos.

John Turner, próximo a la sociología y a la antropología, es ya un clásico de la defensa de los movimientos urbanos y de la participación, expresado en sus ensayos sobre experiencias de autoconstrucción en Brasil y Perú y en textos suyos como *Todo el poder para los usuarios* (1977).

Por último, el también holandés John N. Habraken puso en funcionamiento otro sistema, el de los soportes, que permite ir a la raíz de las costumbres en los usos del espacio doméstico y en el mantenimiento de las estructuras urbanas históricas: los soportes permiten separar lo fijo e inamovible de todo lo que es relleno interior o elementos separables.

Síntesis:

Posiblemente existe ya un caso en la arquitectura que supo aunar tanto la vocación sociológica de aprender de la sociedad, expresado en su época en Italia como periodista, como la voluntad de conocer a fondo la cultura primitiva, en este caso brasileña, es decir, trabajando como antropóloga. Es la experiencia de Lina Bo Bardi (1915-1992). Pero esta es ya otra historia, tan presente en la arquitectura brasileña contemporánea.



O vão
livre do MASP:
poético encontro entre
a arquitetura e a sociedade
delineado por Lina Bo Bardi.









2008

De 1968 a 2008 ou nove fora, nada

1968

1968

RUTH VERDE ZEIN

Os desdobramentos da chamada escola paulista brutalista dos anos 1960 levaram na década seguinte a uma situação trágica na formação acadêmica de arquitetura.¹ Trágica no sentido grego do termo: um destino fatal, inevitável, irrecusável, sem saída, porque os deuses assim o desejam.

A arquitetura como modelo de uma nova realidade social, transformando pela forma os conteúdos do real, nunca passou de um discurso apostado ao projeto, uma cortina de fumaça para uma atitude exatamente oposta de exaustivo exercício do individualismo criativo, caminhando plasticamente para uma minimalização e brutalização dos elementos construtivos, chegando ao ponto limite de desconsiderar todos os “empecilhos” à criação – principalmente o terreno, o usuário, o contexto urbano (sem falar em coisas menores como o código de edificações e o zoneamento), assim negando não só seus pressupostos – a

ditada destinação social – como até mesmo a base do que historicamente sempre foi a atividade do fazer arquitetura.

A outra metade da laranja, o esquerdismo arquitetônico, no fundo é apenas a grande desilusão em constatar que não se promove a “mudança” com a arquitetura – ao par de uma grande nostalgia em desejar que, bem que poderia assim ser.² Propõe-se a utopia como desculpa para o não fazer, ao invés de horizonte de futuro a trabalhar; trabalha-se pela tangente, pela periferia, pelo participacionismo (que deseja ser governo enquanto o critica³), mas sempre marcando o arquiteto como o derradeiro racionalizador de todas as perdas e incoerências. Ou seja: é ainda o arquiteto demiurgo, mas agora de ponta cabeça.

Essas duas “propostas” orientaram a formação dos estudantes de arquitetura pós reforma universitária, em São Paulo. Ou se era desenho, ou ...⁴ Além disso,

havia a ética do milagre:⁵ não se discutia projetos de outros, muito menos os próprios. Aliás, a “arquitetura brasileira” acabava em Brasília.⁶ Mas uma Brasília do plano piloto, e não do Distrito Federal, das cidades-satélites, do poder, que apesar de ser o manifesto da liberdade democrática serviu tão apropriadamente à ditadura – como muito bem apontou na época Carlos Nelson Ferreira dos Santos. E depois? Bom, havia o conhecimento sussurrado de tal obra... de tal trabalho... de tal professor... através de confrarias semi-secretas às quais apenas os escolhidos tinham acesso. Porque, aulas de projeto, mesmo, mesmo, não havia.

Podia-se passar cinco anos na faculdade, e sair dela sem nunca fazer um projeto. Podia-se tirar nota dez em um trabalho absolutamente inconsistente, e o que é pior, sem ouvir-se a menor avaliação crítica sobre ele. Podia-se ignorar totalmente as atribuições profissionais do arquiteto, pois

desaconselhava-se o “pragmatismo” na formação. Podia-se detestar desenho, aborrecer-se com as aulas de teoria e história, alegrar-se porque o professor não veio e ansiar pela hora de ir-se embora. Podia-se ou ainda pode-se?

Apesar disso, uma vantagem: por convicção ou ingenuidade, os professores, principalmente os de projeto, tinham opinião (costumavam gostar ou não do trabalho do aluno segundo fosse mais ou menos parecido com sua obra pessoal). Já de uns tempos para cá, o exercício do “muro estético” tem aumentado, seja por inconsistência seja por desejo de agradar, seja para não dar o fora de chamar algo de pastiche e depois ser obrigado a voltar atrás. Então, tudo é permitido: é a liberdade da formiga numa imensa sala branca e vazia, Nada é criticado: pois isso implica método, pedagogia, teoria, clareza, e principalmente, vontade.⁷

Não havia mais formação acadêmica; não havia mais formação moderna; nega-se a negação - e o que restava? Onde uma escola de música cujos alunos detestem ouvir

1. Isso aconteceu em algumas escolas paulistas. Mas aconteceu igualmente em outras escolas, outras partes do mundo, no mesmo momento, e por razões semelhantes. Mas talvez entre nós a situação seja mais grave, porque persistiu e persiste, décadas depois.

2. Num misto de pretensão e impotência, como anos depois comentaria Koolhaas.

3. Como se viu e se vê hoje, trinta anos depois...

4. Provavelmente hoje em dia ninguém vai entender a referência jocosa, então preciso explicar: trata-se do nome das duas revistas de arquitetura editadas pelos dois grupos rivais citados, dentro da FAU-USP, nos anos 1960-70.

5. No caso, o chamado milagre econômico dos anos 1970, quando sob o jugo da ditadura militar, todos os arquitetos aproveitaram excelentes oportunidades para projetar e construir uma ampla gama de obras públicas. Aliás, muitas vezes, com excelentes resultados arquitetônicos. Porque, afinal, uma coisa não tem mesmo que ver com a outra.

6. E depois, dizia-se então “nada se fez” – e enquanto isso todos faziam, e muito.

7. Os tempos da pluralidade ainda não vigiam nos anos 1970. Hoje em dia, o pluralismo cultural é norma. E o exercício do muro estético ficou ainda mais problemático. Sobre esse assunto, ver as referências bibliográficas indicadas no fim do texto.



1968

melodias e os professores não saibam ensinar a ler uma pauta? Onde uma escola de arquitetura na qual não se tenha gosto lúdico, interessado, ativo, pela arquitetura? A primeira geração moderna teve, para sua felicidade, uma formação acadêmica. E sem dúvida alguma a usou muito, e bem. Ou alguém ainda acha de fato que o movimento moderno foi a ruptura absoluta? A segunda geração moderna – para falar em termos muito vagos, pois nada é assim tão estanque – tinha do que se orgulhar. Brasília, desenvolvimento, Brazil Builds. A “descoberta” do concreto armado, a possibilidade da originalidade em si e outros mitos menos cotados vincaram muito fundo nossos professores. Poderia até haver uma terceira geração, não fosse a infeliz coincidência, em nosso país, entre o esgotamento das propostas e a ditadura militar. Que justificou os nilistas de plantão, amenizou a dicotomia fatal entre o que o arquiteto dizia e o que o arquiteto fazia, cobrindo tudo com o manto da solidariedade política. Impediu-se assim, por muito tempo, a avaliação crítica desse esgotamento, confundindo-se discussão com reação, falar de arquitetura e ser “de direita”.

Os alunos hoje⁸ têm as sobras desse banquete. As propostas de “integração”, muito batalhadas por minha geração (talvez a 4ª, naquele esquema), descontente com a molecularização do ensino, transformaram-se em medidas burocráticas que pioraram, e muito, a geléia geral. Vale sem dúvida uma autocrítica: o que queríamos? Discutir pela discussão, para fazer-se daí a luz da revolução, como alguns pretendiam? Ou reunir os cacos quebrados, formando uma estranha xícara, que sem vida nos olha do aparador... assumindo à la Drummond a culpa pelos erros de nossos mestres?

Continuar discutindo nos termos que aí estão é correr em círculos, cavando um poço no chão. Ou aproveitar-se da inércia para transformar, de vez, o ensino numa atividade somente burocrática, que consiste em bater o ponto, tomar café, enrolar um pouco e sair mais cedo, do lado docente, e dar uma desculpa da própria inatividade aos parentes, do lado discente.

Para discutir-se o ensino da arquitetura é preciso primeiramente

8. Este texto foi escrito em 1983. É uma peça de época. Ler com o mesmo cuidado de quem remexe num baú velho. Por sorte, desde então, muita coisa mudou. Mas infelizmente muita coisa permanece igual, ou pior – e continua a ser tabu falar do assunto, ao menos em São Paulo.

aceitar-se a possibilidade do ensino. Se o professor nada sabe, e o aluno decide qual é o programa, é melhor cada um ficar em sua casa e mandar o diploma pelo correio. Há que ser um tanto reacionário (se preferirem), em alguns pontos, sob o risco de não se chegar à parte alguma. Mas como ultimamente descobriram na França que bom mesmo é ensinar a tabuada cantada, e como somos muito franceses culturalmente, quem sabe volte a moda caretíssima do professor ensinar e do aluno dispor-se a aprender.

Evidentemente, nem o professor é *omni sapientiae*, nem o aluno *omni ignorante*. Tudo o que se aprendeu com essa aparente perda de tempo que foi o questionamento radical do ensino universitário deve ser incorporado à história,⁹ e o que se propõe é uma consciência histórica cada vez mais clara.

Feita a ressalva, evidente mas necessária, volta-se ao ensino. E da arquitetura. E já que se falou em história, já é mais do que tempo de se afastar um pouco do modelo Bauhaus/2ª fase (que a Bauhaus 1ª

fase é diferente) e assumir as boas coisas do academicismo, como, por exemplo, o salutar costume de copiar projetos e obras, de todos os lugares e épocas, inclusive os de hoje, por exercício. Não que o arquiteto tenha esquecido essa prática, pois somos os mais *lavosieranos* dos profissionais: nada se perde, nada se cria, tudo se copia...ou quase tudo. Mas não é “chupar”, e sim copiar como manifestação inicial do ver, do sentir. Passear com os olhos e as mãos, com o coração e a mente pelo objeto do desejo, convivendo com ele sem cobiçá-lo para si, entendendo o mundo como o lugar de todos, e apreciando o belo sem necessariamente possuí-lo.

