

iloco(10)

ideias sobre futuro



www.feevale.br/bloco

**Associação Pró-Ensino Superior em Novo Hamburgo - ASPEUR
Universidade Feevale**

10 loco (10)

ideias sobre futuro

**Juliano Caldas
de Vasconcelos**

Tiago Balem

Organizadores



**Novo Hamburgo - Rio Grande do Sul - Brasil
2014**

PRESIDENTE DA ASPEUR

Luiz Ricardo Bohrer

REITORA DA UNIVERSIDADE FEEVALE

Inajara Vargas Ramos (Interina)

PRÓ-REITORA DE ENSINO

Inajara Vargas Ramos

PRÓ-REITOR DE PESQUISA E INOVAÇÃO

João Alcione Sganderla Figueiredo

PRÓ-REITOR DE PLANEJAMENTO E ADMINISTRAÇÃO

Alexandre Zeni

PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO E ASSUNTOS COMUNITÁRIOS

Gladis Luisa Baptista

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Inajara Vargas Ramos

REALIZAÇÃO

Instituto de Ciências Exatas e Tecnológicas - ICET

Diretor: Luis André Ribas Werlang

Curso de Arquitetura e Urbanismo

Coordenador: Alan Astor Einsfeldt

EDITORA FEEVALE

Celso Eduardo Stark - Coordenador

Graziele Borquetto Souza

Adriana Christ Kuczynski

CAPA E REVISÃO TEXTUAL

Juliano Vasconcellos e Tiago Balem

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Juliano Vasconcellos e Tiago Balem

Acad. Luís Cristiano da Silva, Acad. Thaís Hermes e Acad. David Mateus de Oliveira

IMPRESSÃO E TIRAGEM

Gráfica Editora Pallotti - 500 exemplares

ISBN 978-85-7717-180-4



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Universidade Feevale, RS, Brasil

Bibliotecária responsável: Susana Fernandes Pfarrius Ladeira – CRB 10/1484

Bloco (10): ideias sobre futuro / Juliano Caldas de Vasconcellos, Tiago Balem (Organizadores). – Novo Hamburgo: Feevale, 2014.
208 p. il. ; 21 cm.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7717-180-4

1. Arquitetura - Futuro. 2. Arquitetura e Urbanismo. 3. Espaço (Arquitetura) I. Vasconcellos, Juliano Caldas de. II. Balem, Tiago.

CDU 72

© Editora Feevale – TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos do autor (Lei n.º 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

UNIVERSIDADE FEEVALE

Editora Feevale

Câmpus I: Av. Dr. Maurício Cardoso, 510 – CEP 93510-250 – Hamburgo Velho – Novo Hamburgo – RS

Câmpus II: ERS 239, 2755 – CEP 93352-000 – Vila Nova – Novo Hamburgo – RS

Fone: (51) 3586.8800 – Site: www.feevale.br/editora



THE *Jetsons*

Ideias sobre futuro

O período contemporâneo tem sido caracterizado por uma aceleração associada às profundas transformações tecnológicas, novas lógicas de flexibilização da produção, pela sociedade de consumo de massas e constituição de um meio técnico-científico-informacional. Neste horizonte, acentua-se uma crise nas formas de materialização, representação e inteligibilidade das relações entretidas entre os diferentes atores sociais. Em busca de compreender como a produção de arquitetura e urbanismo tem sido afetada frente a tais fenômenos, e, considerando que dentro desse cenário muitas derivas poderiam ser abertas, optamos por mais expansão ainda. Procuramos abrir espaço ao desconhecido e para isso invocamos uma projeção ao futuro - o espaço onde as coisas ainda podem ser. Assim, o Bloco chega a sua décima edição, com a proposta de registrar *Ideias sobre Futuro*.

O futuro faz parte do cotidiano dos arquitetos urbanistas, pois projetar é um ato de antecipar o futuro no presente. Neste processo de projeto interagimos com faces do desconhecido, antecipamos e imaginamos o que está por vir: como será a vida amanhã? Como desejamos viver amanhã? Quais soluções arquitetônicas comportarão esse tempo? Quais processos de projeto podem ser atualizados? Em nossa prática profissional, derivamos do banal para avançar em novas possibilidades para planejar melhores cenários de vida, desde o presente, mas imaginando como este irá alcançar o futuro.

Esse confronto jogado ao plano do tempo, confessamos, não tem a ver somente com curiosidade acadêmica sobre o contemporâneo, mas está relacionado também aos 10 anos do Bloco, nossa estimada publicação do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Feevale. O futuro nos serviu, portanto, como um método: projetamo-nos ao que queremos daqui para frente. Como processo de prospecção, isso está longe de ser uma inovação nossa. Em outras momentos da história, grandes rupturas de paradigmas para a arquitetura e o urbanismo promoveram a imagem do desenvolvimento através das experimentações, das utopias e em prol de estimular a imaginação de um futuro melhor. Tais práticas surgiram em meio à crise, cenários de incertezas, mas também por aspirações almejando o novo.


Para nós, essa reflexão serviu para reforçar algumas das grandes conquistas alcançadas durante estas 10 edições desta publicação e que sempre aumentaram sua qualificação. Primeiramente, o reconhecimento no

meio acadêmico regional. Sua forte identidade e a alta capacidade de agregar a participação de autores situados nos mais diversos campos de conhecimento sobre a arquitetura. E, sobretudo, o olhar atento e cuidadoso para a interdisciplinariedade. Por isso, nossa principal atitude nesta edição foi valorizar nossos colaboradores, sempre solidários com o projeto do Bloco. Portanto, nossos leitores verão alterações gráficas que sinalizam um novo formato ao tema proposto, com destaque ao nome dos autores e os títulos de seus trabalhos, além da divisão por cor na tarja superior dos artigos quanto a procedência dos autores, se interna ou externa à Feevale. A diagramação e organização dos textos pretende ressaltar sua participação, melhorar sua exposição e estruturar a leitura encadeando a seqüência dos textos em relação à forma e ao conteúdo proposto pela temática central.

Convidamos, nesse primeiro momento, a um pequeno olhar através da janela para o futuro que essa edição do Bloco oferece. Um panorama geral das contribuições singulares desses autores e autoras. Uma síntese modesta dos mais diferenciados traçados analíticos acerca de um tema que não se esgota: o futuro.

Veremos, por exemplo, que para Fernando Fuão e Rufino Becker "O futuro se assenta em uma base provável, enquanto a ideia de por vir se baseia numa impossibilidade, aquilo que vem a transformar o estado do presente de um modo radical." Para Guilherme Wisnik "Há momentos históricos fortemente orientados pela dimensão de futuro, como o modernismo. Há outros, por sua vez, nitidamente revivalistas, voltados para o passado, como o chamado pós-modernismo. Hoje, no entanto, não somos nem utópicos nem nostálgicos".

Isso porque, como identifica Geisa Bugs "atualmente estamos passando por uma mudança de paradigma, de um mundo baseado no material para um mundo baseado nas informações, em função da chamada revolução digital, que se caracteriza pela adoção em massa das tecnologias digitais em todas as esferas de nossas vidas". O que, de certo modo, é apresentado por Fernanda Maitelli Locks e



Orcar Niemeyer: Museu de Caracas, 1954.
"O futuro que quase aconteceu"

Luciana Nêri Martins através de seu texto sobre "Fachadas Tecnológicas". Para José Arthur Fell, "constantemente a ideia de futuro se faz presente na disciplina de projeto. Contudo, este olhar imaginativo e típico à possibilidade vindoura não é um exercício de futurologia, pois mira uma realidade presente para vislumbrar um objeto a criar entre sua elaboração e sua materialização". Nesta direção, Paulo Reyes e Raimundo Giorgi nos apresentam o "Projeto por Cenários como instrumento das práticas criativas do Design e sua Cultura de Projeto".

Já para Ana Carolina Pellegrini interessou em seu trabalho "examinar o projeto como elemento eventualmente investido do papel principal na discussão a respeito da proteção do legado arquitetônico do passado, também passível de salvaguarda, e sua relevância como viabilizador de algumas importantes operações e discussões acerca da preservação do patrimônio Moderno".

Enquanto Marta Bogéa se deteve em demonstrar "o tempo como matéria prima da arquitetura", o que veremos, sob alguns aspectos, no projeto de Carla Juaçaba e Bia Lessa através de "um edifício-andaime, translúcido, exposto a todas as condições do tempo: luz, calor, chuva, barulho do mar e do vento, colocando ou lembrando o homem da sua condição frágil diante da natureza."

Maria Regina Rau de Souza aborda os novos desafios do planejamento urbano em que "o espaço público aparece com destaque, como um tema emergente que se insere nas discussões atuais sobre a gestão das cidades". Outras emergências urbanas constroem o artigo de Alessandra Migliori do Amaral Brito e Caroline Kehl em relação às ocupações irregulares "a urbanização desenfreada, o crescimento da população, a desigualdade social, o precário planejamento urbano das cidades e a ausência de planejamento ambiental são alguns dos fatores responsáveis pela má qualidade de vida nas cidades(...)". Neste sentido, Bruno César Euphrasio de Mello propõe um encaminhamento em "como o poeta poderá um dia ensinar o arquiteto e urbanista".

Com essa edição do Bloco nos preocupamos em oferecer diferentes olhares para o futuro. Dessa forma, não poderia ser deixada de lado a contribuição do que poderíamos chamar de uma materialidade subjetiva do futuro: os estudantes de arquitetura. Apresentamos, dessa forma, alguns fragmentos notáveis da produção dos arejados e férteis saberes estudantis.

A contribuição de Amanda Cappelatti, Isaque Schäfer e Rebecca Müller, foi através de relatos e fotografias do intercâmbio que fizeram através do Ciências sem Fronteiras: "Cada vez mais brasileiros têm encarado o intercâmbio como tendência e experiência muito válida para o aprendizado acadêmico, profissional e principalmente, para a vida! Resolvemos compartilhar com vocês um pouquinho da nossa experiência".

E como os 10 anos do Bloco não poderiam passar indiferentes, Luis Cristiano da Silva nos brinda com uma revisão de todas as edições expondo também significados próprios: "Orgulho-me deste projeto como aluno do curso desta universidade. Festejo com muito carinho a décima publicação e convido aos colegas a festejar juntos. Espero que com este passeio pela história do Bloco posso ter incentivado muitos a conhecer e ir além, buscar conhecer cada edição que ainda não conhece".

Com isso, agradecemos a todos colaboradores e autores que participaram nesta edição e das anteriores. Assim como à Editora Feevale e a todo colegiado do nosso Curso.

Estamos convencidos de que o saber produzido na academia deve ser difundido da forma mais ampla possível, a fim de estimular o intercâmbio de informação e o debate crítico a respeito da arquitetura. Assim, disponibilizamos todas as edições do livro, integralmente, para download através de nosso site: <http://www.feevale.br/bloco>

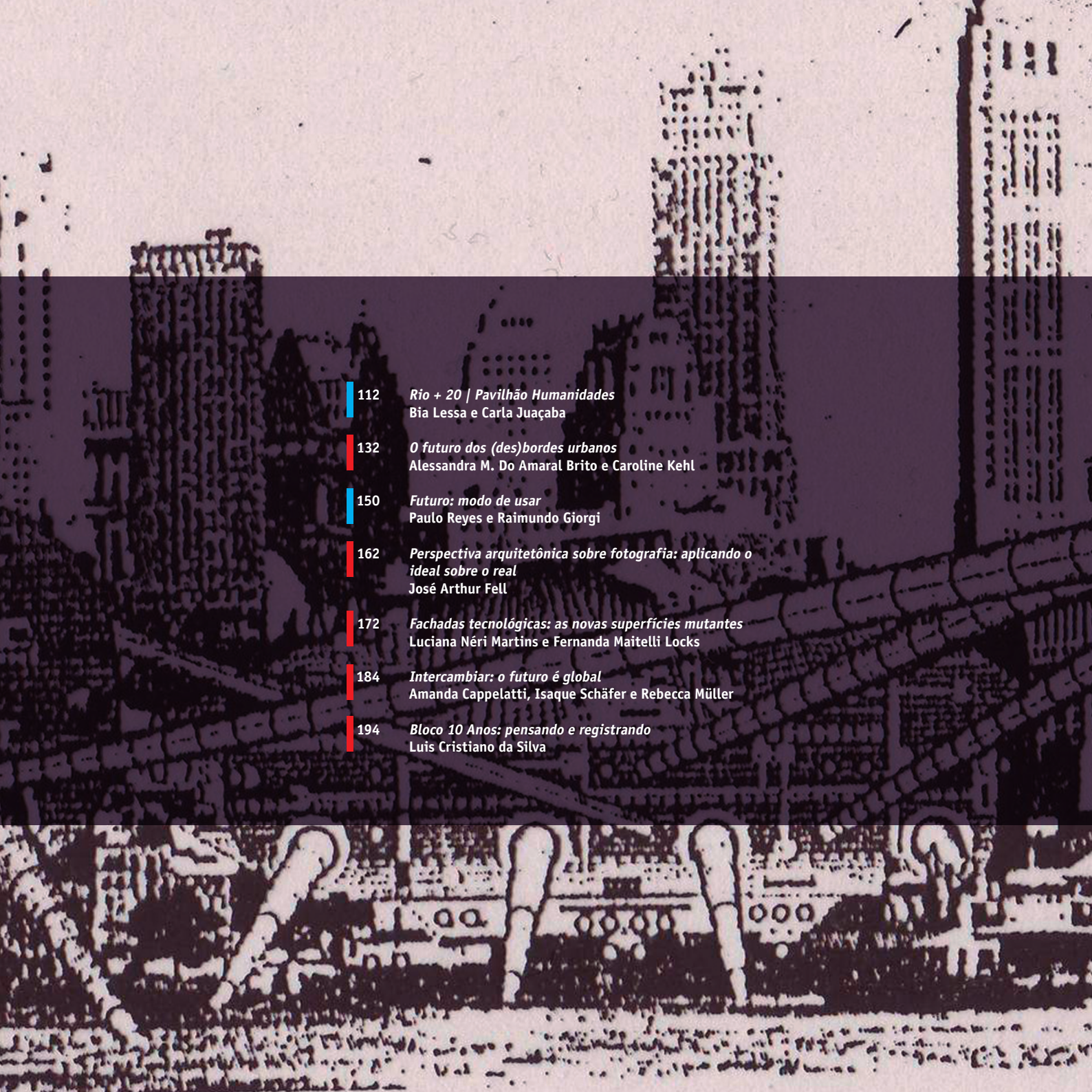
Boa leitura e até o próximo Bloco!

Juliano de Caldas Vasconcellos
Tiago Balem

sumário

- 10 *Dentro do nevoeiro: o futuro em suspensão*
Guilherme Wisnik
- 34 *Arquitetura do porvir / Por vir uma Arquitetura*
Fernando Fuão e Rufino Becker
- 52 *Quando o poeta ensinará o arquiteto e urbanista*
Bruno Cesar Euphrasio de Mello
- 62 *O Espaço Público em debate*
Maria Regina Rau de Souza
- 72 *Novas abordagens para o planejamento e à gestão urbana*
Geisa Bugs
- 80 *O papel do passado e seu papel no futuro*
Ana Carolina Pellegrini
- 100 *Tempo: matéria-prima da arquitetura*
Marta Bogéa

Ron Herron: *Walking City*, 1964. "O futuro que ainda não aconteceu"

- 
- | | |
|-----|---|
| 112 | <i>Rio + 20 Pavilhão Humanidades</i>
Bia Lessa e Carla Juaçaba |
| 132 | <i>O futuro dos (des)bordes urbanos</i>
Alessandra M. Do Amaral Brito e Caroline Kehl |
| 150 | <i>Futuro: modo de usar</i>
Paulo Reyes e Raimundo Giorgi |
| 162 | <i>Perspectiva arquitetônica sobre fotografia: aplicando o ideal sobre o real</i>
José Arthur Fell |
| 172 | <i>Fachadas tecnológicas: as novas superfícies mutantes</i>
Luciana Nêri Martins e Fernanda Maitelli Locks |
| 184 | <i>Intercambiar: o futuro é global</i>
Amanda Cappelatti, Isaque Schäfer e Rebecca Müller |
| 194 | <i>Bloco 10 Anos: pensando e registrando</i>
Luis Cristiano da Silva |



Olafur Eliasson: The Weather Project, 2003.

A photograph of a modern building at night, illuminated with a warm orange glow. In the foreground, a large, glowing green sphere is visible. Silhouettes of several people are seen on a balcony or walkway in the lower part of the image. The building's facade is composed of large, angular panels.

Dentro do nevoeiro: o futuro em suspensão

GUILHERME WISNIK

10 Ideias sobre futuro

Há momentos históricos fortemente orientados pela dimensão de futuro, como o modernismo. Há outros, por sua vez, nitidamente revivalistas, voltados para o passado, como o chamado pós-modernismo. Hoje, no entanto, não somos nem utópicos nem nostálgicos. Parece-me que a dominância da dimensão temporal refluíu, no mundo contemporâneo, em favor de uma espacialização própria à experiência da globalização. Espaço indeterminado, no qual nos vemos imersos e sem recuo suficiente para enxergar o seu contorno e a nossa própria posição relativa em seu interior.

Apesar de vivermos um período histórico que não é revolucionário do ponto de vista artístico, há sinais claros de que estamos em meio a profundas mudanças de paradigmas, que correspondem a uma alteração na base produtiva da sociedade, e parecem reestruturar as formas de subjetividade. No campo da arquitetura, nota-se um progressivo deslocamento de ênfase simbólica do esqueleto estrutural – a transparência moderna – para a pele – o invólucro pós-moderno e os véus contemporâneos. Ao mesmo tempo, dá-se uma transição da ênfase mecânica dos edifícios para o seu comportamento energético, que corresponde à passagem do paradigma industrial ao biomórfico, ou, como define Stan Allen, da natureza objetual do edifício à condição de campo, estruturada por relações que se dão em nuvens e redes, de maneira próxima à incomensurabilidade identificada e trabalhada por Robert Smithson nos anos 1960 e início dos 70¹. Nesse contexto, as oposições entre elementos antes muito distintos, como estrutura e vedação, ou estrutura e ornamento, tendem a desaparecer, dando lugar a novas unidades formais e programáticas.

No mundo do chamado “fim da história”², um aumento progressivo das desigualdades sociais se faz acompanhar, no entanto, de um grande arrefecimento ideológico, em que a dimensão de conflito, antes encarnada de forma materialista no devir histórico, se deslocou para uma espécie de paranoia difusa em relação às diferenças étnico-religiosas e às revoltas da natureza, na forma de ataques terroristas, aquecimento global, ameaça de esgotamento das reservas de água e petróleo, terremotos, ciclones, vulcões e tsunamis.

Philip Jhonson:
Glass House,
1945-1949.



Robert Venturi:
Vanna Venturi
House,
1962 – 1966.



Robert
Smithson:
Spiral Jetty,
1969-1970.



Na arte, essa irrupção da alteridade corresponde a uma substituição do outro social pelo outro antropológico, horizontalizando ainda mais as práticas artísticas, que passam a basear-se no respeito politicamente correto às diferenças (étnicas, religiosas, raciais, sexuais, de gênero etc), e na crítica da subjetividade autoral. Se a entropia dos anos 1970 foi substituída pela sustentabilidade dos dias de hoje, o conceito pós-estruturalista de “morte do autor” deu lugar à pirataria, às autorias abertas do Creative Commons, e ao sampleamento de motivos originais como forma de apropriação e recriação, que Nicolas Bourriaud chamou de “pós-produção”.³

Dominada pelo discurso pós-colonial da alteridade e da diferença, a arte contemporânea parece, muitas vezes, querer permanentemente nomear as coisas, colocando-as em seus lugares devidos e merecidos. Decorre daí uma crescente perda de ambiguidade artística, que corresponde a uma adesão bem intencionada à literalidade das representações sociais. Procurando se contrapor ao consumismo e à coisificação crescente das relações humanas, guiadas pelo individualismo, a assim chamada estética relacional busca uma “utopia de proximidade”⁴, que, interpretando o legado dos anos 1960 e 70, procura transformar o processo de criação e recepção dos trabalhos de arte em momentos compartilhados de diálogo e negociação, que se convertem, por vezes, em um declarado utilitarismo, criando postos de serviço para a população. Desenhando objetos de mobiliário urbano, a arte tende muitas vezes a assumir, no “campo ampliado” contemporâneo, a forma “positiva” da arquitetura e do design.

Assim, me parece que um dos grandes problemas contemporâneos é a excessiva nitidez com que o mundo se apresenta à nossa percepção. Em vários planos da vida, tudo à nossa volta parece nítido e destituído de ambiguidade: a sociedade multicultural se faz representar de forma horizontal e transparente através das reivindicações das minorias e das redes sociais, o espaço liso da internet abole barreiras físicas e temporais colocando a todos em contato permanente e não filtrado por qualquer jugo moral, e a intensificação da circulação das imagens na sociedade de consumo

alude a um mundo sem fissuras, e que parece não ser mais passível de qualquer ação transformável por parte do sujeito, e sim, apenas, de uma leitura passiva dos seus códigos de funcionamento. Acessibilidade também quer dizer proximidade, que amplia a nitidez das coisas.

Nas duas últimas décadas, o rápido desenvolvimento das tecnologias da informação foi acompanhado pelo grande aumento da mobilidade e da liquidez do capital, em processos econômicos realizados de forma cada vez mais transnacional, envolvendo permanentes fluxos de mão-de-obra, matérias-primas, mercadorias, pessoas e capitais. É nesse momento que se dá a ascensão das chamadas “cidades globais”⁵, à medida que os estados nacionais optam pela privatização de empresas, e pela desregulamentação das suas economias, abrindo-as ao mercado globalizado. Impõe-se, então, uma nova lógica de criação de centralidades no território mundial, na qual as cidades se tornam importantes atores econômicos e geopolíticos.

Aqui é preciso recuar um pouco. Desde pelo menos o início dos anos 1970, uma fundamental mudança de paradigma alterou a base produtiva do mundo – com resultados imediatamente mais visíveis no Ocidente, em especial entre os países ricos –, e com ela a representação simbólica da sociedade. Refiro-me à virada histórica ocorrida em torno de 1972-73, e que o historiador Eric Hobsbawm caracteriza como a passagem da era de ouro para o que chamou de era do desmoronamento, e que coincide com o que o geógrafo David Harvey entendeu como a mudança de um paradigma fordista de produção a um sistema de acumulação flexível no interior do capitalismo, voltada para produtos específicos e nichos de mercado. Processo que, no campo da cultura, corresponde em grande medida à passagem do modernismo ao pós-modernismo, tal como definido por teóricos militantes como Charles Jencks, e sistematizado de forma mais rica e abrangente por Fredric Jameson, associando o pós-modernismo ao chamado capitalismo tardio⁶, também conhecido como neoliberalismo.

Tal mudança de paradigma é produto de crises em vários campos da sociedade, que abarcam as esferas econômica, cultural e ambiental, resultando em

1:(10) Ideias sobre futuro

um declínio do papel do Estado. Na sua esteira, dá-se a grande revolução tecnológica nos sistemas de circulação da informação, e o trânsito de uma sociedade alicerçada na produção (industrial) a uma sociedade baseada nos serviços (pós-industrial). Em busca de maior competitividade nesse mercado cada vez mais integrado, as indústrias dos países centrais passaram a adotar programas de deslocalização do trabalho, que tendeu a migrar para regiões menos “desenvolvidas” do planeta, ocasionando a erosão dos direitos sociais e trabalhistas historicamente adquiridos pelas políticas de Bem-Estar Social na Europa, desde os traumas das depressões econômicas dos anos 1920 e 30. Tal processo ocorreu em paralelo à flexibilização dos regimes de trabalho, à escalada do valor fictício das coisas – com a especulação financeira assumindo um papel central na nova economia –, e à necessidade de reconversão de vastas áreas industriais das cidades que, uma vez “revitalizadas”, passaram a abrigar usos voltados ao setor terciário, em que predominam o uso cultural e o turismo.

14

Se a arte moderna, em seu momento, havia rompido o dualismo entre realidade e representação, criando com isso um campo plástico imanente e relacional, capaz de plasmar, em suas tensões visíveis, as tumultuosas disputas sociais, hoje a realidade não parece mais tão acessível à manipulação e à transformação simbólica. É sintomático, a propósito disso, o fato de que a mudança na compreensão da arte, nas últimas décadas, acompanhe o declínio histórico da noção de trabalho, flexibilizado, e cada vez precarizado no capitalismo tardio. Trata-se, afinal, daquilo que Hannah Arendt qualificou de “erosão da durabilidade do mundo” em favor de um permanente consumo das coisas, próprio à predominância da dimensão do labor sobre a noção de trabalho.

Se uma das características centrais do pós-modernismo foi a autonomização dos significantes em relação aos significados, abstraindo-se os lastros materiais, a ascensão da economia financeira exponenciou essa característica predatória do capitalismo, gerando na arquitetura recente

aquilo que Pedro Fiori Arantes chamou de “renda da forma”.⁷ Trata-se, segundo Arantes, de uma equivalente autonomização da forma arquitetônica – cada vez mais retorcida, liquefeita e antitectônica – em relação aos materiais e ao trabalho envolvido na sua construção. Daí, exatamente, o valor de marca desses edifícios icônicos, realizando um fetiche da mercadoria em segundo grau. Pois, de maneira análoga, se a economia não possui regras nem limitações para a autovalorização especulativa do capital financeiro, o urbanismo também deixa de ser a ciência que controla e dá parâmetros ao crescimento das cidades, agora “globais”, e a forma arquitetônica parece dobrar a sua materialidade sem qualquer resistência. Parece haver claramente aí, como nota Pedro Arantes, uma desmedida que espelha o curso descontrolado do mundo atual.

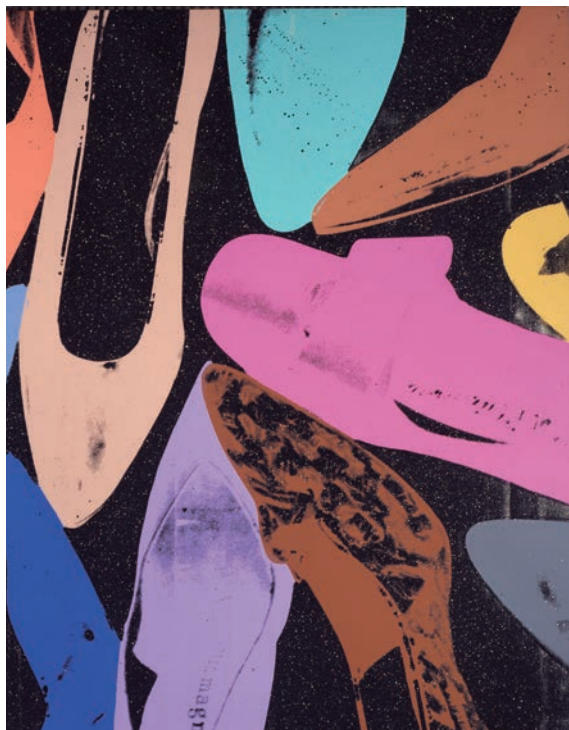
Com efeito, é preciso encontrar uma mirada crítica a esse estado de coisas que não assuma um ponto de vista exterior e imune ao seu raio de ação. Quer dizer, é preciso encontrar um ângulo interno de análise que possa engendrar uma perspectiva crítica sem negá-la completamente, já que afinal foram esses os caminhos tomados até aqui, e não outros. Portanto, me parece que é necessário entender a relação entre a ubiquidade da imagem na sociedade de consumo e abolição da opacidade do mundo, ou da resistência da matéria, na sua inextrincável relação com a arte e com a noção de trabalho, às quais se vinculam também uma descrença no instrumento da percepção como forma de inteligência. Segundo Rodrigo Naves, essa imagem “descolada de toda e qualquer resistência à formalização”, e que portanto “pode assumir ares de algo intercambiável e plenamente disponível”, está na base de uma situação em que “a percepção tende a deixar de radicar na experiência”, e “uma homogeneidade genérica de fundo se apodera de grande parte das representações”, fazendo com que a atividade perceptiva se reduza “a um re-conhecimento de imagens”, algo que, pondera Naves, “a pop soube antecipar com extrema pertinência.”⁸

Uma boa ilustração dessa relação de oposição entre o “gesto utópico” moderno e a superficialidade



Van Gogh: Um par de botas, 1887.

desencantada pós-moderna aparece na comparação feita por Fredric Jameson entre as telas Um par de botas (1887), de Van Gogh, e Diamond dust shoes (1980), de Andy Warhol. Pois, se no caso de Van Gogh a insistência na materialidade da obra procura de certa forma recriar um universo ausente – a transformação do opaco mundo camponês em pura cor é um “gesto de compensação utópica” –, no caso dos sapatos de Warhol a operação hermenêutica não se completa, pois, dada sua pura exterioridade, não há como reintegrá-los a algum contexto de origem. Segundo Jameson, se no trabalho de Van Gogh “um mundo ferido é transformado, por um fiat nietzschiano, ou por um ato de vontade, na estridência de um colorido utópico”, em Warhol, “ao contrário, é como se a superfície externa colorida das coisas – aviltada e previamente contaminada por sua assimilação ao falso brilho das imagens da propaganda – fosse retirada para revelar o substrato mortal branco e preto do negativo fotográfico, que as subtende.”⁹



Andy Warhol: Diamond dust shoes, 1980.

ESCAVANDO A SUPERFÍCIE DAS COISAS

O processo histórico que estamos descrevendo focaliza alterações cruciais nos paradigmas artísticos, relacionadas a importantes mudanças na dinâmica social instauradas na segunda metade do século XX – e em especial a partir dos anos 1960 –, que levaram a uma redução das possibilidades de dissenso no mundo contemporâneo. O resgate de dimensões simbólicas na arte contemporânea, que tem em Joseph Beuys um dos seus exemplos primeiros e mais importantes, surge como uma reação evidente a essas dificuldades, procurando formas de reespessamento da relação com o mundo.

Usando materiais informes e sensíveis ao calor, como o feltro, a cera e a gordura, Beuys realiza trabalhos em que o sentido não está dado na sua superfície, mas, ao contrário, em uma dimensão interna. Partindo da premissa de que o mundo da aparência – da visibilidade e da mercadoria – foi inteiramente colonizado pela racionalidade técnica e pela mercantilização das relações, o artista alemão procura desvincular os materiais de sua exterioridade instrumental, buscando outras dimensões de significação em que o sentido dos



Joseph Beuys:
Cadeira com
Gordura, 1963.

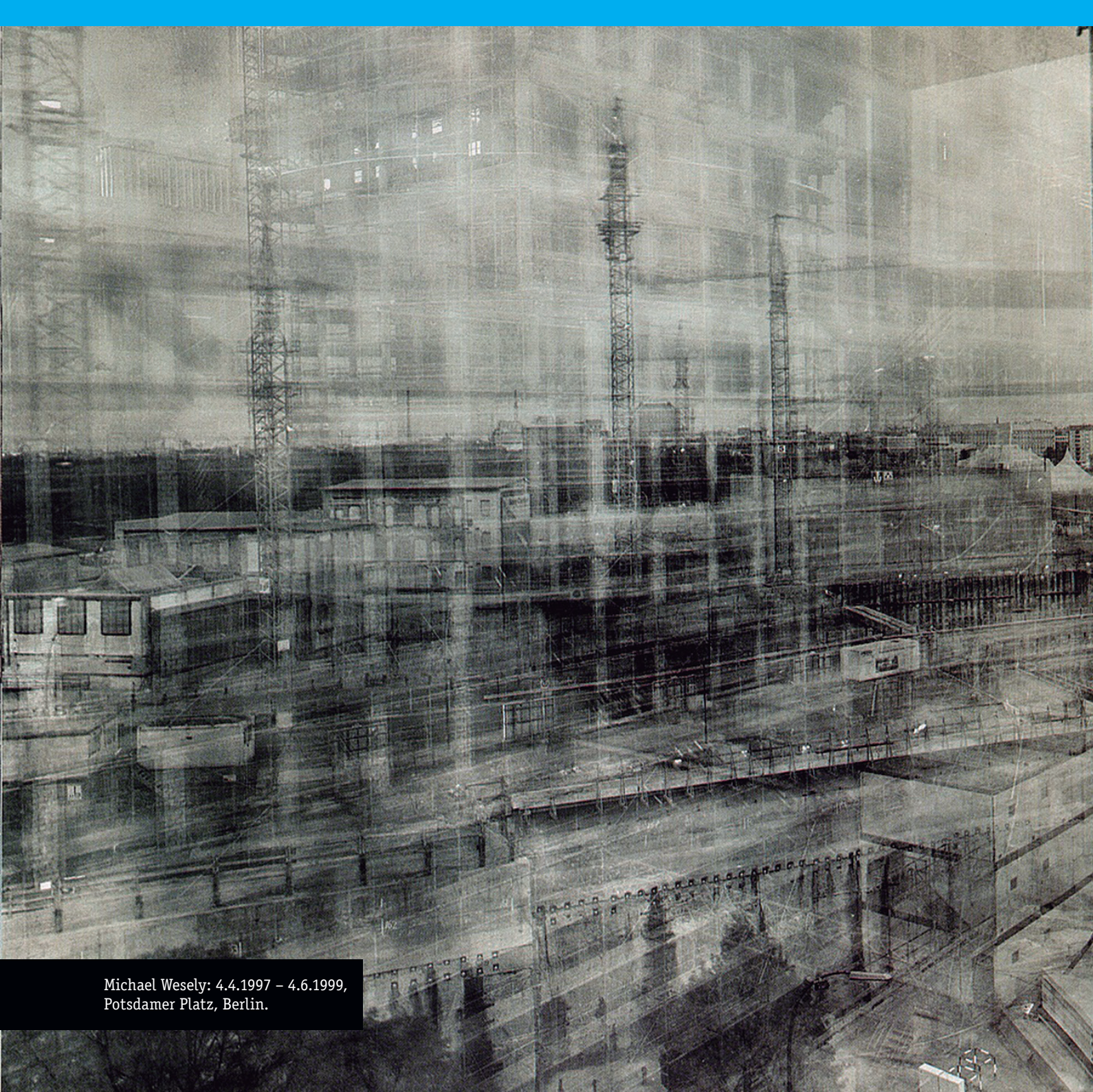
trabalhos é suspenso ou retardado. Assim, a aparência exterior desses trabalhos se torna apenas um indicador de processos internos não representáveis, aludindo à ideia de um mundo mais profundo que resiste ao uso e à manipulação. Portanto, se a Pop Art transforma as coisas em imagens, não importando que seja uma lata de sopa ou a Marilyn Monroe, Beuys, ao contrário, converte o mundo em matéria informe: a cadeira em gordura, o piano em feltro etc. E ainda, se a Pop e a Minimal tratam de superfícies sem interior, a arte de Beuys parece apresentar, por sua vez, interiores sem superfície, matérias sem forma.

É interessante notar a existência de uma genealogia de artistas alemães que desenvolvem questões a partir desse ponto, tal como no caso das imagens borradas de Gerhard Richter, pintando figuras desfocadas a partir de fotografias, numa associação inusitada entre Beuys e Warhol. Nessas telas de imagens nebulosas, Richter reflete sobre o périplo sem fim da imagem na sociedade contemporânea – fotografada, pintada, impressa, refotografada –, cuja vertigem suspende de certa forma a remissão a uma realidade original que estaria sendo representada, contestando a literalidade pop. Essa suspensão da literalidade e da nitidez é fundamental para o trabalho artístico que Michael Wesely começa a desenvolver com fotografias de longuíssima exposição a partir de meados dos anos 1990.

O trabalho artístico de Wesely parte de uma profunda crítica à condenação da fotografia a uma poética literal e restrita. Procurando incluir a dimensão temporal no instante fotográfico, como que a aproximar a fotografia do cinema, Michael Wesely criou um caminho absolutamente original entre os artistas contemporâneos, revolucionando o *medium* simultaneamente à forma narrativa. Eis aí a grande diferença do seu trabalho em relação ao de outros fotógrafos de sua geração que também procuraram romper com o paradigma moderno, porém atuando unicamente no plano narrativo, através do registro de cenas propositalmente banais, cromaticamente saturadas, e próximas ora de uma poética da desolação e da ruína, ora do hiperrealismo quase fantástico. Dando um passo além da mera exploração temática ou narrativa



Andy Warhol:
Campbell's Soup
Cans, 1962.



Michael Wesely: 4.4.1997 – 4.6.1999,
Potsdamer Platz, Berlin.

da fotografia, os trabalhos de longa exposição de Wesely atuam a partir de uma profunda autoconsciência interna ao próprio suporte, potencializando a fotografia como arte.

O processo de fotografia em longa exposição foi criado por Michael Wesely através da preparação de câmeras especiais, em que uma combinação de filtros retarda enormemente a gravação da imagem, permitindo que o registro das cenas se estenda por um tempo muito longo. O resultado é uma imagem única, na qual tudo o que esteve presente diante da câmera durante o tempo em que ela esteve aberta foi plasmado. Plasmado, porém, de um modo muito singular: na forma de uma sobreposição simultânea de camadas imagéticas com diferentes graus de nitidez, como num estranho palimpsesto. Pois a fotografia fixa melhor os objetos estáticos, duradouros, enquanto os transitórios se esfumam em infinitas gradações de opacidade e transparência, compondo uma imagem espectral. Muito distantes do realismo literal, suas fotos são, portanto, constituídas por uma sucessão de camadas de tempo que se espacializam, pois ao dilatar enormemente o instante do clique fotográfico em horas, dias, meses ou anos, Wesely dá uma feição surpreendentemente tangível à duração temporal, antes alheia ao universo diacrônico da fotografia.

As fotos em longa exposição feitas por Michael Wesely carregam o rico paradoxo da unicidade-multiplicidade, uma vez que são imagens únicas que trazem consigo longas histórias, gravadas de modo não sequencial. Seria possível, a partir daí, considerá-las imagens sintéticas? Sim e não, eu diria. Não, no sentido em que criticam a ideia de síntese como resumo autoevidente de uma situação complexa, revelando, em última análise, o caráter ilusório de qualquer operação sintética nos tempos atuais. Mas também sim, por outro lado, exatamente na medida em que essa mesma crítica abre-nos a possibilidade de imaginar sínteses abertas, fragmentárias e distendidas, formadas por narrativas não diretamente legíveis, e remetidas mais às noções nebulosas de trama e de rede do que de uma teleologia causal.

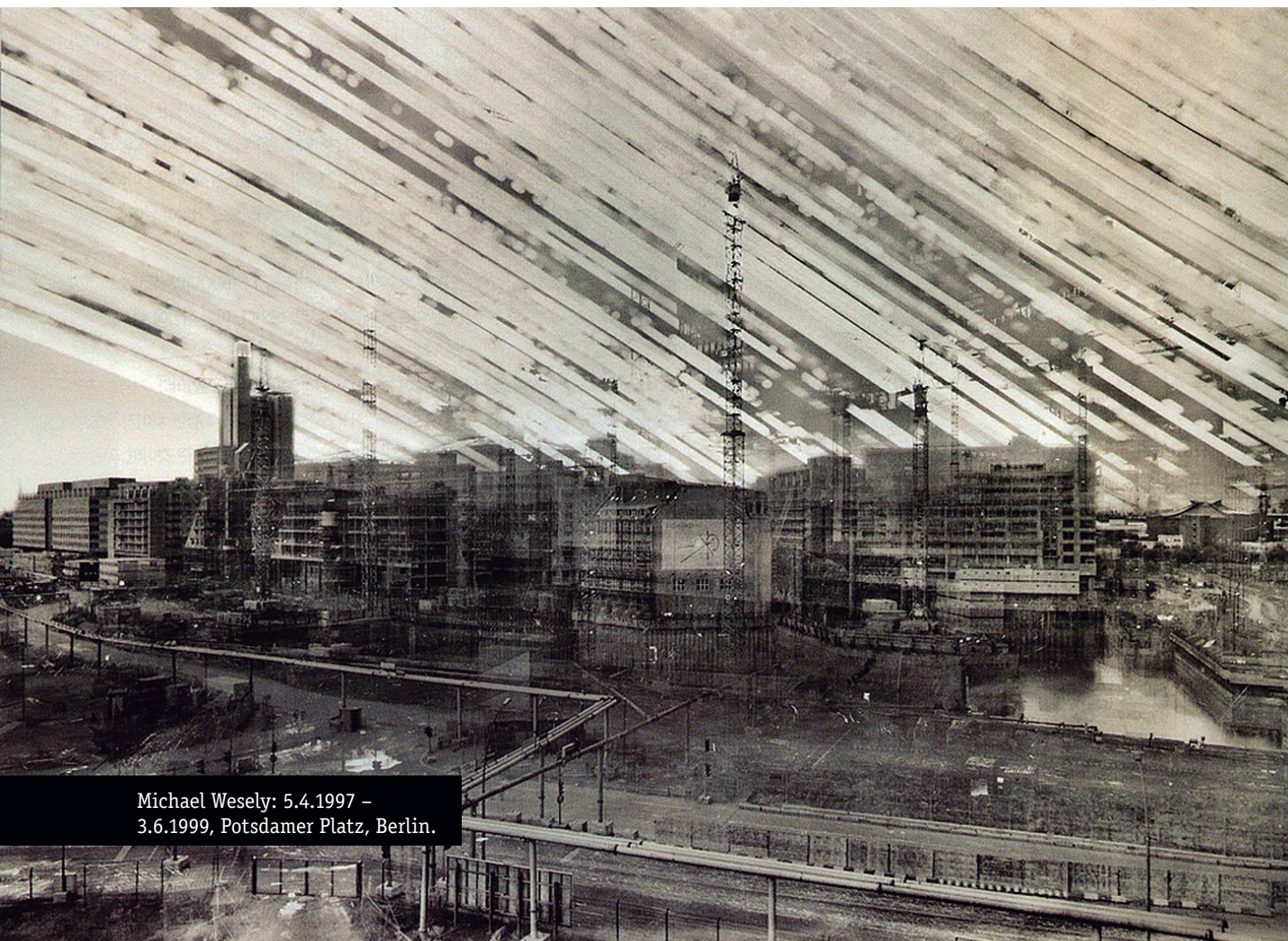
Nesse sentido, apesar de resultarem muito belas plasticamente, suas fotos se opõem fortemente ao sentido reificado da imagem no capitalismo tardio, uma vez que trazem à luz todo o processo material que está por trás da cena enquanto produto final de uma cadeia produtiva e temporal. Assim, os trabalhos de Michael Wesely desreclamam a profundidade na poética fotográfica, revelando a superficialidade de uma sociedade que cultua imagens iridescentes e sem espessura histórica. Vem daí o fato de Wesely ser, certamente, um dos artistas mais capacitados a registrar e tensionar a dimensão complexa e turva da cidade contemporânea, dita global e genérica, e suas múltiplas transformações particularmente inscritas em obras de grande escala.

Um dos trabalhos que melhor desenvolve essa questão é o que registra o processo de reconfiguração da Potsdamer Platz, em Berlim, em fotos com durações variadas que muitas vezes ultrapassam dois anos, feitas entre 1997 e 2000. Instalando câmeras em cinco lugares protegidos e privilegiados para a observação do transcurso das obras, Wesely montou um set com diferentes pontos de vista. Conduzidas por um plano diretor desenhado por Renzo Piano, que incluiu projetos de edifícios assinados por importantes arquitetos do chamado star system mundial, as obras no conjunto formado pela Potsdamer e a Leipziger Platz movimentaram não apenas toneladas mensuráveis de terra, aço, concreto e vidro, como também as maiores expectativas quanto à nova face urbana do mundo capitalista no raiar do século XXI, uma vez que mexiam em um símbolo crucial não apenas para a Alemanha reunificada, mas também para a Comunidade Europeia e, em última análise, para o novo mundo unidimensional que emergia da queda do Muro de Berlim – muro que justamente cortava a praça, tendo apagando-a do mapa durante os seus 28 anos de existência.

Diante de tamanha complexidade e carga simbólica, o resultado obtido por Wesely nesse trabalho é espantoso. O que vemos aí é um emaranhado de formas sobrepostas: edifícios em construção fundindo-se em formas espectrais, o skyline da

cidade por trás, guias e andaimes por toda parte, brilhos e luzes refratados, e o desenho cambiante do percurso do sol no céu ao longo das estações do ano. Quer dizer, o artista encontra nesta série uma maneira cortante de representar uma reunificação mais ilusória do que real, mostrando-a como um conjunto de estratos espaço-temporais esgarçados, fragmentários, fraturados internamente – como num plano cubista atualizado –, e que nos interpelam como uma poderosa fantasmagoria do presente. Criando um provocativo amálgama entre elementos técnicos e naturais, como lajes e aterros, ou

vidros espelhados, miríades de reflexos e o próprio movimento concreto do sol no céu, suas fotos nos apresentam iconografias urbanas que hibridizam artifício e natureza, criando um poderoso retrato dos tempos atuais. É sob essa lente inequivocamente contemporânea que Michael Wesely retrata e ressignifica as novas megaoperações de transformação urbana pelo mundo no capitalismo tardio, em que a engenharia e a arquitetura de grande porte deixaram de estar restritas ao plano dos problemas territoriais e infraestruturais, tornando-se eixos centrais do imaginário e da própria cultura de massas.



Michael Wesely: 5.4.1997 –
3.6.1999, Potsdamer Platz, Berlin.


TRANSPARÊNCIA AMBÍGUA

Nos seus retratos mais conhecidos, os arquitetos japoneses Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa nos encaram com um olhar lívido e ausente, e com roupas neutras, cinzas ou pretas, sobre um fundo branco. Espontâneas ou construídas, suas personas públicas demonstram uma frieza pálida, e uma desdramaticidade que espelha os traços de sua própria arquitetura, que, a meu ver, retrata de maneira vertical um certo espírito do nosso tempo. Com um traço de autoria marcante, seus edifícios extraem um sensualismo imprevisto da inexpressividade, fundindo o racionalismo cartesiano ao contorno orgânico das formas naturais.

Sejima começou a carreira trabalhando com Toyo Ito, nos anos 1980. E foi justamente Ito quem primeiro definiu a produção de Sejima como um ponto de mutação no cenário arquitetônico contemporâneo através do termo “arquitetura diagrama”¹⁰, que se tornaria, não por acaso, o conceito chave da arquitetura nos anos 2000, indicando um princípio de integração entre função e espaço a partir de uma nova matriz informacional. A arquitetura de Kazuyo Sejima, ainda segundo a caracterização de Toyo Ito, figura uma relação inédita entre corpo e espaço construído, parecendo abrigar apenas androides sem cheiro nem

calor no interior de suas superfícies anódinas. Já distante das arestas fraturadas do desconstrutivismo, seus edifícios sinuosos e espectrais não procuram desestruturar o objeto arquitetônico enquanto tal, como em Peter Eisenman ou Kazuo Shinohara. Sua operação é mais delicada: eles dissolvem as conhecidas hierarquias arquitetônicas, tais como as que existem entre estrutura e vedação, ou espaços de circulação e de estar, aspirando a uma homogeneidade fria, porém sensual, que, segundo a analogia feita por Toyo Ito, tem proximidade com o imaginário do mundo digital.

Fundando o SANAA em 1995, Sejima e Nishizawa prolongam em sua obra conjunta as características descritas acima, radicalizando o sentido de grande continuidade espacial dos edifícios, baseada no paradoxo entre a enorme fragmentação dos espaços interiores e a cristalina legibilidade geométrica do volume externo. Os exemplos mais claros desse procedimento são duas obras-primas: o Museu de Arte Contemporânea do Século 21 (1999-2004), em Kanazawa, e o Pavilhão de Vidro em Toledo, Ohio (2001-06). Trata-se de dois edifícios em que um amontoado aparentemente aleatório de blocos isolados que não se tocam são contidos por uma forma pura de vidro – um cilindro, no primeiro caso, e um retângulo no segundo. Em Kanazawa, o perímetro circular permite a entrada



SAANA: Rolex
Learning Center,
2004 – 2010.

no edifício por qualquer lado, destruindo o conceito de fachada, que supõe uma hierarquia. Por fora, vemos uma superfície centrífuga e infinita. E por dentro, um labirinto de percursos entre salas e pátios, no qual os espaços de circulação (os interstícios entre os blocos) se tornam também lugares de estar, ganhando um protagonismo inédito. Na esteira da tradição cultural do seu país, Sejima e Nishizawa sabem perfeitamente construir o vazio.

Kazuyo Sejima associa à sociedade da informação contemporânea à falta de profundidade e de transparência. Daí que ela se declare interessada em

explorar diferentes graus de opacidade e reflexão ao usar o vidro, criando efeitos atmosféricos através da sobreposição de planos envidraçados curvos, muitas vezes jateados ou serigrafados, combinados a cortinas brancas. Por outro lado, afirma buscar a transparência através de materiais opacos, criando um curto-circuito entre visualidade e materialidade por intermédio da solução espacial. Em suas palavras: “O que eu procuro encontrar é uma forma de transparência sem um material transparente. Assim, não se trata de uma transparência literal, mas conquistada, por exemplo, graças a algum método de desenho.”¹¹

SANAA:
Museu de Arte
Contemporânea
do Século 21
(1999-2004), em
Kanazawa.

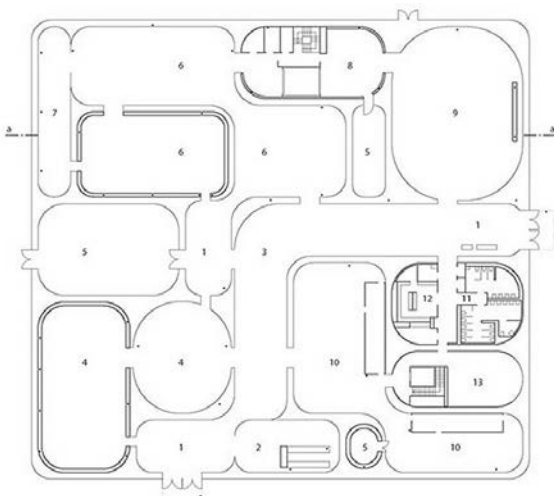


SANAA: Museu
do Louvre em
Lens, 2005 –
2012.





SANA: Pavilhão de Vidro (2001-06) em Toledo, Ohio.



SANA: Pavilhão de Vidro (2001-06) em Toledo, Ohio. Planta Baixa.

Se a sociedade da informação tem uma relação estreita com a falta de visibilidade, ao contrário do que postularam os profetas da virtualidade, como Paul Virilio, a arquitetura do SANA busca entrar em fase com a subjetividade contemporânea, associando-a também à flexibilidade e à homogeneidade. Por outro lado parece refutar, em suas ambiências hospitalares, o consumismo compulsivo da nossa sociedade, criando um vetor de oposição a ela. É claro que essa oposição, dada a sofisticação das suas soluções construtivas, pode ser vista como um mero despojamento cool. No entanto, me parece que a rápida pregnância alcançada pela arquitetura de Sejima e Nishizawa no mundo contemporâneo se deve menos a uma facilidade do que a um incômodo. O incômodo sedutor do anonimato voluntário em um mundo pós-sociedade de massas, com

espaços pouco hierarquizados, diáfanos e anoréxicos, que se revelam, no entanto, de um grande acolhimento, como se da crisálida dos andróides nascessem homens comuns: nós. Pois em meio ao bombardeio sensorial da sociedade da informação, o que mais desejamos são mensagens insinuadas, não literais.

E não poderiam ser outros que não os japoneses os mais aptos a traduzir a fenomenalidade contemporânea na dimensão do mistério e da obscuridade, por oposição à literalidade da luz ocidental, símbolo da espiritualidade e da razão.¹² Assim, é preciso não se enganar quanto ao significado do branco gris de todos os edifícios que trazem a marca do SANAA. A propósito, como já observou Luis Fernández-Galiano, “Frente à solidez solar das arquiteturas do jogo sábio e magnífico de volumes sob a luz, essas obras etéreas ostentam a palidez lunar dos espíritos noturnos, e uma

fragilidade evanescente que a sensibilidade romântica denominou de feminina”.¹³

Se Herzog & de Meuron exploram ao limite a realidade física para transcendê-la e aspirar ao imaterial¹⁴, a arquitetura do SANAA parte direto desse grau zero da materialidade e da tectônica, em que paredes quase sem espessura e pilares de esbelteza inverossímil parecem querer liberar a construção da densidade e da inércia. À beira do desvanecimento, atrás de um sfumato que desrealiza os seus perfis em sombras e reflexos, a imaterialidade abstrata dos edifícios do SANAA está distante daquela celebrada por Lyotard em meados dos anos 1980.¹⁵ Dissolvendo o esqueleto das construções em bosques de colunas quase imperceptíveis, Sejima e Nishizawa reduzem a referência antropomórfica da arquitetura em edifícios feitos quase que apenas de pura pele, mas com uma

SANAA: New Art Museum, 2002-2007, Nova Iorque.



10 Ideias sobre futuro

riqueza espacial interior inegável, que refuta qualquer suspeita de uma ênfase epidérmica. Em resumo, eu vejo na arquitetura do SANAA uma espécie de sonambulismo lúcido, cuja vitalidade provém justamente da sua aparência inerte. E que, como em outras manifestações artísticas recentes, tais como as canções do Radiohead, parecem manter a nossa atenção presa à circularidade translúcida da sua superfície, prometendo um mergulho em seu interior, que revelaria a sua estrutura formal. Mas o acesso a essa dimensão, no entanto, permanece sempre vedado, mantendo-nos em hipnótica vigília.

ARQUITETURA COMO AR

O discurso que embasa a produção de arquiteturas topográficas ou paisagísticas – certamente uma das maiores modas contemporâneas –, reivindica a ascendência de uma tradição plástica que remonta ao pitoresco e ao sublime, e que teria sido marginalizada durante o modernismo, no século XX, sendo agora reabilitada no contexto da emergência das discussões sobre a sustentabilidade do planeta, e das novas teorias antropológicas que propõem abolir a rígida divisão iluminista entre natureza e técnica.

Com efeito, a produção de muitos dos artistas e arquitetos que focalizo nesse artigo, embora partilhe esse mesmo campo de inscrição conceitual, não procura mimetizar a paisagem com relevos, morros ou superfícies gramadas. Trata-se, ao contrário, de abordagens menos formais da questão, e que também não se reportam às “arquiteturas líquidas” baseadas em Bergson e Deleuze.¹⁶ Em essência, são abordagens que não propõem a construção de paisagens, e sim, antes, a desconstrução de visões, em situações de suspensão do sentido nas quais a baixa definição visual parece indicar a possibilidade de um estado de transmutação simbólica. Nesse sentido, estamos mais próximos do cinema, na ambiência quase religiosa de certos filmes de Andrei Tarkovsky – como da enigmática “zona”, em *Stalker* (1979) –, do que do paisagismo ou da escultura propriamente ditos.

Ao contrário do que ocorre na tradição do racionalismo iluminista, a estética do pitoresco e do sublime costuma borrar os limites entre natureza e artifício,

dando lugar a experiências artísticas que se desenvolvem de forma distendida no tempo. Essa dilatação da experiência, que não é propriamente formalizável, encontra, no entanto, uma bela tradução formal na imagem da névoa, ou da nuvem: um meio quase indefinível entre o material e o imaterial, e que, no polo oposto ao plano imanente da visão perscrutadora iluminista, parece nos transportar a um plano transcendente, como em um céu que, surpreendentemente, tivesse baixado à terra.



Andrei
Tarkovsky:
Stalker – 1979.

De acordo com Claude Lévi-Strauss, o nevoeiro é um elemento simbólico recorrente nas mitologias ameríndias, encontrando inúmeras variações sobre uma mesma estrutura narrativa, ao longo de todo o continente. Assim, em vários dos mitos inventariados por ele na América, o denso nevoeiro que cai de repente e obscurece a visão dos seres (humanos e não humanos), é o véu que cobre por um instante a realidade, desencadeando uma situação a partir da qual as coisas se transmutam e trocam de posição. Em suas palavras, o papel do nevoeiro, nesses casos, é “alternadamente disjuntivo ou conjuntivo entre alto e baixo, céu e terra: termo mediador que junta extremos e os torna indiscerníveis, ou se interpõe entre eles de modo que eles não podem se aproximar.”¹⁷

No campo da arquitetura, essa questão aparece de maneira contundente no pavilhão temporário projetado por Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio para Expo 2002, na Suíça, com a consultoria da artista japonesa Fujiko Nakaya.¹⁸ Construído sobre o lago Neuchâtel, o *Blur building* é uma plataforma constituída por uma trama de estrutura metálica vazada, acessível por uma extensa passarela, e envolvida por uma nuvem permanente, que muda de tamanho e densidade reagindo às mudanças climáticas do entorno. Essa nuvem é formada pela água captada no lago, e aspergida por pulverizadores controlados por computador. O edifício, portanto, desaparece enquanto forma, apresentando-se às pessoas como algo indefinido, uma vaga neblina, um rumor branco e cinza. Trata-se, segundo Elizabeth Diller, de um “*medium* habitável e informe”, um “ambiente imersivo no qual o mundo é posto fora de foco, enquanto a nossa

dependência visual é posta no foco”. E completa: “Blur é, decididamente, um projeto de baixa definição: nesse pavilhão de exposição não há nada para se ver além da nossa própria dependência da visão.”¹⁹

Tomando a associação feita por Walter Benjamin entre ruína e alegoria, Jane Rendell situa o edifício nebuloso de Diller + Scofidio nesse campo filosófico – a visão da história como ruína –, que em termos artísticos se reporta claramente à tradição do pitoresco. O Blur, no entanto, não entraria nessa chave por encarnar uma poética da melancolia diante de espaços vazios ou abandonados, mas por sua exploração espacial da transitoriedade e da desintegração ao longo do tempo, como ferramenta alegórica que apontaria um estado de expectância, de descolamento da realidade, assumindo um papel tanto conjuntivo quanto disjuntivo, retomando aqui os termos de

Elizabeth
Diller e Ricardo
Scofidio,
consultoria da
artista Fujiko
Nakaya: *Blur*
building. Expo
2002, Lago
Neuchâtel,
Suíça.



