

# **bloco (3)**

**Ana Carolina  
Pellegrini**

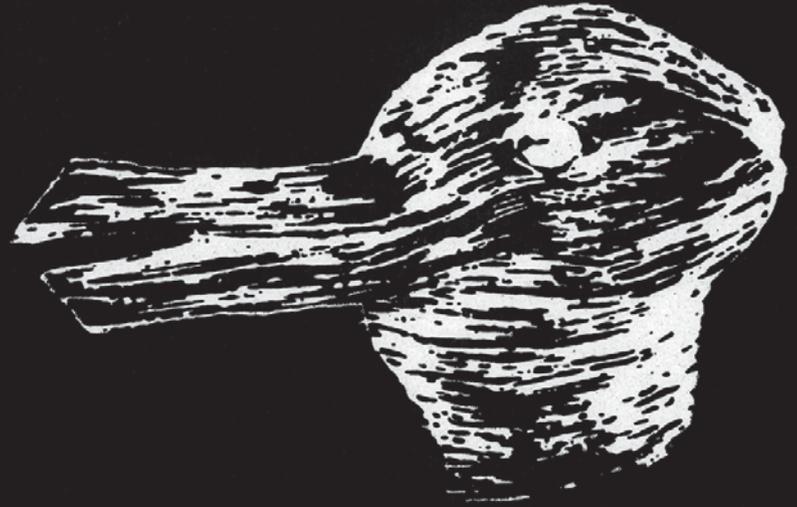
**Juliano Caldas  
de Vasconcellos**

Organizadores





[www.feevale.br/arquitetura](http://www.feevale.br/arquitetura)  
[bloco@feevale.br](mailto:bloco@feevale.br)



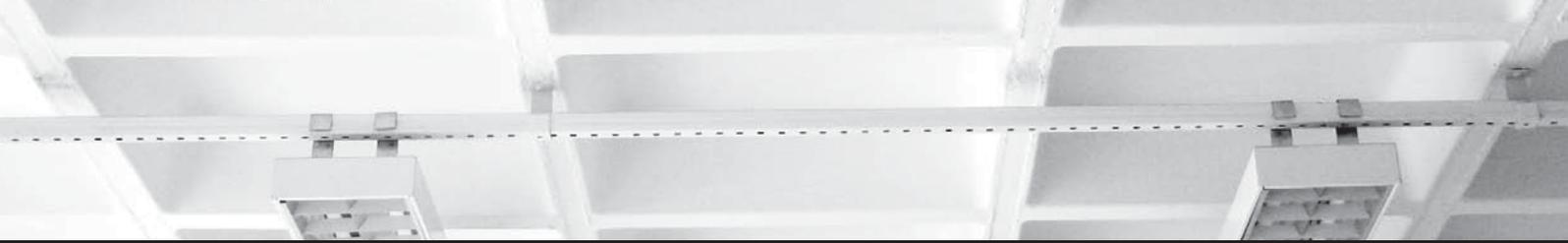
*[...] Depois da segunda capa dura, é hora de girar o livro e posicioná-lo da forma convencional, iniciando a leitura dos textos que tratam temas de interesse pessoal dos seus autores, os quais podem ser fragmentos de trabalhos de pós-graduação, ensaios, crônicas ou artigos sobre diferentes temas. É nesta parte horizontal que apresentamos também os textos dos autores convidados. Além de nossos colegas locais, Daniel Pitta Fischmann, Eber Pires Marzulo, Hilton Fagundes e Sergio M. Marques, desta vez contamos também com duas participações internacionais, os italianos Claudio Bertorelli e Maristella Casciato. A todos eles, nosso especial agradecimento.*

A conhecida ilusão de ótica do “pato-coelho”, apresentada por Charles Jencks em seu livro “A Linguagem da Arquitetura Pós-Moderna”, chama atenção para o fato de que, dependendo dos códigos visuais que colecionamos em nosso repertório mental, apreendemos de maneira diversa as mensagens comunicadas pelas imagens.

Ou edifícios, assim como o pato-coelho, também podem comunicar diferentes mensagens, o que depende não apenas da intenção do arquiteto, mas também da interpretação do usuário ou do observador.

A ambigüidade, entretanto, pode ser uma escolha. Um simples giro da imagem faz com que uma mensagem predomine sobre a outra.

HORIZONTALMENTE posicionado, o pato.

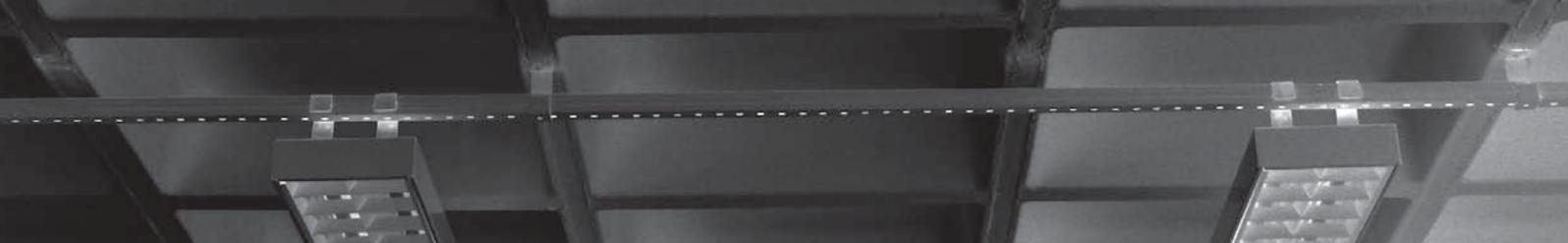


- Claudio Bertorelli  
**Diálogo sobre a cidade que não é** ..... 116
  
- Daniel Pitta Fischmann  
**Tipos extremos: os museus modernistas brasileiros**..... 132
  
- Eber Pires Marzulo  
**Uma típica favela carioca: o Pavão-Pavãozinho** ..... 160
  
- Hilton Fagundes  
**Emprego da maquete: base tridimensional de estudo, representação e exploração da forma** ..... 176
  
- Maristella Casciato  
**Frank Lloyd Wright: crônica de uma descoberta** ..... 186
  
- Sergio M. Marques  
**Documentação e conservação: O novo velho problema da pesquisa em arquitetura [moderna]**..... 204

## Sumário

Bloco horizontal

Convidados



• Alexandra Staudt Follmann Baldauf	
<b>Coordenação modular da construção: conceitos, objetivos e módulo .....</b>	<b>212</b>
• Ana Carolina Pellegrini	
<b>Se a via crucis virou circo, eu estava aqui.....</b>	<b>218</b>
• Ana Eliza Pereira Fernandes	
<b>Arquitetura de vidro: até quando? .....</b>	<b>234</b>
• Eduardo Jaeger	
<b>O corpo e a arquitetura .....</b>	<b>248</b>
• Gustavo André Zanato	
<b>Relações inter-pessoais: arquitetos/engenheiros e clientes .....</b>	<b>252</b>
• José Arthur Fell	
<b>Um manifesto de R. M. Schindler .....</b>	<b>256</b>
• Juliano Caldas de Vasconcellos	
<b>Auguste Perret e a tradição clássica em concreto armado.....</b>	<b>272</b>
• Leandro Manenti	
<b>Arquiteto-escultor: uma análise da arquitetura residencial de Álvaro Siza..</b>	<b>292</b>
• Rinaldo Ferreira Barbosa	
<b>Arquitetura de interiores ou o interior da arquitetura? Fallingwater - Frank Lloyd Wright .....</b>	<b>306</b>
• Vinicius de Moraes Netto	
<b>“O arquiteto que pensa” .....</b>	<b>324</b>



Claudio Bertorelli

## **Diálogo sobre a cidade que não é**

*[Tradução: Ana Carolina Pellegrini]*

### **Premissa**

Muitas grandes e pequenas cidades contemporâneas atravessam, nestes anos, como já no passado, um momento de natural mudança e retomada a respeito das condições reunidas e consolidadas por uma estação, o Século XIX, no qual nem as vanguardas urbanas nem o zoneamento (talvez o instrumento mais responsável pela degradação urbana italiana, porque é asséptico e monidirecional, portanto, incapaz de governar a complexa e milenar história urbana) foram capazes de regulamentar a corrida das cidades em direção às periferias, o trânsito, as zonas industriais.

Este processo, homogêneo e homologante em cada continente, gerou um fenômeno de “cidade difusa” até mesmo num território como o da Região do Vêneto, a qual, localizada na zona norte-oriental italiana, tem mantido por séculos o mesmo esquema tipológico, composto por cidades muradas e pequenas localidades orientadas em função das quadras agrícolas de origem romana e das emergências representadas pelo relevo natural (um rio, uma cadeia de montanhas,...). São excessão poucos casos urbanos, que, por razões histórico-sociais ou por particulares condições geográficas, limitaram os danos devidos a uma expansão sem regras e podem hoje experimentar com sucesso os instrumentos que as novas culturas projetuais colocaram à disposição.

---

Figura 01 (página anterior): A imagem aérea confirma que é presente uma estrutura urbana dual, completa do lado oeste do rio e incompleta do lado leste. As línguas das colinas assinalam a zona intermediária da cidade.



Figura 02 - A imagem apresenta a parte central da borda colinar na qual desenvolveu-se a cidade. É visível no centro o percurso curvilíneo do rio Meschio, à esquerda o tecido urbano compacto e à direita a faixa de “cidade que não é”.

A cidade de Vittorio Veneto, colocada na margem nort-oriental da Região do Vêneto, representa justamente um dos poucos casos urbanos acima citados. Conta com uma estrutura ainda pouco comprometida e o contexto cultural e projetual desenvolveu nos últimos anos uma clara vocação para a mudança, favorecida, neste sentido, por um sistema produtivo em crise regressiva e por uma consciência cultural em crescimento, em função da qual é finalmente notável a diferença entre território e paisagem. Se é verdade que “a paisagem é aquela que você faz...”, como diz L. Vacchini, pensando nos sucessos projetuais da experiência ticinesa desenvolvida em todo o século XX, então temas como a valorização do bem-estar ambiental, a promoção da história e dos monumentos, todos produtos não transitáveis no mercado, representam a mais atual e fecunda fonte a ser promovida e comunicada em vasta escala, bem além dos confins do território italiano.

Tal cidade é objeto, já há alguns anos, de um vasto programa de pesquisa operativa promovido pelo Centro de Estudos USINE, agente que adotou como centro da própria atividade justamente a determinação dos complexos instrumentos capazes de desenvolver arquitetura de qualidade, desencadear processos de transformação urbana não-especulativa e incrementar o nível de cultura projetual entre as camadas sociais. A seguir, estão pelo menos quatro programas complexos realizados nos últimos anos:

#### PLANOS E VAZIOS / 2003 > 2005

O projeto de pesquisa “Planos e Vazios” foi promovido pela Prefeitura de Vittorio Veneto e pelo Centro de Estudos Usine com a finalidade de determinar soluções inovadoras para o desenvolvimento do território sustentado pelos instrumentos de planejamento correntes. Esta foi uma ocasião para ativar uma investigação livre sobre o desenvolvimento da cidade, uma pesquisa de perspectivas e temas a longo prazo, e para informar as obras dos atores públicos e privados. Colaboraram profissionais, administradores, instituições, mundo acadêmico e mercado. Representou um trabalho de pesquisa multidisciplinar que objetivou a busca de estratégias para a projeção em escala urbana, que se colocam entre os clássicos instrumentos do planejamento e as renovadas exigências para o desenho da cidade italiana contemporânea.

<http://www.centrostudiusine.it>

#### NOVO SISTEMA DE VISITAÇÃO DA CIDADE / 2004 > em curso

O projeto do “Novo Sistema de Visitação da Cidade”, apresentado ao público com o nome de “Visitando Vittorio Veneto”, assume o objetivo de trazer à luz os fatos urbanos significativos, conectando-os através de percurso ciclo-peatonal capaz de pôr em evidência os locais e os elementos históricos e paisagísticos da cidade. O projeto venceu o Primeiro Prêmio Regional entre 104 projetos apresentados, foi financiado e inaugurado no último dia 08 de setembro de 2007.

<http://www.visitandovittorioveneto.it>

#### URBAN CENTER / 2004 > em curso

O projeto “Urban Center para Vittorio Veneto” teve início em 2004 com um primeiro projeto ligado às normas da e-democracy previstas por um edital do Ministério de Inovação Tecnológica. As características de gestão e operativas elaboradas em tal ocasião foram em parte retomadas na formulação do projeto definitivo. A estrutura será sustentada por parceiros públicos e privados; a sede física será localizada no interior de um pavilhão de vidro em forma de bolha, símbolo da transparência e da participação.

As fases de trabalho previstas deverão definir um quadro das políticas urbanas estratégicas, contar com a mesma divulgação às camadas sociais de cidadãos, procurar os pontos de sinergia entre âmbitos de investimento (obras públicas, estruturas turísticas e de hospitalidade,...), ativar um processo de comunicação e valorização dos bens territoriais com instrumentos de vanguarda, ativar recursos e

investimentos público-privados de forma coordenada. O primeiro dos três eixos previstos, dedicado às “transformações urbanas”, prevê o desenvolvimento de um livro branco dedicado à construção do “Parque Urbano do Rio Meschio”; tal parque, uma vez completo, resultará no maior parque urbano da Região do Vêneto. Atualmente a faixa territorial está colocada no centro do anfi-teatro colinar que circunda o sistema urbano.

<http://www.centrostudiusine.it>

#### COMODA\_MENTE – FESTIVAL SOBRE O CONTEMPORÂNEO / 1ª edição 2007

O festival nasceu para promover novamente a cidade aberta como lugar de discussão e confronto sobre temáticas contemporâneas ainda pouco afrontadas, ou, não-raro, intencionalmente esquecidas por grande parte das categorias sociais do país Itália. Apresentando diálogos temáticos nos locais dispensados pela cidade (a ex-plataforma ferroviária, o ex-pólo industrial à beira do rio, o ex-hospital no centro histórico,...), esta última representou o espelho físico no qual reconhecer os comportamentos e as inclinações culturais nas quais encontra-se a sociedade vêneta e a italiana em geral.

<http://www.comodamente.it>

Mas por que falar justamente sobre esta cidade? Vittorio Veneto é um caso de estudo de excepcional interesse porque é, ao mesmo tempo, extremamente simples e extraordinariamente complexo. É cidade planejada no seu núcleo central (deriva da união, decretada em 1866, dos dois centros históricos de

Ceneda e Serravalle) e “à mancha de leopardo”, mas não difusa, se analisada em todo o contexto municipal. A caracterizam fortes valores ambientais e símbolos naturais claros (o rio, as colinas); é povoada por burgos históricos que testemunham um passado cidadão fortemente autônomo. Mas é “denominação que não tem lugar” como a define M. Fantin, recordando a operação administrativa que, em 1866, a concretizou.

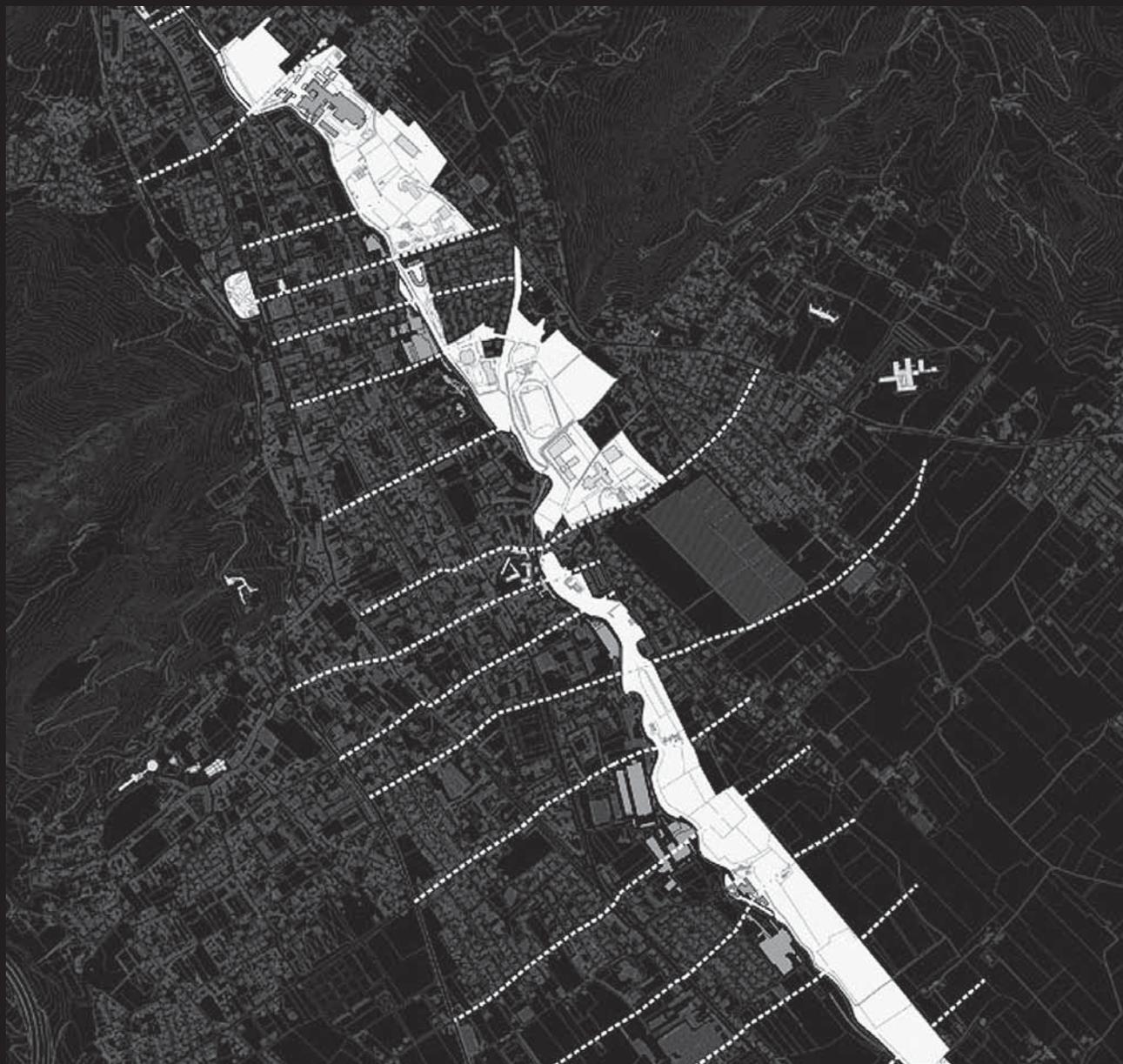
“... Vittorio estende-se, alongada e estreita, primeiramente, por uma gola (Serravalle), de onde sai o rio Meschio, para expandir-se vagamente pela margem direita do próprio rio até onde as colinas se distanciam e começa a alargar-se a planície (Ceneda)”. Assim a vê L. Marson no seu “Guia de Vittorio”, datado de 1889, e assim a descreve também no mapa topográfico anexado: uma rede cobre a faixa oeste do casco urbano e deixa indeterminada a faixa leste. A cidade, vale dizer, a pouco mais de trinta anos de seu ato de fundação, determina os próprios confins geográficos nas colinas a oeste e no rio, já sede de um sistema produtivo em florescimento. Além do rio? Algum burgo rural, a igreja medieval de S. Andrea e pouca coisa mais. Mais tarde, no curso de um século encontrarão sede o cemitério, o hospital, a central elétrica, os postos florestais, o depósito dos veículos públicos de transporte, os depósitos municipais, o centro de recolhimento de lixo (só há poucos anos transferido para a zona industrial), ou seja, o sistema de infraestruturas “além das portas”, ou melhor, além do rio; disso se acompanha, a partir da segunda metade do século XX, um processo de ocupação do solo culminante na realização de algumas zonas de destinação residencial.

Enfim, tal condição, ainda intacta sob os nossos olhos, gerou a falsa idéia de que a cidade devesse continuar a desenvolver-se como cidade policêntrica, na qual os separados bairros pudessem distinguir-se de modo nítido por destinação de uso (um bairro residencial, um bairro de escritórios,...). Mas o espaço, neste meio-tempo, extinguiu-se irremediavelmente; os centros históricos e os burgos sofreram um fenômeno de “difusão localizada” e os bairros avulsos não são mais contidos em confins determináveis. O único verdadeiro limite, todo interno à cidade, é representado pelo seu rio, o Meschio.

Impõe-se, portanto, hoje, uma condição urbana de forte dualidade: “intra flumine”, ou seja, do lado oeste, está presente o tecido da cidade, a continuidade dos monumentos, os setores abandonados, os espaços públicos; “extra flumine”, isto é, sobre o lado leste, combinam-se o território virgem, as áreas agrícolas e as infraestruturas citadinas acima citadas. Tal dualidade poderá tornar-se um ponto de força somente com escolhas de planejamento corajosas que ponham o sistema fluvial no centro de um debate político, econômico e cultural. A escolha assume valor de planejamento e consentirá de preservar intacto o modelo de agregação por macro-partes que caracterizou a história urbana da cidade. O novo afresco que se vai traçando responde às regras da “paisagem cultural”, não mais às normas do território zoneado, das quais é o “índice” dos instrumentos de plano, por definição instrumento “sem coração”, a definir em termos numéricos o nascer, ou não, de um espaço público.

O ensaio que segue, e as imagens que o acompanham, representam o primeiro ato de um percurso que visa a reconhecer os fenômenos a respeito dos quais está germinando a cidade do amanhã, não apenas vittoriense mas também vêneta. Intencionalmente, portanto, os meios escrito e fotográfico investigam as condições de “não finito”, os locais de resto (que na parte de não cidade são a maioria e esperam um desenho que os enobreça), as faixas de território ainda não transformadas em paisagem, negligenciando tudo o que já pode definir-se “cidade”.

(Imagens: acervo *Centro Studi Usine*)



### **Diálogo sobre a cidade que não é [\*]**

(Ensaio de Claudio Bertorelli, imagens de Nicola Giuliato)

“A cada um a liberdade de indignar-se ou associar-se.”<sup>1</sup> A cidade entendida como coágulo de maiores funções possíveis, como equilíbrio entre tecido e monumentos, não existe ainda, mas a investigação fotográfica ajuda a transmitir a idéia de que exista um destino. O que é, então, “um destino” para a cidade? É aquilo que a história gera além de si mesma, é o que a vincula “a um passado do qual não há mais memória e a um futuro que ainda não se conhece”<sup>2</sup>, é aquilo que se manifesta cada vez que se apresenta uma infraestrutura e, “além” desta, a cidade, o tempo, prossegue.

Sucedem além de La Defense em Paris, além das estações de Bolonha Central e Porta Gênova em Milão, além das portas em Palmanova, além do rio em Vittorio Veneto. O sistema não tem mais ordem, uma forma de cidade latente.

Logo, não existe infraestrutura sem cidade que a justifique, mas não existe cidade sem infraestrutura que a delimite. Quando uma cidade supera a própria infraestrutura, nascem expectativas; sobre esta última, depositam-se os desejos de tutela da “cidade adulta” (aqui localizada do lado oeste) e de projeto sobre a “cidade adolescente” (aqui localizada sobre o lado leste). A primeira é madura, completa; a segunda, incompleta.

[\*] “Diálogo sobre a cidade que não é” foi apresentado pela primeira vez na cidade de Vittorio Veneto em ocasião da primeira edição do Festival Comoda\_mente.



Figura 04 - A escola elementar colocada no interior da “cidade que não é”.



Figura 05 - Uma futura área de estacionamento realizada entre os “restos” de espaço urbano e, de fundo, exemplos de edificações residenciais dispersas.

Figura 03 (página anterior) - A imagem coloca em evidência o desenvolvimento do Parque Urbano do rio Meschio quando estiverem completas as obras: a rigor, o Parque será capaz de ocupar todo o desenvolvimento linear da cidade e de construir o “ponto de apoio” para a “cidade que não é”. As linhas tracejadas representam os eixos viários transversais, ou melhor, de “atravessamento”, comuns entre os dois tecidos urbanos.



Figura 06 - A sinalização e a iluminação tornam-se, na “cidade que não é”, os únicos elementos de referência visual.



Figura 08 - A imagem torna evidente a condição não urbana da faixa de “cidade que não é”: não há espaço, somente ocupação do solo!



Figura 07 - Um exemplo de loteamento intensivo incapaz de criar um tecido conectivo.



Figura 09 - Na imagem capturada de uma praça da cidade é visível no fundo, à direita, uma das passagens de acesso ao rio, agora fechadas.

É, esta última, a cidade que não é. Interessa entender seus valores, estudar seus movimentos, fotografar o estado presente, para compreender se os próximos ocupantes poderão encontrar-se “além de qualquer definição comercial ou sociológica”<sup>3</sup>. É lugar de crescimento cotidiano da ocupação urbana (que não faz o tecido), sem memória para o que acontece e sem certezas, ou esperanças, para aquilo que podera reservá-la o futuro. A investigação fotográfica registra que as perspectivas estão se “fechando”, que a casa começa a prevalecer sobre o jardim, que alguns nós urbanos são incertos. E se a Arquitetura é jogo sábio dos volumes sob a luz<sup>4</sup>, de certo a Fotografia é escritura da luz<sup>5</sup>. Esta conta com uma contemporaneidade absoluta, existe no momento em que é criada, dá evidência a fatos e momentos dos quais não se colheria a força. Por isso é a linguagem que melhor se adapta a registrar um processo, aquele da formação de uma cidade, que por natureza tende ao permanente.

Logo, a cidade que não é torna-se lugar de dúvidas, provas, faltas, instantes; e também o texto que a descreve, ligado de modo indissolúvel ao disparo fotográfico, reflete uma imagem instantânea daquilo que representa e indaga sobre os pontos, não ainda lugares, nos quais o processo urbano está em curso.

As imagens contam o contraste entre fatos construídos da “paisagem que não existe” e contornos colinares que, sempre presentes de fundo, “despontam” por trás dos elementos edífícios. Param sobre enquadramentos edífícios pontuais que nada têm a ver com aquilo que acontece no entorno, nos seus limites; e, de fato, os particulares



Figura 10 - Uma parte da ciclovia que hoje já se desenvolve paralelamente ao curso do rio Meschio.



Figura 11 - O complexo industrial “Italcementi” colocado ao lado do rio Meschio. Representa uma das maiores áreas industriais colocadas ao longo do rio.

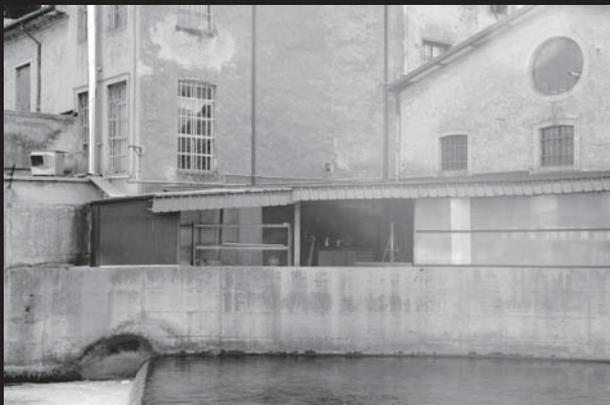


Figura 12 - Uma das áreas industriais abandonadas construídas em total adjacência ao rio Meschio.



Figura 13 - A imagem apresenta o confronto direto entre zona construída e zona agrícola.

são neutros, indiferentes aos elementos da história, da natureza, da paisagem. A cidade que não é consiste numa cidade vazia; a academia de ginástica não tem janelas, porque não precisa ver nenhuma paisagem (que está por ser construída); as residências não têm frentes privilegiadas, porque não existem emergências que as influenciem; a ciclovía é ainda “fora da cidade”, porque está além do rio. Aqui, por ora, prevalece uma estética de showroom e uma modernidade de infelizes<sup>6</sup>, com a benedição de índices e zoneamentos.

Afinal, o Terço Vêneto “ganha forma” ou “perde forma”?

“Entender o presente para entender a história”<sup>7</sup> é uma boa maneira para liberar-se do modelo tradicional que ensina a história para compreender o presente, com a certeza de que tudo tenha já acontecido no passado e que nada de novo possa acontecer. Isto alimenta comportamentos falso-históricos, pós-históricos, e até pós-modernos. É chegado o momento, por outro lado, de interrogar-se sobre o tempo presente do espaço urbano, na esperança que nvestigações deste tipo produzam “passos adiante e não saltos no mesmo lugar”.<sup>8</sup>

1-N. Heinrich / 2-G. Didi-Huberman / 3-E.O. Moss / 4-Le Corbusier / 5-J.-C. Bailly / 6-N. Giuliano / 7-Caruso / 8-F. Ferrari

A participação de Claudio Bertorelli nesta publicação foi ensejada pelo contato estabelecido com o Curso de Arquitetura e Urbanismo da Feevale, através da Prof<sup>a</sup>. Ana Carolina Pellegrini, durante o primeiro semestre de 2007, por ocasião de seu estágio de doutoranda no exterior, financiado por bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

---

**Claudio Bertorelli** é italiano e desenvolve seu trabalho na Região do Vêneto, através do qual afronta há anos o percurso da pesquisa operativa a respeito da constituição de novos modelos no campo da análise urbana, do design e da projeção arquitetônica, com particular interesse pela arquitetura hospitalar. Em 2002, idealizou o Centro de Estudos USINE, objetivando a difusão da cultura do projeto, e participou da Bienal de Veneza. Desenvolve atividade didática no Curso de Arquitetura das Grandes Estruturas da Faculdade de Engenharia de Trieste, do qual é titular o Prof. E. Valcovich. Em 2005, idealizou e criou ASPRO STUDIO, com Nicola Mattarolo, uma agência de arquitetura caracterizada pelo particular interesse no desenvolvimento do projeto contemporâneo.

**Nicola Giuliani** é italiano e se define como um fotógrafo sem identidade. Desde 1993, é representado na Itália pela Agência Grazia Neri, na atividade editorial, e pela Agência Simple Ag, nas atividades de moda e publicidade. É um dos fundadores da Associação Cultural Fotográfica Antonino Paraggi, de Treviso, a qual coordena desde setembro de 2007.

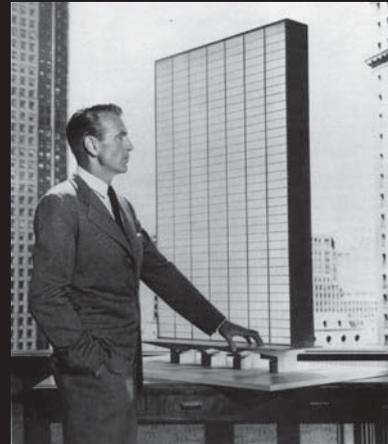


Figura 14 - Howard Roark, o arquiteto protagonista do livro Fountainhead, de Ayn Rand.

Fonte: <[http://treehugger.com/filesth\\_images/fountain\\_23\\_09head.jpg](http://treehugger.com/filesth_images/fountain_23_09head.jpg)>



Figura 15 - Claudio Bertorelli e Ana Carolina em Roma, esta, sim, uma cidade que é.

Foto: José Augusto Pellegrini.

### **Dialogo sulla città che non c'è**

Claudio Bertorelli

#### **Premessa**

*Molte città e cittadine contemporanee attraversano in questi anni, come già in passato, un momento di naturale cambiamento e rilancio rispetto alle condizioni raggiunte e consolidate da una stagione, il Novecento, in cui nò le avanguardie urbane né lo zoning (forse lo strumento maggiormente responsabile del degrado urbano italiano, perché asettico e monodirezionale, quindi incapace di governarne la complessa e millenaria storia urbana) sono riusciti a regimentare la corsa della città verso le periferie, il traffico, le zone industriali.*

*Questo processo, omogeneo ed omologante in ogni continente, ha generato un fenomeno di "città diffusa" anche in un territorio come la Regione Veneto che, posto nella zona nord-orientale italiana, ha per secoli mantenuto il medesimo schema insediativo, composto da città murate e paesini orientati secondo le centurie agricole di origine romana e le emergenze rappresentate dai rilievi naturali (un fiume, un bordo collinare, ...). Fanno eccezione pochi casi urbani, che per ragioni storico-sociali o per particolari condizioni geografiche hanno limitato i danni dovuti ad un'espansione senza regole e possono oggi sperimentare con successo gli strumenti che le nuove culture progettuali hanno messo a disposizione.*

*La città di Vittorio Veneto, collocata al margine nord-orientale della Regione Veneto, rappresenta proprio uno dei pochi casi urbani sopraccitati. E' presente una struttura ancora poco compromessa e nondimeno il contesto culturale e progettuale ha sviluppato negli ultimi anni una chiara vocazione al cambiamento, favorita in tal senso da un sistema produttivo in crisi regressiva e da una coscienza culturale in crescita, per la quale è finalmente nota la differenza fra territorio e paesaggio. Se è vero che "il paesaggio è quello che tu fai...", come dice L. Vacchini pensando ai successi progettuali dell'esperienza ticinese sviluppata in tutto il '900, allora temi come la valorizzazione del benessere ambientale, la promozione della storia e dei monumenti, tutti prodotti non transitabili sul mercato, rappresentano la più attuale e feconda risorsa da promuovere e comunicare su vasta scala, ben oltre i confini del territorio italiano.*

*Tale città è oggetto, ormai da alcuni anni, di un vasto programma di ricerca operativa promosso da parte del Centro Studi USINE, soggetto che ha posto al centro della propria attività proprio l'individuazione di strumenti complessi capaci di insediare architettura di qualità, innescare processi di trasformazione urbana non speculativi ed accrescere il livello di cultura progettuale tra le fasce sociali. Nell'ordine sono almeno 4 i programmi complessi promossi e realizzati negli ultimi anni:*

#### *PIANI E VUOTI / 2003 > 2005*

*Il progetto di ricerca 'Piani e Vuoti' è stato promosso da Comune di Vittorio Veneto e Centro Studi Usine allo scopo di individuare soluzioni innovative per lo sviluppo del territorio affiancabili agli strumenti di pianificazione corrente. È esso è stata occasione per attivare un'indagine libera sullo sviluppo della città, una ricerca di prospettive e temi a lungo termine, su cui informare l'operato degli attori pubblici e privati. Vi hanno collaborato professionisti, amministratori, istituzioni, mondo accademico e produttivo. Ha rappresentato un lavoro di ricerca multidisciplinare finalizzato ad indagare strategie per la progettazione a scala urbana che si collochino tra i classici strumenti della pianificazione e le rinnovate esigenze di disegno della città italiana contemporanea.*

*NUOVO SISTEMA DI VISITA DELLA CITTA' / 2004 > in corso*

*Il progetto del 'Nuovo Sistema di Visita della città', poi presentato al pubblico con il termine 'Visitando Vittorio Veneto', si pone l'obiettivo di riportare alla luce i fatti urbani significativi connettendoli con percorsi ciclo-pedonali capaci di mettere in evidenza i luoghi e gli elementi storici e paesaggistici della città. Il progetto ha vinto il I° premio regionale su 104 progetti presentati, è stato finanziato ed inaugurato lo scorso 08 settembre 2007.*

*URBAN CENTER / 2004 > in corso*

*Il progetto 'Urban Center per Vittorio Veneto', ha preso avvio nel 2004 con un primo progetto legato ai canoni dell'e-democracy previsti per un bando del Ministero dell'Innovazione Tecnologica. Le caratteristiche gestionali ed operative elaborate in tale occasione sono state in parte riprese nella formulazione del progetto definitivo. Tale struttura sarà sostenuta da partner pubblici e privati; la sede fisica verrà ospitata all'interno di un padiglione in vetro a forma di bolla, simbolo della trasparenza e della condivisione. Le fasi di lavoro previste dovranno definire un quadro aggiornato delle politiche urbane strategiche, rendere le stesse palesi alle fasce sociali di cittadini, ricercare i punti di sinergia tra ambiti di investimento (opere pubbliche, strutture turistiche e di accoglienza...), attivare un processo di comunicazione e valorizzazione dei beni territoriali con strumenti d'avanguardia, attivare risorse ed investimenti pubblico-privati in forma coordinata.*

*Il primo dei tre assi previsti, dedicato alle "trasformazioni urbane", prevede lo sviluppo di un "libro bianco finalizzato alla costituzione del Parco Urbano del fiume Meschio"; tale parco, una volta completato, risulterà il più grande parco urbano della Regione Veneto. Attualmente la fascia è posta al centro dell'anfiteatro collinare che circonda il sistema urbano.*

*COMODA\_MENTE – FESTIVAL SUL CONTEMPORANEO / I° edizione 2007*

*Il festival è nato per promuovere nuovamente la città aperta come luogo di discussione e confronto su tematiche contemporanee ancora poco affrontate, o spesso volutamente dimenticate, da gran parte delle categorie sociali del paese Italia. Portando alcuni dialoghi a tema nei luoghi dismessi della città (l'ex scalo ferroviario, l'ex polo industriale lungo il fiume, l'ex ospedale in centro storico,...), quest'ultima ha rappresentato lo specchio fisico in cui intravedere i comportamenti e le inclinazioni culturali nelle quali versa la società veneta ed italiana in generale.*

*Ma perché parlare proprio di tale città? Vittorio Veneto è caso studio di eccezionale interesse, perché ad un tempo estremamente semplice e straordinariamente complesso. E' città di fondazione nel suo nucleo centrale (deriva dall'unione, decretata nel 1866, dei due centri storici di Ceneda e Serravalle) e "a macchia di leopardo", ma non diffusa, se analizzata in tutto il contesto comunale. La connotano forti valori ambientali e segni naturali chiari (il fiume, le colline), è popolata da borghi storici che testimoniano di un passato contadino fortemente autonomo. Ma è "denominazione che non ha luogo" come la definisce M. Fantin ricordando l'operazione amministrativa "a tavolino" che nel 1866 la concretò.*

*"...Vittorio si estende, oblunga e stretta dapprima, da una gola (Serravalle), dond'esce il fiume Meschio, per espandersi poi vagamente alla riva destra del fiume stesso sin là dove le colline s'allontanano e comincia ad allargarsi la pianura (Ceneda)". Così la vede L. Marson nella sua "Guida di Vittorio" datata 1889 e così la riporta anche nella mappa topografica allegata: un retino copre la fascia ovest del catino urbano e lascia indeterminata la fascia est. La città cioè, a poco più di*

*trent'anni dal suo atto di fondazione, individua i propri confini geografici nelle colline ad ovest e nel fiume, già sede di un sistema produttivo fiorentino. Oltre il fiume? Qualche borgo rurale, la Pieve trecentesca di S. Andrea e poco altro; in seguito, nel corso di un secolo, troveranno sede il cimitero, l'ospedale, la centrale elettrica, i presidi forestali, il deposito delle autocorriere, i depositi comunali, il centro di raccolta rifiuti (solo da pochi anni trasferito nella zona industriale), vale a dire il sistema delle infrastrutture "fuori porta", o meglio, oltre fiume; ad esso si accompagna, a partire dalla seconda metà del '900, un processo di occupazione dei suoli culminato nella realizzazione di alcuni ambiti quartierali a destinazione residenziale.*

*Ebbene tale condizione, ancora intatta sotto i nostri occhi, ha generato la falsa idea che la città debba continuare a svilupparsi come città policentrica, nella quale i singoli quartieri si possano distinguere tra loro in modo netto per destinazioni d'uso (un quartiere residenziale, un quartiere direzionale,...). Ma lo spazio, nel frattempo, si è irrimediabilmente estinto; i centri storici ed i borghi hanno subito un fenomeno di "diffusione localizzata" ed i singoli quartieri non sono più racchiusi entro confini individuabili. L'unico vero confine, tutto interno alla città, è rappresentato dal suo fiume, il Meschio.*

*Si è imposta quindi, oggi, una condizione urbana di forte dualità: "intra flumine", vale a dire sul lato ovest, è presente il tessuto della città, la continuità dei monumenti, i comparti dismessi, gli spazi pubblici; "extra flumine", cioè sul lato est, si combinano il territorio vergine, le aree agricole e le infrastrutture cittadine sopra citate. Tale dualità potrà divenire un punto di forza solo con scelte pianificatorie coraggiose che pongano il sistema fluviale al centro di un dibattito politico, economico e culturale. La scelta assume valore fondativo e consentirà di preservare intatto il modello di aggregazione per macro-parti che ha caratterizzato la storia urbana della città. Il nuovo affresco che si va tracciando risponde alle regole del "paesaggio culturale", non più alle norme del territorio zonizzato, per le quali è l'"indice" degli strumenti di piano, per definizione strumento "senza cuore", a definire in termini numerici il nascere o meno di uno spazio pubblico.*