Para se copiar, é preciso ressuscitar outra tradição acadêmica muito salutar: o desenho. Como conceber um arquiteto que não saiba desenhar, fazer maquetes (que são desenhos tridimensionais), conhecer as regras da perspectiva e da geometria, e mais ainda, alegrar-se com elas? O jogo do plano/espaco é fundamental para fazer-se arquitetura, para aperfeiçoar a sensibilidade onírica de percorrer espaços que ainda não existem.

Saltando da academia à filosofia, é preciso também admitir a possibilidade da diversidade

9. As recentes invasões de reitorias de rebeldes mais ou menos sem causa demonstram que quando não se aprende com um erro, volta-se a repeti-lo. Ou que, como dizia o Carlos (Marx), quando a história se repete, se da primeira vez era tragédia, da segunda vira farsa...

como fundamento da criação. A obrigatoriedade do uso de algumas formas e conceitos numa escola determinada é a mumificação do saber. Isso não implica não ter opinião, mas admitir a coexistência com outras opiniões, todas parcialmente corretas, porque a certeza absoluta é privilégio apenas dos tiranos.

Há que se ter critérios claros quanto ao conceito de dificuldade/complexidade progressiva, base da noção de ensino. Está aí a pedagogia para substituir o empirismo pseudo-professoral que grassa nas escolas de arquitetura, onde basta dar um tema de projeto e ficar aguardando os resultados (de preferência sentado num café) para ser coordenador de uma disciplina.

E principalmente ter-se em conta que a frase “projeto não se ensina” é falsa. É o mito da competência inata. Não precisamos apenas de talentos geniais, mas principalmente de profissionais que saibam lidar minimamente com o universo de conhecimento profissional para resolver os problemas cotidianos do “o que fazer” da profissão. E isso é perfeitamente passível de ser ensinado/aprendido. O conhecimento do fazer advém da prática do feito, mas pode ser explicitado em suas

estruturas gerais para se começar. Mas tudo isso dependerá de um meio cultural onde se debata arquitetura sempre e de fato, onde a produção dos arquitetos seja exposta e avaliada constantemente e avaliada criticamente, onde ensinar e aprender arquitetura seja somente isso mesmo.

Bibliografia

Este texto foi publicado pela primeira vez com o título “Do texto como catarse: purgando nossa formação” nos anais do I Seminário de Ensino de Projeto, no II Encontro Nacional sobre Ensino de Projeto Arquitetônico, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1987, mas de fato foi escrito originalmente em 1983. Desde então, as preocupações que ele ventila deram origem a vários outros trabalhos, precisando, corrigindo e ampliando as questões que apresenta. Por exemplo:

ZEIN, R. V. A síntese como ponto de partida e não de chegada. In: Fernando Lara; Sonia Marques. (Org.). *Projetar/ Desafios e conquistas da pesquisa e do ensino de projeto*. 1ª ed. Rio de Janeiro: EVC Editora Virtual Científica, 2003, p. 81-84.

ZEIN, R. V. Uma crítica ética e pragmática, uma teoria operativa e referenciada: possíveis e necessários instrumentos no ensino de projeto de arquitetura. In: Flavio Kiefer; Raquel Rodrigues Lima; Viviane Villas Boas Magliã. (Org.). *Crítica na Arquitetura*. 1 ed. Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, 2001, v. 3, p. 289-298.

Ruth Verde Zein é Arquiteta e Urbanista pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1977), mestre em Teoria, História e Crítica da Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1999) e doutora em Teoria, História e Crítica de Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005). Recebeu o Prêmio CAPES 2006 de Teses da área de Arquitetura e Urbanismo. Atualmente é professora e pesquisadora PPI da Universidade Presbiteriana Mackenzie, pesquisadora voluntária do PROPAR-UFRGS e pós-doutoranda na FAU-USP. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em projeto e pesquisa em arquitetura, atuando principalmente nos seguintes temas: arquitetura paulista, arquitetura brasileira, arquitetura latino-americana, arquitetura moderna, arquitetura contemporânea, crítica de arquitetura, teoria da arquitetura e ensino de arquitetura.



Projeto de habitação coletiva apresentado ao Prêmio Caixa-IAB 2006

EDSON MAHFUZ

Este projeto pretende ser uma alternativa qualificada ao que tem sido construído em nosso país no campo da habitação social. Neste sentido, não oferece soluções somente para a unidade habitacional individual, mas também para o seu conjunto e suas relações com o entorno. Os exemplos que conhecemos no nosso país, na maioria dos casos, não resolvem esses dois aspectos ao mesmo tempo: quando as unidades têm boa qualidade, o aspecto urbanístico é deficiente; outras vezes, o conjunto é qualificado, mas as unidades não o são.

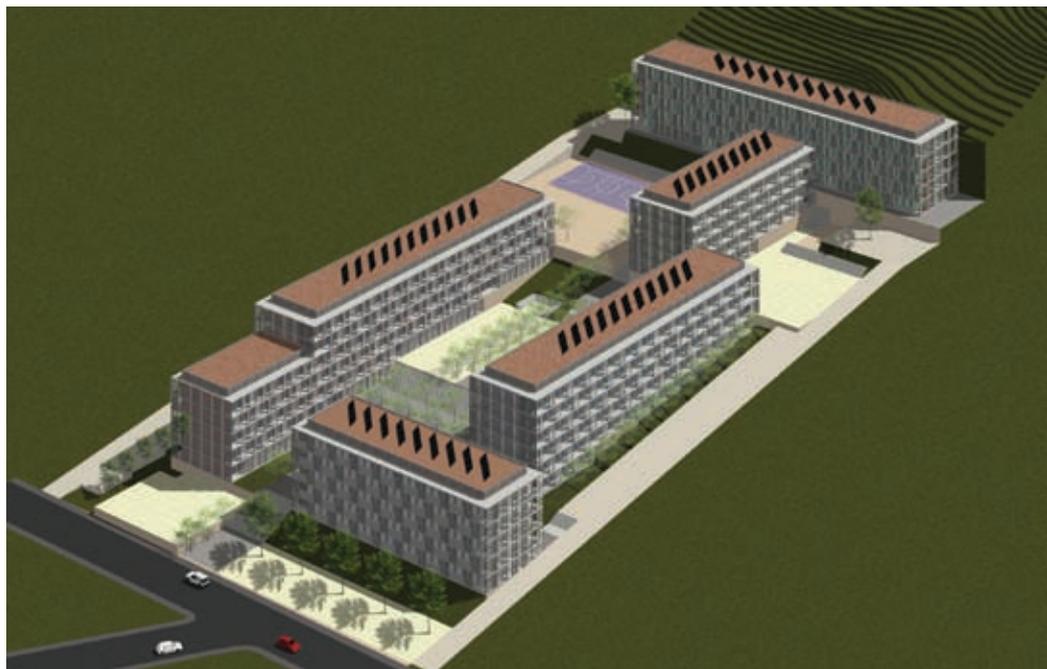
A intenção desta proposta é propiciar a criação de conjuntos arquitetônicos capazes de conformar bairros de qualidade, que sejam sustentáveis ao longo do tempo e façam uso eficiente do solo, tudo isso sem produzir densificação excessiva. No entanto, a qualidade urbana não é independente do projeto das unidades habitacionais individuais.

Consoante com o propósito de oferecer moradias com o menor custo possível, sem abrir mão de um padrão mínimo de qualidade, entende-se que um atributo importante de qualquer projeto de habitação coletiva é a

flexibilidade. A solução proposta incorpora este conceito de duas maneiras igualmente importantes. Por um lado, cada unidade poderá ter sua distribuição interna alterada, por iniciativa dos seus habitantes, dentro de um marco arquitetônico bem definido, bastando para isso abrir ou fechar portas e painéis móveis. Por outro, a própria definição dos tamanhos das unidades e sua combinação por pavimento pode ficar em aberto até o final da obra, pois a estrutura espacial e de serviços permite a formação de apartamentos de vários tamanhos -- o projeto inclui unidades de 58, 78 e 98m², mas unidades maiores poderiam facilmente ser criadas. Isso significa que o usuário pode adquirir o imóvel que estiver ao seu alcance financeiro.

A proposta se encaixa no Programa PAR 6 SM (sub-modalidade Aquisição de Unidades na Planta) da Caixa Econômica Federal, embora seja difícil compatibilizar características tão abrangentes como as definidas pela Caixa com propostas que visam à inovação e evolução da habitação social.





O LUGAR

O terreno escolhido situa-se na Rua Benjamin Constant, 350, em Niterói, RJ, o qual tem área de 36.357m² e topografia em aclive.

UM SISTEMA PARA A MORADIA

O que é proposto aqui não é exatamente um projeto específico de habitação social para um local preciso, embora ao final venha a ser isso.

O que se propõe é um sistema cujo embrião é a célula habitacional. Essas células podem compor edifícios de vários tamanhos, os quais poderão ser agrupados de vários modos, resultando em conjuntos habitacionais adaptáveis a uma grande variedade de terrenos e situações urbanas.



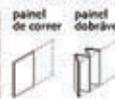




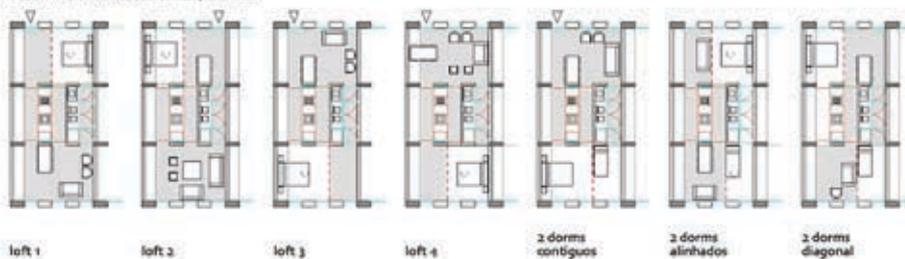
NÚCLEOS TÉCNICOS DE SERVIÇO E ARMAZENAGEM



ELEMENTOS PARA COMPARTIMENTAÇÃO DO ESPAÇO



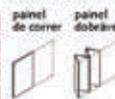
ALGUMAS ALTERNATIVAS DE DISTRIBUIÇÃO INTERNA



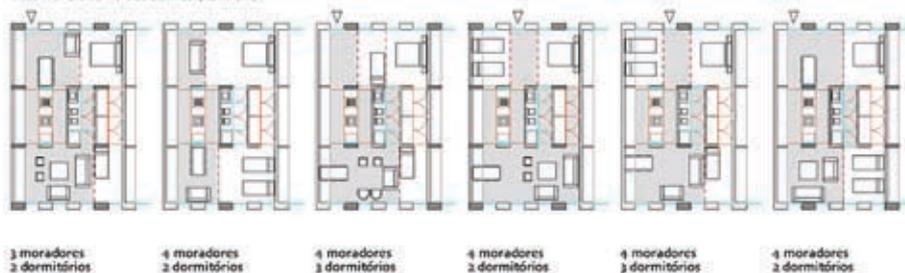
NÚCLEOS TÉCNICOS DE SERVIÇO E ARMAZENAGEM



ELEMENTOS PARA COMPARTIMENTAÇÃO DO ESPAÇO



ALGUMAS ALTERNATIVAS DE DISTRIBUIÇÃO INTERNA





A CÉLULA HABITACIONAL

Flexibilidade e habitabilidade são os atributos principais das unidades propostas. Flexibilidade de uso, no sentido de que os espaços não sejam amarrados a uma determinada atividade, e de transformação ao longo do tempo, acompanhando a evolução da vida dos moradores.