Elizabeth
Diller e Ricardo
Scofidio,
consultoria da
artista Fujiko
Nakaya: *Blur*
building. Expo
2002, Lago
Neuchâtel,
Suíça.



26

Lévi-Strauss. Para Rendell, a força disjuntiva da obra está na obstrução forçada da visão, que instaura uma experiência crítica no contexto de um evento dessa magnitude. Assim, diz ela: “Parece que nesse contexto particular – a exposição –, a experiência dessa arquitetura como atmosfera não foi nem de distração nem tampouco de contemplação, mas criou um lugar para a crítica, colocando a importância de um longo passeio pelo lugar sob condições em que a visibilidade é baixa, e em que é possível não ‘ver’, em oposição ao rápido consumo visual esperado por tal sociedade do espetáculo no caso de uma exposição internacional.”²⁰

Em um texto publicado na revista *Anything* um ano antes do evento, Elizabeth Diller já anunciava o projeto do pavilhão, que então se chamaria *Blur/babble* (fora de foco e ruidoso), já que em meio à densa nuvem branca seriam (e foram) instaladas fontes sonoras dispersas, criando um burburinho que ela chamou de “ruído branco”. Ainda nesse texto, Diller ressalta a importância que o tempo climático vem ganhando nas

discussões científicas, políticas e jornalísticas, em razão de concentrar as maiores incertezas atuais sobre o futuro da vida no planeta. Daí que *Blur/babble* tenha procurado refletir, e fazer refletir, sobre essa questão, tendo sido concebido, segundo Diller, como uma “épica, interativa e serial ópera do tempo”.²¹

Ainda que possa ser criticado por participar da chamada “economia da experiência” contemporânea – e de fato alguns aspectos da obra nos reportam a isso, como a degustação de águas glaciais no seu sky bar, ou a incorporação de sensores cromáticos nos casacos de chuva usados pelos visitantes –, o *Blur building* é uma das mais poderosas obras de arquitetura contemporânea, exatamente pela sua capacidade de literalmente borrar a fronteira entre arquitetura e artes plásticas em um trabalho de natureza indefinível.

Algo que está suposto no desejo de Diller + Scofidio de tratar arquitetonicamente (e também artisticamente) a questão do clima é a percepção

de que em um tempo marcado pelo declínio das disputas político-ideológicas, que situavam a noção de conflito, de forma materialista, no andamento histórico, a imagem da alteridade parece ter se deslocado para as revoltas da natureza, como o efeito estufa, a ameaça de esgotamento da água e do petróleo, e os terremotos, ciclones, vulcões e tsunamis. Daí a noção de incerteza associada ao clima, já que não se trata de um inimigo claramente identificável. E se o *Blur building*, por isso mesmo, leva a “transparência fenomenal”²² ao quase limite da opacidade e obscuridade, outros artistas saem a campo para tentar capturar o ciclone em seu momento de formação, como no caso de Francis Alÿs (*Tornado*, 2010), imaginando talvez que a única forma de se compreender o mundo contemporâneo seja flagrar o diabo no meio do redemoinho, como o enigma da esfinge: decifra-me ou devoro-te. E não seriam o tornado de Alÿs e as nuvens de Sejima, Ishigami, Wesely, Olafur Eliasson e Diller + Scofidio, imagens acabadas da crise financeira contemporânea, e da incapacidade que temos de imaginar formas de saída para ela?

IRREALIDADE VEROSSÍMIL

O tema do nevoeiro nos leva, obrigatoriamente, à obra do artista dinamarquês (de origem islandesa) Olafur Eliasson, cuja produção, aliás, é central para a discussão da relação contemporânea entre as artes as plásticas e a arquitetura.

A obra de Olafur lida, em grande medida, com fenômenos e elementos da natureza, tais como vento, água, luz e fumaça. Mas nem por isso pode ser associada a qualquer discurso ecológico, que implicasse as ideias de pureza ou de retorno a um estado essencial da vida. Ao contrário disso, a natureza, no trabalho de Olafur, é dada sempre por um condicionamento cultural, isto é, aparece necessariamente como construção, e não como verdade redentora. Vem daí o aspecto muitas vezes surrealista dos seus trabalhos, que replicam artificialmente elementos naturais colocando-os em confronto com seus pares “reais”, criando assim uma dimensão da experiência na qual a ilusão e a realidade estão interconectadas, tornando-

se, portanto, indiscerníveis. Nas palavras do próprio artista, “estamos sendo testemunhas de uma mudança na relação tradicional entre realidade e representação”. Assim, “já não evoluímos do modelo (maquete) à realidade, mas do modelo ao modelo, ao mesmo tempo em que reconhecemos que, na realidade, ambos os modelos são reais”.²³ Consequentemente, prossegue, “podemos trabalhar de um modo muito produtivo com a realidade experimentada como um conglomerado de modelos”, pois “mais que considerar o modelo e a realidade como modalidades polarizadas, eles agora funcionam no mesmo nível. Os modelos passaram a ser coprodutores de realidade.”²⁴

Essa mudança na relação tradicional entre realidade e representação a que se refere, deve ser compreendida à luz de uma soma entre os efeitos da emancipação pós-moderna dos significantes – o que, em outros termos, equivale à hipertrofia da imagem na sociedade de consumo –, e da acelerada virtualização da experiência com as tecnologias digitais na última década. Ocorre que, no caso de Olafur, ao invés de reforçar esse efeito de artificialidade como perda total do referente, os trabalhos procuram criar um campo de equalização dessas instâncias, na medida em que deixam de ser tratadas como polaridades duais. Vem daí o seu foco na questão da participação do visitante como condição da experiência dos trabalhos de arte. O que quer dizer que esses trabalhos só se realizam como necessárias negociações intersubjetivas entre o artista, o espaço e o público.

Note-se, no entanto, que não se trata exatamente de converter o espectador em ator, como em muitas instalações participativas dos anos 1960, mas de negociar os termos da criação com ambientes de explícita artificialidade, nos quais a percepção assume um papel construtivo, e portanto restaurador de uma possível subjetividade da experiência.

Se as atmosferas enevoadas criadas por Olafur criam um campo de embaralhamento entre natureza e artifício, o fazem especialmente reabilitando a noção de ilusionismo, estigmatizada por uma corrente dominante da arte moderna. É o que se vê, por

exemplo, em um trabalho urbano como *Double sunset* (1999), feito em Utrecht, na Holanda, onde o artista criou um sol artificial, feito de chapa metálica e iluminado por uma bateria de lâmpadas de xenônio, posicionado no alto de um edifício da cidade. Assim, dependendo do ângulo desde o qual se olhasse para esse estranho sol artificial e baixo – em uma cidade de alta latitude, na qual o pôr-do-sol é um fenômeno lento e cotidianamente apreciado durante o verão –, se poderia vê-lo simultaneamente ao pôr-do-sol real, criando uma duplicidade algo sinistra. Situação que se desdobrava ainda durante a noite, quando a iluminação dos holofotes de um estádio vizinho ao prédio no qual o trabalho se instalava, o fazia brilhar como um impossível sol noturno.

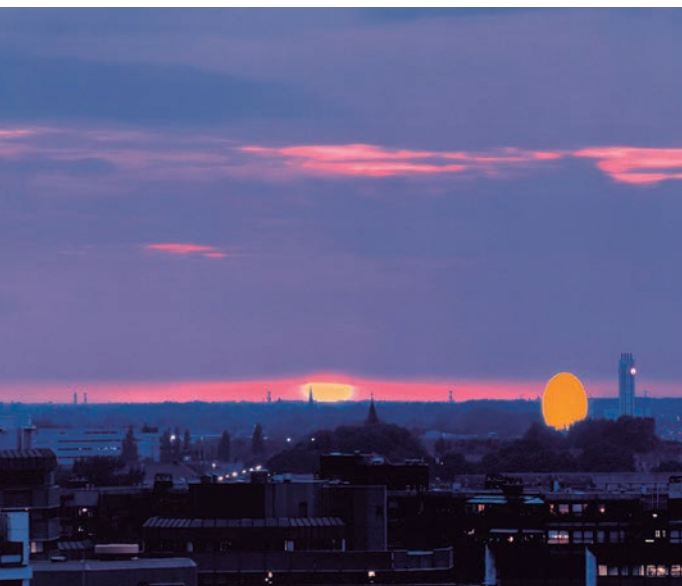
Em 2003, aquele inusitado sol de Utrecht – duplo e onipresente –, reapareceu de forma alterada em Londres, no interior da Galeria das Turbinas, o magnífico hall de entrada da Tate Modern. Intitulado *The weather project*, era também feito por um semidisco metálico estruturado por andaimes, e iluminado por lâmpadas de monofrequência. Além disso, o artista instalou um espelho rente ao teto do salão, duplicando o espaço e refletindo suas imagens – a arquitetura, as pessoas, e o próprio meio-sol, que, ao duplicar-se, completava-se –, além de envolvê-lo também em uma bruma artificial, cujo ar de mistério potencializava o sentido de verossímil irrealidade

da situação. Aproximo aqui o verossímil do irreal na medida em que o trabalho logra de fato dissolver essas polaridades, no calor implacável de sua luz fria. O resultado é que as pessoas acorriam em grande número para o museu, durante o inverno londrino, com a intenção de se deitar no chão daquela praia artificial, e receber na pele – ainda que apenas de forma mediada, pelos olhos e o cérebro, porém de modo muito verossímil – a energia daqueles benéficos raios solares. Tamanho foi o êxito do trabalho, que catapultou a carreira de Eliasson a um plano de consagração muito mais alto, sendo reconhecido ainda hoje como o mais importante trabalho já feito na Tate Modern.

Minha referência ao sucesso de *The weather project* não visa apenas elogiar a obra de Olafur. Nos termos da discussão proposta aqui, interessa investigar as razões desse sucesso, para além de suas razões mais evidentes, tais como a qualidade estética intrínseca – verificável inclusive no plano do “belo” –, e o enorme poder simbólico e midiático da instituição. Uma chave para essa questão, me parece, foi a instalação ter conseguido associar a inegável qualidade de espaço público daquele lugar à exploração de algo que talvez seja um dos poucos domínios verdadeiramente públicos ainda hoje: o tempo atmosférico (no sentido de *weather*, não de *time*), ao qual já me referi a propósito do *Blur building*.

Uma das grandes qualidades do trabalho de Olafur Eliasson, segundo o antropólogo Bruno Latour, é a superação das velhas e esgotadas distinções entre polaridades como o selvagem e o domesticado, o privado e o público, ou o técnico e o orgânico. Latour é um dos grandes formuladores da chamada “antropologia simétrica”, que, a partir de questões levantadas inicialmente por figuras como Claude Lévi-Strauss, propõe leituras da sociedade contemporânea que partem da inclusão estrutural da alteridade, isto é, da crítica à perspectiva dominante ocidental, segundo a qual o outro deve ser reduzido ao eu. A grande questão contemporânea, diz Latour, é a progressiva fusão das duas formas de representação que foram separadas ao longo da história: a representação da natureza e a representação das pessoas em sociedade, isto é, a separação entre coisas e pessoas, ciência e política.

Double sunset
- Utrecht,
Holanda, 1999.



Segundo a visão moderna-iluminista, a história da civilização é a épica trajetória de emancipação daquele estado primitivo, animista, em que os homens se mesclavam com o mundo, em direção à separação racional de tudo. Assim, o corte racionalista ocidental separou sujeito e objeto, fatos e valores, buscando eliminar aquela antiga “confusão” do estado natural. A própria crítica à objetificação do mundo sob o capitalismo, como razão da obstrução de uma política baseada na “livre” ação comunicativa – tal como a que vemos em Jürgen Habermas –, se baseia no aprofundamento dessa divisão.

Hoje, no entanto, observa Latour, a ação humana se ampliou a uma escala em que as antigas paredes dos laboratórios se expandiram, extrapolando as fronteiras do planeta. Como explicar fenômenos como o buraco na camada de ozônio, por exemplo, ou a poluição dos rios, os embriões congelados etc? Estariam, esses fenômenos, no campo do natural ou do cultural? Desde que o mundo inteiro foi convertido em um grande laboratório (um “campo ampliado”), vivemos um experimento generalizado, no qual todos são atores. É a “era da participação”, segundo Latour, onde experiência e experimento se tornaram uma coisa só, um grande híbrido contemporâneo. Esse “campo ampliado” da experiência pede uma nova compreensão da política, observa Latour, na imagem de um “parlamento das coisas” (*Dingpolitik*) – que voltasse a associar as ideias de “público” e de “coisa”: Res publica.²⁵

Como extrapolar os experimentos científicos, historicamente fechados em laboratórios, para a atmosfera de toda uma cultura? Essa é uma pergunta crucial para a nova política, segundo Latour, no momento em que as referências de alteridade e de exterioridade se esfumam. Assim, se nós estamos emaranhados no mundo, as coisas acontecem sempre no interior, e não no exterior. “Devido à extensão simultânea da ciência e ao sempre crescente entrelaçamento das atividades humanas com as coisas”, insiste Latour, “já não há um exterior”. E, fazendo recurso a uma imagem alegórica, observa que o que Olafur Eliasson nos ajuda a descobrir, com seus trabalhos, é que “até a política necessita de ar condicionado”.²⁶

No seu “programa ambiental” de 1966, Hélio Oiticica fez a conhecida afirmação de que o “museu é o mundo”. Hoje, no entanto, se formos atualizar esse princípio de “apropriação geral” proposto por ele, veremos que se por um lado o museu vai de fato se dissolvendo no mundo, como a arte na vida, o próprio mundo, por outro lado, vai também se museificando com o turismo, a publicidade e a economia de serviços, segundo uma lógica de equivalência entre realidade e modelo. A singularidade da posição de Olafur Eliasson está em nem aceitar a ideia de autenticidade defendida pela contracultura, onde arte e vida se integram – de matriz ainda moderna –, e nem defender a artificialidade do simulacro pós-moderno. No meio do nevoeiro, não é possível decidir se estamos de um lado ou de outro da ponte. O que há, é apenas a própria ponte.

A FUMAÇA E O ANJO

Se o nevoeiro identificado por Lévi-Strauss nas mitologias ameríndias tem eficácia simbólica porque se reporta tanto a um fenômeno meteorológico quanto a uma produção humana – a fumaça do cozimento de alimentos, ou de sacrifícios rituais, por exemplo –, aqui também seria preciso lembrar que a alegoria evocada pela névoa, se tomada como ruína, incide não apenas em aspectos simbólicos relativos à transcendência – o céu na terra –, mas também a uma série de irrupções trágicas no cotidiano, da ordem da imanência, como por exemplo as fumaças de grandes incêndios e demolições.

Em relação às demolições, penso, por exemplo, na clássica imagem da implosão do conjunto habitacional de Pruitt-Igoe (Saint Louis), em 1972, assim como, evidentemente, nas várias fumaças que tomaram Nova York após os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001: a fumaça negra do incêndio nas torres, a fumaça branca do momento da queda, a nuvem amarelada que pairou nos extratos mais baixos depois da queda, depositando-se em forma de fuligem sobre as pessoas, e a intensa neblina cinzenta que cobriu a cidade por semanas, e que, em termos simbólicos, parece que não se dissipará tão cedo.



Pruitt-Igoe, demolido em 1972, Saint Louis, Missouri, EUA.

Duas mega demolições, acompanhadas de suas respectivas fumaças, que no curto intervalo de vinte e nove anos marcaram duas viradas de página da história: a irrupção do pós-modernismo, no primeiro caso, e o início de uma era ainda sem nome, no segundo, dominada pela globalização, e que atinge a sua eficácia trágica através do próprio imperialismo da mídia, como que subvertendo por dentro a sociedade do espetáculo. Nos termos da nossa discussão aqui, é significativo que essas novas eras se inaugurem através de demolições, e não de gestos construtivos – como foram o avanço da ciência e a descoberta da América, por exemplo, em momentos anteriores. Tal percepção parece reforçar o sentido trágico do “pacto fáustico” feito pela modernidade desde o século XIX, que levou Nietzsche a definir a história moderna como uma dialética entre a “destruição criativa” e a “construção destrutiva”.²⁷

A propósito, uma das muitas evidências sobre o mundo contemporâneo trazidas com os ataques de 11 de setembro foi a revelação, ainda que paradoxal, do renovado alcance midiático da arquitetura, cuja escala e difusão vieram a fazer inveja a muitos artistas – lembremos, aliás, da polêmica declaração do músico Stockhausen, de que o atentado de 11 de setembro “é a maior obra de arte imaginável”. O que ajudaria a explicar, segundo Liane Lefaivre, a enorme invasão de temas e inspirações arquitetônicos na arte contemporânea.²⁸ Mais uma vez, temos aqui a aproximação entre arte (arquitetura) e tragédia, cujo poder violentamente disruptivo pode ser visto como algo da ordem do sublime, em uma sociedade na qual a imagem parece ter se tornado autônoma.

Assim, se em 1940, o “anjo da história” de Walter Benjamin era impelido para frente pela ventania do progresso, acumulando ruínas atrás de si²⁹, hoje ele talvez estivesse perdido no meio de um nevoeiro sem brisa. Ou então, retido por tempo indeterminado em algum aeroporto “sem teto”, vítima do caos aéreo, esperando a dissipação da nuvem de fumaça provocada por mais uma erupção vulcânica no Chile ou na Islândia.



World Trade Center, destruído em 2001. Nova Iorque, EUA.

NOTAS:

¹ Ver Stan Allen, “Del objeto al campo: condiciones de campo en la arquitectura y el urbanismo”, in Iñaki Ábalos (org.), *Naturaleza y artificio – el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisagismo contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

² Refiro-me às teses neoconservadoras conhecidas pela expressão cunhada por Francis Fukuyama em 1989 (“o fim da história”), que viam o fim da Guerra Fria como a inauguração de um novo mundo unidimensional e pós-ideológico.

³ Ver Nicolas Bourriaud, *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.

⁴ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p. 8.

⁵ Ver Saskia Sassen, *The global city: New York, London, Tokyo*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1991.

⁶ Ver Fredric Jameson, *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997. O conceito de “capitalismo tardio” foi formulado por Ernest Mandel.

⁷ Ver Pedro Fiori Arantes, *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma*. São Paulo: Editora 34, 2012.

⁸ Rodrigo Naves, *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 241.

⁹ Fredric Jameson, 1997, op. cit., pp. 36-37.

¹⁰ Ver Toyo Ito, “Arquitectuta diagrama”, *El Croquis* n. 77[I] + 99. Madri: 2001.

¹¹ Alejandro Zaera, “Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa”, *El Croquis* n. 77[I] + 99. Madri: 2001, p. 17.

¹² Ver Junichiro Tanizaki, *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

¹³ Luis Fernández-Galiano, “SANAA en sueños”, *AV Monografias* n. 121. Madri: 2006, p. 6.

¹⁴ “Nós trabalhamos com a realidade física da arquitetura”, afirma Jacques Herzog, “porque só assim poderemos transcendê-la, ir mais além e chegar ao imaterial”. Jacques Herzog, in Luis Fernández-Galiano, “Diálogo y logo: Jacques Herzog piensa en voz alta”, *Arquitectura Viva* n. 91. Madri: 2003, p. 29.

¹⁵ Refiro-me à exposição *Les immatériaux*, com curadoria de Jean François Lyotard, ocorrida no Beaubourg em 1985.

¹⁶ Ver Ignasi de Solà-Morales, “Arquitectura líquida”, *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

¹⁷ Claude Lévi-Strauss, *História de lince*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 22.

¹⁸ Fujiko Nakaya projetou a grande nuvem que coroava o Pavilhão Pepsi, na Exposição Universal de Osaka, em 1970.

¹⁹ In Guido Incerti et alii, Diller + Scofidio (+ Renfro): *the ciliary function*. Milão: Skira, 2007, p. 144.

²⁰ Jane Rendell, *Art and architecture: a place between*. Londres: I. B. Tauris, 2008, pp. 99-101.

²¹ Elizabeth Diller, “Blur/babble”, *Anything*. Nova York: Anyone Corporation, 2001, p. 139.

²² Ver Colin Rowe e Robert Slutzky, “Transparencia: literal y fenomenal”, in ROWE, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

²³ Olafur Eliasson, *Los modelos son reales*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p. 11.

²⁴ Idem.

²⁵ Ver Bruno Latour e Peter Weibel (org.), *Making things public: atmospheres of democracy*. Karlsruhe: ZKM – Center for Art and Media Karlsruhe/ MIT Press, 2005.

I(10) Ideias sobre futuro

²⁶ Bruno Latour, “Atmosphère, atmosphère”, in Javier García-Germán (org.), *De lo mecánico a lo termodinámico: por una definición energética de la arquitectura y el territorio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, p. 106.

²⁷ Ver David Harvey, *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: Loyola, 1993, pp. 25-26.

²⁸ Liane Lefavre, “Arte arquitectónico: una nueva tendencia en la Bienal de Venecia”, *Arquitectura Viva* n. 102. Madri: 2005, p. 89.

²⁹ Ver Walter Benjamin, “Sobre o conceito da história”, in *Walter Benjamin: obras escolhidas vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 226.

REFERÊNCIAS:

NEUMANN, Dietrich (Ed.). *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*. Munich/New York, 1996.

CHOAY, Françoise. *O Urbanismo – Utopias e Realidades*. São Paulo, Perspectiva, s/d.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SCOTT, Felicity Dale Ellison Architecture or *Technoutopia: Politics after Modernism*. Chicago, MIT Press, 2007.

LE CORBUSIER *Precisões*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

KOOLHASS, Rem. *Delirious New York*. Nova Iorque: The Monacelli Press, 1994.

Artigo original:

Guilherme Wisnik, “Dentro do nevoeiro: o futuro em suspensão”, in *Adauto Novaes (org.), Mutações: o futuro não é mais o que era*. São Paulo: Edições Sesc, 2013.

As imagens foram selecionadas pelos editores.

GUILHERME WISNIK

Possui Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo - FAUUSP - (1998), Mestrado em História Social pela Universidade de São Paulo - FFLCH-USP - (2004) e Doutorado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAUUSP (2012). É professor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAUUSP.



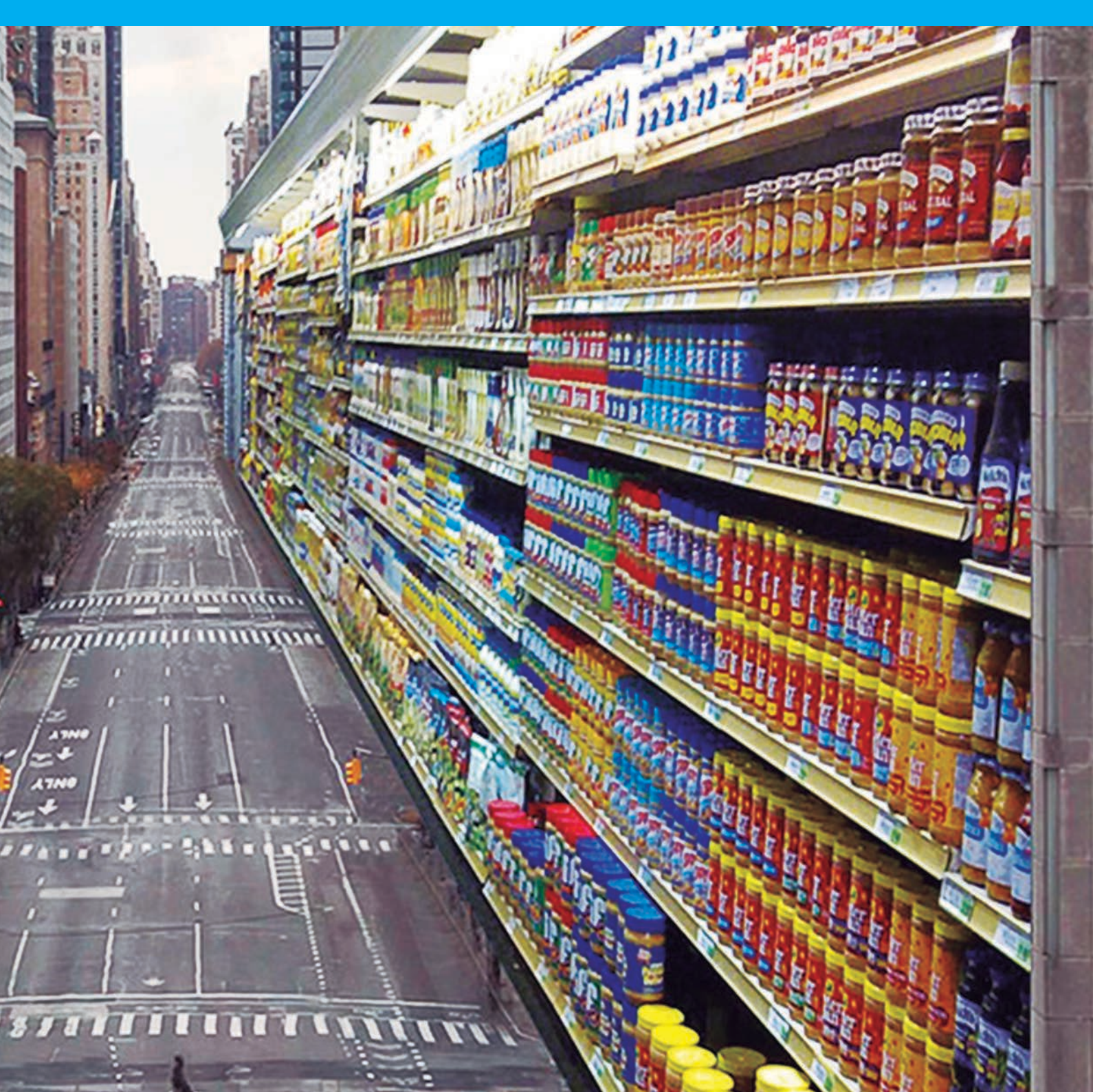
Anyone can now own one of these home-model, radio-newspaper receivers



Arquitetura do porvir / Por vir uma Arquitetura

FERNANDO FUÃO E RUFINO BECKER

La vie en corridor. Collage.
Rufino Becker. 2014



O futuro já chegou. O futuro é agora.

O futuro é diferente do porvir. O futuro se assenta em uma base provável, enquanto a ideia de por vir se baseia numa impossibilidade, aquilo que vem a transformar o estado do presente de um modo radical. É preciso distinguir esses sentidos distintos contidos na palavra 'futuro' a partir das ideias de futuro e porvir apresentado por Jacques Derrida.

Para Derrida o futuro é dado a partir da imagem de linearidade, pertence a uma linha de tempo, também característica do evolucionismo, ou seja: um futuro como 'presente futuro' que sucede um 'presente passado', nesse sentido o futuro é aparentemente 'imprevisível', um relativo imprevisível, mas sempre possível, se apresenta como uma certa possibilidade; se assenta em alguns pilares, muitas vezes bastante fortes que lhe dão sustentabilidade para que apareça.

O outro sentido proposto por Derrida é o 'por vir', que não é pensado a partir da forma do presente, porque nada pode ser dito de sua forma. Está fora da linha do tempo linear. Está atado de alguma maneira ao tempo messiânico. O por vir permanece sem representações possíveis. É inimaginável. É como se ele estivesse em um estado de latência em algum lugar e em nenhum lugar, e surge como surpreendente. Um futuro impossível, de qualquer lado.

É o acontecimento. Ele está na ordem do 'outro', de um deslocamento da ipseidade, de um outro que vem desestruturar a ordem e o sentido do espaço e do próprio tempo. Não só relativo ao eu, mas a própria civilização tal como a vivemos. Esse outro para Derrida é o totalmente outro, desde o outro humano, um animal, a natureza ou mesmo a máquina ou um espectro. Esse outro é sempre aquele diferente impensado que vem para desestabilizar a lógica do eu ou da sociedade.

O futuro possível sempre esteve atrelado ao projeto do humanismo, de um 'eu posso', de uma colocação do homem como centro do mundo. Um futuro não mais conjugado de múltiplos tempos como havia outrora, mas de um tempo único universal que se impõe como controle. Não só de um tempo dominador, mas também de um espaço dominador, disciplinar e de controle que se disseminou por todas as cidades do mundo.

O futuro previsível: saber para prever, prever para poder, o antigo lema positivista de Augusto Comte, nunca foi tão verdadeiro na sociedade de controle, na sociedade do 'futuro presente'.

Esse tempo poderíamos chamá-lo também de modernidade, tem seu correlato de expressivo na nossa época. Esse espaço-tempo tem seu antecedente no quatrocentos, na representação das cidades tabulares, ortogonalizadas, ergue suas primeiras fundações com o projeto iluminista no séc. XVIII e XIX, solidifica-se com a modernidade do século XX, na qual o humanismo continua alojado.

A arquitetura visionária do século XVIII, os arquitetos da ilustração Boullée, Ledoux, Lequeu, se inserem nessa linha do tempo linear do futuro, do futuro presente¹; assim como as utopias do final do século XIX - Fourier, Tony Garnier, Soria y Mata; as arquiteturas das exposições universais: Pavilhão de Cristal de Paxton, A torre Eiffel, Paul Scheerbart, Bruno Taut, Mies Van der Rohe, Tatlin, Le Corbusier,

todos e todas se deslocaram em cima dos trilhos desse presente futuro, em preparar as mentalidades para a modernidade.

As arquiteturas das vanguardas arquitetônicas no início do séc. XX, quer sejam construídas ou só representadas, assim como também as da segunda metade do séc. XX - Buckminster Fuller, Yona Friedman, Peter e Alison Smithsons, Archigram, Frei Otto, entre outros; acabaram por se tornar 'dispositivos'² preparando o 'futuro passado' da domesticação humana. Enfim, não representavam mais que uma parada, uma estação na linha do tempo desse 'futuro presente'.³

Paralelamente a esse futuro possível que os arquitetos tomam como linha do horizonte, se apresenta o futuro impossível, o POR VIR, único, imprevisível, sem horizonte, não controlável por ninguém, por nada. Sua força vem do soterramento das vidas, que o futuro arrastou durante esses últimos séculos, e no qual fez questão de borrar todos os sinais do aniquilamento delas; e que o Mal de Arquivo⁴ não quis registrar, capturar. Ele vem do sufocamento. Vem do espectral, de um passado indizível, e já invisível, desconhecido, mas ainda latente. O por vir está sempre para 'além do futuro', ele é sempre inimaginável, por mais que se tente imaginar.

Isso que chega sempre está de alguma maneira atrelado ao passado, mas esse passado geralmente nunca é o que é o que foi exposto, exibido, mostrado, 'enseñado'.

Mort en corridor. Collage.
Rufino Becker. 2014





5b

SHORTENING-OIL
SALAD DRESSINGS
PLANT BUTTER-JELLY
CATSUP



Everybody is marilyning now.
Collage. Rufino Becker. 2014

O por vir nunca é uma abstração, é real como a presença de um outro. O porvir só acontece através do outro, desse outro que porta a diferença.

A possibilidade do Acontecimento, do Evento não está na ordem do previsível, do controle, do planejamento, do projeto do futuro, do tempo e do espaço - isso afeta nosso entendimento do que seja nossas cidades, nossa civilização, pois ele afetará todo o planejamento e ordenamento das cidades e o modo de ver a arquitetura.

Esse por vir nunca dirá se vai ser bom ou ruim, ele não é o resultado de uma utopia, de uma distopia ou uma heterotopia. O por vir vem para desestruturar toda a projeção do futuro. Toda a lógica do imaginário de nossa civilização fundamentada nessa linha do tempo, linha do tempo da história. Esse imaginário que tanto faz ser passado ou futuro, pertencem a um único tempo, que é esse futuro presente. Esse tempo futuro-presente também está próximo ao conceito de tempo espetacular proposto por Guy Debord.⁵

O acontecimento vem para desimaginar. A análise que Derrida fez do 11 de setembro é um exemplo disso que comentamos, Derrida mostrou que os terroristas foram treinados sob a ciência da CIA e FBI⁶, e no fundo não foi um acontecimento, era um imprevisível previsível, ou seja: o ataque que os terroristas fizeram já estava previsto em detalhes pela cultura tele cinematográfica dos videogames e do cinema. Derrida também comenta, por outro lado, que, sim, foi um 'acontecimento', no sentido que ele quis atribuir a essa palavra, porque ele trouxe em sua previsibilidade a ameaça do futuro previsível, do futuro presente. Este acontecimento de alguma maneira veio para exemplificar a diferença entre futuro e por vir.

Como diz Maíra Matthes, em seu artigo *O espaçamento do tempo segundo Jacques Derrida*: "a partir disso podemos perceber que o modelo da linearidade temporal não se adéqua à imagem temporal oriunda do 'espaçamento'". Esse último, relacionado ao porvir, ao contrário, precisaria preencher a seguinte situação: passado e futuro coexistindo em um ponto do presente (com a ressalva de que o futuro seria irrepresentável - não poderia ser previsto nem planejado). Essa situação parece não se reduzir à imagem da linha nem do círculo.⁷



*Suburbia
campbell's.
Collage.
Rufino Becker.
2014*

Toda a ideia de por vir em Derrida nunca está num lugar definido, num tempo definido, mas sim situado numa indefinição, nem dentro nem fora, dentro e fora ao mesmo tempo. Ele pode vir do ontem, do agora e ou do amanhã.

O futuro trata dos eventos domesticáveis, da arquitetura domesticante e domesticada, ordenados previsíveis, controlados. O por vir, ao contrário, se pudéssemos situá-lo em algum lugar se avizinharia ao lado selvagem, do não domesticado, do não submetido, escravizado, imponderado.

Há uma certa invisibilidade, uma cegueira para ver o por vir. O por vir pode vir do passado, mas o futuro do presente vem do passado, e muitas vezes toma a forma de um espectro que retorna, de um ritornelo, um 'retornante', que vem com uma fantasia toda nova e muitas vezes difícil descobrir o que e quem se esconde por baixo.

Esse por vir não se relaciona, necessariamente, com coisas terríveis ou terríficas que possam nos acometer, desde a ótica messiânica ele pode representar a salvação de uma situação, e assim os povos ditos selvagens, primitivos aguardavam o vinda dos deuses, e essa espera, esse 'aguardar' estruturava toda a sociedade deles.

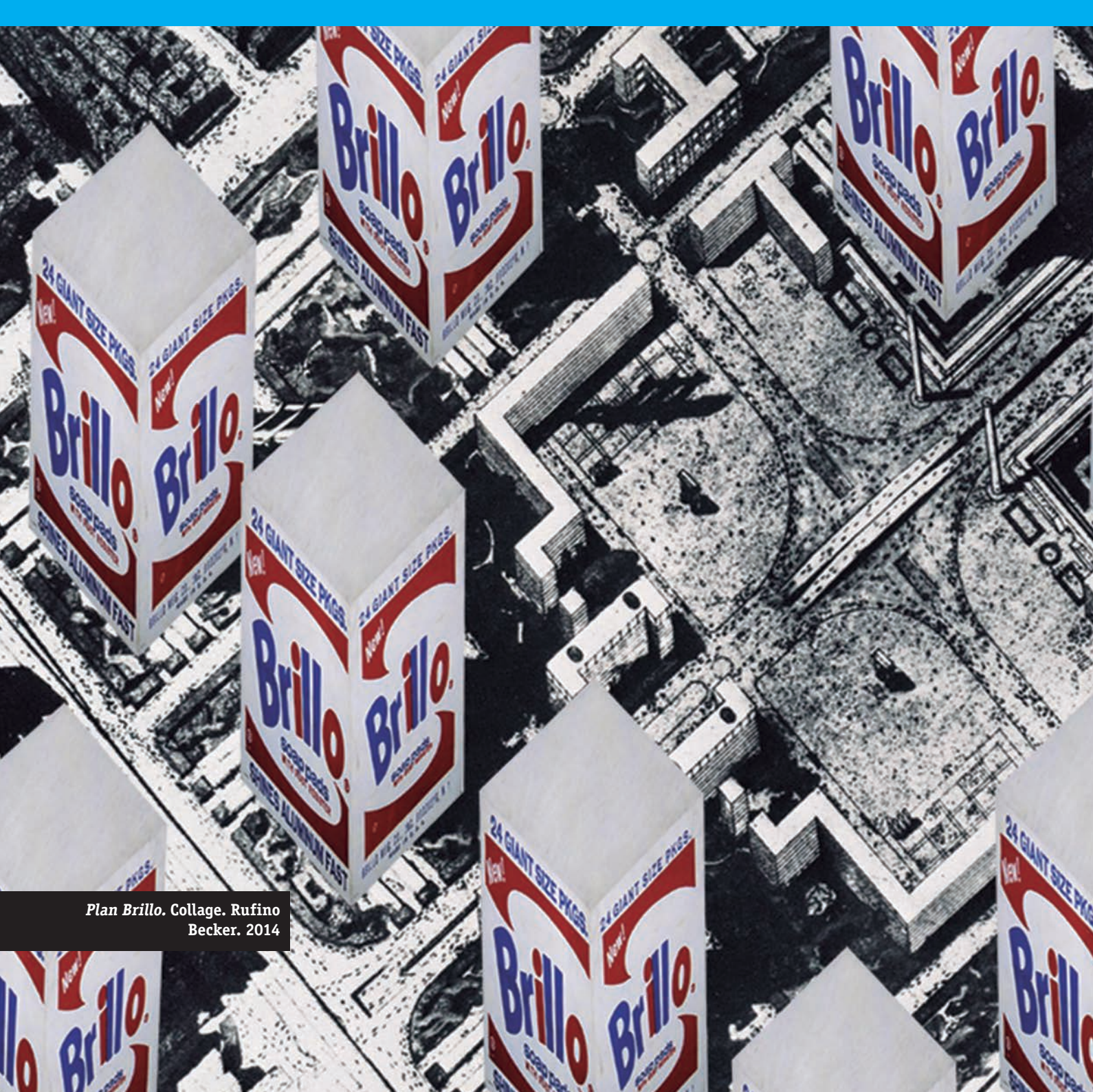
Esse futuro instituído pela civilização atual não apresenta redenção nenhuma, as escatologias da ciência são um constante propagandear dos avanços da ciência, da medicina, das viagens espaciais desde a segunda metade do século XX, mas sem efetivamente dar conta para a problemática de convívio dos seres sobre a terra. Nossa Redenção tem sido a máquina, como a Maria, o robô no filme Metropolis de Fritz Lang. E assim, o futuro do futuro para a ciência se apresentará cada vez como o abandono da terra e a nova 'exploração' do cosmo.



Brillo d'Habitation. Collage.
Rufino Becker. 2014

A arquitetura do porvir vem de lugar nenhum, vem de todos os lugares, vem do Todo, vem do Uno. Não vem da ordem de um sobre todos. Enquanto que, a arquitetura do futuro está sim na ordem da novidade, da moda, das revistas, do consumo, por exemplo as arquiteturas atuais futuristas, desconstrutivistas recuperam e constroem o imaginário futurista dos anos 1960, sua função é só alimentar o imaginário do futuro presente, elas vem concretizar essas arquiteturas que na época

eram tecnologicamente e economicamente inviáveis; e sobretudo concretizar, construir historicamente o imaginário do passado recente, confirmando que toda imaginação, baseada na ciência é possível de se realizar. Um paleo futuro, um futuro passado⁸. Nessa operação, aproveitou-se também para extrair o sentido social político e revolucionário contidos naquelas arquiteturas deixando apenas a carcaça, a forma. O futuro chegou. O futuro é agora. A consumação.



Plan Brillo. Collage. Rufino
Becker. 2014



A pergunta então se coloca se haveria alguma 'arquitetura do porvir'?

Ou, de outra forma, se o porvir, o acontecimento arrasta irremediavelmente uma arquitetura? Em que sentido a arquitetura tal como a vivenciamos e estudamos se vê afetada pelo porvir, por essa nova forma de ver o tempo?

Em conformidade, o porvir não pode ser arquitetado, planejado, projetado representado, mas ele pode entrar na arquitetura, na medida em que ela é uma URA, arquitetura é arte e portanto é abertura, diferente da somente objetiva arquitetura-racionalista.

Enquanto o porvir for inimaginável, irrepresentável, a arquitetura e urbanismo são totalmente inoperantes, o porvir estará sempre fora da ordem do conhecimento, tal como viemos compreendendo modernamente.

Espaços planejados para o acontecimento, o evento, espaços abertos flexíveis, tão em voga, sem função definida também são tentativas de representar os espaços do acontecimento, mas acabam virando 'campo' para aprender acontecimentos do futuro previsível, campos de lazer e cultura para manifestações controladas. O acontecimento não projetável.

O futuro redencional através da tecnologia e ciência, a partir da segunda metade do século XX, começou a gerar também o que se chama distopias e heterotopias, o imaginário fílmico contribui fortemente nesse sentido, de um futuro negativo, terrorífico, avassalador; esse futuro frustrante aparentemente se opõe ao futuro redencional, mas para o futuro presente tanto faz passar um aspecto positivo ou negativo, importa que ele seja alimentado constantemente com imagens para que visualizemos ele próprio, o futuro, e que constantemente se lancem possibilidades, novas imagens, novidades para além do estado presente das coisas.

***Enquanto o porvir
for inimaginável,
irrepresentável, a arquitetura
e urbanismo são totalmente
inoperantes, o porvir estará
sempre fora da ordem do
conhecimento, tal como
viemos compreendendo
modernamente.***

Derrida ao longo de suas obras sempre referenciou o espírito, os fantasmas, os espectros, como coisas presentes – o por vir, esse invisível presente não somente nos deixam leis e deveres, mas para Derrida eles soturnamente estão a sussurrar em nossas orelhas nos colocando imagens ‘in-ternamente’. Elas são as visitasões. Os espectros, as superstições que a modernidade tratou de caçá-las com a iluminação dos espaços.

46

Talvez, devemos entender que algo análogo acontece com a arquitetura; a arquitetura do por vir nunca se mostrará na totalidade, às vezes ela enuncia um sinal, uma marca, um acontecer, só no momento da chegada é que se reconhece, ou seja, quando a coisa vem, se estabelece e se concretiza, aí dizemos é um acontecimento e o por vir se faz presente.

Classificados. Collage.
Rufino Becker. 2014



O por vir é o antônimo da utopia e do utópico; a urgência mais concreta, também a mais revolucionária.

A DIFERENÇA ENTRE UTOPIA E PORVIR

A utopia é uma visão, representação, baseada no presente, não é o porvir. O tempo do porvir é próximo ao tempo messiânico, para distingui-lo do messiânico, Derrida criou a expressão “messianicidade”. A messianicidade não é utopia, qualquer coisa menos utopia, ela é uma espera sem espera, a messianicidade é ativa e não tolera a injustiça. A messianicidade, o por vir culmina em um aqui e agora, na interrupção do curso ordinário das coisas, do tempo e da história; ela é inseparável de uma afirmação da alteridade e da justiça, portanto é ética. A utopia é visualizável, se apresenta como um ponto na linha do tempo, ainda que distante e fora do presente, e muitas vezes tem forma definida embora não tenha um *topos*, um tópico, ou seja, um lugar específico.

O por vir é o antônimo da utopia e do utópico; a urgência mais concreta, também a mais revolucionária.

Hoje a palavra utopia se mostra como a realidade do amanhã, porque sua principal função é de reforçar a linearidade, o aspecto acumulativo do tempo, estabelecer uma relação causa efeito entre problemas e soluções. Falamos e nos referimos à utopia tecnocrática

que afundou suas raízes no racionalismo e no progresso iluminista, e em certa objetividade estética do mundo à ‘nova objetividade’.

Por outro lado, poderíamos pensar o por vir - e assim talvez Derrida, Ricouer e Deleuze tenham também pensado, que não precisa se resumir a um único grande acontecimento, mas vários acontecimentos, vários por vir, milhares de micro porvires que acontecem na ordem do cotidiano das pessoas, na ordem da cidade, que vem a desconstruir o que está presente, o ser presente, o próprio sentido de lugar estabelecido e o tempo em questão. O por vir vem pela mão do outro.

O tempo moderno, a nova idade, é uma produção industrial, um desvio, uma di.versão do contínuo e natural fluxo dos fenômenos, um tempo imune aos tempos, um tempo previsível, programável.

O produto emblemático desta nova idade é a novidade, chave de entrada para o pertencimento dos ‘novos tempos’; somente ao possuidor de uma novidade é permitido afirmar ‘eu sou moderno’, evocação que provoca a ruptura temporal e sepulta o desprestigiado antigo.

Surface.
Collage.
Rufino Becker.
2014



Uma novidade não é o 'nuovo', o nuovo é o universal reaparecendo em outra forma, a novidade é flat, rasa, sem profundidade é só superfície, mera aparência, rótulo, embalagem. A nova aparência surpreende, nos prende abaixo, seu brilho [*brillo*] esconde que no fundo é a mesma coisa. A 'surpreensão' perdura enquanto a superfície não é arranhada ou seja substituída pela magia de um novo produto dentro de um plano de obsolescência programada.

Este 'eterno' presente-futuro planejado é sempre o mesmo tempo, o tempo moderno, um reino monótono que adictos necessitamos passivamente ter a novidade surpreendida.

Criamos este mundo para escapar do porvir da voluntariosa natureza. Criticamos o ritualismo dos ancestrais frente ao mundo natural, mas criamos um mundo totalmente ritualizado, um falso tempo mítico, cheios de totens e tabus, tememos o porvir e nos agarramos ao 'prévir', varremos para baixo do tapete a imprevisível natureza, mas ela sempre volta a nos assombrar.

A novidade é o que ajuda a modernidade manter-se, ela se alimenta de novidade, news. A novidade esperada como surpreendente. Mas esse 'surpreendente' (mais prende-ente) precisa de uma base convencional, familiar, usual para poder aparecer como novidade. Ela precisa criar exclusão, criar corpos obsoletos, pensamentos anacrônicos, ela precisa deixar coisas para trás em sua caminhada ao nada, o moderno se alimenta de oposição entre o passado e o presente futuro. A novidade é incessante na modernidade. Sua finalidade é a fixação, o fascínio, o fetiche mesmo da novidade.

Um desses porvir terá que ser aquele que chegará para interromper essa modernidade, esse in-movimento moderno. Muitos povos primitivos também aguardavam o libertador, o enviado para sua salvação, o porvir vinha por intermediação deste ou da natureza. Bruno Latour mostrava em seu livro *Jamais fomos modernos*, assim como na *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*, que a modernidade

também se constitui um processo de ritualização em torno aos objetos fetiches, como uma espécie de religiosidade, como um mito, tal qual os povos primitivos. Apenas mudaria as formas da aparência, mas em essência e princípio continuaria igual. Quando despacharmos este tempo moderno 'coisa feita'; o tempo volta a ser Tempo.

A novidade, a modernidade, moderna cidade, é um feitiço.

O feitiço é o consumo. As prateleiras do consumo são as mesmas dos edifícios modernos, as mesmas das bibliotecas, a ideia é classificar, dispor em caixas, em arquivos, catalogar, a mesma antiga lógica positivista. Tudo 'classificado'. A vida 'classificada' econômica e socialmente. Classificando e desclassificando, incluindo e excluindo. Uma vida enlatada, embalada.

Em *Mal de Arquivo*, Jacques Derrida nos mostra essa terrível compulsão de arquivar tudo, vida e morte, os cartórios e seus registros, os arquivos municipais; nesse processo a arquitetura é o grande arquivador, o arquiteto e os planejadores os grandes arquivadores. Esse é o nosso tempo, tudo conduzido, ordenado em corredores, bretes, corredores, 'campos' como sugeriu Agambem, *camp, campus*, ou em parque controlado tal como sugeriu Peter Sloterdijk em *Regras para o Parque humano*.

A modernidade é um labirinto planejado infinito onde todas as coisas e pessoas estão dispostas na mesma forma, não importando o conteúdo, a forma é a mesma. O porvir nos aguarda após a destituição desta forma moderna de construir, morar e pensar.

A modernidade é um desvio atemporal, um mito, tememos o seu fim.

Futuro sem fim, in-fim-nito, em fim mito. A urgência do porvir.

NOTAS:

¹ Emil Kaufmann traça uma linha de continuidade da modernidade até os arquitetos da ilustração mostrando a autonomia da arquitetura, em *De Ledoux a Le Corbusier*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1982. A tese de Kaufmann é que existe um paradoxo no Movimento Moderno ao se apresentar como ruptura, novidade. Para ele, a arquitetura moderna precede e se remonta ao final do século XVIII, implica que a arquitetura moderna não começa com Le Corbusier, mas sim que teria toda uma história anterior.

² Referimo-nos ao conceito de 'dispositivo' apresentado por Giorgio Agambem.

³ O iluminismo marca uma ruptura com o passado, que se torna possível somente com uma independência do indivíduo diante da autoridade, essa independência é uma das marcas da modernidade.

⁴ Referimo-nos ao livro *Mal de Arquivo* de Jacques Derrida.

⁵ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro. Contraponto Editora. 1997.

⁶ BORRADORI, Giovanna. *Filosofia em tempos de terror*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 2004

⁷ MATTHES, Maíra. *O espaçamento do tempo segundo Jacques Derrida*, em *Sapere Aude*. Belo Horizonte, v.4, n.7, p.245-259 – 1 sem. 2013. No original a palavra 'espaçamento', troquei porque a palavra 'espaciamento' não tem seu correspondente em espaçamento, o espaçamento é um entre, o espaciamento além de ser um entre ele cria o espaço ele abre no sentido Derridiano.

⁸ Sites interessantes sobre imagens do future presente: <http://paleofuture.gizmodo.com/>
<http://www.paleofuture.com/>

REFERÊNCIAS:

BORRADORI, Giovanna. *Filosofia em tempos de terror, diálogos com Habermas e Derrida*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 2004

DEBORDE, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro. Contraponto Editora. 1997

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Rio de Janeiro. Editora Relume Dumara. 2001

KAUFMANN, Emil. *De Ledoux a Le Corbusier*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1982

LATOUR, Bruno. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Bauru. EDUSC. 1998

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo. Editora 34. 1994

MATTHES, Maíra. *O espaçamento do tempo segundo Jacques Derrida*, em *Sapere Aude*. Belo Horizonte, v.4, n.7, p.245-259 – 1 sem. 2013.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o Parque Humano, uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. São Paulo. Editora Estação Liberdade. 2000.

SITES e BLOG: <http://paleofuture.gizmodo.com/>
<http://www.paleofuture.com/>

FERNANDO FUÃO

Possui Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela UFPEL (1980), Doutorado em Arquitetura pela UPC (1992) e Pós-doutor em Filosofia pela UERJ (2012). É professor e pesquisador na UFRGS para graduação e pós-graduação.

RUFINO BECKER

Possui Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela UFRGS (1978). Tem exercido profissionalmente a arquitetura desde 1979, mesmo ano em que ingressou como professor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRGS.

Another Frigidaire Space Age Advance



The Gemini 19... NEW REFRIGERATOR-FREEZER TWIN



A background image showing a busy street scene with large, leafy trees and a crowd of people. A sign for 'USA' is visible on the right side. The text is overlaid on a dark grey rectangular area.

Quando o poeta ensinará o arquiteto e urbanista

BRUNO CESAR EUPHRASIO DE MELLO

É, em grande medida, graças às analogias que o conhecimento avança e que o ensino acontece. (...) Um bom professor tem de ser um mestre de analogias. Uma boa analogia é um flash de luz.

Rubem Alves (2007, p.88).

15(10) Ideias sobre futuro

Inicialmente, peço licença ao leitor. Este ensaio trata de tema que, para muitos, é menor: poemas. Ou melhor, de como o poeta poderá um dia ensinar o arquiteto e urbanista. O poeta-professor em potencial é Ferreira Gullar. Seus poemas-aulas são Uma fotografia aérea e trecho do longo Poema Sujo. Associados, creio, sugerirão ao arquiteto e urbanista como trabalhar uma relevante dimensão de seu labor, o urbanismo. Estudantes e velhos praticantes do ofício devem ler mais poemas.

Até o fim da argumentação procurarei lembrá-lo, leitor, de uma obviedade. De que apesar da ciência ser boa, dela informar sobre o mundo, não é a única linguagem para conhecê-lo. Há muitos ensinamentos necessários que não são científicos. Como anota Rubem Alves, “a ciência, coitadinha, tão certinha, tão cheia de pesquisas e de verdades, sabe como levar o homem à lua, mas não sabe como fazer o homem amar” (ALVES, 2007, p.22).

54 Precisamos das duas coisas. Do saber e do amor, da ciência e da poesia. No caso particular da arquitetura e urbanismo isto é ainda mais caro. Afinal, esta profissão associa matéria e sonho, carne e pedra, direitos e delírios. E, “se as palavras do cientista têm por objetivo enunciar a verdade” (ALVES, 2007, p.101), as palavras do poeta têm o objetivo de enunciar a beleza do mundo, que também é verdadeira e ensina. Vejamos o que aprenderemos com elas.

UMA FOTOGRAFIA AÉREA

Ferreira Gullar publicou o poema *Uma Fotografia Aérea* no livro *Dentro da Noite Veloz*, que reúne poemas escritos entre 1962 e 1975. Não reproduzirei o poema na íntegra. Assumo o risco de “esquartejar” obra uma e indivisível. Mas para o propósito deste ensaio os trechos serão suficientes.

Vejamos do que trata o poema. E, na sequência, o que poderemos aprender com ele.

Eu devo ter ouvido aquela tarde / um avião passar sobre a cidade / aberta como a palma da mão / entre palmeiras / e mangues / vazando no mar o sangue de seus rios / as horas / dia tropical / aquela tarde vazando seus esgotos seus mortos / seus jardins / eu devo ter ouvido / aquela tarde / em meu quarto? / na sala? no terraço / ao lado do quintal? / o avião passar sobre a cidade / geograficamente / desdobrada / em si mesma / e escondida / debaixo dos telhados lá embaixo sob / as folhas / lá embaixo no escuro / sonoro do capim dentro / do verde quente / do capim / lá / junto à noite da terra entre / formigas (minha / vida!) nos cabelos / do ventre e morno / do corpo por dentro na usina / da vida / em cada corpo em cada / habitante / dentro / de cada coisa / clamando em cada casa / a cidade / sob o calor da tarde / quando o avião passou (...)

eu devo ter ouvido no meu quarto / um barulho cortar outros barulhos / no alarido da época / rolando / por cima do telhado / eu / devo ter ouvido / (sem ouvir) / o ronco do motor enquanto lia / e ouvia / a conversa da família na varanda / dentro daquela tarde / que era clara / e para sempre perdida / que era clara / e para sempre / em meu corpo / a clamar / (entre zunidos / de serras entre gritos / na rua / entre latidos / de cães / no balcão da quitanda / no açúcar já-noite das laranjas / no sol fechado / e podre / àquela hora / dos legumes que ficaram sem vender / no sistema de cheiros e negócios / do nosso Mercado Velho / - o ronco do avião) (...)

meu rosto agora / sobrevoa / sem barulho / essa fotografia aérea / Aqui está / num papel / a cidade que houve / (e não me ouve) / com suas águas e seus mangues / aqui está / (no papel) / uma tarde que houve / com suas ruas e casas / uma tarde / com seus espelhos / e vozes (voadas / na poeira) / uma tarde que houve numa cidade / aqui está / no papel que (se quisermos) podemos rasgar.

(GULLAR, 2001, p.210-213).

Vista aérea do centro de
Porto Alegre.





Romário na final da
Copa do Mundo de 1994.



As analogias são um importante artifício do pensamento. São instrumentos didáticos usados recorrentemente para entendermos o desconhecido pelo conhecido. A fotografia aérea é uma boa analogia para pensarmos o ofício do arquiteto e urbanista que trabalha com cidades.

O poeta propõe ali alternâncias. Com os olhos sobrevoa a cidade. Com a mente a penetra. Telhados acima, não ouve sons, não sente cheiros. Há só a cidade que houve como palma da mão, feita de palmeiras, mangues, rios desaguando no mar. Telhados abaixo, vive a conversa da família à varanda, o latido de cães, o barulho de feiras e quitandas.

As dualidades aproximação-afastamento, cidade representada-cidade experimentada sugerem movimento próprio ao ofício dos arquitetos e urbanistas. Estes profissionais trabalham utilizando simulacros da realidade. Dentre elas, as fotos aéreas. Estas “ferramentas” não são a realidade, apenas a representam com maior ou menor fidedignidade. É necessário penetrá-las, vivenciar suas ruas, experimentar sua vida. É o movimento de entrada e saída, sobrevoo e rasante, que conecta simulacro à realidade.