*Il saggio che segue, e le immagini che lo accompagnano, rappresentano il primo atto di un percorso che mira a riconoscere i fenomeni rispetto ai quali sta germogliando la città di domani, non solo vittoriosa ma anche veneta. Volutamente, quindi, il mezzo scritto e fotografico indagano le condizioni di "non finito", i luoghi di resto (che nella parte di non città sono la maggioranza ed attendono un disegno che li nobiliti), le fasce di territorio non ancora tramutate in paesaggio, trascurando tutto ciò che ormai può già definirsi "città". "Dialogo sulla città che non c'è" è stato presentato in anteprima in occasione della prima edizione del Festival Comoda\_mente.*

### **Dialogo sulla città che non c'è**

saggio di Claudio Bertorelli, immagini di Nicola Giuliano

*"A ognuno la libertà di indignarsi o associarsi"<sup>1</sup>.*

*La città intesa come coagulo di maggiori funzioni possibili, come equilibrio tra tessuto e monumenti, non c'è ancora, ma l'indagine fotografica aiuta a trasmettere l'idea che ci sia un destino. Cos'è quindi "un destino" per la città? E' ciò che la storia genera al di là di sé stessa, è ciò che la vincola "a un passato di cui non ha più memoria e a un futuro che non conosce ancora"<sup>2</sup>, è ciò che si manifesta ogni qualvolta è presente un'infrastruttura ed "oltre" essa*

*la città, nel tempo, prosegue. Succede oltre La Defense a Parigi, oltre le stazioni di Bologna Centrale e Porta Genova a Milano, oltre le Porte a Palmanova, oltre il fiume a Vittorio Veneto. Il sistema non ha più ordine, una forma di città latita.*

*Quindi non esiste infrastruttura senza città che la giustifica, ma non esiste città senza infrastruttura che la delimita. Quando una città supera la propria infrastruttura nascono aspettative; su quest'ultima si depositano i desideri di tutela della "città adulta" (qui posta sul lato ovest) e di progetto sulla "città adolescente" (qui posta sul lato est). La prima è matura, completa; la seconda, incompleta.*

*E', quest'ultima, la città che non c'è. Interessa capirne i valori, studiarne le mosse, fotografare lo stato presente, per capire se i prossimi occupanti possano ritrovarsi "al di là di ogni definizione commerciale o sociologica"<sup>3</sup>. E' luogo di crescita quotidiana dell'occupazione urbana (che non fa il tessuto), senza memoria per quanto accaduto e senza certezze, o speranze, per ciò che potrà riservarle il futuro. L'indagine fotografica registra che le prospettive si stanno "chiudendo", che la casa comincia a prevalere sul giardino, che alcuni nodi urbani sono incerti. E se l'Architettura è gioco sapiente dei volumi sotto la luce<sup>4</sup>, di certo la Fotografia è scrittura della luce<sup>5</sup>. Essa ha una contemporaneità assoluta, esiste nel momento in cui è creata, dà evidenza a fatti e attimi di cui non se ne coglierebbe la forza. Per questo è il linguaggio che meglio si adatta a registrare un processo, quello della formazione di una città, che per natura tende al permanente.*

*Quindi, la città che non c'è è luogo di dubbi, prove, mancanze, istanti; ed anche il testo che la descrive, legato in modo indissolubile allo scatto fotografico, riflette un'immagine istantanea di ciò che rappresenta e ne indaga i punti, non ancora luoghi, nei quali il processo urbano è in corso.*

*Le immagini raccontano il contrasto tra fatti costruiti di "paesaggio che non c'è" e contorni collinari che, sempre presenti di sfondo, "spuntano" dietro gli elementi edilizi. Si soffermano su inquadrature edilizie puntuali che nulla hanno a che vedere con ciò che accade intorno, ai suoi limiti; ed infatti i particolari sono neutri, indifferenti agli elementi della storia, della natura, del paesaggio. La città che non c'è è una città vuota; la palestra non ha finestre, perché non ha necessità di vedere alcun paesaggio (che deve ancora farsi); le residenze non hanno fronti privilegiati, perché non esistono emergenze che li influenzano; la pista ciclabile è ancora "fuori città", perché è oltre fiume. Qui, ora, prevale una estetica da showroom ed una modernità da poveretti<sup>6</sup>, con la benedizione di indici e zonizzazioni.*

*Insomma, il Terzo Veneto "prende forma" o "perde forma"?*

*"Capire il presente per capire la storia"<sup>7</sup> è un buon modo per liberarsi dal modello tradizionale che insegna la storia per nozionare il presente, dalla certezza che tutto sia già accaduto in passato e che nulla possa di nuovo accadere. Ciò alimenta atteggiamenti falso-storici, post-storici, e quindi anche post-moderni. E' giunto il momento, invece, di interrogarsi sul tempo presente dello spazio urbano, nella speranza che indagini di questo tipo producano "passi in avanti, e non salti sul posto"<sup>8</sup>.*

*1-N. Heinrich / 2-G. Didi-Huberman / 3-E.O. Moss / 4-Le Corbusier / 5-J.-C. Bailly / 6-N. Giuliano / 7-Carusso / 8-F. Ferrari*



Daniel Pitta Fischmann

## Tipos extremos: os museus modernistas brasileiros

Em 16 de setembro de 2006, fui convidado pelo Curso de Arquitetura e Urbanismo Feevale a integrar a programação do Sabadarq, ministrando a palestra “A Vanguarda Brasileira nos Museus – da Missão Impossível à Estratégia Possível”, cujo conteúdo girou em torno do tema da dissertação de mestrado que apresentei ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da UFRGS. Esta por sua vez, intitulada “O Projeto de Museus no Movimento Moderno – Principais Estratégias das Décadas 1930-1960”, se propôs a pesquisar, identificar e analisar as propostas para museus naquele período, cuja tipologia, no meu entender, foi a que mais possibilitou a aplicação dos postulados modernistas, tirando partido das estruturas em grandes vãos, planos envidraçados, sistemas de iluminação natural e flexibilidade interna, claramente expostos por Reidy em seu didático desenho para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (figura 03). Além disso, alguns dos projetos modernistas exemplares – tanto por questões formais, funcionais ou mera notoriedade associada por sua imagem ou significado social – são seguramente de museus ou galerias de exposição, ainda que o tipo extremo da caixa de vidro com planta livre tenha sido aplicado em poucos casos. Para citarmos alguns casos notórios, fiquemos com o Guggenheim de Frank Lloyd Wright, edifício de difícil classificação tipológica, ou a Nova Galeria de Berlim, de Mies van der Rohe, pertencente aos edifícios de único vão

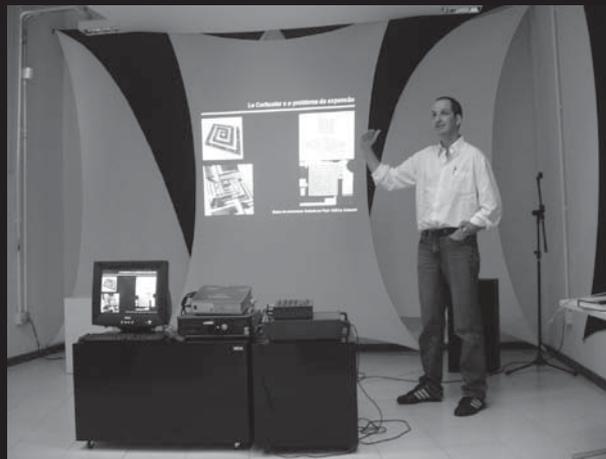


Figura 02 - Apresentação da palestra no Sabadarq.  
Foto: Ana Carolina Pellegrini.

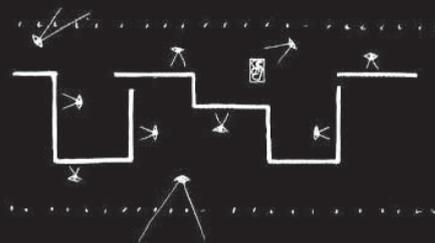


Figura 03 - MAM, Rio de Janeiro. Croquis de Affonso Eduardo Reidy para utilização da Galeria de Exposições, 1953.

Fonte: BONDUKI, 2000, p.166.

Figura 01 (página anterior) - Fundação Iberê Camargo, Arq. Álvaro Siza, Porto Alegre. Mosaico das diversas aberturas do edifício, ainda em vão osso, vistas de dentro para fora.  
Fotos: Daniel Pitta Fischmann, 2005.

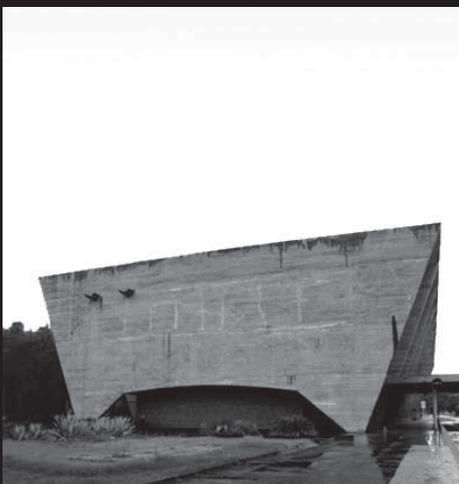


Figura 04 - MAM, Rio de Janeiro, Affonso Eduardo Reidy, 1954. Vista.  
Foto: Daniel Pitta Fischmann.



Figura 05 - MASP, São Paulo, Lina Bo Bardi, 1957. Vista.  
Foto: Daniel Pitta Fischmann.

típicos da segunda fase do arquiteto alemão, ambos no panorama internacional. No Brasil, a “missão impossível” de Lúcio Costa nas fronteiras do Pampa gaúcho, precária construção de um pequeno museu de arte sacra, detonou um processo que culminaria com os emblemáticos MAM-RJ de Reidy e MASP de Lina Bo Bardi. Estes dois exemplares arquitetônicos ancoram o texto que apresento a seguir, atendendo ao gentil convite dos colegas e amigos Ana Carolina e Juliano para participar do terceiro volume deste já consagrado *BLOCO*. Além disso, são dois tipos extremos (os museus, não os meus amigos) que parecem se encaixar muito bem na afirmativa de MONTANER:

*“A idéia de museu neutro, branco e transparente, constitui mais um desejo do que uma realidade. Trata-se de um ideal efêmero e irreal que a mesma arquitetura moderna realizou em poucas ocasiões, somente em casos limite.”<sup>1</sup>*

Nestas duas obras, MAM (1954 – figura 04) e MASP (1957 – figura 05), os ideais modernistas da planta livre e flexível, da funcionalidade, neutralidade e – no caso específico dos museus – a ausência de mediação do espaço entre espectador e obra são levados a conseqüências comparáveis apenas às da Nova Galeria de Berlim. Ainda assim, naquele edifício de Mies van der Rohe, o espaço diáfano comparece somente no nível superior, destinado às exposições temporárias, enquanto sob o pódio o acervo permanente é abrigado

---

1. MONTANER, Josep Maria. *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995, p. 9. Tradução do autor.

por salas de configuração mais tradicional. Já nos dois museus brasileiros, os grandes espaços envidraçados abrigam os acervos para os quais foram concebidos.

É interessante observar que a composição volumétrica de ambos os projetos – MAM e MASP - ancora-se em uma grande barra que libera o pavimento térreo, estando suspensa por estruturas que, se por um lado possuem princípios de funcionamento diversos, são igualmente expressivas, convertendo-se nos principais elementos definidores da forma arquitetônica. As similaridades, porém, se resumem a esse aspecto, o que de qualquer forma já é bastante considerável.

A tradição arquitetônica modernista no Brasil gerou uma produção de qualidade reconhecida mundialmente, iniciando-se nos anos 1930 e culminando nos anos 1960 com a construção de Brasília, a nova capital federal. COMAS caracteriza cinco fases distintas dessa produção, denominando-as da seguinte maneira: *incubação* (1930-1935), *emergência* (1936-1945), *consolidação* (1946-1950), *hegemonia* (1951-1955) e *mutação* (1955-1960).<sup>2</sup> Na primeira, destaca as primeiras casas de inspiração cubista projetadas em São Paulo por Gregori Warchavchik, que viria a associar-se a Lucio Costa, ex-diretor da Escola Nacional de Belas Artes e integrante da corrente neocolonial.

2. Material didático (sem título) fornecido para a disciplina Arquitetura Moderna Brasileira II, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura – PROPAR, UFRGS, julho/2000.

Na segunda fase, a participação de Oscar Niemeyer é evidenciada e representada por projetos como o Pavilhão do Brasil na feira mundial de Nova York (1938), a parceria com Lucio Costa no Grande Hotel de Ouro Preto (1940), além do fantástico conjunto de edificações da Pampulha, contendo o Cassino, a Casa de Baile, o Iate Clube e a Capela. Pertence a esta fase o Museu das Missões, projetado junto às ruínas de São Miguel na “missão impossível” delegada ao então jovem Lucio Costa, assessor do recém-criado SPHAN em 1937. Na consolidação (terceira fase), Comas aponta as realizações de residências coletivas como a lacuna que faltava ser preenchida. Exemplo notório foi o Conjunto Residencial Pedregulho, projetado por Reidy em 1950. Na quarta fase – a hegemonia – a escola carioca de arquitetura desempenha papel dominante no cenário arquitetônico do país. Pertence a este período o projeto de Reidy para o MAM do Rio de Janeiro (1954), além da proposta de Lina Bo Bardi para o Museu de São Vicente (1951) e de Oscar Niemeyer para o Museu de Arte de Caracas (1954), estes dois últimos não edificadas. A última fase corresponde às realizações de Brasília e seu monumental conjunto arquitetônico; além disso, esta fase se destaca pelo novo caminho apontado pelo chamado Brutalismo Paulista, traduzido plenamente nas realizações de Artigas e Paulo Mendes da Rocha, além do edifício do MASP de Lina Bo Bardi (1957).

Num ponto mais remoto, porém, o marco referencial da arquitetura moderna brasileira foi sem dúvida o edifício do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, de 1936 (figuras 06 e 07), projetado pela equipe chefiada pelo arquiteto Lucio Costa, e que

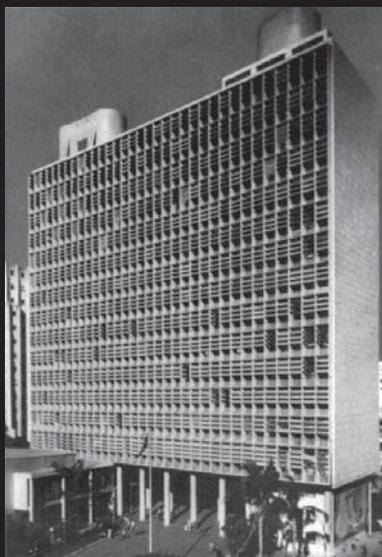


Figura 06 - Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão, Ernani Vasconcelos, 1937-1943. Vista.

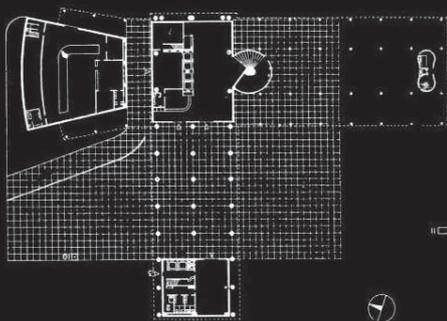


Figura 07 - Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão, Ernani Vasconcelos, 1937-1943. Planta pavimento térreo. Fonte: CAVALCANTI, 2001, p.371.

incluiu também Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira e Ernani Vasconcelos, tendo Le Corbusier como arquiteto consultor. O projeto do MES (a obra só seria concluída em 1943) antecipou para o mundo soluções arquitetônicas até então não empregadas em escala monumental, como a fachada sul completamente envidraçada (*curtain wall*) e os brises horizontais reguláveis da fachada norte. Além disso, o MES inaugurou uma tendência de liberação do térreo sobre fato ocorreria também no MAM, no MASP e no projeto de Lina Bo Bardi para o Museu de São Vicente.

### Antes, as Missões

Lucio Costa, personagem ímpar na história da arquitetura brasileira do século XX, foi um dos responsáveis pela incorporação de elementos do passado colonial na arquitetura brasileira e sua conseqüente transposição para o modernismo, tendo chefiado a equipe que em 1936 projeta em definitivo o Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro. No mesmo ano, foi nomeado assessor do SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e realizou viagem ao Rio Grande do Sul a fim de inspecionar e avaliar potencialidades das ruínas dos Sete Povos das Missões na região oeste do estado. Em São Miguel, local onde foi encontrado o maior número de remanescentes arquitetônicos visíveis, além de considerável quantidade de elementos espalhados pelo sítio, Lucio propõe a construção de um pequeno museu junto às ruínas. A proposta é lançada como um simples abrigo para as peças a serem expostas, aproveitando elementos oriundos do próprio local; CAVALCANTI, a respeito do Museu das Missões, em seu

livro-catálogo intitulado Quando o Brasil Era Moderno coloca o seguinte:

*“Lucio Costa não só formulou o arcabouço teórico que permitiu juntar vanguarda e preservação, como executou [...] essa obra pioneira que, na prática, provou a exequibilidade entre o novo e o antigo.”<sup>3</sup>*

O dilema entre novo e antigo foi uma espécie de tônica na produção modernista dos anos 1920, pois para que uma obra de arquitetura fosse efetivamente considerada “moderna”, deveria romper totalmente com o passado. As composições puristas de Le Corbusier criavam um novo paradigma, embora ele próprio, estreitando cada vez mais suas relações com a América Latina nas primeiras décadas do século XX, já tivesse se apropriado de técnicas de construção e materiais do lugar com a Casa Errazuris, no Chile (1930). O intenso contato entre Le Corbusier e Lucio Costa por ocasião do projeto do MES licenciam especulações de que o teor de tais experiências tenha chegado ao arquiteto brasileiro.

O projeto de Lucio Costa consistiu em uma adição ao volume já existente da casa do zelador do parque, criando uma nova construção envidraçada cuja planta é definida por quatro lâminas verticais paralelas fechadas por grandes planos envidraçados (figura 09). Esta configuração gerou três espaços de igual tamanho circundados por um alpendre (figuras 08 e 10). Diversos

3. CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era moderno* – Guia de arquitetura 1928-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 186.

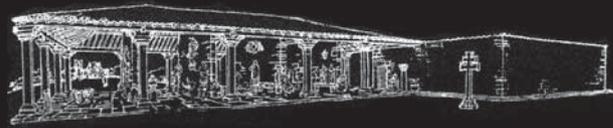


Figura 08 - Museu das Missões, Lucio Costa, São Miguel das Missões, 1937. Perspectiva.

Fonte: CAVALCANTI, 2001 p.186.

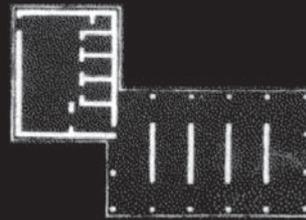


Figura 09 - Museu das Missões, Lucio Costa, São Miguel das Missões, 1937. Planta.

Fonte: CAVALCANTI, 2001 p.187.



Figura 10 - Museu das Missões, Lucio Costa, São Miguel das Missões, 1937. Vista.

Foto: Daniel Pitta Fischmann.

elementos retirados de escavações e ruínas do local foram empregados no piso e na estrutura, esta feita de madeira e independente da vedação, numa interessante mistura que COMAS chamou de “justaposição e mescla provocantes da coisa nova e da antiga”.<sup>4</sup>

A essência moderna do pequeno museu de Lucio reside nos quatro planos paralelos verticais envoltos por uma pele de vidro, que de certa forma anteciparam o museu genérico de Mies para uma cidade pequena, projeto não executado de 1942.

#### MAM

As relações entre os edifícios do Ministério e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) vão além do âmbito arquitetônico. Após sua criação em 1948, o museu ocupou duas salas do edifício do banco Boa Vista, projeto de Niemeyer, até 1952, quando transferiu-se provisoriamente para os pilotis do Ministério. No ano seguinte, 1953, é publicado no Diário Oficial o Estatuto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ratificando seus propósitos da primeira Assembléia Geral, de 1949. Em 1954, via Decreto Público, o Museu passa a ser considerado de utilidade pública. As negociações para obtenção de uma área de 40.000 m<sup>2</sup> junto ao aterro da praia de Santa Luzia, para construção da nova sede se intensificam. Essa área conquistada ao mar fazia parte de um conjunto maior cuja base era o Plano

Agache, iniciado em 1927 e publicado em 1930, o qual previa, entre outras coisas, modernos equipamentos urbanos naquela zona da cidade. Por indicação do prefeito João Carlos Vital, Affonso Eduardo Reidy, arquiteto da Prefeitura do então Distrito Federal, foi o responsável pelo projeto do Museu e também pela posterior urbanização do aterro. A construção, via lançamento da estaca fundamental, tem início em dezembro de 1954. Roberto Burle Marx viria dividir com Reidy a responsabilidade pelas áreas externas, consolidando o futuro Parque do Flamengo, concluído em 1962 (figuras 11 e 12).

A inauguração da sede definitiva do MAM ocorre em 1958, com a presença do Presidente Juscelino Kubitschek. A parte concluída, entretanto, compunha-se apenas do Bloco-Escola. Esse setor inicialmente construído respondia por aproximadamente 10.000 m<sup>2</sup> de um total de 36.000 m<sup>2</sup>. Em 1967 é inaugurado o Bloco de Exposições, acrescentando em torno de 20.000 m<sup>2</sup> ao conjunto. O Teatro, previsto no projeto original, só viria a ser concluído recentemente, em polêmica obra finalizada em 2006.

Reidy faz uma sucinta porém elucidativa descrição de sua proposta, abrangendo questões relativas ao seu próprio conceito de museu e cuja transcrição é feita a seguir:

*“Se a correspondência entre a obra arquitetural e o ambiente físico que o envolve é sempre uma questão de maior importância, no caso do edifício do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro essa condição adquire ainda maior vulto, dada a situação privilegiada do local em*

---

4. Material didático (sem título) fornecido para a disciplina Arquitetura Moderna Brasileira II, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura – PROPARG, UFRGS, julho/2000, p. 5.

*que está sendo construído, em pleno coração da cidade, no meio de uma extensa área que num futuro próximo será um belo parque público, debruçado sobre o mar, frente à entrada da barra e rodeada pela mais bela paisagem do mundo. Foi preocupação constante do arquiteto evitar, tanto quanto possível, que o edifício viesse a constituir um elemento perturbador na paisagem, entrando em conflito com a natureza. Daí o partido adotado, com o predomínio da horizontal em contraposição ao movimento perfil das montanhas e o emprego de uma estrutura extremamente vazada e transparente, que permitirá manter a continuidade dos jardins até o mar, através do próprio edifício, o qual deixará livre uma parte apreciável do pavimento térreo (figura 13). Em lugar de confinar as obras de arte entre quatro paredes, num absoluto isolamento do mundo exterior, foi adotada uma solução aberta, em que a natureza circundante participasse do espetáculo oferecido ao visitante do Museu.*

*Nos últimos 40 anos modificou-se muito o conceito do museu, que deixou de ser um organismo passivo para assumir uma importante função educativa e um alto significado social, tornando acessível ao público o conhecimento e a compreensão das mais marcantes manifestações da criação artística universal e proporcionando um treinamento adequado a um contingente de artistas que, perfeitamente integrados ao espírito de sua época, poderão influir decisivamente na melhoria dos padrões de qualidade da produção industrial.*



Figura 11 - MAM, Rio de Janeiro, Affonso Eduardo Reidy, 1954. Vista aérea do edifício no aterro do Flamengo. Fonte: BONDUKI, p.136.



Figura 12 - Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, Affonso Eduardo Reidy, 1954. Fotografia de satélite. A área destacada corresponde ao edifício do MAM. Fonte: <<http://www.satmidia.com.br>>. Acesso em 18 nov. 2002.

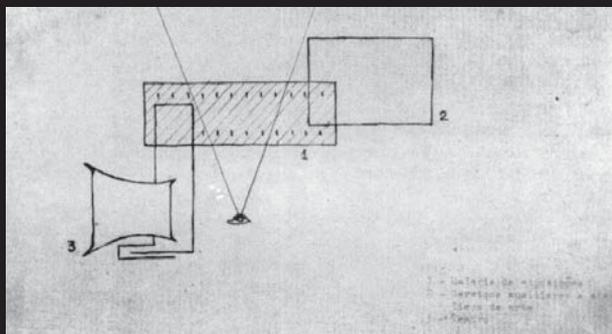


Figura 13 - MAM, Rio de Janeiro, Affonso Eduardo Reidy, 1954. Croquis do arquiteto demonstrando as relações entre as partes e conseqüente liberação da vista da paisagem sob os pilotis. Fonte: BONDUKI, 2000 p.168.

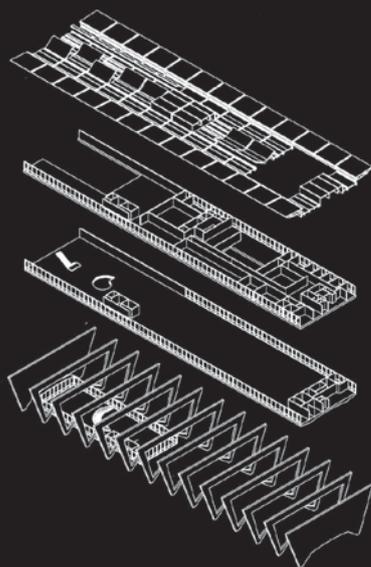


Figura 14 - MAM, Rio de Janeiro, Affonso Eduardo Reidy, 1954. Axonométrica explodida do bloco de exposições. A estrutura composta pela seqüência de 14 pórticos de concreto, sendo os dois extremos tamponados, suspende os mezaninos e é completamente independente. Modelo digital: Daniel Pitta Fischmann.

*Mas não foi apenas o antigo conceito de museu que se transformou: a própria noção do espaço arquitetural modificou-se. O desenvolvimento das novas técnicas de construção deu lugar à 'estrutura independente' e, como conseqüência, ao 'plano livre', isto é, a função passou a ser exercida exclusivamente pelas colunas; as paredes, liberadas da sua antiga responsabilidade estrutural, passaram a desempenhar, então, com uma liberdade nunca antes imaginada, o papel de simples elementos de vedação: placas leves, de diferentes materiais, livremente dispostas, oferecendo as mais amplas possibilidades na ordenação dos espaços. Surge assim um novo conceito de espaço arquitetural, o 'espaço fluente', canalizado, que vem substituir a antiga noção do 'espaço confinado' dentro dos limites de um compartimento cúbico (figura 14).*

*A ação eminentemente dinâmica do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, abrangendo todas as manifestações das artes visíveis dos nossos dias, requer uma estrutura arquitetural que lhe proporcione o máximo de flexibilidade na utilização dos espaços, possibilitando seja o uso de grandes áreas, seja a formação de pequenas salas, onde determinadas obras possam ser contempladas em ambiente íntimo. A galeria de exposição do MAM do Rio de Janeiro foi projetada com este objetivo: ocupa uma área de 130 metros de extensão por 26 metros de largura, inteiramente livre de colunas, de modo a oferecer absoluta liberdade na arrumação das exposições.*

*Essa área terá pé-direito variável; parte com 8 metros, parte com 6,40 metros e o restante com 3,60 metros de altura.*

*A iluminação natural confere um sentido de vida e de movimento aos espaços, beneficiando as obras expostas da variedade de sensações que a luz diurna proporcione. Quando zenital, a luz é difusa e uniforme; não há sombras, não há relevo, o ambiente torna-se neutro, inexpressivo. Quando lateral, dá direção ao espaço e relevo aos objetos, proporcionando ainda ao visitante a possibilidade de contato visual com o exterior. Todavia, um sistema rígido e exclusivo limitaria a liberdade de mostrar, sob as melhores condições, obras que, eventualmente, possam vir a ser mais valorizadas com iluminação zenital ou mesmo artificial. A galeria de exposições do MAM, nos trechos de menor pé-direito, terá iluminação lateral e, nos trechos de pé-direito duplo, terá iluminação zenital, através de sheds e lanternins.*

*O fato da luz natural, de um modo geral, apresentar vantagens sobre a luz artificial na apresentação das obras, não diminui a importância do que esta última representa para o Museu de hoje. A iluminação artificial é evidentemente indispensável, não só para a noite, como para a exibição de objetos que possam ser prejudicados pela luz solar, como desenhos, tecidos, etc. A qualidade da luz a ser empregada é um outro ponto de importância num Museu de Arte. A luz incandescente é*

*rica em raios vermelhos e alaranjados, que modificam o aspecto de certas cores. A luz fluorescente, por seu lado, provoca sensação de frieza e altera igualmente o aspecto das cores. A combinação de ambas, porém, permitirá uma grande aproximação ao efeito da luz solar. Para o MAM foi projetado um sistema muito flexível: o teto da galeria de exposição será guarnecido com placas translúcidas de um plástico de vinil, as quais difundirão a luz emitida por tubos fluorescentes, proporcionando uma iluminação suave ao ambiente. A superfície luminosa assim constituída será interrompida de 2 em 2 metros por rasgos transversais, onde serão fixados refletores de luz incandescente, equipados com lentes apropriadas, os quais serão dirigidos exatamente para os pontos em que se fizer necessária a iluminação, sem produzirem reflexos ou ofuscamento ao visitante. Todo o segundo pavimento do corpo central do edifício será destinado a exposições, bem como uma parte do terceiro pavimento, onde ficarão situados, ainda, um auditório com 200 lugares, com equipamento para projeções cinematográficas, filmoteca, biblioteca, os serviços de administração e direção do Museu e o depósito para a guarda de telas não expostas. Esse depósito, onde as obras deverão ser conservadas em perfeita segurança, terá condições de temperatura e umidade, ficando completamente isolado das variações atmosféricas do exterior. As telas serão fixadas em painéis leves, de corre, ligeiramente afastadas uma das outras, permitindo desta forma, reunir*

*em um espaço reduzido um grande número de telas e assegurando-lhes perfeitas condições de ventilação e facilidade para o exame dos interessados.*

*Ocupando uma parte do pavimento térreo e o subsolo do corpo mais baixo do edifício, ficarão os serviços e instalações auxiliares do Museu, compreendendo a entrada de serviço, os locais para embalagem e a identificação e o registro das obras, a expedição, os depósitos, as oficinas e os laboratórios, a sala de gravura e um grande salão onde serão preparadas as exposições. Ainda no pavimento térreo do mesmo corpo, funcionará a Escola Técnica de Criação. Suas instalações compreendem, além dos locais destinados aos serviços administrativos, salas de aula e ateliers diversos, laboratório fotográfico, tipografia, clichéria, encadernação, cantina para estudantes etc. No segundo pavimento deste corpo ficarão o restaurante e o terraço-jardim, que se comunicam com a galeria de exposições.*

*Na extremidade leste do conjunto ficará situado o teatro, com mil lugares. O palco terá uma largura disponível de 50 metros, 20 metros de profundidade e 20 metros de altura livre até o urdimento. A construção cênica baseia-se num sistema de carros movimentados eletricamente, que se deslocarão para os espaços laterais e de fundo de palco. A boca de cena terá 7,50 metros de altura e 12 metros de largura, podendo chegar a 16 metros em*

*caso de abertura total para a realização de concertos sinfônicos.”<sup>5</sup>*

Talvez o ponto de maior importância na descrição do conjunto elaborada por Reidy seja a discussão em torno do conceito de museu para a época. Em 1954, já haviam fervilhado as idéias corbusianas de “crescimento ilimitado”, e o *continuum* espacial do Guggenheim de Wright estava em plena construção. Mies, apesar de sua proposta de 1942, ainda não havia edificado nada nesta área, tendo projetado no mesmo ano do MAM o Cullinan Hall em Houston. Logo, não é difícil perceber o significado do edifício de Reidy dentro da produção modernista de museus até então.

O MAM baseia-se numa composição aditiva, definida genericamente por MAHFUZ como um agrupamento de volumes claramente individualizados, gerando o chamado partido decomposto<sup>6</sup>. Entre as possíveis razões de Reidy ao optar por este tipo de composição está a intenção de integrar o edifício com o espaço aberto circundante, além de manifestar volumetricamente as várias partes do programa, portanto hierarquizando-as. No MAM, o volume do bloco de exposições sobressai-se em relação a outros volumes menores, que abrigam funções como escola de artes e restaurante. O edifício do teatro, não

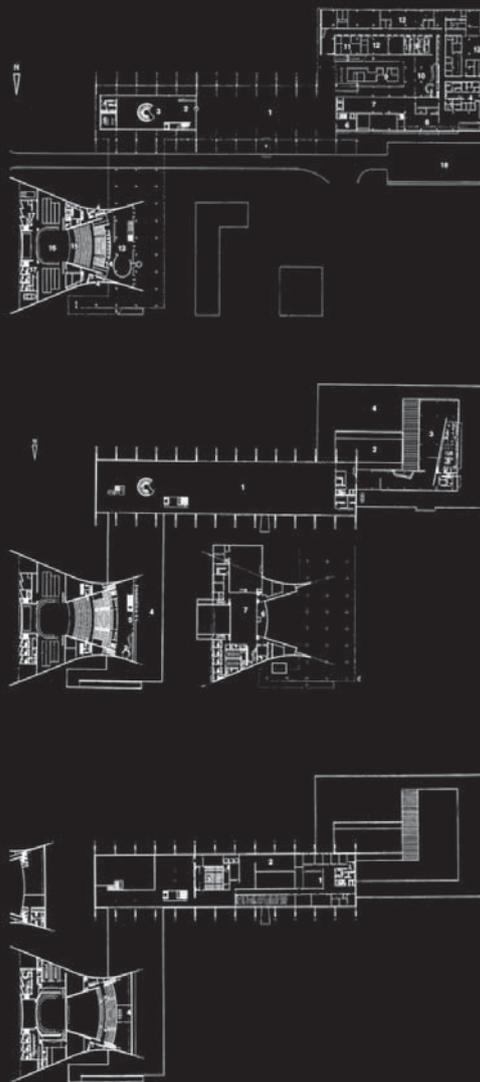
---

5. Affonso Eduardo Reidy, 1953, in BONDUKI, Nabil. *AFFONSO EDUARDO REIDY – Arquitetos Brasileiros*. Portugal: Ed. Blau / Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000, pp. 164 a 166.

6. MAHFUZ, Edson da Cunha. “*Ensaio sobre a razão compositiva*”. Belo Horizonte: AP Cultural, 1995, p. 133.

construído, completaria o conjunto, ligando-se ao museu através de outro volume, este mais baixo (ver plantas, figuras 15 a 17). A identificação das partes é bastante clara, a exemplo do antecedente direto do museu dentro da obra de Reidy, o Colégio Brasil-Paraguay (1952), construído em Assunção, capital daquele país. Neste edifício, a forma do volume principal que abriga as salas de aula é bastante similar ao bloco de exposições do MAM (figuras 18 e 19), pois ambos surgem como uma barra horizontal de seção trapezoidal. Porém, há no museu a exigência do grande vão livre como condição primordial, o que gerou uma engenhosa solução estrutural: uma seqüência de pórticos externos de concreto nos quais tirantes metálicos penduram literalmente as lajes e mezaninos (figuras 20 e 21).

O esquema estrutural do MAM, apesar do ineditismo de sua resolução, tem alguns precedentes lógicos tanto no panorama modernista internacional quanto no contexto brasileiro. Em 1931, Le Corbusier propõe o Palácio dos Soviets em Moscou, edifício em que os grandes vãos livres nos auditórios e salas de conferência eram proporcionados pela estrutura externa aparente, também definidora da forma do conjunto, numa clara demonstração das novas tecnologias insurgentes. Já na obra de Mies van der Rohe, a exemplo da Nova Galeria de Berlim, edifícios como o Cantor Drive-In (1945-1946), e o Crown Hall do IIT (1950) são exemplos de conteúdo propositivo semelhante, ainda que projetados para estrutura metálica e não concreto armado. De qualquer forma, a utilização da estrutura como elemento expressivo



Figuras 15 a 17 - MAM, Rio de Janeiro, Affonso Eduardo Reidy, 1954. Plantas baixas.

Fonte: BONDUKI, 2000 p.170-1.

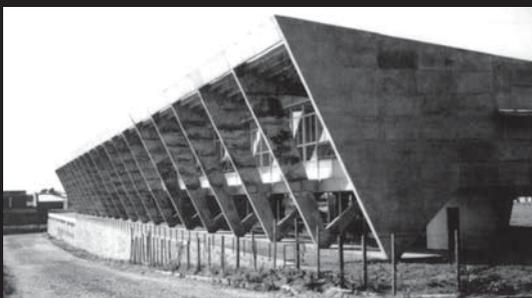


Figura 18 - Colégio Brasil-Paraguay, Assunção, Paraguai, Affonso Eduardo Reidy, 1952. Vista do bloco principal.  
Fonte: BONDUKI, 2000 p.171.



Figura 19 - MAM, Rio de Janeiro, Affonso Eduardo Reidy, 1954. Vista do bloco de exposições.  
Foto: Daniel Pitta Fischmann.



Figura 20 - MAM, Rio de Janeiro, Affonso Eduardo Reidy, 1954.  
Corte perspectivado do bloco de exposições.  
Modelo digital: Daniel Pitta Fischmann.

Figura 21 - MAM, Rio de Janeiro, Affonso Eduardo Reidy, 1954.  
Corte transversal do bloco de exposições.  
Fonte: BONDUKI, 2000 p.169.

da composição é uma marca singular destes projetos, possibilitando que também os museus tirassem partido dos grandes vãos livres.

No contexto nacional, Oscar Niemeyer projeta em 1941 o Estádio Olímpico Nacional no Rio de Janeiro e o Teatro Municipal de Belo Horizonte. No primeiro, classificado entre os finalistas de concurso nacional, Niemeyer incorpora o grande arco de Le Corbusier a fim de sustentar a marquise maior das arquibancadas. Além disso, os ginásios menores anexos ao estádio também foram resolvidos como estruturas em arco, desta vez de modo mais convencional. No projeto do Teatro Municipal, para 2.200 pessoas, a estrutura externa de vigas convergentes é bastante similar ao esquema dos Soviets, no qual a estrutura também se liga a um paralelepípedo transversal de menor altura. Outras duas contribuições importantes de Niemeyer relativas à questão da do Ministério (1948) no Rio de Janeiro e a Fábrica Duchon (1950) em São Paulo, onde pórticos curvos atingem vãos consideráveis e consagram as possibilidades plásticas do concreto armado. Ainda em 1950, Niemeyer projetou o Hotel Diamantina na cidade mineira de mesmo nome, no qual apoios em “V” definem a estrutura, apóiam parte da cobertura e delimitam os módulos dos quartos. A influência desta obra em Reidy, especialmente no Colégio Brasil-Paraguay e MAM, é evidente. As empenas cegas do bloco de exposições do MAM fazem a vedação do corte, sendo que a terminação leste é feita abruptamente, delineando a seção do edifício e sugerindo um módulo – “crescimento ilimitado?” –

que poderia estender as galerias indefinidamente.<sup>7</sup> As variações ao longo dos 130 metros de galeria ficam por conta dos elementos de iluminação natural da cobertura<sup>8</sup>, perceptíveis desde o interior nas diferentes zonas de exposição: em seis formatos diferentes, apresentam-se como variações de tom na pauta ditada pelos 14 pórticos de concreto. As fachadas maiores, sul e norte, possuem na parte superior grandes abas de concreto de dupla-função: além de bloquear o sol do norte na maior parte do ano, são o necessário contraventamento transversal da estrutura em seu maior sentido. As referidas fachadas foram vedadas com planos envidraçados contínuos, permitindo, conforme o arranjo interno dos painéis de exposição, a visão da paisagem através do edifício, a qual no térreo vazado é totalmente liberada. Também por esta razão, os volumes que compõem o restante do conjunto localizam-se nos extremos da composição.