A proposta consiste em moradias voltadas para duas orientações e compostas por três faixas espaciais paralelas. As duas faixas de espaço externas são destinadas às atividades de uso prolongado (dormir, comer, estar, etc.) e são servidas por núcleos técnicos e de serviço (cozinhas, sanitários e armários) situados na faixa interna, os quais não estão vinculados *a priori* com qualquer um dos espaços de uso prolongado.

Cada uma das faixas tem profundidade de 3,6m e largura variável, sempre múltipla de 0,90m. A modulação de 90cm permite que se alternem núcleos técnicos e de serviço com faixas que servem para circulação transversal e como espaço necessário para utilização desses núcleos.

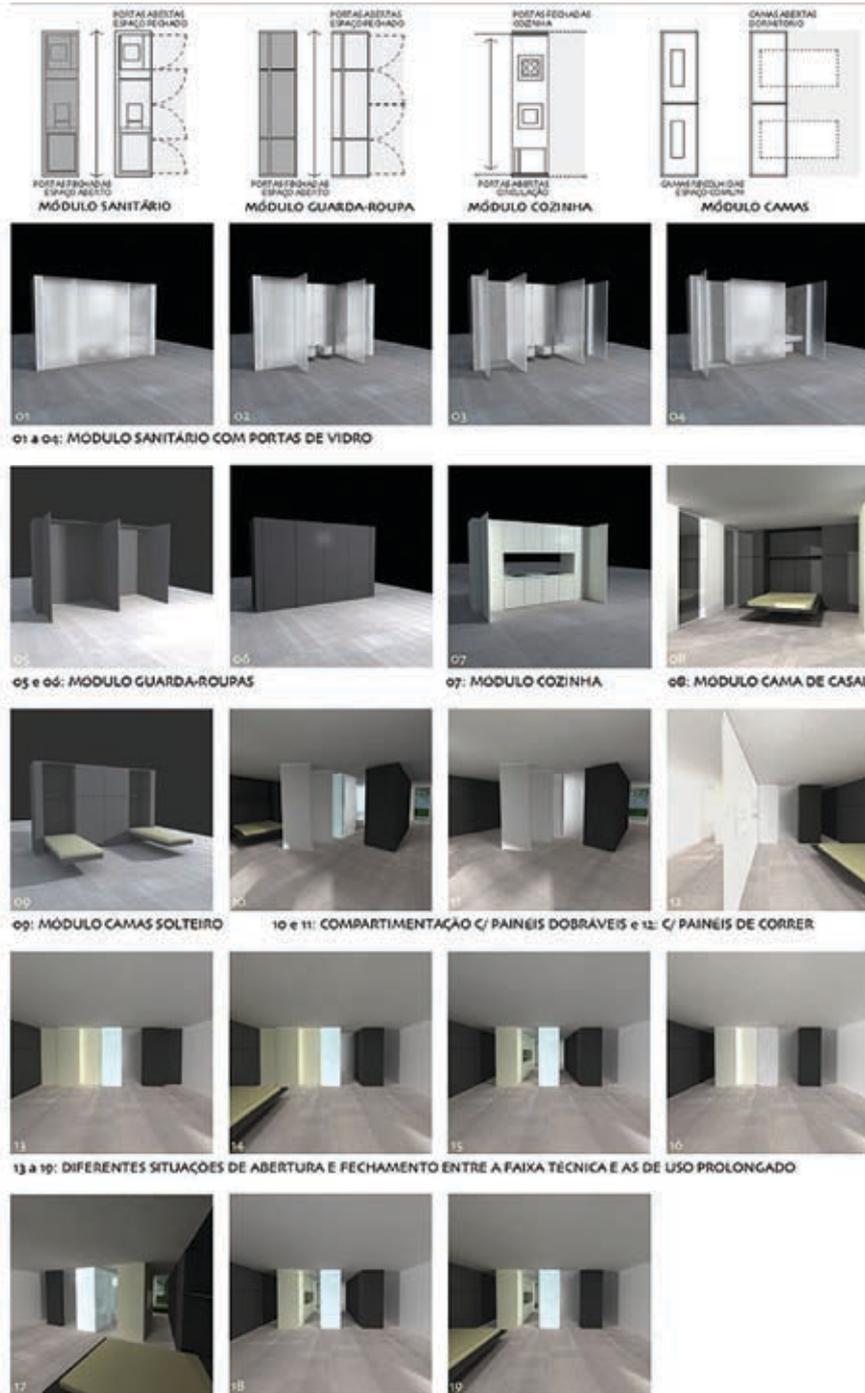
Todos os três tipos de núcleos de serviço têm as mesmas medidas (3,6m x 2,75m x 0,90m), possuem portas de correr ou de abrir integradas e abrigam estritamente os equipamentos e armários. Com isso, os espaços resultantes entre eles ganham um duplo caráter: quando as portas dos núcleos estão abertas o espaço intersticial funciona como área privada, quando estão fechadas se soma ao espaço comum.

Isso representa uma economia de espaço e uma superação do

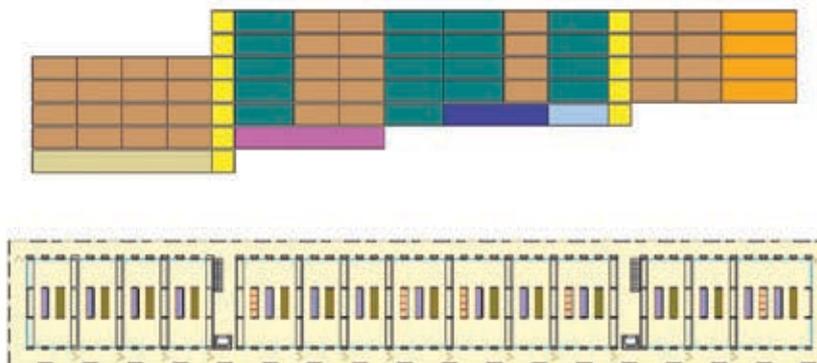
conceito tradicional de elementos de serviço pré-definidos e estáticos. Idealmente esses núcleos seriam industrializados, o que possibilitaria redução de custos e maior alternativa de escolhas, mas podem igualmente ser construídos por meios tradicionais.

A disposição em faixas paralelas, combinada com as portas dos núcleos e com divisórias dobráveis e de correr, permite uma enorme flexibilidade de configuração do espaço habitável e de circulação dentro dele.

Assim, a diferença entre os três tipos de apartamentos não reside na configuração planimétrica de cada um, mas no número de módulos e núcleos que cada um contém.