Por circunstâncias próprias de nossa época, há farta disponibilidade de informações. Não é impossível imaginar o arquiteto e urbanista conhecendo e até mesmo percorrendo ruas de cidades do mundo sem sair de casa, apenas conectado. Contudo, é imprescindível não se satisfazer unicamente com a comodidade de gabinetes e escritórios. É preciso sair e andar pra ver! Há outra analogia que reforça o ensinamento de Uma Fotografia Aérea de Ferreira Gullar. A analogia do poeta da bola, Romário. Em 2007, o baixinho do tetra campeonato mundial de futebol exerceu dupla função no Clube Vasco da Gama. Talvez exemplo único na história, Romário era ao mesmo tempo técnico e jogador da mesma equipe de futebol. No primeiro tempo de jogo ficava na casamata, à beira do gramado passando orientações e organizando a equipe. Se a coisa não ia bem, fardava o uniforme alvinegro e entrava em campo.

15(10) Ideias sobre futuro

O urbanista se assemelha a Romário. Em alguns momentos, como técnico, “segue a partida com interesse, procura esclarecer dúvidas e pontos obscuros e funciona como mediador, aconselhando a atualização de estatutos e modos de agir, à medida que verifique sua superação” (SANTOS, 1988, p.55). Atua como consultor de governo ou do povo elaborando produtos técnicos relativos ao urbanismo. No entanto, noutras ocasiões, ele participa da cidade vivamente. Caminha por suas ruas, indo à feira, conversando fortuitamente nas esquinas. Participa também da organização de demandas, reivindica mudanças, deixa de ser ente presumidamente neutro.

O saber técnico-especializado não substitui a experiência, tampouco os sentimentos e as vontades dos cidadãos. O trabalho do arquiteto e urbanista deve acolher variadas escalas, atores, saberes.

Mas passemos ao segundo poema-aula. Vejamos no que ele pode complementar esta perspectiva apresentada anteriormente.

58

POEMA SUJO

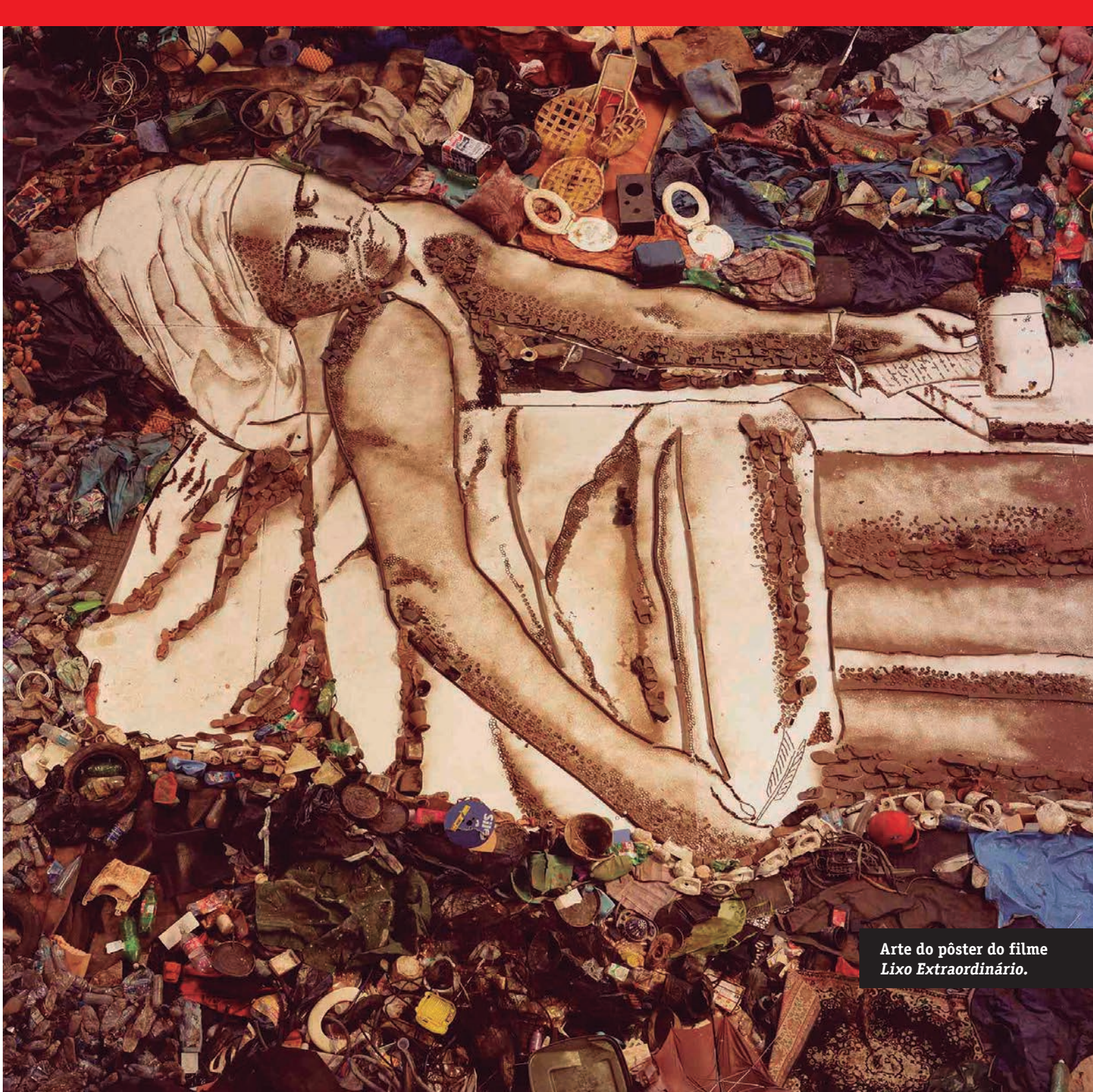
Ferreira Gullar escreveu o Poema Sujo em Buenos Aires em 1975 sob extrema tensão. O poeta já havia sido forçado a se exilar do Brasil em 1971 para fugir da ditadura militar. Passou por Chile e Peru antes de chegar à Argentina. Com o golpe militar argentino, o passaporte vencido, tendo notícias do desaparecimento de companheiros, decide fazer algo urgente: escrever enquanto é tempo. Gullar escreve em seis meses o longo poema publicado em 1976.

O sistema proposto no Poema Sujo é diferente do sistema solar em um aspecto. Não é a força gravitacional do centro que o mantém em movimento, mas a vida dos corpos que o torno dele giram. Está clara a inversão. Arquitetos e urbanistas não podem perder este ensinamento de vista.

Novamente retiramos dele só um trecho. Vejamos o que ele ensina.

E do mesmo modo / que há muitas velocidades num / só dia / e nesse mesmo dia muitos dias / assim / não se pode também dizer que o dia / tem um único centro / (feito um caroço / ou um sol) / porque na verdade um dia / tem inumeráveis centros / como, por exemplo, o pote de água / na sala de jantar / ou na cozinha / em tomo do qual / desordenadamente giram os membros da família. / E se nesse caso / é a sede a força de gravitação / outras funções metabólicas / outros centros geram / como a sentina / a cama / ou a mesa de jantar / (sob uma luz encardida numa / porta-e-janela da Rua da Alegria / na época da guerra) / sem falar nos centros cívicos, nos centros / espíritas, no Centro Cultural / Gonçalves Dias ou nos mercados de peixe, / colégios, igrejas e prostíbulos, / outros tantos centros do sistema / em que o dia se move / (sempre em velocidades diferentes) / sem sair do lugar. / Porque / quando todos esses sóis se apagam / resta a cidade vazia / (como Alcântara) / no mesmo lugar. / Porque / diferentemente do sistema solar / a esses sistemas / não os sustêm o sol e sim / os corpos / que em tomo dele giram: / não os sustêm a mesa / mas a fome / não os sustêm a cama / e sim o sono / não os sustêm o banco / e sim o trabalho não pago / E essa é a razão por que / quando as pessoas se vão / (como em Alcântara) / apagam-se os sóis (os / potes, os fogões) / que delas recebiam o calor / essa é a razão / por que em São Luís / donde as pessoas não se foram / ainda neste momento a cidade se move / em seus muitos sistemas / e velocidades / pois quando um pote se quebra /outro pote se faz / outra cama se faz / outra jarra se faz / outro homem / se faz / para que não se extinga / o fogo / na cozinha da casa

(GULLAR, 2001, p.285-287).



Arte do pôster do filme
Lixo Extraordinário.

15(10) Ideias sobre futuro

Desejos e sonhos se materializam em modificações deliberadas do ambiente quando o arquiteto e urbanista labora. A razão desta metamorfose? As necessidades do homem, provenham do estômago ou da imaginação. É a ele que os artefatos elaborados pelos arquitetos e urbanistas devem estar atentos quando realizam seu trabalho.

A cidade é uma obra coletiva que desafia a natureza. É uma segunda natureza produzida pelos homens para os homens. Sem eles, resta a cidade como matéria sem significação. Apenas pedra sobre pedra. Profunda solidão. Com eles, os artefatos continuam, pois “quando um pote se quebra /outro pote se faz / outra cama se faz / outra jarra se faz / outro homem / se faz”.

São as pessoas que dão vida à cidade. À felicidade e bem viver delas as cidades devem ser construídas.

MORAL DA HISTÓRIA

60

Ao iniciar este ensaio alertei que lembraria o leitor algumas obviedades. Foram pelo menos duas. A primeira, que os desenhos técnicos ou fotografias aéreas são instrumentos que representam a realidade. Não são a realidade. É necessário que o arquiteto e urbanista faça movimentos alternados – do sobrevoado ao rasante, do afastamento “técnico” à íntima experimentação – para trabalhá-la em sua plenitude. A segunda, que o importante nas cidades são as pessoas, sua vida, seus desejos, sua felicidade. Belas formas materiais sem pessoas que as reconheçam ou as valorizem não são nada. São apenas pedra sobre pedra. Tudo isso é óbvio, mas é importante lembrar sempre. Alguns acham que poemas são temas menores em meio à técnica e à ciência. Eu acredito que os arquitetos e urbanistas tem muito a aprender com o poeta. Quem sabe no futuro eles lerão mais poemas.

REFERÊNCIAS:

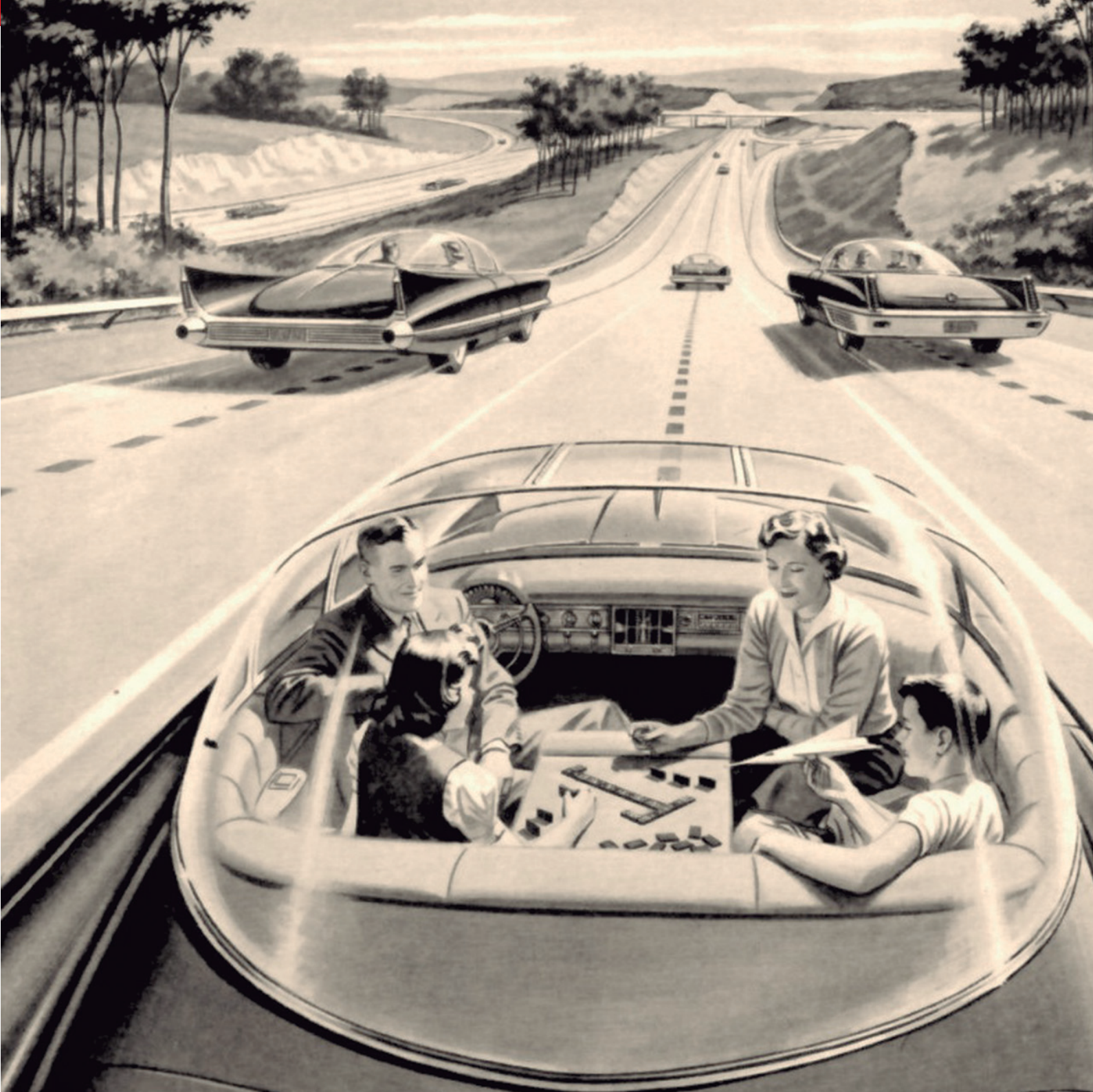
ALVES, Rubem. Entre a ciência e a sapiência: o dilema da educação. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

GULLAR, Ferreira. Toda poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos. A cidade como um jogo de cartas. Niterói: Universidade Federal Fluminense: EDUFF; São Paulo: Projeto Editores, 1988.

BRUNO CÉSAR EUPHRASIO DE MELLO

Possui Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2007, Mestrado em Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2010). Atualmente é Professor da Universidade Feevale e Conselheiro Fiscal do Sindicato dos Arquitetos no Estado do Rio Grande do Sul.







O Espaço Público em debate

MARIA REGINA RAU DE SOUZA

15(10) Ideias sobre futuro

“Uma boa cidade é como uma boa festa, os convidados ficam porque estão se divertindo”.
(Gehl, 2013, p.147)

O convite para participar da 10ª edição do livro Bloco chegou com um tema provocador: ideias sobre futuro. Espalhado em minha mesa de trabalho havia diversas publicações, as quais abordavam os novos desafios do planejamento urbano, em grande parte, produções da ONU-Habitat e da CGLU, Cidades e Governos Locais Unidos. Nestes, o espaço público aparece com destaque, como um tema emergente que se insere nas discussões atuais sobre a gestão das cidades.

O século XXI enfrenta o desafio do rápido crescimento populacional. O mundo está se tornando urbano. Hoje, metade da população mundial vive em cidades. Segundo as projeções da ONU, em 2050 o percentual cresce para 70% e em 2090, 90%. Estima-se, ainda, que este crescimento estará concentrado nas áreas urbanas dos países em desenvolvimento e entre as populações mais pobres.

“É equivalente a construir uma cidade do tamanho de Londres a cada mês, nos próximos 40 anos. (...) O fato de que este crescimento populacional deva ocorrer majoritariamente em cidades de porte intermediário, com pouca capacidade de recursos humanos e orçamentos limitados, compõe o problema” (UN-HABITAT, 2013, p.6, tradução livre).



São previsões alarmantes! Atualmente, a Ásia e a África figuram entre os continentes menos urbanizados do mundo. Entretanto, numa projeção de futuro (2050), passam a liderar com os mais altos índices de população urbana. Isto traz como consequência um enorme conjunto de problemas nas áreas de saúde, mobilidade, habitação, emprego, infraestrutura, etc¹. Em linhas gerais, o crescimento projetado afetará as cidades menos aparelhadas em termos de recursos financeiros e humanos e, por consequência, com fraca capacidade de gestão e planejamento.

Neste contexto, aumentam as responsabilidades dos governos locais, os quais têm papel fundamental na promoção do bem estar dos cidadãos. As administrações locais estão próximas das comunidades e têm legitimidade para enfrentar os desafios do crescimento. São os únicos a possuir um mandato para zelar pelos bens públicos. Cabe às prefeituras melhorar a disponibilidade e, principalmente, a qualidade das áreas de uso comum. Tem sido amplamente discutida a necessidade de abordar o espaço público como tema chave para o trabalho integrado, traduzido em ações conjuntas que possam repercutir positivamente em diferentes âmbitos da vida na cidade.

Reconhecido como tema estratégico e transversal nas políticas urbanas contemporâneas, o espaço público pode ganhar força. Há um renovado interesse sobre seu significado. Florescem novas idéias no campo do planejamento urbano, que acompanham a mudança de paradigma urbanístico das últimas décadas. É um processo de transformação gradativa que alimenta a discussão sobre a gestão das cidades e produz resultados práticos, como em Medellín, na Colômbia (inclusão social) e Malmö, na Suécia (sustentabilidade).

Nas décadas de 1950 e 1960, o uso crescente do automóvel veio de mãos dadas com o pensamento dominante do urbanismo modernista: a segregação dos usos; o edifício como unidade isolada, icônica, autossuficiente; a cidade como conjuntos edificadas, e o espaço de domínio público como pano de fundo para as edificações.





“Agora, no início do século XXI, podemos perceber os contornos dos vários e novos desafios globais que salientam a importância de uma preocupação muito mais focalizada na dimensão humana. A visão de cidades vivas, seguras, sustentáveis e saudáveis tornou-se um desejo universal e urgente. Os quatro objetivos-chave – cidades com vitalidade, segurança, sustentabilidade e saúde – podem ser imensamente reforçados pelo aumento da preocupação com pedestres, ciclistas e com a vida na cidade em geral”. (Gehl, 2013, p.6)

Atualmente, com a invasão dos avanços tecnológicos, da ação humana sobre o ambiente e da própria população crescendo de modo explosivo, as cidades têm seus territórios ameaçados. O assunto merece atenção prioritária. Remete a um tema esquecido nas cidades: a dimensão humana. Comparado ao custo de investir em transporte de massa e mobilidade urbana, por exemplo, o investimento mirando o bem estar das pessoas pode ser modesto. No mínimo, o elenco de ações possíveis abrange diferentes escalas de atuação. Pequenas melhorias, intervenções em conforto e segurança, ou que contemplem os valores locais têm poder multiplicador. A construção de uma cultura do espaço público não depende, necessariamente, de grandes investimentos. Como ponto de partida, incluir a dimensão humana significa investir na conscientização sobre sua importância.

Neste contexto, ganha igual destaque o papel das universidades e centros de pesquisa. Têm a missão da divulgação do conhecimento e atuam como formadores de opinião. Em Roma, o INU, Instituto Nacional de Urbanística dedica-se às questões urbanas e ambientais, desde 1930. Atualmente, promove a Bienal sobre o Espaço Público e desenvolve, em cooperação com a iniciativa da UN-Habitat, um documento chamado “*Global Toolkit on Public Space*”. Constitui uma espécie de guia, ou conjunto de ferramentas práticas para apoiar os governos locais na formulação de políticas urbanas, onde o espaço público é o elemento chave, a dimensão essencial do direito à cidade.

O trabalho busca preencher lacunas quanto à definição, tipologias, criação, usos e gestão dos espaços públicos. Pretende contribuir na construção do documento intitulado “A Nova Agenda Urbana”, que será lançado na Conferência do Habitat III, em 2016². O entendimento é de que este guia deva ser conciso e, tanto quanto o próprio espaço público, acessível a todos.



Em certa medida, os esforços internacionais no desenvolvimento deste tema têm cunho explorativo. A CGLU desenvolve duas linhas básicas de investigação: as razões pelas quais o espaço público possui papel fundamental para atingirmos cidades mais humanas e vibrantes e de que forma estes espaços podem influenciar o modo como as políticas urbanas são definidas. É enfática ao afirmar que o direito ao espaço público acessível e de qualidade deve ser equiparado ao direito a serviços essenciais, como água tratada, energia elétrica, coleta de lixo, entre outros. Deve possuir orçamento próprio e figurar entre as agendas prioritárias dos governos.

A vivência oportunizada nos espaços públicos tem impacto direto na vida dos cidadãos. Atualmente, dispomos de maior conhecimento sobre a relação espaço/ lugar e o comportamento das pessoas. A discussão dos últimos anos aponta para a necessidade de repensar o espaço público como lugar de encontro, de interação entre as pessoas, de formação de opinião e de construção de cidadania. Apresenta-se como tema emergente, dos nossos dias (ou não...). Paradoxalmente, ideias de futuro acerca do espaço público ancoram-se no passado remoto: na virada do século VIII ao VII, anterior a nossa Era: Grécia antiga.



O espaço público figurava como princípio fundador de uma nova cultura. Palco para o advento do humanismo, da filosofia e do pensamento racional, laico. A vida democrática acontecia na Ágora. Todos os assuntos de interesse geral eram resolvidos por meio do debate, do uso da palavra e da persuasão. Havia plena publicidade, ampla divulgação da vida social. A Ágora conformava o espaço de desenvolvimento das práticas públicas, à luz do dia.





“A cidade está agora centralizada na Ágora, espaço comum, sede da Hestia Koiné, espaço público em que são debatidos os problemas de interesse geral. É a própria cidade que se cerca de muralhas, protegendo e delimitando em sua totalidade o grupo humano que a constitui. (...) Este quadro urbano define efetivamente um espaço mental; descobre um novo horizonte espiritual. Desde que se centraliza na praça pública, a cidade já é, no sentido pleno do termo, uma polis” (VERNANT, 2013, p.51).³

Espaço público, democracia e liberdade estão historicamente entrelaçados, de forma inexorável. A reivindicação por um urbanismo voltado para as pessoas, onde o direito do cidadão é garantido e as diferenças respeitadas, é tema crucial no mundo todo. Falar sobre o espaço público é falar sobre as pessoas. Não há espaço público sem a comunidade. Esta busca humana por alianças traz o benefício do encontro, da vida social, da troca e, no outro lado desta moeda, traz o inevitável desafio da solução do conflito, da disputa e da discórdia. No conjunto, um bem social valioso. Não está situado lá, nem aqui, mas dentro de cada um de nós. Um valor atemporal, fora da contagem dos anos.

“Apenas um momento do passado? Muito mais, talvez: alguma coisa que, comum ao passado e ao presente, é mais essencial do que ambos”. (PROUST, 1995, p. 153)

I:(10) Ideias sobre futuro

NOTAS:

¹ Recentemente, a Folha de São Paulo publicou matéria relacionando o desenvolvimento urbano na África e a propagação da atual epidemia do ebola, seguindo a reportagem do jornal americano “New York Times”, em 10/08/2014 (SÃO PAULO, 2014, p. A14).

² Promovida pela ONU-Habitat, ocorre a cada 20 anos: 1976, 1996 e 2016.

³ A Hestia Koiné era a divindade grega protetora das cidades, dos espaços comuns a todos. Significava a perenidade da civilização.

UCLG. The Global Network of Cities, Local and Regional Governments. Disponível em: < <http://www.cglu.org>>. Acesso em 30 de julho de 2014.

UN-HABITAT. For a Better Urban Future. Disponível em: <<http://www.unhabitat.org>>. Acesso em 28 de julho de 2014.

URBAN GATEWAY. For The International Urban Development Community. Disponível em: < <http://www.urbangateway.org>>. Acesso em 6 de agosto de 2014.

URBAN GATEWAY. Global Toolkit for Public Space. Disponível em: <<http://www.urbangateway.org/publicspace/about-global-toolkit-public-space>>. Acesso em 8 de agosto de 2014.

REFERÊNCIAS:

GEHL, Jan. Cidades Para Pessoas. Tradução: Anita Di Marco. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. 262 p.

PROUST, Marcel. O Tempo Redescoberto. Tradução: Lúcia Miguel Pereira. 12ª ed. São Paulo, Globo S.A, 1995. 303 p.

UN-Habitat. Urban Planning for City Leaders. Nairobi, 2013.

VERNANT, Jean Pierre. As Origens do Pensamento Grego. Tradução: Ísis Borges da Fonseca. 21ª Ed., Rio de Janeiro, Difel, 2013. 143 p.

ISTITUTO NAZIONALE DI URBANISTICA. Associazione di protezione ambientale. Disponível em: < <http://www.inu.it>>. Acesso em 8 de agosto de 2014.

SÃO PAULO. Urbanização africana deu gás ao avanço do ebola. Folha de S. Paulo, São Paulo, 11 ago. 2014. Primeiro cad. p.A14.

MARIA REGINA RAU DE SOUZA

Possui Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1979) e Mestrado em Planejamento Urbano e Regional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2002). Atualmente é professora adjunta do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Feevale, mobilizadora na Comissão de Planejamento Estratégico da CGLU-Cidades e Governos Locais Unidos e técnica em planejamento da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

$$(\sqrt[n]{a})^n$$

NOMICS *for different fields and uses* ALGEBRA

$$(\sqrt{a})^2 = a$$

$$(\sqrt[n]{a})^n = a$$



Novas abordagens para o planejamento e à gestão urbana

GEISA BUGS



15(10) Ideias sobre futuro

Thomas Kuhn introduziu o termo "paradigma" para se referir a uma visão de mundo que domina a ciência por um período de tempo. Uma mudança de paradigma ocorre quando essa visão de mundo torna-se desgastada, quando demonstram-se inconsistências a tal ponto que não se pode mais trabalhar segundo este paradigma vigente. Atualmente, estamos passando por uma mudança de paradigma, de um mundo baseado no material para um mundo baseado nas informações, em função da chamada revolução digital, que se caracteriza pela adoção em massa das tecnologias digitais em todas as esferas de nossas vidas.

O planejamento urbano, em tese, sempre foi baseado na coleta e troca de informações entre diferentes partes interessadas. Uma mudança no modelo informacional tem, invariavelmente, um impacto significativo em como se faz todo o processo (HALLER e HÖFFKEN, 2010). Ferramentas digitais possuem alto potencial para coleta de dados socioespaciais e temporais, o que é completamente diferente dos modelos estáticos de coleta de dados que o planejamento urbano comumente utiliza, por exemplo. Assim, distintos autores advogam a necessidade de uma reformulação no planejamento urbano através da utilização de tecnologias que permitam a criação de metodologias mais dinâmicas, interativas, e colaborativas (ALMEIDA, 2007; RANDOLPH, 2008; HORELLI, 2013).

Dado este cenário, a seguir, após uma breve perspectiva histórica, apresentam-se duas abordagens contemporâneas para o planejamento e a gestão urbana que tiram partido das tecnologias digitais: o planejamento eletrônico (SILVA, 2010) e a cidade inteligente (BATTY et al, 2012).

PERSPECTIVA HISTÓRICA

As raízes do planejamento urbano remontam à Cidade Jardim de Ebenezer Howard e tantas outras idealizadas no século XIX, cujo objetivo era conceber um modelo de 'boa cidade' numa reação ao caos e a insalubridade da cidade industrial (FAINSTEIN, 2006). Nesta época, tanto no discurso dos Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna (CIAM), como na abordagem 'artística' de Camilo Sitte, o planejamento urbano era sinônimo de desenho urbano. Esta visão perdurou até a década de 1960, aproximadamente, quando, após a segunda guerra mundial, o modelo racional surgiu com uma visão bastante diferente (SILVA C. N., 2010).

No planejamento racional as decisões são tomadas por comparação de alternativas dadas por profissionais com base em argumentos objetivos. Profissionais e especialistas devem ser capazes de considerar as melhores soluções para os cidadãos e para a sociedade como um todo (SILVA C. N., 2010). Logo, valores, crenças e experiências dos moradores raramente se encaixam nesta racionalidade. Apesar de ser bastante criticado por seu viés tecnicista e ser incapaz de lidar com as diferentes opiniões, este modelo ainda está sendo parcialmente aplicada em paralelo com outras abordagens (WALLIN e HORELLI, 2012).

Ainda na década de sessenta Jacobs (2009 [1961]) chamou a atenção para o atrito entre o espaço urbano planejado e os anseios do público usuário deste espaço, e defendeu uma maior compreensão da dinâmica social da comunidade como forma de enriquecer a prática do planejamento urbano. A partir da década de 1970, Jürgen Habermas, Henri Lefebvre, Manuel Castells, David Harvey e Boaventura de Souza Santos, dentre outros pensadores, contribuíram para a discussão da questão urbana que levou a consequente inclusão do "elemento social" nas suas análises.

Então, no final do milênio passado, voltou-se a muitas das preocupações do século XIX, na busca por produzir uma sociedade mais democrática (FAINSTEIN, 2006). Neste sentido, o modelo comunicativo de Habermas prevê a criação de espaços para a discussão, a deliberação e a construção de consenso entre



as diferentes partes interessadas no processo de planejamento. O novo urbanismo, por sua vez, com adeptos principalmente nos Estados Unidos (e.g. James Howard Kunstler), tenta usar as relações espaciais para criar uma comunidade coesa, através de uma variedade de tipos de construções, usos mistos, habitação para diferentes grupos de renda, presença marcante dos espaços públicos, forma urbana que estimule a vizinhança, envolvimento da comunidade, e sentimentos subjetivos de integração com o ambiente e de satisfação estética.

Mais recentemente, a ênfase na competitividade econômica entre as cidades, exemplificada pela corrida por sediar os megaeventos, fez com que, em geral, fosse dada prioridade ao desenvolvimento urbano a custo destes valores, fornecendo evidências adicionais para os críticos que acusam a política urbana de favorecer interesses específicos em detrimento do coletivo (VAINER, 2011). Entretanto, apesar destas críticas e de grandes dificuldades operacionais práticas, o ideal de uma cidade revitalizada, justa, e democrática permanece. Conforme argumenta Fainstein (2006), aceitar essas críticas implica que o planejamento urbano poderia fazer o contrário.

Atualmente, novas abordagens tendem a ver o planejamento e a gestão urbana como práticas complexas e dinâmicas, que valorizam e incorporam valores sociais em contínua mudança (BATY et al., 2012). Tanto o planejamento eletrônico quanto a cidade

inteligente se baseiam em uma variedade de técnicas utilizadas para aproveitar a experiência e a expertise de uma ampla gama de cidadãos.

PLANEJAMENTO ELETRÔNICO

O planejamento eletrônico (*e-planning*) evoluiu rapidamente na última década, quando novas ferramentas (serviços de mapas online, realidade virtual, mídias sociais, etc.) tornaram-se disponíveis. O planejamento eletrônico se relaciona com esforços para disponibilizar informações e tecnologias tradicionalmente utilizadas tão somente por profissionais num sistema que fornece acesso ubíquo a informações e serviços de planejamento online (SILVA, 2010). Nas palavras de Almeida (2007, p. 25):

O termo e-planning tornou-se usual neste âmbito, e identificam-se diversas aplicações (...), que permitem fortalecer o entendimento e a comunicação de ações e políticas à população, por meio de divulgação e consultas à legislação, planos e projetos, pesquisas de opinião, câmaras de discussão, além da votação de propostas online. Estas propostas podem incluir recursos de comunicação multimídia (imagens e realidade virtual) como uma forma mais eficiente de representação da informação de planejamento à sociedade.

Segundo Silva (2010), o planejamento eletrônico requer uma mudança nos métodos de coleta, armazenamento e análise de dados; uma revisão da prática da participação pública; novos mecanismos para o monitoramento e avaliação do processo de desenvolvimento urbano; bem como novas considerações éticas. Assim, o planejamento eletrônico é visto pelo autor como um novo paradigma de planejamento urbano, caracterizado pela ampla utilização das tecnologias digitais em todas as fases do processo de planejamento. Neste cenário, além da Internet, tira-se proveito de uma ampla gama de tecnologias, tais como redes de sensores, interfaces interativas em espaços públicos e *smart phones*.



15(10) Ideias sobre futuro

Na Alemanha, por exemplo, a participação eletrônica já é uma prática recorrente. Haller e Höffken (2010) citam como exemplo o projeto *NextHamburg* <www.nexthamburg.de>, cujo objetivo é pensar, de forma criativa e construtiva, o futuro da cidade em conjunto com o maior número possível de cidadãos. Basicamente, os cidadãos podem postar qualquer ideia para a cidade no futuro, mesmo as que não parecem plausíveis à primeira vista, ou comentar e votar nas idéias postadas por outros (Figura 1). A cada mês as três ideias com o maior número de votos são apresentadas em destaque, e a cada semestre acontece um evento presencial, no qual é selecionada uma ideia para ser analisada quanto a sua viabilidade. O projeto é fruto de uma equipe multidisciplinar, composta, dentre outros, por urbanistas, sociólogos, cientistas políticos e profissionais da mídia.

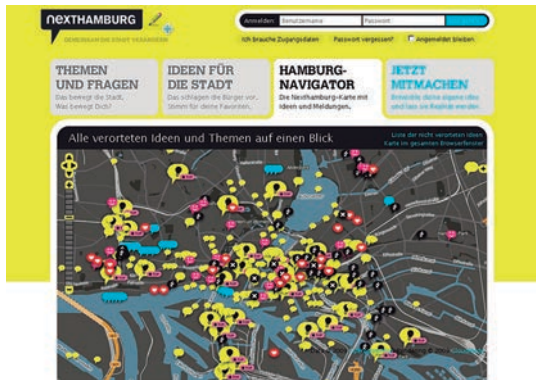


Figura 1: Interface do NextHamburg <www.nexthamburg.de>

Como as ferramentas digitais estão se tornando cada vez mais baratas, imagina-se que em breve possam ser usadas em diversos contextos (WALLIN e HORELLI, 2012). Na medida em que os entraves estão diminuindo, a demanda por parte da população por serviços online tende a aumentar e o planejamento eletrônico parece ser o caminho natural. Porém, esta mudança não deve ser vista simplesmente como uma transferência do analógico ao computador, mas como um novo limiar para o planejamento, ao criar uma nova plataforma para as suas operações.

CIDADE INTELIGENTE

Batty et al. (2012) definem uma cidade inteligente (*smart city*) como uma cidade em que as tecnologias digitais são mescladas com as infraestruturas tradicionais. Nas palavras dos autores (BATTY et al., 2012, pg. 2):

As cidades estão se tornando inteligente, não só em termos da forma como podemos automatizar funções rotineiras (...), mas de forma que nos permitam acompanhar, compreender, analisar e planejar a cidade para melhorar a eficiência, a equidade e a qualidade de vida para os seus cidadãos, em tempo real. Isso está mudando a maneira como somos capazes de planejar em várias escalas de tempo, criando a perspectiva de que as cidades podem se tornar inteligente em longo prazo pela reflexão contínua no curto prazo. Cidades inteligentes são muitas vezes retratadas como constelações de instrumentos em muitas escalas, que estão conectados através de múltiplas redes que fornecem dados contínuos sobre os movimentos de pessoas e materiais em termos de fluxo de decisões sobre a forma física e social da cidade.

Na cidade inteligente, os *smart phones* são usados para coletar dados sobre o comportamento humano. No futuro, a maioria dos dados utilizados para compreender as cidades virão de sensores digitais de transações pessoais, segundo Batty et al. (2012). Estes dados ficarão disponíveis de várias formas, haja vista que o movimento de dados abertos está ganhando força. Para interpretar esses dados é preciso explorar e ampliar a variedade de técnicas de mineração de dados (*data mining*).

De fato, o volume de dados produzidos pela humanidade desde o princípio até 2003 é igual ao produzido no presente a cada dois dias (CIUDADANOS EN RED, 2013). Para que esta produção exponencial de dados seja utilizada no planejamento urbano, faz-se necessária uma infraestrutura digital que permita aos planejadores facilmente salvar estes conjuntos de dados agregados para análises, isto é, a integração em um sistema de monitoramento incorporado às próprias operações e funções da cidade (HALLER e HÖFFKEN,

2010). Dados coletados de forma colaborativa devem ficar disponíveis para que todos possam analisar, interpretar, e usar, combinando-os com outros dados e informações existentes.

A capacidade de tomar decisões de gestão urbana através de um sistema sensorial que mande informações em tempo real já está em prática através do uso de sensores, que atuam como verdadeiros órgãos dos sentidos da cidade. Em Março de 2013 a conceituada revista alemã *Spiegel* divulgou Santander na Espanha como exemplo de cidade inteligente. Santander possui uma população de cerca de 180 mil habitantes e mais de 10 mil sensores instalados no centro da cidade. Estes sensores são acoplados a lâmpadas, postes, paredes de edifícios, etc., e medem de tudo: luz, pressão, temperatura, umidade, movimentos de carros e pessoas, etc. A cada dois minutos, transmitem os dados para um computador central que os compila e grava. Assim, o sistema sabe exatamente, e quase que instantaneamente, onde os engarrafamentos estão localizados, onde as lâmpadas de iluminação pública devem ser trocadas, ou quando os containeres de lixo precisam ser esvaziados, por exemplo.

A tecnologia também potencializa a oferta de serviços públicos inteligentes. Na parada de ônibus, basta apontar o telefone para saber quando vai chegar o

próximo, bem como os tempos de todas as linhas. Os cidadãos de Santander também podem enviar fotos de problemas, que vão acompanhadas de um relatório digital com a localização via GPS (*Global Positioning System*). O computador central envia a informação automaticamente tanto para aqueles que são responsáveis pela parte técnica do problema, quanto para aqueles que têm a responsabilidade política. Depois, é possível acompanhar quanto tempo leva para o dano ser reparado. Outro aspecto importante é que todos estes dados podem ser acessados livremente.

Conforme Pereira et al. (2013) em breve também será característico das cidades inteligentes ter o seu espaço inteiramente digitalizado e exibido através de vários tipos de representação. Modelos, imagens, vídeos, músicas, tweets e posts, localizáveis no espaço e no tempo, coexistem no espaço urbano com a estrutura física e a infraestrutura. Em outras palavras, a representação do espaço e o espaço representado estão se aproximando e se cruzando.

Deste modo, vislumbra-se que num futuro próximo o planejamento urbano passará a se fundamentar em dados capturados pelos "cidadãos-sensores", e a ubiquidade das tecnologias digitais mesclará espaço real e virtual.



PERSPECTIVA FUTURA

A evolução das tecnologias digitais transformou tremendamente a maneira como as pessoas se comunicam, ao mesmo tempo em que fomenta novas formas de socialização, consumo, produção de conhecimento e ativismo. Elas estão mudando também as formas de relação dos habitantes com o espaço urbano. Iniciativas como o *NextHamburg* fornecem novas oportunidades para as pessoas moldarem seu ambiente, se identificarem, e fortalecerem o sentido de comunidade. Além disso, ferramentas com serviços de mapas online (e.g. *Google Maps*) expandem os limites da compreensão do espaço urbano. Por conseguinte, tudo leva a crer que o *modus operandi* do planejamento urbano será paulatinamente complementadas por arenas digitais, o que configura tanto uma grande oportunidade quanto um desafio. Por um lado, informações estão mais acessíveis do que nunca. Por outro, estes novos fluxos de dados requerem novos métodos de trabalho.

78

GEISA TAMARA BUGS

Possui Graduação em Arquitetura e Urbanismo pelo Centro Universitário Ritter dos Reis (2003), Especialização em Desenho Urbano pela Bauhaus Dessau Foundation (2005), Mestrado (MA) em Planejamento Urbano e Territorial pela Universidade Politécnica da Catalunha (2007), Mestrado (MSc.) em Tecnologias Geoespaciais pela Universidade Nova de Lisboa, University of Muenster e Universidad Jaume I pelo programa Erasmus Mundus (2009) e Doutorado PROPUR/ UFRGS (2014). Atualmente é professora na Universidade Feevale.

REFERÊNCIAS:

BATTY, M.; AXHAUSEN, K. W.; GIANNOTTI, F.; POZDNOUKHOV, A.; BAZZANI, A.; WACHOWICZ, M.; PORTUGALI, Y. Smart cities of the future. UCL working papers, n. 188, 2012.

ALMEIDA, C. M. O diálogo entre as dimensões real e virtual do urbano. In: ALMEIDA, C. M.; CÂMARA, G.; MONTEIRO, A. M. V. (Org.). Geoinformação em urbanismo: cidade real x cidade virtual. São Paulo: Oficina de Textos, 2007.

CIUDADANOS EN RED. Entrevista de Carlo Ratti do Senseable City Lab (MIT) para Elsa Punset. Disponível em: <www.rtve.es/m/alcarta/videos/redes/redes-ciudadanos-red/1906547/?media=tve>. Acesso em: 15 jul. 2013.

DI FELICE, M. As formas digitais do social e os novos dinamismos da sociabilidade contemporânea. Relações públicas comunitárias – a comunicação em uma perspectiva dialógica e transformadora. São Paulo: Summus Editorial, p. 29-44, 2007.

FAINSTEIN, S. S. Planning and the just city. Conference on Searching for the Just City, GSAPP, Columbia University, 2006.

HALLER, C.; S. HÖFFKEN. New Communication Tools and eParticipation: Social Media in Urban Planning. In: SCHRENK, M. POPOVICH, V. ZEILE, P. (eds.) RealCORP 2010 15th International Conference, Vienna, Austria, 2010.

HORELLI, L. (Ed.). New Approaches to Urban Planning, Insights from Participatory Communities. Helsinki: Aalto University, 2013.

JACOBS, J. Morte e vida de grandes cidades. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins

Fontes, 2009.

PEREIRA, G. C.; FLORENTINO, P. V.; ROCHA, M. C. F. City as a social network – Brazilian examples. UDMS 2013 -Urban Data Management Society, University College London, Maio 2013.

RANDOLPH, R. A nova perspectiva do planejamento subversivo e suas (possíveis) implicações para a formação do planejador urbano e regional – o caso brasileiro. X Colóquio Internacional de Geocrítica, Barcelona, 2008.

ROTHBERG, D. Por uma agenda de pesquisa em democracia eletrônica. Opinião pública, v. 14, n. 1, p. 149 - 172. Universidade Estadual de Campinas, 2008.

SILVA, C. N. The E-Planning Paradigm–Theory, Methods and Tools. In: SILVA, C. N. (ed.). Handbook of Research on E-planning: ICTs for Urban Development and Monitoring. IGI Global Snippet, 2010.

SPIEGEL. Living Lab: Urban Planning Goes Digital in Spanish ‘Smart City’. Disponível em: <www.spiegel.de/international/world/santander-a-digital-smart-city-prototype-in-spain-a-888480.html> Acesso em: 13 mai. 2013.

VAINER, C. Cidade de Exceção: reflexões a partir do Rio de Janeiro. XIV Encontro Nacional da ANPUR, Rio de Janeiro, 2011.

WALLIN, S.; HORELLI, L. Playing With The Glocal Through Participatory e-Planning. The Journal of Community Informatics, v. 6, n. 3, 2012.

Western Electric is crossing a telephone with a TV set.



Someday you'll be
a star!

What you'll use is called, simply enough, a Picturephone® set. Someday it will let you see who you are talking to, and let them see you.

The Picturephone set is just one of the communications of the future Western Electric is working on with Bell Telephone Laboratories.

Western Electric builds regular phones and equipment for your Bell telephone company. But we also build for the future.



Western Electric
MANUFACTURING & SUPPLY UNIT OF THE BELL SYSTEM





O papel do passado e seu papel no futuro

ANA CAROLINA PELLEGRINI

O presente texto é parte da tese de doutorado intitulada “Quando o Projeto é Patrimônio: a modernidade póstuma em questão”, orientada pelo Prof. Carlos Eduardo Dias Comas, e apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da UFRGS, em abril de 2011.

Interessou ao trabalho examinar o projeto como elemento eventualmente investido do papel principal na discussão a respeito da proteção do legado arquitetônico do passado, também passível de salvaguarda, e sua relevância como viabilizador de algumas importantes operações e discussões acerca da preservação do patrimônio Moderno.

Do vasto leque de possibilidades de abordagem que abre a questão da proteção da herança arquitetônica Moderna, a tese ocupou-se especialmente das novas arquiteturas oriundas de projetos antigos, especialmente aquelas realizadas ou concluídas após a morte de seus arquitetos, e suas consequentes implicações teóricas e práticas. Desta maneira, foi apresentada uma série de exemplares arquitetônicos póstumos, tratando de analisar não apenas o objeto construído, mas todo o processo que nele redundou.

Para tanto foi fundamental reconhecer a relevância do projeto, o renome do autor e a vontade política de realizá-lo extemporaneamente como elementos fundamentais para o encaminhamento das operações arquitetônicas póstumas, as quais – pelo menos no que tange aos casos abordados pela tese – são consequentes desdobramentos dos movimentos de valorização e preservação da Arquitetura Moderna, que vêm se intensificando desde o final da década de 1980, conjuntura atestada, por exemplo, pela criação do Docomomo¹.

O texto aqui apresentado reúne uma série de reflexões teóricas que permearam a referida tese, almejando alimentar a discussão acerca da importância da documentação para a preservação do patrimônio arquitetônico e da polêmica devolução ao edifício de um “estado que pode nunca ter existido”.

ISSO MATARÁ AQUILO?

Como registro gráfico passível de ser armazenado e catalogado, o projeto é capaz de se tornar fonte de consulta a respeito de uma edificação presente concebida no passado, a qual tenha sofrido as modificações decorrentes da ação do tempo, ou pode se tornar recurso para a materialização futura de uma ideia de outrora.

Tais relações entre tempo, edifício e projeto ensejam a lembrança do famoso texto de Oscar Wilde, “O Retrato de Dorian Gray”. No livro, o personagem-título, de sedutora beleza, vaidoso, deseja a juventude perpétua e é o dono de um misterioso quadro, que o retrata. Ao longo da história, o leitor descobre que, enquanto Dorian permanece sempre jovem e bonito, é sua imagem no quadro enfeitado que envelhece. Uma propriedade mágica atribuída ao registro gráfico que se torna depositário das marcas do tempo, livrando o protagonista do envelhecimento e da deterioração de sua aparência – pelo menos, até certo ponto da história.



Ainda ignorando a estranha faculdade daquela obra de arte, Dorian Gray confidencia ao amigo pintor, Basil Hallward:

Tenho inveja de todas as coisas cuja beleza não morre. Tenho ciúme do retrato que fez para mim. Por que ele há de guardar o que perderei? Todo momento que passa tira-me alguma coisa para dar a ele. Oh! Se fosse possível o inverso! Se o retrato mudasse, e eu fosse sempre o que sou agora! Por que pintou esse quadro? Ele zombará de mim um dia. Zombará horrivelmente! (WILDE, 2006, p. 35)

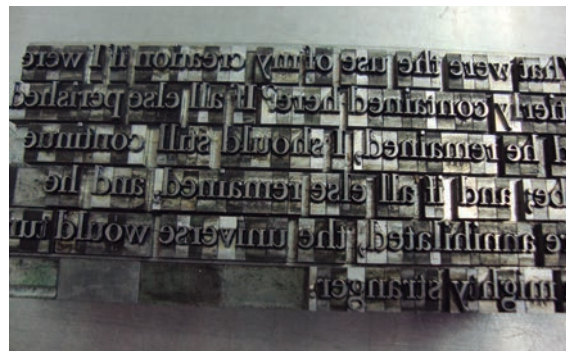
No decorrer da história, entretanto, Dorian Gray surpreende-se com a inesperada realização de seu desejo e com inversão de papéis entre sua aparência e o quadro. Enquanto seu corpo permanece jovem enquanto o tempo passa, é seu retrato que se modifica e vai perdendo a beleza dia a dia, registrando as cicatrizes e marcas impressas pelo transcorrer de uma vida de excessos.

Esse quadro seria para ele o mais mágico dos espelhos. Revelara-lhe o seu corpo e assim lhe mostraria a sua alma. (...) Quando o sangue fugisse das faces da efígie, deixando atrás de si uma pálida máscara de giz opaco e olhos baços, Dorian Gray continuaria a ostentar o viço da mocidade. (WILDE, 2006, p. 95)

Fora do romance de Wilde, entretanto, retratos costumam resistir mais e melhor às marcas do tempo do que seus modelos. Da mesma maneira, o projeto conta com essa propriedade em relação aos edifícios, tendo, sobre o retrato, a vantagem da dupla natureza: a de documento e a de instrumento. Ou seja, além de registrar a imagem do estado inicial (ou ideal) da edificação, é capaz de devolvê-lo a certo ponto de sua existência, já que pode atuar como referência para sua restauração.

O projeto, portanto, interessa não só enquanto prefiguração da obra do futuro, mas enquanto guia para a intervenção na obra de qualquer passado, muito particularmente no passado do Moderno, que um dia quis ser eternamente moça.

De fato, em certo sentido, o papel resiste mais do que a pedra. Voltando à literatura, em “Notre Dame de Paris”, de 1831, o arcediogo Frollo, personagem criado por Victor Hugo para seu romance ambientado no século XV, tinha até previsto que o papel – a imprensa recém-inventada – mataria a pedra – a arquitetura – enquanto meio de comunicação e integração cultural privilegiado: ceci (o livro) tuera cela (a catedral)².



*Ora, que precária imortalidade a do manuscrito!
Como um edifício é um livro bem mais sólido,
duradouro e resistente! Para destruir a palavra
escrita, basta um facho, um turco. Para demolir a
palavra construída, é preciso uma revolução social,
uma revolução terrestre. Os bárbaros passaram
sobre o Coliseu, o dilúvio talvez sobre as pirâmides.*

No século XV tudo muda.

*O pensamento humano descobre um meio de
se perpetuar não só mais duradouro e mais
resistente que a arquitetura, mas ainda mais
simples e mais fácil. A arquitetura é destronada.
As letras de pedra de Orfeu serão sucedidas pelas
letras de chumbo de Gutenberg.*

O livro vai matar o edifício. (HUGO, 2006, p. 174)





Paradoxalmente, porém, o papel tem-se mostrado capaz de dar nova – ou primeira – vida à obra de arquitetura. É capaz mesmo de ressuscitá-la ou viabilizar a confecção da prótese ou do implante³ que vai repará-la, integrá-la ou completá-la. O tempo pode ser detido na obra moderna sem dano ao seu registro gráfico, melhor que no caso do aspirante à mocidade eterna do romance de Oscar Wilde.

Como se vê, ao contrário do que afirmou o personagem de Victor Hugo, o papel parece ser capaz de ressuscitar o edifício, mesmo na ausência de seu autor, tornando possíveis, inclusive, procedimentos arquitetônicos póstumos baseados em projetos antigos. Seria então o projeto capaz de conferir

permanência à vanguarda, uma vez que pode oferecer subsídios para sua manifestação a qualquer tempo, já que é investido de potencial vigência maior do que a dos edifícios construídos? Em caso afirmativo – e especialmente no que diz respeito à Arquitetura Moderna, como fica a adequação do discurso sobre o Espírito da Época, o *Zeitgeist*, quando a construção tardia de um projeto com dezenas de anos depara-se com o contexto do novo tempo?

Corpo e alma, alma e corpo – que dupla misteriosa! (...). A separação entre o espírito e a matéria é um mistério; como é um mistério a união do espírito com a matéria. (WILDE, 2006, p. 58)

Que o projeto pode, assim como um quadro, uma partitura, ou um edifício, ser valorizado como patrimônio passível de cuidado e restrições visando à sua preservação como bem material encerrado em si mesmo parece ser um tema mais consensual do que polêmico. Da mesma maneira, não há dúvidas sobre a existência de edificações e monumentos realizados ao longo da história da humanidade que mereçam especial tratamento para que não se deteriore com a passagem do tempo.

O que costuma despertar o debate são as iniciativas que pretendem libertar o projeto-patrimônio do papel e conferi-lo materialidade em época distinta daquela em que foi concebido. Via de regra, também não são decisões consensuais as escolhas dos critérios para a eleição de quais exemplares (projetos ou edifícios) devem ser preservados e da maneira através da qual serão protegidos.

É a esta altura que se tem tradicionalmente verificado a atração do cientificismo e da prescrição sobre o problema do patrimônio – ainda mais, quando se trata de obra Moderna realizada após a morte de seu arquiteto.

Embora a maioria dos arquitetos reconheça que não é possível determinar um método científico, fórmulas ou leis que garantam excelência ao resultado do processo de projeto de arquitetura, quanto ao tratamento do patrimônio arquitetônico verifica-se, geralmente, o oposto. Pelo menos desde o século XVIII, várias e variadas foram as buscas pelas verdades ditas científicas a respeito do gerenciamento do patrimônio, e até hoje não há consenso sobre quais são os procedimentos mais adequados para a realização de intervenções em edificações reconhecidas como patrimônio, as quais costumam receber atenção tanto do meio acadêmico quanto da sociedade em geral.

Mesmo levando em consideração a vasta gama de nuances ensejada pelas opiniões destes grupos, é possível identificar os dois pólos antagonísticos da polêmica busca pela verdade absoluta nos procedimentos de preservação: de um lado está

o grupo mais comedido, preservacionista, que reconhece no desgaste do tempo sobre o edifício a ser protegido seu caráter autêntico, o testemunho da história; estes tiveram o inglês John Ruskin como um de seus primeiros e principais advogados. Em sua conhecida e paradigmática obra, “Seven lamps of architecture”, de 1849, Ruskin recomenda parcimônia – para dizer pouco – no trato dos edifícios, que considera depositários da memória das sociedades. É justamente em sua “lâmpada da memória”, que o autor desenvolve seu aforismo 31: “O chamado restauro é a pior das destruições”.

Não falamos portanto de restauro. Trata-se de uma mentira do princípio ao fim. Pode-se fazer a cópia de um edifício como se pode fazer a de um cadáver: a cópia pode ter dentro de si a estrutura das velhas paredes, como o molde de um rosto pode ter um esqueleto; mas em nenhum dos dois casos consigo ver qualquer vantagem; e não me interessa. (...) Mas, dizem, o restauro pode apresentar-se como uma necessidade. Certo! Olhem-na bem na cara esta necessidade, e procuremos entendê-la em seus diversos âmbitos. É uma necessidade destrutiva. Aceitem-na assim; e então destruam todo o edifício, espalhem as pedras nos cantos mais remotos, transformem-na em escombros, ou em material de construção, se quiserem; mas o façam honestamente, e não ergam um monumento à mentira em seu lugar. (RUSKIN, 2007, p. 228, tradução nossa)

Na outra ponta estão os que defendem a linha de atuação do teórico – e homem de ofício – francês, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, que não tomava o respeito ao passado como premissa paralisadora, mas sim como oportunidade para seu trabalho como arquiteto-projetista. É no verbete “Restauration”, de seu “Dictionnaire Raisonné de l’Architecture Française Du XVe au XVIe siècle”, editado entre 1854 e 1868, que ele deixa clara sua “falta de cerimônia em relação ao pré-existente” (KÜHL in VIOLLET-LE-DUC, 2000, p. 19), e disserta sobre a importância da formação técnica no trato desta matéria, chamando atenção para a relevância da função do edifício, e posicionando-se

ideologicamente contrário a Ruskin, como atestam o seguinte trecho:

Proveniente das mãos do arquiteto, o edifício não deve ser menos cômodo do que era antes da restauração. Com bastante freqüência os arqueólogos especulativos não levam em conta essas necessidades e culpam veementemente o arquiteto de ter cedido às necessidades do presente, como se o monumento que lhe é confiado fosse seu, e como se ele não tivesse que cumprir os programas que lhe são dados.

Mas nessas circunstâncias, que se apresentam habitualmente, é que a sagacidade do arquiteto se deve exercer. Ele tem sempre as facilidades de conciliar seu papel de restaurado com o de artista encarregado de satisfazer as necessidades imprevistas. Ademais, o melhor meio para conservar um edifício é encontrar para ele uma destinação, é satisfazer tão bem todas as necessidades que exige essa destinação, que não haja modo de fazer modificações. (VIOLLET-LE-DUC, 2000, p. 64-65)

Ainda que, desde os tempos de Ruskin e Viollet-le-Duc, os radicalismos tenham se abrandado, não foram até hoje encontradas verdades irrefutáveis sobre os caminhos mais adequados a serem tomados quanto à preservação do patrimônio edificado – o que, pelo menos por Viollet-le-Duc, teria sido visto com bons olhos, já que o arquiteto acreditava que: “a polêmica gera as ideias e leva ao exame mais atento dos problemas duvidosos; a contradição ajuda a resolvê-los.” (VIOLLET-LE-DUC, 2000, p. 35)

Os ânimos acirram-se quando se trata da preservação da Arquitetura Moderna, cuja relevância como patrimônio – principalmente em âmbito internacional – remonta a poucas dezenas de anos. A discussão aquece-se ainda mais quando vêm à baila as construções póstumas modernistas, uma vez que poucos são os textos prescritivos ou reflexivos a respeito do tema, ainda novo neste início de século XXI.