O que de fato o edifício do MAM agrega à discussão museológica modernista é a adoção da tipologia extrema – quase canônica – do volume prismático transparente totalmente livre de apoios, o qual Lina Bo Bardi resolveria de maneira ainda mais espetacular. Além disso, o MAM de Reidy incorpora antes mesmo de Le Corbusier o conceito de passeio arquitetônico em um

7. A adoção de empenas cegas seria observada alguns anos mais tarde como estratégia recorrente na produção da chamada escola paulista de arquitetura, encabeçada por Vilanova Artigas sob a conhecida chancela de “brutalismo paulista”.

8. Atualmente, algumas destas aberturas foram bloqueadas em diversos pontos mediante pintura escura dos vidros, denotando problemas de excessiva iluminação superior.

museu, através da inclusão de vários itens no programa de necessidades e sua articulação em partes separadas.

### **MASP**

A exemplo do MAM carioca, o edifício do MASP também abriga em seu volume principal o bloco de exposições, alçado acima da rua por dois grandes pórticos de concreto, abrigando as funções complementares semi-enterradas em um volume recortado de forma a acomodar-se no terreno trapezoidal (ver plantas, figuras 22, 23 e 24). Em ambos os casos, observa-se a tendência comum a importantes edifícios da arquitetura moderna brasileira, que é a liberação do térreo em função de visuais ou como resposta a determinadas situações do contexto, valendo-se para isso de soluções estruturais inovadoras. Dentro da produção da própria arquiteta o projeto do Museu de São Vicente (1951) exemplifica essa condição, onde um bloco horizontal pendurado em uma seqüência de pórticos paralelos é disposto longitudinalmente em relação à orla do local.

A questão estrutural, como foi visto no MAM de Reidy, sempre ocupou lugar de destaque na produção moderna brasileira, tendo suas origens conectadas a Le Corbusier e Mies van der Rohe. MAHFUZ, ao discorrer sobre a qualidade da arquitetura brasileira pré-Brasília, verifica

*“uma saudável relação entre forma e técnica, na qual a definição da estrutura formal e do caráter de cada edificação explorava a disciplina imposta pela construção. Além disso, durante o seu*

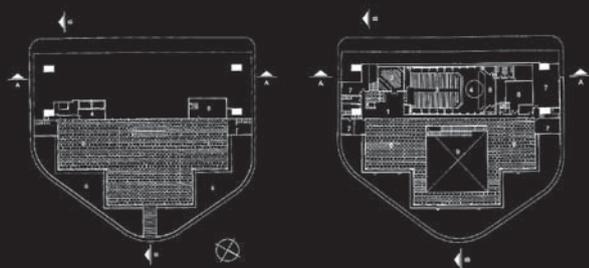


Figura 22 - MASP, São Paulo, Lina Bo Bardi, 1957. Plantas dos níveis -950 e -450.

Fonte: Museu de Arte de São Paulo / São Paulo Art Museum – Lina Bo Bardi 1957-1968, 1997, p.16.

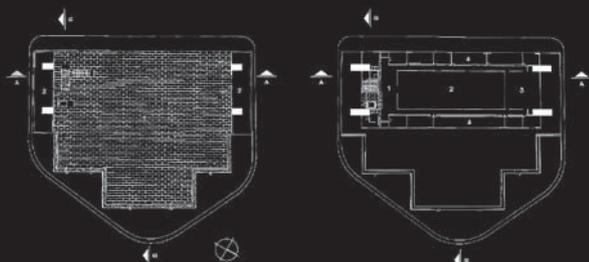


Figura 23 - MASP, São Paulo, Lina Bo Bardi, 1957. Plantas dos níveis 000 e 840.

Fonte: Museu de Arte de São Paulo / São Paulo Art Museum – Lina Bo Bardi 1957-1968, 1997, p.17.

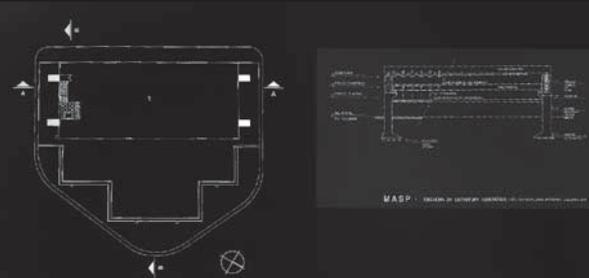


Figura 24 - MASP, São Paulo, Lina Bo Bardi, 1957. Planta do nível 1440 e esquema da estrutura isostática (não porticada, como aparenta).

Fonte: Museu de Arte de São Paulo / São Paulo Art Museum – Lina Bo Bardi 1957-1968, 1997, p.18.

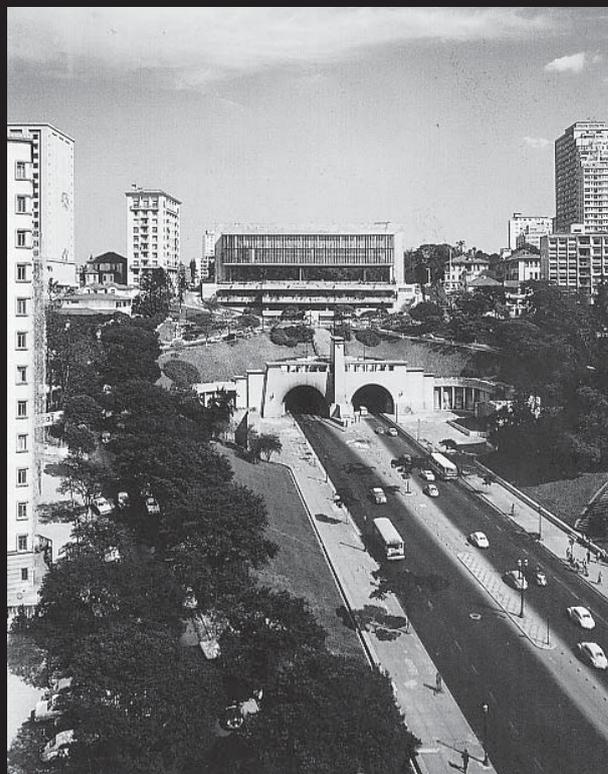


Figura 25 - MASP, São Paulo, Lina Bo Bardi, 1957. Vista.

Fonte: Museu de Arte de São Paulo / São Paulo Art Museum – Lina Bo Bardi 1957-1968, 1997, p.05.

*período áureo atinge seu auge uma habilidade sempre presente na arquitetura brasileira, que consiste em apropriar-se de procedimentos importados [...] transformando-os, adaptando-os e tornando autêntica a produção local.”<sup>9</sup>*

A simplicidade das formas do edifício de Lina é diretamente proporcional ao esforço dispendido para elevar o bloco de exposições oito metros acima da Avenida Paulista, num vão livre de setenta metros de comprimento ladeado por balanços de cinco metros completamente livre de apoios intermediários. Os números superlativos resultam da ênfase dada à estrutura e conseqüentemente ao sistema construtivo do prédio, buscando antes da expressão arquitetônica a correspondência a um item básico do programa de necessidades: que a vista do antigo Belvedere do Trianon, espaço tradicionalíssimo em São Paulo, não fosse perdida (figura 25).

Cinco anos antes, em 1952, Reidy já havia se defrontado com a mesma questão ao projetar para o mesmo local o Museu de Artes Visuais de São Paulo, não edificado. Sobre uma plataforma triangular, Reidy dispôs um prisma de igual formato em planta (figura 26), cujos sucessivos pavimentos de exposição seriam suportados por uma malha estrutural com intercolúnio de dez metros. No subsolo, um teatro com capacidade para 1000 pessoas. Porém, as palavras do

próprio Reidy na memória do projeto deixam claras as diferenças entre seu edifício e o que viria a ser construído por Lina:

*“O prisma triangular alia-se à pureza da forma, à condição de proporcionar o maior aproveitamento da condição irregular do da Avenida Paulista, pavimento este quase totalmente aberto, através do qual se descortinará a vista da cidade.”<sup>10</sup>*

Há uma grande diferença entre o “quase totalmente aberto” de Reidy e a total liberação do térreo proporcionada por Lina. Em realidade, o térreo do primeiro edifício possuía um considerável volume definido por formas curvas típicas da escola carioca modernista, abrigando o acesso e a rampa que continuaria por todos os pavimentos, enquanto o MASP apresenta no térreo apenas uma escada aberta e a caixa do elevador e monta-cargas (ver cortes, figuras 27 e 28). A forma final do edifício de Lina é ainda mais pura e simples do que o triângulo de Reidy. A adoção desta maneira “simples” de projetar – baseada em uma nítida economia de meios – é explicada assim pela arquiteta:

*“Procurei uma arquitetura simples, uma arquitetura que pudesse comunicar de imediato aquilo que, no passado, se chamou de ‘monumental’, isto é, o sentido de ‘coletivo’, da ‘Dignidade Cívica’. Aproveitei ao máximo a experiência de cinco anos passados no Nordeste,*

---

9. MAHFUZ, Edson da Cunha. *O sentido da arquitetura moderna brasileira*. Artigo publicado na internet em [www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br), 2001.

---

10. Affonso Eduardo Reidy, 1952 in BONDUKI, op. cit., p. 154. Grifo do autor.

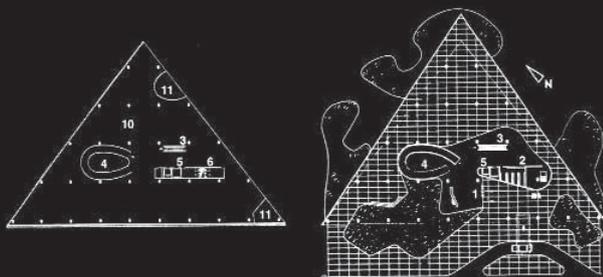


Figura 26 - Museu de Artes Visuais de São Paulo, Affonso Eduardo Reidy, 1952. Planta do térreo (esquerda) e 1º e 2º pavimentos (direita).

Fonte: BONDUKI, 2000 p.155.

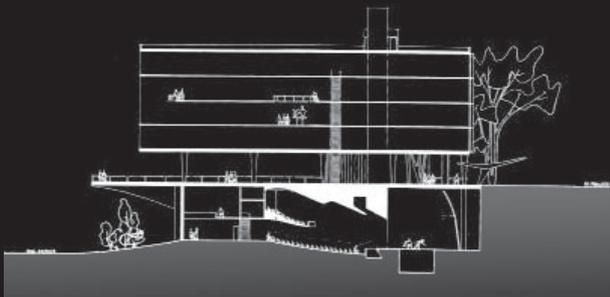


Figura 27 - Museu de Artes Visuais de São Paulo, Affonso Eduardo Reidy, 1952. Corte transversal.

Fonte: BONDUKI, 2000 p.155.

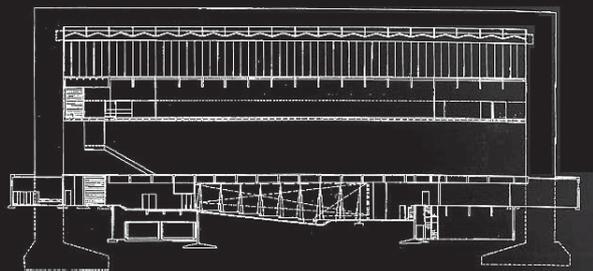


Figura 28 - MASP, São Paulo, Lina Bo Bardi, 1957. Corte transversal e corte longitudinal.

Fonte: BONDUKI, 2000 p.19.

*a lição da experiência popular, não como romantismo folclórico mas como experiência de simplificação. [...] Acho que no Museu de Arte de São Paulo eliminei o esnobismo cultural tão querido pelos intelectuais (e os arquitetos de hoje), optando pelas soluções diretas, despidas. O concreto como sai das formas, o não acabamento, podem chocar toda uma categoria de pessoas.*<sup>11</sup>

O que Lina classifica de “não acabamento” inclui não só os materiais e revestimentos, mas também o conjunto de instalações aparentes. Nesse aspecto, é possível traçar um paralelo entre essa estratégia e a então nova corrente surgida na Inglaterra nos anos 1950-1960, denominada de Novo Brutalismo, a que Fuão qualificou como a última transformação do Movimento Moderno.<sup>12</sup> Esta corrente contou entre seus principais representantes com os arquitetos Peter e Alison Smithson, vencedores de um concurso para projeto de uma escola em Hunstanton, Norfolk, Inglaterra, em 1949. Na escola, concluída em 1954, todas as instalações e acabamentos estavam aparentes e destacados, suscitando indagações a respeito de se construir eticamente, ou seja, expressando a verdade dos materiais e não ocultando os diversos

11. Bo Bardi, Lina, in FERRAZ, Marcelo (organização). *Museu de Arte de São Paulo – Lina Bo Bardi 1957-1968*. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Lisboa: Editorial Blau, 1997, p. 8.

12. FUÃO, Fernando Freitas. *Brutalismo, a Última Trincheira do Movimento Moderno*. Material didático fornecido na disciplina Textos Fundamentais da Arquitetura Contemporânea, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura - PROPAP, UFRGS, 2000.

elementos que fazem parte do edifício. No Brasil, o brutalismo consolida-se principalmente em São Paulo, encabeçado por Vilanova Artigas e sua busca por uma arquitetura genuinamente nacional, cujos princípios éticos e estéticos fossem capazes de produzir também uma transformação social e política.<sup>13</sup> A esse respeito, é oportuno reproduzir as palavras de Lina quanto à conceituação e descrição do MASP:

*“O Novo-Trianon Museu é constituído por um embasamento (do lado da Av. Nove de Julho) cuja cobertura constitui o grande Belvedere. O ‘salão de baile’ pedido pela Prefeitura de 1957, foi substituído por um grande Hall Cívico, sede de reuniões públicas e políticas. Um grande teatro-auditório e um pequeno auditório-sala de projeções completam este ‘embaergue-se o edifício do Museu de Arte de São Paulo. O edifício, de setenta metros de luz, cinco metros de balanço de cada lado, oito metros de pé-direito livre de qualquer coluna, está apoiado sobre quatro pilares, ligados por duas vigas de concerto protendido na cobertura, e duas grandes vigas centrais para sustentação do andar que abrigará a pinacoteca do Museu. O andar abaixo da pinacoteca, que compreende os escritórios, sala de exposições temporárias, salas de exposições particulares, bibliotecas, etc., está suspenso em duas grandes vigas por meio de tirantes de aço. Uma escada ao ar livre e um elevador-montacarga em aço e vidro*

*temperado permitem a comunicação entre os andares. Todas as instalações, inclusive a do ar condicionado, estão à vista. O acabamento é dos mais simples. Concreto à vista, caiação, piso de pedra-goiás para o grande Hall Cívico, vidro temperado, paredes plásticas, concreto à vista com caiação para o edifício do Museu. Os pisos são de borracha preta tipo industrial. O Belvedere é uma ‘praça’, com plantas e flores em volta, pavimentada com paralelepípedos na tradição ibérico-brasileira. Há também áreas com água, pequenos espelhos com plantas aquáticas.”<sup>14</sup>*

A descrição de Lina sobre seu projeto é bastante completa, e vincula o edifício com aspectos da tradição local brasileira. Ainda assim, o grande paralelepípedo acristalado suspenso por estrutura independente não foge dos preceitos modernistas que buscavam uma estética universal. O MASP é certamente o museu modernista que mais avançou na tipologia extrema da caixa de vidro transparente, que Lina já havia exercitado no projeto de sua própria residência (1949-1951), em São Paulo, conectando um térreo livre a uma caixa elevada de vidro apenas com uma escada aberta. MONTANER, ao referir-se ao MASP, faz crer que Lina vai além:

*“E só alguém com uma grande sensibilidade podia enriquecer a modernidade sem cair em atitudes arbitrarias e gratuitas. Os limites da própria modernidade são superados sem*

13. V. FUÃO, op. cit., p.5.

14. Bo Bardi, Lina, in FERRAZ, Marcelo op. cit., pp. 9-12.



Figura 29 - MASP, São Paulo, Lina Bo Bardi, 1957. Vista interna da galeria no nível superior.

Fonte: Museu de Arte de São Paulo / São Paulo Art Museum – Lina Bo Bardi 1957-1968, 1997, p.49.

*expor sua essência à crise. Os valores básicos da arquitetura do movimento moderno são conservados: humanismo, projeto social, vontade de renovação formal, construção utilitária. A arquitetura de Bo Bardi é autêntica, sem capas decorativas adicionadas: uma obra moderna, feita com materiais manufaturados nos quais é possível a expressão do trabalho artesanal.”<sup>15</sup>*

O radicalismo da estratégia adotada no projeto do MASP só se compara ao pavimento de exposições temporárias da Nova Galeria de Berlim, de Mies, também inaugurada em 1968. Porém, a polêmica maneira encontrada por Lina para exibir as pinturas é invencível como artifício para manter a transparência máxima do edifício: apoiadas em cavaletes de vidro encaixados em bases de concerto, as telas possuem no verso informações didáticas a respeito do autor e da época (figura 29). Nem mesmo existe o “fundo neutro”, elemento mínimo preconizado por Le Corbusier e Mies van der Rohe em suas propostas de museus. Em sua proposta de museu para uma cidade pequena, Mies já havia lançado a idéia de que as obras fossem as próprias paredes, embora naquele caso funcionassem exatamente assim: como elementos de compartimentação espacial. Os cavaletes transparentes de Lina não subdividem o espaço; pelo contrário, multiplicam suas possibilidades,

---

15. MONTANER, Josep Maria. *A modernidade superada / Arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p.15.

permitem uma visão abrangente e inédita do acervo e potencializam percursos. Como coloca Montaner:

*“O interesse educativo outorgado a dito museu também é levado a seu limite no interior: cada peça artística é totalmente acessível. Apoiadas em um cubo de concreto e sobre o fundo de um painel de vidro, todas as obras são eqüidistantes, igualmente comparáveis e flutuam no espaço, sob uma luz total.”<sup>16</sup>*

O diálogo com o local de inserção viabilizado pelo térreo vazado tem estreito antecedente dentro da própria produção de Lina. Em 1951, ela projeta o Museu para São Vicente, no litoral de São Paulo: composto de um bloco horizontal transparente, disposto em frente ao mar e elevado do solo por uma seqüência de cinco pórticos paralelos (figura 30), o edifício libera a vista da orla a exemplo do que Reidy faria no MAM carioca três anos mais tarde. Já a estratégia adotada no MASP, pela maior complexidade de sítio e programa, fez com que o edifício fosse separado em duas partes, atendendo ao requisito básico da manutenção da vista do antigo Belvedere e gerando simultaneamente uma relação exemplar entre construção e lugar. A ausência de uma fachada principal voltada para a Avenida Paulista, substituída pelo vazio do térreo e negando qualquer tipo de acesso monumental ou estritamente demarcado, é uma grande peculiaridade deste edifício que assim contribui com a inclusão de novos elementos ao vasto repertório modernista.

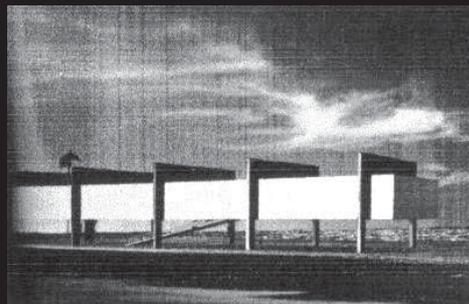


Figura 30 - Museu, São Vicente, Lina Bo Bardi, 1951. Vista da maquete (fotomontagem).

16. MONTANER, op. cit., p.16.

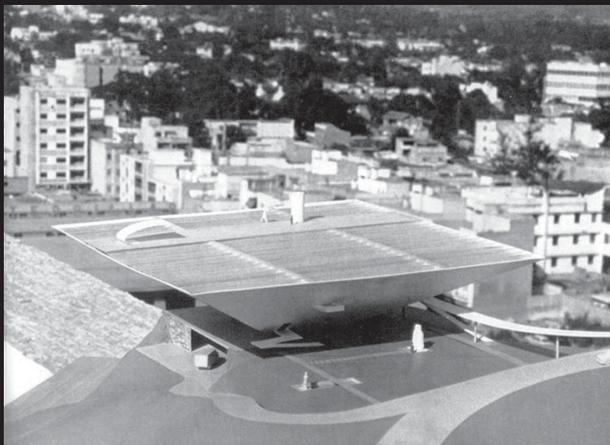


Figura 31 - Museu de Arte Moderna, Caracas, Oscar Niemeyer, 1955.  
Vista da maquete (fotomontagem).  
Fonte: Revista MÓDULO nº 4, p.39.

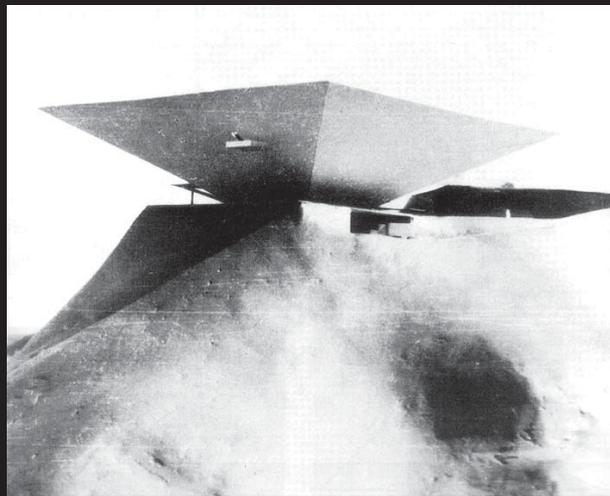


Figura 32 - Museu de Arte Moderna, Caracas, Oscar Niemeyer, 1955.  
Vista da maquete (fotomontagem).  
Fonte: Revista MÓDULO nº 4, p.41.

### Caracas

Os poucos museus projetados no Brasil no período modernista, desde o pioneiro Museu das Missões, sempre tiveram a seu favor sítios ímpares, seja por sua beleza, referência histórica ou importância cívica para a cidade. O próprio edifício do Cassino da Pampulha (1940-1942), projetado por Oscar Niemeyer e hoje convertido no Museu de Arte Moderna de Belo Horizonte, afirma acidentalmente esta vocação. Em 1955, Niemeyer projetou o Museu de Arte Moderna de Caracas, na Venezuela, não edificado, em local privilegiadíssimo, uma encosta de montanha com ampla vista da cidade (figuras 31 e 32).

Para FRAMPTON, o Museu de Caracas sinaliza uma ruptura no uso de formas planas fluidas – verdadeiras “curvas livres”, ainda que geometricamente controladas – e ruma para a criação da forma “pura”, monolítica:

*“Essa ruptura pode ser datada em 1955, quando de seu projeto [Niemeyer] para um Museu de Arte Moderna em Caracas, onde propôs o dramático uso de uma pirâmide invertida a ser situada na borda de um terreno escarpado. Invertida ou não, esse uso da pirâmide parece ter assinalado uma volta aos absolutos clássicos, e o mesmo se pode dizer de sua obra em Brasília, que, em conjunto com o traçado de Costa, evocava a aura do genre terrible, a afirmação da forma implacável contra a natureza impiedosa”.*<sup>17</sup>

17. FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura**

Por óbvias implicações formais e estruturais, o edifício é a antítese ao conceito de crescimento ilimitado corbusiano, que chegou a ser desenvolvido em formato piramidal escalonado no Museu Mundial de Genebra (1931). O próprio Niemeyer desenvolveria, em 1999, o projeto para o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, erguendo finalmente uma grande estrutura em balanço de apoio central sobre a bela encosta carioca com vista para a cidade do Rio de Janeiro.

Vários desses pontos são justificados por Niemeyer em sua memória de projeto, datada de 1955 e publicada na Revista Módulo número 4, de 1956:

#### Memória Descritiva

##### *1. Características principais*

*Foi nossa intenção ao projetar o Museu de Arte Moderna de Caracas, encontrar uma solução que por sua simplicidade e pureza pudesse constituir um símbolo do movimento moderno na Venezuela. Para isso reutilizamos soluções correntes, baseadas apenas em fatores funcionais, topográficos e econômicos, (1) como reutilizamos as que se apresentam com elementos isolados (2) e de aspecto quase sempre indefinido e pitoresco. No caso do Museu de Arte Moderna de Caracas, desejamos o contrário, uma forma nova, compacta e monumental, que se destacasse na paisagem e representasse na pureza de suas linhas a força criadora da arte contemporânea.*

**moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.313.

*O projeto que apresentamos, se adapta ao sítio pela centralização dos apoios e pelos espaços que deifmento máximo da luz natural, (4) mediante o contraste violento entre o exterior “cerrado” e o interior “aberto”, o que transmitirá aos visitantes surpresa e emoção (5).*

##### *2. Programa*

*O programa prevê*

*Exposições: Salão principal (1600m2), Entrepiso (1200m2), Terraço (600m2)*

*Administração: Salão de recepção, Catálogos, Informações, Pinacoteca, Secretaria, Direção, Depósitos, arquivos, etc.*

*Escola de Arte: Aulas e Biblioteca*

*Auditório*

*Serviços gerais: Depósitos, Carpintaria, Pintura, Restauração*

##### *3. Plano geral e circulação*

*O terreno será rebaixado seis metros em relação ao nível da rua, o que sugeriu uma rampa suspensa que levará todos os visitantes diretamente ao “foyer” no primeiro piso. (6) Desse piso outra rampa os conduzirá ao salão de exposições, ao entrepiso, ao terraço e auditório. Os serviços de controle e direção estarão localizados no nível do “foyer” e ligados independentemente às salas de exposição, auditório e serviços gerais, providos de sistema próprio e adequado, e terão todas as facilidades no transporte, de pintura e esculturas para os locais de exposição. (7) A Escola de Arte situada*

*em um local retirado do terreno, aproveitará os jardins do Museu para aulas ao ar livre, enquanto que a rampa suspensa, que servirá de acesso ao mesmo, disciplinará a circulação.*

#### 4. Iluminação

*A forma adotada tem, além das vantagens evidentes de centralizar os apoios, permitir também a utilização máxima da luz natural. Assim, a cobertura do Museu constituirá para as salas de exposições uma superfície de luz de cerca de 3.600 m<sup>2</sup>, luz que será controlada em função das conveniências internas, garantindo em sua utilização, pelo coeficiente de luminosidade que representa, e pela disposição adotada nas paredes externas, enorme flexibilidade. (9) Provida de placas de concreto que evitarão a incidência direta do sol nos vidros, a cobertura do Museu, além disso, possuirá internamente um sistema de elementos móveis de alumínio que apoiados em outros de luz artificial permitirão todos os efeitos de luz desejados. Sistemas eletrônicos manterão dentro dos salões dia e noite, sem transição, a iluminação pré-estabelecida (10).*

#### 5. Estrutura

*A estrutura será simples e racional, e as paredes externas com placas duplas, finas, com seis centímetros de espessura, separadas por nervuras verticais com noventa centímetros de profundidade e espaçadas a cada metro a metro. (11) Todos os pisos constituirão tirantes na*

*estrutura, sendo que o entrepiso suspenso em quatro colunas pêndulo, e tirantes em diagonal deixarão livre o grande salão de exposições (12). A solução, além do interesse cultural que apresenta, direcionará racionalmente todos os esforços no sentido da fundação. A cobertura terá um sistema de placas protetoras de concreto e parte aproveitável para exposições e esculturas (13).*

#### 6. Exposição interna

*A apresentação das exposições será feita por meio de painéis ocios removíveis de alumínio, a fim de permitir a aplicação de luminárias ligadas às tomadas de piso (14).*

*Oscar Niemeyer  
Caracas, 1955*

Niemeyer justifica a pirâmide invertida através de fatores estritamente funcionais, argumentando que o terreno escarpado e de difícil ocupação exigiria uma área reduzida de apoios. Ao mesmo tempo, refere-se ao uso de “soluções correntes” além daquelas que se apresentam com “elementos isolados”, ilustrando suas colocações com a seqüência de croquis aqui reproduzidos (figuras 33 e 34).

Porém, como na afirmativa anterior de Frampton, o projeto do Museu de Arte Moderna de Caracas representa o ponto de mutação na rica obra de Niemeyer, como o confirmam suas realizações posteriores em Brasília: a

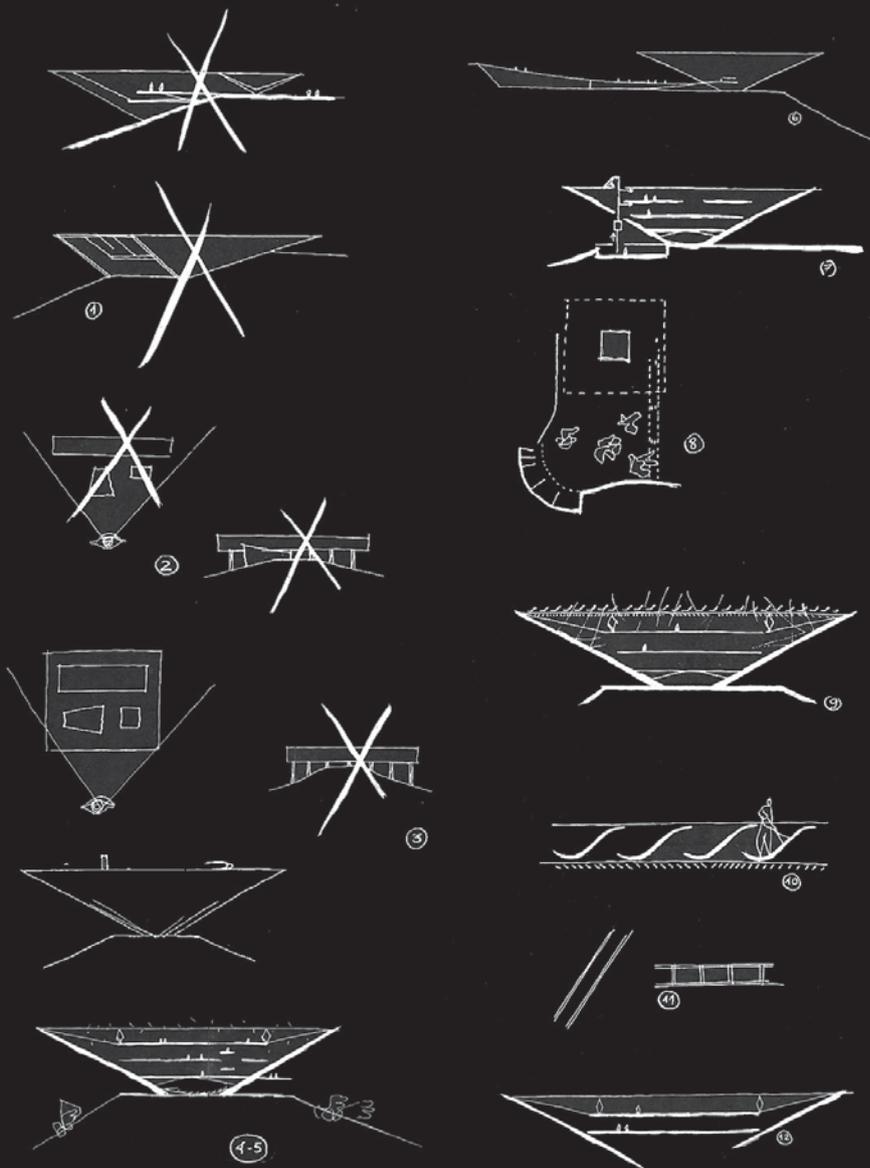


Figura 33 - Museu de Arte Moderna, Caracas, Oscar Niemeyer, 1955. Croquis explicativos 1 a 5.

Fonte: Revista MÓDULO nº 4, p.38.

Figura 34 - Museu de Arte Moderna, Caracas, Oscar Niemeyer, 1955. Croquis explicativos 6 a 12.

Fonte: Revista MÓDULO nº 4, p.38.

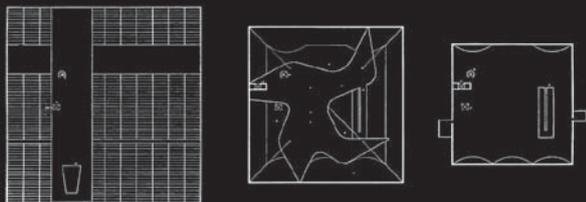


Figura 35 - Museu de Arte Moderna, Caracas, Oscar Niemeyer, 1955. Plantas baixas.

Fonte: Revista MÓDULO nº 4, p.41.

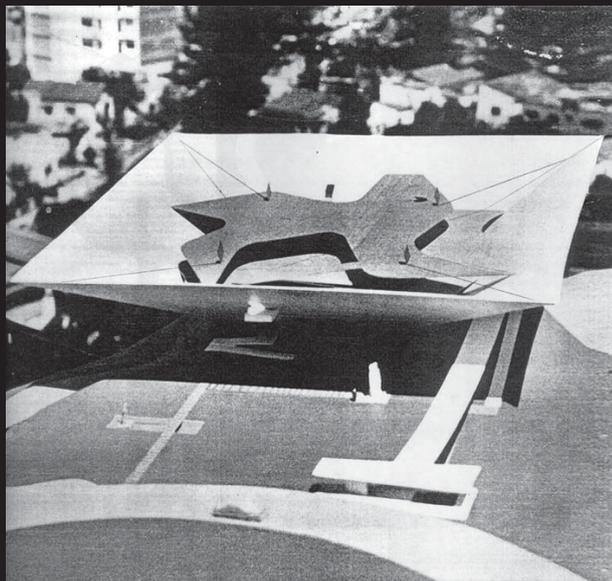


Figura 36 - Museu de Arte Moderna, Caracas, Oscar Niemeyer, 1955. Vista da maquete sem cobertura (fotomontagem).

Fonte: Revista MÓDULO nº 4, p.45.

busca por uma forma monolítica, única e apreensível visualmente de uma só vez tornou-se uma constante a partir de meados dos anos 1950.

Em Brasília, por exemplo, seu projeto para o Teatro Nacional, de 1958, apresenta-se como um tronco de pirâmide; os palácios governamentais são caixas regulares, diferenciados pelas estruturas que os envolvem sustentando coberturas invariavelmente planas; o edifício do Congresso Nacional, também datado de 1958, tem seu conjunto composto por sólidos igualmente puros: duas torres simétricas dispostas frente a uma plataforma sobre a qual repousam duas calotas, uma delas invertida.

O Museu de Caracas, apesar de basear suas zonas de exposição em grandes pavimentos livres (ver plantas, figura 35), tem seu caráter exterior muito mais próximo dos museus norte-americanos concebidos como caixas cerradas (verdadeiros “bunkers” de exposições). A iluminação natural do projeto de Niemeyer é proveniente da parte superior, a partir de um sistema de sheds em toda a extensão da cobertura. Porém, como consta na própria memória do projeto, deveria ser complementada por recursos artificiais, uma vez que a extensa zona sob o mezanino de formas “orgânicas” (figura 36) – que já haviam aparecido na marquise do Parque do Ibirapuera, São Paulo, em 1951 – não teria como fazer uso da luz natural.

Apesar da ausência de indicativos do local preciso onde o Museu seria implantado – sabe-se pelas fotos de época da maquete contra a paisagem de Caracas



Figura 37 - Caracas, Venezuela. Vista da cadeia de montanhas El Ávila, ao norte da cidade, que limita seu crescimento e a separa do mar. Vista atual a partir do local deduzido da implantação do Museu. Foto: Daniel Pitta Fischmann.

que se trata de local de cota elevada – algumas deduções são possíveis com base nos desenhos. A posição dos sheds no corte<sup>18</sup>, buscando a desejável luz difusa da orientação norte, sugere que a pirâmide coloca-se ao norte do acesso, este junto a via e voltado para a montanha. Com isso, conclui-se ao menos que o museu localizaria-se na faixa de montanhas ao sul, descortinando a partir daí a vista da cidade ao norte com a cadeia El Ávila ao fundo, que a separa do mar (figura 37).

Por fim, a forma adotada parece ter surgido mais como um contraponto à paisagem montanhosa de Caracas, cidade cuja expansão é praticamente limitada a um só sentido – leste-oeste – devido às suas peculiares condições geográficas. O interior do museu não

---

18. Caracas localiza-se no hemisfério norte, latitude 10°30'N e longitude 66°56'W. Na memória de projeto, Oscar Niemeyer refere-se à iluminação indireta (difusa), que naquele hemisfério provém do norte.

apresenta inovações museográficas que sua forma externa poderia sugerir, baseando-se no grande vão livre e flexível prototipado em Mies e igualmente referendado no MASP e no MAM carioca.

### **Concluindo**

Durante a realização deste trabalho, que é parte da dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da UFRGS em 2003, fervilhavam no Brasil e no mundo vários projetos e especulações acerca da construção de novos museus. Esses edifícios são sem dúvida os melhores exemplos recentes de arquitetura produzida para as massas, empenhando diversas cidades na busca de diferenciação e atração de recursos no tão propalado mundo globalizado. O caso de maior repercussão foi sem dúvida o do novo museu Guggenheim em Bilbao, na Espanha, de autoria do arquiteto norte-americano Frank Gehry: uma cidade até então desprovida de importância maior no cenário cultural mundial foi repentinamente catapultada às manchetes de um sem-número de publicações, especializadas ou não em arquitetura, ingressando definitivamente no circuito mundial das artes. A Fundação Guggenheim – franquia mundial de luxo na área de museus – viabilizou um edifício de formas nada discretas: de certa forma, repetiu a si mesma quando da construção do Guggenheim nova-iorquino, de Frank Lloyd Wright. Na mesma época, três projetos no Brasil chamavam a atenção de arquitetos e público em geral: o Novo Museu de Curitiba, recém inaugurado<sup>19</sup>, de Oscar

Niemeyer, proposta criticada por supostamente não possuir acervo que justificasse seu empreendimento; o Museu Guggenheim do Rio de Janeiro, proposto pelo arquiteto francês Jean Nouvel, cuja crítica girou em torno do orçamento astronômico para sua execução; e o projeto do português Álvaro Siza para a Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, (em fase de conclusão) que suscitava calorosas discussões na comunidade arquitetônica gaúcha, sobretudo por ter sido confiado a um arquiteto estrangeiro. Como se vê, o museu contemporâneo não apenas é o lugar de discussão da arte: discute-se o edifício e, com sorte, sua arquitetura. Novas janelas são criadas e novos olhares são lançados sobre o contexto que já se conhece, convidando arquitetos e não-arquitetos a uma reflexão crítica e transformadora (ver imagem de abertura deste artigo).

Desde as primeiras proposições públicas para museus, arquitetos, crítica e público têm questionado se a arquitetura – o envoltório ou contêiner da arte – deve possuir um caráter ativo ou passivo em relação a seu conteúdo. Os museus passaram a ser representativos dentro do modernismo somente a partir dos anos 1950, quando definição de seus

conjunto é constituído por dois edifícios independentes, sendo o bloco retangular mais baixo – edifício Castello Branco – projetado por Niemeyer em 1967 e construído entre 1974 e 1976, a fim de abrigar o Instituto de Educação do Paraná, mas que terminou sendo ocupado por órgãos da administração estadual. Este edifício foi reformado segundo projeto do escritório Brasil Arquitetura, somando-se ao grande “olho” escultórico projetado por Niemeyer em 2002. (V. Revista Projeto nº 275, Jan. 2003, pp. 40 a 55).

19. Denominado NovoMuseu – Arte, Arquitetura e Cidade, o

requisitos programáticos aliados a certo padrão de produção da arte moderna encaminhou seu papel como equipamento urbano essencial.

O desenvolvimento da “tipologia museu” está atrelado diretamente ao processo evolutivo, transformador e investigativo que ocorre na arquitetura moderna do século XX. Por se tratar de um novo programa arquitetônico para abrigar uma nova forma de arte – ou mesmo outras áreas da cultura e conhecimento humanos – diversos esquemas e soluções foram sendo testados sem que fosse possível comprovar o mais eficaz. Atualmente, o desenvolvimento da ciência museológica proporcionou que um vasto número de especialistas potencialize infinitos discursos, estabelecendo padrões altamente refinados para cada caso. Qualquer que seja a opção, os princípios de projeto de museus contidos no modernismo, ainda que relacionados a programas infinitamente mais simples que as exigências atuais, devem ser entendidos como a principal referência projetual nas complexas relações entre o ser humano e sua produção artística no espaço construído.