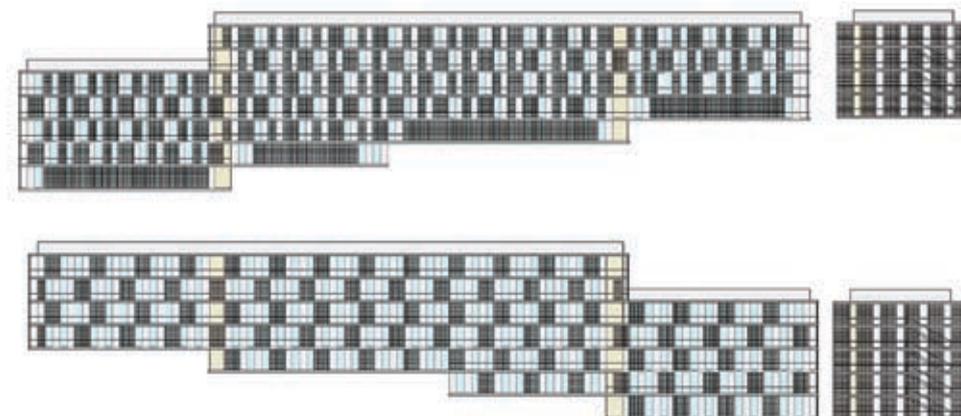




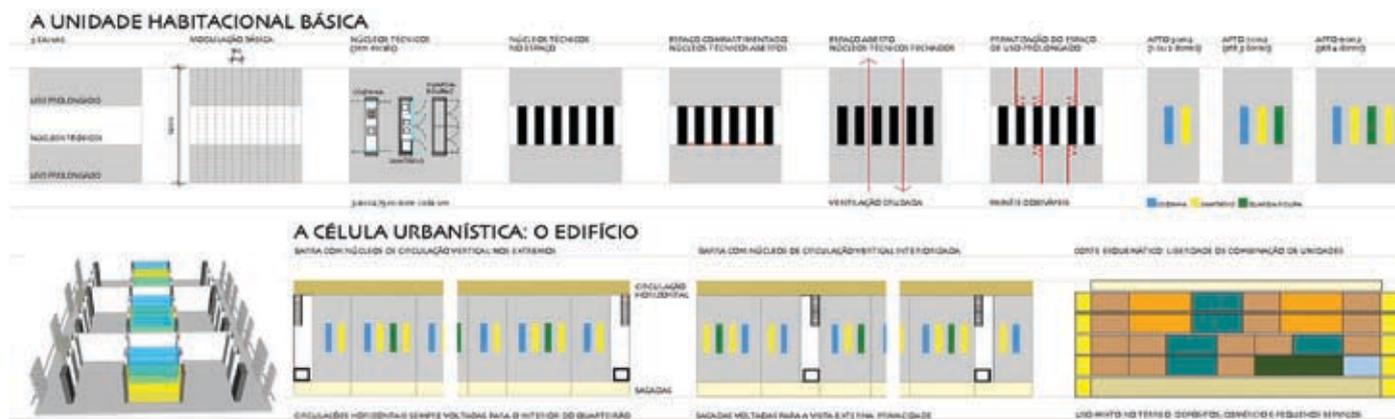


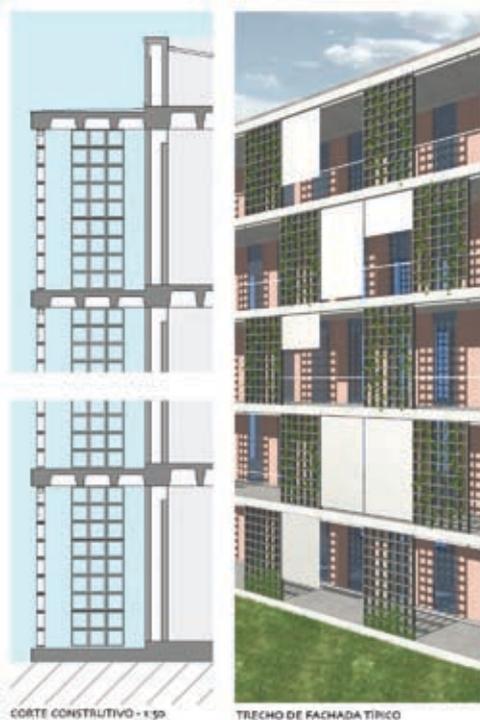
OS EDIFÍCIOS

A elementaridade e a neutralidade da solução da unidade - duas faixas de espaço com núcleos técnicos centralizados - permite que sejam agrupadas linearmente, configurando barras de tamanho variado que podem girar, dobrar-se e voltar-se para várias orientações.



O sistema circulatório consiste em núcleos de circulação vertical, associados a corredores/sacadas dispostos nos lados maiores dos edifícios. Desse modo, os apartamentos abrem, de um lado, para a circulação horizontal e, de outro, para sacadas privadas.



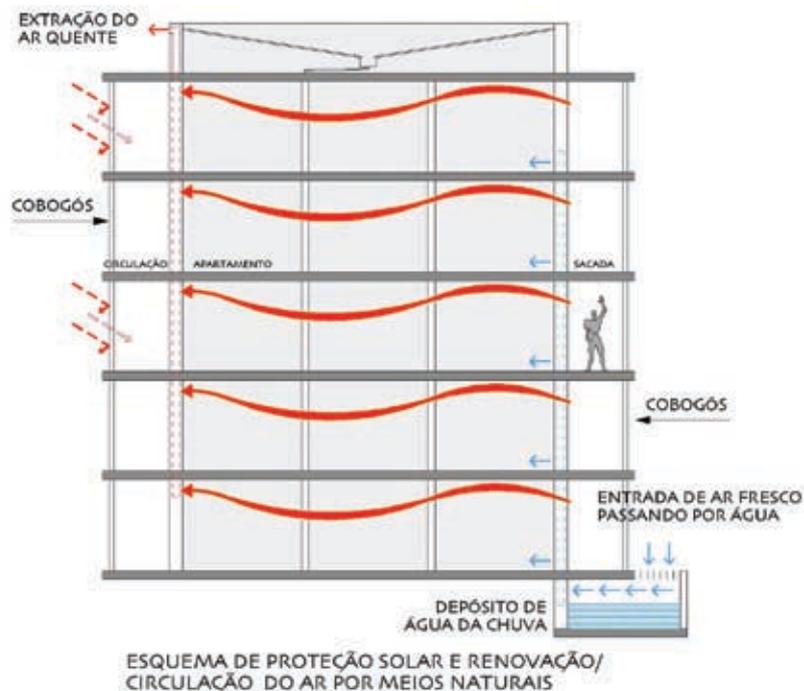


SISTEMA CONSTRUTIVO

É constituído de duas linhas exteriores de pilares de 40cm x 90cm, distanciados 90cm, gerando espaços onde são instaladas as portas e as janelas, e duas linhas interiores de pilares de 20cm x 90cm, igualmente posicionados a cada 90cm.

Desses elementos alguns são pilares pré-moldados maciços, formando uma malha estrutural cujo módulo é 5,40m x 3,80m, entre eixos. Os demais elementos são pilares pré-moldados ocos que servem para a circulação de ar (elementos exteriores) e para a passagem de tubulações de todos os tipos.

As lajes são do tipo plano, com 25cm de espessura, vãos internos de 3,6m e balanços laterais de 2m.



HABITABILIDADE/CONDICIONAMENTO NATURAL

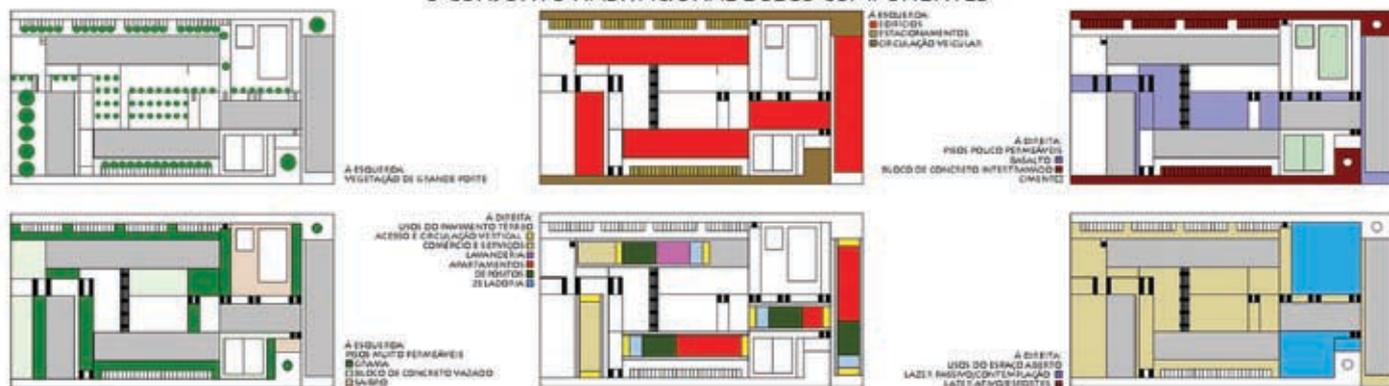
No clima de Niterói, dois aspectos do condicionamento são fundamentais: evitar a incidência direta do sol e garantir a circulação e renovação do ar.

A proteção solar é garantida por meio dos balanços das lajes nos quatro lados de cada edifício, associados a painéis de elementos vazados de concreto (cobogós). No lado das sacadas, toldos de enrolar oferecem proteção adicional que pode ser controlada pelos usuários.

A renovação do ar se faz de duas maneiras: por ventilação cruzada, propiciada pelo fato de que cada apartamento tem duas fachadas opostas, e por meio de um sistema de convecção natural que utiliza os pilares ocos que formam o limite vertical dos apartamentos. Pela base

de alguns pilares é admitido ar fresco que passa por reservatórios de água da chuva existentes no subsolo. A exaustão do ar quente e viciado se faz por meio de outros pilares periféricos, a partir de aberturas situadas junto das lajes que tomam partido do seu movimento ascendente.

O CONJUNTO HABITACIONAL E SEUS COMPONENTES



O PROJETO URBANO

O conjunto proposto visa a criar condições para uma vida digna e mais completa para os seus habitantes. Para isso, é necessário um equilíbrio entre a qualidade das unidades de moradia e a dos espaços abertos, essenciais quando se trata de habitação social.

Por meio do posicionamento dos edifícios, procurou-se criar um verdadeiro lugar, em que os espaços abertos, dedicados ao lazer, ao encontro e à contemplação, fomentem uma sensação de comunidade, segurança e alta auto-estima.

Assim, os cinco edifícios são dispostos, acompanhando o aclave do terreno, de modo a gerar terraços, praças e campos esportivos, em graus variados de privacidade.







De fora para dentro





SUSTENTABILIDADE

Uma série de medidas foram tomadas visando a reduzir o desperdício e a poluição, obter um máximo rendimento no uso de recursos não renováveis, assim como preservar a natureza em todos os seus aspectos.

Energia solar: aproveitando a enorme quantidade de radiação solar característica da região, todo o aquecimento de água será feito por meio de sistemas de captação da energia solar e acumulação de água colocados nas coberturas dos edifícios.

Água da chuva: será armazenada em recipientes situados nos subsolos dos edifícios, servindo para resfriar o ar que entra nas moradias, para a rega da vegetação a ser plantada no terreno, e em recipientes

situados nas coberturas para uso nas descargas dos vasos sanitários dos apartamentos.

Esgoto limpo: reciclagem para uso em todos os trabalhos de limpeza e na lavagem de veículos dos moradores.

Separação de lixo. Uso controlado de energia elétrica. Pisos permeáveis nas áreas externas: as áreas pavimentadas terão uma predominância de elementos que garantam a sua permeabilidade.

EQUIPE

Arq. Edson Mahfuz
Arq. Manuel Cerda Perez (Valencia, Espanha)
Arq. Ana Paula Alcântara Gomes
Arq. Pau Batalla (Valencia, Espanha)
Acad. Arq. Franco Barella

[Todas as imagens deste artigo pertencem ao acervo do autor]

Edson Mahfuz é graduado em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1978), pós-graduado pela Diploma School da Architectural Association School of Architecture (Londres, 1980) e doutorado pelo Doctoral Program In Architecture da University of Pennsylvania (Filadélfia, 1983). Atualmente é Professor Titular de Projetos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde leciona na graduação e na pós-graduação (PROPAR). Tem experiência prática e acadêmica na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Projeto e Teoria da Arquitetura. Paralelamente a sua atividade acadêmica, pratica Arquitetura e Urbanismo, tendo participado de vários concursos públicos nacionais de projeto.



... e a Justiça
finalmente vigia a
Praça.

O projeto de recuperação, restauração e readequação do Palácio da Justiça de Porto Alegre e o papel social do arquiteto

BARBARA MELLO, CICERO ALVAREZ E RODRIGO ROSINHA

O Palácio da Justiça de Porto Alegre, de Luís Fernando Corona e Carlos Maximiliano Fayet, é uma das mais importantes obras da Arquitetura Moderna Brasileira realizadas no Rio Grande do Sul. O projeto, denominado “Licurgo”, foi o vencedor de Concurso Público Nacional de Anteprojetos, realizado entre maio e dezembro de 1952, organizado pela Secretaria de Estado dos Negócios das Obras Públicas.