Theodore Prudon é um dos poucos a abordar este assunto, dissertando sobre o que chama de “intenção

de projeto” e seguindo viés, senão ortodoxo, cuidadoso sobre a conveniência das reconstruções:

Até que ponto o conceito da intenção de projeto deve ser tomado? Se a intenção de projeto é compreendida e bem documentada, mas o edifício foi demolido, ele deve ser reconstruído? As respostas da comunidade preservacionista têm sido negativas. Reconstrução completa de uma edificação continua a ser associada com falsificação da história; é geralmente considerada a criação de uma réplica historicizada e inautêntica de um original que nunca poderá ser recapturado. Entretanto, ambas as reconstruções, parciais e totais, existem e continuam a ser realizadas. (PRUDON, 2008, p. 47)

De outra parte, a espanhola Ascensión Hernández Martínez lança sobre a questão um olhar mais inclusivo e plural, revelando sua postura relativista sobre as operações de reconstrução e conceitos diretamente envolvidos – e que preocupam tanta gente, como identidade, autenticidade e originalidade:

Parece evidente que já não é mais sustentável o rechaço monolítico a todas as reconstruções arquitetônicas, uma vez que existem ocasiões que justificam sua existência; entretanto, diante da proliferação de tantas cópias, clones, réplicas, reconstruções ou “neomonumentos”, teremos que repensar os conceitos de identidade, autenticidade e originalidade em cada caso, para podermos chegar a alguma conclusão (se é que isto é possível) sobre sua natureza e sua condição artística. (MARTÍNEZ, 2007, p. 63)

Note-se que ambos os trechos referem-se a reconstruções e não a construções póstumas, operações que tendem a tornar a questão ainda mais controversa, principalmente no que diz respeito aos créditos do autor do projeto.

Paralelamente à busca de critérios científicos para o manejo do patrimônio e das arquiteturas póstumas, há a paradoxal preocupação com a adequação moral

de tais operações. É lícito aventar, inclusive, que a histórica procura por respostas científicas neste *métier* provenha da necessidade de confirmação ou legitimação de juízos morais – que não partem apenas do público leigo, mas também campeiam nos meios acadêmico e político.

Entretanto, apesar do esforço da maioria no sentido de ditar normas e regras para garantir a validade e a autenticidade dos procedimentos relativos ao legado arquitetônico deixado pelos antepassados (seja ele construído ou não), parece mais adequado propor a abordagem deste tema de maneira pouco absoluta, e examinar a hipótese de que construções póstumas de projetos modernos sejam mais uma questão de política⁴ do que de ciência ou moral.

(...) inseridas [as cópias] como estão na cada vez mais potente indústria cultural onde o patrimônio e a arte (e muito mais a arquitetura) são um recurso político e econômico de primeira ordem, deveria ser debatida sua função como elementos representativos do mesmo assim como o uso que delas faz a sociedade contemporânea, oscilante entre a rentabilidade mercantil, a manipulação ideológica e a educação e formação do espectador. (MARTÍNEZ, 2007, p. 63-64, tradução nossa)

Parece não ser possível ou desejável, portanto, chegar à construção de critérios que definam categoricamente como proceder em relação às propostas de (re)materialização dos projetos modernos. Por outro lado é fundamental despertar o debate acerca do tema, chamando atenção para a importância da crítica e do bom senso no que tange a preservação do legado moderno em seu amplo escopo, incluindo não apenas os edifícios construídos, mas também o acervo dos projetos (ainda) não executados.

(...) “Vê-se, pois, que os princípios absolutos nessas matérias podem conduzir ao absurdo.” (VIOLLET-LE-DUC, 2000, p. 50)

ISSO OU AQUILO

Que tristeza! – murmurou Dorian – Que tristeza! – repetiu, com olhos cravados na sua efígie. – Eu irei ficando mais velho, feio, horrível. Mas este retrato se conservará eternamente jovem. Nele, nunca serei mais idoso do que neste dia de junho... Se fosse o contrário! Se eu pudesse ser sempre moço, se o quadro envelhecesse!... Por isso, por esse milagre eu daria tudo! Sim, não há no mundo o que eu não estivesse pronto a dar em troca. Daria até a alma! (WILDE, 2006, p. 34)

Era pressentimento de que o pensamento humano, mudando de forma, ia mudar de modo de expressão: de que a idéia capital de cada geração se não escreveria mais com a mesma matéria e da mesma maneira; de que o livro de pedra, tão sólido e tão durável, iria dar lugar ao livro de papel, mais sólido e mais duradouro ainda. Sob esse ponto de vista, a vaga fórmula do arcediogo tinha um segundo sentido: significava que uma arte ia destronar a outra arte. Ele queria dizer: – A imprensa matará a arquitetura. (HUGO, 2006, p. 168)

Os dois romances que servem de fio condutor e de apoio literário à argumentação teórica deste texto – “O Corcunda de Notre-Dame” e “O Retrato de Dorian Gray” – abordam o tema do poder do registro gráfico como congelador do tempo (ou de algum tempo). O primeiro aponta a imprensa como meio mais eficiente que a pedra para registro permanente da história. Sobre o edifício – a Catedral – o livro escrito tem a vantagem da ubiquidade, já que pode ser multiplicado indefinidamente e, por conseguinte, alcançar lugares onde os manuscritos nunca haviam chegado. Já no segundo, a relação entre o retrato e seu modelo é mais complexa e menos provável, uma vez que Dorian Gray envelhece apenas no quadro, enquanto seu corpo permanece sempre jovem. Pode-se dizer, inclusive, que Oscar Wilde atribuiu ainda mais poderes ao registro gráfico do que, cerca de meio século antes, foi capaz de prever Victor Hugo.

Duas questões levantadas por Hugo e Wilde interessam à discussão sobre o projeto entendido como patrimônio: a possibilidade de reprodução e replicação a partir do registro gráfico, e a manipulação do tempo e de seus efeitos.

Sobre a primeira questão, cabe a lembrança de “Ensaio sobre o projeto”, de Alfonso Corona Martínez. Segundo o autor, “o processo projetual implica uma série de operações que resultam em um modelo do qual ‘será copiado um edifício.’” (CORONA MARTÍNEZ, 2000, p. 17) A partir desta afirmação, não parece absurda a analogia entre o projeto e a obra de arte pictórica, já que o quadro é o resultado da cópia de um original (uma pessoa, uma paisagem, um objeto). Entretanto, o papel do suporte gráfico é diferente num caso e noutro, já que é o quadro, ao contrário do projeto, a cópia de um modelo.

Em arquitetura, o desenho precede o objeto e é o meio que intermedia (e pode até enfraquecer) a relação entre arquiteto e edifício. Em seu texto “Translations from drawing to building”, Robin Evans trata de entender (e de explicar) a relação arquiteto – desenho – edifício, refletindo sobre o distanciamento entre o profissional de arquitetura e o resultado final de seu trabalho, o qual não se verifica no campo da maioria das artes:

Fiquei muito impressionado com aquilo que na época [em que ensinava na escola de artes] parecia a peculiar desvantagem do trabalho dos arquitetos, que nunca atuando diretamente no objeto de suas ideias, sempre trabalham nelas através de algum meio intermediário, quase sempre o desenho, enquanto pintores e escultores, que poderiam passar algum tempo em croquis preliminares ou maquetes, terminam todos trabalhando no próprio objeto, o qual, naturalmente, absorve a maior parte de sua atenção e esforço. (...) O esboço e a maquete estão muito mais perto da pintura e da escultura que o desenho do edifício, e o processo de desenvolvimento – a formulação – raramente leva a uma conclusão na etapa dos estudos preliminares. (EVANS, 1997, p. 156, tradução nossa)

Enquanto nas outras artes, de maneira geral, o recurso do desenho é posterior à existência do objeto – como no caso do retrato, Robin Evans aponta no projeto de arquitetura o que ele chama de princípio da “direção invertida”, já que a arquitetura é trazida à existência através do desenho, e não o contrário. Diferentemente do que ocorre no ofício do pintor ou do escultor, o desenho do arquiteto anuncia o objeto que ainda está por existir. É certo que um pintor ou escultor não se ocupa necessariamente de retratar a realidade. No entanto, mesmo quando o produto de sua arte nasce da imaginação, não está implicada como premissa a posterior materialização da ideia, como no caso do projeto de arquitetura.

Enquanto Corona-Martínez fala do edifício como cópia extraída do projeto, Evans aborda os conceitos de translação e de transmutação para dissertar sobre o desfecho do processo de produção da arquitetura. Transladar, como lembra o autor inglês, é mover alguma coisa sem alterá-la. Projeto e edifício, segundo ele, estão separados não por um processo de translação, mas sim de transmutação, que envolve, evidentemente, uma modificação substancial.

O desenho tem limitações de referência intrínsecas. Nem todas as questões arquitetônicas (...) podem ser alcançadas através do desenho. (...) os próprios desenhos têm-se tornado repositórios de efeitos e focos de atenção, enquanto a transmutação que ocorre entre desenho e edifício permanece em grande medida um enigma. (EVANS, 1997, p. 159-160, tradução nossa)

A partir da elaboração teórica de Evans, é possível especular que o principal ingrediente desta transmutação do projeto em edifício esteja implicado no processo de interpretação – que, aliás, também está presente nas artes. Por mais que o projeto – principalmente após a modernidade – reúna os elementos necessários à sua compreensão, trata-se de uma abstração que não está livre do risco (ou da oportunidade, dependendo do caso) de ser interpretada. O fenômeno da transmutação, entretanto, não se resume à passagem pelo crivo da

15(10) Ideias sobre futuro

interpretação. Trata-se de uma mudança de essência – de representação a objeto – facilmente reconhecível por qualquer um, mas cuja obviedade torna-se menos ululante quando análoga à ideia de cópia e modelo.

Sobre a relação entre cópia e modelo, cabe aqui a lembrança do provocativo quadro do artista belga René Magritte “Isto não é um cachimbo”, ao qual o filósofo Michel Foucault rendeu homenagem em texto

homônimo, publicado pela primeira vez em 1973.

A frase “Ceci n’est pas une pipe” pintada abaixo da imagem do cachimbo lembra ao observador que a obra de Magritte não é feita deste ou de outros objetos, mas sim de suas representações pictóricas, dando margem à reflexão filosófica de Foucault.



Ceci n'est pas une pipe.

Meu Deus, como tudo isso é bobo e simples; este enunciado é perfeitamente verdadeiro, pois é bem evidente que o desenho representando um cachimbo não é, ele próprio, um cachimbo? E, entretanto, existe um hábito de linguagem: o que é este desenho? É um bezerro, é um quadrado, é uma flor. Velho hábito que não é desprovido de fundamento: pois toda função de um desenho tão esquemático, tão escolar, quanto este é a de se fazer reconhecer, de deixar aparecer sem equívoco nem hesitação aquilo que ele representa. Por mais que seja o depósito, sobre uma folha ou um quadro, de um pouco de plumbagina ou de uma fina poeira de giz, ele não “reenvia” como uma flecha ou um indicador apontado a um certo cachimbo que se encontra mais longe, ou alhures; ele é um cachimbo. (FOUCAULT, 2002, p. 20 - 21)

No caso do projeto arquitetônico, parece ser evidentemente desnecessário anotar junto do desenho algo como “isto não é o edifício”. É de domínio do senso comum que plantas, fachadas, cortes, perspectivas, etc. são meras representações do futuro edifício. Qualquer um sabe, mesmo que não consiga elaborar filosoficamente a questão, que um projeto não é o edifício e tampouco o será. Um projeto é uma representação de algo que ainda vai ser assim como um retrato representa algo ou alguém como já foi.

O desenho é a invenção de um objeto por meio de outro, que o precede no tempo. O projetista opera sobre este primeiro objeto, o projeto, modificando-o até julgar satisfatório. Em seguida, traduz suas características em um código adequado de instruções para que seja compreendido pelos encarregados da materialização do segundo objeto, o edifício ou a “obra”.

(...) As representações gráficas do objeto futuro constituem a parte principal do projeto. (CORONA MARTÍNEZ, 2002, p. 11)

ISSO RESSUSCITARÁ AQUILO

A constatação da distância e da distinção entre projeto e obra construída não são polêmicas.

Entretanto, tanto as ideias de Evans quanto as de Corona Martínez ensinam a discussão a respeito da possibilidade de replicação do edifício – este sim, tema que costuma despertar debate.

Corona Martínez, quando caracteriza o projeto como um modelo e o edifício como uma cópia não indica nem “quando” tampouco “quantas vezes” esta cópia poderá ou deverá ocorrer, o que deixa aberta a possibilidade da existência de mais de uma cópia e torna mais pertinente daqui para a frente a analogia do projeto com as artes reprodutíveis – como a escultura em bronze, que permite a extração de vários exemplares a partir de um só molde. Tomada ao pé da letra, a afirmação do autor dá margem a imaginar que um só projeto (ou molde) possa tornar possível várias cópias. E ainda: como não há prazo fixado para a validade do projeto bem guardado, estas replicações poderiam se dar em tempos distintos – inclusive na ausência de seu autor.

Já na década de 1930, diante das possibilidades facultadas pela industrialização e pelos passos cada vez mais acelerados das invenções tecnológicas, Walter Benjamin ocupava-se do tema da reprodutibilidade da obra de arte, abordando a questão da cópia.

Ao contrário da maioria de seus colegas da Escola de Frankfurt, que viam nas reproduções uma necessária perda de identidade e de originalidade, Benjamin, reconhecendo as especificidades de cada manifestação artística, dedica-se principalmente à análise do cinema e da fotografia, e assume que a validade da replicação depende da natureza da obra, pois, segundo ele, há obras de arte criadas para serem reproduzidas.

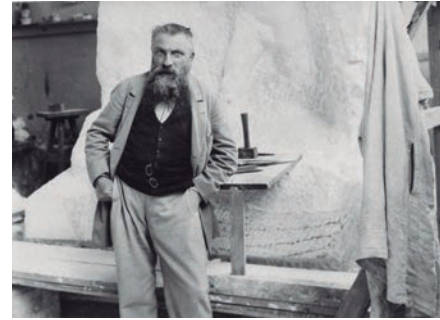
A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, em quanto menos colocar em seu centro a obra original. (BENJAMIN, 1994, p. 180)

Em seu ensaio “The Originality of the avant-garde”, Rosalind Krauss disserta sobre a obra de

1:(10) Ideias sobre futuro

Auguste Rodin, e reflete sobre a legitimidade da produção de novas esculturas baseadas nos moldes elaborados pelo artista, explorando conceitos como autenticidade, originalidade, cópia, réplica, etc. A autora concentra-se no exemplo da realização de novo molde das Portas do Inferno, em 1978:

Algumas pessoas – não creio que tenham sido todas – que se sentaram neste teatro para ver o processo de fundição de As Portas do Inferno devem ter pensado que estavam sendo testemunhas de uma falsificação. Além do mais, Rodin havia morrido em 1918 e, seguramente, uma obra sua produzida mais de sessenta anos depois desta data não poderia ser genuína, não poderia ser original. O assunto é mais interessante do que parece, e não pode ser resolvido com uma simples resposta afirmativa ou negativa. (KRAUSS, 1986, p. 136, tradução nossa)



No mínimo, a atitude da crítica em relação à repetição na Arquitetura Moderna é mais ambivalente que em outras artes. O valor de raridade tem algum impacto, particularmente quando estão em pauta efeitos espetaculares como, por exemplo, os de Frank Gehry em Bilbao; a fadiga estética é um fato, e os prédios subsequentes de Gehry na mesma linha não tiveram a mesma acolhida. O protótipo – entendido como o piloto, e não como o molde de reprodução da série – pode ser mais valorizado que suas variantes seguintes, percebidas como degradação. A Unidade de Habitação de Marselha é muito mais reconhecida que as demais, embora a comparação seja injusta, porque esse apreço baseia-se em fatores como a quantidade e qualidade de equipamentos, só viáveis com orçamento bem mais generoso, visando a uma população de maior renda.

Krauss aponta rarefação sistemática como estratégia de valorização econômica da obra de arte de reprodução, o que não é comum ou viável na arquitetura. O culto da originalidade na Arquitetura Moderna dá-se mais em termos da ideia original que em termos do culto do original como matriz. Curiosamente, em português como em inglês, a palavra autêntico tem em suas acepções “aquilo que constitui uma cópia ou imitação fiel de um original” e “aquilo que é feito da mesma forma que o original”.

A autora sugere que a noção do original, singular e inovador seja uma construção ideológica do século XIX, consequência das novas possibilidades de repetição e reprodução. Paradoxalmente, a noção do original singular e inovador pode ser julgada ela mesma derivativa. George Kubler, por sua vez,



distingue objetos primos da massa de réplicas mais ou menos fiéis que os sucede, e fala da dificuldade, na longa duração, de identificar tais objetos com rigor. Argumenta a favor da importância das duas espécies na constituição de sequências formais, chamando a atenção para a tensão entre a variação libertadora e estimulante (mas que pode levar ao caos na falta de qualquer controle) e a repetição estabilizante e confortadora (mas que pode levar à entropia pelo excesso de controle), ao mesmo tempo em que sugere que a invenção ou objeto primo equivale a uma variação de maior grau de inovação. Significativamente, a variação é uma técnica e um elemento de composição reconhecidos na história da música e na sua prática, erudita ou popular, apresentada por orquestras de câmara ou conjuntos de jazz. Perseguindo a analogia musical, o projeto arquitetônico surge adicionalmente como partitura que admite interpretações diversas dentro de certas margens, complementando a ideia de molde e a aproximação a roteiro de filme (ou a peça de teatro).

Abordando a questão da reproduzibilidade e considerando as possibilidades oferecidas pelo desenvolvimento tecnológico dos últimos anos, Fernando Diez, no texto “Crisis de autenticidad”, publicado em 2008, vai além:

A cópia já não é cópia, mas sim idêntica ao original. Porque não se trata de uma cópia subsidiária, com menos valor, com alguma classe de perda. Enquanto que na tecnologia analógica a cópia da cópia era cada vez mais imperfeita até chegar à deformação, como acontecia com a gravação da gravação com o som ou com a fotocópia da fotocópia com a imagem, com a informação digitalizada o som ou a imagem podem ser reproduzidos infinitas vezes fazendo com que a última cópia seja igual ao primeiro original. (DIEZ, 2008, p. 161, tradução nossa)

Transpostas para a arquitetura, entretanto, tais ideias causam certo estranhamento. Mesmo que se admita o projeto como molde e o edifício como sua cópia, é certo que nem um nem outro esgotam-se em si mesmos, mas sim, dizem respeito a um vasto

rol de variáveis e condicionantes, como o lugar, a época, o clima, o programa, o usuário, etc. É lícito especular que, para produzir mais de uma cópia fiel de um edifício seria necessário replicar também todos os seus condicionantes. Entretanto, conforme esclarecido a priori, a relação do projeto com a obra de arte reproduzível é análoga, e não idêntica, e ajuda a fundamentar o tema do projeto como patrimônio, considerando que o papel, além de não matar a pedra, pode contribuir para sua preservação.

A abordagem do projeto como patrimônio parece, à primeira vista, senão contraditória, paradoxal, já que se costuma associar a ideia de patrimônio ao objeto construído. Admitindo-se, entretanto, o edifício como uma cópia do projeto, este último eleva-se à categoria de “original” e, desde sempre, originais estiveram investidos de maior valor patrimonial do que suas cópias. Mas não é só o jogo de palavras que interessa à discussão.

Para entender o projeto como patrimônio cabe retomar a segunda questão que permeia tanto a história de Dorian Gray quanto o romance de Victor Hugo: a manipulação do tempo e de seus efeitos através do registro gráfico.

São raros na bibliografia atualmente disponível textos que apresentem ou comentem projeto e patrimônio segundo o viés aqui adotado. De maneira geral, os textos que associam os dois temas tratam do projeto enquanto conjunto de procedimentos capazes de viabilizar o restauro visando à recuperação do patrimônio já edificado, e não abordam o sentido inverso, que é o do projeto como protagonista e não como instrumento. O que se pretende é argumentar que, independentemente de sua materialização, o projeto pode ser investido do status de patrimônio. Adequadamente conservado (como ideia e registro), o projeto pode viabilizar a construção, reconstrução ou completamento de um edifício a qualquer tempo, servindo como fonte, guia ou referência para a sua materialização tardia – ainda mais se admitido que sua natureza é diferente e independente da obra, conforme se pode apreender dos ensinamentos de Corona Martínez e de Evans.

15(10) Ideias sobre futuro

Esta noção é fundamental para o tema da materialização póstuma da arquitetura, que depende diretamente da valorização do projeto como bem a ser conservado; de outra maneira, não se justificaria. Paradoxalmente, a materialização tardia de uma edificação – ou de algumas de suas partes – há muito planejada parece ser mais resultado da vontade de proteger o projeto como ideia original do que a materialidade da obra.

Não é intenção do texto, entretanto, afirmar que a materialização do projeto é o meio de fazê-lo ascender à categoria de patrimônio, mas sim, que é uma das possíveis consequências de sua valorização como tal.

O PAPEL DO PASSADO E A PEDRA NO FUTURO

Operações de completamento ou de reconstruções não são novidade na história da arquitetura, haja vista exemplos como: a Basílica de São Petronio, em Bolonha, cuja obra iniciou em 1390, arrastou-se por séculos e não chegou a concluir a fachada; a reconstrução do Campanário de São Marcos, em Veneza, concluída em 1912, após a total ruína do prédio menos de dez anos antes⁵; a reconstrução da Catedral de Cristo Salvador⁶, sede da Igreja Ortodoxa Russa, completamente destruída pelos comunistas em 1933, durante o regime stalinista e reinaugurada no ano 2000; a Igreja da Sagrada Família, em Barcelona, projetada por Gaudí no final do século XIX e até hoje ainda não concluída.



No entanto, quando o tema é completamento de edificações modernistas, a operação tende a se tornar mais delicada e fica difícil encontrar os denominadores comuns entre as determinações previstas em projeto, as exigências (funcionais, formais, econômicas) impostas pelo passar do tempo e as opiniões dos especialistas e da opinião pública. A coisa se complica ainda mais quando a edificação a ser completada é tombada (ou faz parte de um conjunto tombado) em alguma instância pelos órgãos de proteção ao patrimônio histórico.

Parte do debate decorre da resistência, ainda verificada entre os mais conservadores, em assumir o Moderno como patrimônio, postura típica de quem associa valor histórico exclusivamente a passado longínquo, e não compreende que o presente é também o futuro do passado, e a relevância histórica compreende todo este arco temporal. No entanto, mesmo que o Moderno não seja mais tão novo assim, outro fator que certamente contribui para a resistência em sua aceitação como patrimônio é o repertório formal ainda vigente. Principalmente diante do leigo, as linhas modernistas são facilmente confundidas com a linguagem arquitetônica contemporânea – ainda mais no caso de edificações bem conservadas.

Ainda mais difícil do que aceitar o Moderno como patrimônio é admitir a reconstrução ou construção póstuma de exemplar modernista. Neste caso, os argumentos contrários costumam fundamentar-se na premissa moderna de expressão do *Zeitgeist* através da arquitetura. A citação do Espírito da Época é recorrente na obra dos modernistas, os quais preconizavam que o edifício deveria expressar o seu tempo, fosse através de suas formas ou dos materiais nele empregados. Um projeto moderno construído “fora de seu tempo” tal qual concebido no passado poderia, segundo os críticos desta ideia, construir um falso histórico, capaz de enganar o observador, além de ir de encontro a um princípio da própria Arquitetura Moderna.

O conceito de *Zeitgeist* pode ser relacionado ao de “aura”, elaborado por Walter Benjamin, em outra passagem do texto anteriormente mencionado.

Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. (...) é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ele deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas ficarem “mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único dos fatos através da sua reprodutibilidade. (BENJAMIN, 1994, p. 170)

Há quem sustente, portanto, que a construção ou completamento tardio (ou póstumo) possa trazer à luz um edifício sem aura, sem o espírito de seu tempo. Não teria sido à toa que Dorian Gray oferecera sua alma para invocar a magia do retrato. Certamente sabia que o alto preço a pagar pela manutenção de sua juventude às custas do registro gráfico seria o esvaziamento anímico.

Fora dos romances, entretanto, convém a seguinte observação: a preocupação com a aura ou com o Espírito da Época é característica da modernidade, e era de se esperar que seus projetos e textos teóricos advogassem em seu favor. No entanto, a tomada do Moderno como patrimônio bem como a eventual materialização “fora de época” de seus projetos são fenômenos da contemporaneidade, que, como se sabe, alicerça-se em princípios mais plurais e adota um ideário diferente daquele preconizado na primeira metade do século XX. Não é porque a linguagem do Moderno ainda vige que todo o seu discurso mantém-se em vigor. É natural que o patrimônio Moderno seja visto hoje com o olhar do presente, e não segundo os valores do passado. Arquiteturas póstumas podem ser mais bem compreendidas como fenômeno da contemporaneidade quando tomadas como ilustração do conhecido texto-manifesto publicado por Peter Eisenman em 1984, o “Fim do Clássico”, no qual o autor apresenta as ficções da representação, da razão e da história – com a qual as arquiteturas póstumas podem ser mais diretamente relacionadas⁷.

Segundo Eisenman, a ideia de uma origem temporal teria surgido junto com o Renascimento e trazido com ela a noção de passado. Até então, de acordo com o autor, não existia o conceito de “movimento progressivo do tempo” e, ao estabelecer-se um ponto fixo para o começo, a consequência da invenção do tempo e da consciência a seu respeito teriam acarretado o prejuízo da ideia do eterno e a adoção de uma postura para simular o intemporal, à qual ele classifica de clássica. (in NESBITT, 2006, p. 238)

A tentativa do clássico de recuperar o intemporal levou, paradoxalmente, a um conceito de história balizado pelo tempo como causa da intemporalidade. A consciência do movimento progressivo do tempo veio para “explicar” um processo de mudança histórica. (EISENMAN in NESBITT, 2006, p. 239)

No que respeita a modernidade, a ideia do Zeitgeist, ao mesmo tempo que intenciona valorizar o presente, o atual e o contingente, acaba reforçando a clássica postura histórica.

Ironicamente, ao invocar o espírito da época em vez de abolir a história, a arquitetura moderna não fez mais que continuar agindo como “parteira da forma historicamente significativa”. Desse ponto de vista, a arquitetura moderna não foi uma ruptura com a história, mas simplesmente um momento no mesmo continuum, um novo episódio na evolução do Zeitgeist.

(...) a ideologia do Zeitgeist confinou-os [os Modernos] ao seu próprio presente histórico com a promessa de libertá-los de seu passado. (EISENMAN in NESBITT, 2006, p. 238 e 240)

É certo que uma edificação nova baseada em projeto moderno pode ser entendida com uma simulação histórica, pelo fato de vestir com as formas de uma época o espírito de outra. Mas a constatação não é correta. Conforme Peter Eisenman, a ficção converte-se em simulação quando não se reconhece sua condição de ficção. Nesse sentido, pode ser que a

Arquitetura Moderna no seu tempo tenha contribuído mais para a “ficção da história” que as suas materializações tardias, já que o próprio Espírito da Época era uma simulação.

(...) a ilusória eternidade do presente traz consigo a percepção da natureza temporal do passado. É por isso que a representação de um Zeitgeist sempre envolve uma simulação, o que pode ser observado no uso clássico da repetição de um tempo passado para invocar o intemporal como expressão de um tempo presente. Dessa maneira, no argumento do Zeitgeist sempre haverá um paradoxo inconfessável, a simulação do intemporal como expressão do temporal. (EISENMAN, in NESBITT, 2006, p. 240)

Quando o projeto torna-se patrimônio, e passa pelo ato de transmutação que o faz sair do papel para tornar-se pedra, rompe-se com os procedimentos clássicos enunciados por Eisenman (in NESBITT, 2006, p. 240-241), já que são cortadas as “amarras do intemporal com o temporal (a história)”. Portanto, se em Victor Hugo a arquitetura era capaz de levar um tempo a outros tempos através da pedra, um novo Espírito da Época permite que o papel do passado faça a arquitetura viajar na história e se tornar presente no futuro.

NOTAS:

¹ O Docomomo surgiu na Holanda, em 1988, como uma organização sem fins lucrativos ocupada com a documentação e conservação de edifícios, lugares e vizinhanças do Movimento Moderno. Ver www.docomomo.com.

² “Isto matará aquilo.” (HUGO, 2006)

³ Os significados dos termos prótese e implante neste trabalho aproximam-se àqueles adotados pela medicina. A prótese é o componente que substitui parte faltante de um organismo (em virtude de amputação, atrofia ou malformação). Já o implante acrescenta parte, volume ou função a algo que já existe.

⁴ Para este trabalho interessam definições de política afins a: “o conjunto dos meios que permitem alcançar os efeitos desejados” (Thomas Hobbes); “a orientação ou a atitude de um governo em relação a certos assuntos e problemas de interesse público.” (Bertrand Russel); “habilidade no relacionar-se com os outros tendo em vista a obtenção de resultados desejados.” (Houaiss)

⁵ A construção do campanário “original” na Praça de São Marcos, em Veneza, iniciou no século IX e foi concluída no século XII. Durante os séculos XV e XVI a torre foi seriamente danificada por um raio e por um tremor de terra. Obras de reconstrução foram implementadas e o campanille assumiu sua forma final no século XVI. Por algumas outras vezes, nos séculos subsequentes, a edificação foi danificada pela incidência de descargas elétricas, até que no dia 14 de julho de 1904, desmoronou. Depois de polêmica, e em caráter de urgência, a prefeitura decidiu pela reconstrução do vétero e com’era.

⁶ A Catedral de Cristo Salvador é o ícone do Renascimento Ortodoxo na Rússia e foi dinamitada pelo regime stalinista em 1933. No local, os comunistas pretendiam a construção do Palácio dos Soviets, objeto de concurso vencido pelo projeto neoclássico de Boris Iofan, que deixou para trás a proposta modernista de Le Corbusier. O prédio chegou a ser iniciado, mas o aço

de suas fundações acabou servindo para a fabricação de armas durante a Segunda Guerra Mundial. No local, passou a funcionar uma monumental piscina pública, de 1958 até 1995. Nos anos 1990, após a queda da URSS, o Patriarcado de Moscou (dirigentes da igreja ortodoxa) empenhou-se na reconstrução de seu templo maior. O prédio, idêntico ao “original”, foi inaugurado em 2000.

⁷ “[Eisenman] Denomina ‘classicismo’ a um extenso período de quinhentos anos em que predominaram a crença e a confiança nos fundamentos, mutáveis, mas que sempre pretendiam uma objetividade e portanto uma universalidade que permitia confiar na validade de uma normativa.

(...) Eisenman sustenta que, apesar da aparente sucessão de visões e estilos, desde o Renascimento até fins do século XX, atravessando o que habitualmente é percebido como uma ruptura entre as beaux arts e o modernismo, dominaram as três mesmas ficções: a ficção da representação, a ficção da razão e a ficção da história.” (DIEZ, 2008, p. 43, tradução nossa)

REFERÊNCIAS:

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

COMAS, Carlos Eduardo. *Ruminações recentes: reforma/reciclagem/restauro*. In: *Summa+* no 115, jun 2011, p. 56 – 61.

DIEZ, Fernando. *Crisis de autenticidad*. Buenos Aires : Donn, 2008.

EISENMAN, Peter. *O fim do Clássico*. In NESBITT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

EVANS, Robin. Translations from drawing to building and other essays. Singapura: The MIT Press, 1997.

FITCH, James Marston. Historic Preservation: curatorial management of the built world. Charlottesville & Londres: University Press of Virginia, 1990.

FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1988.

HUGO, Victor. O concúda de Notre Dame. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

HUYSSSEN, Andreas. Seduzidos pela memória. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

KRAUSS, Rosalind. La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

KUBLER, George. The shape of time. New Haven: Yale University Press, 1962.

MACEDO, Danilo Matoso. Documentação e patrimônio edificado recente. ago 2008. In: <http://danilo.arq.br/textos/documentacao-e-patrimonio-edificado-recente/> (Acesso em 30 de dezembro de 2010)

MARTÍNEZ, Alfonso Corona. Ensayo sobre el proyecto. Buenos Aires : CP67, 1998.

MARTÍNEZ, Ascención Hernández. La clonación arquitectónica. Madrid: Ediciones Siruela, 2007.

PELLEGRINI, Ana Carolina. Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPAR/UFRGS), em abril de 2011, orientada pelo Prof. Dr. Carlos Eduardo Dias Comas.

PRUDON, Theodore H. M. Preservation of Modern Architecture. Hoboken: John Wiley & Sons, 2008.

RIEGL, Alois. The modern cult of monuments. In OPPOSITIONS 25. Nova Iorque: Rizzoli, 1982.

RUSKIN, John. Le sette lampade dell'architettura. Milano: Jaca Book, 2007.

SILVA, Elvan. Uma introdução ao projeto arquitetônico. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1991.

SUMMERSON, Sir John. Heavenly mansions. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1998.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. Dictionnaire Raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle. eBook #30788. Proofreaders Europe In: [http:// dp.rastko.net](http://dp.rastko.net). 2009.

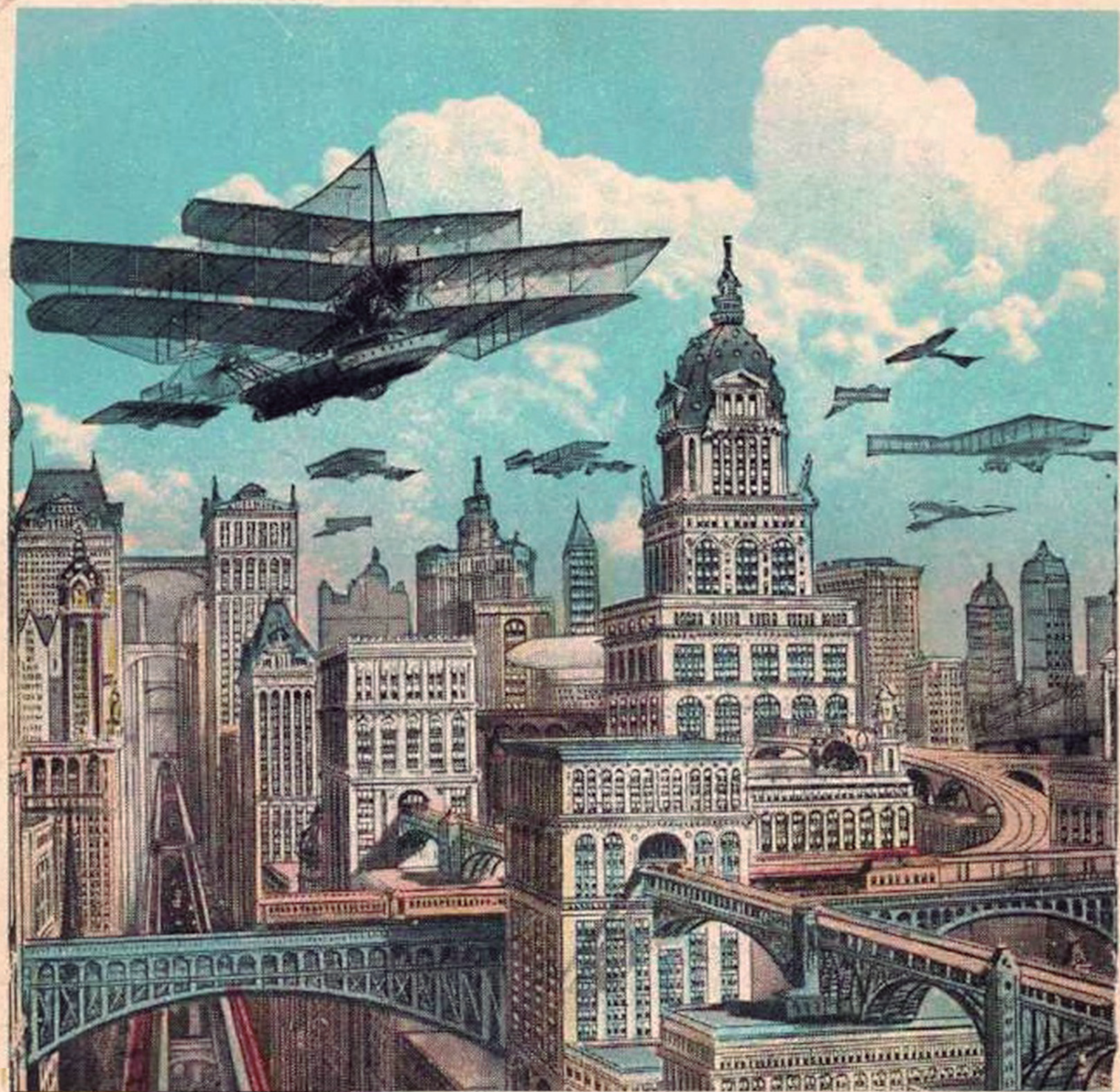
_____. Restauração. Cotia: Artes e Ofícios, 2000.

WILDE, Oscar. O retrato de Dorian Gray. São Paulo: Martin Claret, 2006.

ANA CAROLINA SANTOS PELLEGRINI

Possui Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1999), Mestrado em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPAR/UFRGS, 2003) e Doutorado em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPAR/UFRGS, 2011). Atualmente é professora pesquisadora Adjunto I da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

FUTURE NEW YORK, "THE CITY OF SKYSCRAPERS,"



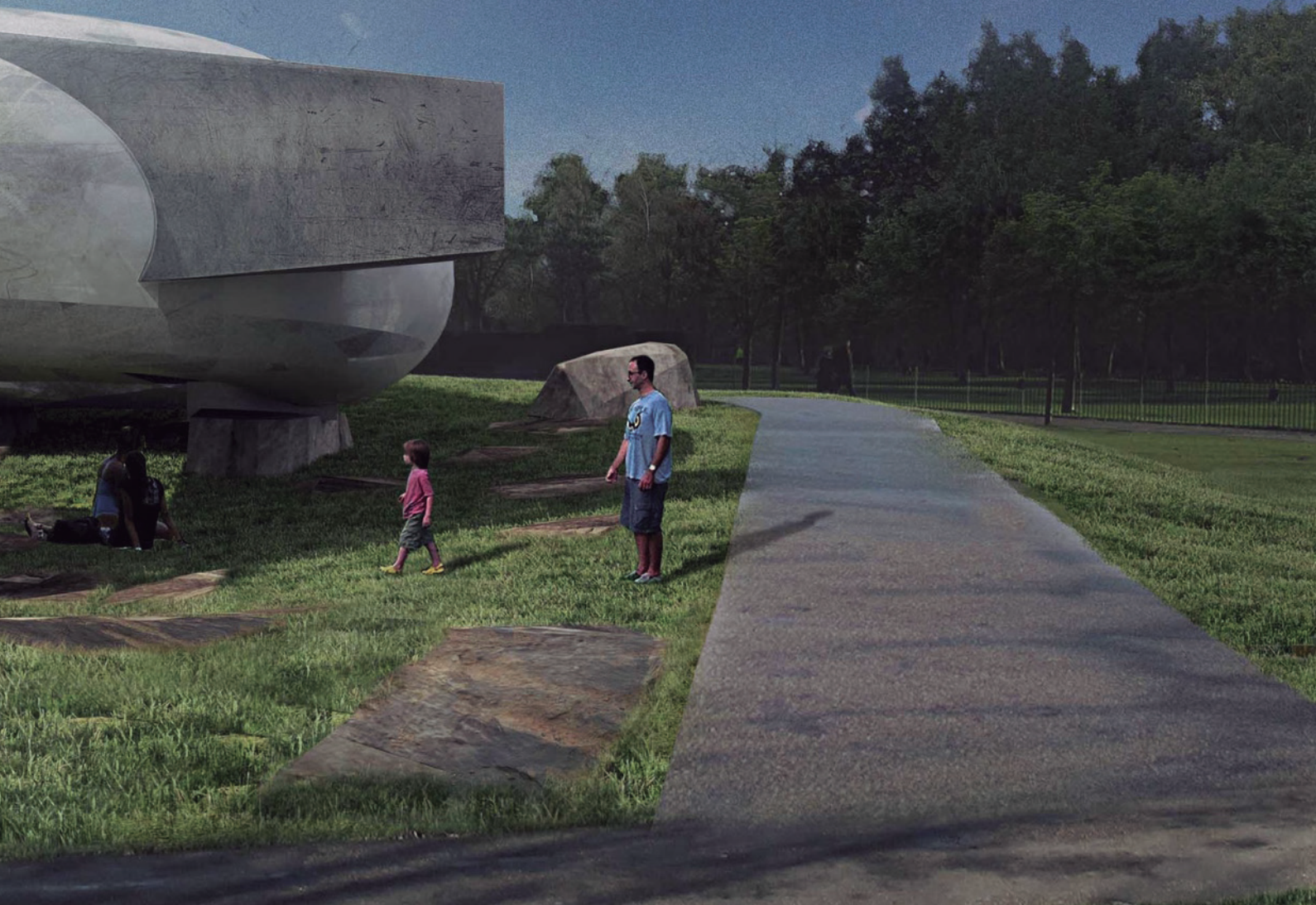
NEW YORK.



Slamij Radic
Serpentine Gallery, 2014.

Tempo: matéria-prima da arquitetura

MARTA BOGÉA



Estamos em 1985: quinze anos apenas nos separam do início de um novo milênio. Por ora não me parece que a aproximação dessa data suscite alguma emoção particular. Em todo caso não estou aqui para falar de futurologia, mas de literatura. (...) Minha confiança no futuro da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar. Quero, pois dedicar estas conferências a alguns valores ou qualidades ou especificidades da literatura que me são particularmente caros, buscando situá-los na perspectiva do novo milênio.

(CALVINO: 1991, p.11)

Italo Calvino introduz assim a série de seis conferências do ciclo previsto para o ano letivo de 1985 na Universidade de Harvard, em Cambridge, no estado de Massachussets, denominado *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*.¹

Quando fui convidada a apresentar um artigo para o Bloco (10): ideias sobre futuro², a primeira lembrança que me ocorreu foi desse livro. Ao pensar sobre um porvir na arquitetura, qual ou quais seriam as qualidades particularmente caras para querer situá-las em uma perspectiva de futuro?

Para Calvino, considerando a Literatura, foram elas: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade, consistência (não escrita). Proponho nesse ensaio me ater ao tempo como matéria prima da arquitetura. E o faço dentro de duas perspectivas, a primeira a consciência do tempo, perceptível no presente, através da materialidade intrínseca à arquitetura (*o novo ambiente do vidro mudará completamente os homens*). A segunda, a oportunidade de que essa mesma materialidade se organize de tal modo a poder sobreviver ao tempo, reinventada, sem para isso precisar anular a espessura temporal nas quais as experiências daqueles lugares aderidas a seus poros nos permitem identificá-lo no âmbito da cultura e da história (*Memória como ficção e Reconfiguração: o conserto como forma de cooperação*).³

1. "O NOVO AMBIENTE DO VIDRO MUDARÁ COMPLETAMENTE OS HOMENS"

Essa frase de Scheerbarth, citada por Benjamin no texto *Experiência e Pobreza* merece atenção, particularmente no contexto proposto por Benjamin. O texto começa com uma reflexão sobre o que o autor denomina uma nova forma de barbárie. Nos seus termos:

Aqui se revela, com toda clareza, que nossa pobreza de experiência é apenas uma parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval. Pois qual é o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?(...) sim é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie. (...)

Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. "Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa." (BENJAMIN: 1994, p.115/116)

Benjamin cita Descartes, Einstein, Klee, Loos, Brecht, observando que algumas das melhores cabeças já começaram a ajustar-se a “essas coisas”. Segundo ele, “Sua característica é uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século.” Vale notar com atenção o contexto no qual o texto foi escrito (1933) para compreender a lucidez dessa crítica: “A crise econômica está diante da porta, atrás dela está uma sombra, a próxima guerra”. Não há aqui um juízo de valor raso que prefere “a” a “b”, mas uma constatação dura do modo como “ficamos pobres”, e ao mesmo tempo essa geração contou com homens que diante da consciência de que precisavam instalar-se, de novo e com poucos meios, foram “solidários dos homens que fizeram do novo uma coisa essencialmente sua, com lucidez e capacidade de renúncia. Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura.” Na arquitetura, Benjamin atem-se ao vidro como metáfora, notadamente ao que chama as casas de vidro, ajustáveis e móveis construídas por Loos e Corbusier. Segundo ele:

Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura⁴. O vidro é em geral o inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade. O grande romancista André Gide disse certa vez: cada coisa que possuo se torna opaca para mim. (BENJAMIN: 1994, p.117)

O vidro, como se sabe, quebra, mas não aparenta “envelhecer”. Dificilmente revela a idade que tem – por mais que saibamos que é um líquido de alta viscosidade⁵ (ou um sólido amorfo, nos termos da química) não temos, por observação direta, reconhecer a passagem do tempo no material.

Acompanhamos na segunda metade do século XX um retorno valorizado dos materiais que evidenciam a passagem do tempo – a ponto, para os mais afoitos e disponíveis a gestos mais histriônicos, de se adotar como recurso de moda a constituição de “pátina” em materiais novos, forjar o tempo. É esclarecedor retomar Benjamin para compreender essa mudança de valor. Uma significativa alteração no uso dos materiais.



Aldo Rossi: Teatro do Mundo - 1979/1980.

10 Ideias sobre futuro

Do aço e vidro, para madeira, tijolo e pedra (e nesse sentido, também o concreto aparente lido como pedra processada – posteriormente acatando as marcas das fôrmas de madeira que lhe configuram). Pois, se os chamados “novos materiais” ganhavam usos, sobretudo na engenharia desde meados do século XIX, sua adesão irredutível ganha contornos mais claros na vanguarda moderna, quando vistos a partir dessa lente proposta por Benjamin. E aqui é preciso reconhecer arquitetura a partir da visão de mundo na qual se insere e sem a qual se torna pura materialidade, de difícil compreensão – como reconhecer as pirâmides se ao menos não pudermos reconhecer o direito de se pensar num mundo após a morte? Do mesmo modo, como reconhecer o moderno sem o direito de se ater a desconcertante primeira metade de século atravessado por duas guerras e doutrinado entre elas por uma ambição – que arrastou boa parte de fortes pensadores junto – de uma pureza abstrata a ponto de se pensar uma nova raça pura?

104 Como, por outro lado, não então reconhecer o desejo premente de um retorno ao direito da experiência e da cultura como contraposição crítica ao moderno? E, passado o esforço de ruptura (que nos termos do pós-moderno se traduzia em alegoria – e, vale recordar a surpresa da obra proposta por Aldo Rossi, Teatro do Mundo (1979/1980), naquela que guarda como marca ser a bienal do pós-moderno (a “estrada novíssima” na bienal de arquitetura de Veneza *A Presença do passado*, com curadoria de Paolo Portoguesi ocorrida em 1980) e que se distinguia da fantasia alegórica e formal. ⁶

Como não perceber que lá naquela obra, O Teatro do Mundo de Rossi, estavam unidos os novos materiais (a estrutura em metálica) aos materiais tradicionais (a madeira) e, que o passado vinha com o rosto de presente, reinventado na potência urdida de uma experiência urbana inesquecível (as barcas de teatro tradicionais em Veneza) e um desenho inequívoco, singular que com feição moderna se associando como imagem a certos ícones editados da cidade. Obra emblemática que nos permitiu compreender que o passado desejado não precisa ser apenas assumido em sua totalidade, pode e deve ser reinventado naquilo que de memorável merece

ser lembrado e esquecido e transformado diante de nosso desejo de atualidade.

E nesse desejo uma atenção renovada, por exemplo, a arquitetos como Wright ou Aalto reinseridos no debate a partir da segunda metade do século diante de uma nova compreensão (inclusive no uso singular à sua época de seu concreto ciclópico ou vitrais e tijolos, respectivamente) a ponto de, arrisco dizer, nesse início de século XXI estarem necessariamente presentes nas melhores bibliotecas do ramo! Uma natureza de arquitetura, que inova também ao considerar experiências e materiais ancestrais, e que alimentam certa geração atual. Vide o recentíssimo pavilhão de Slamij Radic para Serpentine Gallery, em Londres. De acordo com os curadores Julia Peyton-Jones, Diretora, e Hans Ulrich Obrist, Co-Diretor do Serpentine Galleries "Embora enigmáticamente arcaico, o projeto de Radic para o Pavilhão também parece excentricamente futurista, parecendo uma cápsula espacial num terreno Neolítico." (QUIRK: 2014)

Uma coexistência de materiais e remissão a outros tempos inimagináveis no começo do século XX. Menos pela alegoria que se instalou na crítica imediata, o pós-moderno, mais jocoso e irônico, e, mais como a oportunidade de quem sabe enfim, podermos nos reconciliar com a cultura.

Hector Zamora:
Sciame di dirigibili – 2009.



2. MEMÓRIA COMO FICÇÃO

Ao escolher um cartão postal em uma banca em Veneza, um cartão curioso nos chama a atenção: um grupo de dirigíveis sobrevoando a cidade. Parece irreal, mas é fotografia! A dúvida se amplia ao perceber quadros de artistas casuais (aqueles pintores de rua da cidade) que trazem pintadas a mesma imagem. Ao entrar no Arsenale, um dirigível em escala real “entalado” entre seus galpões desmonta o artifício. Trata-se de arte!⁷ em *Sciame di dirigibili* (2009) Hector Zamora constrói uma memória ficcional para a tão surpreendente cidade. Veneza descrita é quase improvável. Instalada sobre as águas, uma cidade nas quais as ruas cedem lugar a canais.

Cidade miragem, Veneza se mantém como sonho tangível, surpreendente, nesse contexto a obra é tão natural. E se Rossi, com o Teatro do Mundo que navegou na Bienal de Arquitetura, recuperou um passado ocorrido, Zamora nos leva através de outro veículo, a um passado inexistente⁸. Mas usa de meios para torná-lo real.

Se temos assistido a presença do passado como forma de presente e nessa medida como promessa de futuro⁹, uma intrigante questão se anuncia. Dentre a inequívoca realidade, a ficção alimenta nossa reconciliação com a cultura. No lugar de tantas “verdades”, bom será se, na reinvenção dos espaços soubermos reinventar aquilo que então chamaremos de realidade. Para isso, voltemos ao homem em suas habilidades.

3. RECONFIGURAÇÃO: O CONCERTO COMO FORMA DE INVENÇÃO.

Richard Sennet reflete sobre as habilidades que, segundo ele, precisamos na vida cotidiana em uma trilogia. No primeiro livro, *O Artífice*, analisa o empenho e a habilidade em fazer bem as coisas materiais; no segundo, *Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação*, analisa o valor social da cooperação; o terceiro (ainda inédito) será sobre a construção das cidades – com esperança, para o autor de que o entendimento das habilidades materiais e da cooperação social nos permita repensar as cidades. Vale acompanhar seus termos, pensando naqueles de Calvino:

David Chipperfield: Neues Museum – 1997/2009.





David
Chipperfield:
Neues Museum
– 1997/2009.
Marcas de tiros
conservadas.

Batizei esses três livros de “projeto homo faber”, recorrendo à velha ideia do Homem como seu próprio artífice – um artífice de vida através de práticas concretas. Meu objetivo é relacionar as maneiras como as pessoas modelam o empenho pessoal, as relações sociais e o ambiente físico. Foco minha atenção na destreza e na competência porque, a meu ver, a sociedade moderna está desabilitando as pessoas na condução da vida cotidiana. (SENNET: 2012, p.10)

De modo surpreendente nos permite reconhecer alguns significativos desconfortos típicos da prática da arquitetura hoje (ao menos muito claramente no Brasil). Ao perder valor social, o prazer do trabalho bem feito, típico dos artífices, desnuda-se uma queixa persistente de incompreensão, quando no fundo trata-se de uma queixa de desvalorização do valor social (e financeiro) do tempo despendido nos projetos, elaborados na persistência de reflexão frente à “eficiência” ligeira. Por outro lado ele nos permite compreender a aceitação consensual frente ao desnudamento das marcas e passagens do tempo ocorridos nos projetos sobretudo a partir das décadas de 1980 e 1990. Essa compreensão se dá sobretudo se temos em vista aquela que nos permitiu compreender outro contexto (a abstração moderna) frente a seu contexto histórico e social.

David
Chipperfield:
Neues Museum –
1997/2009.

Sennet recorre a um exemplo arquitetônico como metáfora para pensar o que denomina uma das três modalidades, a que ele pretende endossar como qualidade a ser valorizada a partir da ação do conserto. Antes de prosseguir vale lembrar a diferença em relação ao desejo do novo, que marcou o começo do século passado (e, importante frisar, muito além do debate específico entre os arquitetos, corresponde como Benjamin nos permite reconhecer uma visão de mundo da qual também os arquitetos compartilham). Sennet analisa a operação engendrada por Chipperfield e sua equipe na recuperação e transformação do Neues Museum ocorrida entre 1997 e 2009. Uma exemplar reconfiguração para ele, a ponto de usá-lo como metáfora para o conserto desejado da cooperação.



O autor distingue três modalidades de conserto: restauração (que devolve ao original); retificação (que substitui por partes melhores tendo em vista mesmo fim), e reconfiguração (que reimagina a forma e o uso do objeto para consertá-lo). Nesse sentido observa que na retificação o objeto quebrado serve de oportunidade para criar um objeto diferente, e que nesse caso, nos escritos e entrevistas de Chipperfield sobre o projeto e a obra se pode perceber um estreito vínculo entre o fazer e o consertar. Sennet observa como o passado do edifício pode ser reconhecido (nesse sentido em sintonia com a Carta de Veneza, explicitada pelo arquiteto) a ponto de restaurar as marcas da guerra. Nos seus termos:

Percorrendo as salas do museu, o visitante não esquece sua dolorosa história, mas essa lembrança não é fechada, contida em si mesma; a narrativa espacial vai em frente, sugerindo uma abertura a diferentes possibilidades que não sejam apenas o inteiramente novo ou como se fosse novo. Sua política é a da mudança, abrangendo rupturas históricas sem se fixar no puro e simples fato do dano. (SENNET: 2012, p264/265)

Chipperfield revela consciência nesse processo. Inclusive o alinhamento com a carta patrimonial. Nos termos do memorial:

Paulo Mendes da Rocha: Pinacoteca de São Paulo, 1993/1998.



15(10) Ideias sobre futuro

When considering the way forward, it was clear that the ruin should not be interpreted as a backdrop for a completely new architecture but neither was an exact reconstruction of what had been irreversibly lost in the war seen as an option. A single continuous structure that incorporates nearly all of the available damaged fabric while allowing a series of contemporary elements to be added became the preferred path, often described as 'the third way'. The key aims of the project were to recomplete the original volume, and to repair and restore the parts that remained after the destruction of World War II. The process can be described as a multidisciplinary interaction between repairing, conserving, restoring and recreating all of its components (CHIPPERFIELD: 2009)

A espessura do tempo e a presença simultaneamente dos diferentes momentos dos quais o edifício é testemunho e sua materialidade permite reconhecer como fato ficam aqui disponíveis para a momento presente na experiência. Sem, contudo, isso impedir novos traçados e usos – tais quais as novas salas como palco para apresentação de dança inimagináveis por ocasião de sua inauguração em 1859.

Uma operação que ganha contornos distintos a cada caso, mas que cada vez mais observamos como ares de naturalidade o convívio entre tempo e materiais, que nos permitem vislumbrar a(s) história ocorrida(s) nas quais aquela arquitetura é importante testemunho material.

Sem a mesma carga dramática dos bombardeios de uma guerra, mas com a mesma atenção a evidência de certo passado em lugar de simples substituições a Pinacoteca de São Paulo, de Paulo Mendes da Rocha, projeto de 1993/1998 subverte reinventando inclusive o modo de caminhar no antigo edifício do Liceu de Artes e Ofício, entretanto permite com clareza o reconhecimento do edifício de Ramos de Azevedo em 1895. Mendes da Rocha rotaciona o eixo de acesso e atravessamento dos espaços. Em lugar do movimento circular ao redor do pátio central instala-se um eixo de travessia conectando através do vazio os espaços. Uma operação de coexistência de tempos, revelados



*Gugalun House,
construção em
madeira de
1706.*



*Peter Zumthor:
Gugalun House,
1990/1994.*

através da arquitetura também valiosa em âmbito privado. Como não recordar da encantadora casinha nos Alpes suíços, Gugalun House (1990-1994) que Peter Zumthor reinsere no presente. Justaposta à materialidade da antiga construção em madeira, de 1706, ele acopla um novo fragmento – também em madeira e articulada a anterior através dos alinhamentos tanto do volume quanto dos materiais. O novo fragmento guarda em sua cor e feição a evidência do presente, do material “jovem” que distingue intervenção de existente. O faz, entretanto, sem mascarar a diferença, simultaneamente, interferindo criteriosamente na transformação presente. O corpo justaposto entre a montanha e a casa, configura cozinha e banheiros nos termos e técnicas atuais, e, sem intervalo passa-se do velho edifício ao novo aderido sem, no entanto, confundir suas materialidades. A casinha ancestral ainda está lá, assim como estão os nossos modos de habitar, amparados por uma arquitetura que flui entre tempos.

Sennet elabora a ideia de conserto – como forma de enfrentar uma materialidade que se sabe não pode ser sempre novidade novidadeira, ponto zero de toda construção. Aqui reside uma importante distinção em relação às propostas das décadas de 60/70 resgatadas por Banham em Megaestruturas¹⁰. Lá, as diferentes temporalidades levavam a uma natureza de conserto do tipo retificação, nos termos de Sennet (ou seja, aquele no qual se substituem partes melhores tendo em vista o mesmo fim). Diante dos projetos apontados nos quais o restauro é entendido como reconfiguração e não apenas restauro (que devolve ao original, como vimos). Parece possível reconhecer que o século XXI se inicia reconciliado com a cultura. Libertando-nos do passado circular que nos devolveria sempre ao mesmo ponto (a maldição de Morel, na ficção de Cortazar¹¹) ao mesmo tempo que nos liberta do esforço radical de eterna reinvenção, ponto zero incessante a outro extremo da mesma idealização.