---

#### **A Vanguarda Brasileira nos Museus – da Missão Impossível à Estratégia Possível.**

Palestra ministrada no Sabadarq do dia 16 de setembro de 2006.

**Daniel Pitta Fischmann** é Arquiteto e Urbanista, graduado pela UFRGS em 1995. Possui título de Mestre em Arquitetura na área de Teoria, História & Crítica, com a dissertação “O Projeto de Museus no Movimento Moderno: Principais Estratégias do período 1930-1960”, apresentada ao PROPAP/UFRGS em 2003. Atualmente é Professor Titular e Coordenador de Extensão do Curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Ritter dos Reis / UniRitter, onde atua desde 1998.

#### **REFERÊNCIAS**

- BONDUKI, Nabil. *AFFONSO EDUARDO REIDY* – Arquitetos Brasileiros. Portugal: Ed. Blau / Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000.
- CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era moderno* – Guia de arquitetura 1928-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- FERRAZ, Marcelo (organização). *Museu de Arte de São Paulo* – Lina Bo Bardi 1957-1968. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Lisboa: Editorial Blau, 1997.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FUÃO, Fernando Freitas. Brutalismo, a Última Trincheira do Movimento Moderno. Material didático fornecido na disciplina Textos Fundamentais da Arquitetura Contemporânea, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura - PROPAP, UFRGS, 2000.
- MAHFUZ, Edson da Cunha. “*Ensaio sobre a razão compositiva*”. Belo Horizonte: AP Cultural, 1995.
- MAHFUZ, Edson da Cunha. *O sentido da arquitetura moderna brasileira*. Artigo publicado na internet em [www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br), 2001.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. Material didático (sem título) fornecido para a disciplina Arquitetura Moderna Brasileira II, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura – PROPAP, UFRGS, julho/2000.
- MONTANER, Josep Maria. *A modernidade superada / Arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- MONTANER, Josep Maria. *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.



Eber Pires Marzulo

## Uma típica favela carioca: o Pavão-Pavãozinho

### 1. O lugar da favela

A escolha do Pavão-Pavãozinho entre as favelas da zona sul para o estudo leva em conta a característica de composição social de sua população, pois esta conta com moradores cuja origem regional se revela bastante ampla, por exemplo, em comparação com a encontrada em sua vizinha, situada no mesmo morro, a favela do Cantagalo. Enquanto essa última é considerada de raiz, ou seja, seus moradores na maioria seriam de famílias cariocas o que, muitas vezes, significa que seus antepassados vieram do interior do estado do Rio, de Minas ou Espírito Santo, remetendo a uma composição regional mais tradicional e menos universalizada. Condição que pode ser explicada pela presença durante muito tempo nessa área do morro de um posto de observação do exército ligado ao Forte de Copacabana que controlava as ocupações e impedia, por exemplo, a existência de locação de moradias. Enquanto no Pavão-Pavãozinho se encontra de forma contundente e interferindo diretamente no cotidiano da favela e em sua dinâmica atual, a presença daqueles chamados nordestinos, isto é, os moradores oriundos dos estados da região nordeste do Brasil, em especial Alagoas, Ceará, Paraíba e Sergipe, mas também Rio Grande do Norte e Piauí. Nomeados todos, jocosamente, em um jogo ambíguo e muitas vezes de auto-ironia, de paraíba. A favela do Pavão-Pavãozinho está situada morro que divide os bairros de Copacabana e Ipanema, no lado



Figura 02 - Palestra no Sabadarq. Foto: Ana Carolina Pellegini.

---

Figura 01 (página anterior) - Imagem de satélite do Morro do Pavão-Pavãozinho.

Fonte: Google Earth.

voltado para Copacabana, tendo seu acesso realizado a partir da rua Sá Ferreira, pela rua Saint Roman e, então, através de três escadarias que levam à principal via interna da favela, a dita avenida Pavãozinho que, assim como todas as demais vias internas não permitem o tráfego veicular. Outro percurso de acesso, tomado esse sentido, segue-se pela ladeira Saint Roman, até onde ela faz uma inflexão em direção à Ipanema, rumo à rua Barão da Torre, onde há o encontro com o começo da Estrada do Cantagalo, via que dá acesso à favela do Cantagalo e faz o limite desta com o Pavão-Pavãozinho.

Embora o morro todo seja chamado de Morro do Pavão ou do Pavão-Pavãozinho, há uma divisão associada a essa nomenclatura. O chamado Plano inclinado, junto a uma das escadarias de acesso ao morro pela ladeira Saint Roman, onde está instalado o elevador semelhante a um teleférico, porém com dimensões bastante menores, que durante o ano de 2003, período de realização do trabalho de campo, esteve a maior parte do tempo fora de funcionamento, estabelece o limite entre a área conhecida por Pavão e o Pavãozinho. Este fica localizado entre o Plano inclinado e o Cantagalo, enquanto o Pavão se localiza do Plano inclinado até os limites com os fundos dos prédios situados na avenida Nossa Senhora de Copacabana e a rua Saint Roman. Segundo as informações dos moradores mais antigos, o nome de Morro do Pavão se deve a presença no local na época do início de sua ocupação de pavões. E o nome Pavãozinho derivaria da nomeação de Pavão atribuída ao lugar, sendo a área onde a presença de barracos era menor. Assim, no

Morro do Pavão, o lugar com menos moradias no início da ocupação ficou conhecido por Pavãozinho.

Além dessa divisão em duas áreas que nomeiam a favela, encontra-se no seu interior outras divisões também nomeadas. Na parte do Pavão mais próxima a ladeira Saint Roman está localizado o Serafim, referência, segundo os relatos dos moradores, ao antigo proprietário da casa que dava fundos para esse território e princípio da ocupação dessa área do morro. Devido a sua localização mais próxima da rua Saint Roman e, logo, com acesso mais facilitado aos serviços e equipamentos oferecidos no bairro de Copacabana, essa área é a mais elitizada do morro, ou seja, onde se encontra o maior número de moradias com condições construtivas e de habitabilidade superiores as demais.

Já a área próxima ao topo do Morro, a partir da chamada 4ª estação, em referência a última estação do elevador, é conhecida por Vietnã. Segundo os relatos, a denominação se deve ao grande volume de desavenças existentes entre os primeiros moradores da área, lembrando a guerra do Vietnã. Em virtude da situação atual, os relatos salientam que, embora o nome da área, os conflitos no máximo apresentavam a presença de armas brancas. Dentro do Vietnã, no topo do morro, onde se tem uma vista magnífica do mar de Ipanema e Copacabana e das ilhas Cagarras e do Farol, está a área chamada de Caranguejo. A origem da denominação estaria ligada ao fato de ser uma área que não se desenvolve, não avança, tal como um caranguejo, segundo a explicação popular. No Caranguejo ainda existem construções em estuque,



telhados feitos de capim santa fé ou de latas e cercados de madeira com criação de galinhas no pátio interno. Se o Serafim é a área elitizada da favela, o Caranguejo é, com certeza, a área mais pobre, ao menos em termos das condições de moradia. Nesse local no topo do morro, encontra-se exemplares do padrão construtivo e da forma de ocupação semelhante aos descritos pela literatura e também pelos relatos dos moradores mais antigos como da época inicial da ocupação do morro.

Junto a nomenclatura atribuída às áreas internas, tem-se outra curiosa diferença em termos de denominação das ruas das duas grandes áreas do Pavão e Pavãozinho. Enquanto as ruas internas e escadarias do Pavão

Figura 03 - Localização do Morro do Pavão-Pavãozinho, com Copacabana a leste, a Lagoa Rodrigo de Freitas a oeste e Ipanema ao sul.

Fonte: Google Earth

recebem, todas, nomes de flores, as do Pavãozinho são chamadas por nomes de pássaros. Embora se tenha indagado sistematicamente sobre a diferença e padronização dos nomes junto aos entrevistados e demais moradores contatados ao longo do trabalho de campo, as causas dessa classificação e distinção não eram conhecidas. As informações mais precisas apontavam o surgimento dessa nomeação e distinção à intervenção urbanística ocorrida em meados dos anos 80, quando os antigos becos, ladeiras e escadarias de madeira foram transformados em ruas peatonais e escadarias, porém sem explicarem o porquê de uma parte receber nomes de flores e outra de pássaros.

## **2. Negros e nordestinos: a composição cultural**

Para melhor compreender a configuração sócioespacial do território da favela, é importante fazer-se a descrição das diferenças culturais, no sentido da manipulação e consumo de bens simbólicos, que convivem em seu interior. Como já foi apresentado, o Pavão-Pavãozinho apresenta uma diversidade regional na formação de seus moradores. Diversidade que constituirá dois grandes grupos. Um dos descendentes de famílias oriundas, na maior parte das vezes, do interior do estado do Rio de Janeiro, Espírito Santo e Minas Gerais, mas também de alguns estados do nordeste, normalmente famílias negras e ligadas a essa identidade cultural; o outro dos chamados nordestinos, aquelas famílias e indivíduos vindos ou com origem em estados do nordeste geográfico brasileiro, brancos e com práticas culturais ligadas a origem regional. As divisões espaciais internas apresentadas anteriormente não têm correspondência

com essa distinção afirmada sistematicamente entre os nordestinos e os demais, que na realidade seriam aqueles ligados às famílias mais antigas e as práticas culturais vinculadas aos negros.

Essa distinção entre a cultura negra e a nordestina é muito forte, levando a que mesmo negros vindos de estados do nordeste não se considerem nordestinos. Os nordestinos, no sentido dessa representação social interna, seriam necessariamente brancos e imigrantes tardios, estando associados à dinâmica de verticalização e ao desenvolvimento do mercado de aluguéis de moradias no interior da favela, além de serem responsáveis por grande parte do comércio interno. Ao contrário dos negros, eles não teriam uma participação mais engajada nas atividades de lazer mais tradicionais ligadas ao samba e ao carnaval, sendo associados ao gosto pelo forró. Um passeio pelo interior da favela permite que se perceba onde moram nordestinos ou negros, segundo essa distinção interna, em função da música que se ouve e das preferências pelos times de futebol, expressa em bandeiras, utilização de camisas ou adesivos. Enquanto os afro-brasileiros tendem a morar próximos, em conjunto de moradias estendidas no território tanto horizontal como verticalmente, os nordestinos apresentam como peculiaridade a moradia coletiva de jovens homens sem família em uma mesma residência. Mesmo nas preferências pelos times de futebol existe, nessa construção das identidades sociais internas, uma preferência dos vinculados a cultura afro-brasileira pelo Flamengo, ficando os nordestinos como torcedores do Vasco da Gama.

O sentido da construção dessa distinção parece ser antes o de garantir a convivência das duas matrizes da cultura popular brasileira, através da permanência das manifestações culturais dos moradores mais antigos, ligados à tradição da cultura afro-brasileira, por um lado, e, por outro, das expressões ligadas à cultura de estados do nordeste brasileiro, em especial aquelas polarizadas e representadas como sendo do Ceará. Aliás, assim como se encontra moradores que vieram de estados do nordeste, mas não se reconhecem como nordestinos no sentido ali atribuído, chama-se aos nordestinos também de cearense, independente do estado de origem e, como já foi dito, com um sentido mais jocoso e pejorativo de paraíbas.

A identidade afro-brasileira se afirma com maior intensidade, inclusive estabelecendo conexões com outras origens afro-americanas de nível político e cultural. Uma expressão clara dessa relação é a existência na avenida Pavãozinho de um *grafitt* que ocupa um muro inteiro. Em uma espécie de *cul-de-sac*, em uma curva, no muro ao fundo que fica de frente para quem anda na direção leste, onde paralelamente à via está localizado um bar cujo alargamento configurado pela curva foi aproveitado como lugar para festas, há um enorme e bem realizado *grafitt* de Bob Marley, ícone da cultura pop e afro-americana, com as cores da Jamaica e de um hipotético pan-africanismo ao fundo, o vermelho, amarelo e verde, tendo abaixo a inscrição: “Todo poder ao povo da favela”.

Revelador dessa convivência entre as duas matrizes da cultura brasileira que afirmam distinções culturais

internas é a informação que esse lugar é normalmente utilizado para a realização de forrós. Pode-se visualizar a cena com os nordestinos e também negros se divertindo ao som do forró com a imagem de Marley abençoando a festa popular no *locus* histórico da cultura afro-brasileira no Rio de Janeiro.

### 3. Formação e configuração do Pavão-Pavãozinho

Conforme as fontes documentais<sup>1</sup>, o início da ocupação do Morro do Pavão e formação da favela do Pavão-Pavãozinho remonta aos anos 30. Os relatos indicam a presença de poucos casebres na década de 30. Em um dos testemunhos, há a lembrança da existência nos primórdios da ocupação de exatamente 30 barracos, o que teria levado os guardas municipais responsáveis pela área de serem popularmente conhecidos como Os Trinta. Mais de um relato dos moradores mais antigos, afirma que suas famílias ao chegarem ao morro no final dos anos 30 e anos 40 se instalaram através da locação de barracos, em alguns casos, e, em outros, pela locação de alguns cômodos de barracos já existentes. Em outros há a referência à compra e posterior melhoria de barracos. Tais informações demonstram como as relações de mercado são constitutivas da própria favela, tanto quanto mostram a dependência dessa relação de mercado com a economia doméstica e autárquica. Embora os relatos não sejam precisos, em mais de um se encontra a referência ao fato que os proprietários desses primeiros barracos oferecidos para locação ou compra eram ou teriam sido

1. Cf. dados de 2002 do SABREN/IPP, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, a ocupação é de 1931.

empregados das famílias moradoras nas grandes casas situadas na Saint Roman que, muitas vezes, usavam o morro no fundo das casas onde trabalhavam para a criação de animais e o desenvolvimento de pequenas roças, em uma versão citadina da economia de subsistência, e, em função dessa atividade paralela, teriam construído casebres na área.

Tendo como referência a literatura e os relatos dos moradores, pode-se propor que dois fatores foram fundamentais para o início da ocupação do morro com moradias pelas classes populares: as políticas de higienização que estiveram subjacentes a destruição das casas de cômodos no Centro da cidade e bairros próximos, os chamados *cabeças de porco* e *cortiços*; e a urbanização dos bairros da zona sul, em particular de Copacabana, e, em seguida, de Ipanema. A urbanização de Copacabana, em particular através da dinâmica de densificação do uso do solo pela edificação vertical, ao incrementar a presença da indústria da construção civil, junto à presença de pequenas e médias indústrias de confecção, associada ao fim da alternativa de habitações populares na região central da cidade, levaram às classes populares a buscarem alternativas de moradias na zona sul. Uma das alternativas que se efetivou, através da existência de alguns barracos disponíveis para locação e compra e da existência de grande área desocupada no entorno, foi no Morro do Pavão. Ocupação que se desenvolveu através do aumento no número de cômodos nos barracos e o aumento do número de moradias no morro. A articulação da ocupação da favela com a densificação e conseqüente intensificação

da presença da construção civil em Copacabana não se limitava apenas à oferta de trabalho, mas também à própria incrementação da ocupação, na medida em que os trabalhadores da construção civil, através de relações diretas ou indiretas com os moradores do morro, ajudavam no fornecimento de material de construção retirado das obras, em geral, e mesmo com seu trabalho. Nessa última situação, quando havia alguma relação mais próxima, normalmente, já constituindo rede social em que trabalho e família se conectavam. As melhorias e mesmo a construção de muitos barracos dependeram, então, do acesso ao material de construção que sobrava após o término das obras de edificação dos prédios no bairro, ofertado pelos trabalhadores aos moradores, através de relações constituidoras de redes de sociabilidade cujos vínculos se intensificavam, a partir dessas práticas. Na medida em que há espaço e esses sujeitos tem domínio, o *savoir-faire*, da construção, desenvolve-se a autoconstrução como atividade doméstica associada a rede social, tendo como ponto referencial a família, viabilizando a atração por esses primeiros moradores de seus familiares que, em muitos casos, ainda viviam no sertão, inseridos e dependentes da economia de subsistência. Encontra-se nos relatos inúmeros casos em que o homem jovem recém casado, às vezes já com filhos, deixou a esposa e crianças na roça e veio procurar trabalho na indústria na capital do país, só trazendo o restante da família, em alguns casos incluindo outros familiares como irmãos, cunhados, sobrinhos, primos e até mesmo os próprios pais, ao se instalar no morro, dada a possibilidade de expansão da moradia e de construção de novas. Embora se encontre

entre os moradores envolvidos nessa dinâmica primordial na formação da favela algum oriundo dos estados do nordeste brasileiro, grande parte tem sua origem nas regiões rurais dos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo.

Um segundo momento e fator de densificação da ocupação está paradoxalmente ligado à política de remoção das favelas da zona sul. Conforme os relatos, muitas famílias chegaram à favela vinda de outras, situadas na zona sul, que estavam sendo removidas para conjuntos habitacionais na zona oeste, em especial para Cidade de Deus. Um dos relatos apresenta informações particularmente relevantes do ponto de vista da compreensão do grau de legitimidade da ocupação. Assim como entre aqueles que primeiro ocuparam o morro se encontra a realização de relações formais de compra e locação dos hipotéticos proprietários, mesmo que sem reconhecimento jurídico, entre os moradores chegados ao morro vindos de outras favelas também se encontram relações compreendidas pelos moradores como sendo legítimas. No caso, trata-se de como o pai e tio de uma das moradoras mais antigas da favela chegaram ao Pavão-Pavãozinho. Ambos, pai e tio prestavam serviços a órgão da Prefeitura e teriam suas vidas desestruturadas caso fossem removidos para Cidade de Deus, como estava ocorrendo com os demais moradores da favela em que moravam. Então, um superior, funcionário da Prefeitura, teria indicado o Morro do Pavão como local onde não haveria remoções, especificando a área em que deveriam construir, aquela hoje conhecida como

Serafim. Assim, as duas famílias ali se instalaram, construíram seus barracos, os ampliaram, construíram moradias para seus filhos e filhas, transformaram os barracos em casas de alvenaria, verticalizaram as edificações, criaram um estoque de moradias e as colocaram no mercado através da venda de uma das construções, entre as quatro que se originaram a partir do dois primeiros barracos construídos na área por indicação de um funcionário da Prefeitura. Uma breve apresentação da dinâmica de ocupação de uma das áreas da favela e de como essa ocupação tem em sua origem a presença de uma autoridade que, embora informalmente, interfere na dinâmica de ocupação e as torna legítima frente ao entendimento dos sujeitos das classes populares. Afinal, a orientação tinha sido dada por um doutor. Ainda nesse mesmo período, encontra-se a presença da Associação de Moradores controlando e orientando a ocupação e expansão das moradias já existentes.

A dinâmica de ocupação que aparece como ilegal ou informal tomada do ponto de vista jurídico, tem frente aos moradores uma legitimidade dada por autoridades reconhecidas pelos poderes públicos como legítimas. Afinal, tanto os guardas municipais, chamados de Os Trinta, como os primeiros construtores de barracos no morro, provavelmente empregados das casas situadas no bairro, como as indicações de funcionários da Prefeitura ou, posteriormente, da Associação de Moradores, são interlocutores reconhecidos pelos moradores que legitimam a construção da moradia e sua expansão. Embora as construções sejam realizadas e expandidas a partir de avaliações quanto ao risco de

perda por intervenção do poder público, demonstrando a existência de um nível de controle sobre a precariedade da legitimidade evocada.

Um outro momento importante na dinâmica de configuração da favela foi o acesso à água e a iluminação doméstica nos anos 60. Até a conquista dessa infraestrutura se tem uma história marcada por muito esforço, pois as condições de acesso à água dependiam de seu transporte em latas de azeite desde o posto do Corpo de Bombeiros, localizado no bairro de Copacabana, no lado oposto a entrada do morro, no início da ocupação e, mais tarde, a partir da construção dos prédios de edifícios em Copacabana, da possibilidade oferecida pelos porteiros ou trabalhadores na construção de pontos de água nesses edifícios. De qualquer maneira, era necessário se subir o morro, num primeiro momento diretamente na pedra e depois por uma escadaria de madeira precária, carregando as latas de azeite na cabeça, a exemplo das trouxas de roupas carregadas pelas lavadeiras que usavam a lagoa Rodrigo de Freitas, próximo à Catacumba. A imagem é clássica. Já a iluminação elétrica se difundiu a partir da fiação puxada de pontos públicos e depois da Associação. Depois, é o acesso à água e à iluminação doméstica, através da rede pública, mesmo que limitado a algumas áreas da favela, que vai desencadear o começo do movimento de transformação dos barracos de madeira em casas de alvenaria, segundo os relatos. A chegada da água e da luz, de forma institucional, parece ter tido o caráter para os moradores de sinal derradeiro que a possibilidade de remoção e a ilegalidade de suas moradias estava definitivamente descartada. Os barracos de madeira, pendurados no morro, aos poucos vão ficando apenas na

memória popular e as casas são cada vez mais construídas ou reformadas utilizando a alvenaria.

Pouco antes desse período, mais precisamente em 1966, ocorreu um grande desabamento no morro em função de fortes chuvas que desalojou muitas famílias tendo, inclusive, vítimas fatais. 13 anos depois, em 1979, há outro desabamento, também deixando muitas famílias sem suas moradias, mas agora sem vítimas fatais. Porém, o mais trágico acidente veio a ocorrer na noite de Natal de 1983 quando, segundo os relatos, em uma das casas mais atingidas pelo desmoronamento ocorria uma das maiores festas da favela. A tragédia teve mortos e feridos, além da destruição de muitas casas. O motivo do deslizamento mostra claramente os problemas de infra-estrutura que atingem essas áreas e o risco aos quais estava submetida a população: o lixo depositado no alto do morro veio a baixo com a chuva, desmoronando a caixa d'água que destruiu vidas e casas de moradores. Muitas casas já construídas em alvenaria, aumentando ainda mais as conseqüências do desastre. O momento se configura como a grande tragédia na história da favela e marca, segundo a memória dos moradores, uma mudança de postura das autoridades em relação ao Pavão-Pavãozinho. Embora as informações documentais apresentem 1964 como ano onde ocorre a primeira urbanização da favela, através da canalização de água e esgoto, construção de canaletas para o esgoto pluvial e de uma quadra de esportes, fator que estaria associado ao início da mudança no padrão construtivo do barraco de madeira ou mesmo estuque para as casas de alvenaria, a grande transformação se deu a partir de

meados dos anos 80 com a política de urbanização das favelas pelo governo de Leonel Brizola<sup>2</sup>. A referência a esse momento e ao político é muito forte nas narrativas dos moradores mais antigos. Conforme documento oficial<sup>3</sup>, foi no Pavão-Pavãozinho e Cantagalo onde o programa de regularização fundiária Cada família um lote teve sua implantação mais completa, pois além da regularização de muitos lotes foram realizadas obras de infra-estrutura e instalação de equipamentos. Foram edificados prédios para moradia junto a abertura da Estrada do Cantagalo, cuja construção permitiu o acesso a entrada da favela, mas que exigiu a destruição de moradias e uma igreja, invertendo completamente a dinâmica das ações realizadas pelo Estado, em seu diferentes níveis, nas favelas até então, ao romper com a política de remoção das populações para conjuntos habitacionais construídos na periferia da cidade e criar as condições para a sua permanência.

Pela primeira vez, a política implantada pelo Estado era de garantir a permanência dos moradores na própria favela. Mesmo dos moradores das casas que foram removidas para abertura da via. Estes tiveram acesso facilitado aos apartamentos no prédio construído na própria Estrada do Cantagalo. Outra obra de impacto foi a construção no Pavão-Pavãozinho do Plano inclinado com a instalação do elevador para facilitar o acesso dos moradores ao morro. Também a implantação desse equipamento e suas estações implicaram na

2. Entre 1983 e 1986.

3. Cf. Programa especial de urbanização para Cantagalo e Pavão-Pavãozinho, CEHAB-RJ, Rio de Janeiro, 1985, mimeo.

remoção de moradias e na construção, junto ao próprio Plano inclinado, de prédios de apartamentos para onde foram os moradores das habitações removidas e outras consideradas em áreas de risco. A infra-estrutura e equipamentos instalados nessa intervenção paradigmática de ações urbanísticas em favela foram: abertura da Estrada do Cantagalo, reforma e ampliação da rede de água e esgoto sanitário, elevador Plano inclinado, construção de prédio de apartamentos no Cantagalo, construção de prédio de apartamentos no Pavão-Pavãozinho, construção de edifício para igreja Evangélica que foi demolida para abertura da Estrada, construção de cinco casas no Cantagalo para família remanejadas pela abertura da estrada, construção e reconstrução de vias internas às favelas, em especial das escadarias no Pavão-Pavãozinho, construção de casas para famílias cujas casas estavam em situação de risco, transferência da propriedade do lote<sup>4</sup>. Dezoito anos após a implantação desse programa, pode-se avaliar como ainda problemática a questão da propriedade da terra, pois muitos relatos se referem ao recebimento de um documento provisório, enquanto documentos da época afirmam terem sido distribuídos títulos de propriedade<sup>5</sup>.

Assim, aparece no interior da favela as mais diferentes situações em relação a propriedade da moradia,

4. Informações dos moradores, Associação e técnicos da Prefeitura consultados informam que a regularização foi muito limitada e algumas das realizadas apresentam problemas jurídicos.

5. Cf. Programa especial de urbanização para Cantagalo e Pavão-Pavãozinho, CEHAB-RJ, Rio de Janeiro, 1985, mimeo..

desde os proprietários com título de propriedade até as posses absolutamente informais, passando por distintos níveis de legitimidade e litígios, onde o registro na Associação de Moradores ocupa posição central de legalização prática. Todavia, é inegável que em virtude dessas ações a condição na área foi excepcional durante muito tempo em relação às demais favelas da cidade. Essa diferença não se mantém, devido a implantação e extensão nos últimos anos pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro do Programa Favela-Bairro que, aliás, encontra-se no momento em implantação no Pavão-Pavãozinho e Cantagalo. E, mais uma vez, apresenta como principal diferença em relação ao padrão utilizado nas demais favelas onde já foi implantado, o projeto de construção de prédios de edifícios destinados aos moradores de moradias que deverão ser removidas. Permanece a distinção.

Se o emprego da alvenaria remonta aos anos 70, em função do acesso à água e iluminação doméstica, mesmo que parcial, uma parcialidade que foi responsável por uma melhoria extensiva ao conjunto da favela, pois facilitava a extensão das redes de infra-estrutura de maneira informal, com menores riscos e maior estabilidade no fornecimento, e da percepção que a possibilidade da remoção se tornava cada vez mais distante; a verticalização aparece como um terceiro momento de aceleração na densificação da ocupação nas favelas, imediatamente associado às políticas de regularização fundiária e de urbanização implementadas nos anos 80. Essa transformação dos barracos de madeira em alvenaria e em seguida

a verticalização das edificações está, também, relacionada com a disponibilidade de acesso maior a determinados materiais de construção. A diminuição no custo do material de construção de alvenaria, em relação ao custo da madeira, e o domínio da técnica de feitura das lajes, a partir da difusão no país do pré-moldado, assim como o alto custo, em termos de uma relação custo-benefício, dos materiais empregados para o acabamento, em especial do reboco e pintura, são fatores fundamentais para a compreensão da mudança no padrão construtivo e de ocupação que vieram a configurar as favelas com a imagem que hoje reconhecemos como sendo própria delas: ocupação altamente densa de edificações em alvenaria e cada vez mais verticalizadas, sem acabamento, tendo a cobertura na forma de lajes.

As lajes desempenham funções fundamentais para a vida social e material nas favelas contemporâneas, pois tanto servem para a expansão futura da edificação, como para atividades de sociabilidade, similar a função do antigo quintal, onde se desenvolvem os churrascos com amigos e familiares, regado a cerveja e embalado pelo samba. Também são apropriadas pelas crianças como área de lazer, na medida em que a densificação do uso do solo e o padrão de ocupação escassearam os espaços públicos e, num sentido oposto, pelos envolvidos em atividades criminosas como caminhos alternativos pelo alto para fugas ou posto de controle da movimentação na área da polícia ou de inimigos, cuja aproximação é sinalizada pelas pipas dos garotos que atuam como olheiros ou pela detonação de fogos de artifício.

#### 4. A ocupação em números

O acompanhamento do ritmo de ocupação, desde dados quantitativos sobre o crescimento do número moradias e habitantes, a partir de 1984 até 2002, no Pavão-Pavãozinho, permite que se tenha uma noção mais clara da dinâmica existente nos últimos 20 anos, exatamente o período em que a favela assume a configuração atual. No entanto, parece importante salientar nesse momento os problemas que os dados tratados apresentam.

Se a comparação entre dados de diferentes fontes é por princípio perigosa e imprecisa, e se assume aqui o risco e a imprecisão como não sendo grandes o suficiente para que se abra mão de sua apresentação, tomando-se como mais relevante o que indicam essas informações, tem-se presente que mesmo aquelas originárias das mesmas fontes, no caso o IBGE para os anos de 1991 e 2000 e a Prefeitura em 1984 e 2002, não estão submetidas a mesma metodologia, logo trazendo também problemas em relação a sua manipulação. Aliás, o problema das distorções leva à opção de se descartar os dados relativos a 1996 do IBGE, pois apresentam números absolutamente incompatíveis com os demais dados, seja se tomando as relações internas a série, seja se tendo como referência a literatura sobre o assunto ou mesmo as informações primárias coletadas com a população. Além disso, a contagem de 1996, a partir dos dados do censo de 1991, é reconhecida por técnicos e estudiosos como trazendo enormes e graves problemas em seus resultados, apesar de não existirem posições oficiais sobre o problema, nem mesmo na literatura

TABELA I: Domicílios e habitantes

	1984*	1991**	2000***	2002****
Domicílios	716	827	1.283	1.809
Habitantes	3.312	3.026	4.256	5.780

\* Cf. documento Programa especial de urbanização para Cantagalo e Pavão-Pavãozinho, CEHAB-RJ, Rio de Janeiro, 1985, mimeo.

\*\* Dados do censo do IBGE, cf. documento Programa especial de urbanização para Cantagalo e Pavão-Pavãozinho, CEHAB-RJ, Rio de Janeiro, 1985, mimeo.

\*\*\* Cf. Censo IBGE 2000, micro-dados do universo, IBGE, 2002.

\*\*\*\* Cf. dados do diagnóstico para implantação do Programa Favela-Bairro, Secretaria Municipal de Habitação da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2002.

TABELA II: Densidade

	1984	1991	2000	2002
Densidade	4,62	3,66	3,32	3,19

TABELA III: Crescimento no número de moradias

Moradias/ período	1984-1991	1991-2000	2000-2002
Aumento	111	456	526
Crescimento %	15,5%	55,1%	40,9%
Crescimento/ ano*	15,85	50,6	263

\* O crescimento do número de moradias por ano é uma projeção linear.

que manipula mais sistematicamente os dados do IBGE. Em que pese as ressalvas, os dados trazem informações absolutamente relevantes na relação interna entre moradias e habitantes e permitem a quantificação da dinâmica de ocupação e seu padrão detectados no trabalho de campo, em especial pelas entrevistas, mesmo que aproximada em função dos problemas de comparação.

A Tabela I apresenta nitidamente o crescimento do número de habitantes e de domicílios no intervalo de 18 anos, em que pese a diminuição do número de habitantes entre 1984 e 1991, problema que será tratado mais adiante.

Na Tabela II, tem-se a série em termos das alterações na densidade populacional em relação aos domicílios, informação mais fina que permite se perceber um fenômeno bastante revelador: o da diminuição da densidade habitante/residência.

Os dados da Tabela II apresentam uma queda sistemática, embora decrescente, na densidade a partir de 1984. Essa constatação pode ser entendida em função da intensificação no uso do solo, através da verticalização das edificações e o conseqüente aumento do número de moradias na mesma área. A essa dinâmica se pode conectar, a partir das informações qualitativas dos moradores, o surgimento de quartos e apartamentos para locação, fenômeno que deve ter contribuído para esse decréscimo da relação habitante/moradia.

Infelizmente, não se têm dados sobre a densificação da área construída, isto é, sobre o uso do solo, porém, a análise de fotos e aerofotogramétricos da área permite a visão da intensificação no uso do solo, baseado na transformação do padrão de ocupação do barraco de madeira ou mesmo da casa de alvenaria para a edificação de moradias na forma de apartamentos autônomos em construções verticais. Pode-se supor, assim, que a densificação da área construída seria o fator explicativo do decréscimo no número de habitantes por moradia, fenômeno cuja expressão mais radicalizada na alteração da relação com o uso das moradias seria o desenvolvimento de um mercado de locação de quartos.

A análise do crescimento do número de moradias, conforme a Tabela III, derivada da Tabela I, embora contaminada pelo problema decorrente da comparação entre dados de diferentes instituições e metodologias, demonstra como ocorre uma aceleração nos anos 90 no aumento do número de domicílios, que permanece na entrada desse novo século.

A Tabela III mostra o grau de intensificação no ritmo de ocupação do uso do solo na favela, pois não se constata uma extensão territorial da área, isto é, os limites da favela, devido à ocupação formal em seu entorno, por limitações geológicas ou por razões históricas, no caso do limite com o Cantagalo, não sofreram modificações. Dessa forma, os dados acima revelam uma dinâmica de intensificação da ocupação da favela em termos do número de moradias construídas que se acelera nos anos 90 e que parece

manter seu ritmo de aceleração no início da nova década. Tal dinâmica e ritmo são confirmados pelas informações qualitativas e, mesmo, pela literatura sobre as favelas no Rio de Janeiro no período. Todavia, ao tomar-se como referência a experiência<sup>6</sup> na análise de dados em que se compara a informação coletada diretamente aos dados do censo do IBGE se pode propor que esses últimos números tendam a apresentar valores subestimados em relação as informações coletadas por outras fontes *in loco*. Assim, na Tabela III, o 1º intervalo, 1984-1991, pode apresentar um desvio para menos, pois os números de 1984 são oriundos de pesquisa realizada por técnicos da Prefeitura destinada a nortear a regularização e urbanização da favela, enquanto os dados de 1991 são do censo. Inversamente, o último intervalo, relativo ao período entre 2000 e 2002, talvez esteja superestimado pelo mesmo motivo, na medida em que o dado base de 2000 é fruto do censo e o de 2002 de pesquisa realizada para o diagnóstico da situação da favela visando subsidiar a implementação do Programa Favela-Bairro. O que é importante se reter é a aceleração do crescimento do número de moradias, a partir da década de 90.

Em relação ao crescimento da população, a Tabela IV, com base nas mesmas fontes, apresenta nos dois últimos períodos um movimento similar, embora com taxas menores, ao crescimento do número de moradias.

TABELA IV: Crescimento do número de habitantes

Habitantes/ ano	1984-1991	1991-2000	2000-2002
Aumento	-286	1230	1524
Crescimento %	-8,6%	40%	35,8%
Crescimento/ ano*	- 40,85	136,6	762

\* O crescimento do número de habitantes por ano é uma projeção linear.

6. As diferentes escalas envolvidas e o tempo para revisão dos dados coletados explicam a diferença de precisão.

As taxas menores de crescimento populacional em relação as de moradias, entre 1991 e 2000 e 2000 e 2002, estão em sintonia com a evolução detectada no que se refere a densidade habitante por moradia. No entanto, o período entre 1984 e 1991 traz uma informação que merece uma atenção especial. Mesmo que esteja superestimada a diminuição no número de habitantes, devido aos problemas acima tratados na comparação de dados de diferentes fontes, no caso aqueles coletados pela Prefeitura em 1984 e os do censo do IBGE de 1991, a quantidade impressiona. Uma hipótese para explicar esse movimento de diminuição no número de habitantes seria que a regularização e urbanização implicaram em um maior controle pelos antigos moradores da entrada de novos, fenômeno que poderia estar associado a um efeito de encarecimento das moradias, também devido a regularização e melhoria nas condições de infraestrutura, o que causaria o aumento no número de moradias vendidas, hipoteticamente, para famílias em melhor situação econômica e, provavelmente, menores. Desde os testemunhos não há informações que apontem tal explicação para o fenômeno, porém nas entrevistas com os moradores, o final dos anos de 1980 e o início da década de 90 são apontados como período de grande instabilidade em termos de segurança na área. Abre-se outra linha de interpretação do fenômeno da diminuição do número de habitantes.

O efeito da violência em uma favela pode trazer impacto discrepante em termos de uma análise quantitativa. Os anos pré Eco 1992, apontado como

evento que marcou um controle maior da violência entre os bandos de traficantes, são lembrados como um período de violência intensa na favela, mesmo que restritos a um ou dois anos, o que pode explicar o decréscimo populacional no período entre 1984-1991. É comum a saída da população em momentos de violência aguda, movimento de retirada tanto maior quanto mais tempo a violência dura. Além disso, nesses momentos muitas vezes famílias inteiras são expulsas de suas moradias quando os bandos armados que controlam o tráfico nas favelas mudam, em função de ligações de algum familiar com o bando derrotado, e, também, é comum serem impedidos nesses períodos de instabilidade no domínio armado da área a entrada de novos moradores. Tais fatores articulados constroem um painel que permite se compreender essa particular dinâmica de diminuição da população na segunda metade dos anos 80 e início dos 90. Tal como os moradores já apontavam, os dados quantitativos mostram a aceleração e intensificação da ocupação nos anos 90, porém, a partir das quantidades, se tem uma noção mais precisa da proporção numérica dessa dinâmica. Junto ao aumento da população e do número de moradias os dados mostram a diminuição da densidade populacional em relação ao número de moradias, o que se explica pelo aumento da autonomia residencial que a extensão das famílias ganha com a utilização da laje e verticalização das edificações, através da construção de apartamentos sobre as antigas moradias para as novas alianças matrimoniais e, também, pelo surgimento de um mercado de locação de quartos.