Todavia, o longo processo de construção, entre 1953 e 1968, e a escassez de recursos alteraram o projeto original, suprimindo diversos elementos importantes para o caráter de Palácio – que permitiriam sua compreensão pela sociedade – e para o próprio conforto de seus ocupantes. O revestimento de granito, os murais externos nas fachadas leste e oeste, a estátua da Deusa Themis na fachada sul, e as pinturas e esculturas internas não foram executadas. A falta de recursos também foi responsável pela ausência dos quebra-sóis que protegeriam as salas localizadas no lado oeste do prédio.

Ao longo dos anos, várias alterações e deformações ocorreram pelo uso cotidiano, pela falta de critérios de ocupação e pelo desrespeito à legislação profissional. Alterações

essas que descaracterizaram e até suprimiram espaços importantes do edifício, como o restaurante no último andar, desativado na década de 1990.

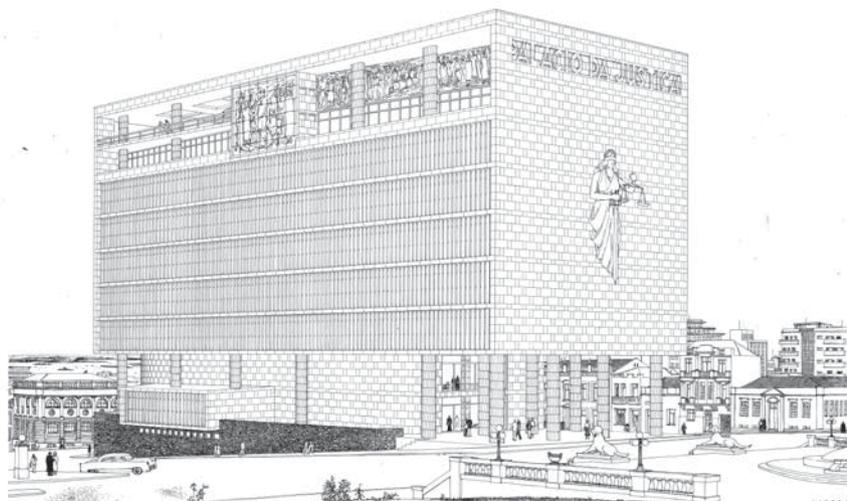
Cinquenta anos após o Concurso Público, o co-autor remanescente,

Carlos M. Fayet, foi contratado pelo Tribunal de Justiça do Estado para recuperar, restaurar e readequar o prédio às necessidades atuais do Poder Judiciário. Foi a oportunidade de aproximar o prédio da sociedade, conforme a intenção original dos arquitetos no Concurso de 1952.

Prancha do concurso 1952. Acervo do Memorial do Judiciário do RS.

PALÁCIO DA JUSTIÇA

17





Base da laje tipo caixão à mostra; corresponde à fôrma da ala norte do 1º pavimento.



A contratação e o escopo de trabalho

O Tribunal de Justiça do RS contratou a empresa Carlos Maximiliano Fayet Arquitetos Associados (CMFaa), do arquiteto Carlos Maximiliano Fayet, para a execução dos projetos de readequação e reforma do Palácio da Justiça, em 2002. O arquiteto procurou a família do Arq. Luís Fernando Corona, falecido em 1977, também co-autor do projeto, para obter autorização para execução dos projetos.

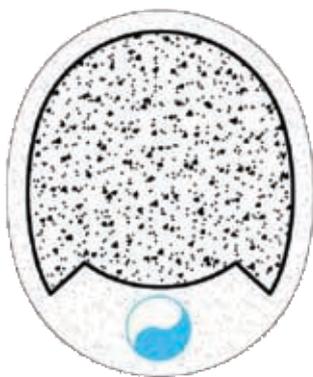
A CMFaa teve sob sua responsabilidade os projetos de arquitetura (revestimentos externos, pavimentos internos e mobiliário), som, imagem e automação (com três consultorias: sonorização para música e de gravação; iluminação cênica e áudio, projeção de imagens e automação) e comunicação visual, além de assumir projeto e execução das artes (a escultura Themis e murais leste e oeste). Nos demais projetos (projeto estrutural; elétrico, telefonia, lógica; hidrossanitário; climatização; sistema de segurança/C.F.T.V; luminotécnico; serviços de nutrição; prevenção contra incêndio e paisagismo) foi assumida a subcontratação, coordenação e compatibilização.

Durante a obra, a CMFaa assumiu o assessoramento à fiscalização da obra. O DEAM (Departamento de Engenharia, Arquitetura e Manutenção do Tribunal) sempre manteve presente seu corpo técnico, especialmente o Arq. Marcelo Lacerda. No entanto, em função da sobrecarga de trabalhos do Judiciário, a fiscalização feita exclusivamente por parte do DEAM não seria suficiente pelo volume de serviços exigidos pela obra. Para resolver isso, houve a inclusão da prestação de serviços de fiscalização pela CMFaa.

O Projeto de Complementação do Original

Os compromissos do projeto de complementação da proposta de 1952 estavam distribuídos nos projetos de arquitetura e de artes. No primeiro, os quebra-sóis na fachada oeste, a recuperação dos terraços dos andares especiais, da galeria, da escada helicoidal, do restaurante e da cobertura; e o revestimento de granito, que manteve a estereotomia das pastilhas executadas conforme a proposta dos co-autores. No projeto de artes, os murais externos nas fachadas leste e oeste, a estátua da deusa da Justiça, Themis, na fachada sul.

Planta baixa e foto mostrando pilar com descidas de pluviais embutido





Esquerda. 8° pav. ala norte antes da reforma.

Direita. 8° pav. ala norte após reforma: aproveitado para depósitos e setores de manutenção; iluminação natural garantida através de domos.

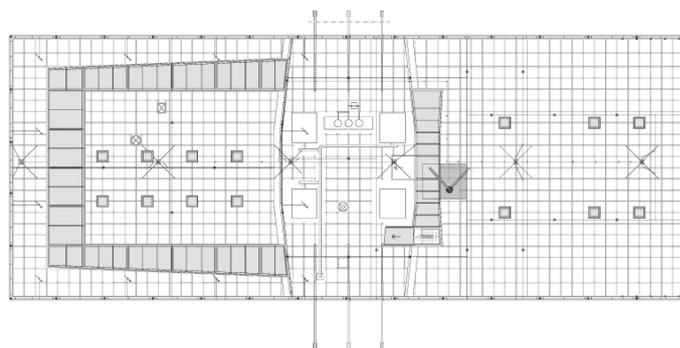
O Projeto de Readequação / Recuperação

No início dos trabalhos, a CMFaa entrevistou os funcionários e chefes dos setores destinados a ocupar o Palácio quando reformado para garantir que suas necessidades fossem contempladas no projeto. Nas entrevistas, foram considerados os cargos de chefia de um setor, a quantificação de funcionários, a atividade desenvolvida em cada espaço e o entendimento sobre as relações pessoais e de espaços informais de convívio. No entanto, em função de trocas de chefias e da própria cúpula do Tribunal, periodicamente renovadas, o programa de necessidades passou por alterações durante o projeto, prolongando assim o tempo de elaboração de todos os projetos. Quando estas solicitações foram feitas durante a execução, serviços já executados foram desfeitos e refeitos, gerando aditivos ao custo inicialmente previsto na licitação.

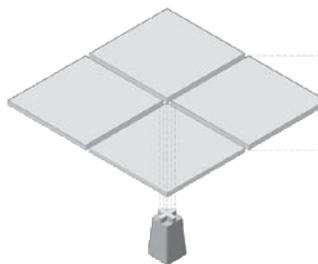
O projeto de arquitetura reestruturou todos os setores nas alas norte e sul do prédio. Todas as paredes de alvenaria e divisórias internas foram demolidas e retiradas. Com a reforma, os setores tiveram otimização dos layouts e da área interna em função da utilização de paredes de gesso acartonado, menos espessas. Além disso, alas inteiras,

que eram áreas residuais sem uso determinado e que, antes da reforma, eram usadas sem planejamento e estavam em péssimo estado de conservação, foram incorporadas ao funcionamento do edifício. Localizadas sobre o Memorial do Judiciário (térreo ala norte), sobre o antigo Tribunal Pleno, agora Auditório (7° pavimento ala sul) e sobre o Restaurante (8° pavimento ala norte), estas alas passaram a abrigar o arquivo do Memorial, apoios e aquários de tradução simultânea e controles do auditório e serviços e vestiários do restaurante.

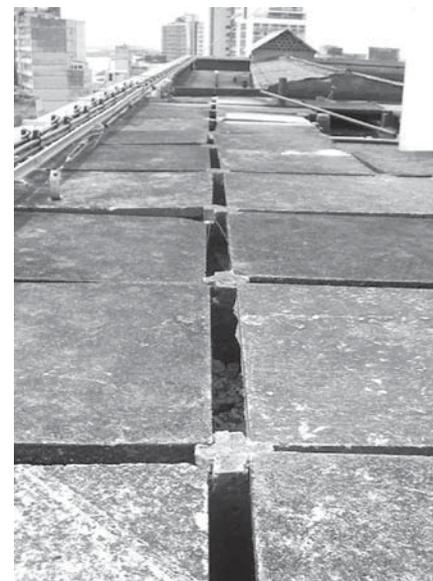
Os projetos complementares visaram a modernizar as instalações com a atualização dos sistemas elétricos, lógicos, telefônicos, de climatização, de segurança (C.F.T.V.), de automação e de iluminação cênica do auditório. A existência, no projeto original, de *shafts* para instalações e sua localização estratégica no eixo prédio (atrás dos elevadores, na ala central e nas fachadas norte e sul) foi fundamental para viabilizar a passagem entre pavimentos das novas redes de instalações. Igualmente importante foi o vazio nos pilares dos pavimentos, por onde se davam as descidas dos pluviais. Nos casos em que estes não puderam ser utilizados, como nos sanitários e copas, optou-se pelo uso de forro rebaixado. Na cozinha



Planta baixa da cobertura: nas alas norte e sul, os domos 1x1m e os domos maiores sobre terraço restaurante e sobre o antigo pátio interno.



Antes da reforma: sistema de pilaretes e placas e o telhado de fibrocimento sobre a ala norte do 7° pavimento.