Quem sabe, para além do espetáculo e da eficiência extremadas e, convenhamos, sempre um tanto ridícula diante do esforço em se tornar excepcional – lugar comum em nossa época, tenhamos como reconhecer qualidades comuns que nos são caras, a ponto de

desejarmos como legado. Parafraçando os termos de Calvino, na confiança no futuro da arquitetura reconhecendo que há coisas que só a arquitetura com seus meios específicos nos pode dar. E, atentos à sofisticada competência com que os arquitetos modernos se aliam ao pensamento de sua época e enfrentaram de modo transformador a disciplina atizada pelo ímpeto de seguir sempre adiante e apta a sobreviver à cultura. Cabe-nos, valorizar certa arquitetura que na evidência de sua materialidade poética ao invés de apagar rastros ou construir um mais além, se reconcilia com a espessura do tempo de onde se pode vislumbrar o traço coletivo da cultura. Sem promessa de futuro, mas atentos ao presente naquilo que ele configura e que por algum tempo perdurará.

NOTAS:

¹ Ciclo de seis conferências que se desenvolvem ao longo de um ano acadêmico, o ciclo para o qual Calvino foi convidado era o de 1985/86, que não se realizou. Calvino faleceu em Siena em 1985 antes da data do curso, tendo até o momento cinco das seis conferências escritas e publicadas.

² Agradeço a Tiago Balem o convite para participação nessa edição do Bloco.

³ Parte dessas reflexões se origina no desenvolvimento do doutorado, orientado por Lucrécia D’Aléssio Ferrara, defendido em 2006. A tese encontra-se publicada pela editora Senac (2009) com título Cidade Errante: Arquitetura em movimento.

⁴ Vale lembrar aqui a obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, do mesmo autor, analisando a fotografia como obra reprodutível frente à aura do objeto artístico único, implicando em uma revisão de aura artística. Na edição consultada, no mesmo volume desse texto e, escrito posteriormente a ele em 1936, publicado em 1955.

⁵ Sabe-se que a base dos vitrais é mais espessa que seu topo, um dos índices da natureza química do material, mas, que é imperceptível a olho nu.

15(10) Ideias sobre futuro

⁶ A esse respeito ver Otilia Arantes, *Arquitetura Simulada*, em *O Olhar* (NOVAES et al.: 1988).

⁷ No texto do catálogo da exposição, os curadores observam sobre a natureza de trabalho do artista: "The works are not site-specific primarily in architectural, urban-development, or geographical meanings, but rather based on exhaustive research into the history of a place and its inhabitants' collective memory, myths, and desires." (BIRNBAUM e VOLZ: 2009)

⁸ Nesse sentido como não lembrar a significativa reinvenção brasileira do canibalismo lido como antropofagia.

⁹ Agradeço a Fernando Franco a leitura crítica desse ensaio durante a qual se recorda de uma frase de Peter Drucker (a respeito de administração e gestão) para quem "a melhor forma de prever o futuro é criá-lo" seguido do reconhecimento do autor de que "O planejamento não diz respeito às decisões futuras, mas às implicações futuras das decisões presentes" que fortalecem a premissa deste texto.

¹⁰ Ver esse debate em *Cidade Errante*, especificamente em *Cidade em módulos de deslocamento* (BOGÉA: 2009, p.141-155)

¹¹ Morel é inventor de uma máquina de imagens que reproduz realidades passadas. Na trama, um homem que, condenado por motivos políticos, foge para uma ilha deserta do Pacífico conhecida por ser foco de uma epidemia letal. Lá encontra máquinas misteriosas e um grupo de turistas, que se diverte sem tomar conhecimento de sua presença. A projeção, infinitamente repetida aprisiona os corpos (que como na fantasia indígena morrem a partir da captura) num eterno retorno. (CASARES, 2006)

REFERÊNCIAS:

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Arquitetura Simulada*. Em: NOVAES, Adauto et al. *O Olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

ARTIGAS, Rosa (org). Paulo Mendes da Rocha. São Paulo: Cosac & Naify | Associação Brasil 500 anos Artes Visuais | Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*. Em: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (obras escolhidas; v.1). p.114 a 119.

BIRNBAUM, Daniel e VOLZ, Jochen (editores). *Fare Mondi Making Worlds - 53rd International Art Exhibition*. Veneza: Fondazione La Biennale di Venezia | Marsilio Editori, 2009.

BOGÉA, Marta. *Cidade Errante: arquitetura em movimento*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASARES, Adolfo Bioy . *A invenção de Morel*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

QUIRK, Vanessa. Smiljan Radic projetara o Serpentine Pavilion 2014. 12 Mar 2014. ArchDaily. Acesso 29 Jul 2014. <<http://www.archdaily.com.br/182553/smiljan-radic-projetara-o-serpentine-pavilion-2014>>

CHIPPERFIELD, David. *Neues Museum*. Acesso 01 de agosto de 2014. http://www.davidchipperfield.co.uk/project/neues_museum

YOSHIDA, Nobuyuki. (editor). Peter Zumthor. Japão: a+u Publishing Co., 1998. *Revista A+U Architecture and Urbanism* Fev 1998. Edição Extra.

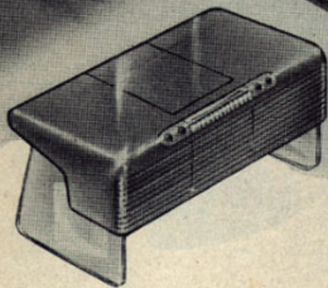
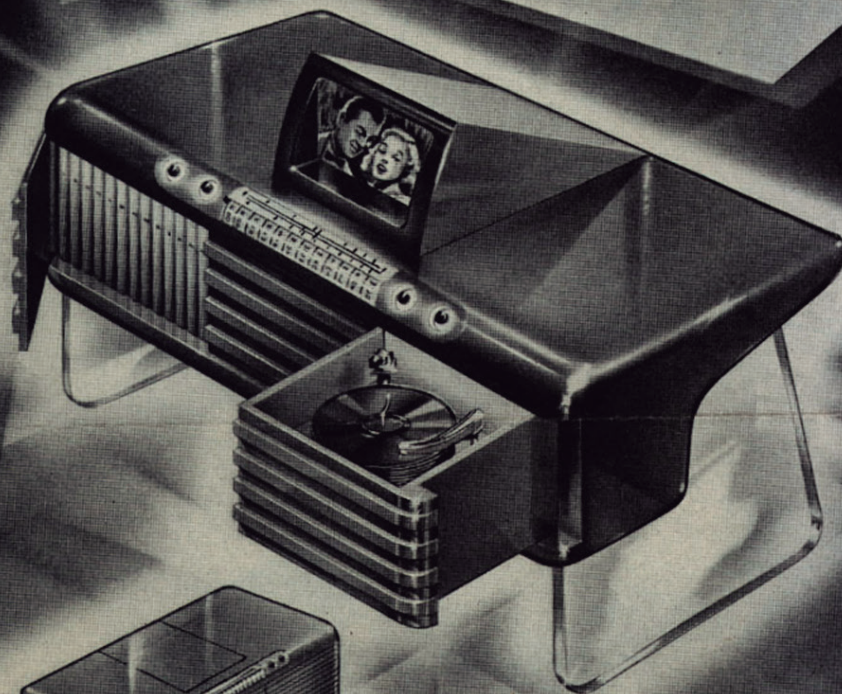
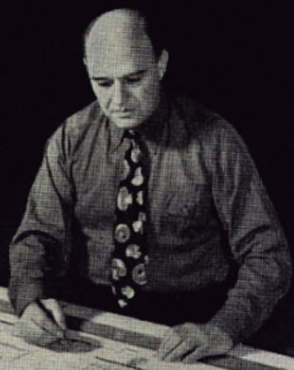
MARTA BOGÉA

Possui Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Espírito Santo (1987), Mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC-SP (1993), Doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo USP (2006). Atualmente é Professora no Departamento de Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

RADIO OF THE FUTURE?

A PREDICTION BY...

SAMUEL A. MARX
industrial designer
architect



Admiral
AMERICA'S SMART SET



Rio + 20

Pavilhão Humanidades

BIA LESSA E CARLA JUAÇABA



Tentamos através desse projeto realizar uma exposição onde não houvesse separação entre o que estaria exposto e o prédio propriamente dito. Não havia uma arquitetura, no sentido de um espaço desvinculado de um conteúdo expositivo. O próprio espaço era a exposição.

O programa exigia um auditório, salas de reunião, espaços expositivos e assim por diante. Nosso primeiro movimento foi transformar tudo em espaços de conteúdos. Móveis, mesas, paredes, teto, chão, cadeiras tudo estaria a serviço de informações – não haveria separação entre áreas de serviços e áreas expositivas.

Nesses espaços de tamanhos e funções variadas deveríamos explicitar as questões contemporâneas que envolvem o homem e suas atitudes que transformaram nosso planeta radicalmente desde a revolução industrial até hoje – (antropoceno), todas as questões lançadas para reflexão pela Rio+20 e, juntando a esses conteúdos, de que forma o Brasil poderia contribuir para uma ação anexada à reflexão.

Tínhamos uma área (terreno) dentro de uma base militar, com um relevo instável, uma vista representante de um dos cartões postais do Rio de Janeiro – praia de Copacabana e Ipanema, e uma natureza viril, com um vento bem pouco delicado alcançando as vezes 120 km /hora por hora.

Nosso primeiro contato com o terreno foi conhecê-lo durante um evento promocional (essa área é uma área de aluguel para diferentes atividades). Lá estava instalada uma tenda plástica de 8.000 m², com um potente ar condicionado e uma varanda de uns 250m de onde se podia avistar Copacabana.

Não queríamos em hipótese nenhuma, apesar de sabermos desde o início da provisoriedade do projeto, a utilização desses espaços concebidos para exposições temporárias (infláveis, tentas plásticas de diferentes formatos etc.).

Para nós a inviabilidade desse material era óbvia, abrir mão do vento, da vista e do terreno e trabalhar

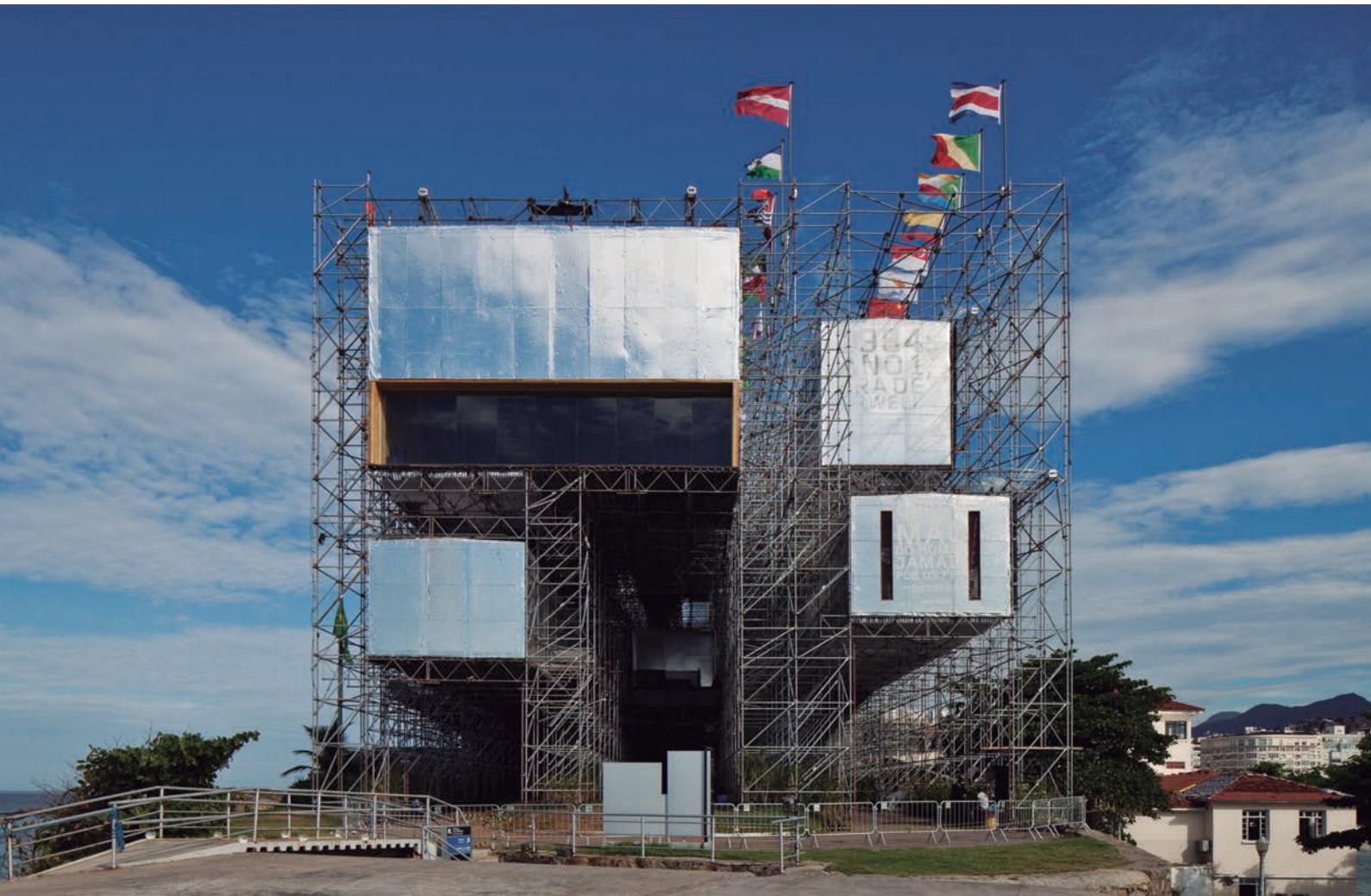
num espaço que poderia estar instalado em qualquer região, negando o que estava a sua volta

Para nós sustentabilidade representava a utilização dos elementos que o terreno e as condições climáticas apresentavam. Como negar o vento, o mar, o sol e a chuva tão imponentes e soberanos no forte de Copacabana?

A Carla Juaçaba (arquiteta responsável pelo projeto) foi quem primeiro olhou a estrutura dos andaimes e pensou em deixá-los à mostra recebendo a natureza. Revelá-los em vez de escondê-los. Andaimes que já davam suportes às tendas plásticas ali montadas, seriam libertados e dariam transparência à vista já existente. Poderíamos utilizar o material que lá estava – pelo menos em parte.







Isso foi o início da instalação. Pensamos então em soltar os espaços expositivos convencionais do chão. Eles seriam acessados pelo público através de rampas. No espaço térreo a estrutura criaria túneis que nos levavam a ver o mar, a receber o vento e a andar pelo terreno como ele lá estava.

Criaríamos um jardim nesses corredores – eles passariam a ser corredores expositivos. Desde esse momento a relação entre o espaço e o conteúdo já seria estabelecida. Esse jardim representaria simbolicamente a riqueza da vegetação em diferentes biomas e estariam dentro e fora da construção. Os andaimes explicitariam sua potência de suporte, transparência e de acolhimento dos conteúdos através de seus enormes e pequenos vãos. As salas seriam acessadas por rampas sutis, sem causar esforço ao visitante para que o desfrute da vista e das intempéries do tempo pudessem ser superiores ao esforço de acesso.

As salas seriam espaço de reflexão, de interiorização, fechadas, protegidas da natureza na maioria das vezes – um chamamento a uma reflexão íntima e solitária. Em algumas utilizaríamos o vento e a luz natural como elementos das instalações em outras necessitávamos o controle absoluto da luminosidade e da temperatura.

Queríamos estabelecer claramente que a utilização da tecnologia e das conquistas do homem frente a sua proteção a natureza não deveriam ser negados, mas absorvidos quando necessário sem preconceitos. Isso não significaria negar nossa ideologia – criar um espaço sustentável.

As salas deveriam ser distantes umas das outras para que o visitante pudesse sentir o contraste entre o dentro e o fora e usufruir dessa contradição. Fora estava o mundo, o clima, a natureza e a grande metrópole, dentro estava o visitante e sua interiorização. Sua relação com as instalações de uma forma subjetiva e individual.

Ao mesmo tempo as paredes das salas tanto as internas como as externas serviriam de espaço expositivo. Os conteúdos estariam em tudo.

Queríamos que a interferência da vista e do clima fossem os materiais expositivos tanto quanto os textos, as esculturas, os desenhos, as máquinas etc. A metrópole que se via cada hora mais distante de acordo com a altura da edificação nada mais era do que uma obra lá exposta que se via de diferentes ângulos. A cidade é a maior invenção humana como diz o arquiteto Paulo Mendes da Rocha.

As paredes dos espaços que dariam vista para Copacabana seriam transformadas em paredes de leds com informações de conteúdos variados estabelecendo uma comunicação imediata com Copacabana – o bairro de maior densidade demográfica do Rio de Janeiro. Um edifício falante.

A própria movimentação das pessoas no “edifício” transformava os visitantes em objetos de exposição visto de longe.

Paralelo a esse pensamento era necessário criar uma agenda que fosse ampliada a todos os setores da sociedade e que abrigassem diferentes saberes, como ciência, tecnologia, arte, educação etc.

Deveríamos conceber um espaço que estabelecesse uma possibilidade de convivência com os contrastes, tanto físicos como humanos.



15(10) Ideias sobre futuro

A ideia de chamá-lo de Humanidade 2012 veio radicalizar nossa intenção. O espaço seria de todos.

Estabelecer um diálogo entre os diversos interesses e desejos... Unir os diferentes povos e colaborar concretamente para a transformação do planeta em que vivemos. Estamos diante de um limite, onde não há mais espaço para um pensamento voltado apenas ao acúmulo de capital isso deveria estar explícito e foi o que tentamos fazer.





Pensando no esforço que foi realizá-lo, num espaço tão curto de tempo (agora que já foi montado e desmontado), vemos que a urgência que vivemos em sua construção e confecção se adequou perfeitamente ao momento histórico que o homem se encontra. Não há mais tempo para reflexões e reflexões, as reflexões devem vir acompanhadas de atitudes conjuntas, unindo quem nunca pode estar junto.

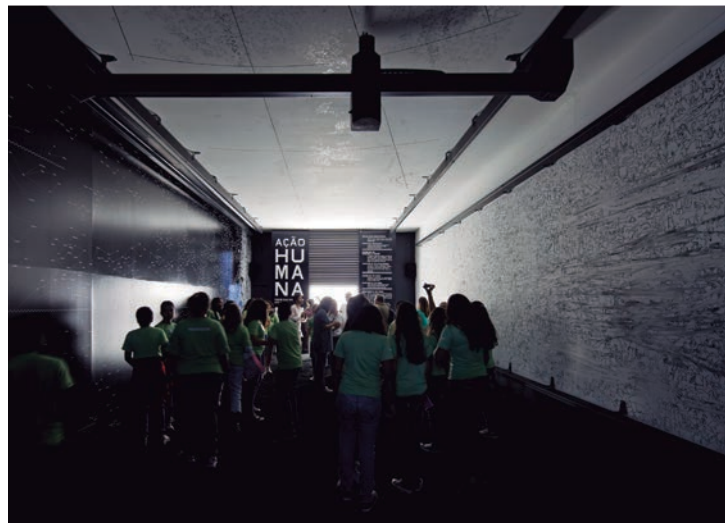
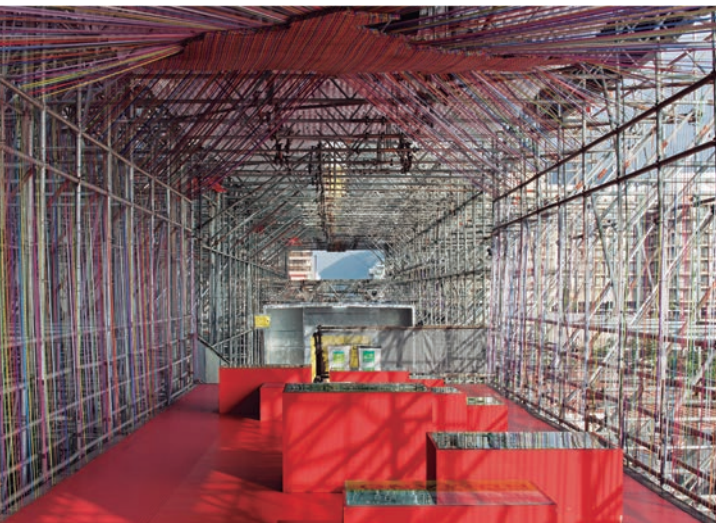
Estamos diante de um limite mais que real e isso esteve presente durante toda a idealização, construção e vivência do Humanidade 2012.

A visitação maciça do público transformou e reinventou o espaço. Já não era mais uma exposição dos conteúdos que tínhamos domínio, mas de uma infinidade de pessoas que interferiam com aqueles objetos e espaços criando uma vida própria e nos revelando com muita clareza a função de cada lugar. Uma apropriação direta sem cerimônia. Por lá passaram chefes de estado e pessoas famintas – um dos objetivos havia sido cumprido.

A apropriação do público nos surpreendeu em alguns casos. Lugares imaginados para a reflexão se transformaram em espaços de alegrias múltiplas, espaços de convivência em espaços de passagem – enfim o olhar do outro é sempre uma revelação.

Todo material utilizado na construção já esta sendo transformado em outros conteúdos, no caso da estrutura em novas construções, no caso dos conteúdos em livros, filmes, bibliotecas, enfim tudo será reaproveitado. Isso para nós significa sustentabilidade.

Durante esse processo de trabalho, algumas vezes nos percebemos ingênuos na tentativa de uma união real entre as diferenças. Mas diante da urgência da questão que se apresenta, ingênuos ou não, precisamos nos tornar uma HUMANIDADE e essa motivação se tornou o centro condutor de todo processo de trabalho, que se estendeu em regime de urgência por quatro meses da concepção a sua conclusão. BIA LESSA



A proposta é um edifício-andaime, translúcido, exposto a todas as condições do tempo: luz, calor, chuva, barulho do mar e do vento, colocando ou lembrando o homem da sua condição frágil diante da natureza.

A estrutura é composta de cinco paredes estruturais de 170m x 20 metros de altura, com afastamento de 5,40m entre elas, criando um percurso suspenso na natureza do Rio de Janeiro, interrompido quando se faz necessário uma reflexão, através dos espaços de pensamentos. As salas expositivas são o contraventamento da estrutura, dando rigidez a todo conjunto. É o único material que eu conheço, com essa capacidade de carga, em que o vento e a chuva atravessam.

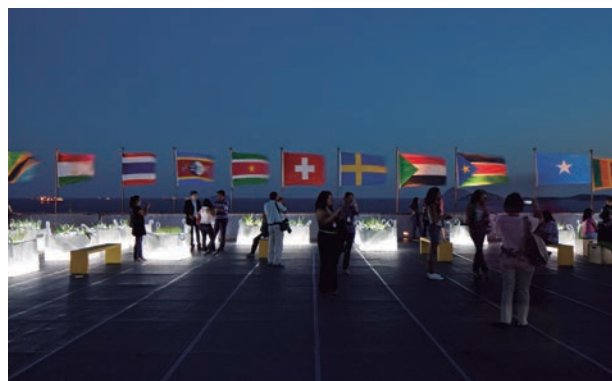
Um dos princípios de sustentabilidade em arquitetura é construir com o que se pode e com o que se têm. A escolha do material utilizado é sustentável no sentido de ser 100% reutilizado. É um projeto feito da matéria de outros projetos, ou seja, o andaime sai da fachada que constrói os edifícios para ser um edifício. É um material que foi e será de outros eventos.

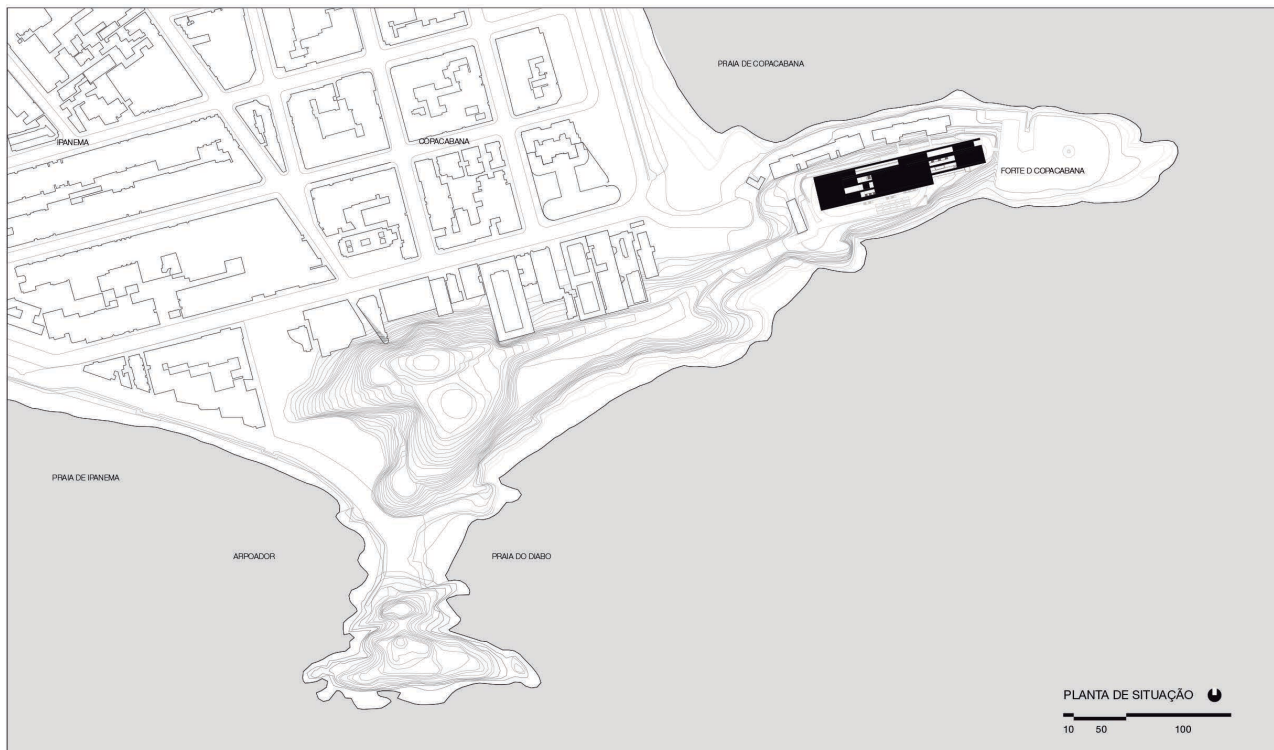
Na primeira visita ao terreno que fiz com a Bia Lessa, encontramos uma base de andaime para o evento que estava acontecendo, que costumam ser escondidas por tendas de plástico branco. Foi quando percebemos a potencia que aquele material poderia ter, além de muito acessível.

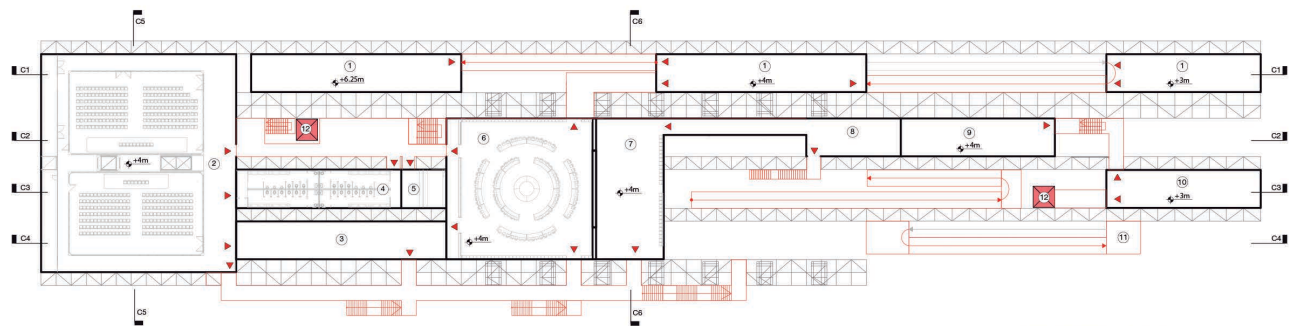
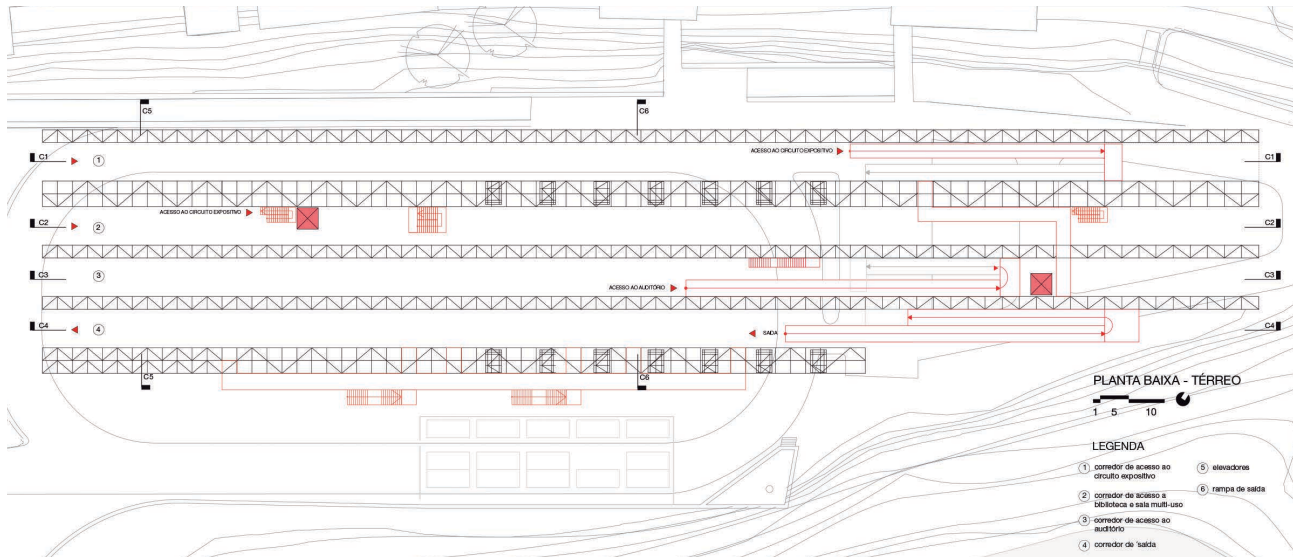
Tem uma frase do Paulo Mendes que foi um motivo de reflexão para o projeto e para as questões do que significa o sustentável em arquitetura:

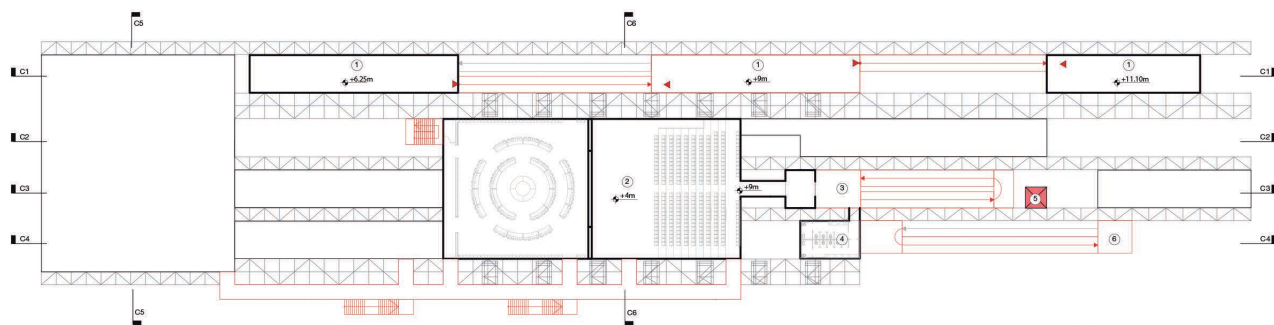
"Para mim, a primeira e primordial arquitetura é a geografia." Paulo Mendes da Rocha

Ou seja, a ideia de sustentabilidade em arquitetura pode ter uma relação direta com a geografia: pode fazer sentido construir em terra na África e em alguns lugares do Brasil, ou tetos verdes em Buenos Aires, mas não aqui no Forte de Copacabana. Como se cada ponto geográfico do planeta tivesse que encontrar o seu ponto de equilíbrio. CARLA JUAÇABA







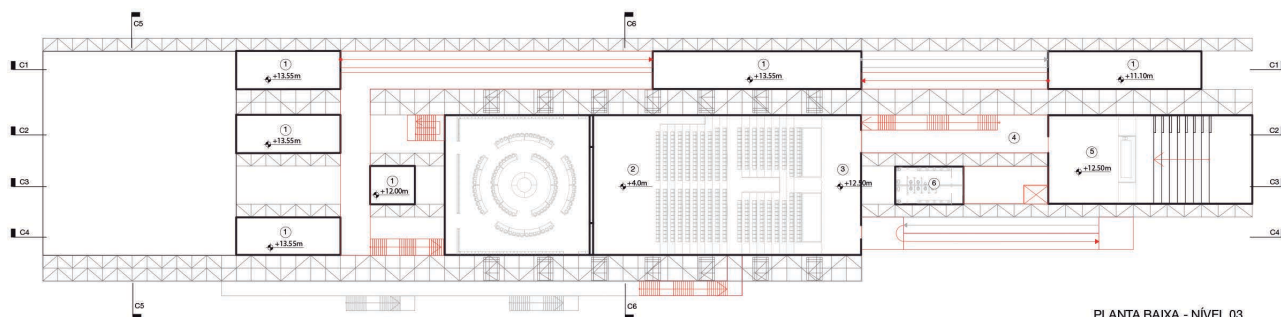


PLANTA BAIXA - NÍVEL 02



LEGENDA

- ① sala expositiva
- ② palco - auditório
- ③ hall - auditório
- ④ sanitários
- ⑤ elevador
- ⑥ rampa de saída

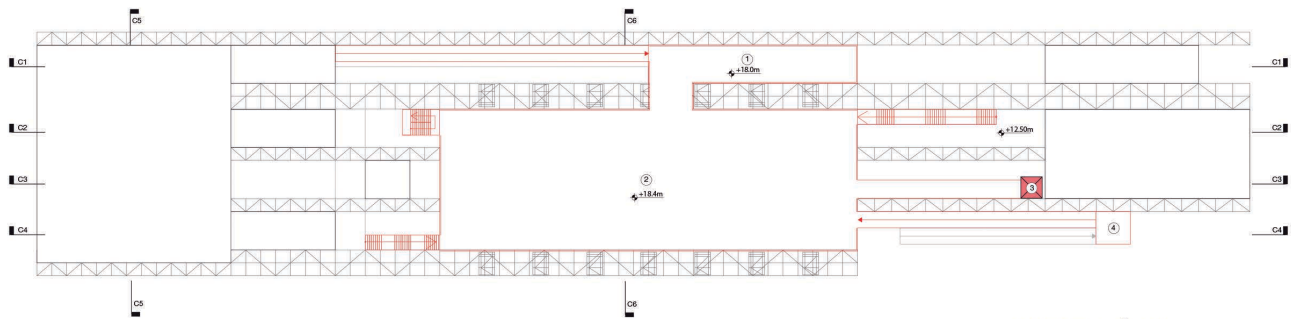


PLANTA BAIXA - NÍVEL 03



LEGENDA

- ① sala expositiva
- ② palco - auditório
- ③ foyer - auditório
- ④ passarela de conexão auditório - café
- ⑤ café
- ⑥ sanitários



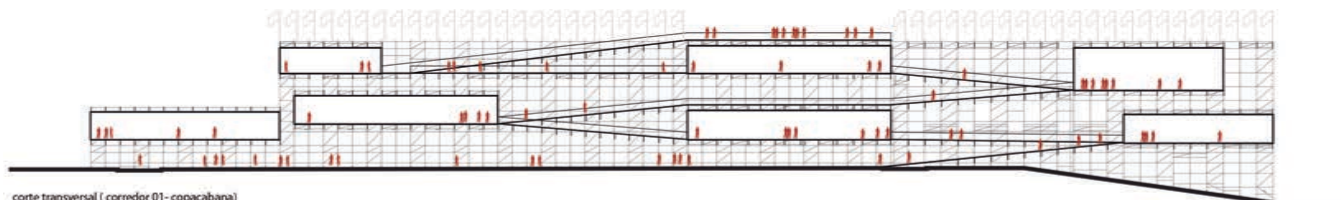
PLANTA BAIXA - NÍVEL 04



LEGENDA

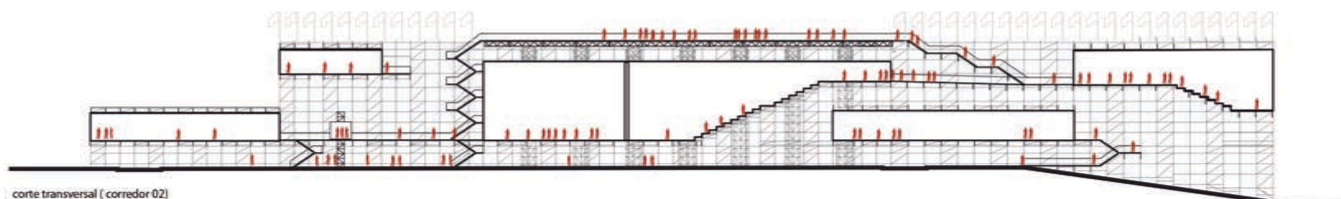
- ① observatório
- ② terrapço
- ③ elevador
- ④ rampa de saída





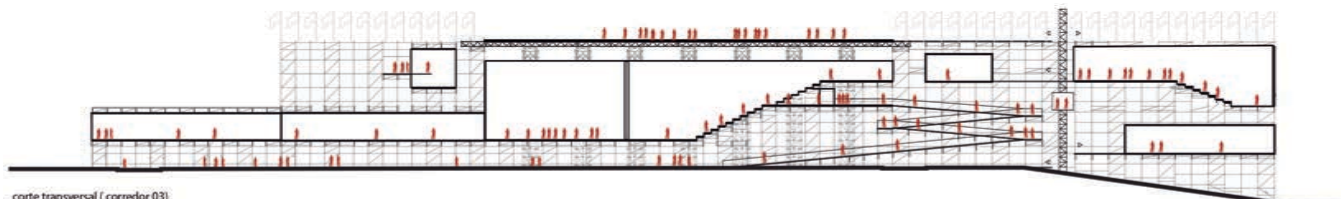
corte transversal (corredor 01 - copacabana)

1 5 10



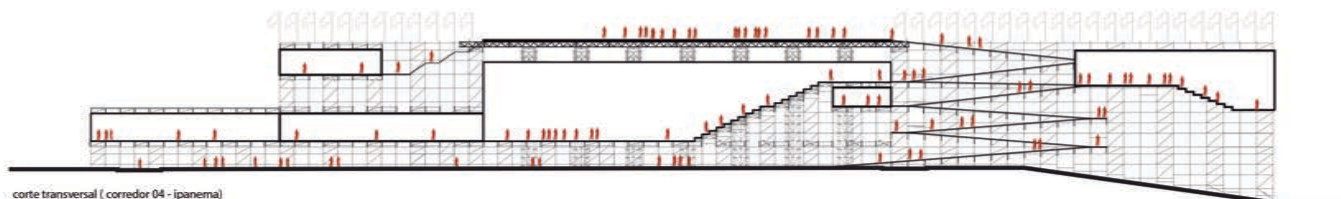
corte transversal (corredor 02)

1 5 10



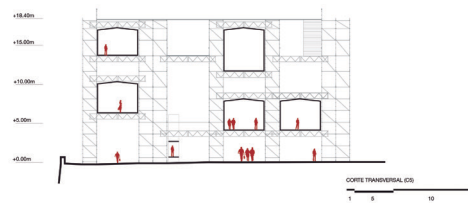
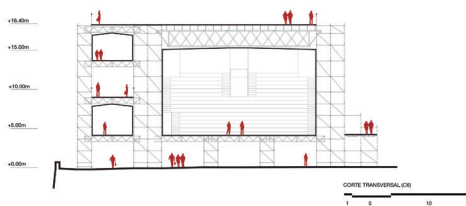
corte transversal (corredor 03)

1 5 10



corte transversal (corredor 04 - ipanema)

1 5 10





FICHA TÉCNICA:

Localização: Forte Copacabana - Copacabana, Rio de Janeiro

Ano do Projeto: 2012

Concepção e Direção Geral: Bia Lessa

Arquitetura: Carla Juaçaba

Equipe de Projeto: Antonio Pedro Coutinho, Pedro Varela, Sergio Garcia-Gasco Lominchar, Elza Burgos de La Prida, Argus Caruso

Arquiteto Estagiário: Daniel Cuchicho / Rita D'aguilar, Barbara Cutlak e Alvaro Pitas

Fotografias: Leonardo Finotti, Cortesia Carla Juaçaba + Bia Lessa

Projeto Luminotécnico: Paulo Pederneiras

Maquete Eletrônica: Bruno Caio e André Wissenbach

Direção de Cenografia: Abel Gomes

Execução: P&G Cenografia

Produção Executiva de Criação: Lucas Arruda

Estrutura: Mvd - Osmar Dutra, Naldo Bueno

Desenho de Som: Dany Roland

Projeto Gráfico: Fabio Arruda e Rodrigo Bleque - Cubículo

Paisagismo: Daniela Infante

Iluminação: Naldo Bueno

Produção Geral: Srcom

BIA LESSA

Artista múltipla, trabalha em cinema, teatro, televisão e artes plásticas realizando direção, curadoria e cenografia. Destacamos sua carreira como diretora de teatro e as cenografias para o Módulo Barroco da Mostra do Redescobrimento do Brasil, para o Pavilhão Brasil para a Expo 2000 Hannover, para a Exposição Grande Sertão Veredas e para o Museu do Frevo.

CARLA JUAÇABA

Desde 2000, desenvolve suas atividades de pesquisa e arquitetura no Rio de Janeiro. Seu escritório está atualmente envolvido em projetos públicos e privados, com foco em habitação e programas culturais, estes principalmente na área de exposições relacionadas às artes nativas brasileiras e museus históricos. Venceu a primeira edição do prêmio internacional ArcVision Mulheres e Arquitetura, em 2013.



--- CLOSER THAN WE THINK

ELECTRONIC HOME LIBRARY

Some unusual inventions for home entertainment and education will be yours in the future, such as the "television recorder" that RCA's David Sarnoff described recently.

With this device, when a worthwhile program comes over the air while you are away from home, or even while you're watching it, you'll be able to preserve both the picture and sound on tape for replaying at any time. Westinghouse's Gwilym Price expects such tapes to reproduce shows in three dimensions and color on screens as shallow as a picture.

Another pushbutton development will be projection of microfilm books on the ceiling or wall in large type. To increase their impact on students, an electronic voice may accompany the visual passages.

Next week: Troop Transport Capsules



© 1949 by
The Chicago Tribune.

WIK!

by *Roddenburgh*

...e most Americans, you &
t college. The values of good
more evident all the time.

...had by anybody who truly wants it
...ically. Money need not be a problem if
...accepted. Other obstacles, too, can be
...termination. Young men and women
...ved the truth of those statements. And
...college graduates prove that their broad-
...performances have richly repaid them. Both
...ally

...of the
...the
...the
...the





O futuro dos (des)bordes urbanos

ALESSANDRA M. DO AMARAL BRITO E CAROLINE KEHL



A urbanização desenfreada, o crescimento da população, a desigualdade social, o precário planejamento urbano das cidades e a ausência de planejamento ambiental são alguns dos fatores responsáveis pela má qualidade de vida nas cidades, resultando na expansão da malha urbana sobre áreas de preservação ambiental¹, margens de cursos d'água, florestas, encostas de morros, etc. Segundo Rolnik (2001), pode-se afirmar que mais da metade das cidades brasileiras é constituída por assentamentos irregulares, ilegais ou clandestinos, que contrariam de alguma maneira as formas legais de urbanização.

A Rede (*DES*)*bordes Urbanos: política, proyecto y gestión sostenible em la ciudad de la periferia*, integrante do Programa CYTED², da qual o projeto de extensão do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Feevale faz parte, está concentrada em estudar espaços urbanos que apresentam características como as citadas acima através do conceito do (*des*)borde. Esse conceito é amplo e ainda está sendo consolidado, mas busca abranger espaços urbanos que apresentam necessidade de intervenção (consolidação, reabilitação ou melhoria), vulnerabilidade social e/ou ambiental, pressão sobre o uso do solo, concentração de pobreza, precariedade urbano-habitacional,

conflito social, entre outros. O (*des*)borde não consiste necessariamente na borda da cidade, ou na periferia, como poderia ser entendido no sentido literal, pois o conceito não está atrelado à questão topológica ou de localização espacial. O (*des*)borde pode se manifestar em todo o território da cidade e está associado ao que pode ser qualificável através de certos atributos, contemplando tanto o âmbito social: a sociedade marginalizada, a sociedade paralela, os excluídos; quanto o territorial: os vazios urbanos, as áreas de transição, as áreas com desequilíbrio social, urbano e ambiental (RED [DES]BORDES URBANOS, 2013).

Para agravar a situação precária hoje existente, a Organização das Nações Unidas prevê que as próximas décadas trarão profundas mudanças no tamanho e distribuição da população global, pois 2,5 bilhões de pessoas passarão a viver em áreas urbanas até 2050 (ONUBR, 2014).

Na tentativa de minimizar essa situação e tornar o mundo um lugar mais justo, solidário e melhor para se viver no futuro, os líderes mundiais de 189 nações assumiram, em 2000, o compromisso de alcançar os oito Objetivos de Desenvolvimento do Milênio (PNUD, 2014).

Figura 1 - Os oito objetivos do Milênio



O objetivo sete está diretamente relacionado ao equacionamento dos problemas urbanos ambientais abordados nesse artigo: Garantir a sustentabilidade ambiental.

As metas previstas para atingir o objetivo sete consistem em, até 2020, ter alcançado uma melhora significativa nas vidas de pelo menos 100 milhões de habitantes de bairros degradados e em reduzir pela metade, até 2015, a proporção da população sem acesso permanente e sustentável à água potável segura e ao esgotamento sanitário.

Para atingir essas metas, o Brasil tem investido em alguns programas, como os seguintes: Política de Cisternas, Programa de Apoio à Conservação Ambiental (Bolsa Verde) e Tarifa Social de Energia Elétrica. Em relação ao acesso à água potável, o país aumentou o nível de 70,1% da população em 1990, para 85,5% em 2012 (PLANALTO, 2014). Um avanço significativo na área do saneamento básico, em especial relacionado ao gerenciamento dos resíduos sólidos, é o avigoramento da Política Nacional de Resíduos Sólidos, Lei No 12.305/2010. Esta lei apresenta dentre os seus objetivos o fechamento dos lixões até agosto de 2014, implementação da coleta seletiva e logística reversa de resíduos perigosos. Este é um marco fundamental para a melhoria da qualidade ambiental nas cidades, já que muitos espaços urbanos se confundem com depósitos de resíduos devido à ausência de práticas de

gerenciamento pelos municípios. Entretanto, ainda são necessários mais investimentos, capacitação técnica dos órgãos públicos municipais e vontade política. Embora os instrumentos jurídicos existam – Estatuto da Cidade, Política Nacional do Meio Ambiente, Política Nacional de Saneamento Básico, entre outros, – entraves políticos e burocráticos ainda impedem uma ação mais eficaz. Para muitos especialistas, esse objetivo é um dos mais complexos a ser atingidos no país.

A problemática de contínua urbanização, desigualdade social e a falta de planejamento urbano e ambiental parece ser conhecida pela maioria dos municípios brasileiros. Os (des)bordes urbanos territoriais, com enfoque nas áreas com desequilíbrio social, urbano e ambiental estarão cada vez mais presentes no escopo do trabalho do arquiteto e urbanista e de equipes multidisciplinares.

Essa situação se apresenta em Novo Hamburgo/RS, no bairro São José. O projeto de extensão do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Feevale, em parceria com a disciplina de Projeto Arquitetônico VII, vem desenvolvendo desde 2012 levantamentos, estudos, diagnósticos e projetos de requalificação urbana em áreas de ocupação irregular para um assentamento precário deste bairro. Embora o artigo tenha características de um estudo de caso, essa mesma situação ocorre em muitos municípios do Brasil.

15(10) Ideias sobre futuro

O BAIRRO SÃO JOSÉ

O Bairro São José está localizado no centro-norte de Novo Hamburgo. Sua área é contígua ao Campus II da Feevale, separada deste apenas pela ERS-239. Sua área geográfica é de 2,40km², representando 3,52% da área do município. Conforme dados da Prefeitura Municipal de Novo Hamburgo (2014), o bairro São José possui 5.851 habitantes, 1.443 residências, 62 indústrias, 153 comércios e 144 serviços e oito escolas. Segundo o Plano Local de Habitação de Interesse Social (PLHIS, 2010) o bairro possui, na sua maioria, população com renda até dois salários mínimos.

Em relação ao meio natural, em seu relevo predomina a planície do Arroio Pampa com solo arenoso e argiloso. Dois morros se destacam na paisagem, o dos Eucaliptos, com altitude de 85m, e o Adolfina, com 95m de altitude, ambos com resquícios de mata subtropical regenerada (Figura 2).

Parte do bairro é constituída de loteamentos regulares já consolidados, com edificações simples de alvenaria, algumas com bom padrão construtivo. O bairro conta com transporte público e infraestrutura completa (água, energia, coleta domiciliar de resíduos sólidos e esgotos pluvial e sanitário). Os loteamentos regulares são demonstrados na Figura 3 a seguir.



Figura 2 - Vista do bairro São José a partir da ERS 239

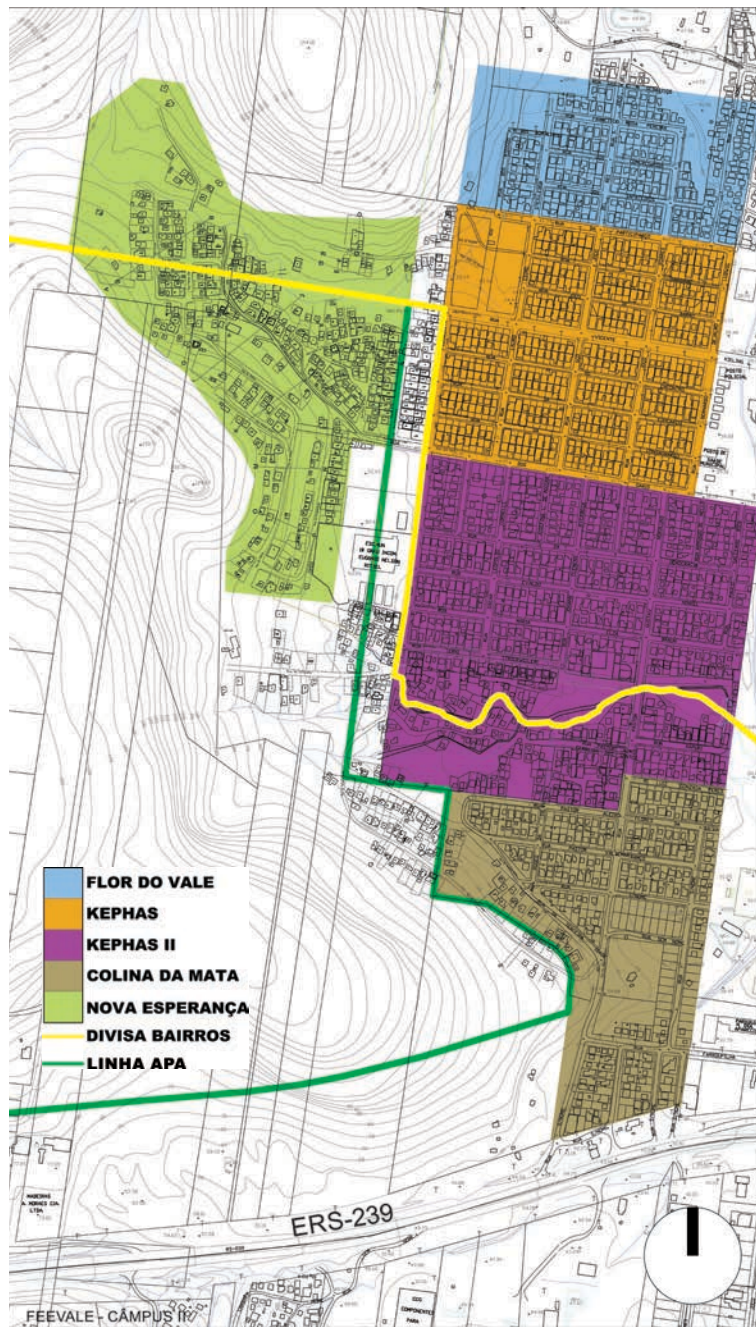


Figura 3 -
Mapa com a
localização dos
loteamentos
regulares do
bairro São José.

MAPA LOTEAMENTOS OS (DES)BORDES

Entretanto, junto aos loteamentos regulares existem ocupações irregulares tanto em áreas públicas, quanto em áreas privadas. As ocupações irregulares estão situadas majoritariamente em Área de Preservação Ambiental³ (APA Norte de acordo com o PDUA de Novo Hamburgo): às margens de dois afluentes do Rio Pampa (onde há risco de alagamento) e na encosta dos morros (em áreas de risco de deslizamento).

As imagens aéreas a seguir, dos anos de 2005 e 2014, mostram a evolução da ocupação irregular, ocorrida principalmente junto à encosta do morro, nas superfícies com cobertura vegetal pouco densa.



Figura 4
- Imagem
aérea dos
loteamentos
regulares e
irregulares do
bairro São José
em 2005.

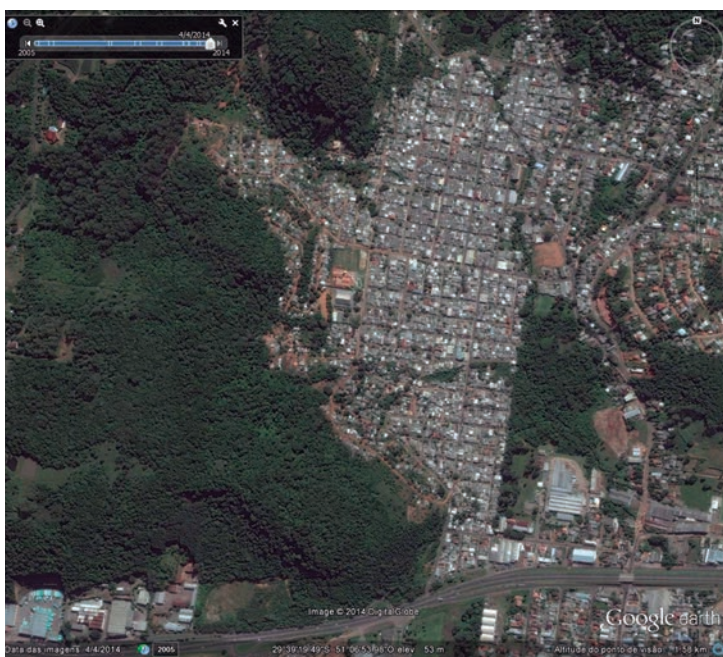


Figura 5
- Imagem
aérea dos
loteamentos
regulares e
irregulares do
bairro São José
em 2014.

Aproximadamente 40% da área irregular está assentada sobre as terras de uma cooperativa habitacional. Mesmo tendo conhecimento da ocupação, a cooperativa nunca solicitou reintegração de posse. Ao longo de vários anos, foram feitas tratativas com o poder público municipal na tentativa de resolver esse impasse, o que até 2013 não ocorreu. Ressalta-se que quando a área foi adquirida pela cooperativa, não era caracterizada como APA. As APAs foram delimitadas no Plano Diretor Urbanístico Ambiental de Novo Hamburgo, no ano de 2006, em atendimento ao Sistema Nacional de Unidades de Conservação, pela Lei N° 9.985 de 2000. Sem a prerrogativa legal para construção de habitações sociais, a cooperativa vem acumulando dívidas relacionadas aos impostos municipais. É interesse da cooperativa quitar os débitos e a alternativa encontrada foi a doação das terras como forma de pagamento de impostos, tramitação essa que está em andamento, mas não se sabe ainda se o município aceitará essa condição.

Além disso, dois outros fatores ainda aumentam a complexidade da situação.

O primeiro deles é que existem casas às margens de dois afluentes do Arroio Pampa. Segundo a revisão do Código Florestal⁴, esses afluentes devem ter suas margens protegidas (intocadas) observando a largura de 15m para cada lado e denominadas de Áreas de Preservação Permanente⁵ (APP), o que hoje não ocorre. Somado a isso, o esgoto das casas é lançado diretamente no corpo hídrico sem qualquer tipo de tratamento. Análises da qualidade dessas águas, realizadas em 2013, apontam um índice de qualidade da água considerado péssimo.

O segundo fator, e provavelmente o de maior gravidade, é que existem trechos da área irregular em que foram depositados, clandestinamente, resíduos de couro das empresas calçadistas da região (Figura 6).



Figura 6 -
Aparas de couro
depositadas na
superfície do
solo.