5. Um breve final para uma longa história

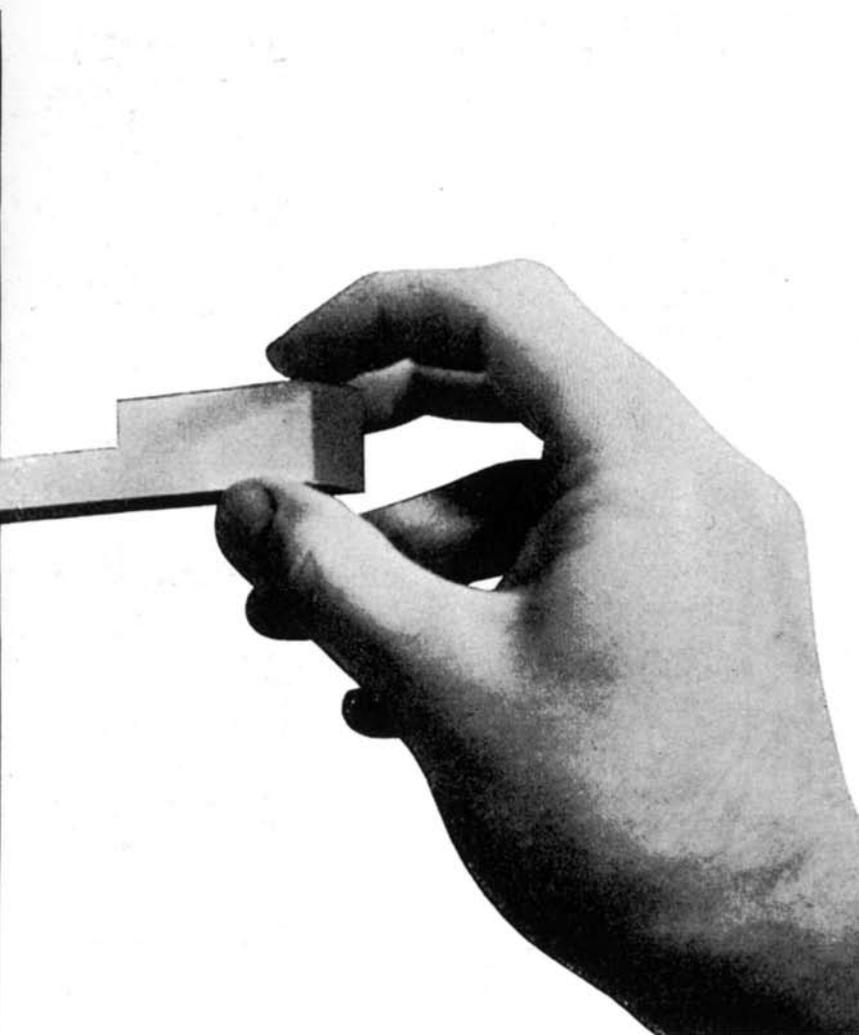
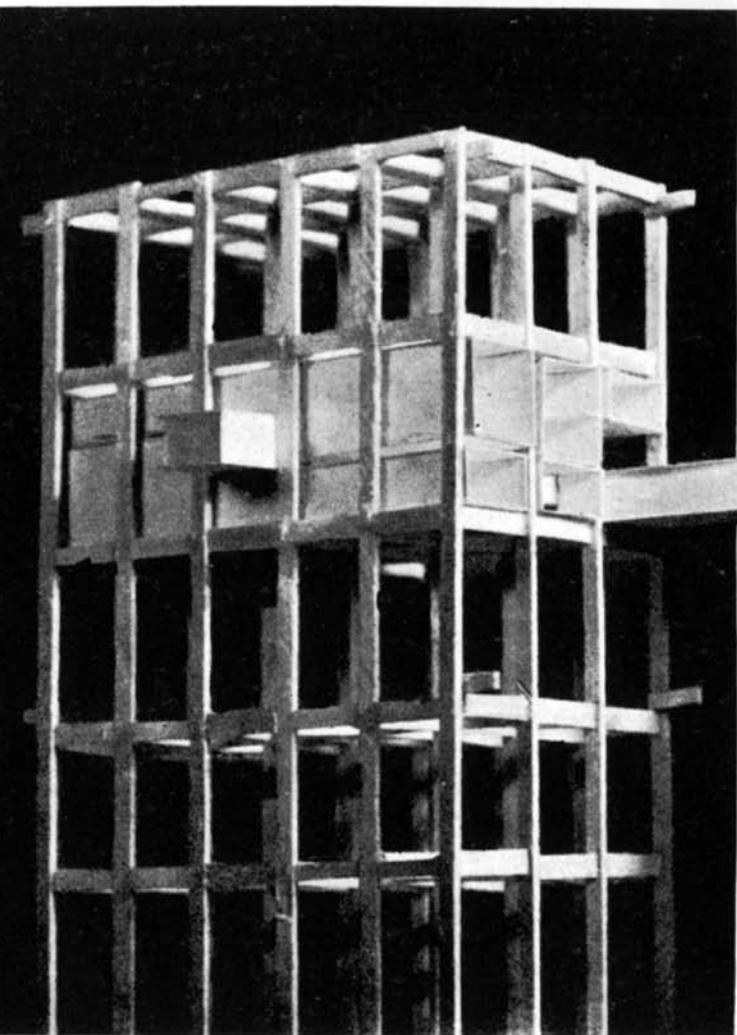
Tais informações permitem uma breve idéia de como se constitui um dos mais clássicos espaços da cultura brasileira. De seu desenvolvimento. E dos problemas que forjam seu futuro. A favela carioca é um paradigma de como os pobres no Brasil construíram seu espaço. Espaço social. Simbólico. E não menos concreto. Em sua história está contida a história do território nacional e de sua estruturação. E, através de seus moradores, a própria construção de todo o espaço nacional. Primeiro na agricultura de subsistência ligada ao latifúndio. Depois, a construção da metrópole em sua etapa urbano-industrial. Hoje, afundada no paradoxo de ter seus territórios de moradia incluídos em políticas públicas ao mesmo tempo em que se tornam territórios ocupados por uma luta armada entre bandos de traficantes e destes com as força policiais. Esta é uma breve história do espaço brasileiro. A história do espaço vista de baixo.

---

**O Rio que Mora no Mar: o erudito e o vernáculo na cidade do Rio de Janeiro.**

Palestra ministrada no Sabadarq do dia 10 de junho de 2006.

**Eber Pires Marzulo** é bacharel e licenciado em Ciências Sociais (UFRGS, 1987), Mestre em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR/UFRGS, 1993) e Doutor em Planejamento Urbano e Regional (IPPUR/UFRJ, 2001-2005; estágio de pesquisa no Institute de Recherche Interdisciplinaire en Socioeconomie - IRIS/CNRS, Dauphine, Paris IX, 2004). É professor do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR) e da Faculdade de Arquitetura da UFRGS. Atua também como roteirista, consultor e pesquisador.



Hilton Fagundes

## **Emprego da maquete: base tridimensional de estudo, representação e exploração da forma**

*“o mundo bidimensional (comprimento e largura) – dimensões que estabelecem uma superfície plana sobre a qual podem ser dispostas marcas visíveis planas que não tem profundidade alguma exceto aquela do tipo ilusório. A superfície e as marcas tomadas em conjunto revelam um mundo bidimensional que difere completamente do mundo da experiência cotidiana...”*

*Nosso entendimento de um objeto tridimensional nunca pode ser completo a partir de uma vista tomada de um ângulo fixo e de determinada distância pois esta poderá ser enganadora.”*

Wucius Wong

O processo de concepção do projeto de arquitetura pressupõe um número significativo de passos visando não somente a elucidar a melhor solução, mas a percorrer os inúmeros caminhos possíveis para tal.

Poderá um único método projetual ser escolhido em função de seu melhor domínio ou de um caráter de economia de meios capaz de responder a todas as questões como: forma - função – programa e conceito? Este método poderá transitar apenas pela representação bidimensional do projeto em gestação. Seria esta solução a expressão da melhor capacidade de síntese habilitada a responder por todos os conhecimentos que conferem o caráter físico a forma arquitetônica?



Figura 02: registro do Sabadarq (foto: Leandro Manenti)

---

Figura 01 (página anterior): maquete da L'Unité d'habitation.  
Fonte: acervo Laboratório de Computação Gráfica.

É possível solucionar um problema científico apenas percorrendo o caminho dos teoremas e axiomas sem passar por simulações laboratoriais ou analogias empíricas? Valeria também tal formulação para a arquitetura? Na busca da materialização da forma como expressão final não seria a representação bidimensional uma pura ilusão de ótica?

Não cabe aqui estabelecer a necessidade do percurso pelo caminho da representação tridimensional em escala reduzida, afinal a arquitetura passou a empregar os recursos do desenho, da geometria descritiva e da perspectiva depois de muito empregar o recurso da representação tridimensional na forma da maquete. Estes recursos surgiram não como substituição da maquete mas como recursos complementares que em muito auxiliavam a elaboração projetual.

A afirmação de Wucius Wong, a qual diz que vivemos em um mundo tridimensional – o que vemos à nossa frente não é uma imagem plana (comprimento e largura), mas um espaço com profundidade física, a terceira dimensão – sublinha a idéia de que o tridimensional é parte intrínseca do processo da representação projetual. Isto não obriga que a representação tridimensional física deva ocorrer ou que ela possa acontecer através do processo de elaboração mental e explorado com os recursos que a bidimensionalidade apresenta.

Os recursos da bidimensionalidade sofreram um grande impulso a partir da incorporação de programas de desenhos assistido por computador (CAD), ainda

que possam ser chamados de programas em terceira dimensão eles nada mais são do que simulação plana com qualidades que estimulam a percepção tridimensional do projetista.

Ainda que seja possível um resultado final de qualidade sem a exploração de simulações tridimensionais em escalas reduzidas, revelando uma enorme capacidade de abstração do campo tridimensional pelo projetista, seria este o melhor caminho, o de prescindir desta simulação tridimensional?

Por outro lado, a simples existência do objeto tridimensional fisicamente representado na forma de maquete ou de um *mock up* não revela seu imediato entendimento. A compreensão do objeto tridimensional pressupõe sua observação sob diferentes ângulos e distâncias e da assimilação e recomposição das informações na mente do projetista, para que este obtenha uma compreensão completa da sua realidade tridimensional. Como muito bem afirma Wucius Wong: “é na mente humana que o mundo tridimensional ganha o seu significado”.

O significado tridimensional como elaboração mental traz a possibilidade de que este possa ser traduzido em desenhos – representação bidimensional – e, a partir desta interação da tridimensionalidade com a bidimensionalidade, é que são geradas informações que dizem respeito à visibilidade da forma final. Esta interação poderá acontecer através de aproximações sucessivas, nos diferentes níveis de representação, até que todas as questões sejam respondidas.

No ensino das disciplinas de prática projetual dos cursos de arquitetura e urbanismo, a maquete física tem um significado didático-educativo muito importante, pois facilita este aprendizado tridimensional e faz com que as relações entre o mundo bi e tridimensional possam ser estabelecidas de maneira mais fácil. Nesta fase acadêmica, o ver para crer do projetista em formação gera a necessidade de que algum grau de representação física ancore sua imaginação, para que alguns ensinamentos teóricos se realizem de forma mais fácil.

Alguém já disse (não necessariamente aqui ser dito quem ou onde) que arquitetura é fundamentalmente a materialização da forma abstraída e que, portanto, qualquer construção de modelos tridimensionais aproximam o projeto, e *per si* o projetista como agente, de tal materialização.

As escolas de arquitetura no Brasil, nas décadas de 80 e 90 do século XX, abandonaram progressivamente o emprego da maquete como um dos recursos didático-pedagógico no processo de estudo da prática de projeto. Isto deveu-se, em muito, ao surgimento dos recursos computacionais e sua crença como fórmula mágica na substituição do modelo tridimensional. Nos últimos anos, voltou-se a entender que o computador era um recurso a mais e não um substituto, até porque não tardaram a ser empregados os processos de CAD-CAM na elaboração de maquetes muito próximas do real, ainda que em escala reduzida.



Figura 02: maquete de representação empregando peças de computador .

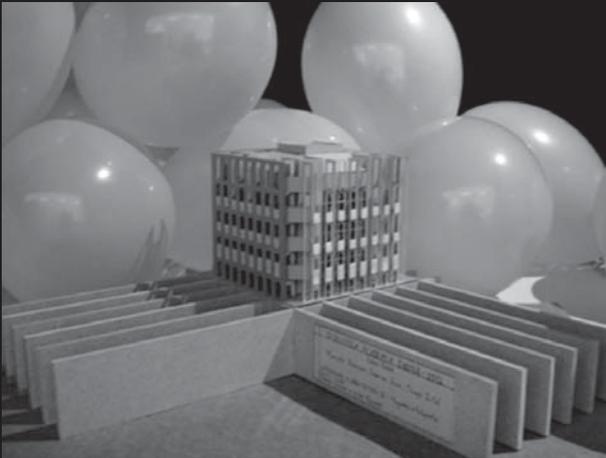


Figura 03: maquete de representação da biblioteca Philips Exeter Academy – Louis Kahn.

Assim sendo, o papel da maquete como recurso de projeto ultrapassa a descrição do plano a representar (como solução pós elaboração) mas assume um papel de:

- operacionalidade durante o desenvolvimento do projeto, como uma espécie de laboratório de experimentos de diferentes soluções projetuais, cuja confirmação ou não depende muito mais da verificação tridimensional do que de outros recursos;

- expressividade, representada pela autonomia formal a respeito do projeto-objeto real que representa – valor do objeto e possibilidade imaginativa e lúdica através de uma escala reduzida que oferece pontos de vista irreais e privilegiados;
- capacidade de abstração e síntese – a essência do objeto apresentada em escala reduzida;
- materialização de partes importantes do projeto, reveladas pela habilidade técnica, escolha de materiais e cores, tratamento de superfícies, escala;
- metodologia de construção, obtida através da clareza e da criatividade como regra que ordena o processo de elaboração.

Como experiência prática a ser empregada nas disciplinas de práticas de projeto no curso de graduação em arquitetura e urbanismo, poderia ser adotada uma interpretação da elaboração do modelo tridimensional em diferentes classificações de maquetes, segundo suas funções e graus de resposta às questões arquitetônicas colocadas em questão. Estas, segundo NAVEIRO e

OLIVEIRA (2001), poderiam ser classificadas como sendo:

1. maquetes de estudo;
2. maquetes de trabalho;
3. maquetes de execução;
4. maquetes de representação e de representação final.

Segundo estes autores, as maquetes poderiam ser assim classificadas desde que, para cada uma destas suas classificações, um número de soluções estivessem ali presentes.

maquete de estudo – envolve elaboração e solução de questões como:

- apresentação na forma de modelos rústicos que envolva ao mesmo tempo simplicidade e abstração;
- elaboração de estudos preliminares alternativos;
- experimentação de propostas volumétricas para o partido arquitetônico;
- integração modelo e desenhos iniciais;
- busca por uma clara visualização de relações formais;
- associação modelo conceitual e tipologia da edificação (existem tipologias que apresentam possibilidades de exploração formal e volumétrica maiores que aspectos repetitivos ou funcionais).

maquete de trabalho – envolve elaboração e solução de questões como:

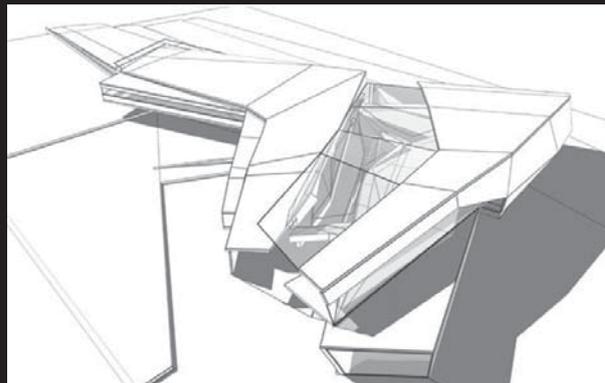


Figura 04: desenho tridimensional – arquiteto Guenther Behnisch.



Figura 05: maquete de estudos – arquiteto Guenther Behnisch.



Figura 06: maquete de estudos – arquiteto Guenther Behnisch.

- apresentação de propostas de solução coincidentes com a etapa de anteprojeto;
- acabamento e detalhamento a permitir seu entendimento por público alvo específico;
- possibilitar a avaliação das soluções/diretrizes adotadas;
- permitir o retrabalho em acordo com as modificações e novas propostas geradas a partir de sua análise-avaliação;

maquete de execução – envolve elaboração e solução de questões como:

- esclarecer (como base para tal) a solução de processos construtivos e relações espaciais complexas;
- solucionar as verificações de interferências dos vários sistemas componentes do processo construtivo;

maquete de representação – envolve elaboração e solução de questões como:

- nível de detalhamento e acabamento bastante elaborados – traduzir a proposição projetual em linguagem de fácil entendimento, pois envolve: público com pouca ou nenhuma capacidade em entender a linguagem gráfica bidimensional;
- finalidade comercial;
- encaminhamento em concursos públicos;
- apresentação de processos institucionais.
- reprodução, recuperação ou estudo de uma arquitetura exemplar, histórica ou de edificação significativa...

### **Processo construtivo de maquetes**

O processo construtivo de uma maquete como ferramenta projetual, em seu método de elaboração, não difere dos métodos de projetar e, tampouco, de sua interdependência do tipo de projeto a ser representado, bem como de suas predefinições na forma de representação bidimensional.

Este processo deverá seguir esquemas seqüenciais ou relacionais tais como:

- seleção de dados;
- preparação;
- informação;
- dimensões;
- limitações;
- análise de alternativas técnicas;
- materiais;
- cores;
- otimização (tempo-custo-qualidade, ...);
- criatividade;
- seleção;
- modelo;
- verificação;
- modificações finais.

A elaboração de representação tridimensional através do processo de construção de maquete requer um processo organizado de ações seqüenciais visando à obtenção do seu objetivo que é a apropriação da forma tridimensional na sua forma mais aproximada de uma solução real, ainda que em escala reduzida.



Figura 07: maquete de estrutura de edificação em madeira.

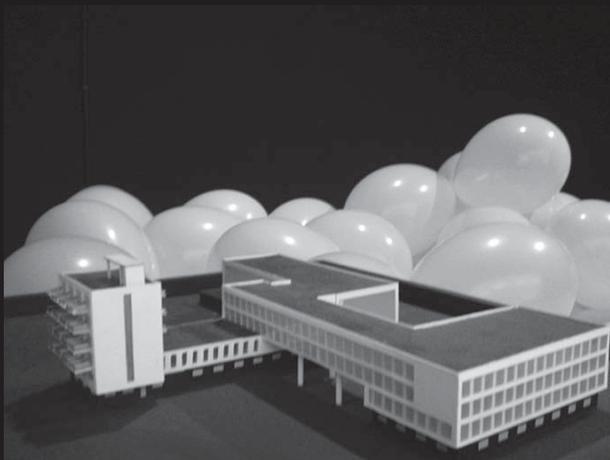


Figura 08: maquete Bauhaus Dessau.

Ainda que não existam regras para as soluções, técnicas ou materiais, estas devem possibilitar uma leitura que, por um lado, poderá representar a essência do projeto, e, por outro, poderá apresentar outras possibilidades de interpretação, capazes de gerar alternativas projetuais. Tais opções, em seu espectro mais amplo, somente são possíveis através das alternativas que a forma tridimensional proporciona tanto em seus aspectos objetivos como subjetivos.

Abstrair a forma, buscar sua essência, vai no caminho contrário dos aspectos da miniaturização e da representação fiel em escala reduzida daquilo que somente poderia ser construído em escala real.

Uma maquete não deve se deter somente nos seus aspectos formais, funcionais ou conceituais, mas também ser capaz de ajudar a equacionar outros aspectos, tais como: as questões de conforto ambiental, de tecnologia de materiais, de detalhamento de partes, de soluções de envelope, de soluções da hierarquia de volumes, ... Estes modelos demonstram, em escala, a disposição arquitetônica final.

A representação tridimensional deve transitar entre os métodos de representação bidimensional em um processo contínuo e cumulativo como passos prévios e retroalimentação em busca da solução projetual final.

Como Diz Munari (1997), muitas vezes os modelos tridimensionais são mais eficazes do que o próprio desenho, para transmitir uma idéia. Neste sentido pode-se dizer que, se a imaginação não

for suficientemente ampla ou treinada, não se consegue “ver” a forma final proposta ou projetada, ainda que ela esteja representada pelos desenhos bidimensionais que lhe dão a forma exata da configuração final.

O processo de elaboração/construção de maquetes, mais do que atender a questão de saber como se deve fazê-la, deve trazer à mente outras perguntas que respondam a questões como para quê, por quê e quais as possibilidades que trarão a sua elaboração.

---

#### **O uso da maquete em arquitetura.**

Palestra ministrada no Sabadarq do dia 28 de abril de 2007.

Especial agradecimento aos acadêmicos da UNISC: Renata Tolotti, Clarice Agra, Tiago Ertel, Sabrina Acco, Marcelo Assmann, Leonardo Mueller, Eduardo Barbian e Tiago Casarotto pelas fotos das maquetes aqui publicadas.

**Hilton Fagundes** é Arquiteto (Universitaet Stuttgart – Alemanha, 1999), Mestre em Engenharia na área de concentração materiais e técnicas de construção (PPGEC/NORIE-UFRGS, 2003), professor dos cursos de Arquitetura e Urbanismo da UNISC (desde 2004), ULBRA (desde 2004), UNIVATES (desde 2007). É professor substituto do Curso de Design da UFRGS (desde 2007), professor colaborador do curso de especialização em Construção - PPGEC/NORIE-UFRGS (desde 2006) e professor colaborador do Atua na área de arquitetura e de design de mobiliário e objetos e em consultoria de materiais para estas áreas - madeira e aço.

#### **REFERÊNCIAS**

MUNARI, Bruno. Das coisas nascem coisas. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MUNARI, Bruno. Design e comunicação visual: contribuição para uma metodologia didática. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

NAVEIRO, Ricardo; OLIVEIRA, Vanderlí. O projeto de engenharia, arquitetura e desenho industrial: conceito, reflexões, aplicações e formação profissional. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2001.

WONG, Wucius. Princípios de forma e desenho. São Paulo: Martins Fontes, 1998.



Maristella Casciato

## **Frank Lloyd Wright: crônica de uma descoberta**

[Tradução: Ana Carolina Pellegrini]

Janeiro de 1910, Frank Lloyd Wright chegava à Florença vindo de Paris, segunda parada daquela que foi sua primeira estadia européia, a qual durou cerca de um ano e foi iniciada em Berlim, onde o arquiteto havia passado parte do outono precedente. Os contatos há tempos estabelecidos com o editor berlinense Ernst Wasmuth foram concluídos com um acordo, dos quais os frutos seriam amadurecidos no biênio 1910-11, quando vieram à luz dois volumes monográficos dedicados à sua arquitetura.<sup>1</sup>

Na Toscana, Wright permaneceria vários meses, porque precisava de tempo para aprontar o material gráfico a ser publicado por Wasmuth e, também crucial, porque aqueles locais um pouco retirados, marginais com respeito às capitais européias da arquitetura moderna, o teriam podido ajudar a encontrar alívio da avalanche de críticas que haviam acompanhado sua fuga para a Europa com Mamah Borthwick, a esposa de Edwin Cheney, um de seus primeiros clientes. Deixava par trás uma carreira profissional que já tinha atingido o ápice do grande

1. Faz-se referência ao portfólio Wasmuth *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright* (1911) e ao álbum fotográfico *Sonderheft: Frank Lloyd Wright, ausgeführte Bauten* (1910-1911), organizado pelo arquiteto C.R.Ashbee. Para uma cuidadosa reconstrução dos fatos que conduziram à publicação desses dois volumes e à sua difusão na Europa e nos Estados Unidos, cfr. Anthony Alofsin, *Frank Lloyd Wright: The Lost Years, 1910-1922. A Study of Influence* (Chicago and London, The University of Chicago Press, 1993), capítulo 2, "Wright in Europe", p. 29-62.



Figura 02 - Robie House, uma das mais famosas *prairie houses*. Chicago, 1906.

Fonte: <http://www.iit.edu/~mnikrah/images/robieHouse.jpg>  
Acessado em 30 de setembro de 2007.

---

Figura 01 (página anterior) - Frank Lloyd Wright em Taliesin, Spring Green, Wisconsin, 1939. Fonte: GOSSEL, Peter, Gabriele Leuthauser, and Bruce Brooks Pfeiffer. *Frank Lloyd Wright*. Fonte: Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1994.

Nota: as imagens que ilustram este texto foram escolhidas pela tradutora.



Figura 03 - Detalhe do Larkin Building. Buffalo, 1906. O edifício, demolido no final dos anos 1940, foi pioneiro na solução inovadora para abrigar o programa de escritórios.

Fonte: [http://www.prairiestyles.com/images/artisans/bock/bock\\_larkin1.jpg](http://www.prairiestyles.com/images/artisans/bock/bock_larkin1.jpg)  
Acessado em 23 de setembro de 2007.



Figura 04 - Detalhe do Unit Temple. Oak Park, 1904.

Fonte: <http://www.sacred-destinations.com/usa/images/illinois/chicago/unity-temple/ext-cc-runs-with-scissors-400.jpg>  
Acessado em 23 de setembro de 2007.

sucesso com a série das *prairie houses* e dois edifícios de solene beleza, os escritórios para a companhia Larkin e o Unit Temple. Decidiu alugar uma casa em Lugarno, onde o foram encontrar, num primeiro momento, Taylor Woolley, seu assistente no escritório de Oak Park e, sucessivamente, Lloyd, o seu filho primogênito, também arquiteto. Juntos dedicaram-se a completar os desenhos que figurariam no célebre portfólio Wasmuth.

Dois meses depois, em março de 1910, Wright mudou-se para o vilarejo Belvedere sobre as colinas *fiesolane*; naquele ameno retiro, seu “exílio voluntário” durou ainda meio ano. Era a realização de um sonho do qual participava sua nova companheira, que o havia finalmente alcançado.<sup>2</sup> Foram naqueles meses que Wright elaborou também o longo ensaio, intitulado “*The sovereignty of the individual in the cause of architecture*”, o qual serviria de prefácio ao portfólio Wasmuth.

O ar florentino que transpira deste texto permite compreender o quanto, durante sua primeira permanência na Itália, Wright fascinou-se pelos pintores-escultores-arquitetos da terra toscana, ainda que isso não houvesse atenuado seu juízo crítico no confronto do Renascimento, estigmatizado como “terrível perversidade”. Posicionamento este que, de um lado, reportava à retomada do debate sobre “estilo” que havia visto em primeira mão com os arquitetos de Chicago, mestres de Wright, e, de outro lado, interpretado como condição necessária para a manifestação dos princípios, como aqueles de “natureza”, “orgânico”, “estrutura”, que foram o verdadeiro código significativo da arquitetura wrightiana. Tudo isso não implicava, todavia, que o indivíduo Wright permanecesse insensível diante do belo produzido por uma “*good school*”; neste caso, dava livre fluência às suas emoções: “Se nos aproximamos deles [os edifícios, as pinturas e as esculturas italianas] no espírito da concessão, escrevia naquele ensaio, nos inspiram a verdadeira música da vida”.

---

2. Para um relato detalhado daquele ano florentino, cfr. Neil Levine, *The Architecture of Frank Lloyd Wright* (Princeton, Princeton University Press, 1996), capítulo III, “Voluntary Exile in Fiesole”, p. 66-73.

Maio de 1951, Frank Lloyd Wright estava novamente em Florença. Esta segunda visita devia-se à ocasião da mostra das suas obras, a primeira que a Itália dedicou à arquitetura do mestre americano, organizada no *Palazzo Strozzi* e inaugurada domingo 24 de junho. Nesta segunda, mais curta, estadia, Wright estava acompanhado da terceira mulher Olgivanna Lazovich e da filha do casal, Iovanna.

Pouco mais de quarenta anos separavam os dois episódios; naquele início de verão de 1951, quando ele já havia atingido uma idade madura (84 anos) e obtido reconhecimento de nível mundial, conservava intacto para os tantos arquitetos, estudantes e amigos que o acolheram na capital toscana, o fascínio extraordinário dos pioneiros. Sob a onda das recordações, e talvez como sinal de afeto por aquelas terras toscanas que o haviam acolhido quadro décadas antes, o longo ensaio que foi escrito respirando ares florentinos foi escolhido por Wright para iniciar a *"Young Italy"* nos princípios ideais que, sob o seu ponto de vista, haviam transformado a sociedade e a arquitetura modernas. Acompanhado de uma breve mensagem de saudação, *"La sovranità dell'individuo"*, título que o escrito wrightiano recebeu na língua italiana, foi editado numa elegante brochura que apareceu concomitantemente à exposição no *Palazzo Strozzi*.<sup>3</sup>

Na Itália pós-bélica, que estava saindo de uma estação cheia de conflitos, e cujo renascimento econômico era em parte devido justamente ao auxílio americano, Wright encarnava, ainda antes que o mito do arquiteto moderno, um ideal de liberdade e democracia o qual a jovem república olhava com inquietação. Conforme escreveu Cesare Pavese – "Nós [Italianos] descobrimos a Itália procurando os homens e as palavras na América".<sup>4</sup> Desta forma, poderia-se afirmar que a obra de Wright adquiriu

3. O ensaio foi reproposto também como abertura do número especial de *"Metron"*, 41-42 (1951), p. 21-31, dedicado à mostra florentina.

4. Cesare Pavese, *L'influsso degli eventi*, in *La letteratura americana e altri saggi* (Turim, Einaudi, 1953).

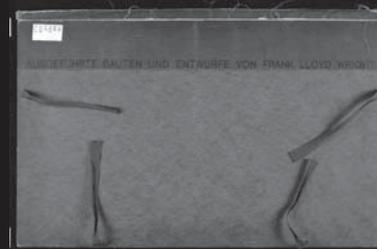


Figura 05 - A capa do Portifólio Wasmuth.  
Fonte: <http://content.lib.utah.edu/cdm4/document.php?CISOROOT=/FLWright-jp2&CISOPTR=133&REC=3>  
Acessado em 30 de setembro de 2007.



Figura 06 - Wright e sua terceira mulher, Olgivanna, em 1956, em Taliesin.  
Fonte: [http://graphics.jsonline.com/graphics/owlive/img/nov02/talwright111002\\_big.jpg](http://graphics.jsonline.com/graphics/owlive/img/nov02/talwright111002_big.jpg)  
Acessado em 23 de setembro de 2007.



Figura 07 - Vista parcial do Palazzo Strozzi. Florença.  
Foto: Ana Carolina Pellegrini.

um significado instrumental num momento de restabelecimento dos valores da disciplina e que, ao mesmo tempo, os temas expressados nos projetos wrightianos produziram uma ação maiêutica naqueles que se sentiam ainda solidários com uma fundamentação ética da arquitetura.

A abertura para Wright não foi certamente geracional: os jovens – como o udinense Angelo Masieri, cuja vivência se entrelaçou, dramaticamente, com seu entusiasmo pelo mestre americano – contra os protagonistas do racionalismo dos Anos Trinta. Uma resposta eloqüente veio de dois mestres da estação racionalista, Figini e Pollini, que declinaram soberbamente o léxico wrightiano nas arquiteturas projetadas na primeira metade dos Anos Cinquenta. Aquela não foi uma escolha referente a específicas conotações políticas; na urgência da Reconstrução, a arquitetura italiana mostrou, de fato, uma vitalidade e um frescor de intenções (tanto quanto no que tange ao cinema, à literatura, às artes plásticas), cujos resultados produziram um extraordinário caleidoscópio de línguas e idéias, no qual conviveram episódios arquitetônicos muito distintos entre si, unidos por uma comum “aspiração pela realidade”.

Poder-se-ia muito bem tentar repropor o raciocínio desenvolvido por Ernesto Nathan Rogers quando escrevia sobre a arbitrariedade de uma separação em pólos opostos da arquitetura italiana muito provavelmente a favor de uma troca contínua de energia entre opostas tensões dialéticas.<sup>5</sup> A arquitetura italiana absorveu Wright indiretamente na sua origem, dela concretizando a forma numa linguagem sua *ad hoc* que foi modificada pouco a pouco e, nesta transformação, passaram a segundo plano até os motivos fortemente reconhecidos originariamente.

Em 1946, enquanto recém se enfraqueciam os ecos das batalhas bélicas, Giulia Veronesi escrevia “*l’ora di Wright*” e as suas palavras, que se

---

5. Ernesto N. Rogers, “The Tradition of Modern Architecture in Italy”, in G.E. Kidder Smith, *Italy Builds* (London, The Architectural Press, 1955), p. 9-14. Note-se que o texto de Rogers é seguido de um prefácio que retoma um parágrafo de *On Architecture* de Frank Lloyd Wright.

exprimiam em nome da “nossa civilidade”, serviram de guia a muita gente. A introdução do breve, mas iluminante, escrito tem um sabor épico: “O velho americano continua a ser o homem do dia; hoje nenhum discurso referido à arquitetura pode prescindir da referência à sua obra, ou às suas palavras. A Itália o descobriu tarde”.<sup>6</sup>

As traduções em língua italiana dos escritos de Wright começaram, na verdade, a aparecer no imediato pós-guerra. Em 1945, foram lançados dois títulos importantes: o primeiro *Architettura e democrazia*, que ripropunha as *Princeton Lectures* de 1930, era introduzido por um suscito escrito de Edoardo Persico extraído da famosíssima conferência de 1935, intitulada “*Profezia dell’Architettura*”<sup>7</sup>; o segundo *Architettura organica. L’Architettura della Democrazia*, organizado por Alfonso Gatto e pela mesma Veronesi, era a tradução de *An Organic Architecture (The architecture of democracy)*, ou seja, as quatro conferências dadas por Wright em Londres em 1939.<sup>8</sup>

Nas arquiteturas wrightianas se crê reconhecer uma congruência imediata e direta com as aspirações da Itália pós-bélica. Para Bruno Zevi, não eram tanto os motivos “figurativos”, mas os “humanos” que na arquitetura orgânica haviam conquistado valor, a permitir ao indivíduo o reencontro daquela unidade do espírito sobre a qual forjar novas personalidades e uma nova cultura.

No início do verão de 1945, dois episódios aceleraram o impulso no sentido de uma renovação da cultura arquitetônica italiana sob o ponto de vista da aquisição dos princípios da concessão orgânica: o nascimento da revista “Metron” e a constituição da Associação pela Arquitetura Orgânica (APAO). Ambos os fatos tiveram como teatro Roma e assistiram como protagonista

---

6. Giulia Veronesi, *L’ora di Wright e la voce di Le Corbusier*, “Il Politecnico”, 31-32 (1946), p. 76-77.

7. A tradução de *Modern Architecture* é de Giuliana Baracco, Rosa e Ballo, Milão 1945.

8. O volume foi publicado por Muggiani, Milão, 1945.

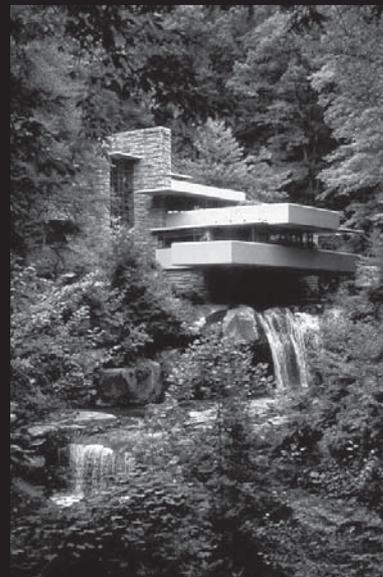


Figura 8 - A Casa da Cascata, ou Fallingwater. Bear Run, 1935. O ícone da Arquitetura Orgânica de Wright.  
Fonte: <http://www.ridgewoodcameraclub.org/Member%20Gallery/Wright's%20Fallingwater.jpg>  
Acesso em 23 de setembro de 2007.



Figura 9 - Revista Metron número 13, 1947.  
Fonte: [http://cgi.ebay.it/%22METRON%22-ARCHITETTURA-URBANISTICA-N%C2%B0-13--1947\\_W00QitemZ120158525316QQcmdZViewItem#ebayphotohosting](http://cgi.ebay.it/%22METRON%22-ARCHITETTURA-URBANISTICA-N%C2%B0-13--1947_W00QitemZ120158525316QQcmdZViewItem#ebayphotohosting)  
Acessado em 23 de setembro de 2007.



Figuras 10 e 11 - Bruno Zevi e Frank Lloyd Wright em Veneza, 1951.  
Fonte: <http://www.architetturaorganica.org/architetturaorganica/ARCHITETTI/ITALIA/BrunoZevi1.htm>  
Acessado em 23 de setembro de 2007.

Bruno Zevi, há pouco retornado para a Itália dos Estados Unidos, onde havia se formado na Faculdade de Arquitetura de Harvard, dirigida por Gropius. Naquele mesmo ano, Zevi mandava à gráfica “*Por uma arquitetura orgânica*”, ensaio sobre o desenvolvimento do pensamento arquitetônico nos últimos cinqüenta anos.<sup>9</sup>

“Metron”, que teve vida de uma década (a publicação se encerra em 1954), era o fruto da nova esperança que animava a Itália nos anos da Reconstrução. Levando em conta o clima da resistência que então unia homens de diversas proveniências religiosas e políticas, a revista conseguiu reunir em redação os protagonistas do realismo empírico romano e aqueles do racionalismo milanês.

---

9. Se lêem as páginas do relato biográfico do mesmo Bruno Zevi em Zevi su Zevi (Milão, Magma, 1977). Verso un'architettura organica foi publicado em Turim, por Giulio Einaudi, em 1945; em 1950 aparecia em Londres, impresso por Faber & Faber, a edição inglesa com o título *Towards An Organic Architecture*.

O objetivo da APAO, da qual “Metron” se fez porta-voz, era o de dar vida a uma “livre associação de trabalho e de estudo”, que reunisse os arquitetos modernos interessados na obra de reconstrução. O texto da “declaração dos princípios” foi publicado no número 2 da revista, datado de setembro de 1945.

A declaração compreende duas partes, cada uma subdividida em três pontos, e um apelo conclusivo. Na primeira parte, além de um breve aceno ao planejamento urbano, o tema central é o da arquitetura orgânica, vista como uma necessária evolução da arquitetura funcional, da qual é reconhecido, entretanto, o caráter de matriz essencial do construir contemporâneo. Num testemunho inédito, Zevi retorna outras vezes a falar do papel relacional que a associação deveria desempenhar naquele arquipélago de posições que o último período fascista havia gerado na arquitetura italiana; como exemplo, deveria garantir uma ponte entre orgânicos e racionalistas a partir do momento que via “o orgânico como desenvolvimento e amadurecimento do racionalismo”. Também Giuseppe Samonà, convidado em 1946 a aderir à APAO quando já ocupava o cargo de diretor do Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza, reconhecia naquela associação “uma força viva capaz de dar vitalidade à nossa arquitetura decadente.”

O ponto dois da declaração da APAO abre-se justamente com a definição de arquitetura orgânica, ou seja, “uma atividade social, técnica e artística ao mesmo tempo com vistas a criar o ambiente para uma nova civilização democrática.” E se acrescenta que essa é uma arquitetura de escala humana baseada nas “necessidades espirituais, psicológicas e materiais do homem associado” e, em tal sentido, propõe-se como “a antítese da arquitetura monumental que serve ilusões estatais.” Proposta nos termos de uma nova maneira de pensar a arquitetura, a bandeira do organicismo, agitada por Zevi como motivo catalizador de novas energias, era o símbolo daquela renovação da qual a cultura italiana tinha vital necessidade. A palavra “orgânico” termina por indicar tudo que é novo, tudo aquilo que mostrava ao



Figura 12 - A primeira edição do livro “Verso un’architettura organica”, de Bruno Zevi, apresentava a Casa da Cascata de Wright na capa.  
 Fonte: <http://www.architetturaorganica.org/architetturaorganica/ARCHITETTI/ITALIA/BrunoZevi1.htm> Acessado em 30 de setembro de 2007.

projetista um horizonte mais vasto; e, se esta palavra não era propriamente a mais adequada para exprimir a confusão de energias nascentes na arquitetura italiana, as egiências que representava eram válidas e do mesmo modo foram experiências que dela derivaram.

Na segunda parte da declaração, que se abria com um apelo político, a posição da APAO parecia, ao contrário, fraca, muito vaga para produzir respostas concretas. “A política vem evocada, mais do que praticada pela APAO”, escreveu Manfredo Tafuri, trazendo à luz como a associação, tal qual outras instituições públicas e privadas, pagou o preço das incertezas que agitavam a sociedade italiana, porque “(...) a equação arquitetura orgânica = arquitetura da democracia é útil mais para reconhecer-se, não propriamente para reconhecer.”<sup>10</sup>

Na direção do que era sustentado pela “declaração dos princípios” da APAO, Zevi discutiu o tema e as premissas ideais da arquitetura orgânica, e a lição de seu apóstolo, no mais vezes recordado *Por uma arquitetura orgânica*. O livro reclama o seu caráter de manifesto, “nem uma história nem uma teoria da arquitetura moderna”, um documento polêmico contra a ortodoxia do movimento moderno, particularmente útil para os arquitetos italianos que “finalmente livres da imposição política, tornam à realidade humana, saindo de um mundo absurdo e artificial que invertia os fins da arquitetura moderna

com aqueles da vida.”<sup>11</sup> Já o título, que adiciona o adjetivo “orgânica” ao *Vers une Architecture* de Le Corbusier, torna explícita a vontade do autor de superar a herança do funcionalismo europeu e do racionalismo italiano em particular.

No “Prefácio”, datado de fevereiro de 1944, Zevi exprimia-se claramente a favor da organicidade. Nenhuma ilusão da parte do autor sobre o fato de que a nova tendência fosse, naquela época e na Europa, ainda “embrionária”, mas também declarava uma grande fé sobre a vitalidade do momento em que a mesma nascia de uma “crítica íntima da arquitetura moderna”. Fica claro desta passagem que o de Zevi era um projeto histórico de refundação da arquitetura, de reformulação de uma premissa, a tal ponto que a noção de orgânico resultava naquela fase desvinculada das declinações léxicas wrightianas. Somente no sucessivo desenvolvimento de sua tese, Zevi explicava, de fato, que a maior força da tendência orgânica nos Estados Unidos era o resultado de diversas razões históricas (sobre as quais ele discutia no início da segunda parte do ensaio); mas essencialmente, o seu desdobramento era devido ao fato de que havia encontrado seu hùmus vital na “presença de um gênio, Frank Lloyd Wright”. A APAO e *Por uma arquitetura orgânica* assinalaram um ponto nodal na contribuição dada por Zevi ao conhecimento da obra e do pensamento de Wright, assim como “Metron” funcionou como caixa de ressonância da reformulação,

---

10. Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985* (Turim, Einaudi, 1986), p. 13.