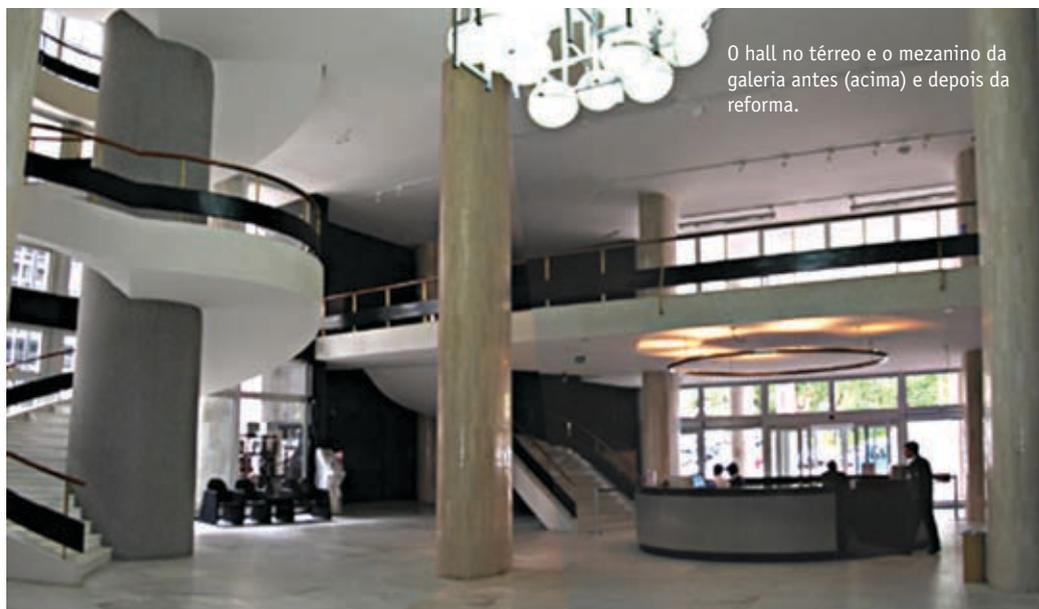
Fotos da cobertura durante e depois da montagem das placas de piso e dos zenitais.

foi executado piso elevado para se evitar problemas com instalações hidrossanitárias passando do 7º para o 6º pavimento. O rebaixo de forro para esconder as tubulações foi evitado, pois se houvesse qualquer tipo de vazamento o acesso para conserto teria que ser feito através do forro da Presidência.

A estrutura de concreto armado original do Palácio foi projetada e calculada pelo escritório do Eng. Ivo Wolff. Na reforma, todos os projetos e cálculos de estrutura metálica e de concreto foram feitos pelo Eng. Geraldo Wolff, filho do Eng. Ivo. As plantas-tipo são em laje nervurada modulada, o que possibilitou a passagem de instalações elétricas entre esses vazios da laje “tipo caixaão”. As lajes da cobertura são suportadas por treliças de concreto que vencem um vão de 21m. A laje sobre o auditório é suportada pela mesma treliça (ala sul) através de tirantes com recobrimento de concreto. Estas treliças foram, após cálculos do Eng. Wolff, verificadas para receber carga com piso em seus espaços intersticiais

– estrutura metálica e placas de painel Wall.

A cobertura foi devidamente recuperada. A impermeabilização sobre a laje de cobertura foi retirada e refeita. Mesmo com um eficiente sistema especial de placas apoiadas sobre pilaretes, que garantiam sua proteção térmica e mecânica, os efeitos do tempo e da falta de manutenção lentamente surgiram.



O hall no térreo e o mezanino da galeria antes (acima) e depois da reforma.



O padrão do hall do pavimento tipo antes e após a reforma.



Hall do 7º pavimento com obras de arte: à frente, escultura, e ao fundo, no painel existente de pastilhas, Fayet propôs a pintura das pastilhas existentes uma a uma, formando a imagem correspondente à que de fato se teria se não houvesse a parede de fundo, entre hall e ala sul: a Praça da Matriz, Assembléia Legislativa, Palácio do Governo e Catedral Metropolitana.

O sistema, adotado no projeto original, foi mantido, porém todas as peças foram trocadas em função da deterioração que sofreram ao longo do tempo. Um item novo proposto no projeto da cobertura foram os domos de acrílico. Estes domos, em módulos grandes (aprox.1,5 x 3,0m), cobriram o terraço do restaurante e parte do hall do 7º pavimento, onde antes existia o jardim interno. Podem ser vistos na planta de cobertura no centro e sobre a ala norte. Também foram adotados domos em módulos pequenos, de 1x1m, que permitiram, tanto na ala norte como na sul, a iluminação natural. Estas alas, antes da reforma, estavam subutilizadas, degradadas e totalmente escuras.

A desregada expansão dos setores no Palácio da Justiça

O mezanino sobre o Térreo era, originalmente, a “Galeria dos Casamentos”. A partir da expansão sem planejamento, o nobre espaço foi sendo ocupado e seu guarda corpo, antes vazado, foi incorporado por divisórias que chegavam até o teto, bloqueando a luz do pilotis que entrava para o Hall. Com a reforma a partir de 2003, houve um

plano de remanejamento, passando o setor ocupante da galeria, o setor de Precatórios, para um dos pavimentos-tipo, liberando a área. Agora, a Galeria é destinada a exposições, e recuperou seu espaço aberto, voltando a iluminar o térreo.

A expansão sem critérios ocupou setores especiais do prédio e, da mesma forma, os vestíbulos dos pavimentos tipo; que foram fechados ao redor da escada helicoidal. As ocupações irregulares estavam localizadas entre o pano de esquadrias da fachada leste e a forma circular da escada principal, deixando o hall descaracterizado, sem a imponência da concepção original, e sem iluminação e ventilação naturais.

Cabe salientar a péssima qualidade dessas “ocupações”, pois seu único objetivo era a utilização de qualquer área no edifício que parecesse vazia.

Obras de arte integradas à arquitetura do Palácio

Para destacar o caráter de Palácio da edificação, foi elaborado, no ano de 2005, um plano de

complementação com a localização de diversas obras de arte (pinturas, esculturas, tapeçarias). Estas deveriam ser integradas ao prédio, de modo a compor um todo simbólico consistente, que caracterizasse materialmente os valores culturais associados ao projeto.

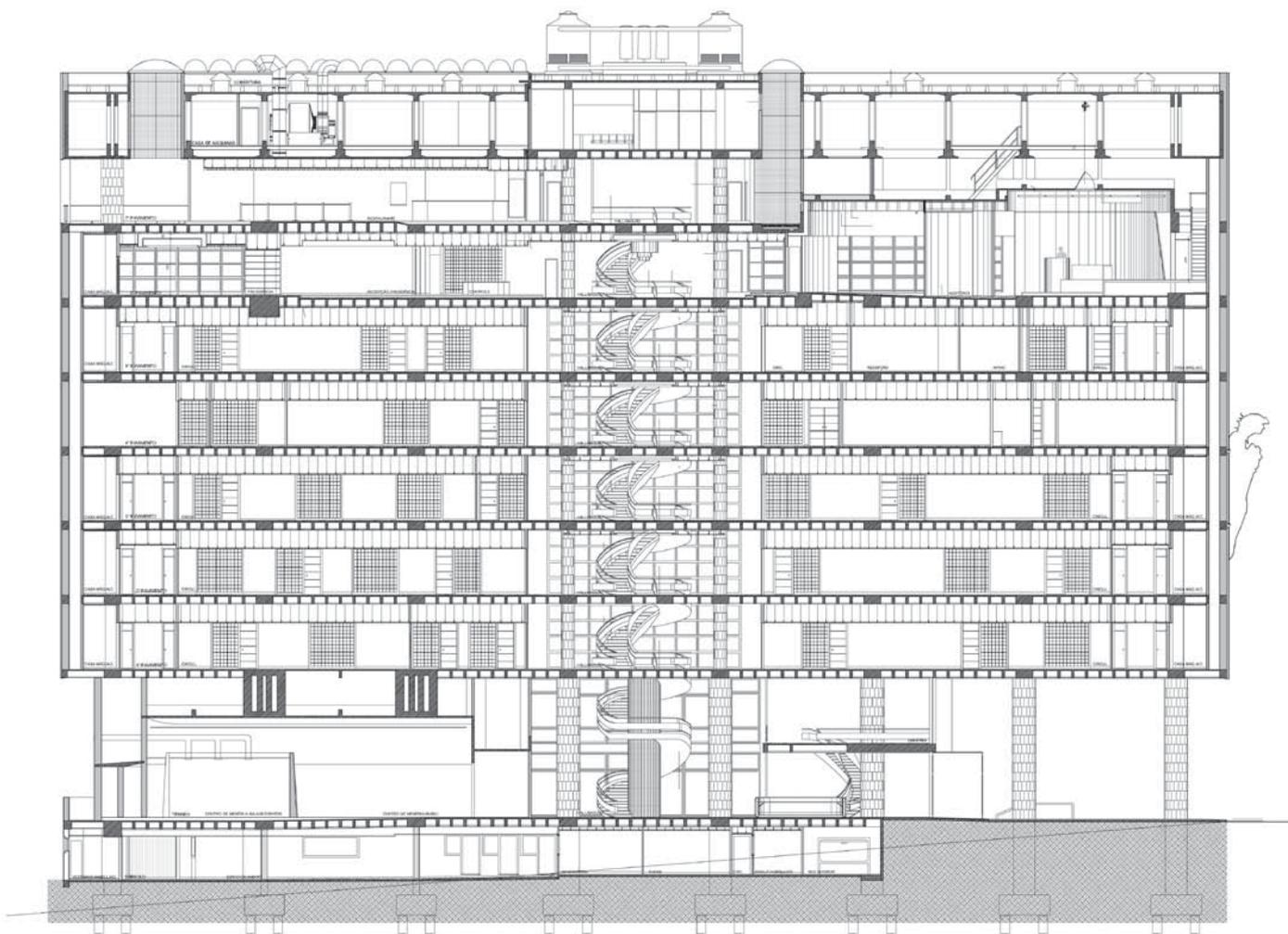
De modo similar ao imaginado no Concurso, o Arq. Carlos M. Fayet procurou integrar as artes à arquitetura do Palácio, fazendo do prédio uma obra de arte como um todo. No entanto, por questões de contenção de despesas, este plano foi arquivado pelo Tribunal.