15(10) Ideias sobre futuro

Os resíduos que contêm cromo, metal resistente à degradação natural no meio ambiente, são os mais perigosos. Suspeita-se que, na valência seis, o cromo apresente propriedades cancerígenas. A indústria coureiro-calçadista, na grande maioria, utiliza sais de cromo para o processamento do material, e os seus resíduos possuem alto poder de contaminação quando não são devidamente tratados, pois atingem rapidamente o lençol freático, e até mesmo os rios e reservatórios que abastecem as cidades, com riscos de contaminação de vegetais e animais. O resíduo de couro é um resíduo Classe 1, conforme a NBR 10.004/2004, pois devido a sua composição, apresenta risco à saúde pública e/ou risco ao meio ambiente.

O mapa a seguir demonstra a complexidade existente em relação à titularidade das terras (públicas e privadas), a setorização em termos de uso e ocupação do solo (APA e SM4) e áreas de risco (deslizamento e alagamento). Ressalta-se que ainda não foram mapeadas as áreas de solo contaminado.

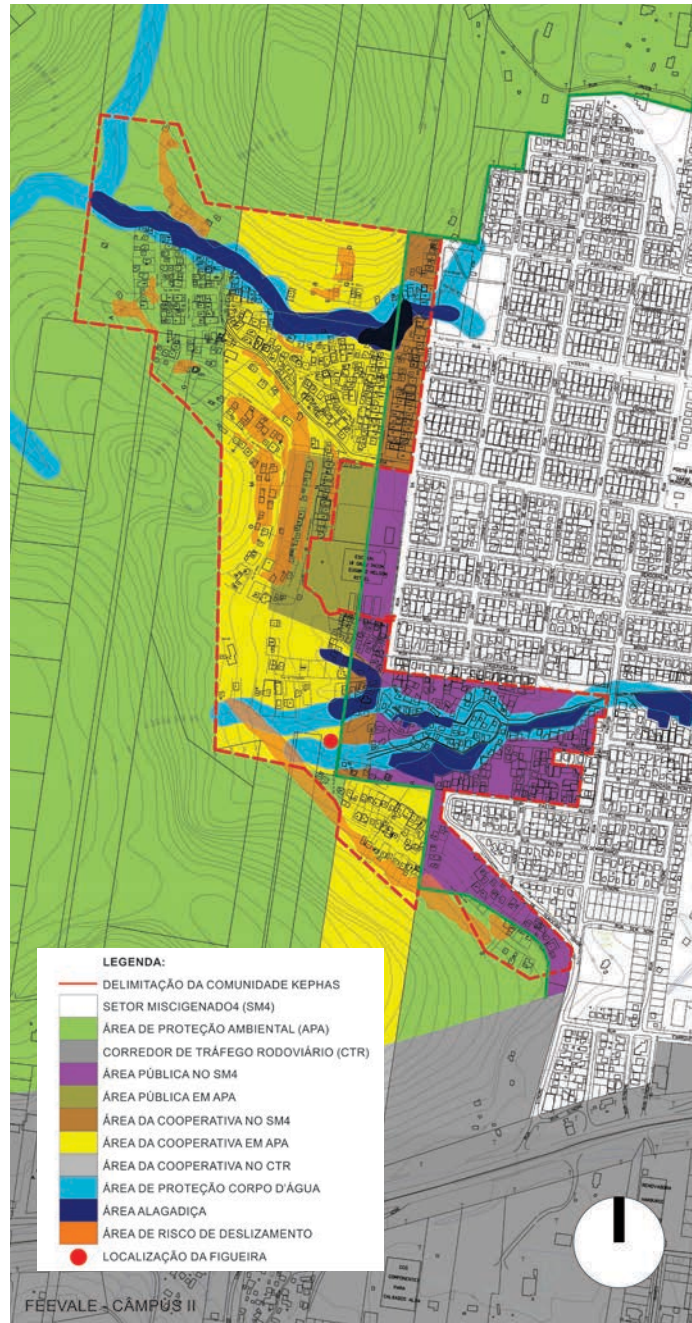


Figura 7 – O (DES)borde versus uso do solo versus áreas de risco versus titularidade

Constata-se que esse mapa é o retrato de uma situação complexa, resultado de ineficaz fiscalização, falta de planejamentos urbano/ambiental/habitacional e do não atendimento às legislações vigentes, pois:

- Não é permitido urbanizar área de APA (Lei Nº 12.651/2012; Lei No 9.985/2000; PDUA de Novo Hamburgo 2010);

- Não é permitida a construção de qualquer empreendimento em área com solo contaminado, antes que sejam tomadas as providências cabíveis (Lei No 6.766/79);

A complexidade dessa situação repercute diretamente na dificuldade da regularização fundiária. O poder público tem conhecimento dessa realidade, mas as ações tomadas ainda são insuficientes para o encaminhamento da regularização. Até o momento, foram realizados somente o laudo geológico e os levantamentos topográfico e das áreas de risco, concluídos em 2010, pagos com verba do Orçamento Participativo do bairro São José.

Em janeiro de 2014, através de audiência pública, foi aprovada a inclusão da área do antigo Curtume Momberger na lista de Áreas de Interesse Social do Plano Diretor do município. Essa ação possibilitará que uma empresa privada construa 320 unidades habitacionais através do Minha Casa Minha Vida, no bairro Diehl, vizinho ao São José. Constata-se que as alternativas para resolver o problema habitacional estão sendo buscadas fora da área irregular e pressionando a ocupação de uma área contaminada. Atualmente, o empreendimento já possui Licença de Instalação. Após a realização de vários laudos foi solicitado, como forma de remediação, a remoção de 367 m³ de solo contaminado.

Se por um lado, existem alguns líderes comunitários que lutam pela regularização das moradias, por outro existem moradores da área irregular que preferem que a situação fique como está, “que deixem a gente quieto”, mostrando o receio de serem expulsos do local – mesmo em área de risco. Assim, as proposições por parte dos moradores não avançam devido à falta de

conhecimento técnico e da legislação que incide sobre a problemática e também pelo comodismo de muitos, que preferem que a situação permaneça como está.

Desde o segundo semestre de 2012, o projeto de extensão do curso de Arquitetura e Urbanismo da Feevale tem desenvolvido estudos, diagnósticos e levantamentos nessa área, com o objetivo de propor alternativas que visam amenizar as situações de ilegalidade e risco as quais esses moradores estão expostos. Temos buscado discutir o assunto nas disciplinas afins dos cursos de Arquitetura e Urbanismo e Gestão Ambiental e construir o diálogo com moradores, líderes comunitários e poder público de modo a produzir conhecimento interdisciplinar. Apresentar essa realidade aos acadêmicos é uma maneira de formar consciência social, política e ambiental em mentes jovens e sãs e que estarão à frente da sociedade em breve. Se nada for feito, os moradores continuarão lá: morando, construindo, contaminando e sendo contaminados e a universidade não pode estar alheia a essas discussões!

Não podemos deixar de fazer algumas breves e pontuais reflexões sobre a situação apresentada.

Pensamos que é importante uma discussão mais ampla, principalmente em relação às Áreas de preservação Permanente (APPs). O regime de proteção das APPs é bastante rígido: “a regra é a intocabilidade, admitida excepcionalmente a supressão da vegetação apenas nos casos de utilidade pública ou interesses sociais legalmente previstos” (ARAÚJO, 2002).

15(10) Ideias sobre futuro

APA (ÁREA DE PRESERVAÇÃO AMBIENTAL)

Definição: É uma área em geral extensa, com certo grau de ocupação humana, dotada de atributos abióticos, bióticos, estéticos ou culturais especialmente importantes para a qualidade de vida e o bem-estar das populações humanas, e tem como objetivos básicos proteger a diversidade biológica, disciplinar o processo de ocupação e assegurar a sustentabilidade do uso dos recursos naturais (Art. 15 . Lei No 9.985, de 18 de julho de 2000). É considerada Unidade de Conservação do tipo “Unidades de Uso Sustentável” e sua área e localização no município é definida por legislação municipal (Plano Diretor Urbanístico Ambiental).

APP (ÁREA DE PRESERVAÇÃO PERMANENTE)

Definição: é uma área protegida, coberta ou não por vegetação nativa, com a função ambiental de preservar os recursos hídricos, a paisagem, a estabilidade geológica e a biodiversidade, facilitar o fluxo gênico de fauna e flora, proteger o solo e assegurar o bem-estar das populações humanas. É definida por legislação federal (Lei Nº 12.651, de 25 de maio de 2012).

Entretanto, o que se vê na prática é bem diferente. A ineficaz fiscalização, o déficit habitacional, a pressão sobre a terra e o jogo político acabam induzindo e facilitando a ocupação dessas áreas. Segundo Holz (2013), a relação entre pobreza e risco ambiental é recorrente e a ocupação junto aos córregos acarreta o conflito entre a preservação ambiental e a ocupação irregular. Além disso, segundo a mesma autora, as áreas de APP, depois de ocupadas, “acabam quase sempre, por desaparecer da paisagem urbana e o que resta muitas vezes são apenas fragmentos isolados e poluídos, que não cumprem mais suas funções naturais enquanto habitat para flora e fauna”⁶.

Diante disso, e também devido à revisão do Código Florestal, que apresenta interpretações controversas, há autores que defendem a inaplicabilidade dos limites para APPs constantes do Código Florestal às áreas urbanas, sugerindo remeter o assunto à legislação urbanística. Alguns autores sugerem – e nós concordamos – que a melhor solução técnica passaria

por uma análise caso a caso, a partir de um plano de ocupação da bacia hidrográfica, nos quais fosse analisados o regime hídrico, a geologia, as atividades econômicas e sociais predominantes (ARAÚJO, 2002).

Somado a isso, entendemos que os corpos hídricos devem ser fatores de valorização do espaço urbano, quando já estiverem degradados ou comprometidos. Sobre os benefícios da presença das águas em meio urbano, Costa (2006, apud HOLZ, 2013) página diz que os “rios podem se tornar espaços livres públicos de grande valor social, propiciando oportunidades de convívio coletivo e lazer que atendem aos mais diversos interesses”.

O projeto do Cantinho do Céu, em São Paulo, desenvolvido pelo escritório Boldarini Arquitetos Associados, é um excelente exemplo de requalificação em área degradada. Essa comunidade está localizada às margens da Represa Billings, na zona Sul de São Paulo. O projeto de urbanização faz parte do Programa Mananciais (desenvolvido pela Secretaria Municipal de Habitação – Sehab), prevê obras de saneamento básico, melhoramento viário e criação de espaços de recreação e lazer na área de mananciais.

A fim de satisfazer as exigências da legislação ambiental, foram utilizados critérios para a compensação e a equivalência de áreas verdes em índices definidos por lei, equilibrando o sistema de espaços públicos a fim de viabilizar as ações para a transformação e melhoria do território proposto no plano urbano (CELESTE PRIZE, 2012).

O projeto recebeu vários prêmios nacionais e internacionais e demonstra que é viável potencializar o meio natural em prol do uso coletivo, resultando na valorização do ambiente. Entretanto, sabemos que isso nem sempre é possível ou fácil de ser implementado.

Figura 8 – Deck de madeira (de fonte certificada e controlada), criando plataformas e áreas de estar junto à Represa Billings.

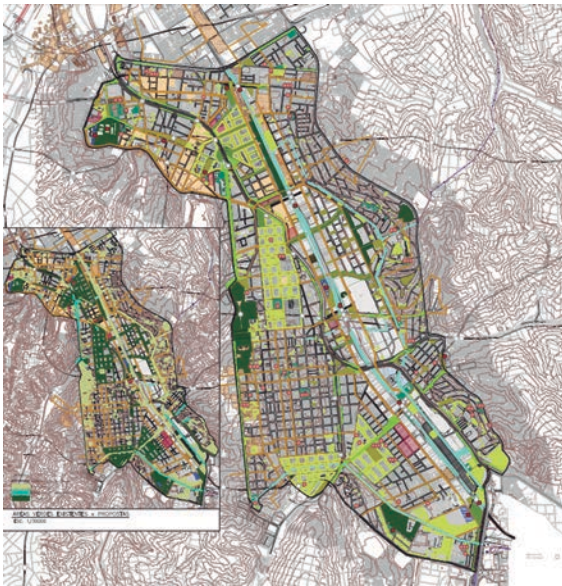


Também é importante que os instrumentos de planejamento urbano e ambiental dos municípios sejam desenvolvidos e atualizados. Até o momento, o município de Novo Hamburgo não possui Plano de Manejo das APAs. O plano de manejo é o zoneamento da Unidade de Conservação (UC), que a organiza espacialmente em zonas sob diferentes graus de proteção e regras de uso. Inclui também medidas para promover a integração da UC à vida econômica e social das comunidades vizinhas, o que é essencial para que sua implementação seja mais eficiente (MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE, 2014). Segundo o Sistema Nacional de Unidades de Conservação (SNUC), o Plano de Manejo de uma Unidade de Conservação deve ser elaborado no prazo de cinco anos a partir da data de sua criação. No caso de Novo Hamburgo, como a APA foi instituída no Plano Diretor de 2006, o prazo para sua realização expirou em 2011!

Além disso, o município também não possui o levantamento do solo e dos corpos hídricos contaminados, seja por couro, resíduos urbanos ou outros. Esse documento é fundamental para o planejamento, monitoramento e fiscalização por parte

dos órgãos que possuem a atribuição de administrar os problemas ambientais.

Um excelente exemplo é o relatório produzido pela CETESB⁷, que desenvolveu um trabalho específico para as Áreas Contaminadas em São Paulo. Entretanto, só foi possível de ser realizado devido ao apoio técnico e suporte financeiro viabilizado através de cooperação técnica com o governo da Alemanha, por meio de sua Sociedade de Cooperação Técnica (GTZ). Embora o relatório já se constitua um instrumento de gestão, muitas vezes não é suficiente para a requalificação urbana das áreas contaminadas. De forma complementar a esse surgem os Planos Regionais Estratégicos (PRE)⁸ e as Operações Urbanas Consorciadas (OUC), que são o conjunto de medidas coordenadas pelo município de São Paulo, com a participação dos proprietários, moradores, usuários e investidores privados. Tem como objetivo alcançar: transformações urbanísticas e estruturais; melhorias sociais; valorização ambiental; ampliação dos espaços públicos e do transporte coletivo; implementação de programas de habitação social e melhoria da infraestrutura e do sistema viário, fechando assim o ciclo de requalificação das áreas degradadas/contaminadas.



Figuras 9 e 10 - Mapa das áreas verdes e equipamentos sociais existentes e propostos para a Vila Carioca⁹.

Em relação ao Plano Local de Habitação de Interesse Social de Novo Hamburgo, desenvolvido em 2010, o mesmo apresenta um satisfatório Diagnóstico do Setor Habitacional. Entretanto, o capítulo que diz respeito às Estratégias de Ação (em que deveriam constar as Diretrizes, Programas, Ações, Metas, Recursos, Monitoramento, entre outros) é muito incipiente.

É necessário que a comunidade seja empoderada por meio do acúmulo de conhecimento para que possa cobrar dos órgãos públicos agilidade no processo de regularização fundiária. Também é importante que a comunidade não se divida perante as múltiplas lideranças que aparecem, conforme as conveniências. O projeto de extensão do curso de Arquitetura e Urbanismo tem ajudado nessa questão através de oficinas com um grupo de mulheres moradoras da área irregular. Nas oficinas semanais são discutidos diversos assuntos, entre eles: Educação Ambiental, Regularização Fundiária, Plano Diretor, o bairro, a casa, etc. Com isso, busca-se educar os moradores para a realidade na qual eles vivem, para que possam formar opinião própria. Também, o contato com a comunidade proporciona à equipe do projeto de extensão conhecer as demandas reais da comunidade e, com isso, nos auxilia a propor alternativas mais adequadas e ajustadas à realidade.

Diante do conhecimento adquirido ao longo do tempo, através de estudo de bibliografia, visitas *in loco* e conversas com o poder público e agentes da Caixa Econômica Federal, ousamos dizer que existe uma saída para esse (des)borde do bairro São José, a qual passaria pelas seguintes etapas:

1. Desenvolver um Plano de Manejo para a APA Norte e definir os graus de proteção e regras de uso das mesmas.
2. Fazer diagnóstico ambiental (solo e água) da área irregular de modo a demarcar as áreas contaminadas e as áreas não contaminadas.
3. Resolver a questão fundiária das terras da cooperativa, que passaria por uma das três alternativas:
 - a. aceite da doação das terras da cooperativa pelo poder público;
 - b. desapropriação das terras para fins de interesse público;

c.mobilização da comunidade para entrar com o pedido de usucapião individual ou coletivo.

4.Desenvolver estudos de modo a segmentar a área irregular em parcelas menores (áreas contaminadas e não contaminadas) a fim de regularizá-las por partes.

5.Informar e mobilizar a comunidade.

6.Propor parques lineares junto aos dois afluentes do Rio Pampa, de modo a qualificar o corpo hídrico e oportunizar mais áreas de lazer aos moradores do bairro.

7.Levantar/cadastrar as famílias que estão em área de risco e encaminhá-las consensualmente para o Aluguel Social ou outra forma de moradia.

8.Remover as casas que estão em solo contaminado.

9.Remediar as áreas contaminadas.

10.Desenvolver o projeto de regularização fundiária (urbanístico, arquitetônico e complementares).

11.Aprovar os projetos nos órgãos competentes.

12.Aprovar o financiamento.

13.Executar obras de infraestrutura urbana.

14.Executar das residências.

15.Desenvolver trabalho técnico-social.

16.Pedir o Habite-se das moradias.

17.Entregar a documentação de posse aos moradores.

18.Monitorar e fiscalizar o local para que não seja foco de novas ocupações.

Como se pode ver, o caminho é árduo, oneroso e longo, mas não é impossível, pois existem bons exemplos de requalificação postos em prática. Também são de grande ajuda, O Guia CAIXA para Sustentabilidade Ambiental¹⁰, que é um conjunto

de cadernos que trazem diretrizes para sistematizar os procedimentos metodológicos de modo a orientar os diversos agentes envolvidos nas intervenções de Licenciamento Ambiental, Avaliação Ambiental de Terrenos com Potencial de Contaminação e Gestão de Áreas de Preservação Permanente (CAIXA, 2010). Entretanto, esses instrumentos e os bons exemplos apresentados no artigo não servirão de nada se não houver esforço político e mobilização da comunidade para que as coisas realmente aconteçam. Por último, constata-se que as atividades de planejamento (urbano, habitacional e ambiental), aplicação da lei e fiscalização tendem a serem ações mais inteligentes e econômicas, pois os danos ao ambiente e aos moradores serão menores, sem falar nos prejuízos financeiros.

Por fim, é importante dizer que o papel da Universidade é trazer os (des)bordes para o centro das discussões. É refletir sobre todos os aspectos que os envolvem, incluindo o da garantia à sustentabilidade ambiental. É construir diálogo e conhecimento entre os atores envolvidos na promoção de alternativas inovadoras. É estimular a interdisciplinaridade para construir esse conhecimento. É olhar o problema sob os mais variados pontos de vista e tentar chegar ao consenso do que é bom à maioria. Encerramos com a citação de Meyer (1996, apud VALENTIM, 2010):

É difícil contestar o caráter orgânico da cidade, e portanto a sua predeterminação às mudanças e à evolução cíclica, que envolve estágios de crescimento, transformação, adaptação, decadência, revitalização e outros. A capacidade de captar novos estímulos e novas demandas gerando respostas adequadas, é a marca definitiva da vitalidade urbana.

15(10) Ideias sobre futuro

ARQ+ surge em um momento de acúmulo de experiência e reconhecimento dos projetos de extensão Mãos à Obra e Arquitetura e Comunidade do curso de Arquitetura e Urbanismo da Feevale, que agora se fundem. Com a maturidade, surge a oportunidade de dar o próximo passo, de crescer, de MAIS.

Várias são as interpretações para esse nome.

Para os integrantes do Projeto de Extensão, ARQ+ significa principalmente Arquitetura Plural, no sentido de ser para TODOS.

Significa também ser multi-inter-trans disciplinar. Porque a Arquitetura enquanto ciência social aplicada trata do ser humano, e a complexidade dos anseios da sociedade precisa ser vista de maneira holística.

Arquitetura, Urbanismo, Design, Tecnologia, Sustentabilidade, Gestão Ambiental e Participação são alguns substantivos que se relacionam no universo do ARQ+.

O Projeto busca enxergar além do óbvio para perceber as consequências das ações do presente. Porque o mundo já não precisa só de Arquitetura, precisa de ARQ+!

NOTAS:

¹O planejamento ambiental surge com este nome somente nos últimos 30 anos (SANTOS, 2004).

²Programa Iberoamericano, de Ciencia y Tecnología para el Desarrollo

³A Área de Proteção Ambiental (APA) é uma área em geral extensa, com certo grau de ocupação humana, dotada de atributos abióticos, bióticos, estéticos ou culturais especialmente importantes para a qualidade de vida e o bem-estar das populações humanas, e tem como objetivos básicos proteger a diversidade biológica, disciplinar o processo de ocupação e assegurar a sustentabilidade do uso dos recursos naturais (Art. 15 . Lei No 9.985, de 18 de julho de 2000).

⁴Lei nº 12.651, de 25 de maio de 2012, que alterou o antigo Código, Lei Nº 4.771, de 15 de setembro de 1965.

⁵Área de Preservação Permanente: área protegida, coberta ou não por vegetação nativa, com a função ambiental de preservar os recursos hídricos, a paisagem, a estabilidade geológica e a biodiversidade, facilitar o fluxo gênico de fauna e flora, proteger o solo e assegurar o bem-estar das populações humanas (Lei Nº 12.651, de 25 de maio de 2012).

⁶Essa situação ocorre na área irregular estudada, já que a ocupação está consolidada e o meio ambiente já foi descaracterizado, principalmente junto aos afluentes do Arroio Pampa.

⁷CETESB - Companhia Ambiental do Estado de São Paulo, responsável pelas ações de controle ambiental no Estado de São Paulo. Vale a pena ver o Relatório Completo disponível em: <http://www.cetesb.sp.gov.br/userfiles/file/areas-contaminadas/2013/ordem-alfabetica.pdf>

⁸Entre os seus objetivos, buscam solucionar conflitos de interesses de forma a obter-se um arranjo institucional que vise um maior bem-estar para a comunidade local (OZÓRIO)



⁹A Vila Carioca é uma área que foi contaminada por metais pesados e organoclorados advindos da base de estocagem de combustíveis e fábrica de pesticida da empresa Shell. Hoje se encontra em processo de monitoramento e faz parte do Plano Regional Estratégico da Sub prefeitura do Ipiranga (PRE-IP). Vale a pena conferir o Relatório do Estudo de Impacto Ambiental, com a situação existente, e as propostas apresentadas para requalificação da área no seguinte link: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/meio_ambiente/arquivos/eia_rima_eva/eia_oucMvc.pdf

¹⁰O Guia é composto por três cadernos temáticos: Caderno 1: Licenciamento Ambiental em Empreendimentos Operados pela Caixa; Caderno 2: Avaliação Ambiental de Terrenos com Potencial de Contaminação; Caderno 3: Gestão de Áreas de Preservação Permanente APP Urbanas.

REFERÊNCIAS:

ARAÚJO, Suely Mara Vaz Guimarães de. Consultoria Legislativa da Câmara dos Deputados: As Áreas De Preservação Permanente E A Questão Urbana. 2002. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/documentos-e-pesquisa/publicacoes/estnottec/tema14/pdf/207730.pdf>>. Acesso em: 18 ago. 2014.

BRASIL. Lei No 6.766/79, de 19 de dezembro de 1979. Lei de Parcelamento do Solo Urbano. Brasília, DF, 1979. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6766.htm>. Acesso em: 08 ago. 2014.

BRASIL. Lei N° 9.985, de 18 de julho de 2000. O Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9985.htm>. Acesso em: 08 ago. 2014.

BRASIL. Lei N° 12.305/2010, de 02 de agosto de 2010. Política Nacional de Resíduos Sólidos. Brasília, DF, 2012. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12305.htm>. Acesso em: 21 ago. 2014.

BRASIL. Lei N° 12.651, de 25 de maio de 2012. Novo Código Florestal. Brasília, DF, 2012. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12651.htm>. Acesso em: 21 ago. 2014.

CAIXA – Caixa Econômica Federal. Guia CAIXA de Sustentabilidade Ambiental: Avaliação Ambiental de Terrenos com Potencial de Contaminação. 2010. Disponível em: <http://downloads.caixa.gov.br/arquivos/desenvolvimento_urbano/gestao_ambiental/GuiaCAIXA_web.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2014.

CELESTE PRIZE. Cantinho do Céu Complex. 2012. Disponível em: <<http://www.celesteprize.com/artwork/ido:133896/>>. Acesso em: 20 ago. 2014.

CETESB - Companhia Ambiental do Estado de São Paulo. Relatório de Áreas Contaminadas e reabilitadas no Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://www.cetesb.sp.gov.br/userfiles/file/areas-contaminadas/2013/ordem-alfabetica.pdf>> . Acesso em: 20 ago. 2014.

CÂMARA MUNICIPAL DE NOVO HAMBURGO. 120 famílias hamburguenses recebem casas novas. 2014. Disponível em: <<http://portal.camaranh.rs.gov.br/noticias/120-familias-hamburguenses-recebem-casas-novas/?searchterm=Kephass1>>. Acesso em: 18 ago. 2014.

HOLZ, Ingrid Herzog. Águas urbanas: da degradação à renaturalização. ELECS 2011 - VI Encontro Nacional e IV Encontro Latino-americano sobre Edificações e Comunidades Sustentáveis. Disponível em: http://www.elecs2013.ufpr.br/wp-content/uploads/anais/2011/2011_artigo_014.pdf. Acesso em: 08 ago. 2014.

LATUS – Consultoria, Pesquisa e Assessoria de projetos. Diagnóstico para o Plano local de habitação de interesse social, PLHIS, Novo Hamburgo/RS, 2010. Arquivo PDF. Ago. 2014.

MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO SOCIAL E COMBATE À FOME. Cadastro Único garante acesso a programas sociais do governo federal. 2013. Disponível em: <<http://www.mds.gov.br/saladeimprensa/noticias/2013/setembro/cadastro-unico-garante-acesso-a-programas-sociais-do-governo-federal>>. Acesso em: 18 ago. 2014.

15(10) Ideias sobre futuro

MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE. Plano de Manejo. 2014. Disponível em: <<http://www.mma.gov.br/areas-protegidas/unidades-de-conservacao/plano-de-manejo>>. Acesso em: 21 ago. 2014.

ONUBR – Nações Unidas no Brasil. Cidades terão mais de 6 bilhões de habitantes em 2050, destaca novo relatório da ONU. 2014. Disponível em: <<http://www.onu.org.br/cidades-terao-mais-de-6-bilhoes-de-habitantes-em-2050-destaca-novo-relatorio-da-onu/>>. Acesso em: 18 ago. 2014.

PLANALTO. Brasil atinge meta ODM de acesso à água potável e esgotamento. 2014. Disponível em: <<http://blog.planalto.gov.br/brasil-atinge-meta-odm-de-acesso-a-agua-potavel-e-esgotamento-2/>>. Acesso em: 18 ago. 2014.

PREFEITURA MUNICIPAL DE NOVO HAMBURGO. 2010. Plano Diretor Urbanístico e Ambiental. Lei Complementar nº 2.150/2010. Novo Hamburgo, 2010.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. Operação Urbana Consorciada: bairros do Tamanduateí (Mooca, Cambuci Ipiranga, Vila Prudente, Vila Zelina e Vila Carioca). Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/desenvolvimento_urbano/arquivos/MVC_SUB_geral_Z.pdf> .Acesso em: 20 ago. 2014.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. Relatório de Impacto Ambiental. Operação urbana Consorciada Mooca-Vila carioca. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/meio_ambiente/arquivos/eia_rima_eva/eia_oucMvc.pdf> . Acesso em: 20 ago. 2014.

PNUD – Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento. Os Objetivos de Desenvolvimento do Milênio: 8 Objetivos para 2015. 2014. Disponível em: <<http://www.pnud.org.br/ODM.aspx>>. Acesso em: 18 ago. 2014.

RED (DES)BORDES URBANOS. (DES)bordes urbanos: política, proyecto y gestión sostenible en la ciudad de la periferia. Vivienda Popular (VP Monografias). Montevideo. 2013. 172p.

ROLNIK, Raquel. Estatuto da Cidade - instrumento para as cidades que sonham crescer com justiça e beleza. 2001. Disponível em: <<http://www.polis.org.br/uploads/814/814.pdf>>. Acesso em: 18 ago. 2014.

SANTOS, Rozely Ferreira dos. Planejamento ambiental: teoria e prática. São Paulo, SP: Oficina de Textos, 2004.

VALENTIM, Luis Sergio Ozorio. Sobre a produção de bens e males nas cidades: estrutura urbana e cenários de risco à saúde em áreas contaminadas da região metropolitana de São Paulo. 2010. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16139/tde-18062010-092455/en.php>>. Acesso em: 20 ago. 2014.

ALESSANDRA MIGLIORI DO AMARAL BRITO

Possui Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas (1995) e Mestrado em Engenharia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2001). Desde 2001 é professora adjunta da Universidade Feevale em Novo Hamburgo/RS, onde é atualmente líder do projeto de extensão continuado ARQ+.

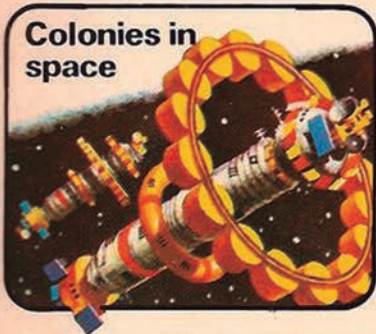
CAROLINE KEHL

Possui Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2004) e Mestrado em Engenharia pelo Programa de Pós Graduação da Escola de Engenharia Civil da Universidade Federal do Rio Grande do Sul na área de Construção (Norie/2008). Atualmente é professora na Universidade Feevale e integrante do projeto de extensão continuado ARQ+.

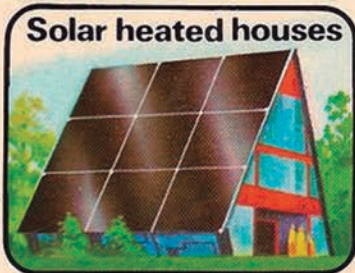
HOMES & LIVING INTO THE 21ST CENTURY

KENNETH GATLAND & DAVID JEFFERIS

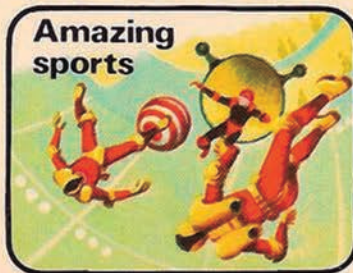
Colonies in space



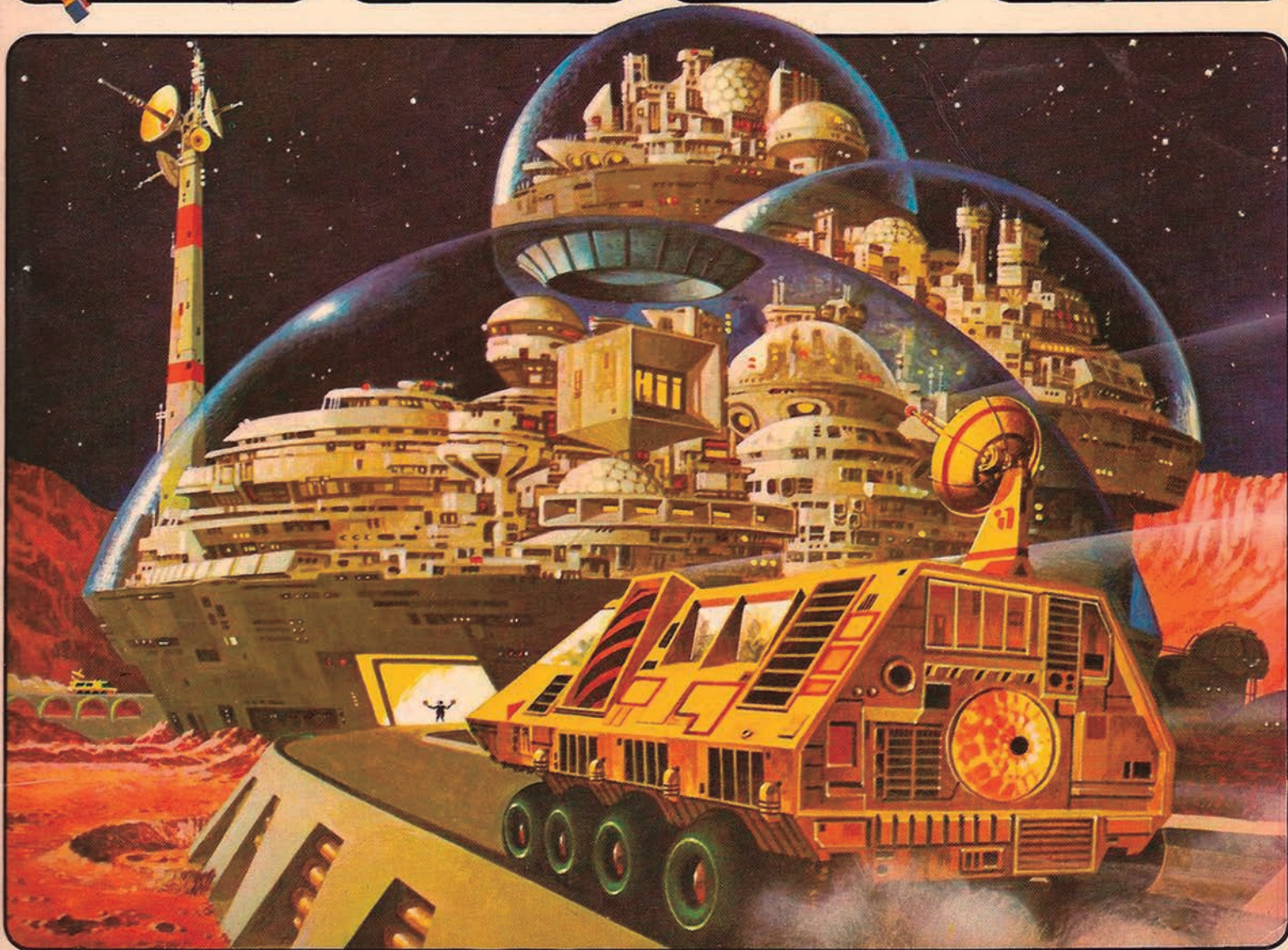
Solar heated houses



Amazing sports



Wristwatch TV





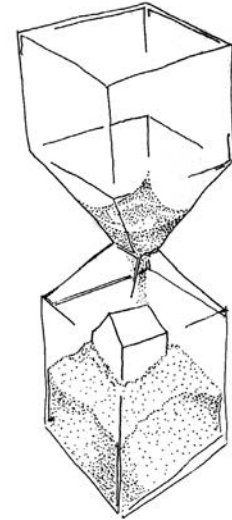
A watercolor architectural sketch of a city street. The scene is viewed from a low angle, looking down a narrow street lined with multi-story buildings. The buildings are rendered with various colors: warm oranges and yellows for the facades, and cooler blues and greys for shadows and structural elements. A person is visible on a balcony of a building on the right. The sky is a mix of warm and cool tones, suggesting a hazy or overcast day. The overall style is expressive and artistic, with visible brushstrokes and washes of color.

Futuro: modo de usar

PAULO REYES E RAIMUNDO GIORGI

“Leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade, consistência.”

Italo Calvino em “Seis propostas para o próximo milênio”¹



152

Projetar através de Cenários é um exercício de criação cujo verbo está no futuro.

Originado no teatro grego como um dos elementos que compunham a *ambiência* da cena, conjunto atmosférico cujo objetivo principal era envolver o espectador e dar caráter de verdade à narrativa, a noção de cenário foi-se transformando ao longo do tempo. Primeiro, no próprio mundo da representação artística e depois para fora dele.

Transformado em modo de previsão pelos estrategistas militares e logo tornado complexo como instrumento de geopolítica, o conceito de Cenário foi *deslocado* por Herman Kahn para a esfera empresarial-econômica. Kahn, antigo analista do exército americano, redeterminou-o como técnica de especulação em perspectiva: “um cenário é a descrição de futuros possíveis, cujo objetivo primordial é estimular ações objetivas no presente de modo a controlar e orientar o futuro efetivo”. (apud MANZINI, JÉGOU; 2004). Seus objetivos eram tipicamente organizacionais: poder prever, significa poder determinar ações minimizando riscos.

Desde então, a ideia de *construção de Cenários* como forma estruturada de antecipação de acontecimentos

e base para a tomada de decisões estratégicas vem sendo difundida e aplicada em diversas áreas e desenvolvida como metodologia em diferentes formas.

Dentre as mais recentes, duas perspectivas nos interessaram particularmente na construção deste artigo: a formulada por Kees Van der Heijden², que atualiza a sua utilização como instrumento nas áreas de Planejamento e Gestão, e aquela difundida por Ezio Manzini e François Jégou³, que coloca o Projeto por Cenários como instrumento das práticas criativas do Design e sua Cultura de Projeto.

De leitura de ambos, extrai-se um olhar comum, o Cenário como plano de interação envolvendo contexto e atores; e um contraste, o futuro provável exercitado pelas áreas ditas objetivas com que lida Van der Heijden é substituído por outro, desejável, como impulso tendencial das práticas projetivas do Design. Esse contraste, sugerido aqui como fruto dos modos de ação arquetípicos do Planejamento e do Projeto, embora determine processos de manipulação diferentes, veremos, está longe de tornar aquelas visões em excludentes.

A percepção dessa dança de entrelaçamento e afastamento entre os diferentes pontos de vista nos levou a especular a projeção através de Cenários como similar ao conceito de

“obra aberta”, que Umberto Eco⁴ cunhou para falar da arte contemporânea, particularmente quanto às noções de um espectador ativo e da obra como processo, aberta àquela participação.

Da premissa de que esta seja uma *técnica* capaz de utilização em diferentes áreas e um *processo* em atualização constante, vem à especulação deste artigo: como estimular novas visões sobre os processos de Projeto através de Cenários, provocando os pontos de vista do Planejamento e do Design?

Reunimos Planejamento e Design em um campo de *convergência*, determinado pela sua *lógica de utilidade* (posto que lidam com vínculos e busca de resultados). A esse campo chamaremos de plano e projeto, respectivamente, representando planejamento e design.

Propusemos, em oposição, outro, que chamamos de campo de *divergência*: determinamos uma possível *lógica de sentido*, representada por uma visão histórica-etimológica da palavra Cenário e por uma leitura como manifestação poética, mais precisamente na literatura.

A esse campo chamaremos de palavra e poética, respectivamente, representando etimologia e literatura.

Ao conjunto Plano e Projeto confrontamos outro, Palavra e Poética. Dessa “fricção” relacional entre lógicas distintas de operação sobre um mesmo conceito, supomos poderá advir um alargamento de visão, portanto de operação, sobre qualquer das metodologias inicialmente descritas.

Nossa pretensão aqui, ao contrário de ser exaustiva, é de estímulo: mais do que afetar imediatamente as construções metodológicas de projeto, quer abrir novas possibilidades e provocar a visão do projetista – que se encarregará de saber se, e como transportá-las ao ato de projetar.

PLANO E PROJETO: DIFERENTES E IGUAIS

Como dissemos antes, planejar responde à esfera das probabilidades, projetar a esfera dos desejos. No entanto, uma aproximação compreensiva sobre os processos das duas abordagens vai demonstrar que os limites entre ambas são muitas vezes móveis e em outras nem existem.

A primeira abordagem, plano, é muito utilizada em situação de planejamento estratégico no mundo empresarial e vem ganhando espaço também em situações urbanas. Na perspectiva das empresas, essas visualizam o futuro no sentido de antecipar possíveis problemas para reduzir eventuais impactos que possam alterar significativamente seu negócio. O foco é em identificar, de maneira antecipada, futuros prováveis, sejam negativos ou positivos.

Os processos de construção de cenários têm larga difusão na área de planejamento estratégico e encontram em Kees Van der Heijden seu nome mais significativo. Em seu livro “Planejamento de Cenários – a arte da conversação estratégica”, declaradamente destinado a gestores, ele estabelece o que, a nosso ver, é uma tentativa de atualização do método de cenarização histórico do planejamento e que, muito provavelmente, um gestor lería como tentativa de *flexibilização* de processos.

O planejamento de cenários, em seu surgimento, “era essencialmente uma extensão da tradicional abordagem do prever e controlar da economia, exceto pelo fato de uma previsão simples ter sido substituída por uma avaliação probabilística do futuro” (2004, p.23). A diferenciação entre um e outro, será dada pela diferenciação de sua finalidade, por sua vez relativa ao seu alcance: a previsão é útil no curto prazo; o planejamento em um futuro mais distante (intermediário, no dizer de Van der Heijden), em que o grau de incerteza torna-se importante.

Assim, os propósitos da utilização dos cenários, embora diversos, aplicam-se em geral, em situações de difícil previsão. Parece contraditório, mas o que pode ser previsto não necessita de cenários, ou seja, para a

previsão o fato já está dado na sua base. A introdução da incerteza como valor de produção de cenários é um primeiro agente de flexibilização; outro é a admissão de critérios não objetivos, localizados próximos dos campos da *intuição* e da *invenção*.

A incorporação da incerteza levará à substituição de *estratégias ótimas por estratégias mais hábeis*, muito mais adaptáveis à mudanças de contexto e rumo. Já o reconhecimento de uma parte informal como potencialmente importante ao processo viabiliza sua transformação em parte formal. Van der Heijden sugere inclusive um sistema de eventos capazes de explorá-la. “Este tipo de planejamento de cenários se baseia não em probabilidades, mas em pensamento causal qualitativo” (2004, p.23).

A atenção aos *processos* aproximará suas noções daquelas do campo do projeto como veremos ao longo deste artigo.

154 Van der Heijden está falando de mudanças estruturais: fala em mudança de modelos mentais e procura um modo de absorção das diferenças em um sistema até então rígido. Relativiza os cenários a *razoavelmente* plausíveis, mas mantém uma noção de domínio: “a suposição é de que os eventos não acontecem ao acaso, mas estão relacionados entre si por meio de uma estrutura na qual as causas provocam efeitos e um evento conduz a outro” (2004, p.86). Tal reconhecimento conduz à noção de uma possível leitura tendencial dos eventos e de que essa espécie de estrutura causal permite, em sua concepção, um vínculo da história com o seu futuro.

Será possível então desenvolver uma teoria dos processos “o porquê as coisas acontecem como acontecem” e a melhor resposta deixa de ser única, mas relativa aos eventos que podem emergir e serem articulados. (VAN DER HEIJDEN, 2004, p.87)

Essa perspectiva causal permite que o modelo mental inicial possa ser revisto a partir dos cenários futuros que se apresentam. O modelo de negócio pode ser revisto, para que, a fim e a cabo, possa ser redirecionado para reduzir as

perdas. Nessa proposta de cenários sempre existe a preocupação em antecipar o futuro de maneira a reduzir os impactos negativos e de ter tempo suficiente para rever o modelo mental do negócio.

Mesmo dessa perspectiva e tratados por Van der Heijden como potenciais planos de interação “em minha experiência, os cenários constituem a melhor linguagem disponível para a conversação estratégica, uma vez que permitem a diferenciação de visões, mas também unem as pessoas no sentido de uma compreensão comum” (2004:VI) o planejamento estratégico parece estabelecer um sentido linear e fechado em seus processos de construção de cenários: a inserção da intuitividade é controlada e a inventividade submetida à tendências. As leituras de tendências emergem de pesquisas exaustivas e manipulações estatísticas. As hipóteses são cristalizadas entre positivas e negativas, havendo uma tentativa de resposta totalizante frente a situações complexas.

Os cenários, nesse contexto, são reduzidos a narrativas de futuro cuja determinação foi estabelecida, de modo irrefutável, antes deles. Suas narrativas tornam-se bidimensionais, podendo chegar, como salientam Manzini e Jégou, a um formulário sequencial de ações e suas prováveis consequências.

Arelados a tantos condicionantes, buscam consenso: “o sucesso do planejamento de cenários depende do equilíbrio entre o que é conhecido e o que é novo” (2004, p.113). Coerentes com a *linguagem objetiva* do mundo corporativo colocam-se como cenários de futuro prováveis.

A segunda abordagem é muito utilizada pelo design. É pensar um futuro como uma cena possível e construir todos os artefatos e relações para que isso ocorra. A cena é *projetada* e se planeja todas as ações que daí decorre para a sua real efetivação. Essa postura é muito utilizada em processos de posicionamento de marcas ou da necessidade de inserção de novos produtos e/ou serviços no mercado. A nova realidade é projetada com o novo produto em cena, sendo utilizado por um determinado tipo de público consumidor. Nessa postura, o modelo

mental é construído antecipadamente e reforçado por estratégias futuras pelo design.

Nessa perspectiva, está Manzini e Jégou. Em artigo publicado em 2004, estabelecem uma comparação entre a metodologia de construção de cenários utilizada pela área do Planejamento e aquela que estavam propondo para o uso pela Cultura de Projeto: chamam de *POS* – *Policy Orienting Scenarios* aqueles relacionados ao planejamento; e *DOS* – *Design Orienting Scenarios* os relacionados ao projeto.

As diferenças começam por uma suposta naturalidade ocorrida em cada área.

A exemplo dos *POS*, os *DOS* são vistos como plataformas de interação mas, de um lado, os *POS* nascem de zonas e disciplinas objetivas. Estão referidos ao mundo dos *sistemas decisoriais* da Política e da Economia, gestores da vida global, necessitam de discursos objetivos. De outro lado, os *DOS* nascem de zonas criativas, referem-se a *sistemas culturais* mais amplos (“sistemas tecno-sociais”, na atualização de Manzini e Jégou), querem construir um discurso.

Para eles, os cenários devem ser *motivados* e devem permitir que os diferentes atores compartilhem uma visão comum de futuros alternativos. Nessa perspectiva, os “cenários tendem a consolidar-se e difundir-se precisamente porque, pela sua natureza, estes permitem desenvolver visões articuladas e motivadas que, se devidamente construídas e promovidas (grifo nosso), podem vir a ser as visões compartilhadas que as empresas, as instituições públicas e a sociedade como um todo hoje exigem” (MANZINI; JÉGOU, 2004:178).

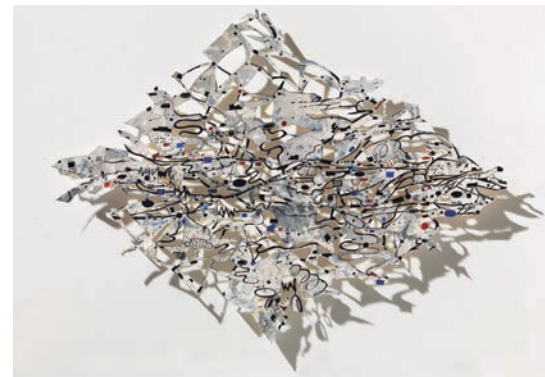
A esse processo é que chamam de “*design-orienting*”, definindo como “conjuntos de visões motivadas e articuladas, que visam catalisar as energias dos diversos atores envolvidos no processo de design, para gerar uma visão comum e desejavelmente orientarem suas ações na mesma direção” (MANZINI; JÉGOU, 2004, p.181). Um cenário orientado pelo design é a captura analítica de uma realidade complexa e sua expressão terá como principal

objetivo a simulação desse futuro, devendo tornar-se também complexa.

Evidenciamos, nas referências anteriores, dois termos que explicitam a abordagem do *design-orienting* de Manzini e Jégou – devidamente *construídas e promovidas*. Essas questões acrescidas das motivações e dos compartilhamentos de uma mesma visão podem ser lidas como processos de construção de consenso.

Diferentemente do que se poderia supor na lógica do planejamento, a nosso ver os processos orientados pelo design devem conseguir fazê-lo a partir de uma leitura dialética das diferenças que resultem em proposições relacionais, não estáticas. Isso significa dizer serem capazes da absorção de conflitos e de sua expressão em condições variáveis de viabilidade.

Os cenários construídos pelo design são por definição “facilitadores dos processos de projeto” construindo processos *serendípticos* e abertos que consideram entre seus vínculos a “fase do projeto em que se inserem e seus respectivos atores” (MANZINI; JÉGOU, 2004, p.181), introduzindo aqui a noção de projeto compartilhado. Abastecem-se de informações objetivas, mas querem buscar sinais, mais do que tendências. Buscam respostas *integrals*, antes de *totalizantes* e, na medida em que consideram os agentes do processo como agentes do projeto, tornam-se planos de interação, de conversação, potencializando a pretensão de integralidade. Produzem tendencialmente Cenários de Futuros *desejáveis*.





PALAVRA E POÉTICA: IGUAIS E DIFERENTES

Uma aproximação etimológica sobre palavras é sempre reveladora. Seus significados (assim, no plural), veremos, por mais alterados, serão sempre uma extensão do original. Nunca estarão mentindo. Percebê-los em uma construção literária, neste caso, como forma de construção, é um exercício de compreensão de possibilidades. Em ambos os casos, parafraseando o dito atribuído a Einstein, nosso entendimento sobre aquela palavra “nunca mais voltará ao tamanho anterior”.

O cenário é um aparato surgido no teatro grego, como reforço à narrativa da tragédia. Além das funções *demonstrativas* de enquadramento e contextualização da cena, cumpria outra, *sugestiva*; permitia a suposição de acontecimentos por trás de si, dos quais a audiência só conhecia o resultado: “vinham assim, ao conhecimento do público o resultado de cenas violentas, como assassinatos, que as convenções não permitiam que se desenrolassem em cena” (TOLENTINO, 2010).

Essa função determinava uma terceira dimensão ao que usualmente tratava-se de uma pintura, um plano. E, sendo esta dimensão *oculta*, possibilitava ainda outra: a da interação, mesmo que intuitiva, do público. Como aparato, o cenário somava-se à ação dos atores e do coro, com sua vocalidade e dança, para compor o “efeito cênico” a partir do qual era envolvida a plateia.

Um olhar sobre a etimologia mostra que a palavra cenário vai surgir no século XVII, situada no latim tardio e ainda ligada à ação teatral. *Il scaenarium* significava “o lugar da cena” (HOUAISS, 2001, p.670).

Essa definição traz consigo uma ideia de constituição e soma, abriga no mínimo um lugar e uma ação, que resulta de uma noção mais abrangente de cenário, potencial incorporadora de outros elementos do “efeito cênico”. O cenário assume funções e combinações mais complexas na determinação objetiva e onírica do teatro. Incorpora-se como concepção à da própria “peça” teatral.

O cenário agora está referido ao espaço e não mais ao plano, e ao espaço determinado como lugar (da ação humana). Assim, inclui um desejo explícito de reconhecimento que a ação cênica tratará de construir.

Um século depois incorpora um significado objetivo: “papel com indicações necessárias ao contrarregra” (HOUAISS, 2001, p.670). O contrarregra é responsável pelo acontecimento em si do espetáculo: a ideia de cenário agora pressupõe um plano (uma previsão) e uma dinâmica de acontecimentos. Sua qualidade cênica passa a abrigar também os tempos desses acontecimentos.

Em meados do século XIX a palavra cenário vai finalmente assumir a concepção de “aparato cênico” tal qual a entendemos hoje (HOUAISS, 2001, p.670). Um cenário é um resultado orientado e complexo: deve dispor de múltiplos elementos (espaço, visualidades, luz,...) a fim de estabelecer relações multidimensionais (visuais, temporais, sensoriais,...) entre uma ação teatral e sua história e o público. Envolve concepção, plano e resultado: é um processo de projeto.

Tornada assim tão próxima de uma simulação de realidade, com maior ou menor grau de *realismo* estará sempre tentando estabelecer algum tipo de reconhecimento. A palavra cenário não tardou a assumir novas acepções, entre elas a da *própria realidade*: “conjunto que se descortina à vista, panorama, paisagem, cena” (HOUAISS, 2001, p.670).

O lugar onde se desenvolve a cena, agora, pode ser um simples enquadramento pelo olhar, ou determinado pela própria cena e seu acontecimento (HOUAISS, 2001, p.670). Falamos aqui de duas direções constitutivas de um cenário: uma externa ao acontecimento (a paisagem), outra interna (o próprio acontecimento).

Absorvidas as percepções de cenário como uma síntese de algo complexo e relacional, associar sua noção como resultado de projeto à de *frame* de realidade pode explicar a última acepção da palavra cenário que analisaremos, datada já do século XXI: “simulação teórica de um acontecimento potencial” (HOUAISS, 2001, p.670).

Ela conduz à visão de cenário como instrumento de manipulação da realidade, capaz de absorver valores do aqui e agora e organizá-los em uma projeção, capaz de descrever cena e orientar atores e ações em um acontecimento futuro.

Se a palavra cenário nos leva a diferentes acepções de sentido, a literatura na sua dimensão poética, também amplia e deixa escorrer novas possibilidades de sentido.

No livro *As cidades invisíveis*, Italo Calvino coloca em diálogo dois personagens: Marco Polo, o viajante, conta a Kublai Khan, o poderoso Imperador, sobre as cidades de seu império.

As narrativas, relatos detalhados de formas e comportamentos, constroem imagens que alcançam definir o *humor* de cada lugar, uma identidade. Calvino constrói cenários em profundidade:

As cidades e o desejo.

“No centro de Fedora, metrópole de pedra cinzenta, há um palácio de metal com uma esfera de vidro em cada cômodo. Dentro de cada esfera vê-se uma cidade azul que é o modelo para outra Fedora. São as formas que a cidade teria podido tomar se, por uma razão ou outra, não tivesse se tornado o que é atualmente. Em todas as épocas, alguém, vendo Fedora tal como era, havia pensado um modo de transformá-la na cidade ideal, mas, enquanto construía seu modelo em miniatura, Fedora já não era a mesma de antes e o que até ontem havia sido um possível futuro, hoje não passava de um brinquedo numa esfera de vidro.” (CALVINO, 2013, p.32)

Extraír profundidade na construção de cenários significa definir, além dos elementos de projeto e suas dinâmicas de interação, uma noção dos fluxos *não aparentes* que constroem seu conjunto. Além das relações mecânicas, sua determinação de sentido. Essa determinação de sentido, uma vez alcançada, determinará a *naturalidade* do projeto em sua multidimensionalidade e certamente o tornará mais capaz de expressão e envolvimento.

15(10) Ideias sobre futuro

Como nas interfaces da informática, um cenário deve buscar a noção de intuitividade. Calvino não está construindo projetos, no sentido técnico do termo, mas está projetando.

Primeiro, há uma estrutura principal que coloca no centro a noção de território. Todas as cidades narradas pertencem ao grande Império Mongol. Há Kublai Khan, que o determina, há Marco Polo que o viabiliza e há os diálogos que o efetivam. Cada cidade é única, territórios em si; a conversa será como linhas de relação que permitirão a Kublai Khan compreendê-las e, portanto, definir sua existência.

Segundo, não há determinação de tempo nas narrativas. Existe um aqui e agora, mas ele é determinado pelo momento das conversas. As cidades são construções dessas conversas, imaginações que unem memória e potência. São projeções.

Terceiro, há uma estrutura no contar de cada cidade. Cada uma delas responde a um *macro-valor*, exposto no título dos capítulos. Ele é sintético, o *mínimo múltiplo comum*, usando conceito da matemática, da cidade narrada. E cada uma delas tem um nome próprio, outro

valor de síntese, para reconhecimento (o fato de terem todas nome de mulher, cidades femininas, é uma pista do olhar do projetista).

Depois, conforme cada lugar, seguem descrições formais (da geografia, do clima, da arquitetura, das cores); das capacidades produtivas; dos tipos humanos e seu comportamento, mas também das expectativas e frustrações, das mitologias e afetividades, da memória. Para finalmente, ser capaz de descrever as sinapses entre esses fatores, expressada em um *espírito do lugar*, que, como num contar inverso de processo, estava anunciado como hipótese, no início do capítulo, em seu nome.

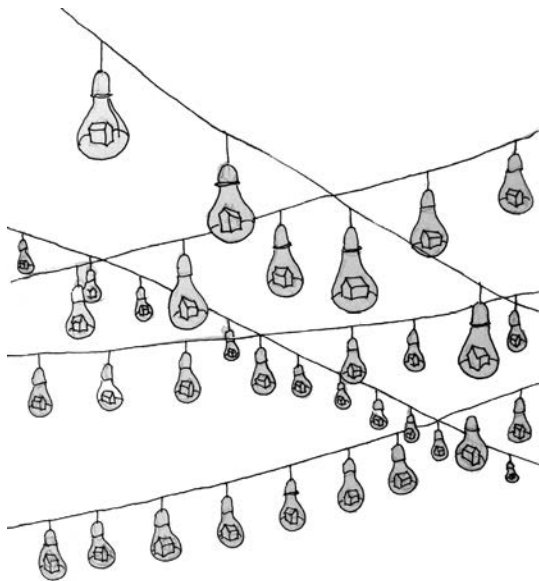
PLANO, PROJETO, PALAVRA E POÉTICA.

A conclusão aqui proposta se propõe abrir uma reflexão sobre a relação entre as ações de convergência e divergência anteriormente desenvolvidas e o quanto elas podem servir de fertilização a essa técnica projetual, particularmente àquelas que Manzini e Jégou denominam de *DOS - Design Oriented Scenarios*.