---

11. Crítica de Enrico Tedeschi ao volume di Zevi, “Metron”, 1 (1945), p. 59-64

toda italiana, daquela linguagem arquitetônica, com o objetivo de unir a uma “consciência mais ampla do interesse profissional cotidiano” e de obras a favor de uma “necessidade moderna produzida pelo sentimento de uma nova sociedade coletiva e livre.” Se lê nestas posições uma retomada das idéias de Wright como de um pensamento de ética social. Neste clima, aparece em 1947 o pequeno volume Frank Lloyd Wright, uma breve monografia escrita por Zevi que, no ano sucessivo, retornou ainda sobre a tendência orgânica e suas ligações entre o arquiteto americano e a APAO no ensaio intitulado “A arquitetura orgânica diante de seus críticos”.<sup>12</sup>

O volume de 1947, mesmo em formato pequeno, foi um outro excepcional instrumento de divulgação dos princípios projetuais wrightianos; um dos objetivos de Zevi era, de fato, aquele de substituir uma consciência limitada e parcial da obra de Wright com uma tomada de visão completa daquela mesma obra.<sup>13</sup> Sem parar

12. Este ensaio publicado em “Metron”, 23-24 (1948), p. 39-51, era a relação introdutiva desenvolvida por Zevi no primeiro congresso nacional da APAO (Roma, 6 de dezembro de 1947). Naquela ocasião Zevi se propôs a precisar quais eram os elementos qualificadores da arquitetura orgânica, a fim de responder a quem se perguntava como se fazia para obtê-la. Ainda que não estivesse em grau de oferecer uma receita que andasse além de Wright e Aalto como modelos, Zevi, anunciando o lançamento de seu novo livro (Saber ver a arquitetura, 1948) no qual havia expressado seu pensamento sobre aquela pergunta, limitava-se a reforçar que a verdadeira originalidade da arquitetura orgânica estava em seu modo de pensar o programa projetual em termos de espaço.

13. Bruno Zevi, Frank Lloyd Wright (Milão, Il Balcone, 1947, segunda edição, 1954). As ilustrações que seguiam o texto,

de afrontar, num confronto cerrado entre Wright e a arquitetura moderna européia, temas projetuais como o “plano livre”, ou o debate sobre as teorias sociais e o funcionalismo técnico e econômico, era justamente da análise das obras de Wright que Zevi derivava o cerne da mensagem que pretendia lançar. O argumento fundamental sobre o qual insistia na sua análise da arquitetura do mestre americano era aquele do “espaço contínuo”, intrínseco à visão wrightiana e, ao mesmo tempo, aquele que podia consolidar sobre a impostação essencialmente figurativa dos arquitetos italianos.

Um edifício de Wright é um organismo neste sentido: o seu tema fundamental e substancial é o espaço; a caixa volumétrica é projeção deste espaço; as decisões decorativas, a escolha dos materiais e a ornamentação são desenhadas com a finalidade de dar valor e importância à concessão espacial.

A insistência sobre a atualidade do velho mestre contribuiu para criar aquele clima favorável de espera, que culminou na grande mostra das obras de Wright no florentino Palazzo Strozzi, verdadeiro ápice da sorte do americano na Itália.

Na opinião dos curadores e dos organizadores, a mostra, intitulada “Frank Lloyd Wright: 60 Years of Living Architecture”, deveria ter sido a maior exposição

cerca de uma centena, foram reunidas com a intenção de formar um álbum. Essas eram acompanhadas de incisivos comentários críticos dos quais derivava um eficaz relato dos temas projetuais wrightianos. Edgar Kaufmann, Jr. Traduziu para o inglês o ensaio introdutivo ao volume, o qual foi publicado no “Magazine of Art”, 43 (Maio, 1950), p. 186-191.

realizada até então (ainda mais dedicada a um arquiteto ainda em atividade).

A mostra foi acolhida em Florença, sob o auspício do prefeito Mario Fabiani, por iniciativa de C.L. Raghianti, diretor do *Studio Italiano di Storia dell'Arte*. Historiador e crítico de arte, grande *connaisseur*, em 1945 Raghianti havia participado, como sub-secretário “autônomo” de artes e espetáculo, no breve governo de Ferruccio Parri, já secretário do Partido da Ação e herói de guerra; a sua amizade com Zevi, que Wright tinha como “*arbiter of the installation in Italy*”, remetia a 1939.

O evento florentino adquiriu uma notável importância, tornando-se ainda mais extraordinário em virtude da presença de Wright na Itália. O arquiteto permaneceu várias semanas em Florença e esteve presente, obviamente, à inauguração da mostra, ocasião que coincidiu também com a solene cerimônia pública, na *Sala dei Dugento in Palazzo Vecchio*, durante a qual o Ministro Sforza entregou a Wright a medalha de ouro da cidade de Florença. Nos dias imediatamente precedentes à abertura da exposição Wright visitou também Veneza a convite de Samonà, de quem recebeu o título de *honoris causa* em nome do Instituto de Arquitetura por ele dirigido.<sup>14</sup>

Wright exprimiu seu orgulho em participar de um evento que marcava um “nascimento”. Sobre o tema de um novo amanhecer - “*that need not know night*”, retornou

---

14. A cerimônia acontece na Sala dei Pregadi no Palazzo Ducale na manhã de 21 de junho; nesta mesma ocasião, Wright foi também premiado como Star of Solidarity, uma honraria a ele oferecida pela cidade de Veneza.

também na mensagem “*To Young Italy*”, que endereçou aos organizadores da mostra: “*Italian art will again grow strong closer to the ground though ‘the harvest shall not be yet’...To young Italy my best hope and thought for Italy young.*”<sup>15</sup>

Não foi menor a ênfase com que a mostra foi anunciada por parte dos amigos e simpatizantes italianos: “É o máximo gênio artístico de nosso século... O último pioneiro... Faz bem constatar que um gênio está vivo... Um dia diremos aos nossos filhos com orgulho: conhecemos Wright em 1951.”<sup>16</sup> Tom de excessiva exaltação se encontra também na mensagem que o grupo de redação da “Metron” dirige a Wright, na qual se lê, entre outras coisas:

*“A sua arquitetura é fruto de seu gênio e de uma vida democrática. Nós nos inclinamos diante de seu gênio, e defendemos a democracia e os direitos do indivíduo. Da noite da barbárie fascista nasceu nova república conquistada com sacrifício dos seus melhores filhos... Vocês representaram portanto a América verdadeira que encontra a Itália abalada. É um vínculo mais forte do que qualquer pacto político. Nós o assinamos com alegria. God bless you.”*<sup>17</sup>

---

15. “Messaggio all'Italia”, in Mostra de Frank Lloyd Wright. Catalogo Itinerario, um panfleto de apenas 13 páginas, e in “Metron”, 41-42 (1951), p. 19.

16. A grande mostra de Wright em Florença, “Metron”, 40 (1951). p. 4.

17. Mensagem a Frank Lloyd Wright, “Metron”, 41-42 (1951). p. 20.

A exposição ocupava quinze salas, seguindo um itinerário cronológico que abrangia quase sessenta anos de trabalho, das primeiras casas projetadas quando Wright ainda se encontrava no escritório de Adler e Sullivan, até o projeto de estacionamento para E. Kaufmann de 1949. Estavam expostos cerca de oitocentos projetos originais, aos quais acrescentavam-se vinte e oito maquetes (entre as quais a de *Broadacre*, restaurada para a ocasião), além de painéis fotográficos que permitiam aos visitantes avaliar a dimensão dos edifícios de distâncias muito próximas, e de perceber a medida real dos ambientes. Os materiais tornaram-se mais acessíveis ao público, mesmo dos não expertos, através da explicação promovida por breves legendas, comentários longos, parágrafos extraídos de escritos de Wright. A mostra, que permaneceu aberta por três meses, era acompanhada de um Catálogo Itinerário, que compilava escritos curtos de diferentes naturezas e proveniências: uma nota de saudação, uma sintética biografia do arquiteto, a descrição detalhada da distribuição dos projetos nas diversas salas, e quatro textos de Wright, dos quais o mais significativo era certamente o *“Dialogo su Broadacre City”*.<sup>18</sup>

Entre as reflexões que foram estimuladas pela exposição florentina, estão as de Samonà e da historiadora de arte florentina Giusta Nicco Fasola - a qual, em ocasião da mostra, tornou a tratar argumentos wrightianos - as quais propunham uma análise bem articulada do pensamento arquitetônico do mestre americano, bem além da querela a favor ou contra Wright, que continuou ainda a animar o debate. Como não lembrar da polêmica desencadeada pelo projeto que Wright elaborou para o *Masieri Memorial*, a ser construído sobre o Grande Canal, que preencheu por meses as páginas de crônica da imprensa nacional (e não apenas) e ocuparam, em extenuantes debates, o conselho comunal de Veneza e outros protagonistas da vida pública da cidade lagunara, juntamente às dignas vozes da cultura italiana?

18. O elenco das obras expostas e a planta da mostra foram reportados também no número duplo de *“Metron”*, que funcionava como um verdadeiro catálogo.



Figura 13 - Maristella Casciato e Ana Carolina Pellegrini na residência da autora, em Roma, julho de 2007. Foto: Ana Carolina Pellegrini.

O controverso capítulo de Wright em Veneza serviu, em todo caso, para colocar em evidência como era forte o apelo ao léxico arquitetônico wrightiano no interior da cidadina escola de arquitetura. Em 1948 Samonà tinha chamado Zevi a Veneza, oferecendo-lhe a primeira cátedra de História da Arte e História e Estilos da Arquitetura.

A propaganda promovida por Zevi em favor de Wright e da arquitetura orgânica encontrou um terreno muito fértil no novo curso iniciado pela Escola veneziana. Por cerca de quinze anos a Escola de Veneza foi um ambiente de novas idéias, as quais permitiram que as contradições e as incertezas do projeto moderno fossem verificadas sem exclusão preconceituosa. Quando, na segunda metade dos anos Sessenta, abriam-se outros percursos, um espíritoso comentário de Carlo Scarpa sobre aqueles que foram, implicitamente, os fundamentos da Escola: “Para uma perfeita faculdade de arquitetura seriam necessários Wright como professor de composição, Le Corbusier para urbanismo, Aalto para arquitetura de interiores, Mies para a tecnologia e elementos construtivos e... enfim Samonà como diretor”, reassume de maneira efficientíssima os múltiplos significados da descoberta, toda italiana, do mestre americano.

Este ensaio, inédito na versão italiana aqui proposta, retoma algumas partes de um outro ensaio meu, *Wright and Italy: The Promise of Organic Architecture*, publicado no volume *Frank Lloyd Wright. Europe and Beyond*, sob a cura de Anthony Alofsin (Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1999), p. 76-99. À parcial revisão das publicações citadas nas notas, desejo adicionar dois títulos: Federica Lehmann e Guido Rossari, *Wright e l'Italia 1910-1960* (Milão, Unicopli, 1999); Augusto Rossari, *Sixty years of living architecture*. A mostra de Frank Lloyd Wright em Florença em 1951, “LUK”, 4-5 (2004), p. 89-94. Um seminário internacional, “Frank Lloyd Wright e la cultura architettonica italiana”, do qual fui uma das relatoras, aconteceu na Faculdade de Arquitetura Milão Bovisa em maio de 2007. Os anais estão em vias de publicação.

A participação da professora italiana Maristella Casciato nesta publicação foi ensejada pelo intercâmbio realizado com o Curso de Arquitetura e Urbanismo da Feevale, no papel de orientadora estrangeira da Prof<sup>a</sup>. Ana Carolina Pellegrini, durante o primeiro semestre de 2007, por ocasião de seu estágio de doutoranda no exterior, financiado por bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

---

**Maristella Casciato** é professora da Universidade de Bolonha – Escola de Arquitetura em Cesena – e presidente do Docomomo Internacional. Foi agraciada como Fullbright Fellowship, em 1992, e como Visiting Professorship no Instituto Nacional de História da Arte em Paris, em 2004. Foi Visiting Lecturer na Universidade de Harvard – Escola de Graduação em Design e no Departamento de Arquitetura do MIT (1988 – 1995). Tem proferido palestras em universidades da Europa e da América do Norte, e foi co-presidente da ACSA International Conferences em Roma (2000) e Istambul (2001). Seu campo de interesse concentra-se no tema da história da arquitetura européia do século XX, com ênfase especial à contribuição holandesa, à arquitetura da reconstrução na Itália e à conservação dos exemplares do Movimento Moderno.

**Frank Lloyd Wright: Cronaca di una Scoperta**

Maristella Casciato

Gennaio 1910, Frank Lloyd Wright giungeva a Firenze proveniente da Parigi, seconda tappa quest'ultima di quello che fu il suo primo soggiorno europeo, durato circa un anno e iniziato a Berlino, dove l'architetto aveva passato parte del precedente autunno. I contatti da tempo avviati con l'editore berlinese Ernst Wasmuth si erano conclusi con un accordo, i cui frutti sarebbero maturati nel biennio 1910-11, quando videro la luce due volumi monografici dedicati alle sue architetture.<sup>1</sup>

In Toscana Wright sarebbe rimasto parecchi mesi, perché aveva bisogno di tempo per approntare i materiali grafici da pubblicare per Wasmuth e, altrettanto cruciale, perché quei luoghi un po' appartati, marginali rispetto alle capitali europee dell'architettura moderna, lo avrebbero potuto aiutare a trovare sollievo dalla valanga di critiche che avevano accompagnato la sua fuga in Europa con Mamah Borthwick, la moglie di Edwin Cheney, uno dei suoi primi committenti. Si era lasciato alle spalle una carriera professionale che aveva già toccato l'apice del grande successo con la serie delle prairie houses e due edifici di solenne bellezza, gli uffici per la compagnia Larkin e lo Unity Temple. Decise di prendere in affitto una villa sul Lungarno, dove lo raggiunsero dapprima Taylor Woolley, suo assistente nello studio a Oak Park e successivamente Lloyd, il figlio primogenito, anch'egli architetto. Insieme si dedicarono a completare i disegni che sarebbero apparsi nel celeberrimo Wasmuth portfolio.

A distanza di due mesi, nel marzo del 1910, Wright si spostò nel villino Belvedere sulle colline fiesolane; in quell'amenità ritiro il suo "volontario esilio" durò ancora un mezzo anno. Era la realizzazione di un sogno a cui partecipava la sua nuova compagna, che lo aveva finalmente raggiunto.<sup>2</sup> Furono quelli i mesi in cui Wright elaborò anche il lungo saggio, intitolato "The sovereignty of the individual in the cause of architecture", che sarebbe servito da prefazione al Wasmuth portfolio.

L'aria fiorentina che traspira da questo testo fa intendere quanto durante il primo soggiorno in Italia Wright si fosse lasciato prendere dal fascino dei pittori-scultori-architetti delle terre toscane, anche se ciò non aveva mitigato il suo giudizio critico nei confronti del Rinascimento, stigmatizzato come "orribile perversità". Posizione quella che andava da una parte ricondotta alla ripresa del dibattito sullo "stile" che aveva visto in prima linea gli architetti di Chicago, maestri di Wright, e dall'altra interpretata come condizione necessaria per la manifestazione di principi, come quelli di "natura", "organico", "struttura", che furono la vera cifra significativa dell'architettura wrightiana. Tutto ciò non comportava, comunque,

che l'individuo Wright rimanesse insensibile di fronte al bello prodotto da una "good school"; in questo caso egli lasciava libero sfogo alle sue emozioni: "Se ci accostiamo a loro [gli edifici, le pitture e le sculture italiane] nello spirito della concezione, scriveva in quel saggio, essi ci ispirano la vera musica della vita".

Maggio 1951, Frank Lloyd Wright era nuovamente a Firenze. Questa seconda visita avveniva in occasione della mostra delle sue opere, la prima che l'Italia dedicò alle architetture del maestro americano, allestita in Palazzo Strozzi e inaugurata domenica 24 giugno. In questo secondo, più breve, soggiorno Wright era accompagnato dalla terza moglie Olgivanna Lazovich e dalla loro figlia Iovanna. Poco più di quarant'anni separavano i due episodi; in quell'inizio d'estate del 1951, quando egli aveva ormai raggiunto un'età matura (84 anni) e ottenuto riconoscimenti a livello mondiale, conservava intatto per i tantissimi architetti, studenti e amici che lo accolsero nel capoluogo toscano, il fascino straordinario del pioniere. Sull'onda dei ricordi, e forse come segno di affetto verso quelle terre toscane che lo avevano accolto quattro decenni prima, il lungo saggio che era stato scritto respirando proprio l'aria dei colli fiorentini, fu scelto da Wright per iniziare the "Young Italy" ai principi ideali che nella sua visione avevano trasformato la società e l'architettura moderne. Accompagnato da un breve messaggio di saluto, "La sovranità dell'individuo", questo il titolo che lo scritto wrightiano ebbe in lingua italiana, fu edito in un'elegante brochure che apparve in concomitanza con l'esposizione in Palazzo Strozzi.<sup>3</sup>

Nell'Italia post-bellica, che stava uscendo da una stagione piena di conflitti e la cui rinascita economica era in parte dovuta proprio agli aiuti americani, Wright incarnava, ancor prima che il mito dell'architetto moderno, un ideale di libertà e democrazia a cui la giovane repubblica guardava con ansia. Come scrisse Cesare Pavese: "Noi [Italiani] scoprimmo l'Italia cercando gli uomini e le parole in America". Cosicché, si potrebbe affermare che l'opera di Wright acquistò un significato strumentale in un momento di rifondazione dei valori della disciplina e che, allo stesso tempo, i temi espressi nei progetti wrightiani produssero un'azione maieutica in quanti si sentivano ancora solidali con un fondamento etico dell'architettura. L'apertura verso Wright non fu certamente generazionale; i giovani – come l'udinese Angelo Masieri, la cui vicenda umana si intrecciò, drammaticamente, con il suo entusiasmo per il maestro americano – versus i protagonisti del razionalismo degli anni Trenta. Una risposta eloquente arrivò da due maestri della stagione razionalista, quali furono Figini e Pollini, che declinarono superbamente il lessico wrightiano nelle architetture progettate nella prima metà degli anni Cinquanta. Né fu quella una scelta riferibile a specifiche connotazioni politiche; nell'urgenza della Ricostruzione l'architettura italiana

*mostro, infatti, una vitalità e una freschezza di intenzioni (al pari di quanto avvenne nel cinema, nella letteratura, nelle arti plastiche), i cui risultati produssero uno straordinario caleidoscopio di lingue e di idee, in cui convivessero episodi architettonici fra loro molto diversi, uniti da una comune "aspirazione alla realtà".*

*Si potrebbe piuttosto tentare di riproporre il ragionamento sviluppato da Ernesto Nathan Rogers quando scriveva della arbitrarietà di una scissione per poli opposti dell'architettura italiana a favore piuttosto di un continuo scambio di energie pur fra opposte tensioni dialettiche.<sup>5</sup> L'architettura italiana ha in origine assorbito Wright indirettamente, ne ha poi concretizzato la forma in un suo linguaggio ad hoc che ha via via modificato, e in questa trasformazione sono passati in secondo piano anche motivi in origine fortemente connotati.*

*Nel 1946, mentre si affievolivano appena gli echi delle battaglie belliche, Giulia Veronesi scriveva de "l'ora di Wright" e le sue parole, che si esprimevano nel nome della "nostra civiltà", servirono a tanti come faro. L'incipit del breve, ma illuminante scritto ha un sapore epico: Il vecchio americano continua a essere l'uomo del giorno; oggi nessun discorso riferito all'architettura può prescindere dal riferimento alla sua opera, o alle sue parole. L'Italia s'è accorta tardi di lui".<sup>6</sup>*

*Le traduzioni in lingua italiana degli scritti di Wright cominciarono, infatti, ad apparire nell'immediato dopoguerra. Nel 1945 uscirono due titoli importanti: il primo Architettura e democrazia, che riproponeva le Princeton Lectures del 1930, era introdotto da un breve scritto di Edoardo Persico tratto dalla famosissima conferenza del 1935 intitolata "Profezia dell'Architettura"; il secondo Architettura organica. L'Architettura della Democrazia, curato da Alfonso Gatto e dalla stessa Veronesi, era la traduzione di An organic architecture (The architecture of democracy), ossia le quattro conferenze tenute da Wright a Londra nel 1939.<sup>8</sup>*

*Nelle architetture wrightiane si credette per riconoscere una congruenza immediata e diretta con le aspirazioni dell'Italia post-bellica. Per Bruno Zevi non erano tanto i motivi "figurativi" quanto quelli "umani" che nell'architettura organica avevano guadagnato valore, a permettere all'individuo di ritrovare quella unità dello spirito su cui forgiare nuove personalità e una nuova cultura.*

*All'inizio dell'estate del 1945 due episodi accelerarono la spinta verso un rinnovamento della cultura architettonica italiana visto in chiave di acquisizione dei principi della concezione organica: la nascita della rivista "Metron" e la costituzione dell'Associazione per l'Architettura Organica (APAO). Entrambi questi fatti ebbero come teatro Roma e videro come protagonista Bruno Zevi, da poco rientrato in Italia dagli*

*Stati Uniti, dove si era laureato presso la facoltà di architettura di Harvard, diretta da Gropius. In quel medesimo anno Zevi mandava alle stampe Verso un'architettura organica, saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni.<sup>9</sup>*

*"Metron", che ebbe vita decennale (la pubblicazione si chiuse nel 1954), era il frutto della nuova speranza che animava l'Italia negli anni della Ricostruzione. Facendo leva proprio sul clima della resistenza che legava allora uomini di diversa provenienza religiosa e politica, la rivista riuscì a riunire in redazione i protagonisti del realismo empirico romano e quelli del razionalismo milanese. L'obiettivo dell'APAO, di cui "Metron" si fece portavoce, era quello di dar vita ad una "libera associazione di lavoro e di studio" che riunisse gli architetti moderni interessati all'opera di ricostruzione. Il testo della "dichiarazione di principi" fu pubblicato sul numero 2 della rivista, datato settembre 1945.*

*La dichiarazione comprende due parti, ciascuna suddivisa in tre punti, e un appello conclusivo. Nella prima parte, oltre ad un breve accenno alla pianificazione urbanistica, il tema centrale è quello dell'architettura organica, vista come una necessaria evoluzione dell'architettura funzionale, a cui si riconosce comunque il carattere di matrice essenziale del costruire contemporaneo. In una testimonianza inedita Zevi è ritornato più volte a parlare del ruolo di ricordo che l'associazione doveva svolgere in quell'arcipelago di posizioni che l'ultimo periodo fascista aveva generato nell'architettura italiana, ad esempio doveva garantire un ponte tra organici e razionalisti dal momento che egli vedeva "l'organico come sviluppo e maturazione del razionalismo". Anche Giuseppe Samonà, invitato nel 1946 ad aderire all'APAO quando già ricopriva il ruolo di direttore dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, riconosceva in quell'associazione "una forza viva capace di dar vitalità alla nostra architettura tanto decaduta."*

*Il punto due della dichiarazione dell'APAO si apre proprio con la definizione di architettura organica, ossia "un'attività sociale, tecnica e artistica allo stesso tempo diretta a creare l'ambiente per una nuova civiltà democratica." E si aggiunge che essa è un'architettura a scala umana basata sulle "necessità spirituali, psicologiche e materiali dell'uomo associato" e, in tal senso, essa si propone come "l'antitesi dell'architettura monumentale che serve miti statali." Proposto in termini di nuova maniera di pensare l'architettura, il vessillo dell'organicismo, agitato da Zevi come motivo catalizzatore di nuove energie, era il segno di quel rinnovamento di cui la cultura italiana aveva un bisogno vitale. La parola "organico" finì per indicare tutto ciò che era nuovo, tutto ciò che mostrava per il progettista un orizzonte più vasto, e seppure quella parola non era propriamente*

la più adatta ad esprimere la congerie di energie nascenti nell'architettura italiana, le esigenze che rappresentava erano valide e altrettanto furono le esperienze che ne derivarono.

Nella seconda parte della dichiarazione, che si apriva con un appello politico, la posizione dell'APAO appariva invece debole, troppo vaga per produrre risposte concrete. "La politica viene evocata, piuttosto che praticata dall'APAO", ha scritto *Manfredo Tafuri*, mettendo in luce come l'associazione, al pari di altre istituzioni pubbliche e private, pagò il prezzo delle incertezze che agitavano la società italiana, perché "... l'equazione architettura organica = architettura della democrazia è utile più che altro per riconoscersi, non certo per riconoscerne."<sup>10</sup>

In linea con quanto sostenuto nella "dichiarazione di principi" dell'APAO Zevi discusse i temi e le premesse ideali dell'architettura organica, e la lezione del suo apostolo nel più volte ricordato *Verso un'architettura organica*. Il libro reclama il suo essere manifesto, "né una storia né una teoria dell'architettura moderna", un documento polemico contro l'ortodossia del movimento moderno, particolarmente utile per gli architetti italiani che "finalmente liberati dall'imposizione politica, tornano alla realtà umana, uscendo da un mondo assurdo e artificiale che capovolgeva i fini dell'architettura con quelli della vita."<sup>11</sup> Già il titolo, che aggiunge l'aggettivo "organica" al *Vers une Architecture* di *Le Corbusier*, rende esplicita la volontà dell'autore di superare l'eredità del funzionalismo europeo e del razionalismo italiano in particolare.

Nella "Prefazione", datata febbraio 1944, Zevi si esprimeva a chiare lettere a favore dell'organicità. Nessuna illusione da parte dell'autore sul fatto che la nuova tendenza fosse, a quell'epoca e in Europa, ancora "embrionale", ma insieme egli dichiarava una grande fede sulla sua vitalità dal momento che essa nasceva da una "critica intima dell'architettura moderna". E' chiaro da questo passaggio che quello di Zevi era un progetto storico di ri-fondazione dell'architettura, di ri-formulazione di un a-priori, al punto tale che la nozione di "organico" risultava in quella fase svincolata dalle declinazioni lessicali wrightiane. Solo nel successivo svolgimento della sua tesi Zevi spiegava, infatti, che la maggior forza della tendenza organica negli Stati Uniti era il risultato di diverse ragioni storiche (di cui egli discuteva all'inizio della seconda parte del saggio), ma essenzialmente il suo sviluppo era dovuto al fatto che aveva trovato il suo humus vitale della "presenza di un genio, Frank Lloyd Wright". L'APAO e *Verso un'architettura organica* segnarono un punto nodale nel contributo offerto da Zevi alla conoscenza dell'opera e del pensiero di Wright, così come "Metron" funse da cassa di risonanza della riformulazione, tutta italiana, di quel linguaggio architettonico, con l'obiettivo di giungere ad una "coscienza più vasta dell'interesse

professionale quotidiano" e di operare a favore di un "bisogno moderno prodotto dal sentimento di una nuova società collettiva e libera." Si legge in queste posizioni il richiamo al pensiero di Wright come ad un pensiero di etica sociale.

In questo clima apparve nel 1947 il volumetto *Frank Lloyd Wright*, una breve monografia scritta da Zevi che, l'anno successivo, ritornò ancora sulla tendenza organica e sui legami fra l'architetto americano e l'APAO nel saggio intitolato "L'architettura organica di fronte ai suoi critici".<sup>12</sup>

Il volume del 1947, pur nel piccolo formato, fu un altro eccezionale strumento di divulgazione dei principi progettuali wrightiani; uno degli obiettivi di Zevi era, infatti, quello di sostituire una conoscenza limitata e parziale dell'opera di Wright con una presa di visione completa di quella stessa opera.<sup>13</sup> Senza tralasciare di affrontare, in un confronto serrato fra Wright e l'architettura moderna europea, temi progettuali come il "plan libre", oppure il dibattito sulle teorie sociali e sul funzionalismo tecnico e economico, era proprio dall'analisi delle opere di Wright che Zevi derivava il nocciolo del messaggio che intendeva lanciare. L'argomento fondamentale su cui Zevi insisteva nella sua analisi delle architetture del maestro americano era quello dello "spazio continuo", così intrinseco alla visione wrightiana e insieme quello che poteva fare più presa sull'impostazione essenzialmente figurativa degli architetti italiani.

Un edificio di Wright è un organismo in questo senso, che il suo tema fondamentale e sostanziale è nello spazio, che la scatola volumetrica è proiezione di questo spazio, e che i partiti decorativi, la scelta dei materiali e l'ornamentazione, sono disegnati con lo scopo di dare valore e risalto alla concezione spaziale.

L'insistenza sull'attualità del vecchio maestro contribuì a creare quel clima favorevole, di attesa, che culminò nella grande mostra delle opere di Wright nel fiorentino Palazzo Strozzi, vero apice della fortuna dell'Americano in Italia.

Nell'opinione dei curatori e degli organizzatori, la mostra, intitolata "Frank Lloyd Wright: 60 Years of Living Architecture", avrebbe dovuto essere la più grande esposizione monografica mai realizzata (per di più dedicata ad un architetto ancora in attività).

La mostra fu accolta a Firenze, sotto gli auspici del sindaco Mario Fabiani, per iniziativa di C.L. Ragghianti, direttore dello Studio Italiano di Storia dell'Arte. Storico e critico d'arte, grande connaisseur, nel 1945 Ragghianti aveva partecipato, come sottosegretario "autonomo" alle arti e spettacolo, nel breve governo di Ferruccio Parri, già segretario del Partito d'Azione ed eroe

partigiano; la sua amicizia con Zevi, che Wright avrebbe voluto come "arbiter of the installation in Italy", risaliva al 1939.

L'evento fiorentino acquistò un notevole rilievo, reso ancor più straordinario per via della presenza di Wright in Italia. A Firenze l'architetto rimase parecchie settimane e fu presente, ovviamente, all'inaugurazione della mostra, occasione che coincise anche con la solenne cerimonia pubblica, nella Sala dei Dugento in Palazzo Vecchio, durante la quale il Ministro Sforza consegnò a Wright la medaglia d'oro della città di Firenze. Nei giorni immediatamente precedenti all'apertura della esposizione Wright visitò anche Venezia su invito di Samonà, che lo insignì della laurea honoris causa a nome dell'Istituto Universitario di Architettura da lui diretto.<sup>14</sup>

Wright espresse il suo orgoglio nel partecipare ad un evento che segnava una "nascita". Sul tema di una nuova alba - "that need not know night", egli ritornò anche nel messaggio "To Young Italy", che indirizzò agli organizzatori della mostra: "Italian art will again grow strong closer to the ground though 'the harvest shall not be yet'...To young Italy my best hope and thought for Italy young."<sup>15</sup>

Nè minore fu l'enfasi con cui la mostra fu annunciata da parte degli amici e simpatizzanti italiani: "E' il massimo genio artistico del nostro secolo...L'ultimo pioniere...Fa bene verificare che un genio è vivo...Un giorno diremo ai nostri figli con orgoglio: abbiamo conosciuto Wright nel 1951."<sup>16</sup> Toni di eccessiva esaltazione si ritrovano anche nel messaggio che il gruppo redazionale di "Metron" rivolse a Wright, in cui si legge fra l'altro:

La vostra architettura è frutto del vostro genio e di una vita democratica. Noi ci inchiniamo di fronte al vostro genio, e difendiamo la democrazia e i diritti dell'individuo. Dalla notte della barbarie fascista è nata repubblica nuova conquistata con il sacrificio dei suoi figli migliori...Voi rappresentate dunque l'America vera che incontra l'Italia colta. E' un vincolo più forte di qualunque patto politico. Noi lo irrimiamo con gioia. God bless you."<sup>17</sup>

L'esposizione occupava quindici sale, seguendo un itinerario cronologico che copriva quasi sessanta anni di lavoro, dalle prime case disegnate quando Wright si trovava ancora nello studio di Adler e Sullivan fino al progetto di autorimessa per E.Kaufmann del 1949. Erano esposti circa ottocento disegni originali, a cui si aggiungevano ventotto modelli (fra cui quello di Broadacre, restaurato per l'occasione), oltre a pannelli fotografici in maniera da permettere ai visitatori di valutare la dimensione degli edifici visti da distanze molto ravvicinate, e di percepire la misura reale degli ambienti. I materiali erano resi più accessibili al pubblico, anche dei non esperti,

attraverso un racconto fatto da didascalie brevi, commenti lunghi, brani tratti da scritti di Wright. La mostra, che rimase aperta per tre mesi, era accompagnata da un Catalogo Itinerario, che raccoglieva scritti brevi di diversa natura e provenienza: una nota di saluto, una sintetica biografia dell'architetto, la descrizione dettagliata della distribuzione dei progetti nelle diverse sale, e quattro testi di Wright, di cui il più significativo era certamente il "Dialogo su Broadacre City".<sup>18</sup>

Fra le riflessioni che furono sollecitate dall'esposizione fiorentina, quelle di Samonà e della storica d'arte fiorentina Giusta Nicco Fasola, la quale in occasione della mostra tornò a trattare argomenti wrightiani, proponevano un'analisi così articolata del pensiero architettonico del maestro americano da porsi ben al di sopra della querelle a favore o contro Wright, che continuò ancora ad animare il dibattito.

Come non ricordare le polemiche scatenate dal progetto che Wright elaborò per il Masieri Memorial, da costruirsi sul Canal Grande, che riempirono per mesi le pagine di cronaca della stampa nazionale (e non solo) e occuparono, in estenuanti dibattiti, il consiglio comunale di Venezia e altri protagonisti della vita pubblica della città lagunare, insieme alle voci eccellenti della cultura italiana.

Il controverso capitolo di Wright e Venezia servì comunque a mettere in evidenza come all'interno della cittadina Scuola di architettura fosse forte il richiamo al lessico architettonico wrightiano. Nel 1948 Samonà aveva chiamato a Venezia Zevi, offrendogli la prima cattedra di Storia dell'Arte e Storia e Stili dell'Architettura.

La propaganda promossa da Zevi in favore di Wright e dell'architettura organica trovò nel nuovo corso intrapreso dalla Scuola veneziana un terreno fertilissimo. Per circa quindici anni la Scuola di Venezia fu una fucina di idee nuove, che permise alle contraddizioni e alle incertezze del progetto moderno di essere verificate senza pregiudiziali esclusioni. Quando, nella seconda metà degli anni Sessanta, si aprivano altri percorsi, un arguto commento di Carlo Scarpa su quelli che erano stati, implicitamente, i fondamenti della Scuola: "Per una perfetta facoltà di architettura ci vorrebbero Wright come insegnante di composizione, Le Corbusier per urbanistica, Aalto per architettura degli interni, Mies per la tecnologia e gli elementi costruttivi ed...infine Samonà come direttore", riassume in maniera efficacissima i molteplici significati della scoperta, tutta italiana, del maestro americano.

[Questo saggio, inedito nella versione italiana di seguito proposta, riprende alcune parti di un altro mio saggio, Wright and Italy: The Promise of Organic Architecture, apparso nel volume Frank Lloyd Wright.

*Europe and Beyond*, a cura di Anthony Alofsin (Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1999), pp. 76-99. A parziale aggiornamento delle pubblicazioni citate nelle note, desidero aggiungere due titoli: Federica Lehmann e Guido Rossari, *Wright e l'Italia 1910-1960* (Milano, Unicopli, 1999); Augusto Rossari, *Sixty years of living architecture. La mostra di Frank Lloyd Wright a Firenze nel 1951*, "LUK", 4-5 (2004), pp. 89-94. Un seminario internazionale, "Frank Lloyd Wright e la cultura architettonica italiana", in cui sono stata uno dei relatori, si è tenuto presso la Facoltà di Architettura Milano Bovisa nel maggio 2007. Gli Atti sono in corso di pubblicazione.]

#### Endnotes

1. Si fa riferimento al Wasmuth portfolio *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright* (1911) e all'album fotografico *Sonderheft: Frank Lloyd Wright, ausgeführte Bauten (1910-1911)*, curato dall'architetto C.R.Ashbee. Per un'accurata ricostruzione delle vicende che condussero alla pubblicazione di questi due volumi e alla loro diffusione in Europa e negli Stati Uniti, cfr. Anthony Alofsin, *Frank Lloyd Wright: The Lost Years, 1910-1922. A Study of Influence* (Chicago and London, The University of Chicago Press, 1993), capitolo 2, "Wright in Europe", pp. 29-62.
2. Per un resoconto dettagliato di quell'anno fiorentino, cfr. Neil Levine, *The Architecture of Frank Lloyd Wright* (Princeton, Princeton University Press, 1996), capitolo III, "Voluntary Exile in Fiesole", pp. 66-73.
3. Il saggio fu riproposto anche in apertura del numero speciale di "Metron", 41-42 (1951), pp. 21-31, dedicato alla mostra fiorentina.
4. Cesare Pavese, *L'influsso degli eventi*, in *La letteratura americana e altri saggi* (Torino, Einaudi, 1953).
5. Ernesto N.Rogers, "The Tradition of Modern Architecture in Italy", in G.E.Kidder Smith, *Italy Builds* (London, The Architectural Press, 1955), pp. 9-14. Si noti che il testo di Rogers è seguito da una "Preface" che riprende un brano da *On Architecture* di Frank Lloyd Wright.
6. Giulia Veronesi, *L'ora di Wright e la voce di Le Corbusier*, "Il Politecnico", 31-32 (1946), pp. 76-77.
7. La traduzione di *Modern Architecture* è di Giuliana Baracco, Rosa e Ballo, Milano 1945.
8. Il volume fu pubblicato da Muggiani, Milano 1945.
9. Si leggano le pagine del racconto biografico dello stesso Bruno Zevi in *Zevi su Zevi* (Milano, Magma, 1977). Verso un'architettura organica fu pubblicato a Torino, da Giulio Einaudi, nel 1945; nel 1950 appariva a Londra, per i tipi della Faber & Faber, l'edizione inglese con il titolo *Towards An Organic Architecture*.
10. Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985* (Torino, Einaudi, 1986), p. 13.
11. Recensione di Enrico Tedeschi al volume di Zevi, "Metron", 1 (1945), pp. 59-64.
12. Questo saggio, pubblicato su "Metron", 23-24 (1948), pp. 39-51, era la relazione introduttiva svolta da Zevi al primo congresso nazionale delle APAO Italiane (Roma, 6 dicembre 1947). In quell'occasione Zevi si propose di precisare quali fossero gli elementi qualificanti dell'architettura organica, così da rispondere a quanti si chiedevano come si facesse per farla. Benché non fosse in grado di offrire una ricetta che andasse al di là del richiamo a Wright e Aalto come modelli, Zevi, annunciando l'uscita del suo nuovo libro (*Saper vedere l'architettura*, 1948) in cui avrebbe espresso il suo pensiero in merito a quella domanda, si limitava a ribadire che la vera originalità dell'architettura organica era nel suo modo di pensare il programma progettuale in termini di spazio.
13. Bruno Zevi, *Frank Lloyd Wright* (Milano, Il Balcone, 1947, seconda edizione, 1954). Le illustrazioni che seguivano il testo, circa un centinaio, erano raccolte con l'intento di formare un album. Esse erano accompagnate da incisivi commenti critici da cui si derivava un efficace racconto dei temi progettuali wrightiani. Edgar Kaufmann, Jr. tradusse in inglese il saggio introduttivo al volume, che fu pubblicato in "Magazine of Art", 43 (May, 1950), pp. 186-191.
14. La cerimonia si svolse nella Sala dei Pregadi in Palazzo Ducale la mattina del 21 giugno; in quella stessa occasione Wright fu anche insignito della Star of Solidarity, un'onorificenza assegnatagli dalla città di Venezia.
15. "Messaggio all'Italia", in *Mostra di Frank Lloyd Wright. Catalogo Itinerario*, un pamphlet di appena 13 pagine, e in "Metron", 41-42 (1951), p. 19.
16. La grande mostra di Wright a Firenze, "Metron", 40 (1951). p. 4.
17. Messaggio a Frank Lloyd Wright, "Metron", 41-42 (1951). p. 20.
18. L'elenco delle opere esposte e la pianta della mostra furono riportati anche nel numero doppio di "Metron", che funzionava come un vero e proprio catalogo.