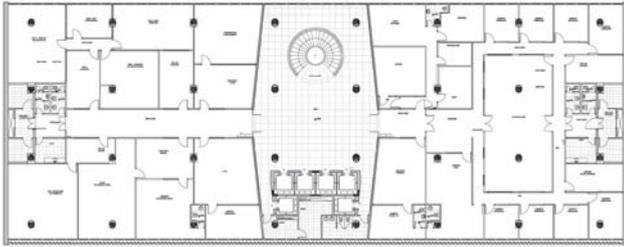
A Execução 2003-2006

Os serviços de execução das obras do Palácio foram contratados por meio de várias licitações, e foram divididos a fim de racionalizar o andamento da obra e serem executados por empresas especializadas em cada setor.

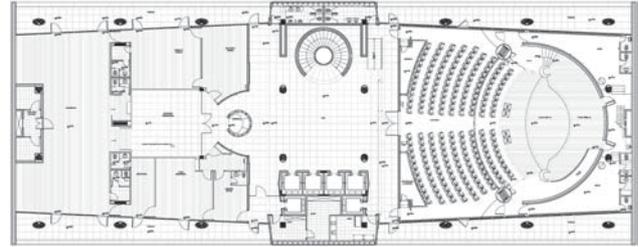
Antes do início das obras no Palácio, foi feito o remanejamento de setores inteiros para o Tribunal de Justiça, localizado na Av. Borges de Medeiros, 2105. A reforma

Corte longitudinal do prédio, mostrando o último pavimento (8º) coberto e iluminado pelos domos.





Planta baixa do 5º pavimento: a densa ocupação dos setores, como padrão dos pavimentos tipo.



Planta baixa do 6º pavimento: ala norte prevista mas não ocupada da presidência.

provisória do 13º pavimento do Tribunal de Justiça abrigou os diversos setores localizados no Palácio que sofreram as primeiras intervenções. Esta etapa abriu espaço para o início dos trabalhos de reforma no Palácio da Justiça.

A obra de reforma dos pavimentos internos do Palácio da Justiça foi feita em duas etapas, gerando duas grandes licitações: a primeira contemplou o térreo, a galeria, a ala sul do 3º pavimento, o hall do 4º pavimento, 5º, 6º, 7º e 8º pavimentos e a cobertura. A segunda contemplou o subsolo, 1º e 2º pavimentos. Esta divisão foi necessária devido a limites nos custos de licitação, para otimizar a coordenação dos serviços de execução e porque o prédio não poderia ser totalmente desocupado. Quando a segunda etapa iniciou, os setores que ocupavam os andares mais baixos foram realocados para os já finalizados. Os setores retornaram aos locais previstos no projeto, porém isto ocorreu à medida que os pavimentos eram finalizados.

A empresa responsável pela reforma interna era chamada pelo Arq. Fayet, nas reuniões, de “porta aviões”. A figura de linguagem retratava a organização da execução. A Construtora J.Martins assumiu a planilha de custos mais elevada,

e o termo “porta aviões” deve-se ao fato que ela coordenaria os principais serviços e daria o ritmo da obra para as outras empresas. Até então, a J.Martins tinha ótima reputação perante o Tribunal em função de obras feitas previamente em outros prédios do Judiciário e no próprio Palácio, em 2001, na reforma do Memorial do Judiciário e da Corregedoria.

As outras duas empresas eram especializadas nos serviços externos. A primeira era responsável pelos revestimentos (fornecimento, colocação e recuperação, onde se fazia necessário, das placas de granito das fachadas, dos pisos de granito dos terraços e pilotis e do mármore dos pilares). Já a segunda, encarregou-se das esquadrias e quebra-sóis em alumínio (fachadas). Os revestimentos foram assumidos pela empresa Carlos Frederico Müller, vencedora da licitação, com fornecimento das pedras pela Iguazu Mármore e Granitos, enquanto que as esquadrias e quebra-sóis foram assumidos pela empresa Zol, com gerenciamento da obra pela Divrateg.

Os revestimentos mantidos (subsolo, térreo e forros em pastilha) receberam tratamento, tanto para fins de recuperação estética, como para eliminação de infiltrações existentes. Os terraços (térreo, 6º



Antes: o revestimento existente de pastilhas com a estereotomia marcada também por pastilhas, porém de cor cinza escuro, e as esquadrias antigas.



Depois: o revestimento de granito com a estereotomia marcada por juntas com selante à base de poliuretano, e as esquadrias novas de alumínio.



Antes: as linhas de esquadrias da ala norte (à esq.) do 6º e 7º pavimentos trazidas até a fachada, ocupando os terraços; o mural oeste e os quebra-sóis inexistentes.

Depois: a linha das esquadrias voltou ao limite dos terraços abrindo o vão aberto coberto da extensão do restaurante; o mural e os quebra-sóis já instalados.







O sistema de contrapeso do andaime elétrico, fixado na cobertura, que corria paralelamente à platibanda.

e 7º ala norte) foram recuperados com tratamento dos revestimentos de piso (granito colorado gaúcho recuperado), de parede (granito cinza novo) e de forro (pastilhas recuperadas).

As esquadrias foram substituídas por novos módulos. O modelo e funcionamento foram mantidos, entretanto, as esquadrias novas, executadas também em alumínio, não corresponderam às expectativas. Coube à fiscalização exigir reparos nos acabamentos, dentre eles, vedações de piso e forro e entre peças (o encaixe tipo “meia esquadria” em muitas peças apresentou frestas por falta de alinhamento). Também o funcionamento, tipo guilhotina, foi checado – esquadria por esquadria – na planilha da fiscalização (aproximadamente 750 esquadrias, sendo 106 por cada pavimento tipo). Assim puderam ser exigidas da empresa executante revisões de manutenção, que, na maioria das vezes, tiveram que ser feitas nos cabos do sistema de guilhotina.

Em função do cronograma de projetos, a etapa dos revestimentos externos foi finalizada antes da reforma dos pavimentos e das esquadrias, até porque o volume de detalhamento era menor. Assim a primeira empresa a entrar na obra,

na verdade, foi a dos revestimentos, em meados de 2003. A partir daí deu-se início à fiscalização da obra, assumida pela equipe do Arq. Fayet. Também em 2003 iniciou-se o projeto chamado de “instalações provisórias”. Este consistia no projeto do canteiro de obras, contemplando os tapumes, portões, bandejas de proteção, andaimes fixos e elétricos, containeres (quantificação, localização e definição da ocupação – empresa 1, 2 ou 3), elevador, e, inclusive, as placas de obra, padronizadas. Após uma série de reuniões, com estudos apresentados de andaimes fixos tubulares e suspensos de acionamento manual, foi definido como ideal para uso nas fachadas o andaime elétrico. Este permitiu a movimentação, com acionamento elétrico, tanto no sentido vertical como horizontal, o que otimizou de forma significativa a colocação das placas de granito e das esquadrias e quebra-sóis das fachadas. Quanto ao elevador, teve seu uso reduzido, pois a obra já havia começado quando foi solicitada sua liberação à prefeitura. A demora na aprovação, por ter sido um equipamento de tecnologia mais avançada e desconhecida pela prefeitura, acabou acarretando demora na obra, na etapa de retirada de entulhos de demolição. Foram feitas as retiradas através de tubo instalado na fachada e também

através do elevador de serviço do prédio, que teve que ser revisado ao final da obra em função do alto grau de desgaste.

A fiscalização e os livros de ordens

Desde o primeiro dia de obra, a presença da equipe CMFaa no Palácio da Justiça era constante. Passou a ser diária no final de 2003, quando o Arq. Fayet contratou uma arquiteta sênior e uma acadêmica de arquitetura para ficarem exclusivamente na obra. Além de fiscalizar a execução, também forneciam à equipe do escritório informações da obra, medidas in loco, andamento dos serviços, urgência ou alteração de prioridades, já que o detalhamento da obra ainda estava em andamento na CMFaa.

O controle dos serviços em andamento, as solicitações feitas tanto a partir da fiscalização como das executantes ou do cliente (Tribunal), atas de reuniões e croquis resolvendo questões de obra foram registrados nos Livros de Ordens. Estes Livros eram numerados por página e estas eram duplas; na primeira via, registros originais a caneta, na segunda, cópia com carbono. Cada registro diário feito era seguido da rubrica do responsável por parte da executante referida e do responsável pela fiscalização. A primeira via era mantida no Livro, à disposição

de todos envolvidos na obra, na sala da fiscalização, localizada no próprio Palácio. Já a segunda era entregue ao executante. Assim eram garantidas as combinações feitas em obra, descartando desentendimentos e facilitando quando definições antigas deveriam ser confirmadas e relembradas.

Com a extensão do período de execução das obras, também se fez necessária a renovação do contrato de fiscalização. Houve resistência do Tribunal para firmar esta renovação, questionando a necessidade de haver uma empresa (CMFaa) assumindo esta posição além do DEAM. Mas o próprio DEAM ratificou a importância da renovação do contrato, pois era indispensável a permanência diária de fiscais na obra para garantir a qualidade dos serviços das empresas executantes. À medida que a conclusão de etapas de execução se aproximava, a fiscalização também passou a fazer os desenhos de “como construído”. Porém, com a proximidade do final da obra, quando se fez necessária outra renovação de contrato de fiscalização, novamente o Tribunal apresentou resistência e, desta vez, deixou de renovar definitivamente com a CMFaa, solicitando ao DEAM que assumisse a totalidade dos serviços de fiscalização e “como construído”.



O arquiteto e a sociedade

Dentre as premissas que nortearam a concepção do projeto, em 1952, uma deve ser ressaltada: o chamado Realismo Socialista. Para os autores era uma forma de permitir que a população se apropriasse do edifício. O estilo é “realista na forma”, isto é, a obra de arte deve ser acessível ao povo – figurativa e descritiva. Em Porto Alegre, o

realismo socialista estava presente nas mentes dos jovens arquitetos formados pelo IBA (Instituto de Belas Artes) e constituía um condicionante de projeto. A preocupação dos arquitetos gaúchos com a integração entre arte e arquitetura tem seu marco no projeto do Palácio da Justiça.

O projeto mostra um relacionamento possível entre a imagem mais abstrata de um edifício moderno e os ideais do realismo socialista, mais figurativos, mas presentes no Palácio da Justiça, tanto para

configurar seu caráter de edificação especial como para permitir que o povo assim o percebesse. Tanto os murais das fachadas Leste e Oeste, como a escultura de Themis para a fachada principal, foram concebidas e executadas pelo arquiteto, e novamente escultor, Carlos Maximiliano Fayet. Uma intensa pesquisa foi realizada para fundamentar o trabalho. Os murais orientaram-se segundo dois temas: terra e povo. O primeiro é a representação da flora, fauna e relevo do estado. O segundo representa vultos históricos e

construções relevantes para a cultura do Rio Grande do Sul. Sob certo aspecto, apesar de manter a figuração tão cara ao realismo socialista, os projetos artísticos dos dois murais afastam-se do conceito inicialmente pensado para o projeto. O povo, tão presente nos murais do passado, está ausente da versão definitiva da obra.