Plano e projeto através de cenários estão vinculados por uma convergência, sua lógica de utilidade. Muito embora respondam a distintos processos de construção, o do plano mais linear e objetivo e o do projeto mais aberto e criativo, ambos possuem vínculos externos aos quais devem responder.

O planejamento, mesmo flexibilizado por uma noção de *incerteza* e de *adaptabilidade*, ainda busca a minimização dos riscos; o projeto, estabelecido como uma espécie de derivação crítica do anterior, certamente é mais especulativo, mas responde a uma ideia de coerência e factibilidade. Suas respostas, entre prudentes e audaciosas, estarão de todo modo em um espectro de responsabilidades que os une.

É evidente que cada um desses processos atende a seus horizontes de expectativa, são emulados e limitados por eles. O que estamos tratando de fazer aqui é reconhecer sua natureza de *obra aberta* e suas habilidades de hibridização e absorção de estímulos. Provocamos um olhar sobre outras



definições de cenários, afastadas, senão de quaisquer vínculos, aos menos daqueles aos quais as áreas projetuais respondem.

É uma atitude projetiva, o processo de projeto agindo sobre si mesmo.

Desse olhar divergente, evidenciado na história da palavra e em seu uso pela poética, retiramos estímulos à afetação dos processos historicamente estruturados, mas fundamentalmente estabelecemos fontes de busca desses estímulos, como potencial de uso futuro. A proposta aqui neste artigo não era exaurir tal exercitação, mas acima de tudo apontar caminhos para futuras especulações teóricas.

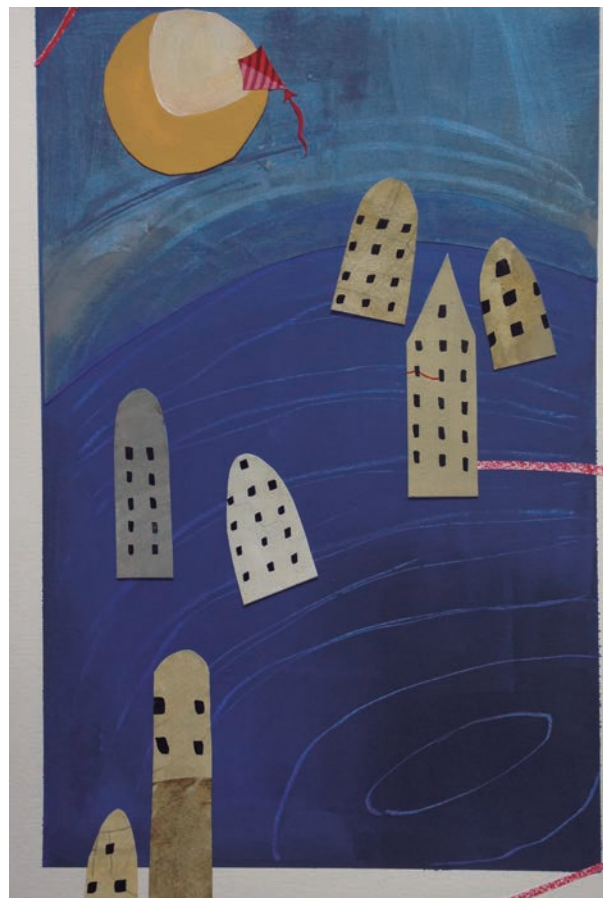
A visão evolutiva da palavra cenário, que começa ainda antes da determinação de seu nome, nos permitiu perceber o quanto do uso original do termo guardamos nos processos que o instrumentalizam. Um cenário continua sendo uma “pintura”, simulação projetada de um pedaço de realidade, estabelecida com determinado fim e capaz de mobilizar em torno de si diversos interesses e dinâmicas.

Dessa análise podemos retirar, por exemplo, a ideia da *euqlicema*, plataforma móvel de conexão entre o velado (o processo do acontecimento sugerido por detrás do cenário) e o revelado (o resultado do acontecimento demonstrado ao público). Esse mecanismo oferecia ao cenário plano uma qualidade tridimensional e uma tridimensionalidade dinâmica, viabilizando inclusive uma narrativa subjetiva. Tornando um conceito, poderá ser uma figura processual importante, por exemplo, na hierarquização de valores (entre velados e revelados) ou entre aspectos simbólicos e suas manifestações objetivas em projeto.

Da narrativa de Calvino, a primeira provocação que retiramos é a própria capacidade narrativa, qualidade fundamental em um cenário projetado. A construção de uma narrativa, sabemos, é um elemento tanto facilitador da compreensão quanto expressivo de um projeto. Se quisermos, ela (a narrativa) é uma das suas possíveis *euqlicemas*, entre ideiação e comunicação dos resultados.

Além disso, evidencia-se no texto uma estrutura que podemos dizer *analítica*. A forma como Calvino manipula essa estrutura: relacional, multidirecional, envolvente, determina um olhar abrangente e complexo que a *naturaliza*. Essa complexidade e mais ainda, essa naturalização da complexidade, será sempre uma qualidade a ser perseguida em um projeto por cenários.

Todos esses sentidos são indícios derivados de uma construção textual efetiva, articulada entre plano, projeto, palavra e poética. Mas, antes dela, de um entendimento e uma proposta de atitude. O entendimento de que o projeto por cenários é um processo de natureza aberta e capaz de se auto-emular e que a essa capacidade do processo deve ser somada uma outra, de atitude, do projetista: a de estar disponível a um olhar também aberto e especulativo, viabilizador dessa provocação.



10 Ideias sobre futuro

NOTAS:

¹ Neste livro, originado de uma série de conferências preparadas por Calvino em finais do século XX, o autor especula valores de comportamento a serem exercitados no século XXI.

² Neste caso, o título do livro é autoexplicativo: Planejamento de Cenários – A arte da conversação estratégica.

³ Manzini e Jégou o fazem em capítulo da publicação “Design Multiverso- Appunti di fenomenologia del design”.

⁴ Eco em seu livro redimensiona o papel do espectador a partir das formulações e manifestações da arte contemporânea.

REFERÊNCIAS:

CALVINO, Italo. Seis propostas para o próximo milênio. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

160 CALVINO, Italo. As cidades invisíveis. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CELASCHI, Flaviano. DESERTI, Alessandro. Design e innovazione. Milão: Carocci, 2007.

DE MORAES, Dijon. Metaprojeto: o design do design. São Paulo: Blucher, 2010.

ECO, Umberto. Obra aberta. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GÜELL, Jose. Planificaci3n estrat3gica de ciudades. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

HOUAISS, Antonio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Objetiva, 2009.

MANZINI, Ezio; JÉGOU, François. Design degli scenari. In. MANZINI, E.; BERTOLA, Paola. Design multiverso-appunti di fenomenologia del design. Milano: Edizioni Poli.design, 2004.

MERONI, A. Strategic design: where we are now? Reflections around the foundations of a recent discipline. Strategic Design Research Journal. Porto Alegre: 1 (1): 34-42 julho-dezembro 2008.

MOUTINHO, Marcelo. Cenários e visão de futuro. In. ANDRADE, Aurélio. Pensamento Sistêmico: caderno de campo – o desafio da mudança sustentada nas organizações e na sociedade. Porto Alegre: Bookman, 2006.

SCHWARTZ, Peter. The art of the long view. New York: Currency Doubleday, 1996.

TOLENTINO, Cristina. Teatro Grego – Parte I – Cenários e efeitos cênicos, <http://cristinatolentino.blogspot.com.br/p/teatro-grego.html> 2010.

VAN DER HEIJDEN, Kees. Planejamento por cenários: a arte da conversação estratégica. Porto Alegre: Bookman, 2004.

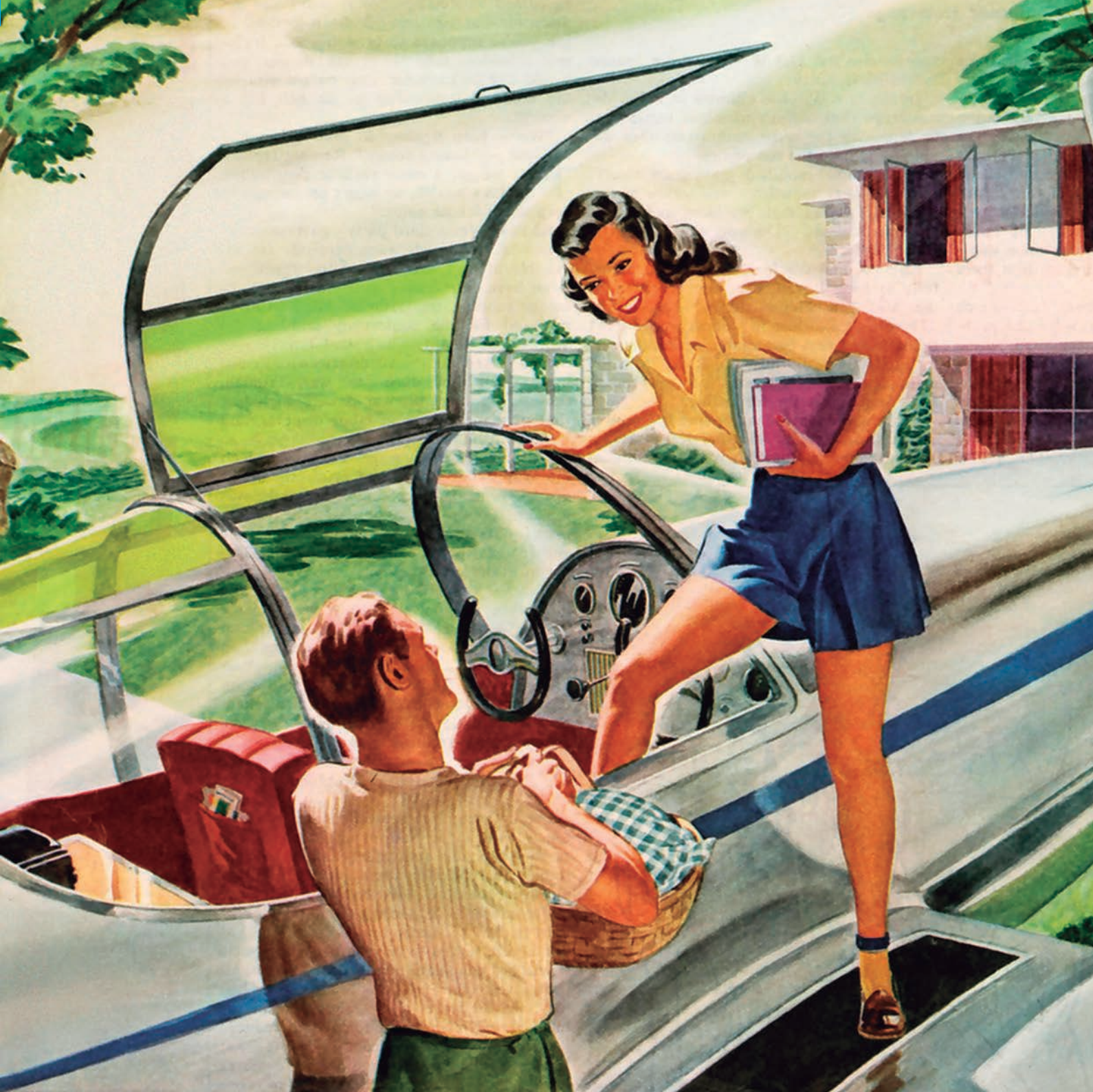
ZURLO, Francesco. Design Strategico, in AA. VV., Gli spazi e le arti, Volume IV, Opera XXI Secolo. Editore Enciclopedia Treccani: Roma, 2010.

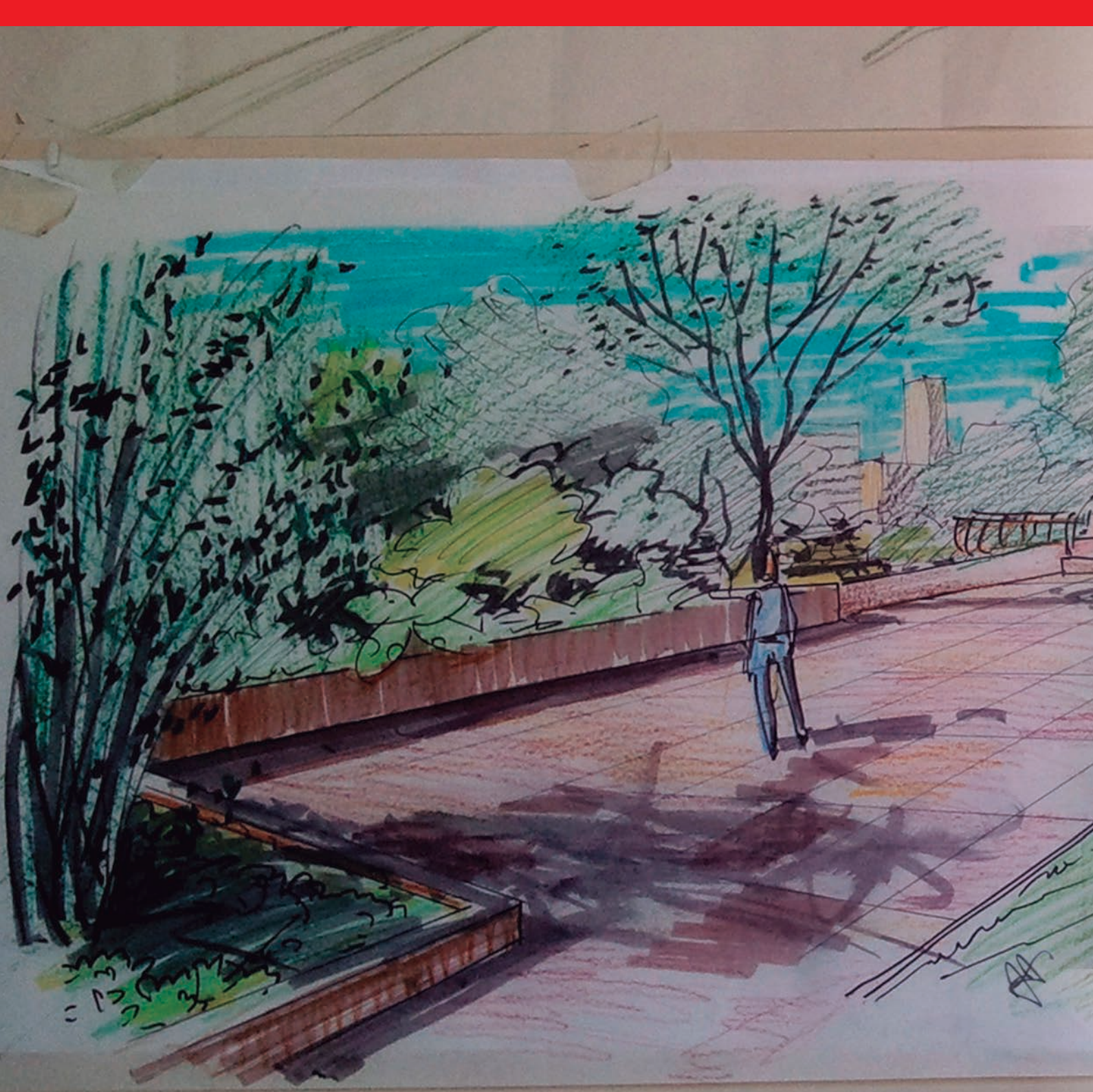
PAULO REYES

Possui Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Centro Universitário Ritter dos Reis (1987), Especialização em Design Estratégico pela Unisinos (2008), Mestrado em Planejamento Urbano pela UnB (1992) e Doutorado em Ciências da Comunicação pela Unisinos e pela Universidade Autônoma de Barcelona em um doutorado sanduiche (2004). Atualmente é Professor Adjunto da Faculdade de Arquitetura da UFRGS e professor e pesquisador do PROPUR/UFRGS - Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional.

RAIMUNDO GIORGI

Possui Graduação em Arquitetura e Urbanismo pelo Centro Universitário Ritter dos Reis (1986), Especialização em Desenho Urbano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS (1988) e Especialização em Design Estratégico - Inovação e Design do Sistema pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos Unisinos (2008). Atualmente é profissional liberal do seu escritório de arquitetura SalviGiorgi Arquitetura e Design, Professor Auxiliar da Universidade do Vale do Rio dos Sinos e Mestrando do PROPUR/UFRGS.







Perspectiva arquitetônica sobre fotografia: aplicando o ideal sobre o real

JOSÉ ARTHUR FELL

15(10) Ideias sobre futuro

Constantemente a ideia de futuro se faz presente na disciplina de projeto. Contudo, este olhar imaginativo e típico à possibilidade vindoura não é um exercício de futurologia, pois mira uma realidade presente para vislumbrar um objeto a criar entre sua elaboração e sua materialização. Isto é, não se trata de prever o futuro, mas de construí-lo. Através da representação gráfica, a ideia projetual redonda em algo concreto e assim não em um desatino utópico, mas objetivo e efetivo.

A perspectiva e a fotografia, em geral, possuem em comum entre si mais do que seus aspectos de imagens, ambas são representações e contêm elementos semelhantes como planos, linhas, pontos, volumes, contornos, sinuosidades, interstícios, cavidades, protuberâncias, horizontes, etc.

Em algumas fotografias a perspectiva é algo complexo de se perceber, em outras ela simplesmente não existe, como por exemplo, em fotos que focalizam ortogonalmente um plano ou que enquadram um emaranhado de coisas difusas ou prolixas. Todavia, em muitas fotografias podemos capturar elementos perspécticos e são sobre estas que vamos nos ater.

Procuraremos aqui analisar o potencial perspéctico em fotografias de lugares, seja de interiores ou de exteriores, de modo a aproveitar nelas seu potencial para elaboração de ideias no campo do projeto de arquitetura. Levaremos em conta, contudo, que uma fotografia representa algo presente e que uma ideia representa algo futuro, que a primeira representa algo real e que a segunda representa algo ideal. Ainda, que uma é base de desenvolvimento e a outra é o próprio desenvolvimento.

POSSIBILIDADE X POTENCIALIDADE

Neste ensaio sobre as imagens e as perspectivas do lugar não poderíamos deixar de considerar que o imaginário do lugar para o projetista tem latente a ideia de futuro em sua análise: qual é o futuro desse lugar? Esse lugar tem futuro? Qual futuro deve-se propor para esse lugar? Arquitetos

mantêm esta linha de investigação, ao menos como suposição e questionamento.

Ao analisarmos um lugar onde se realizará um projeto, estamos, de certo modo, propondo uma situação futura para ele, podemos ver nele possibilidades, podemos revitalizá-lo, renová-lo, requalificá-lo, reabilitá-lo, de modo a projetar sobre ele algo melhor num futuro breve ou distante.

Podemos também ver o lugar em análise como algo potencial, como algo que promete e seja estratégico para sua vitalidade futura. Por exemplo: os vazios urbanos são cada vez mais locais estratégicos e preciosos para a convivência pública e o desenvolvimento urbano e social. Na Figura 1, apresentamos um exemplo de um estudo perspéctico e projetual para um lugar, neste caso uma praça, que partiu de uma análise perspéctica da imagem fotográfica para propor um projeto.

Figura 1 - estudo expedito realizado sobre imagem e renderização analógica (desenho do autor). Local utilizado para o exercício de perspectiva: praça Pedro Alles, Novo Hamburgo - RS.



IDEIAS E LUGAR X IDEIAS E REALIDADE

Ideias são produtos mentais, são representações mentais. Fotografias são registros físicos ou eletrônicos do real. Podemos notar nas fotografias uma ideia, mas necessariamente essa ideia antes foi fecundada mentalmente, pois a ideia brota de dentro para fora. A fotografia, imagem do real, apenas nos fez lembrar-nos de algo que pensamos ou associamos a algo.

É necessário analisar separadamente as definições e os fatos em uma abordagem sistêmica, para depois juntá-las novamente de modo apropriado. Os vocábulos ideal e real como podemos ver nos dicionários, são antagônicos, isto é, a coisa real é o que (realmente) é, a coisa ideal é o que é ideado, pensado, imaginado. Daí surge também o significado de ideal como algo recomendável, desejável.

Podemos perceber então que, em muitas situações, estamos projetando o futuro através de nossos desenhos e que essa realidade é nosso ponto de partida para nossas ideias. As ideias podem ser objetos presentes enquanto fenômeno humano, mas seus objetivos são futuras realizações, uma vez que aquilo que pensamos só pode produzir resultados após o pensamento, a posteriori.

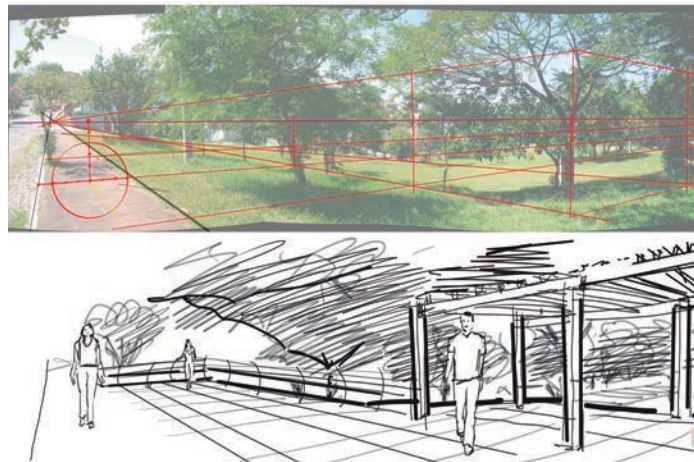
Deste modo, colocadas as definições nas suas posições, muito do que queremos mostrar aqui neste ensaio é a possibilidade de projetarmos o ideal sobre o real, ou seja, desenhar sobre fotografias, e assim criarmos o ideal através dos nossos desenhos (nossas abstrações) sobre o real que existe concretamente, neste caso a fotografia. A perspectiva desenhada é a representação da ideia, a fotografia é o registro da realidade que receberá a intervenção (Figura 2).

MÉTODO

Método é como um caminho. Podemos tomar mais de um caminho para chegar a algum lugar, mas certamente cada um dos caminhos produzirá efeitos específicos e nos colocará em diferentes possibilidades e necessidades.

Figura 2 - esboço realizado sobre o estudo perspéctico da imagem (desenho do autor). Local utilizado para o exercício de perspectiva: praça ver.

Alberto
Mossmann fo.,
Novo Hamburgo
- RS.



A administração do desenho sobre fotografia precisa considerar um método de execução, caso contrário, a inerente complexidade se torna dificultosa. São importantes as especulações criativas durante a investigação e a elaboração, todavia deve-se cuidar com a divagação durante a imaginação nesse processo, pois a perspectiva por si já é assunto complexo, e a contemplação de uma fotografia pode somar mais complexidades, por isso o método aqui apresentado é importante na medida em que produz resultados em desenhos perspécticos concomitante à apreciação/ análise da imagem.

Iniciaremos pela noção básica de que é necessária uma fotografia que possua ao menos duas boas linhas horizontais, das quais poderemos encontrar sua estrutura perspéctica. As potencialidades do lugar fotografado: topologia e topografia, geometrias e plásticas são itens estratégicos no método.

a) Análise

A análise começa com uma conjectura e hipótese de que há na fotografia algo potencialmente perspéctico pode ser aproveitado para a incursão da ideia sobre ela. Todavia não se pode continuar apenas em conjecturas, é necessário encontrar objetos fortes na imagem para deles iniciarmos o desenho.

15(10) Ideias sobre futuro

b) Linhas de referência

Os objetos do lugar são os elementos chave. São deles que surgem todas as linhas e eixos da estrutura perspéctica da imagem. Na falta destes objetos, no caso de uma imagem com poucos ou nenhum objeto construído (com planos horizontais e verticais), aumenta a margem de erro comum em análises perspécticas.

c) O horizonte artificial

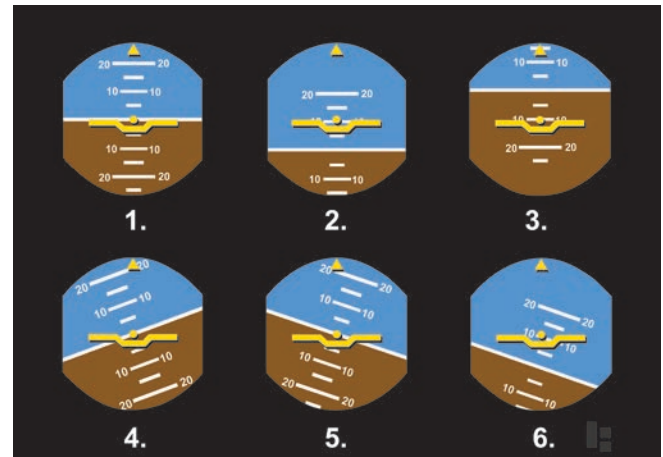
Antes de analisarmos o começo dos desenhos sobre a imagem, é necessário entender como pode ocorrer a Linha do Horizonte (da estrutura perspéctica) sobre as imagens.

Podemos, para isso, usar a analogia das técnicas de navegação aérea. Um dos instrumentos essenciais num avião é o Horizonte Artificial (Figura 3) que é utilizado para determinar o ângulo ou a inclinação da aeronave em relação ao horizonte.



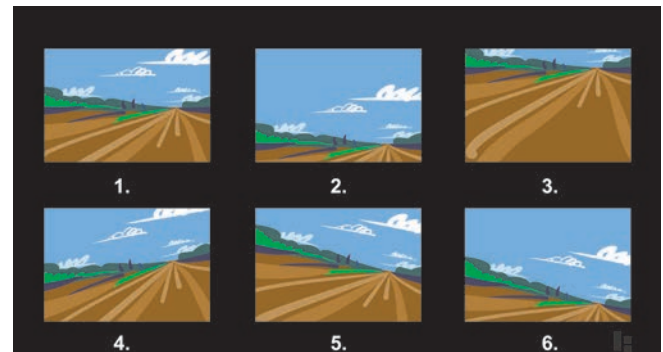
Figura 3 - Horizonte Artificial mecânico de uma aeronave. Fonte: Wikipedia: Wikimedia: Reddy & Garcia: NASA, 1996 (Imagem de Domínio Público).

Figura 4 - exemplos de situações de ângulo entre a aeronave e o horizonte (Desenho do autor).



O caso aeronáutico acima é muito útil para entendermos que nosso ponto de vista em uma observação da paisagem depende do ângulo que nossa visada faz com o horizonte absoluto.

Figura 5 - exemplos de paisagem 'fotografada' com as mesmas situações de visada da figura 2 (Desenho do autor).



O exemplo é uma boa analogia para entendermos que o mesmo ocorre diante de nossos olhos ou lentes fotográficas. Isto é, se olhamos para cima e fazemos uma fotografia, o horizonte ficará na base da fotografia, e o contrário ocorre se olhamos para baixo – o horizonte se coloca no topo da fotografia. Na Figura 5, podemos ver um esquema de como pode se apresentar uma paisagem quanto a sua perspectiva em seis situações semelhantes às apresentadas na situação aeronáutica da Figura 4. Mas agora os seis fotogramas representam visualizações ‘de solo’, junto ao lugar.

E, na Figura 6, vemos uma outra representação esquemática do que ocorre nessas seis situações tratadas na Figura 5.

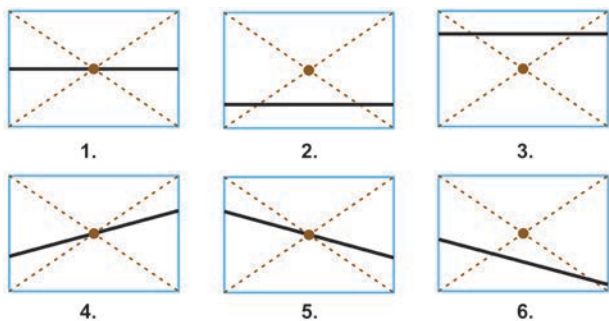


Figura 7 - Três situações de visada: o observador olha para frente, para cima e para baixo (desenho do autor).

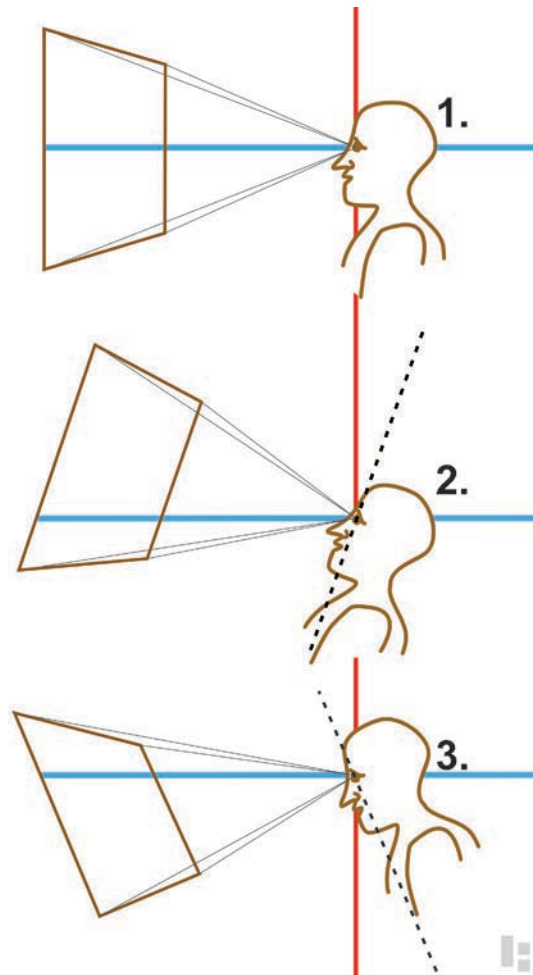


Figura 6 - esquematização, conforme o que ocorre na figura 5, da linha do horizonte em relação ao quadro da imagem (Desenho do autor).

A atenção a este aspecto de posição da LH (linha do horizonte) em relação ao quadro da imagem é muito necessária, pois evita alguns contratempos posteriores na montagem perspéctica a partir da imagem, como por exemplo, no caso de o horizonte estar inclinado (situações 4, 5 e 6). Nestas três situações será necessário girar a imagem de modo que seu quadro fique inclinado e permitindo o horizonte ficar horizontalizado em relação às linhas do suporte gráfico onde estará, pois horizontes não possuem inclinação.

d) A prumada da visada

Se uma fotografia foi tomada como nas situações 1 da Figura 5, em que o horizonte perspéctico se encontra no meio da imagem, a situação de visada será como na situação 1 da Figura 7. Na situação 2 (figura 5) o observador olha para cima e na situação 3, olha para baixo. Assim, uma fotografia poderá estar mostrando mais céu ou mais chão no quadro de seu fotograma, isto é, o horizonte poderá estar mais para baixo ou mais para cima.

15(10) Ideias sobre futuro

Por isso, uma visada realizada pela lente de uma câmera fotográfica ou pelo olho humano, como demonstrado na situação 1 (figura 5), se estabelecerá por uma prumada vertical perfeita (linha vertical vermelha como na situação 1 da figura 7), pois essa situação estabelece uma visada perpendicular ao plano vertical virtual da situação observada pela lente da câmera, criando uma linha do horizonte (LH) no centro do quadro¹.

e) Esquema e ordenação para a perspectiva
Após estes passos de compreensão da perspectiva de uma fotografia, é necessário organizar os eixos ordenadores e o zoneamento que se pretende desenvolver, no caso de uma proposta arquitetônica. Para isso, pode-se utilizar a planta-baixa do lote, como no exemplo na Figura 8.

Este desenho ilustra a disposição, isto é, a posição ocupada por vários elementos, a distribuição, arranjo e a ordenação, ou seja, a organização dos elementos de um conjunto de acordo com uma relação de ordem com a qual se atribui. Aquilo que se costuma colocar como arranjo, arrumação, composição e distribuição ou que se procura esquematizar em uma estruturação, formação e ordem, consiste na raiz de um planejamento. Assim, não há como desconstituir-se desse processo ao analisarmos a imagem em que queremos lançar uma ideia arquitetônica. Pois, como diz a técnica, as linhas nessa figura orientam a perspectiva, isto é, as linhas nesta figura aparecem no esquema da perspectiva.



Figura 8 -
implantação
demonstrando
a distância
da tomada
fotográfica
(desenho do
autor).

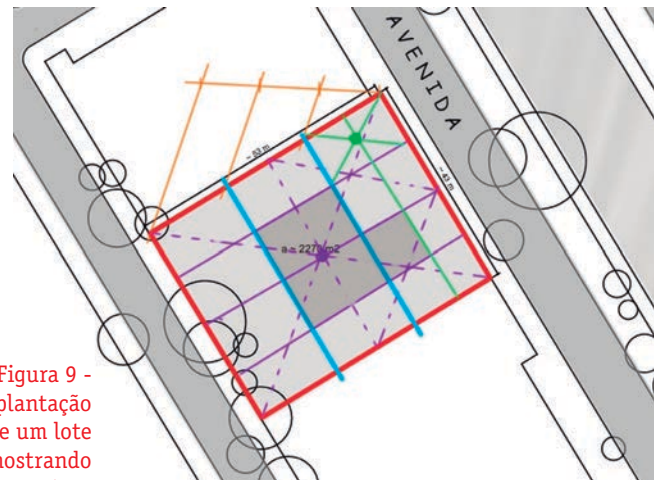


Figura 9 -
implantação
de um lote
mostrando
eixos
ordenadores e
o zoneamento
(desenho do
autor sobre
situação
existente).

f) Elaboração perspéctica sobre imagem

Para a realização volumétrica sobre a imagem de um lugar, como na situação de exemplo utilizada nas figuras a seguir, primeiro se localiza a linha do horizonte verdadeira (L.H.) através das projeções de linhas horizontais existentes nos objetos do lugar (linhas vermelhas e verdes). A partir disso e apoiado por informações da imagem, se reconstrói a informação da Figura 8 na imagem da Figura 10.

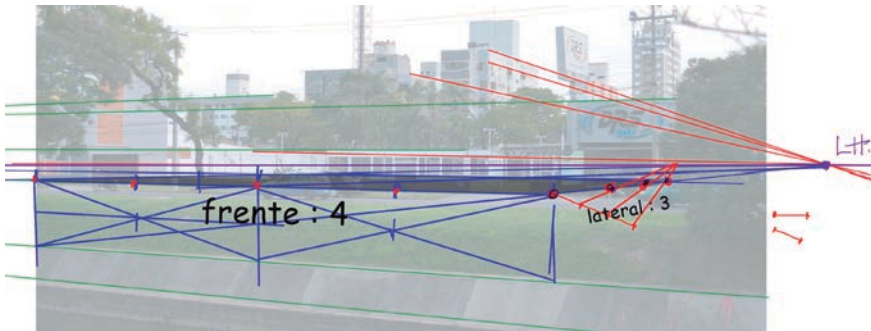


Figura 10 - exercício de perspectiva sobre a imagem: lançamento inicial (montagens do autor). Local utilizado para esta simulação de perspectiva: lote à av. Ipiranga, em Porto Alegre - RS.

É necessário reparar que se marcou em perspectiva nessa imagem da Figura 10 as mesmas divisões dos eixos ordenadores marcados na implantação, sendo que, na frente são 4 divisões e na lateral são 3 divisões.

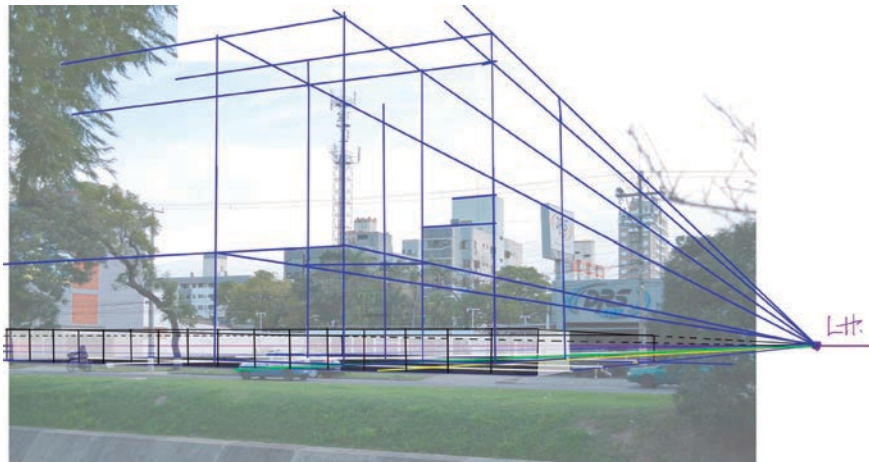


Figura 11 - construção das linhas da forma sobre a imagem (montagem do autor).

15(10) Ideias sobre futuro

A continuação desse exercício de montagem perspéctica, na Figura 11, apresenta o desenho das linhas que configuram um volume, que poderia ser, por exemplo, um edifício. Estas linhas se erguem a partir dos eixos traçados sobre a mancha do lote (Figura 9). É bom observar que a perspectiva obtida de um ponto com pouca altura, em relação às cotas do lote, faz com que as linhas na superfície de seu polígono fiquem muito próximas no desenho, o cuidado com isso foi facilitado pela utilização do desenho com mesa digitalizadora² e do software Autodesk SketchBook Pro.

Na figura abaixo, um aspecto final onde se acrescentou alguns elementos de vegetação com tonalidades semelhantes às vegetações da própria imagem fotográfica.



Através dos estudos e análises apresentadas neste pequeno ensaio, pretendeu-se mostrar que uma situação presente e precedente, como a fotografia, pode ser uma boa base de impulso para proposições e lançamentos de projetos sobre o lugar. Também que os conhecimentos de perspectiva são inerentes ao ato de idear arquitetura sobre um lugar, como nos casos das situações utilizadas como exemplo³.

NOTAS:

¹ A linha do horizonte (LH) no sistema perspéctico, como é sabido, tem correspondência com a altura do observador, isto é, com a altura que o olho do observador ou que o centro da lente de uma câmara fotográfica tem até a chão ou até uma base dominante em que estão.

² Mesa digitalizadora é um tablet gráfico para nele desenvolver traços a mão livre com canetas digitalizadoras (Stylus Pen) com fins de escrita, desenho e pintura. Como um dispositivo periférico de computador, permite a alguém que seus desenhos se tornem imagens diretamente no computador, geralmente através de um software gráfico ou de tratamento de imagem.

³ Os desenhos e situações presentes nas imagens deste ensaio possuem apenas função acadêmica, educativa e científica restritas aos propósitos deste ensaio. Todas as imagens e desenhos são de próprio punho do autor, com exceção da imagem da Figura 3.

Figura 12
- aspecto
final com
renderização
volumétrica
sobre imagem
(montagem do
autor).

REFERÊNCIAS:

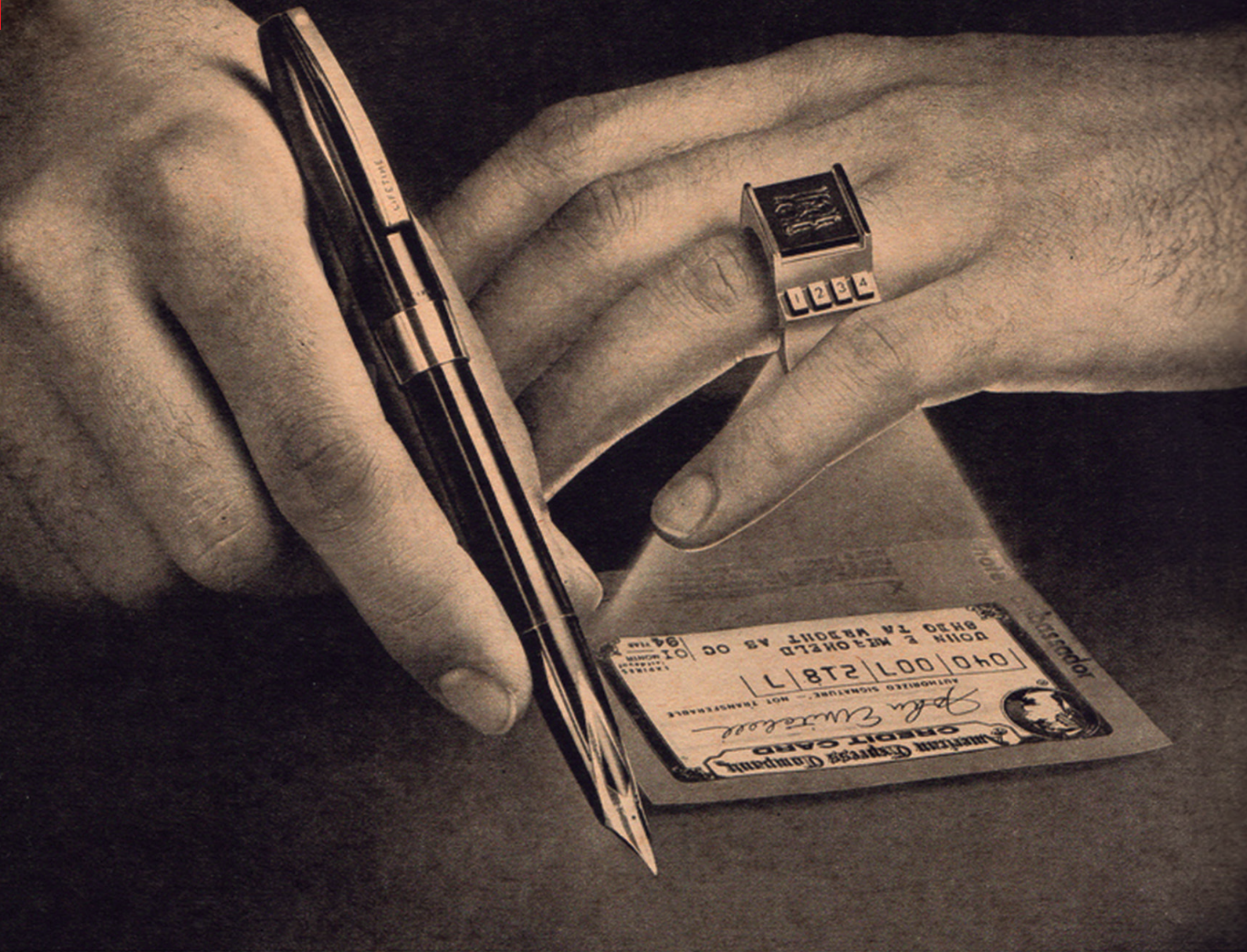
http://pt.wikipedia.org/wiki/Horizonte_artificial, acessado em 14 de julho de 2014.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AVMS_Artificial_Horizon.jpg, acessado em 14 de julho de 2014.

FERREIRA. A. B. H. Novo Dicionário Eletrônico Aurélio. 4ed. Grupo Positivo, 2009.
Dicionário Eletrônico Houaiss. Instituto Antonio Houaiss: Editora Objetiva Ltda, 2009

JOSÉ ARTHUR FELL

Possui Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Luterana do Brasil (1989) e Mestrado em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2002). Atualmente é professor adjunto na Universidade Feevale.



Someday, credit card rings! And you'll still be writing with your 1964 Sheaffer LIFETIME® Pen



SHEAFFER
your assurance of the best™

Fachadas tecnológicas: as novas superfícies mutantes

LUCIANA NÉRI MARTINS E FERNANDA MAITELLI LOCKS





A investigação sobre o tema proposto, “Fachadas Tecnológicas”, deu-se em dois momentos, primeiro quando a acadêmica realizou um intercâmbio para a Itália e teve o primeiro contato com esse assunto, no período de janeiro a julho de 2013, no Politecnico di Milano, sede Mântova. Depois, quando retornou ao Brasil, continuou a pesquisa e aprofundou o assunto para o seu Trabalho Final de Graduação. Dessa forma, o texto a seguir proporciona uma discussão sobre o estudo realizado e apresenta seus encaminhamentos.

As fachadas midiáticas são um fenômeno global. Através de suas dimensões, cores e brilho, chamam a atenção na paisagem urbana e acompanham os recursos tecnológicos disponíveis em cada localidade. Embora limitações econômicas ainda reduzam o uso dos dispositivos à publicidade e outros conteúdos de ênfase comercial, o potencial visual das fachadas urbanas pode contribuir para a constituição de um cenário cultural rico e interativo, como por exemplo, para a democratização da arte através de um novo formato contemporâneo (QUIRK, 2013).

Basicamente existem três termos utilizados para se referir às tecnologias aplicadas em fachadas: *Urban Screens*, *Media Facades*, *Media Architecture*. Os três casos referem-se a arquitetura midiática e com significados estreitamente próximos. *Urban Screens*, ou Telas Urbanas são painéis digitais para comunicação, na maioria dos casos, fazendo propagandas, sem maiores planejamento e sem preocupar tanto com o impacto disso na cidade. Com o passar dos anos, arquitetos buscaram tirar partido desta novidade utilizando-o como elemento compositivo para fachadas. Assim, grandes painéis luminosos passaram a compor as fachadas das cidades, com a ajuda de toda infraestrutura para essa alta tecnologia ser aplicada, fazendo com que os edifícios se tornassem uma nova estrutura híbrida, sendo denominados *Media Facade*, ou fachadas midiáticas. Já a tecnologia que descreve a interação entre o edifício e o público que usufrui dele, através dos recursos eletrônicos denomina-se *Media Architecture*. A partir disso, e tendo em vista ser um novo nicho de mercado com novas tecnologias a serviço da arquitetura é importante utilizar a terminação correta, bem como suas especificidades conceituais e técnicas,

que ampliam as possibilidades para os projetos. (MEDIA ARCHITECTURE BIENALLE 2010, 2010)

A arquitetura midiática é um recurso digital que compõe e impacta o espaço urbano, nos proporcionando algo novo. Além disso, alia comunicação, interação e diversão aos usuários, despertando desejos e enriquecendo a experiência dos indivíduos com o entorno em que se insere, de forma inovativa.

Cada vez mais, nas metrópoles, as fachadas são utilizadas para grandes painéis de propaganda, o que é chamado de *gigantografia*. Nestes casos, a arquitetura se comporta como experimentações de comunicação e consumo. Contudo, essas fachadas podem e devem ser utilizadas, também, com outros intuitos, como veremos a seguir. Por exemplo, *Media Architecture* é a materialização da função do mundo real e virtual em uma grande escala. Trata-se de estruturas que, através da fachada interativa multimídia propõem a superfície arquitetônica em que a função da informação prevalece. Estas fachadas midiáticas são caracterizadas, visivelmente pelas cores, grafismo, imagens efêmeras, que podem ser projetadas através de uma tecnologia digital. Estas fachadas identificam uma nova tipologia de revestimento arquitetônico, nesse caso de forma híbrida, que envolve comunicação, podendo ser publicitária ou não.

A partir da subdivisão acima, propomos uma classificação para estas fachadas, em categorias, segundo as tecnologias e recursos adotados. Primeiro dividimos em macro categorias, entre elas: luminosas, eletrônicas, líquidas e mecânicas. No âmbito, das tecnologias adotadas para a realização destas superfícies, em geral elas podem ser: cinéticas, pneumáticas, hidráulicas, elétricas, informáticas, eletrônicas, mas existem também outros tipos não tão comumente usados. Dentro dessas macro categorias que elencamos, apresentaremos algumas subclassificação e alguns exemplos sobre tais fachadas. (GASPARINI, 2012)

FACHADAS LUMINOSAS

A iluminação sofreu uma evolução quanto à aplicação na arquitetura nos últimos anos, sendo hoje um recurso que não é planejado somente de forma complementar

como um elemento da composição, mas também como diretriz de projeto. Com isso, os sistemas disponíveis foram sendo ampliados e, atualmente, existem muitas possibilidades relacionadas à iluminação, como é o caso da maioria das referenciais formais que serão apresentados a seguir.

Sabemos o quanto a boa iluminação externa, tanto a pública como a privada, é importante para um local se tornar seguro. Ela não traz a segurança, mas ajuda na sensação de conforto e tranquilidade às pessoas, pois sem sua presença, diminui o estímulo à circulação pela cidade. As luzes funcionam como indutores que ajudam no estado de alerta às pessoas, que assim podem enxergar e serem vistas por quem estiver ao seu redor. Neste sentido, as fachadas luminosas também podem auxiliar aumentando o lúmen e consequentemente a dinâmica do entorno em que estão inseridas. (JACOBS, 2000).

Além da função de produzir luz e os referidos efeitos, estas fachadas luminosas também podem ser utilizadas como um marco, anunciando o que está acontecendo naquele lugar, ou ainda com funções alternativas, como exibir a hora, a previsão do tempo, apresentar filmes, propagandas, entre outros. As Fachadas luminosas não são somente do tipo eletrônicas, mas todas aquelas que tiram partido da luz em suas superfícies. Por exemplo, a iluminação pode ser através de projeção de *displays* luminosos, como no caso do *Kubik 555* – exposição de arte (Figura 02). Trata-se de uma projeção tridimensional, realizada sob a superfície de uma fachada, fazendo uso de projetores de alta tecnologia inteligentemente posicionados. Hoje, existem projetores tridimensionais de alta tecnologia que projetam belíssimas imagens sobre fachadas, em que o maior condicionante é ter onde posicionar este equipamento, pois ele deve estar a uma distância previamente calculada e, melhor, quando imperceptível. (GASPARINI, 2012)

Mas existe, também, o exemplo do *Grand Hotel Wagner*, em Palermo, em que, através de simples lâmpadas de LED coloridas posicionadas estrategicamente, foi possível chegar a um efeito mutante em sua fachada, como se verifica na Figura 03.

Figura 1 Santa Monica Civic Center, arq. Moore Ruble Yudell.



Figura 02 – Displays luminosos no Kubik 555

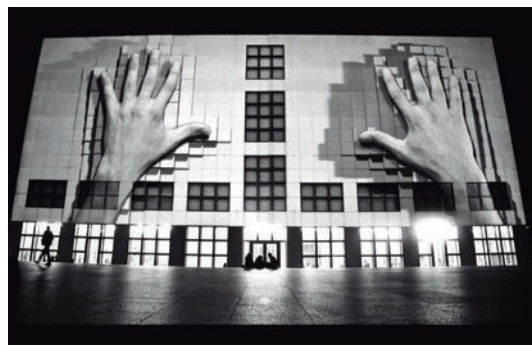


Figura 03 – Grand Hotel Wagner em Palermo.



15(10) Ideias sobre futuro

Arcade

Foi uma instalação criada especificamente para um evento em Paris, no ano de 2003. Na fachada da torre T2 da Biblioteca Nacional da França, foi instalado um enorme painel de computador, com uma matriz de 20x26 janelas e uma dimensão de 3.370 m², que se tornou o maior painel de computador já instalado (Figura 04). Foi criada para interagir com o público, através de jogos que poderiam ser acessados por um simples celular. Através de um software luminotécnico, sob gestão do grupo CCC (*Chaos Computer Club*), foi possível proporcionar, a quem passava no local, a brincadeira de jogar tetrís, em um grande painel de escala urbana, através de seu celular, posicionando-se de frente para o painel e digitando um número telefônico. Depois de alguns segundos, começavam a cair os primeiros tijolinhos da fachada eletrônica. Para mover os tijolinhos, o jogador apenas necessitava controlar, através dos números 4, 5 e 6, de seu celular. (GASPARINI, 2012)

Figura 04 –
Arcade.



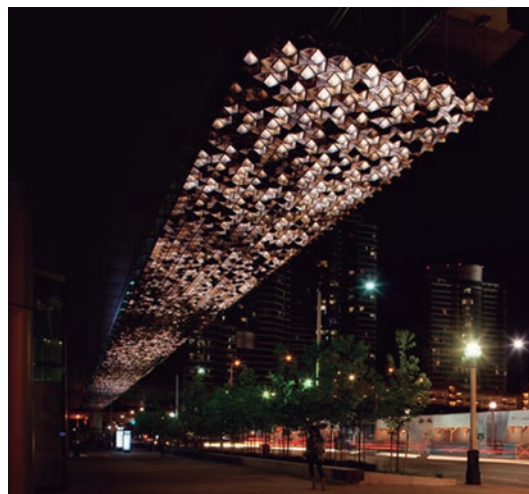
176 Nada mais é do que uma grande instalação feita para identificar os pontos de luz em um computador, ligando uma lâmpada a um relé. Este relé transmite as informações a um sistema de computador central. A tecnologia utilizada, para a realização desta inovação, foi criada por este grupo de hackers, chamado CCC, que conta com cerca de 4.000 membros, com sua sede principal na Alemanha. (GASPARINI, 2012)

Canopy Toronto

Em outros países, essas novas tecnologias já são muito utilizadas em espaços públicos. Buscando novas alternativas tecnológicas de estruturas em espaços cobertos, que chamem a atenção dos visitantes de um parque, foi encontrada esta referência, localizada em Toronto.

Esta cobertura possui 90 metros de comprimento e utiliza módulos que remetem ao desenho de folhas de árvores (Figura 05). A ideia é produzir o efeito de se estar passando por uma floresta, em que a luz aparece espaçada, entrando por entre folhas de árvores. Para isso, apenas alguns módulos possuem iluminação que se ligam e apagam aleatoriamente produzindo movimento.

Figura 05 –
Canopy.



Alguns destes módulos são abertos para filtrar a luz solar durante o dia e, à noite, dão lugar à iluminação artificial, que está distribuída em outros módulos. A ideia do projeto é criar um ‘espaço de transição’ para quem passa pelo local e vai ao trabalho, que faça as pessoas se engajarem, perceberem o ambiente diferenciado e “mergulharem” nele, escapando, assim, por alguns instantes, da rotina do seu dia-a-dia. Esta cobertura possui 8 mil módulos poligonais idênticos. (SAIEH, 2010)

Cloud

Com a mesma intenção de ter uma cobertura diferenciada, o projeto *Cloud*, localizado na Coreia, propõem espaços de estar e/ou circulação com sombra e luz.

O efeito de “nuvens” distribuídas em uma passagem muito utilizada, mas que era despercebida pelos transeuntes, foram propostas iluminação sensorial que, conforme o público caminha, faz acender luzes de cores alternadas, como se essas nuvens ganhassem vida com a passagem das pessoas (Figura 06). O projeto despertou a curiosidade dos habitantes que, ainda hoje, permanecem por vários instantes no local, analisando o que acontece, conforme caminham. A ideia de interação entre os indivíduos e a obra neste projeto estreita as relações afetivas de seus habitantes com o local, proporcionada pela arquitetura que alia tecnologia e jogo. (SSD, 2012)



Figura 06 – Cloud.

FACHADAS ELETRÔNICAS

A fachada do tipo eletrônica passou por um grande processo de difusão, nos últimos tempos, trazendo novidades em *display* digitais, que podem ser aplicados nas fachadas, principalmente quando integrados a sistemas de iluminação. Estas tecnologias fazem com que seja possível a fachada virar um painel eletrônico e não mais este ser apenas aplicado na fachada. Exemplos destes tipos de sistemas existentes são: Mediamesh® (Figura 07) e Illumesh®. Ambos são sistemas que unem os revestimentos em aço inoxidável com a tecnologia LED. Esses são dispostos, internamente, dentro de tubos metálicos, com três LEDs, nas cores vermelho, azul e verde, envolvidos por um material transparente. Esse sistema é unido a um software, instalado em computadores, trazendo a possibilidade de modificar a fachada, programando o que será visualizado. Outro sistema que existe é o SmartSlab™, que consiste em blocos transparentes, ativados por um sistema muito complexo, que utilizam painéis modulares de LED, com uma superfície semitransparente, sobreposta, que pode ser de vidro ou outro material (Figura 08). Alguns dos sistemas existentes são: BIX System, Lamelas, Stealth™, Mediamesh®, Illumesh®, Single dot®, Blocos ativos, SmartSlab™. (GASPARINI, 2012)

A *Crown Fountain* é um exemplo da utilização de blocos ativos, ou seja, blocos de vidro unidos à tecnologia de LED, além da tecnologia de fachadas líquidas. A obra, projetada pelo artista espanhol Jaume Plensa, foi inaugurada em 2004 (Figura 09) e fica no Chicago's Millennium Park, na cidade de Chicago. Consiste em duas grandes esculturas com fonte de água e os painéis digitais descritos acima, além de um espelho d'água raso entre elas. Pode-se considerar uma releitura de fontes antigas, em que eram esculpidos rostos de pessoas, anjos ou animais e a água jorra pela boca. Possuem em torno de 70 metros de distância uma da outra, o que permite a utilização a uma grande quantidade de pessoas, que no verão a utilizam para se refrescar e ainda para se divertir ao interagir com a obra. (CITY OF CHICAGO, 2014)

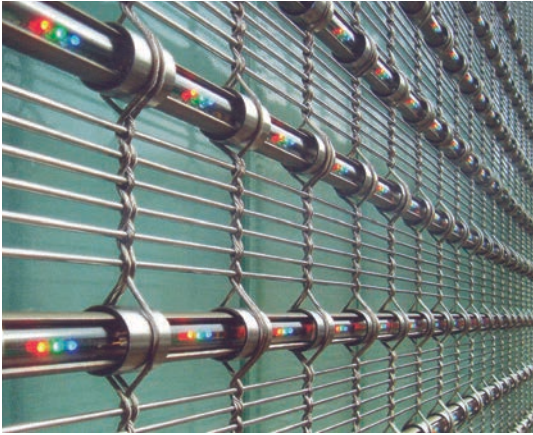


Figura 07 –
Mediamesh®.