Sergio M. Marques

**Documentação e conservação: O novo velho problema da pesquisa em arquitetura [moderna]**

As gerações que integraram a vanguarda do Movimento Moderno no Brasil e a base da cultura que fundamentou a Arquitetura Moderna Brasileira, apesar da liderança intelectual de Lucio Costa, não se caracterizaram por uma formulação teórica sistematizada da produção arquitetônica. O fazer sempre predominou sobre o saber. Em um país jovem, de demandas importantes e grandes desafios, a realização da arquitetura era mais que a consequência de um processo cultural desenvolvimentista, mas sim uma causa. As gerações pioneiras, no cenário brasileiro e também no Rio Grande do Sul, produziam uma arquitetura repleta de valores estéticos, sociais e ideológicos, por adesão pessoal, sem maiores reflexões acadêmicas ou análises críticas. É notório e reconhecido, pelos arquitetos filiados a esse momento, ainda atuantes, que o fazer, o realizar, o materializar, preponderava. Portanto os temas da teorização, da documentação e da sistematização do conhecimento, a partir da experiência realizada, ainda não tinham o seu devido lugar. Com a revisão do Movimento Moderno, no contexto brasileiro a partir dos anos 1970, a atenção à reflexão e à análise e, conseqüentemente, à pesquisa em arquitetura ganharam importância. Com isso, programas de pós-graduação foram criados, pesquisas passaram a ser realizadas em escala crescente, publicações proliferaram, carreiras acadêmicas entraram em marcha. Neste panorama, a discussão e a pesquisa



Figura 01 - (página anterior): Exposição Arquitetura Contemporânea no RS, montada no salão de exposições.  
Foto: Leandro Manenti.

sobre os caminhos que a própria pesquisa tem adotado no contexto brasileiro, vem ocupando debates e a preocupação de diversos pesquisadores em eventos recentes. Dentre as questões, ora debatidas, destaca-se a constatação de que a proliferação de artigos, papers, dissertações e teses em escala exponencial, nos últimos anos, não vem sendo acompanhada de uma equivalente evolução nas iniciativas de organização, sistematização e disponibilização de informações. Muitos trabalhos continuam sendo realizados sobre uma base de dados precária, fruto do momento anterior e da falta de tradição em constituição de acervos consistentes, ocasionando produções superficiais e muitas vezes equivocadas. Na FAU-UniRitter, ao longo de seus trinta anos de existência, além de pesquisas objetivando a produção de conhecimento analítico e crítico da produção arquitetônica, realizada por seus professores e pesquisadores, em trabalhos reconhecidos e alguns publicados, boa parte dos esforços foram gastos gradativamente, na produção de “conhecimento” em como organizar, sistematizar e disponibilizar “conhecimento”. Esse trabalho que já trouxe consideráveis resultados, na constituição dos acervos do Laboratório de História e Teoria da Arquitetura<sup>1</sup>, teve, no âmbito do DOCOMOMO<sup>2</sup>, em congresso nacional

1. Acervo Azevedo Moura & Gertum (1998), Acervo João Alberto (1999) , Acervo Júlio N. B. Curtis (2004)

2. DOCOMOMO- Documentation and Conservation of the Movement Modern - Organização não governamental internacional fundada na Holanda em 1988, com estrutura federativa no Brasil presidida pelo Prof. Arq. Hugo Segawa (FAU-USP), criada em 1995. O DOCOMOMO Núcleo RS, surgiu em 2004 com a coordenação do Arq. Carlos E. Comas (coordenador do PROPAR-UFRGS), Arq. Fernanda

realizado em 2005, em São Paulo, reconhecido seu valor como uma das três instituições do país, conjuntamente com a FAU-USP e a FAU-UFRJ, que detém maior experiência na constituição de acervos.

Atualmente encontra-se em andamento, em parceria com o Instituto de Arquitetos do Brasil-RS e o apoio da FAPERGS, CREA-RS e Bang Plotagens, a estruturação do acervo “Arquitetura de Concursos no Rio Grande do Sul: 1984 – 2006” no Núcleo de Projetos da FAU UniRitter, com aproximadamente 140 projetos já catalogados. Esse material esteve exposto, parcialmente ou na íntegra, nos seguintes eventos:

Exposição Institucional e Palestra no XXII Congresso Brasileiro de Arquitetos, Rio-Centro, Rio de Janeiro, maio 2003;

Exposição no Espaço Le Corbusier, UniRitter, março 2004;

Exposição e Palestra na *Facultad de Arquitectura – Universidad de Palermo*, Buenos Aires - Argentina, maio 2004;

Exposição Institucional no 121º COSU/IAB – “Demétrio Ribeiro”, Grande Hotel, Porto Alegre, janeiro 2005;

Exposição e Palestra na *Facultad de Arquitectura de la Universidad del Chile*, Santiago do Chile, maio 2005;

Exposição e Palestra na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UNISC, Santa Cruz do Sul – RS, outubro 2005;

Drebs Secretaria, Fabio Bortoli Tesoureiro, Arq. Sergio MMarques e Arq. Ricardo Rocha, Conselheiros.

Exposição Institucional, representando o Instituto de Arquitetos do Brasil – Depto. do Rio Grande do Sul, VI Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo - “Viver na Cidade”, Pavilhão da Bienal, São Paulo, novembro e dezembro 2005.

Exposição no I DOCOMOMO Sul: A segunda idade do vidro: Transparência e Sombra na Arquitetura Moderna do Cone Sul Americano – 1930/1970<sup>3</sup>, UniRitter, Espaço Le Corbusier de 28 de Agosto a 05 de Setembro 2006. Exposição e Palestra na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Feevale, Novo Hamburgo – RS, Maio de 2006;

A equipe de pesquisa, “Arquitetura Contemporânea no Rio Grande do Sul: Monitoramento e Acervo<sup>4</sup>”, nessa etapa desenvolveu a investigação e documentação dos concursos públicos realizados no do Rio Grande do Sul, entre 1984 e 2006 focando principalmente, os concursos públicos realizados pelo IAB-RS, ou promovidos por outras entidades gaúchas. A falta de um acervo sistematizado deste material demanda urgência em documentar tais certames que têm revelado o pensamento presente na arquitetura contemporânea gaúcha e difundido parcela significativa da cultura arquitetônica regional.

Não existe uma memória sistematizada dos concursos públicos realizados no âmbito do Rio Grande do Sul, entre 1984 e 2006. Em termos de documentação dos concursos efetuados, muito pouco restou. Tem sido uma prática recorrente pesquisar períodos mais distantes da



---

3. Evento promovido pelo Programa de Pós Graduação em Arquitetura – PROPAR – FAUFRGS e o Núcleo DOCOMOMO –RS, com o apoio da FAU UniRitter, IAB RS, CNPq, CAPES, e Vitruvius, no período de 28 a 30 de agosto com as conferências de abertura e as exposições realizadas no UniRitter.

4. Equipe de Trabalho em 2006: FAU UniRitter - Prof. Arq. Sergio MMarques - Coordenador Geral da Pesquisa (UniRitter - Núcleo de Projetos/ FA/UFRGS – IAB-RS), Prof. Arq. Claudio L. G. Araújo (UniRitter - Núcleo de Projetos), Prof. Arq. Maturino Luz (UniRitter-LHTA),

produção arquitetônica gaúcha. Esta prática tem demonstrado a dificuldade que os pesquisadores enfrentam para encontrar a documentação necessária aos temas em investigação face à precariedade com que os mesmos são tratados tanto pelos próprios autores e familiares (normalmente depositários destes acervos), quanto pelas instituições encarregadas de preservá-los. Em muitas vezes, documentos valiosos se deterioram de maneira irreversível ou desaparecem.

A arquitetura moderna do Rio Grande do Sul, e especialmente a de Porto Alegre, promovida por profissionais locais ou mesmo da região platina e do eixo Rio de Janeiro - São Paulo, também se afirmou, segundo Demétrio Ribeiro<sup>5</sup>, em cima de concursos públicos. Lamentavelmente esta fase ainda não foi devidamente documentada. Hoje, se qualquer pesquisador resolver investigar aquele período, provavelmente muito pouco trará à tona no que respeita a produção então realizada através de concursos, face à provável inexistência ou à exigüidade de documentação.

Em geral é minimizada a importância dos concursos no desenvolvimento da cultura arquitetônica. Bastaria evocar obras pioneiras da arquitetura moderna

---

5. "A década de 50 foi uma fase de grandes progressos para a arquitetura no Rio Grande do Sul. Concursos públicos de anteprojetos para edificações públicas, criação da carreira de arquiteto na função pública e promoção de planos diretores urbanos". Ver: RIBEIRO, Demétrio. A Arquitetura no período 45-60. In: XAVIER, Alberto; MIZOGUCHI, Ivan. Arquitetura Moderna em Porto Alegre. São Paulo: Pini; Porto Alegre: Faculdade de Arquitetura da UFRGS, 1987, p. 28.

latino-americana e brasileira como o edifício-sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e do Ministério da Educação e Saúde Pública, ambos de 1935, realizados no Rio de Janeiro, para dar a dimensão da qual se reveste a contribuição de concursos nos contextos latino-americano, brasileiro ou regional.

A constituição de tal gênero de acervo requer, portanto, pesquisa que foca nesse universo: investigação de critérios, metodologias e ações para a sistematização e organização de informações que sirvam de base documental para futuros trabalhos. Os concursos realizados nas últimas décadas, por serem recentes, possibilitam encontrar ainda a maior parte dos documentos e projetos gerados, bem como realizar as entrevistas necessárias para que se esclareça este processo importante para a produção arquitetônica local.

Essa pesquisa sobre o que, e como realizar a armazenagem de informações do contemporâneo, vem no sentido de criar uma nova tradição, que qualifique a produção acadêmica atual, e ofereça aos próximos trinta anos, material em melhores condições do que recebemos do passado.

O produto parcial do acervo em constituição, com 100 projetos já sistematizados, dentro das categorias definidas na metodologia da pesquisa<sup>6</sup>, permite, desde

---

6. Projetos de arquitetura premiados ou mencionados em concursos públicos de arquitetura organizados pelo Instituto de Arquitetos do Brasil - Departamento do Rio Grande do Sul, no período; projetos de arquitetura premiados ou mencionados em concursos públicos de arquitetura organizados por outras

já, um panorama expressivo das tendências da Arquitetura Contemporânea no Rio Grande do Sul e o pensamento correspondente. Dentre as questões passíveis de análise, está a constatação de que os concursos de projeto têm oferecido as melhores oportunidades, quando não as únicas, de investigação de questões conceituais da arquitetura, temas contemporâneos, tendências estéticas, debates estilísticos e filosóficos, prospecções tecnológicas, retrospectivas históricas, e conteúdos específicos oferecidos por cada concurso em particular. Na produção projetual de concursos, uma certa abstração das condicionantes conjunturais, muitas vezes limitantes, impostas pelo mercado, no exercício profissional e na produção da arquitetura recente gaúcha em particular, tem oportunizado, aos arquitetos, a instrumentação do projeto como ferramenta de investigação e exame de problemas arquitetônicos e urbanísticos contemporâneos, normalmente distantes da realidade profissional. Um exemplo dessa condição são os dois concursos realizados para a área portuária da região central de Porto Alegre<sup>7</sup> e os concursos correlatos<sup>8</sup>, através dos quais, como em nenhuma outra oportunidade, gerou-se tamanha produção objetivando investigar alternativas urbanísticas e arquitetônicas para uma das áreas de cunho histórico, cultural e social, mais importantes da cidade. Infelizmente, em que pese a grande mobilização de entidades e profissionais na realização desses eventos, constituídos de audiências públicas e debates de alto nível, além da produção arquitetônica expressiva, meandros de natureza política relativizaram a importância desse material técnico e cultural<sup>9</sup>. Mesmo assim,

instituições gaúchas, no período; projetos de arquitetura participantes em concursos públicos de arquitetura em outros Estados do Brasil ou no exterior, no período.

7. Concurso de Idéias Muro da Mauá – Da Av. Sepúlveda à Usina do Gazômetro, 1994 e o Concurso Porto dos Casais, 1996

8. Concurso do Restaurante Panorâmico da Usina, 1994 e Concurso para Fundação da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, 1998.

9. O Concurso do Muro da Mauá, promovido pela Administração Municipal, sofreu restrições do Governo do Estado, de partido político oposto, por tratar de área portuária de jurisdição estadual. Em 1996, o Governo do Estado então reeditou praticamente o mesmo concurso com o nome de Porto dos Casais. No entanto, as eleições estaduais a seguir, levaram ao



a produção projetual resultante dos concursos, em especial organizados pelo Departamento do Instituto de Arquitetos do Rio Grande do Sul, seção do IAB-DN, que mais tem promovido concursos nacionalmente<sup>10</sup>, revela, ao contrário da crença de muitos, ou do que o mercado imobiliário deixa transparecer, que a produção arquitetônica gaúcha, em alguns segmentos, ainda detém densidade e consistência arquitetural, comparável com a produção latino-americana contemporânea de prestígio, como mais recentemente a arquitetura paulistana, portenha e chilena. Lamentavelmente essa arquitetura ainda não encontrou meios mais sistemáticos de inserção no mercado gaúcho ou de viabilização pelos promotores dos concursos, tornado-se excessivamente episódica. Tal condição torna ainda mais importante a sistematização e divulgação dessa produção, como forma de contribuir na mudança de cultura do meio e das instituições promotoras dos certames recentes.

Observa-se, ainda, a recorrência de arquitetos que mantêm a atividade profissional conjugada com a atividade acadêmica, nas primeiras classificações dos concursos. Também de grupos de jovens arquitetos recém egressos, o que credencia o meio acadêmico

Governo do Estado o ex-prefeito, promotor do Concurso do Muro da Mauá, que ao assumir, não deu continuidade ao concurso do Porto dos Casais.

10. Conseqüência dessa tradição, coube ao Departamento RS, a tarefa de constituir a comissão nacional do IAB, para revisar e atualizar o regulamento nacional de concursos do Instituto. A Comissão foi presidida pelo Conselheiro do IAB-DN, Arq. Cesar Dorfman, e composta pelo Secretário Geral do IAB-RS, Arq. Tiago Holzmann, Conselheiros Estaduais, Arq. Luciana Miron e Arq. Sergio Marques, e o Arq. Andreoni Prudêncio.

como ambiente propagador de maior conhecimento arquitetônico para o projeto. Na via inversa, no entanto, a produção arquitetônica, de caráter investigativo, para os novos conhecimentos da arquitetura, promovida pelos concursos, não tem recebido a devida valorização nas carreiras universitárias, como produção docente, como agente de pesquisa e investigação, como meio de produção do conhecimento arquitetônico. Esse também é um velho novo problema da pesquisa em arquitetura, cuja discussão, ainda está por se fazer.

---

#### **Arquitetura Contemporânea no RS: arquitetura de concursos 1984-2004.**

Exposição no Curso de Arquitetura e Urbanismo da Feevale, durante o período de 09/05/2007 a 19/05/2007.

#### **Documentação e conservação: o novo velho problema da pesquisa em arquitetura .**

Palestra ministrada pelo autor e pelo Arq. Cláudio Araújo na Semana Acadêmica do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Feevale, no dia 08/05/2007.

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

#### EQUIPE DE TRABALHO

Núcleo de Projetos – FAU - UniRitter  
Arq. Sergio M. Marques (Coord.) - Arq. Maturino Luz - Arq.  
Cláudio L. G. Araújo

#### Colaboração

IAB/RS  
Arq. Iran Rosa (Presidente IAB-RS/ FA/UFRGS)  
Prof. Arq. Albano Volkmer (Conselho Superior IAB-RS)  
Prof. Arq. Tiago Holzmann (Secretário Geral IAB-RS/UniRitter)  
Prof. Arq. Sergio M Marques (Conselho Estadual IAB-RS)  
Arq. Clarissa Schostack (IAB-RS)  
Acad. Manoela Bairros Schmidt (IAB-RS)

#### FAU/UFRGS

Disciplina Arquitetura no Brasil  
Prof. Arq. Albano Volkmer  
Acad. Manoela Bairros Schmidt (Monitora Disciplina Arquitetura  
no Brasil - FA/UFRGS)

#### Apoio

FAPERGS, CREA – RS, Bang Plotagens

#### 2001

Acad. Alessandra Rambo Szekut - BIC - UniRitter (jun-dez)  
Acad. Bárbara G. Soeiro de Souza - BIC - UniRitter (jun-dez)

#### 2002

Acad. Tais Schein - Monitora do Núcleo de Projetos (mar-nov)  
Acad. Alessandra Rambo Szekut - BIC - UniRitter (abril-dez)  
Acad. Luciane Stümer Kinsel - BIC - UniRitter (abril-dez)

#### 2003

Acad. Aline Medina - Monitora do Núcleo de Projetos UniRitter  
(mar-set)  
Acad. Daiana Valentini - BIC - UniRitter (ago-dez)  
Acad. Luciane Stümer Kinsel - BIC - UniRitter (mar-jun) -  
PROBIC/Fapergs (ago-dez)  
Colaboração:  
Arq. Iran Rosa - Vice Presidente do IAB-RS (organização da  
exposição para o XVII Congresso Brasileiro de Arquitetos)  
Arq. Alessandra Rambo Szekut (ago-dez)

#### 2004

Acad. Thiago Barella - Monitor Núcleo de Projetos UniRitter(abr-dez)  
Acad. Alessandra Zambenedetti - Monitora Núcleo de Projetos  
UniRitter (set-dez)

Acad. Alice Ciriaco - BIC - UniRitter (ago-dez)  
Acad. Aline Medina - BIC - UniRitter (abr-jun)  
Acad. Luciane Stümer Kinsel - PROBIC/Fapergs (jan-jun) - BIC -  
UniRitter (ago-dez)  
Acad. Patrícia Panizzi - BIC - UniRitter (ago-dez)  
Colaboração:  
Prof. Arq. Albano Volkmer (Disciplina Arquitetura no Brasil -  
FAUFRGS - Pres. IAB/RS)  
Acad. Manoela B. Schmidt - Monitora da Disciplina Arquitetura  
no Brasil (FA/UFRGS)  
Arq. Alessandra Rambo Szekut (jan-jun)

#### 2005

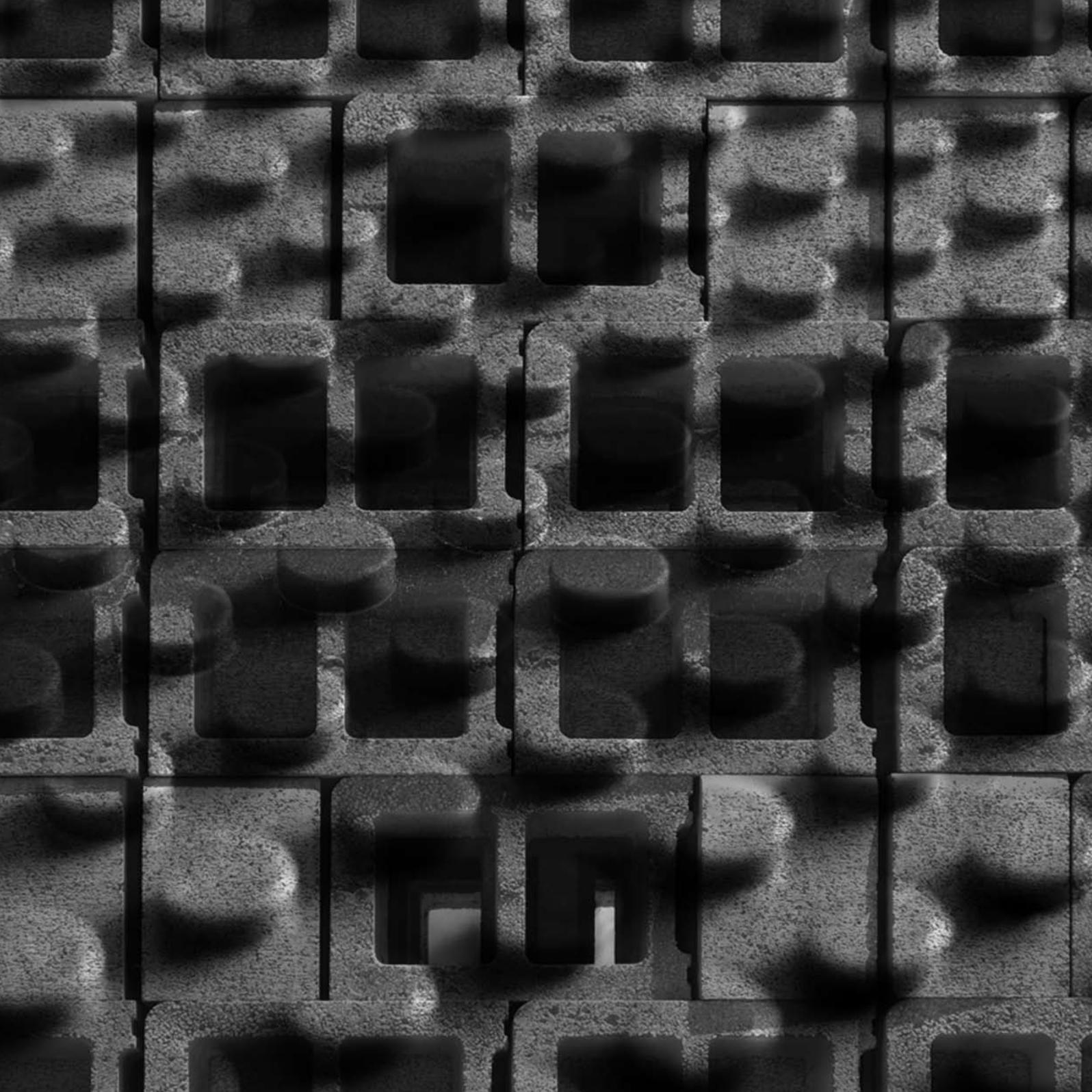
Acad. Amanda Mendes - Monitora Núcleo de Projetos UniRITTER  
(abr-dez)  
Acad. Alice Ciriaco PROBIC/FAPERGS - UniRitter (ago-dez)  
Acad. Sabrina Kohlrausch (BIC - UniRitter)  
Colaboração:  
Prof. Arq. Albano Volkmer (Presidente IAB-RS - FA/UFRGS)  
Prof. Arq. Tiago Holzmann (Vice-Presidente IAB-RS/UniRitter)  
Arq. Clarissa Schostack (IAB-RS)  
Acad. Manoela Bairros Schmidt - Monitora Disciplina Arquitetura  
no Brasil (FA/UFRGS)  
Arq. Alessandra Rambo Szekut (Ex - BIC - UniRitter)  
Arq. Luciane Stürmer Kinsel (Ex - BIC - UniRitter)  
Arq. Patrícia Panizzi - (Ex - BIC - UniRitter)

#### 2006

Acad. Amanda Mendes - Monitora Núcleo de Projetos UniRitter  
(mar-dez)  
Acad. Noemi Ferreira - Monitora do Núcleo de Projetos UniRitter  
(mar-dez)  
Acad. Alice Ciriaco - FAPERGS - UniRitter (jan-ago)  
Acad. Sabrina Kohlrausch - FAPERGS - UniRitter (set-dez)  
Colaboração:  
Arq. Iran Rosa (Presidente IAB-RS/ FA/UFRGS)  
Prof. Arq. Albano Volkmer (Conselho Superior IAB-RS)  
Prof. Arq. Tiago Holzmann (Secretário Geral IAB-RS/UniRitter)

#### 2007

Acad. Alana Cantú (Monitora/Núcleo de Projetos-UniRitter)  
Acad. Roberta Costa (Monitora/Núcleo de Projetos-UniRitter)  
Acad. Sabrina Kohlrausch (FAPERGS-UniRitter)  
Acad. Paula de Moraes Lopes (Acadêmica Colaboradora)



Alexandra Staudt Follmann Baldauf

## **Coordenação modular da construção: conceitos, objetivos e módulo**

O meu interesse pela Coordenação Modular surgiu durante minha graduação, quando foi oferecida uma disciplina optativa chamada *Edificação Industrializada*. O nome pareceu-me bastante sugestivo e eu, sempre incomodada com a maneira tradicional como a maioria das edificações eram construídas, interessei-me em cursá-la. E foi então que conheci a Coordenação Modular, um tema que desde o início me encantou, e que hoje vem sendo novamente motivo de estudos, tendo em vista a necessidade atual de qualificar a indústria da construção civil no Brasil, principalmente em relação às questões de produtividade e sustentabilidade.

Apesar de já estar consolidada há décadas nos países industrializados e a despeito das vantagens que traz, a Coordenação Modular não encontrou espaço em um país como o Brasil, destacado em várias áreas da ciência e da tecnologia e mesmo da indústria da construção civil. Dessa forma, o objetivo do texto a seguir é introduzir o leitor na teoria da Coordenação Modular. Os aspectos escolhidos foram a sua conceituação, objetivos e algumas questões relativas ao módulo.

### **Coordenação Modular: o que é?**

Algumas definições, defendidas por alguns autores, são destacadas a seguir.

Para Mascaró (1976), a Coordenação Modular é “um mecanismo de simplificação e inter-relação de



Figura 01 (página anterior) - Coordenação modular e construção civil. Fotomontagem de Juliano Vasconcellos.

grandezas e de objetos diferentes de procedência distinta, que devem ser unidos entre si na etapa de construção (ou montagem), com mínimas modificações ou ajustes”.

A ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas), em uma publicação intitulada “Síntese da Coordenação Modular” define-a como sendo “a aplicação específica do método industrial por meio da qual se estabelece uma dependência recíproca entre produtos básicos (componentes), intermediários de série e produtos finais (edifícios), mediante o uso de uma unidade de medida comum, representada pelo módulo” ([1975?]). Já na NBR<sup>1</sup> 5706: “Coordenação Modular da construção - procedimento”, a ABNT (1977) usa como definição “técnica que permite relacionar as medidas de projeto com as medidas modulares por meio de um reticulado espacial modular de referência”. Rosso (1976) é contrário a esta definição, pois acredita que os que a definem como técnica vêem-na apenas como um instrumento de projeto, rigorosamente disciplinado pelo uso de retículas e quadrículas, “enquanto na verdade é uma metodologia sistemática de industrialização”.

Lucini (2001) entende por Coordenação Modular “o sistema dimensional de referência que, a partir de medidas com base em um módulo pré-determinado (10 cm), compatibiliza e organiza tanto a aplicação racional de técnicas construtivas como o uso de componentes em projeto e obra, sem sofrer modificações”.

---

1. NBR: Norma Brasileira

A definição que pode ser considerada a mais atual e abrangente, que desmistifica a Coordenação Modular do rigorosismo a que muitas vezes é associada, é dada por Greven (2000): “ordenação dos espaços na construção civil”.

### **Coordenação Modular: objetivos**

De uma forma bastante genérica, pode-se dizer que a Coordenação Modular tem como objetivo a *racionalização da construção*. Rosso (1980) define racionalização como a aplicação mais eficiente de recursos para a obtenção de um produto dotado da maior efetividade possível.

Todas as etapas do ciclo produtivo, desde a normalização, a certificação e projeto dos componentes; passando pela matéria-prima utilizada para sua fabricação; pelos projetos arquitetônico, estrutural e complementares; até a montagem e manutenção das edificações ficam envolvidas. Dessa forma, todos os intervenientes da cadeia produtiva são co-responsáveis pela busca do sucesso.

Em função deste envolvimento conjunto, podem ser formulados diversos objetivos específicos, que se relacionam mutuamente, ocorrendo de forma simultânea e interligada, sendo indissociáveis.

Com normas técnicas bem elaboradas seguidas por um eficiente sistema de certificação, os componentes passam por uma *padronização dimensional*, a partir da qual têm as mesmas características dimensionais, e por uma *redução da variedade de tipos*, através do

emprego de medidas mais utilizadas no mercado, a serem escolhidas na série de medidas mais adequadas ao sistema modular. *A produção dos componentes é seriada*, e não mais sob medida. Mesmo sendo produzidos por indústrias diferentes, essas características asseguram a *intercambialidade* entre eles, pois passam a ser compatíveis entre si, em função de suas dimensões serem múltiplas do módulo decimétrico. Dessa forma ruma-se à *industrialização aberta*<sup>2</sup>.

A padronização dos componentes, segundo Rosso (1976), ainda *viabiliza as exportações*, abrindo a possibilidade de os produtos circularem internacionalmente. Segundo o mesmo autor, esta estratégia foi usada por diversos países europeus, como Dinamarca, Espanha, França e Itália, para desenvolver as exportações e equilibrar a balança comercial. Essa questão da exportação foi ponto crucial para que países como a Alemanha, em 1971, e a Inglaterra, em 1972, se vissem obrigados a fazer modificações em suas normas e/ou sistema de medidas, a fim de se enquadrarem nos princípios utilizados em todos os demais países industrializados.

Além disso, há uma *simplificação do projeto*, tanto pelo fato de os *detalhes construtivos mais comuns já estarem solucionados* em função da própria padronização, quanto pelo *estabelecimento de uma linguagem gráfica, descritiva e de especificações* que será comum a

---

2. Forma de industrialização na qual os componentes são produzidos a partir de um módulo-base, para que sejam combinados com outros componentes, qualquer que seja o fabricante.

fabricantes, projetistas e construtores (Lucini, 2001), facilitando o entendimento entre os intervenientes do processo. Isso acaba por *disponibilizar mais tempo para o profissional de projeto* abordar com mais intensidade a criatividade arquitetônica.

A Coordenação Modular promove a *construtividade*, que significa, de forma simplificada, facilitar a etapa de execução (Oliveira, M., 1999). A execução passa a ser uma *montagem tipificada* (Lucini, 2001), pois utiliza componentes padronizados e intercambiáveis que não necessitam de cortes, auxiliando então na *redução do desperdício*.

Com relação aos quesitos de sustentabilidade, a Coordenação Modular *reduz o consumo de matéria-prima* e aumenta a capacidade de troca de componentes da edificação (Angioletti; Gobin; Weckstein, 1998), facilitando a sua *manutenibilidade*.

Para os fabricantes de componentes, projetistas e executores, ainda traz *agilização operacional e organizacional*, em função da *repetição de técnicas e processos e do domínio tecnológico* (Oliveira, 1999). Lucini (2001) ainda aponta como vantagem o *controle eficiente de custos e de produção*.

Em resumo, tudo isso traz *aumento da produtividade e uma conseqüente redução de custos*, objetivos sempre buscados. Dessa forma, contribui-se para a *qualificação da indústria da construção civil*.

### **O módulo na Coordenação Modular**

Alcançar todos esses objetivos somente é possível com a utilização de um módulo, que vai orientar desde a produção dos componentes construtivos, passando pelos projetos arquitetônico, estrutural e complementares, até a execução da obra. Também chamado de módulo-base, o módulo é universalmente representado por “M”.

Segundo a Agência Européia para a Produtividade (1962), o módulo desempenha três funções essenciais:

- a) é o denominador comum de todas as medidas ordenadas;
- b) é o incremento unitário de toda e qualquer dimensão modular a fim de que a soma ou a diferença de duas dimensões modulares também seja modular;
- c) é um fator numérico, expresso em unidades do sistema de medida adotado ou a razão de uma progressão.

Na reunião realizada em Paris, em junho de 1957, pelo subcomitê TC<sup>3</sup>-59 da ISO (International Organization for Standardization), houve uma votação que aprovou oficialmente a adoção da medida de 10 cm ou 4 polegadas como módulos-base, que já haviam sido propostos anteriormente (Bussat, 1963). Atualmente o módulo adotado internacionalmente é o decímetro (10 cm), normalizado pela ISO. Somente os Estados

---

3. TC: Technical Committee

Unidos ainda utilizam o módulo-base de 4 polegadas. O uso do decímetro como módulo-base internacional se deve ao fato de que o sistema de medidas adotado internacionalmente é o métrico, em conformidade com o Sistema Internacional de Unidades, o SI, segundo o INMETRO (Instituto Nacional de Metrologia, Normalização e Qualidade Industrial, 2003). Desde 1950, com a publicação da NB-25R, o Brasil já adota o decímetro como módulo.

Além do módulo é necessária a utilização de multimódulos e de submódulos. Como multimódulos (n.M, onde n é um número positivo inteiro qualquer) são recomendados: 3M, 6M, 12M, 15M, 30M, 60M pelo IMG (International Modular Group) (Rosso, 1976) e 12M, 15M, 30M, 60M pela ISO (Rosso, 1976). Para o caso do Brasil, o mesmo autor sugere o multimódulo 2M para a coordenação altimétrica (elevações) e o 3M para a coordenação planimétrica (plantas baixas). A DIN (Deutsches Institut Für Normung, 1984) recomenda os multimódulos 3M, 6M e 12M.

No entanto, nem todos os componentes da construção podem ser fabricados segundo dimensões múltiplas do módulo, designadamente aqueles que, pela sua natureza, são obrigatoriamente inferiores ao módulo-base, como, por exemplo, entre outros, espessuras de painéis e de paredes, certos tipos de tubos e perfis. Para resolver esta situação, é admitida a utilização de submódulos (M/n). Rosso (1976) propõe a adoção dos submódulos M/4 (2,5 cm) e M/8 (1,25 cm) para espessura de painéis, para espessura de acabamentos e para peças especiais de fechamento.

### Finalizando...

Estes e outros princípios da Coordenação Modular, juntos, permitem que a construção torne-se uma “montagem”, como um jogo de encaixes, em que cada peça (componente construtivo) é compatível dimensionalmente com os componentes adjacentes. Esses princípios devem ser de conhecimento de todos os intervenientes<sup>4</sup> da cadeia produtiva da indústria da construção civil, pois somente assim a Coordenação Modular poderá ser utilizada e, conseqüentemente, trazer seus benefícios.

---

4. Nesta abordagem são considerados como intervenientes da cadeia produtiva os agentes governamentais, os agentes normalizadores, os agentes certificadores, as instituições de ensino, os arquitetos, os engenheiros, os projetistas, os fabricantes de componentes, os executores e os consumidores.

---

**Alexandra Staudt Follmann Baldauf** é Arquiteta e Urbanista, graduada no ano de 2000 pela Faculdade de Arquitetura da UFRGS, Mestre em Engenharia na área de Construção, pelo Programa de Pós-Graduação em Engenharia Civil da UFRGS, professora do Centro Universitário Feevale do Curso de Arquitetura e Urbanismo.

### REFERÊNCIAS

- ANGIOLETTI, R.; GOBIN, C.; WECKSTEIN, M. Sustainable development building design and construction - twenty-four criteria facing the facts. In: Managing for sustainability - endurance through change - simposium D: Construction and the environment. Anais... Gävle: CIB World Building Congress, 1998.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 5706: Coordenação Modular da construção: procedimento. Rio de Janeiro, 1977.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. Síntese da Coordenação Modular. Rio de Janeiro, [1975?].
- BUSSAT, P. Die Modulordnung im Hochbau. Stuttgart: Karl Krämer, 1963.
- DEUTSCHES INSTITUT FÜR NORMUNG. DIN 18000: Modulordnung im Bauwesen. Berlin, 1984.
- EUROPEAN PRODUCTIVITY AGENCY. La coordinación modular em la edificación. Buenos Aires: López, 1962.
- GREVEN, H. A. Coordenação Modular. In: GREVEN, H. A. Técnicas não convencionais em edificação I. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Engenharia Civil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000. Notas de aula.
- INSTITUTO NACIONAL DE METROLOGIA, NORMALIZAÇÃO E QUALIDADE INDUSTRIAL. Sistema Internacional de Unidades. Rio de Janeiro: INMETRO, 2003.
- LUCINI, H. C. Manual técnico de modulação de vãos de esquadrias. São Paulo: Pini, 2001.
- MASCARÓ, L. E. R. de. Coordinación modular? Qué es? Summa, Buenos Aires, n. 103, p. 20-21, ago. 1976.
- OLIVEIRA, M. Um método para obtenção de indicadores visando a tomada de decisão na etapa de concepção do processo construtivo: a percepção dos principais intervenientes. 1999. 376 p. Tese (Doutorado em Administração) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- ROSSO, T. Racionalização da construção. São Paulo: FAUUSP, 1980.
- ROSSO, T. Teoria e prática da coordenação modular. São Paulo: FAUUSP, 1976.



Ana Carolina Pellegrini

**Se a via crucis virou circo, eu estava aqui...**

Segunda-feira depois da Páscoa no Brasil não é feriado. Na Itália, sim. Trata-se da “Pasquetta”. Uma coisa que eu não entendi bem, mas que significa que ninguém trabalha de novo. E significa também que as estradas tornam-se lotadíssimas! Quem é de Roma, vai para a Toscana, quem é da Toscana, vai para Nápoles, de Nápoles para Roma, etc., etc. E todo o feriadão, este ano de 2007, foi presenteado com solzinho que animou muita gente a já começar arriscar uma prainha. Tem aqueles, os mais ricos, que vão visitar outras capitais européias. Mas também tem os ricos dos outros países, que lotam a cidade de Roma. Quer dizer, acotovelam-se apenas no centro histórico. Eu mesma caminhei praticamente sozinha pela rua nas imediações da minha casa. É que eu moro onde os romanos moram. Não onde os turistas se hospedam.

A escadaria da Piazza di Spagna já recebeu suas flores tradicionais. Na semana passada, a prefeitura plantou em torno de mil mudas de azaléias lilases, brancas e cor-de-rosa, em vasos sobre os degraus que conduzem à *Trinità dei Monti*. E domingo à tarde eu estive lá. Mas quase não tinha lugar para sentar. E, de cima, não se via o chão. A massa de turistas cobria os bloquinhos de tufo vulcânico e os maravilhosos meio-fios de travertino que pavimentam as praças e ruas da cidade.

Agora, massa de gente, mesmo, eu encarei na Sexta-Feira Santa e no domingo de manhã. Na sexta, eu e minha amiguinha do Orkut, Renata, resolvemos assistir

---

Figura 01 (página anterior) - O calçamento de tufos e os meio-fios de mármore travertino dão impressionante unidade ao caos da cidade de Roma.

Foto: Ana Carolina Pellegrini.



Figura 02 - O percurso pela Via dei Fori Imperiali (grande cirurgia urbana empreendida por Mussolini, a qual implicou a destruição de importantes testemunhos da história romana) até o local da celebração da Via Sacra, com o Coliseu ao fundo.  
Foto: Ana Carolina Pellegrini.

a Via Crucis, que aconteceria na frente do Coliseu. Olha: ver, ver, mesmo, eu só vi um papa formiguinha. E no final. Agora, vivenciar, ah, aí foi 100%. Porque o passeio esse foi a PRÓPRIA Via Crucis. Era gente de todos os jeitos, de todos os lados. Gente chorando de emoção, gente falando alto, sem dar a mínima para o que estava acontecendo. Todos os idiomas possíveis. Todos os tipos de hábitos para freiras. Tinha umas modelinho Madre Teresa de Calcutá, outras todas de preto. Outras, mais modernas, só com o vezinho. Todas esperando o papa-star. Renata, pobrezinha, achou que ia ser rapidinho. Apavorou-se quando viu que, depois de esperarmos quase uma hora a Via Crucis começar, ainda teríamos de esperá-la terminar. Porque não havia a menor chance de nos mexermos dali antes do fim. De “padres completos”, então, tava cheio. Aprendi essa expressão com Atalábio, um jesuíta muito amigo da nossa família, que morou alguns anos aqui. Ele nos contou que não usava hábito nem a golinha aquela de padre (ou só a golinha, nem me lembro). Ou seja, era praticamente um padre à paisana. Aí, certo dia, uma senhora, se não me engano lá no Vaticano mesmo, disse que preferia se confessar com outro que não fosse ele. Porque queria um “padre completo”. Pois então, na Via Crucis, assim como no resto da cidade, estava repleto de padres completos.