A presença das obras de arte na edificação reforça seu caráter simbólico e a percepção da população da importância do edifício. Embora o Palácio não seja



identificado pelos chamados leigos como uma referência de monumento na praça, conforme o trabalho de Ana Carolina Pellegrini bem destaca, a colocação das obras de arte no seu exterior pode alterar isso de forma positiva. A colocação de Themis foi motivo de regozijo no Tribunal e ocupou as capas dos principais jornais da cidade, colocando o edifício novamente em evidência.

Além disso, outros pontos do projeto também ilustram a intenção original dos dois co-autores de integrar o projeto com a sociedade, permitindo que esta se apropriasse do edifício, entre eles a Galeria de Casamentos Cívicos, vinculada visualmente a Praça da Matriz, e o restaurante com seus terraços.

Do mesmo modo, as intervenções do final da década de 1990 e do início dos 2000, com consultoria ou coordenação de Fayet, ilustram o esforço do arquiteto em manter o prédio aberto à cidade. Através de espaços como o Memorial, a Galeria de Arte e Exposições, a re-implantação do Restaurante e seus terraços e a transformação do Tribunal Pleno em Auditório, o prédio está apto a se abrir para a cidade, sua dona de fato. Fica evidente como Fayet buscava que a população usufruísse mais do prédio, numa demonstração da

consciência que tinha do papel social do arquiteto.

Considerações finais

O processo de Recuperação do Palácio da Justiça de Porto Alegre, além da readequação, recuperação e restauração do próprio edifício, desencadeou uma série de pesquisas tanto acadêmicas, quanto do Memorial do Judiciário e da própria equipe. Antes disso, os dados eram esparsos; algumas informações estavam incorretas, o projeto executivo era confundido com o do Concurso de 1952, a própria data do concurso era ignorada (pensava-se em 1953) e a documentação do projeto executado não era confiável. O próprio DEAM não possuía um levantamento atualizado, o que obrigou a equipe da CMFaa a levantar praticamente todo o edifício com base no projeto estrutural redesenhado e verificado, a partir dos originais em vegetal da época. Hoje conhecemos o edital do concurso e as diferentes versões de projeto, seja a do concurso, a do executivo, com suas alterações, as das inúmeras reformas internas feitas à revelia dos co-autores, e a que foi executada pela equipe de Recuperação da CMFaa.

Ao contrário do que acontecia anos atrás, hoje se pode contar com os dados confiáveis do prédio. A

própria experiência atual, devido às novas tecnologias disponíveis, permitiu o levantamento fotográfico de todas as etapas da obra de 2002 a 2006, inclusive da construção da deusa Themis desde os processos manuais em argila até a utilização dos processos digitais e de impressão para o molde 1/1. Além da documentação, a confirmação dos fatos ocorridos também é possível graças à presença de pessoas que vivenciaram o processo e podem relatá-lo com todas as suas nuances, tanto políticas, como sociais, históricas e arquitetônicas.

O arquiteto Carlos Maximiliano Fayet, ao longo do processo de projeto e execução de 2002 a 2005, por diversas vezes repetiu o gesto de colocar o capacete com sua mente em 1952, simulando um processo de volta ao tempo para tentar buscar o que teria decidido em situações de projeto e execução se fosse o Fayet daquela época. No entanto, ao longo do tempo, todos invariavelmente sofremos mudanças e, portanto, nossas decisões e escolhas se transformam. Desta maneira, o co-autor remanescente vivenciou mudanças que acabaram sendo incorporadas à obra. O Palácio da Justiça, por sua vez, foi finalizado simbolicamente em 2005 com a colocação da Themis, e, depois de

sua longa espera pela conclusão, passou a refletir as transformações sociais e pessoais dos agentes que o fizeram possível: o arquiteto e a sociedade.

Barbara Mello é Arquiteta e Urbanista (UFRGS, 2002). Atuou na prática de projeto e fiscalização de obras integrando equipes como a Carlos Maximiliano Fayet arquitetura e Dal Molin arquitetura, de sua graduação até 2007. Desde então, segue atuando na prática de projeto com ênfase em coordenação e compatibilização integrando a equipe da SPM Engenharia.

Cícero Alvarez é Arquiteto e Urbanista (UFRGS, 2001). Atualmente é mestrando do PROPAR-UFRGS, arquiteto e urbanista da Uma Arquitetos, professor substituto do Departamento de Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da UFRGS, docente do Curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Metodista - IPA, Conselheiro do Conselho Estadual de Cultura, Secretário Geral do Instituto de Arquitetos do Brasil - Departamento do Rio Grande do Sul e Conselheiro no Conselho Deliberativo do DMLU de Porto Alegre.

Rodrigo Bandeira Rosinha é Arquiteto e Urbanista (UFRGS,



Os, então, estudantes do IBA Carlos M. Fayet, Luis Fernando Corona e Enilda Ribeiro em 1949.

2003). Atuou na prática de projeto e fiscalização de obras integrando equipes como a Carlos Maximiliano Fayet arquitetura, da sua graduação até 2005. Desde então, segue atuando na prática de projeto e execução em escritório próprio.

Referências:

ALVAREZ, Cicero. Palácios de Papel: projetos do Concurso para o Palácio da Justiça de Porto Alegre, Maio a Novembro de 1952. In: Claudio Calovi Pereira e Silvio Belmonte de Abreu Filho. (Org.). Porto Alegre de Papel: avenida e praça 1910-1980. 1 ed. Porto Alegre: RS: PROPARG-UFRGS, 2006, v. 1.

ALVAREZ, Cicero; MELLO, Arq Barbara; ROSINHA, Rodrigo Bandeira. Palácio da Justiça de Porto Alegre: a longa espera pelo fim, 1952-2006. O Projeto de Recuperação, Restauração e Readequação do Ícone da Arquitetura Moderna de Porto Alegre. In: 7º Seminário DOCOMOMO BRASIL, 2007, Porto Alegre. Anais do 7º Seminário Docomomo Brasil. Porto Alegre: PROPARG-UFRGS, 2007.

ALVAREZ, Cicero; SZEKUT, Alessandra Rambo. A deusa Themis e o Palácio da Justiça de Porto Alegre: a integração entre Arquitetura Moderna do Rio Grande do Sul e as obras de arte. In: Seminário Arte & Cidade, 2006, Salvador. 1º Seminário Arte & Cidade, 2006.

AXT, Gunter e DE LA TORRE, Márcia (org.). Histórias de Vida – Representações do Judiciário. Vol. III. Porto Alegre: Tribunal de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul, Memorial do Judiciário do Rio Grande do Sul, 2003.

BRANDI, Cesare. Teoria da restauração. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

CAMPELO, Cristina de Lorenzi. A produção arquitetônica dos egressos da escola de engenharia e do instituto de belas artes no período de 1949 a 1952. In: Salão de Iniciação Científica (3 : 1991 : Porto Alegre). Trabalhos Apresentados. Porto Alegre: UFRGS, 1991. p.35.

CANEZ, Anna Paula Moura. Edifício do palácio da justiça: avaliação do desempenho climático. Porto Alegre: UFRGS, Faculdade de Arquitetura, Proparg, 1994.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Precisoções brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos: a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45. 2002. Tese de Doutorado. Doutorado em Le Projet Architectural et Urbain, Université de Paris VIII, U.P. VIII, França. Orientador: Philippe Panerai.

CORONA, Luis Fernando. O Ensino da perspectiva e o artista plástico – Tese de concurso para professor

catedrático da cadeira de perspectiva e sombras dos cursos de pintura e escultura do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 1957.

EDITORIAL. Espaço, Porto Alegre, n.4, s/p., dezembro 1949.

FÉLIX, Loiva Otero, GEORGIADIS, Carolina e SILVEIRA, Daniela Oliveira (org.). Tribunal de Justiça do RS: 125 Anos de História 1874 – 1999. Porto Alegre: Tribunal de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul. Projeto Memória do Judiciário Gaúcho, 1999.

FIGLIARETTI, Renato Holmer. Arquitetura Moderna e Ensino de Arquitetura: Os Cursos em Porto Alegre de 1945 a 1951. 1992. Dissertação de Mestrado em História, PUC/RS. Orientador: Dra. Maria Lúcia Bastos Kern.

GRAEFF, Edgar (org.). Arquitetura Contemporânea no Brasil 2. Rio de Janeiro: Gertum Carneiro Editora, 1948.

GRAEFF, Edgar (org.). Arquitetura Contemporânea no Brasil. Rio de Janeiro: Gertum Carneiro Editora, 1947.

GRAEFF, Edgar. Palácio da Justiça. In: Espaço Arquitetura n.1. Porto Alegre: Grafisul.

GRAEFF, Edgar. Sobre Arquitetura. n.5, p.116-117, maio 1951.

GRAEFF, Edgar. Sobre Arquitetura. Porto Alegre: Horizonte, n.6, p.170-171, junho 1951.

HOUAISS, Antônio. Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa. Rio

de Janeiro: Objetiva, 2001.

MAHFUZ, Andrea S. M. Dois palácios e uma praça: a inserção do Palácio da Justiça e do Palácio Farroupilha na Praça da Matriz em Porto Alegre. 1996. Dissertação de Mestrado em Teoria História e Crítica, PROPARG-UFRGS. Orientador: Dr. Carlos Eduardo Dias Comas.

PALÁCIO DA JUSTIÇA DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL – Publicação Comemorativa da Instalação do Tribunal de Justiça em sua Nova Sede. Porto Alegre, 1968.

PELLERINI, Ana Carolina Santos. Monumento e cidade: construções sociais. 2002. 300 p.: Dissertação de Mestrado em Teoria História e Crítica, PROPARG-UFRGS. Orientador: Dr. Carlos Eduardo Dias Comas.

RIBEIRO, Demétrio. Sobre a Arquitetura Brasileira. Porto Alegre: Horizonte, n.5, p.145, maio 1951.

XAVIER, Alberto e MIZOGUCHI, Ivan. Arquitetura Moderna em Porto Alegre. São Paulo: PINI, 1987.

[As imagens não creditadas neste artigo pertencem ao acervo dos autores]



ARQUITETV

www.feevale.br/arquitetura



**UMA OUTRA
ARQUITETURA
É POSSÍVEL**