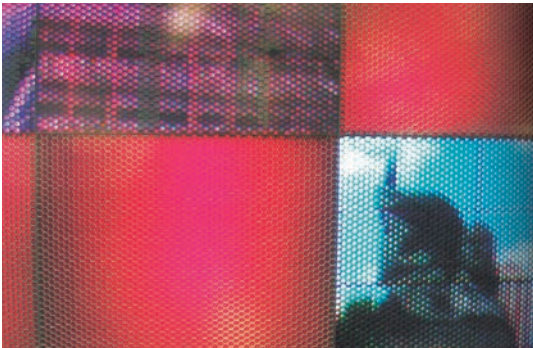


Figura 08 –
SmartSlab™.



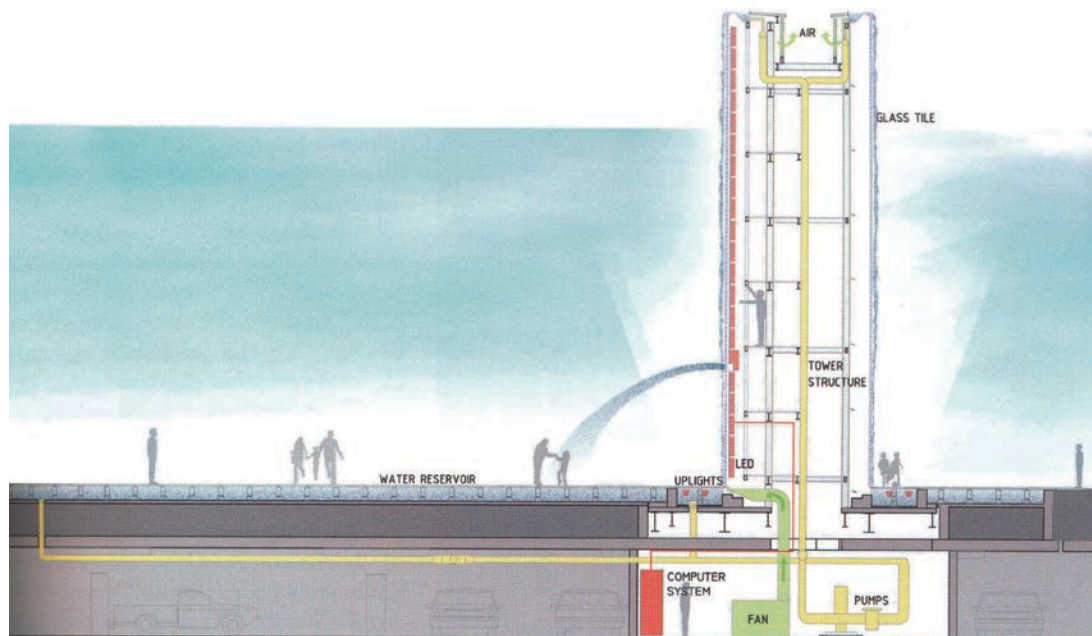
Figura 09
– Crown
Fountain.

A materialização da ideia formulada pelo artista foi possível através de uma inovadora alta tecnologia de painéis de vidro, com LED e fachada hidráulica, desenvolvida pelo escritório de arquitetura Krueck & Sexton. A complexidade da ideia era resolver a combinação, a princípio divergente, de água e painéis eletrônicos, o que foi solucionado através da pesquisa e desenvolvimento dos arquitetos que impermeabilizaram as superfícies midiáticas com blocos de vidro das fontes de água (Figura 10). Cada torre possui mais de 15m de altura, e são formadas por 10 mil blocos de vidro, sendo que cada bloco mede aproximadamente 90 x 67 x 24 cm. Estes são sustentados por barras de aço inoxidável, ligados a perfis do tipo T. A face midiática de cada uma das torres, está voltada para o espelho d'água. Já a água que jorra de cada fonte escoa entre o piso e fica reservada, logo abaixo desse espelho. (GASPARINI, 2012).

O que é estampado nesta tecnologia de LED são rostos de pessoas, habitantes de Chicago que, em alguns momentos, se movimentam, movendo os olhos, ou mostrando os dentes, correspondendo ao momento em que jorra um jato de água, no local em que a boca está posicionada. Cada rosto fica aparente por 80 segundos, depois muda para outra face. Além disso, também escorre água pelo perímetro das torres. Existem duas programações, uma de inverno e outra de verão. A empresa La Barco foi quem produziu os blocos com LED ativo, mesmo sabendo que correria água por eles, aceitou o desafio. Cada display de LED tem o tamanho de 50 x 22 polegadas, e foram produzidos, garantindo um bom visual, de diversos ângulos. Possuem um tempo médio de duração de 50 mil horas. Esta obra ganhou diversos prêmios pela ideia inovadora. (GASPARINI, 2012)

A fonte, nada convencional, além de aliar tecnologias de fachada do tipo eletrônica e líquida em um projeto único, que faz com que ele seja diferenciado pelo seu caráter duplo, primeiro pelo apelo artístico, mas também por sua utilização como brinquedo d'água, atraindo assim a curiosidade dos habitantes da cidade e um local turístico.

Figura 10 –
Crown Fountain
detalhe .



179

T-MOBILE

Localizada na Alemanha, esta fachada possui 300 metros, com mais de 350 mil LEDs, situados na forma de vigas verticais, atrás da pele de vidro, o que faz com que a fachada reproduza vídeos, através de um sistema computadorizado (Figura 11). Os módulos de LED são integrados nestas vigas de metal e, devido a sua luminosidade, é possível enxergá-los, inclusive durante dia, sendo que essa visão é aprimorada à noite (Figura 12). A melhor distância para uma boa visualização é de 40 metros, pela amplitude da tela (LEEB, 2006).

Esse tipo de fachada com LED propicia interatividade ao local, além da possibilidade de trazer diversas atividades ao público, podendo ser alterada, com o passar do tempo. A ideia principal é que, à noite, a fachada possa virar um cinema, ao ar livre, por isso gratuito, trazendo, assim, diversas utilidades à fachada.

FACHADAS MECÂNICAS

As fachadas mecânicas são caracterizadas pelo uso de painéis e mecanismos, em quantidades variáveis,

dependentes ou não do edifício. Os materiais a serem utilizados podem ser de diversos tipos: monocromáticos, transparentes, opacos, entre outros. São mecanismos que se movimentam, a partir de alguma ação, podendo ser pneumáticos, hidráulicos ou de fontes naturais, como a força do vento ou a luz solar. Por exemplo, o artista Ned Kahn utiliza regularmente em seus projetos a força cinética, quando, a partir da movimentação do vento, as fachadas se modificam, trazendo oscilações irregulares das placas aplicadas. Ele utiliza materiais leves, como folhas de plástico translúcidas e ou refletivas. (GASPARINI, 2012)

Outro tipo de força utilizada em projetos de fachadas mecânicas é a pneumática, o caso da conhecida *Allianz Arena*, em Munique (Figura 13). Essa fachada é composta por painéis pneumáticos, com cerca de 65.000 m² de superfície iluminada por luz fluorescente, com alterações de suas cores. Esses painéis são fabricados de ETFE¹. (FEC UNICAMP, 2014)

Articulated Cloud

Projeto de Ned Kahn, em Pitsburgo, Estados Unidos, é um tipo de fachada mecânica, com movimentação

I(10) Ideias sobre futuro

cinética, que faz o revestimento de um museu existente naquela cidade. É uma pele de alumínio, com milhares de placas de plástico translúcido fixadas, que se movem com o vento, sugerindo que o edifício foi envolvido por uma nuvem digitalizada, traçando os caminhos de fluxo de ar, conforme Figura 14. (KAHN, 2012)

Este projeto é composto por 43 mil painéis de acrílico branco, de forma quadrada (14x14cm), que se movem com a ação do vento. A pele articulada, que envolve o edifício, é sustentada por uma tela de alumínio, com hastes em aço inoxidável (Figura 15). O custo desta intervenção foi de 22,5 milhões de dólares. A superfície ondula-se e reflete, com sutileza, as cores e sombras do céu. Esta ideia cria uma atmosfera única, dentro e fora do museu, além de espalhar a luz natural e o calor. Esta instalação contribuiu, significativamente, com o conforto térmico, energético e elétrico, o que permitiu ao museu receber a certificação LEED² dos Estados Unidos (GASPARINI, 2012).

O interessante é que este tipo de revestimento se modifica de acordo com o clima, dependendo, exclusivamente, da quantidade e velocidade do vento. Sendo assim, se torna mais aparente quando aplicado a um local com grande incidência de vento.

FACHADAS LÍQUIDAS

A água é um elemento constante no cotidiano das ações humanas e a arquitetura contemporânea a incorpora em suas práticas através da adoção de tecnologias hidráulicas ligadas às eletrônicas como elemento de composição. O propósito das fachadas midiáticas líquidas é baseado na comunicação direta e simplicista, trazendo à tona a vontade de experimentar e vivenciar a fachada. Elas podem ser construídas em três sistemas: em relação à estrutura do edifício, o hidráulico e o informático eletrônico (que gerencia a interação da fachada com o público). O primeiro é uma técnica construtiva, que pode ser a seco, em aço. O segundo é constituído de um sistema complexo de bombas para aspirar a água e conduzi-la ao nível mais alto para, depois, sair pelos bocais e subir novamente. E o terceiro sistema é composto por uma série de

Figura 11 –
Cloud.



Figura 12 –
Cloud detalhe
LEDs.

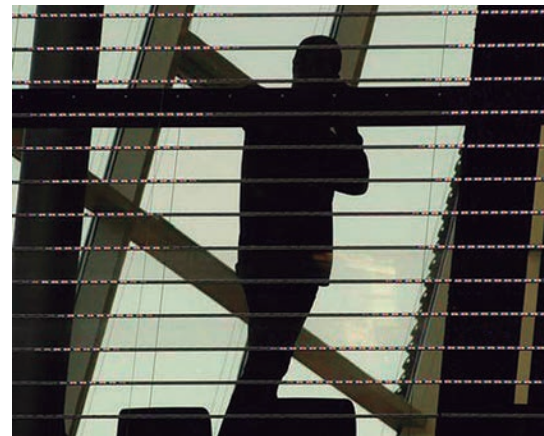


Figura 13 –
Allianz Arena.





Figura 14 –
Articulated
Cloud.

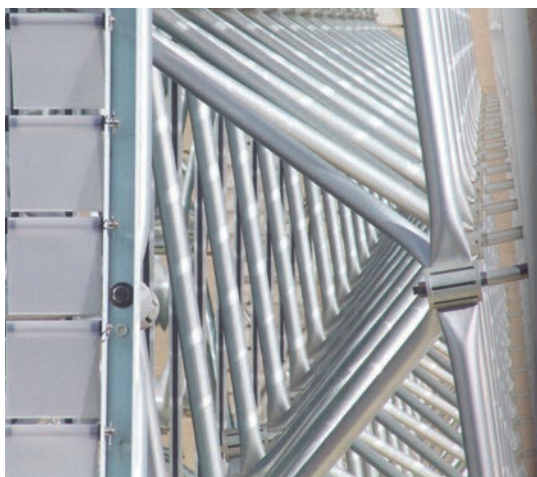


Figura 15
- Detalhe
Articulated
Cloud.



Figura 16 –
Digital Water
Pavilion

sensores dispostos em pontos estratégicos da fachada, que captam a temperatura, o som, o movimento, etc., coordenado por um software que transmuta os dados dos sensores ao sistema dos bocais, diversificando, assim, os movimentos da água. (GASPARINI, 2012) O projeto *Digital Water Pavilion* é um exemplo de fachada líquida projetado para a Expo 2008, em Saragoça, Espanha. Este pavilhão é um espaço flexível desenvolvido para ser utilizado para diversas funções (Figura 16). O conceito era utilizar a água como um elemento arquitetônico gerenciado por um sistema de computação. Assim, as paredes são compostas por gotas de água, de controle variável com mais ou menos água, que cai pela cobertura. O espaço se torna, portanto reconfigurável, podendo-se alterar a posição das “paredes”, possibilitando novos e diferentes acessos à edificação. (RATTI, 2009).

De acordo com o estudo apresentado, a arquitetura midiática é caracterizada através da utilização de sistemas e fachadas interativas e multimídias, trocando informações com o ambiente. As fachadas são a interface das cidades e quando transformadas em sistemas de comunicação, como podemos ver através dos exemplos que trouxemos, amplia-se a possibilidade de integração com o ambiente e os indivíduos. Portanto, a arquitetura midiática caracteriza-se também pela implicação cultural, social e econômica que estas fachadas ativam na paisagem em que são inseridas.

É importante entender-se que elas não precisam necessariamente ser compostas por painéis eletrônicos e digitais, pode-se mudar a imagem e a forma de outras maneiras, como por exemplo, um simples movimento de painéis.

Esse tipo de empreendimento com outras tecnologias aplicadas às fachadas aumentam as possibilidades de criar relação com o local onde se inserem interagindo com um tipo determinado de público, inclusive porque possibilitam mutações de tempos em tempos, como for preferível. Quando a população interage com o lugar e se identifica com ele, cria-se ou reforça-se um sentimento de pertencimento, ou seja, que estimula o cuidado e a apropriação do espaço.

NOTAS:

1 ETFE: etileno-tetrafluoretileno.

2 LEED: Leadership in Energy and Environmental Design: sistema internacional de certificação para edificações.

REFERÊNCIAS:

ALLIANZ. Allianz Arena. 2012. Disponível em: <https://www.allianz.com/en/about_us/strategy_values/sponsoring/allianz_arena.html#!mde013181-51f1-4edf-945f-b54d4df7443>. Acesso em: 30 maio 2014.

CITY OF CHICAGO. Millennium Park – Art and Architecture. Disponível em: <http://www.cityofchicago.org/city/en/depts/dca/supp_info/millennium_park_-artarchitecture.html>. Acesso em: 14 abr. 2014.

DAVIS, Matt. Articulated Cloud. Disponível em: <<http://www.arch2o.com/articulated-cloud-ned-kahn/#respond>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

DEDES, Marina. Crown Fountain. Disponível em: <<http://siliconrustbelt.com/meet-chicago-tech-academys-recent-grads/>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

FEC UNICAMP. Allianz Arena. Disponível em: <<http://www.fec.unicamp.br/~estruturastubulares/allianzarena.htm>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

FREED, Chris. Chicago Inspiration. 20 maio 2009. Disponível em: <<https://www.hornallanderson.com/blog/chicago-inspiration>>. Acesso em: 14 abr. 2014.

GASPARINI, Katia. Schermi Ubani: Tecnologia e inoovazione nuovi sistemi per le facciate mediatice. Milano: Wolters Kluwer Italia S.r.l., 2012.

JACOBS, Jane. Morte e vida de grandes cidades. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2000.

KAHN, Ned. Articulated Cloud. 2012. Disponível em: <<http://nedkahn.com/portfolio/articulated-cloud/>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

LEEB, Wolfgang. Canopy, Toronto. 03 fev. 2014. Media Architecture Institute. Disponível em: <<http://www.mediaarchitecture.org/canopy-toronto/>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

LEEB, Wolfgang. T-Mobile Headquarters Media Facade. 08 jun. 2006 Disponível em: <<http://www.mediaarchitecture.org/t-mobile-headquarters-media-facade/#more-28>>. Acesso em: 20 abr. 2014.

MEDIA ARCHITECTURE BIENALLE 2010. Media Architecture by Gernot Tscherteu. Vienna, Áustria. Media Architecture Institute. 1 ed. 2010. Disponível em: http://issuu.com/jeff.lee/docs/katalog_mab2010?e=2547577/2933657. Acesso em: 20 jul. 2014.

QUIRK, Vanessa. A importância da Iluminação: o que as fachadas estão dizendo [Light Matters: What Media Facades Are Saying] 16 May 2013. ArchDaily. (Britto, Fernanda Trans.) Accessed 2 Set 2014. <http://www.archdaily.com.br/107255/a-importancia-da-iluminacao-o-que-as-fachadas-estao-dizendo>

RATTI, Carlo. Digital Water Pavilion. 23 set. 2009. Disponível em: <<http://europaconcorsi.com/projects/107361-carlorattiasociati-Walter-Nicolino-Carlo-Ratti-Digital-Water-Pavilion>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

SAIEH, Nico. Maple Leaf Square Canopy / United Visual Artists. 15 out. 2010. ArchDaily. Disponível em: <<http://www.archdaily.com/81576/maple-leaf-square-canopy-united-visual-artists/>>. Acesso em: 20 abr. 2014.

SSD. Cloud. 2012. SSD Architecture. Disponível em: <<http://www.ssdarchitecture.com/works/cultural/cloud/>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

TOMASINELLI, Max. Digital Water Pavilion. 23 set. 2009. Disponível em: <<http://europaconcorsi.com/projects/107361-carlorattiasociati-Walter-Nicolino-Carlo-Ratti-Digital-Water-Pavilion>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

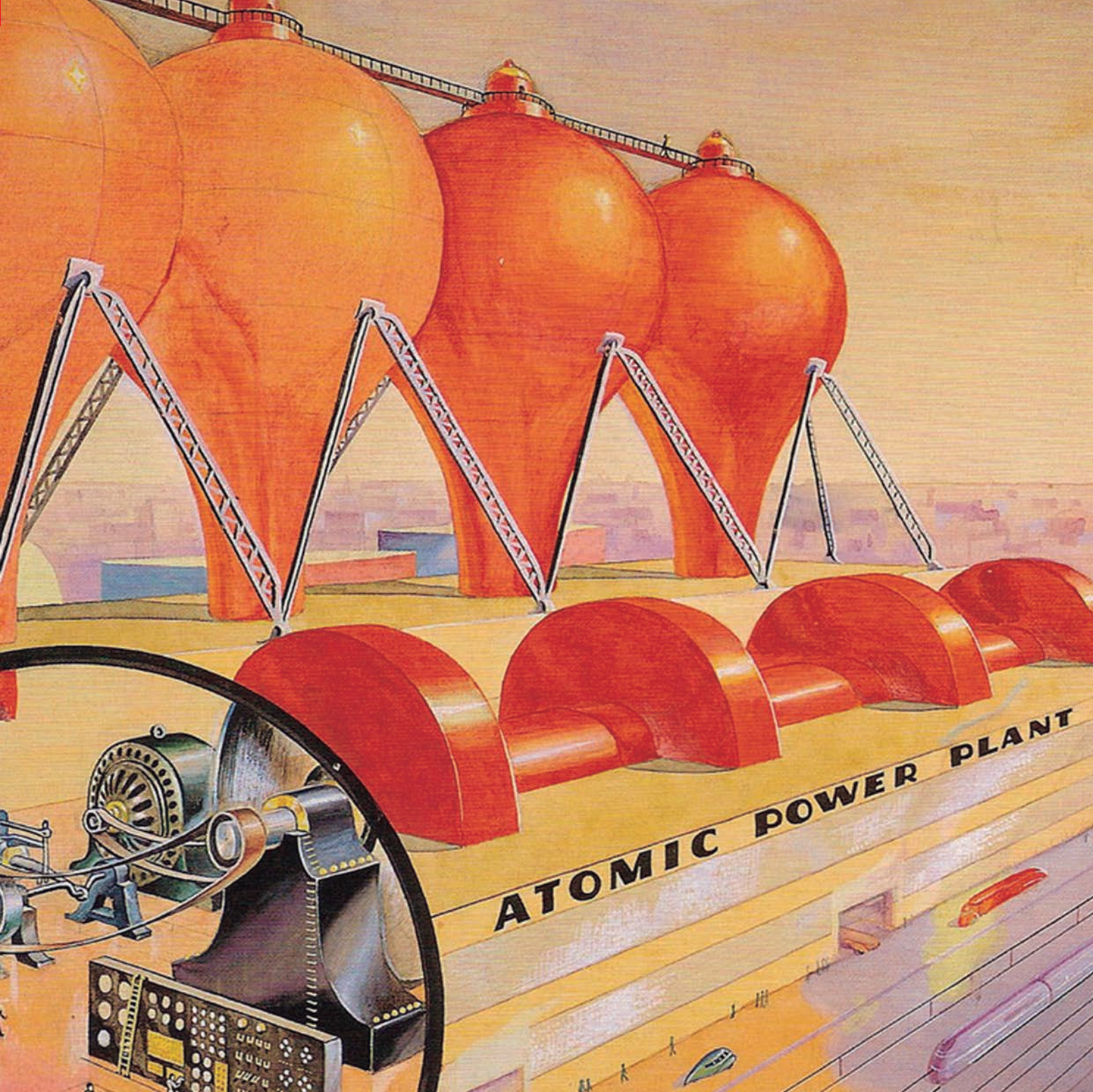
URBANSOFT. 555 KUBIK. Disponível em: <<http://www.urbansoft.com/usc/41>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

FERNANDA MAITELLI LOCKS

Arquiteta e urbanista formada em 2014-2 no Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Feevale.


LUCIANA NÉRI MARTINS

Possui Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos - Unisinos (1996), Mestrado em Engenharia Civil com ênfase em Cadastro Técnico Multifinalitário pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC (2001) e Doutorado em Investigação e Inovação em Educação pela Universitat de les Illes Balears - UIB/Espanha (2009) sendo o título reconhecido pela Universidade de São Paulo - USP como Doutor em Educação (2010). É professora adjunta do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Feevale e coordenadora do Curso Superior de Tecnologia em Design de Interiores (início 2011/2).



ATOMIC POWER PLANT





Intercambiar: o futuro é global

AMANDA CAPPELATTI, ISAQUE SCHÄFER E REBECCA MÜLLER

!:(10) Ideias sobre futuro

Cada vez mais brasileiros têm encarado o intercâmbio como tendência e experiência muito válida para o aprendizado acadêmico, profissional e principalmente, para a vida! Resolvemos compartilhar com vocês um pouquinho da nossa experiência :)

QUEM?

Amanda Cappelatti, Isaque Schäfer e Rebecca Müller, acadêmicos do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Feevale.

O QUÊ?

Programa Ciência sem Fronteiras (CsF), do Governo Federal do Brasil.

ONDE?

Instituto *Politecnico di Milano - POLIMI*, campus Mantova, Itália.

QUANDO?

Setembro/2012 a março/2013



PROCESSO SELETIVO

O Ciência sem Fronteiras é um programa de intercâmbio do Governo Federal para Graduação e Pós Graduação que concede bolsas de estudos com auxílio para despesas. Cada edital do programa tem requisitos que variam conforme sua edição e nível dos estudos. O processo seletivo em que fomos selecionados ocorreu através da Feevale e os itens considerados para seleção foram fluência no idioma (fizemos uma prova teórica e oral em italiano), bom aproveitamento acadêmico e percentual concluído do curso. Outros quesitos como pesquisa de iniciação científica também contaram pontos extras para a seleção.



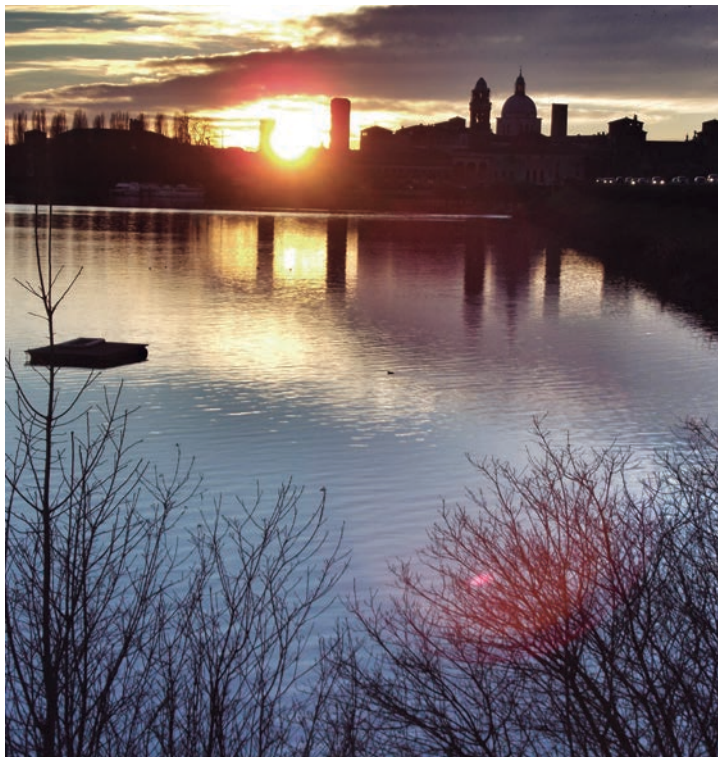
15(10) Ideias sobre futuro

OS PREPARATIVOS PARA A VIAGEM

Depois de termos o resultado positivo da nossa seleção foi hora de comemorar (MUITO!) e iniciar os preparativos. Tivemos de preencher vários documentos enviados pelo CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), retirar o visto de estudos no consulado italiano em Porto Alegre (o visto foi relativamente fácil já que estávamos sendo enviados por um programa do governo brasileiro), aprimorar o idioma e descobrir mais sobre a cidade onde moraríamos, além de fazer as malas.

A POLIMI é a maior universidade técnica da Itália, muito conceituada na Europa e focada nas áreas de arquitetura, design e engenharias. Fomos encaminhados pelo CsF para o campus de Mantova, o qual possui convênio com a Feevale e onde vários acadêmicos da Feevale já haviam feito intercâmbio. Através desses outros acadêmicos pudemos receber dicas e ouvir experiências antes da nossa ida.





DOCUMENTOS PARA A UNIVERSIDADE

Tivemos de providenciar uma série de documentos acadêmicos e enviá-los à universidade, traduzidos para o italiano. Cientes do programa da faculdade de arquitetura italiana, ainda no Brasil conversamos com o coordenador do curso para nos aconselhar sobre quais disciplinas seriam mais apropriadas cursarmos em Mantova. Tivemos de preencher um plano de ensino e enviar para a POLIMI antes da ida, porém ao chegarmos lá pudemos escolher se cursaríamos aquelas disciplinas ou outras que também estavam disponíveis.

DOCUMENTOS PARA VIVER NA ITÁLIA

Retiramos o visto de estudos no Brasil para os seis meses que viveríamos na Itália, mas mesmo assim, ao chegarmos tivemos de comparecer a um órgão do governo e solicitar o *codice fiscale*, que se refere ao nosso número de identificação na Itália e retirar o *permesso di soggiorno*, que é o documento que nos permite residir no país. Além disto, alugamos um apartamento próximo à universidade, assim outros documentos foram necessários como o contrato de aluguel.

15(10) Ideias sobre futuro

AULAS

Estávamos matriculados em duas disciplinas, cada uma com dois dias de aula semanais. A carga horária era maior, pois cada uma abrangia três enfoques. Por exemplo, a disciplina de Projeto é integrada à aulas de paisagismo, história e teoria de projeto - e devido a isso também eram ministradas por três professores, além de monitores. Essa junção de matérias em uma disciplina foi muito válida, pois os assuntos se relacionavam melhor e mais diretamente com o desenvolvimento do projeto. Como eram dois dias de aula de projeto por semana, um deles era de aula teórica e outro para projetar e assessorar o projeto. Os projetos eram realizados em grupo, o que facilitou nossa integração com os colegas italianos e outros intercambistas de várias partes do mundo.

A universidade oferece algumas disciplinas em inglês, mas optamos por fazer todas em italiano, já que era o idioma que queríamos aprender - afinal qual a melhor oportunidade para aprender italiano do que ter aulas em uma universidade italiana? Sim, aprende-se muito! Quando nos lembramos do nosso primeiro dia em Mantova e do último, podemos perceber a evolução que tivemos em seis meses e comprovar que a melhor forma de aprender um idioma é morando no país. Devido o intercâmbio ser muito frequente na Europa através do programa chamado Erasmus, a universidade também oferece aulas de italiano para todos os intercambistas, o que é um ótimo suporte para os diversos estrangeiros que estudam lá todos os semestres.

A Faculdade de Arquitetura da *Polimi* em Mantova é localizada em um conjunto de edifícios muito antigos, que originalmente abrigavam um convento. O campus tem uma boa infraestrutura e serviços disponíveis, uma ótima biblioteca, maquetaria (maquete pra eles é coisa séria!) e grandes salas de aula - sem esquecer a excelente e necessária calefação, para os dias em que a gente via a neve caindo pela janela durante a aula.

VIAGENS

Intercambista mundo afora tem uma fama: não estuda e só passeia. Descobrimos que não é de todo errônea





essa afirmação. Estudamos muito, garantimos! Mas também deu pra dar boas voltas no velho mundo.

Ainda no Brasil, planejamos uma viagem antes do início das aulas para aproveitar o único período de férias que achávamos que teríamos. Mais tarde descobrimos feriados mil, recesso de fim de ano, e passagens de avião/trem/ônibus baratíssimas, que permitiram muito mais viagens do que esperávamos.

Começamos nossas andanças por Paris, Amsterdam, Roma e Nápoles. E foi um roteiro bastante eficiente para abrir nossos olhos para o peso arquitetônico e cultural que viveríamos nesse semestre europeu. Vimos tudo o que tínhamos que ver, e presenciamos vários tópicos das aulas de Teoria e História da Arquitetura – desde o plano urbanístico de Haussmann à elegância metálica da Torre Eiffel em Paris, ao sistema ciclovitário de Amsterdam, a beleza histórica de Roma, presente em cada pedra que constitui aquela cidade. Todos os estilos arquitetônicos passavam por nós.

Depois do início das aulas, como já mencionado, conseguimos fazer outras tantas viagens mais curtas, em finais de semanas e feriados. Especialmente para conhecer as cidades das redondezas. Estávamos na região central do norte da Itália, ao lado de Verona e relativamente perto de Milão, Veneza, Vicenza – e, assim, do legado de Palladio. Em cada cidade, mesmo nas menos conhecidas, descobríamos o quão encantadora e peculiar a Itália pode ser. Conseguimos também viajar para outros países e conhecer grandes capitais européias como Viena, Berlim, Budapeste, Praga, Londres, Bruxelas, e Copenhagen.

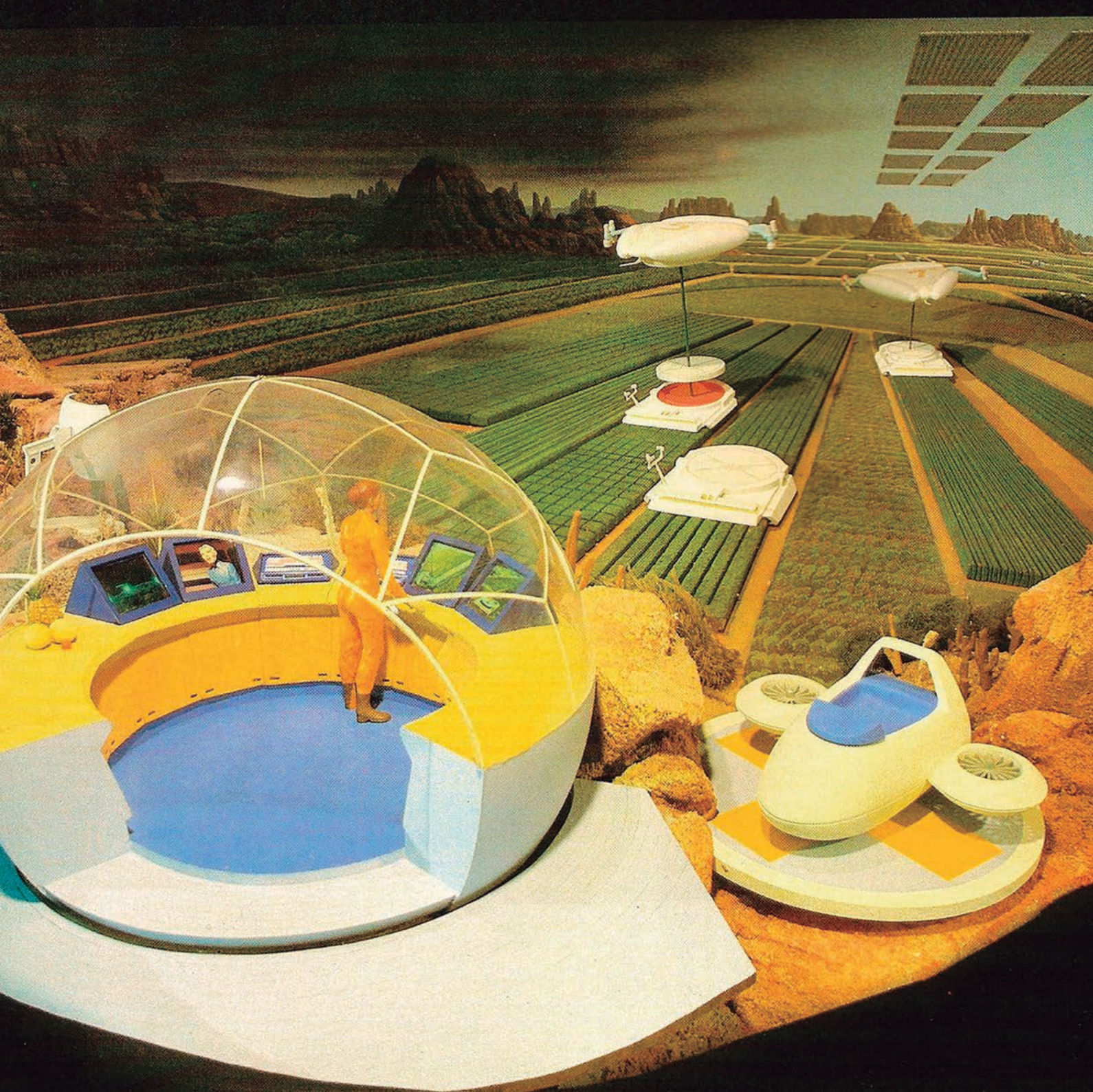
Durante nosso semestre na Itália, também tivemos a oportunidade de visitar dois importantes eventos arquitetônicos: A Bienal de Veneza e a Trienal de Milão. Participamos de uma palestra e uma visita guiada na Trienal, arranjadas pelos nossos professores de projeto em Mantova. Tivemos a oportunidade de participar de um dia de palestras, numa edição sobre o desenvolvimento da Cidade do México, na Universidade de Arquitetura de Veneza. E também aconteciam diversas viagens organizadas pela universidade, o que é uma ótima alternativa para os intercambistas.

A VOLTA PRA CASA

Por mais lindo e maravilhoso que seja um intercâmbio, chega a hora de voltar pra casa, rever a família e amigos, matar a saudade e voltar a estudar no Brasil! Todas as experiências que vivemos no intercâmbio se tornaram parte de nós e levaremos conosco para sempre. Nunca mais nossas aulas serão as mesmas, pois ao ouvirmos sobre locais ou obras onde estivemos, tudo faz mais sentido!

Intercâmbio é ótimo, nos ajuda a crescer como pessoas e transforma para sempre nossa visão sobre a vida e o mundo! Além disso, nunca se acalmará em nós aquele anseio por viajar e conhecer mais lugares, pois sabemos que não nos despedimos para sempre da Itália e que na verdade foi apenas um arrivederci! :)







10000

DEZ ANOS

pensando e registrando

Luís Cristiano da Silva

... "Sempre em frente, não temos tempo a perder".

Renato Russo

196

Dez anos de BLOCO, o "famoso" livro-revista do Curso de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Feevale. Este projeto, se iniciou em 2005 nos corredores do então recém-inaugurado "Prédio Arenito", no então jovem curso de Arquitetura e Urbanismo dessa instituição, foi idealizado e organizado pelos professores Ana Pellegrini e Juliano Vasconcellos. Estes professores contaram com o apoio dos estagiários na época, dos Laboratórios de Projeto e de Computação Gráfica, que colaboraram em diferentes etapas e auxiliaram na edição. Mais do que uma simples publicação do curso, o Bloco buscou reunir e socializar a produção intelectual de alunos e professores, intercambiando a produção com os demais cursos da universidade e também com outras escolas de arquitetura e urbanismo, além da sociedade em geral.

Por que Bloco? A resposta pode ser óbvia, o bloco de anotações é certamente a maior inspiração para seu nome e formato, pois é uma das ferramentas mais constantes na vida dos arquitetos e estudantes dessa profissão, ultrapassando gerações sem ser deixado de lado. Pelo contrário, novos modelos de blocos têm surgido e estimulado cada vez mais nossa vontade de levá-los junto conosco para registrar ali nossas ideias. Muitas outras ferramentas que sempre figuraram sobre a mesa, como esquadros, lapiseiras, papéis de variados tipos e gramaturas, pincéis, aquarelas, normógrafos, foram sendo substituídas por novas tecnologias, mas o bloco de

anotações serve para muitas funções e sempre esteve e estará na vida dos arquitetos. Serve, por exemplo, desde o lançamento de ideias de projetos, explicações rápidas através de esboços e croquis para demonstrar como executar projetos, até para o registro de pensamentos, imagens, lembranças, ideias surgidas ao acaso... o bloco está ali, para resolver determinados desafios, enfim, é uma ferramenta multiuso indispensável.

Mas o nosso Bloco, é mais do que uma ferramenta, mais do que uma simples reunião de artigos de professores e acadêmicos da arquitetura, é uma obra que faz do curso desta universidade, único. O Bloco nos incentiva a irmos além do exercício do projeto, provocando e chamando o estudante que adora desenhar, também ao exercício da crítica de arquitetura, instigando a pesquisar e também escrever sobre os assuntos ligados à profissão.

Além disso, o Bloco amplia o entrelaçamento com tantas outras áreas e experiências. Já tivemos nesta trajetória de 10 anos a contribuição de áreas como paisagismo, engenharia, design, relatos de viagens, autores importantes no cenário internacional. Os temas, sempre variados e instigantes, percorreram todas estas edições. Para exemplificar a multiplicidade de conteúdos já tratados, abaixo apresentaremos um resumo de todos os textos de abertura das edições do Bloco até o momento, e que fundamentam essa história, ainda em construção.

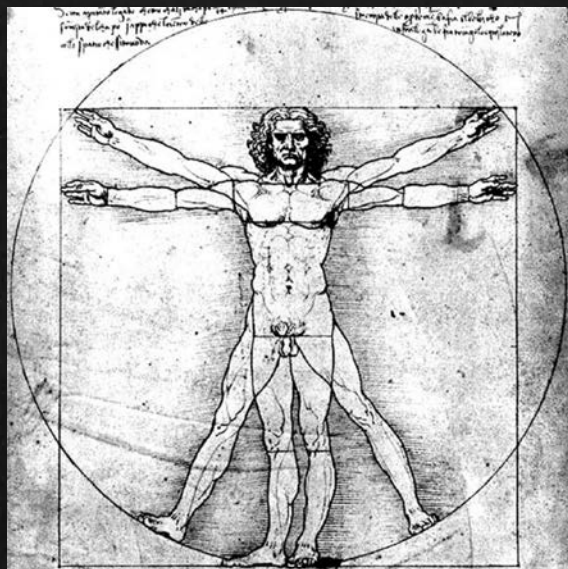


BLOCO (1)

A primeira edição, Bloco (1) sob o tema: “Penso, logo registro”, buscou uma compilação de reflexões sobre as atividades do Curso e sobre assuntos pertinentes à arquitetura e ao urbanismo e a tantos temas que cercam a vida dos arquitetos, como por exemplo, política, moda, tendências, ciências, tecnologias, etc. Esta primeira reunião de artigos, imagens, palavras, com textos e discussões foram importantes para a formação de um curso ainda em estruturação.

Este primeiro Bloco possuía quatro capas duras, que formatavam uma divisão clara: a primeira parte em leitura vertical fazia alusão a um bloco de anotações com textos que compartilhavam os primeiros anos do curso, experiências de sala de aula, viagens de estudo, trabalhos extracurriculares, entre outros. Ao final desta primeira parte havia passatempos, uma forma de abordar a arquitetura de maneira mais lúdica. A segunda parte em forma convencional de leitura, ou seja, no sentido horizontal, reuniu a produção acadêmica e pesquisas de docentes e discentes do curso desta universidade como também de cinco arquitetos convidados. A capa deste Bloco (1) foi composta por uma das texturas do prédio Arenito, justamente a pedra que o dá nome, e que se tornou a casa do nosso Curso na Universidade Feevale.

197

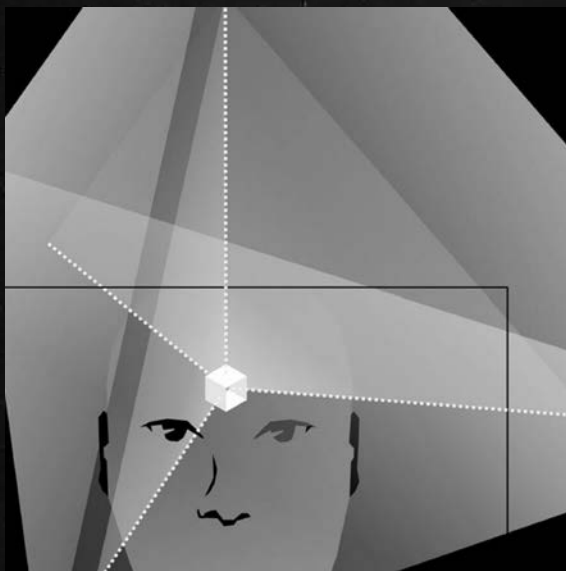




BLOCO (2)

A segunda edição do Bloco (2) trouxe uma grande inquietação e expectativa, pois não se sabia se era realmente o começo de uma coleção. A repercussão do segundo volume foi grande, pois o lançamento do Bloco (1) na 51ª Feira do Livro de Porto Alegre foi um sucesso, e o livro percorreu o Brasil entrando na biblioteca de inúmeros cursos de arquitetura do país, além de eventos dentro e fora do Brasil. Com isso, assumiu-se o compromisso da socialização da produção dos acadêmicos e professores do curso, e o Bloco (2) veio da mesma forma do Bloco (1), permeado pelas mesmas aspirações. Continuou contando com a participação e o envolvimento de cada vez mais acadêmicos, e com o desafio de levá-lo ainda mais longe, de disseminar ainda mais a produção da crítica de arquitetura, apoiado-se no tripé ensino-pesquisa-extensão, que é tão fundamental na formação acadêmica contemporânea.

Bloco (2) foi a afirmação da importância da interdisciplinaridade e intercâmbio de informações com outras escolas e com a comunidade em geral - fio condutor desse projeto. Essa segunda edição seguiu o mesmo padrão da primeira, dividido em duas partes, a primeira na posição vertical, como dito anteriormente em alusão ao bloco de anotação e a segunda na posição de leitura convencional, horizontal. A capa deste Bloco (2) foi a pele de vidro existente no Prédio Arenito, que revelava o interior do edifício com sua circulação vertical bem marcada.





BLOCO (3)

Ao Chegar ao Bloco (3), percebe-se que ganhou uma base sólida, pois se completava um ciclo, ou seja, a primeira trilogia desta publicação. Assim, a publicação que nasceu de forma experimental e inovadora, manteve-se com a mesma forma oriunda das duas primeiras edições. A interdisciplinaridade e o intercâmbio de informações com outras escolas de arquitetura e com a comunidade em geral, foram os fios condutores deste projeto. Também se ocupou de realçar o número 3, visivelmente poderoso e presente na arquitetura, assim como em vários âmbitos, desde o religioso (pai, filho e espírito-santo), no cinema e suas trilogias (De volta para o Futuro, Toy Story...), assim como a literatura (O tempo e o Vento, as obras de José de Alencar Iracema, O Guarani e Ubirajara...). Já a arquitetura, nos brinda com grandes trilogias, e podemos citar alguns exemplos tríades, como o Triunvirato Vitruviano – firmatas, utilitas e venustas –, ou a famosa “elevação tripartida” – base, corpo e coroamento –, ou as ordens clássicas – dórica, jônica e coríntia. Até mesmo no ensino universitário temos a tríade: o ensino, a pesquisa e a extensão.

Até essa edição a interdisciplinaridade era a premissa adotada para a escolha dos temas abordados, e os textos escolhidos sempre de forma a apoiar-se no tripé do ensino acadêmico. O Bloco (3) encerrou um primeiro ciclo, tanto nas abordagens, como na sua própria forma, ainda dividindo-se em duas partes como nas duas primeiras edições. A primeira, mais informal destinada aos registros rápidos e como alusão ao bloco de anotações, apresentou textos que relatam atividades que envolveram a participação de acadêmicos, como oficinas, projetos de extensão, viagens, trabalhos desenvolvidos nas diversas disciplinas do curso, entre outros. Ao encerrar este trecho temos os passatempos que foram uma homenagem aos 100 anos do arquiteto Oscar Niemeyer. Já a segunda parte, onde se vira o livro para a forma convencional de leitura, vieram os textos de docentes e discentes da universidade, assim como o texto de convidados externos a instituição, neste contou-se também com duas participações internacionais. A capa deste último bloco do primeiro ciclo foi a fachada de alumínio, presente também no Prédio Arenito.





BLOCO (4)

Rumou ao tetra! A coleção cresceu, e o Bloco (4) chegou transformado, agora com um tema que orientava sua produção e edição, neste caso: “o arquiteto e a sociedade”. Este tema central veio ao encontro com a linha de atuação que o curso adotou, no encaminhamento das disciplinas, nos projetos de extensão, a ideia foi de publicar textos que de alguma maneira abordassem a fundamental relação do arquiteto com a sociedade. Manteve-se o formato quadrado, mas deixou de ser dividido, em duas partes distintas, e seus textos foram reunidos por seções. A organização do Bloco (4) visou diferenciar, mas ao mesmo tempo integrar, a produção dentro da Feevale, com aquela produzida fora dos muros da instituição.

Depois da trilogia inicial fortemente marcada por suas capas duras internas e externas, e a divisão em vertical e horizontal que o caracterizavam e o diferenciavam da forma convencional de leitura, foi abolida e nesta edição o Bloco ficou mais leve, pois teve suas capas internas suprimidas, o que foi bem importante, já que o bloco viajava o mundo visitando muitos lugares. Também passou a ser colorido, visto que as primeiras três edições foram em preto e branco em suas páginas internas. A cor, algo tão importante à arquitetura, iluminou o Bloco e consolidou um aspecto também muito importante que é sua identidade visual.

Nessa edição que chegou toda reformulada, não perdeu seu fio condutor, nem sua característica principal, a de ser ambíguo, considerando isso algo positivo e interessante. O Bloco amadureceu, perdeu um pouco a cara despojada que se apresentou na primeira trilogia a qual foi muito bem recebida e bem-sucedida, sofrendo assim, um aprimoramento da forma e de seu conteúdo, mas não perdendo o caráter descontraído. Os textos apresentados continuaram a apresentar experiências desenvolvidas no âmbito do curso, e manteve-se o costume de convidar colaboradores externos à instituição, incluindo nesta edição uma participação internacional.





BLOCO (5)

O Bloco (5) apresentou o tema: "Arquiteturas de Interior". O tema, assim como dá um foco para organizar uma linha de apresentação dos textos, é elástico para admitir variações e subversões. Nesta edição foram tratadas de arquiteturas produzidas no interior, de arquiteturas de interiores, de cidades do interior do estado, tanto do Rio Grande do Sul como de outros estados, das paisagens interioranas da Europa, de experiências acadêmicas e de visões pessoais a respeito do tema. Nesse Bloco os artigos se organizaram em quatro seções, aprimorando assim a ideia do Bloco (4). Nesta segunda tríade da coleção, de acordo com os assuntos abordados e com a filiação institucional dos autores. O livro abriu com a seção "De fora para dentro" trazendo a colaboração de autores de fora da Feevale, pessoas que sempre contribuíram direta ou indiretamente com a qualificação do curso. A segunda seção "De dentro para fora" visou socializar a produção de atividades desenvolvidas ou com a participação de acadêmicos, dentro das dimensões do ensino, pesquisa e da extensão. A seção seguinte, "Lá fora aqui dentro" reuniu textos de professores do curso a respeito de cidades e arquiteturas de fora do estado ou do país. Já a quarta seção, "Botando para fora" encerra o livro com depoimentos de autores que desenvolveram, segundo seu ponto de vista muito pessoal, assuntos pertinentes à temática da publicação.

Muitos alunos do curso são do interior, sendo pertinente portando que o curso promovesse ações voltadas às realidades e identidades locais. Assim como através de projetos de extensão, das escolhas dos temas das disciplinas de projeto e das viagens de estudo, o Bloco é um aliado ao seu contexto, e funciona como uma ligação entre a comunidade e aos acadêmicos fortalecendo a vocação institucional da Feevale.





BLOCO (6)

O Bloco (6) chegou festivo, literalmente brilhando, um livro carregado de comemorações. A primeira foi à ascensão do então Centro Universitário Feevale à Universidade Feevale, após muita dedicação e empenho. Neste mesmo ano de 2010, o curso de Arquitetura da Feevale, que começou tímido e com poucos professores, chegou a sua primeira década de vida. Outra comemoração foi relacionada à história da Arquitetura e do Urbanismo, já que a nossa capital Brasília, projeto urbano do mestre Lúcio Costa completava seu cinquentenário. Portanto, nada mais justa que chamar esta edição de “Arquitetura em Festa”.

Encerrava-se neste Bloco também mais uma tríade do Bloco, com a mesma estrutura do Bloco (4) e (5), ou seja, dividido em seções e ainda com as capas duras e suas páginas de gramatura maior, as quais sofrerão uma mudança em relação às próximas edições. E o que viria em seguida? Seria algo mais próximo de uma revista? Enfim o Bloco continuava amadurecendo e crescendo.





BLOCO (7)

“Arquiteturas de Morar” foi o tema do bloco seguinte, o Bloco (7). Sem nenhuma discussão, todos concordarão que o melhor lugar do mundo é o nosso lar, e desde sempre foi assim. Não é novidade também que o arquiteto, para a maioria das pessoas, é o profissional que se ocupa de projetar casas, e, portanto, o responsável por esse “melhor lugar do mundo” de cada um. Infelizmente, em nosso país nem todos podem ter esse lugar tão bom assim, tão pouco usufruir desta primeira função da arquitetura: conformar adequadamente o espaço de morar. Historicamente elitizada, a profissão de arquiteto depara-se com um novo panorama. Tomando parte deste contexto atual, o Curso de Arquitetura e Urbanismo da Feevale, desenvolveu várias atividades no ensino, na pesquisa e na extensão, dedicando-se ao estudo da habitação. Por isso, apropriando-se deste momento tornou-se pertinente e desejável dedicar o Bloco (7) justamente a esse tema, a habitação em seu sentido mais amplo.

E uma nova tríade se forma desta coleção de publicações, o Bloco (7) chega renovado, agora com mais cara de revista em suas páginas internas, a gramatura de suas páginas diminuíram, suas capas duras sofreram uma alteração, ficaram mais leves, mais finas. Este novo ciclo trouxe na capa leitura artística de obras importantes para a arquitetura modernista.

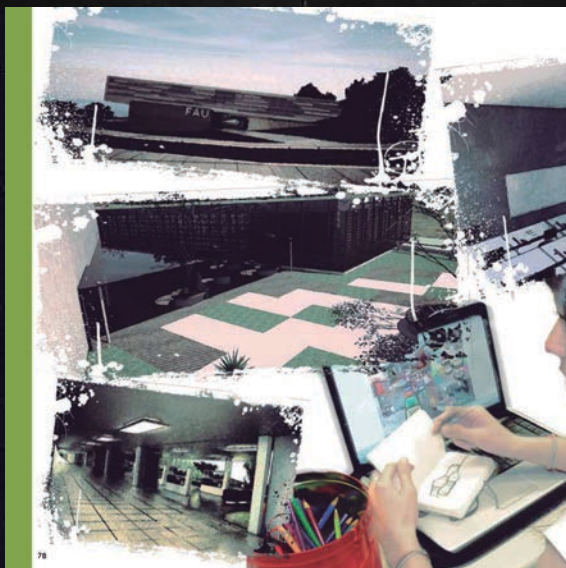
203





BLOCO (8)

Oitava edição trouxe o tema: "Arquiteturas de Ensinar". Aprender e ensinar arquitetura não são processos simples nem finitos, estamos sempre em formação. Esse caminho em busca de conhecimento não é fácil, é árduo, porém prazeroso. Cada fim de um livro lido descobre-se um universo de outros livros a serem lidos, a cada projeto analisado, outras tantas referências se apresentam a tantas novas ideias. "Arquiteturas de Ensinar" foi um tema muito aberto porque assim deve ser o conhecimento, esta edição mantendo seu cerne mais profundo de ser aliado a propagação e difusão dos conhecimentos adquiridos e produzidos no âmbito acadêmico, vai de encontro ao tema central, provocando a importância deste tema pertinente ao momento da publicação. Além disso, houve uma mudança dos organizadores. Com a saída da professora Ana Pellegrini, para a qual seremos sempre gratos, assumiram nessa edição os professores Rinaldo Barbosa e Tiago Balem, junto do professor Juliano Vasconcellos.





BLOCO (9)

Trabalhar é preciso, e o trabalho engrandece e dignifica o homem. O trabalho influencia diretamente a vida das pessoas, pode ser que sirva, para muitos, simplesmente para a subsistência, mas necessariamente precisa-se de um ambiente para se trabalhar. Estes espaços, que afetam diretamente a vida das pessoas, resultam do labor de um arquiteto.

Assim, este nono bloco trouxe essa reflexão, de forma ampla dentro do tema "Arquiteturas de trabalhar". Professores, acadêmicos e convidados, refletiram em seus artigos, sobre distintas abordagens, a maneira de ver nossa forma de atuar e sobre projetos de espaços de trabalho. Nesta edição, entre a passagem dos artigos, foi apresentada uma seleção de trabalhos finais de graduação em arquitetura da universidade, escolhidos conforme desempenho, além de um projeto fruto de um concurso para estudantes, em que alunos da instituição foram premiados.

Bloco (9) encerra mais um ciclo, mais uma tríade se finita com esta edição. Suas capas sofrerão mudanças? Suas páginas internas, como serão? E seus artigos? Seu tema será provocador? Provavelmente as respostas destas perguntas estão aqui, em suas mãos.





BLOCO (10)

Analisar e passear por essa história de dez anos de publicações, e mais ainda hoje poder fazer parte dela como estagiário do Laboratório de Computação Gráfica é gratificante e inspirador. A dimensão do valor desses 10 Blocos para o Curso de Arquitetura e Urbanismo como para a Universidade Feevale é algo que precisa e merece reconhecimento, pois ler cada artigo, passar por críticas, descobertas, novidades, inspirações, sob a palavra de colegas e de professores, agregam e nos fazem crescer.

Trazendo esse texto para 1ª pessoa, quero concluir falando da importância que essas publicações têm para mim, pois através delas, e da convivência com os professores que gratuitamente doam um pouco do seu tempo a escrever e compartilhar seus conhecimentos adquiridos, venho encontrando meu caminho e descobrindo o quão maior é a profissão que escolhi. Hoje percebo que Arquitetura vai muito além de um trabalho, um emprego que trará minha subsistência. Significa conseguir através dela fazer minha parte na busca de um mundo melhor, mais justo, mais seguro, mais colorido, mais verdadeiro. Não escolhi este curso para simplesmente ter um diploma, mas só hoje, depois de alguns anos, posso perceber isso, enxergar que também fui escolhido por ele, por isso cada dia decido vivê-lo. Sei que não sou, nem pretendo ser, um aluno nota 10, simplesmente quero aproveitar o máximo, aprender com meus erros, ir além do que está sendo apresentado ali, na sala de aula, e as edições do Bloco me proporcionam isso, ir além. Lê-las, sempre foi como uma conversa com pessoas que admiro e gosto muito, pois os textos sempre foram apresentados em linguagem simples e acessível.

Orgulho-me deste projeto como aluno do curso, desta universidade. Festejo com muito carinho a décima publicação e convido aos colegas a festejar juntos. Espero que com este passeio pela história do Bloco posso ter incentivado muitos a conhecer e ir além, buscar conhecer cada edição que ainda não conhece.

REFERÊNCIAS:

VASCONCELLOS, Juliano Caldas de; PELLEGRINI, Ana Carolina Santos. Bloco (1): Penso, Logo Registro. 1. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2005. 295 p.

VASCONCELLOS, Juliano Caldas de; PELLEGRINI, Ana Carolina Santos. Bloco (2). 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2006. 277 p.

VASCONCELLOS, Juliano Caldas de; PELLEGRINI, Ana Carolina Santos. Bloco (3). 3. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2007. 329 p.

VASCONCELLOS, Juliano Caldas de; PELLEGRINI, Ana Carolina Santos. Bloco (4): O Arquiteto e a Sociedade. 4. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2008. 224 p.

VASCONCELLOS, Juliano Caldas de; PELLEGRINI, Ana Carolina Santos. Bloco (5): Arquiteturas de Interior. 5. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2009. 224 p.

VASCONCELLOS, Juliano Caldas de; PELLEGRINI, Ana Carolina Santos. Bloco (6): Arquitetura em Festa. 6. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2010. 192 p.

VASCONCELLOS, Juliano Caldas de; PELLEGRINI, Ana Carolina Santos. Bloco (7): Arquiteturas de Morar. 7. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2011. 180 p.

VASCONCELLOS, Juliano Caldas de; BARBOSA, Rinaldo Ferreira; BALEM, Tiago (Org.). Bloco (8): Arquiteturas de Ensinar. 8. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2012. 180 p.

VASCONCELLOS, Juliano Caldas de; BALEM, Tiago (Org.). Bloco (9): Arquiteturas de Trabalhar. 9. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013. 184 p.