Teve uma hora que começaram a distribuir velas. Os turistas, claro, correram para pegar. Afinal, turistas pegam tudo – para ficar de recordação. Mas estava cheio de gente da cidade, também. Tinha uma família atrás de nós que, pelos papos, assiste à Via Crucis todo ano. Diziam: “ - No ano passado, deixei a mamãe assistir

ali debaixo da árvore, mas não dava para ver nada. No ano que vem temos que conseguir ficar daquele lado..." E esses eram os donos do banquinho. Um banquinho desmontável, que parecia um tripé. E, graças à simpatia da Renata, que se apertou para caber todo mundo, horas depois, eles estavam me oferecendo o assento para descansar um pouquinho. Essas coisas de multidão são interessantes... Tem uma hora que todo mundo começa a ficar amigo. Ou passa a se odiar. Não tem mais ou menos. Uma alemã começou de papo comigo. Mas eu – e os que me conhecem sabem bem – sou do tipo que odeia os outros na multidão. Bato até em criança. Renata, não. É das que ficam amigas. E estávamos juntas. Ela explicando para a alemoa onde ficava o Brasil... e eu fingindo que era muda.

De bom, mesmo, tinha o Coliseu do lado, todo iluminado, vestido para a festa. E o Arco de Constantino, igualmente de gala, firme e forte, um dos últimos monumentos da Roma Imperial. Aliás, Constantino que, diga-se de passagem, mudou a capital do império para Bizâncio e deu início à legitimação institucional do cristianismo.

Lá pelas tantas, cheiro de cabelo queimado. Deve ter sido alguma vela atingindo os cabelos secos das nativas. Porque vou dizer uma coisa: que gente pra ter cabelo feio! Minha amiga Adri, que vive na Itália há anos, disse-me que desde pequeninhas elas pintam os cabelos, o que contribui para estragar. E tem o problema da água... Tem alguma coisa de diferente, mais calcário. Muito mais! As meias ficam duras, as toalhas, uma lixa. E os cabelos, uma palha. E não, não



Figura 03 - Imagem noturna do Coliseu.  
Foto: Ana Carolina Pellegrini.



Figura 04 - À direita da foto, os restos do Fórum Romano, que serviu de palco para o Papa. À esquerda, um cantinho do Arco de Constantino. E no meio, a multidão que aguardava o começo da função.

Foto: Ana Carolina Pellegrini.

é falta de amaciante ou condicionador. Tem a ver com a composição da água mesmo. O resíduo é tanto que, antigamente, chegava a depositar-se nas tubulações dos aquedutos. Quando das invasões bárbaras, muitos deixaram de funcionar por terem sido destruídos pelos inimigos, mas vários outros pifaram por falta de desentupimento mesmo.

E lá estava eu. Eu, que não tinha tido paciência nem para o filme do Mel Gibson... agora estava ouvindo em italiano toda Paixão de Cristo. Legal o Pai Nosso em latim. Os caras liam tudo em italiano. Mas na hora de rezar era em latim. E o dono do banquinho, atrás de mim, acompanhava direitinho.

Lá pelas tantas, o pessoal começou a abandonar. E sobraram uns spacinhos mais na frente. Foi essa hora que a formiguinha branca vinha chegando. Colocou-se no púlpito, lá em cima, pra falar ao povo. E foi aí que eu vi o papa. Preferia ter visto o outro, mas cheguei tarde. Sobrou-me esse com nome de veneno para rato. Mas foi legal.

Finita a última estação da Paixão, começou a lenda para ir embora. Mas foi mais fácil do que eu tinha imaginado. Saímos com calma, quase onze e meia da noite (havíamos chegado às oito e meia), lembrando que o metrô já ia fechar. A linha B, né. Porque a linha A é *chiusa* desde as nove. Renata, que não queria ir para casa muito tarde, porque ia trocar de apartamento no sábado, cedeu ao meu convite para tomarmos uma cervejinha em algum *pub* próximo. Saímos na direção da *Piazza Venezia*. Caminhamos

mais um pouco, e chegamos neste bar. Na *Via Arenula*. Sentamos e pedimos um *pannino* cada uma. Eu tomei cerveja – finalmente, uma bem gelada - e Renata foi de vinho. *Pub* irlandês. Garçom saliente. Do Egito. Fazia mil coisas com as garrafas, bebia cerveja, coquetéis. E tinha o outro. Sério. Seríssimo. Tomava só água e não fazia nenhuma acrobacia. Era o mais lindo. Nossa! Numa coisa eu andei reparando... os mais bonitos são os mais comuns. Para não falar os mais pobres, mesmo. Quer dizer, os mauricinhos, que têm dinheiro, são bem normaizinhos, de maneira geral, até meio baixinhos. Agora, carabinieri, motoristas, lixeiros, garçons... cruzeiros! São lindos. Outro dia veio um cara carregar uns móveis aqui em casa. *Mamma mia!* Parecia aquelas armadilhas de câmera escondida em programa de TV dominical... Sabe essas coisas que, no Brasil, só acontecem em novela, do tipo o mecânico ser o Gianecchini? Aqui isso é vida real. Mas sucede que foi o garçom egípcio que nos presenteou com dois coqueteisinhos bonitinhos em uns copinhos pequeninhos. Daí, desobedeci minha mãe e aceitei bebida de estranhos.

O resultado foi que tanto eu, como Renata, sentimos o chão mais fofinho na hora de ir embora. E, além disso, nos perdemos. Mas não foi por causa dos copinhos. Aí já foi culpa do tal de traçado viário que está cheio de gente que chama, equivocadamente, de “espontâneo”. Essa disposição orgânica das vias faz com que nenhuma seja paralela à outra. E, muitas vezes (muitas mesmo), a gente termina andando em círculos. Aqui em Roma tem algumas “pistas” que nos salvam de passar mais de 1 hora andando para o lado errado.

A que nos brindou na sexta foi o rio. Pensávamos que estávamos caminhando para a *Piazza Venezia* quando o *Tevere* apareceu. Aí é aquela decepção. Como pudemos nos enganar tanto?! Mas tem também o *Corso Vittorio Emanuele II*. Uma rua movimentada que corta a cidade do rio até a *Piazza Venezia*. É ela também que separa o lado onde ficam *Pantheon* e *Piazza Navona* do lado que fica o *Campo de' Fiori*, um lugar bem legal de sair à noite. Esses dois primeiros são verdadeiros ímãs da cidade. Não importa para onde se vá, ou de onde se venha, sempre se vai passar por um deles, ainda que o *Pantheon* esteja ganhando, disparado.

Mas a verdade é que ninguém fica perdido para sempre. Muito menos uma arquiteta com mapa na mão. Em seguida, voltamos ao trajeto pretendido. Tive muita sorte. Cheguei bem na hora que o ônibus noturno 60N estava se preparando para sair da parada, na *Piazza Venezia*. Para partir dali ele faz uma voltinha, e dá para ver o Capitólio. Pena que o trajeto é tangencial à colina, e não um percurso axial, como tinha previsto o Michelangelo com a articulação entre a *Cordonata* e a *Via d'Aracoeli*.

Essas coisas Roma tem de legal. Revelações o tempo todo. E cotidianas. Ruínas, monumentos, obeliscos... Tudo aparecendo como mágica em momentos inesperados. E na Sexta-Feira Santa ainda tinha a lua...

Sábado, passei o dia totalmente sozinha em casa, já que Elisa, a bióloga com quem divido o apartamento, também foi amontoar-se na estrada para a Toscana. Já o domingo foi dia de outra função. A missa de

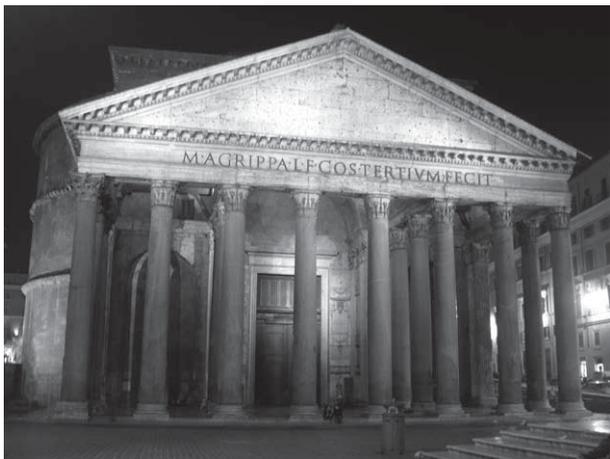


Figura 05 - Vista noturna do Pantheon.  
Foto: Ana Carolina Pellegrini.



Figura 06 - Vista noturna da Piazza del Campidoglio.  
Foto: Ana Carolina Pellegrini.

Páscoa no Vaticano, que começaria às 10h e 30min. Apesar de ter ido dormir relativamente cedo no dia anterior, acordei tarde. Não sei o que tem essa minha cama... não dá vontade de acordar. Apesar do atraso, levantei-me com calma, tomei cafezão (eu adoro a hora do café da manhã), arrumei-me e, quando vi na TV que a missa já tinha começado, fui pegar o metrô. Daqui de casa para o Vaticano, tem que trocar de linha, da B para a A. Saí na rua, não tinha uma alma. Pensei: “me dei bem, em minutos estarei lá”. Metrô vazio. Tinha que descer na *Termini*, para passar para a linha A. Tudo sob controle. Quando cheguei na plataforma do trem que ia na direção da Basílica de São Pedro, surpresa! Tinha gente até para fora. Fila para chegar perto da plataforma. Gente que não acabava mais. Todos com a mesma idéia que eu. Mas aí fiquei fria. Deixei a multidão se espremer no primeiro trem.

Tem umas coisas que eu não entendo... uma delas é por que as pessoas correm tanto no metrô. Afinal, ninguém corre assim pela rua para entrar ou sair do ônibus. Mas quando sai do metrô, tem sempre que fazer ar de que está atrasado e com muita pressa. Em virtude disso, tem a outra coisa que eu não entendo: por que espremer-se feito sardinha num vagão de metrô, se é certo que dali a 5 minutos passa outro trem? Bem, fiquei para trás, esperando o próximo, que veio bem mais vazio. E fiz um trajeto bem mais tranqüilo.

Nas imediações da Praça de São Pedro estava aquela muvuca. Gente para todos os lados. E os camelôs

vendendo falsas bolsas Fendi, D&G... e umas bolinhas desgraçadas que fazem um barulhinho “tzzzzzzzz”, que perseguem a gente por todos os lugares.

A colonata do Bernini estava dura de gente, apesar de isolada pelos *carabinieri*. Só dava para acessar a praça pela frente. O peristilo, apesar de visualmente permeável (depois de uma certa altura, claro), tornou-se intransponível, graças a umas grades bagaceiras de fazer o mestre barroco revirar-se lá no túmulo da *Santa Maria Maggiore*.

Daí, fui devagar, e sempre. Cheguei ainda antes da consagração. Tinha alto-falantes espalhados por toda a praça e ao longo da *Via della Conciliazione*. E muita, muuuuita gente. E como gostam de assoar o nariz! Parece que esperam ficar bem apertadinho, atrás do pescoço da gente, para daí começar aquela nojeira. Um *schifo*! Atrás de mim tinha um grupo de brasileiros. Daqueles que a gente faz força para ficar muda para não ser reconhecida por eles. Uma guria gritona, só preocupada em tirar fotos, comandar os caras que estavam com ela para captar seus melhores ângulos (o que contribuía para a demora da operação), de preferência, com o papa – desta vez, microscópico – junto. Me puxei na cara de européia e fiz pscchhhh! Dei uma boa moralizada naqueles 5 metros quadrados de missa. Ficou mais fácil ouvir as caretas palavras de Benedetto Sedicesimo.

Segurei a onda no sol mais um tempo, e resolvi caminhar. Foi aí que descobri as caixas de som espalhadas por todos os lados, uma coisa meio Grande



Figura 07 - A multidão na Praça de São Pedro com a colonata barroca de Bernini ao fundo.

Foto: Ana Carolina Pellegrini.



Figuras 08 e 09 - A *Via della Conciliazione* abarrotada de fiéis, manifestantes e turistas na manhã do Domingo de Páscoa. Fotos: Ana Carolina Pellegrini.

Irmão. Do Orwell, não do Pedro Bial. E, quando comecei a descer a via que o Mussolini abriu para reforçar o eixo monumental da composição barroca, vinha chegando a marcha contra a pena de morte. Manhã movimentada aquela.

No final de tudo, hordas de turistas e nativos deslocaram-se em direção às duas pontes que atravessavam o *Tevere* rumo ao almoço. Tinha gente por todos os lados. Fui até o *Campo de' Fiori*. Achei uma sanduicheria bem legal. Preço justo e comida gostosa. E ainda fiquei vendo o Giordano Bruno pela porta. Ah, e comi sentada pelo mesmo preço, o que é difícil de conseguir, quando não se está no *Burger King* ou no *Mc Donald's*.

Depois decidi submeter-me à *via crucis* da Páscoa. Fui aos locais turisticamente confirmados da cidade para fotografar as multidões. Comecei pela *Piazza Navona*. Divertido, estátuas vivas, músicos e o tzzzzzzzz! Depois iniciei uma caminhada patética, que me levou ao *Pantheon* e me trouxe de volta ao antigo Estádio de Domiciano (que hoje é a própria *Piazza Navona*). Humilhada e cansada por ter me perdido, peguei o mapa na mão, concentrei-me e voltei. Aproveitei para entrar no meu edifício preferido aqui da capital italiana, o milenar *Pantheon*. *Affollato* de turistas. Mas, pela primeira vez, o vi com sol. Sol pra valer. Daí, fiquei boquiaberta com o facho de luz que penetra pelo óculo de 9m e ilumina as paredes interiores. Se tivesse onde sentar, teria ficado ali toda a tarde, acompanhando o “canhão” de luz que compõe esse espetáculo há quase 2 mil anos.



Figura 10 - A vista para a estátua de Giordano Bruno, que fica bem no centro do *Campo di Fiori*, local em que o teólogo e filósofo italiano foi queimado vivo pela Santa Inquisição, em 1600, condenado por heresia.  
Foto: Ana Carolina Pellegrini.

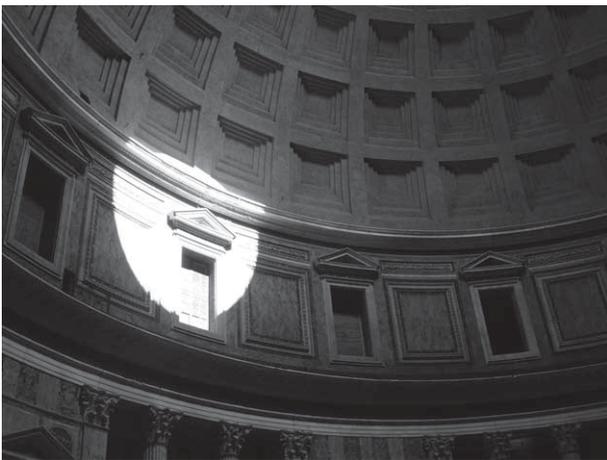
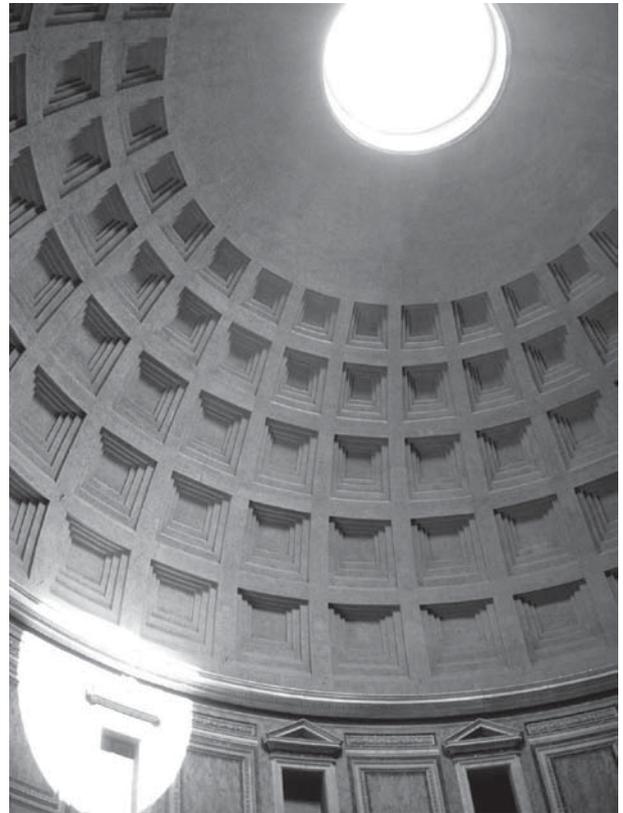


Figura 11 e 12 (direita) - O fecho de luz banhando os interiores do Pantheon, o fantástico templo a todas as divindades construído pelo imperador Adriano, no século II d.C.  
Fotos: Ana Carolina Pellegrini.

Segui para a *Fontana di Trevi*, afinal, estava em busca de fotos legais, de observar os turistas, a forma como consomem a cidade. Não têm tempo a perder. E acabam perdendo tanta coisa. Pena, porque às vezes também sou turista. Pelo menos, sou uma turista arquiteta, o que, modéstia à parte, ajuda-me a conhecer os lugares um pouco melhor.

Domingo, no meio da confusão toda, peguei-me sentindo a cidade. É muito legal porque o traçado intrincado das ruas estreitas desembocando em grandes praças e monumentos não faz variar apenas as visuais. Não é só aquilo que o olho apreende que se modifica. Muda o som; os ruídos se ampliam nas praças. O mais divertido, entretanto, é a temperatura, que troca o tempo todo. Ruas estreitas, escuras: friozinho. Praças e monumentos: calor, solzão. É claro que nos dias de sol isso fica mais evidente, mas podem-se perceber as variações sempre. E essas sensações acabam determinando percursos, as escolhas de trajetos. O bota e tira dos óculos de sol. A mochila para frente e para trás. A sensação de segurança... A umidade das ruas medievais, contraposta à secura das praças, que só é interrompida pelas fontes de todos os formatos.

A *Fontana di Trevi* estava incrivelmente cheia de gente. E tinha um senhor armado com um cabo de vassoura tentando pescar seu casaco de dentro d'água. Apreendi um pouco sobre ela num livro bem legal que comprei na semana passada, o qual explica a constituição geológica do território romano e sua importância no sucesso da capital do império, sua



Figura 13 - A vista da praça com a famosa *Via dei Condotti* ao fundo, também entupida de turistas, que desfilam por ali admirando as vitrines das mais famosas e caras lojas do mundo da moda.

Fotos: Ana Carolina Pellegrini.



Figura 14- Algumas vias estreitas e escuras como essa conduzem a praças amplas e ensolaradas, contribuindo para a diversidade de sensações provocadas durante as caminhadas no Centro Histórico.

Foto: Ana Carolina Pellegrini.



Figura 15 - A Fontana di Trevi, espaço da cidade consagrado pelo filme *La Dolce Vita*, de Fellini, não lembra nem de longe o sossegado local escolhido pela personagem de Anita Ekberg para o seu famoso banho com o jornalista interpretado por Marcello Mastroianni.  
Foto: Ana Carolina Pellegrini.



Figura 16 - A escadaria da Piazza di Spagna é um dos locais preferidos dos turistas, que ficam ali sentadinhos descansando da maratona que é conhecer em poucos dias uma cidade como Roma.  
Foto: Ana Carolina Pellegrini.

responsabilidade pela manutenção de construções tão antigas até hoje.

Depois, mais um pouquinho de confusão na *Piazza di Spagna*, conforme já comentei no início. A escadaria estava completamente lotada. E pensar que foi ela que resolveu o “probleminha” topográfico que o Papa Sixto V teve que enfrentar em seu plano urbanístico. A idéia era de que a *Strada Felice (Via delle Quattro Fontane)* ligasse a igreja de *Santa Croce in Gerusalemme* (no limite da cidade) até a *Piazza del Popolo*, passando por *Santa Maria Maggiore* e *San Carlo alle Quattro Fontane*, todo o percurso devidamente indicado por vários obeliscos roubados dos egípcios ainda em tempos imperiais. Mas não foi exatamente assim que funcionou. Da Igreja de *Trinità dei Monti* até a Praça do Povo o terreno despenca, o que precisou ser solucionado através dos degraus e do desvio do percurso para a *Via del Balduino*.

Bem, mas a praça tinha até time de futebol adolescente uniformizado. E vários, vários guias turísticos carregando aqueles pauzinhos-antenas com fitas coloridas ou flores na ponta. Hoje vi uns com umas espécies de telefonezinhos celulares. Pelo que eu entendi, o guia vai falando lá na frente e cada um vai ouvindo em seu radinho. Fiquei imaginando quanto isto custaria.

Enchi-me de coragem e fui pegar o metrô. Até que estava tranqüilo. Cheguei logo em casa. E de metrô a coisa fica ainda mais esquisita. Parece um portal dimensional. Saí de uma confusão de gente, falatório,

criança chorando (como tem gente que viaja com criança!), pessoas se batendo. Aí entrei naquele tubinho. Saí aqui perto de casa. Silêncio. Sem carros na rua. Ouvia até os meus passos na calçada.

Daí virei dona de casa de novo. Vi TV no sofá, fiz comida, alimentei a gata. Elisabetta voltou antes, de surpresa. E o feriado *da sola* acabou.

Ou melhor, a primeira parte do feriado. Ainda tinha a *Pasquetta*. Porque, afinal de contas, os pagãos também precisam de um dia para comemorar.

Dia perfeito! Fui à *Villa Borghese* com Caterina e seus amigos. Caterina é uma menina (quer dizer, trintona, como eu) que conheci através de um amigo de Elisa, o qual veio fazer a *colazione* conosco outro dia, Andrea Vidotto. Lembrem-se que aqui o nome Andrea é masculino, de onde se conclui que o Andrea Palladio, ao contrário do que muitos pensam, era homem. Aliás, cheio de confusões esse Palladio. Suas *villas*, como a Rotonda, que fica na cidade de Vicenza, não são casas de pobre, como poderia pensar um desavisado. *Villa* aqui na Itália, é coisa de gente chique! Mas, voltando ao café da manhã, Andrea é professor na faculdade de arquitetura da Uniroma3. Acessível, me deu vários contatos legais. Inclusive o telefone de Caterina.

A primeira vez que encontrei com ela foi no *Auditorium*, projeto do Renzo Piano. Ou melhor, encontramos-nos, sem querer, no ônibus, a caminho de nosso *appuntamento*. Ela é uma versão mais baixa, morena e magra e de cabelos crespos da Ana Carolina.



Figura 17 - O projeto de Renzo Piano é uma das poucas intervenções contemporâneas de Roma, e conta com 3 grandes auditórios cobertos por cascas metálicas e um grande anfiteatro ao ar livre que conecta os volumes.

Foto: Ana Carolina Pellegrini.



Figura 18 e 19 - Os interiores dos auditórios são totalmente revestidos de madeira. Nesse dia tive a sorte de ouvir uma conferência do matemático Benoit Mandelbrot – a formiguinha sentada no palco – o pai dos fractais, por ocasião do Festival da Matemática.

Fotos: Ana Carolina Pellegrini.



Figura 20 - Galleria Nazionale d'Arte Moderna, num dia de sol parecido com o da Pasquetta.  
Foto: Ana Carolina Pellegrini.

Acertamo-nos de cara. Coisas de mulher. Em 15 minutos já não estávamos mais falando de arquitetura moderna (ela também é uma docomomina), mas sim dos ex, dos amigos, da experiência de morar fora (ela fez o doutorado sanduíche dela no ano passado), enfim... aqueles encaixes que a vida reserva. Depois de dois *prosecchi*, ela já estava me fazendo prometer que a acompanharia no programa do feriado.

Pois não é que o programa foi um clássico piquenique da *Villa Borghese*, com toalhinha xadrez e tudo? Aproveitei para fazer amigos novos. Um querido casal, Martina e Fabio, Giovanni e o Claudio. E totalmente dispostos a me receber. Passamos a tarde atirados na grama, comendo coisinhas que Caterina e Martina preparam. Jogando *frisbee*... e falando de arquitetura. Claudio é uma espécie de Howard Roark, do filme (ou livro) de Ayn Rand, *Fountainhead*. Cabeção, sabe tudo de arquitetura. Amigo do Paulo Mendes da Rocha. Atento aos detalhes. Falou-me de vários lugares especiais da cidade que eu preciso conhecer. Disse que tem uma praça, no Aventino, a *Piazza dei Cavalieri di Malta*, que tem um buraco de fechadura através do qual pode-se ver a cúpula da Catedral de São Pedro. Enfim, companhia encantadora, mas tem o grave defeito de não ser daqui. Mora no Vêneto.

A tarde foi passando e decidimos visitar a mostra de Arturo Martini, na Galeria Nacional de Arte Moderna, que fica ali pertinho. Tudo bem, a arte é linda, e tal, mas o melhor veio nas escadarias. Ficamos lagarteando no sol, em frente ao edifício neoclássico. Atrás de nós, um cara tocando violão, baixinho. Acho

que era a aquela musiquinha do filme Romeu e Julieta (o do Franco Zeffirelli, óbvio). O sol quase se pondo. Cate e Giovanni dando showzinho de tango a pedido de Claudio. E aí o impossível aconteceu. Tudo virou uma cena de Fellini, quando um cavalo dourado apareceu pairando no céu azul. Fazia acrobacias e subia, subia... Na vida real, um balão de gás que se desprende da mão de alguma criança que brincava no parque. Para nós, um pégasus sem asas que deixou a tarde ainda mais especial.

O jantar foi na casa de Caterina. Todo mundo junto de novo. Tango de novo. Mas aí, cedendo a insistentes pressões, tentei ensinar o pessoal a dançar samba. Só a Cate e o Giovanni se arriscaram. Mas completamente durões. E os outros, meio impressionados. Para mim, eles pensavam que rebolar era coisa só de mulata. Achavam meio difícil de acreditar que uma *bionda* (aqui, no meio de tantas morenas, fui definitivamente promovida à loira) de olhos azuis se mexesse daquele jeito.

Mas duvidar por quê? Afinal de contas, naquele dia até cavalo já tinha voado...

O texto acima apresenta algumas das impressões da autora sobre a cidade de Roma, onde passou o primeiro semestre de 2007, realizando estágio de doutorando como bolsista da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

---

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



Ana Eliza Pereira Fernandes  
**Arquitetura de vidro: até quando?**

*“Os edifícios estarão bem adequados se, desde o princípio, se tem em conta o clima do lugar em que se constrói, porque não há dúvida de que devem ser distintos os edifícios que se fazem no Egito dos que se fazem em Roma.”*

*Vitruvio, século I a.C.*

Desde muito tempo atrás, o homem, quando aprendeu a construir, vem tentando lidar com duas necessidades básicas e, de certa forma, conflitantes: de um lado, a necessidade de criar espaços que sirvam de refúgio, que transmitam privacidade e proteção contra agressões e intempéries; de outro, que estes espaços permitam o contato com a luz, com o vento e a visão do espaço exterior. Assim, qual material seria capaz de possuir características tão opostas como transparência, proteção, leveza e durabilidade?

Quando o vidro foi descoberto, a resposta necessária a esta questão aparentemente difícil de ser respondida parece ter sido encontrada. Mas seu uso, inicialmente explorado na confecção de lanças e objetos decorativos, evoluiu de forma lenta, até chegar a ser considerado um material de fechamento. O vidro passou a ser utilizado em janelas, evoluiu juntamente com estas e, com o passar do tempo, o homem viu-se diante de prédios totalmente envidraçados que trouxeram, consigo, problemas nunca antes imaginados.

---

Figura 01 (página anterior) - Le Grand Palais.  
Fonte: <http://www.sxc.hu/photo/693387>

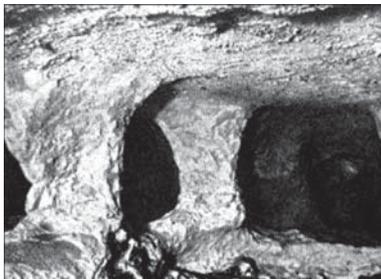


Figura 02 - As cavernas belgas utilizadas pelos homens neolíticos como moradia em 3000 a.C.: aberturas com função de acesso.  
Fonte: JACOBS, 1978, p.08.



Figura 03 - Ruínas das estruturas em pedra - Nuragui - erguidas pelos moradores da Sardenha, no período da Idade do Bronze: aberturas com função de iluminação.  
Fonte: JACOBS, 1978, p.06.

Após as duas grandes guerras mundiais começaram a surgir indícios da crise de energia, a qual teve seu ápice em 1973, devido à escassez de petróleo, quando o mundo teve que tomar medidas de redução do consumo de todos os seus derivados. No entanto, esse fato parece não ter sido suficiente para que os projetistas se preocupassem com o consumo energético excessivo resultante da eleição de determinadas tipologias de projeto; entre elas, aquelas que se caracterizam pela utilização abusiva do vidro.

A preferência por esta envoltória leve escora-se, entre outras causas, na ideologia disseminada pelo Estilo Internacional, fundamentando-se na integração da arquitetura com a natureza e no total controle artificial do microclima do edifício. Este fato, aliado ao impulso dado pela Revolução Industrial à evolução dos materiais e técnicas construtivas, à superprodução de vidro durante a Segunda Guerra Mundial e ao movimento modernista, resultou no surgimento de um grande número de torres envidraçadas, principalmente aquelas com caráter comercial, hoje presentes no mundo todo.

Em um país como o Brasil, que se caracteriza por um clima tropical, a consequência inevitável é o crescimento alarmante do consumo energético devido à necessidade de condicionamento artificial dos ambientes. Com isso, a disseminação desses edifícios envidraçados, cópias oriundas de países com clima frio, pode significar, cada vez mais, a falta de interesse dos projetistas com a racionalização do uso da energia elétrica em uma época em que a sociedade vem buscando respostas relacionadas a questões que envolvam coerência com a realidade regional e que visem a satisfazer de forma competente os parâmetros climáticos locais, resgatando o clima como condicionante básico de projeto.

Desta forma, este artigo abordará nas próximas páginas algumas considerações a respeito desta problemática.

### **Das cavernas às torres envidraçadas**

Sabe-se que as aberturas passaram por um processo evolutivo ao longo de toda a história da arquitetura. Muito tempo se passou desde aquelas pequenas, com função apenas de circulação, até se transformarem em grandes panos envidraçados. A seguir serão comentados alguns fatores considerados de grande influência na disseminação das torres envidraçadas em todo o mundo: a Revolução Industrial em função da evolução dos materiais e técnicas construtivas, a Segunda Guerra Mundial e o Movimento Moderno.

### **A Revolução Industrial e a evolução dos materiais de construção**

Assim como as habitações, as aberturas evoluíram de forma bastante diferente, dependendo da região na qual se encontravam. Em determinada época, as atividades que exigiam um certo nível de iluminação eram realizadas entre o nascer e o pôr-do-sol possuindo estas apenas a função de acesso à edificação. Posteriormente, a evolução natural das atividades do ser humano exigiu uma proteção mais efetiva das intempéries, e a luz natural teve que ser levada aos espaços internos. Assim, começaram a surgir novas aberturas, com funções diferentes das primeiras (que se caracterizavam apenas pela função de acesso) ganhando, aos poucos, novas funções como ventilação e iluminação. Estas permitiam a passagem do ar e da luz, condições básicas para o desenvolvimento das atividades humanas. Em períodos mais remotos, as civilizações, quando construam, utilizavam materiais disponíveis em suas regiões, normalmente encontrados na natureza, sendo estes responsáveis pela dimensão resultante dos vãos. Das cavernas, utilizadas pelos belgas no Período Neolítico e também na época dos glaciares, passamos pelas tendas, quando o homem começou a intervir na natureza, extraíndo dela os elementos necessários para a sua sobrevivência (figuras 02 a 06).

A Revolução Industrial foi um dos fatores de mais forte influência no desenvolvimento da arquitetura, já que trouxe consigo não apenas a descoberta de novos materiais de construção, mas também de novas técnicas de utilização, desconhecidas até aquele momento histórico.



Figura 04 - As tendas de pele de búfalo de índios norte-americanos: materiais obtidos da natureza.

Fonte: JACOBS, 1978, p.10.



Figura 05 - Naveta dos Tudons - 1000 a.C.

Fonte: HISTÓRIA GERAL DA ARTE, 1996, p.25.

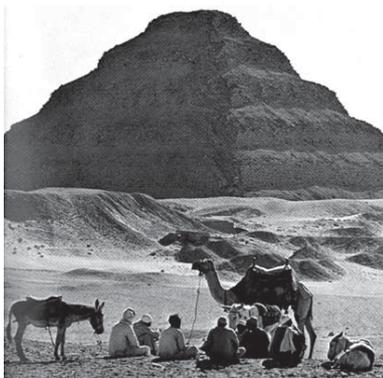


Figura 06 - A pirâmide de Djoser: o primeiro grande edifício construído em pedra.  
Fonte: JACOBS, 1978, p.27.

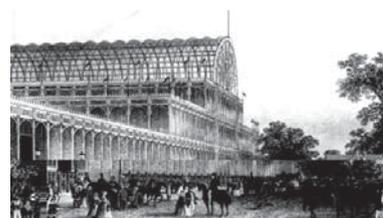
Entre os novos materiais, o uso do aço e do ferro através de vigas de grande porte tornou possível a existência de vãos livres maiores nas fachadas e conseqüente utilização do vidro como elemento de fechamento. Uma nova expressão formal surgiu na arquitetura como decorrência da utilização destes materiais e técnicas construtivas. Esta arquitetura foi utilizada em inúmeros edifícios, principalmente naqueles que necessitavam de muita iluminação como as estufas, galerias e pavilhões de exposições como o *Au Bom Marché* de Paris – o primeiro magazine moderno em vidro – a Biblioteca de Santa Genoveva, o Palácio de Cristal e a própria Torre Eiffel, alguns exemplos que se libertaram das formas clássicas do passado (figuras 07 a 09).

A evolução dos processos construtivos reflete-se, atualmente, na possibilidade de construção de grandes vãos que se utilizam dos mais diversos materiais para a sua execução. Mas, entre todos esses materiais, existe um, em especial, que merece um comentário maior devido a sua importante relação com o tema central deste trabalho: o vidro. A importância desta abordagem, quando relacionada ao surgimento das fachadas envidraçadas, fundamenta-se na conseqüente possibilidade de fabricação de vidros com melhor qualidade, com características térmicas, luminosas e acabamentos diferenciados, além da possibilidade de produção de chapas com dimensões nunca antes imaginadas. Torna-se importante comentar que essa evolução, juntamente com o desenvolvimento da tecnologia utilizada nos fornos de fabricação, pode ser considerada como de fundamental influência no surgimento de novos produtos, incentivando ainda mais o uso do vidro na arquitetura. Mas é importante salientar que o surgimento de novos vidros trouxe também a falsa idéia de que todos os problemas referentes ao condicionamento térmico e luminoso estariam resolvidos através de sua utilização. Segundo CARAM, SICHIERI e LABAKI (1997, p. 115);

*“Na realidade, nenhum vidro consegue operar milagres e solucionar um projeto mal resolvido em termos de orientação geográfica, ou de uso inapropriado de fachadas envidraçadas. O estudo dos problemas ambientais na fase do projeto é de fundamental importância, para evitar a ocorrência de problemas térmicos de difícil solução.”*

Assim, juntamente com o desenvolvimento da tecnologia das estruturas portantes em aço ou concreto armado, em poucos anos descobriu-se que era possível cobrir edifícios inteiros com vidro. Panos inteiros de alvenaria foram substituídos por esquadrias envidraçadas.

O surgimento e o desenvolvimento do vidro plano além da grande evolução dos materiais e produtos destinados às aberturas e componentes das fachadas, fizeram com que estes elementos passassem a ser projetados de forma cada vez mais integrada. Surgiram as fachadas envidraçadas que, no início, caracterizavam-se apenas pela ocupação do espaço entre os pisos ou entre os painéis de alvenaria. Aos poucos, as esquadrias foram se aproximando e as linhas horizontais e verticais foram diluindo-se no pano envidraçado. Desta forma, as fachadas de vidro, mais homogêneas, passaram a ocupar também a parte externa das lajes de piso, fazendo com que as esquadrias se tornassem mais finas e delgadas, quase imperceptíveis aos olhos de quem as via. Surgiram sistemas como o “structural glazing”, assim chamados devido à forma de fixação dos vidros na fachada ser através de silicone estrutural. Esse sistema consiste basicamente da evolução das fachadas cortinas, consagradas no período de 1960 pelos prédios comerciais no Brasil. Hoje, a junção entre os painéis de vidro é feita da forma mais estreita e discreta possível, desaparecendo de vez a alvenaria ao seu redor. Através deste sistema, os perfis metálicos escondem-se atrás do vidro. Atualmente, a fachada suspensa pode ser considerada uma das mais recentes evoluções da fachada estrutural, que se caracteriza, essencialmente, pela existência de um elemento pontual de vínculo, correspondente aos quatro vértices da chapa, eliminando a ancoragem contínua em quatro lados (figuras 10 a 12).



Figuras 07, 08 e 09 - À medida que os materiais e técnicas construtivas foram se desenvolvendo, os arquitetos foram explorando sua utilização. A Biblioteca de Santa Genoveva abriu caminho para a construção de edifícios em ferro e vidro como o Palácio de Cristal e a Torre Eiffel. Fonte: JACOBS, 1978, p. 140 e 141.

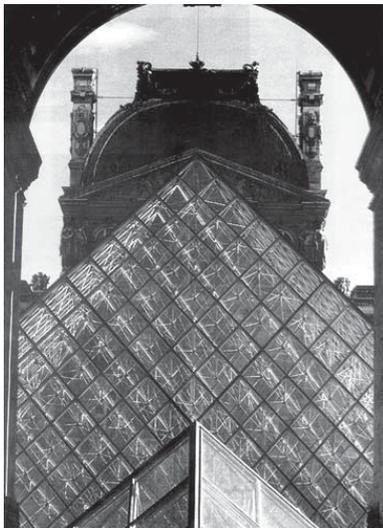


Figura 10 - A fachada estrutural da Pirâmide do Louvre.  
Fonte: Finestra/Brasil, n. 10, p. 111.



Figura 11 - A fachada suspensa.  
Fonte: Finestra/Brasil, n. 10, p. 111.



Figura 12 - A fachada suspensa no Parque Industrial de la Villette, Paris, França.  
Fonte: WIGGINTON, 1996, p. 02-69.



Figura 13 - O céu sobre Westminster.  
Fonte: FRANKS, 1982, p. 41.



Figura 14 - Parte da cidade de Londres já destruída, após a explosão de uma bomba.  
Fonte: FRANKS, 1982, p. 43.



Figura 15 - Vista aérea da formação de bombardeiros.  
Fonte: FRANKS, 1982, p. 43.

Desta forma, todos esses avanços da indústria da construção civil, tanto do ponto de vista da evolução dos materiais de construção como das técnicas construtivas, permitiram e incentivaram o surgimento dos edifícios envidraçados.

### **A Segunda Guerra Mundial**

A Segunda Guerra Mundial também possuiu um papel extremamente importante no surgimento dos edifícios com fachadas envidraçadas devido à superprodução deste material naquele período, em decorrência dos constantes bombardeios sofridos por cidades européias (figuras 12 a 14). Em seu livro “A Segunda Guerra Mundial”, Winston Churchill comenta que os aviões das tropas de Hitler, em cada um de seus novos ataques à Inglaterra, bombardeavam de forma violenta a capital do país (CHURCHILL, 1949). Os ataques contra as imediações de Londres e à própria cidade destruíram edifícios, casas, docas, centros ferroviários, matando militares e civis.

A história do pós-guerra nos mostra que cidades inteiras tiveram que ser reconstruídas, havendo necessidade de edificação de casas baratas e rápidas para atender a enorme demanda que surgia. Prédios, palácios, igrejas e edifícios, todos eles passaram por processos de restauração, justificando ainda mais o aumento do consumo de vidro.

A guerra também trazia à cidade danos relacionados a sua infra-estrutura. Churchill comenta que possuía três preocupações na época: o abastecimento de água e os esgotos, a possibilidade de doenças como difteria, resfriados e outros males causados pelas longas

noites nos abrigos congestionados e, por último, a possibilidade de haver falta de vidro.

*“Algumas vêzes (sic), ruas inteiras ficavam com as vidraças das janelas de suas casas quebradas em consequência da explosão de uma única bomba. Expedi muitas minutas solicitando informações a respeito e propus que se suspendesse imediatamente tôda (sic) e qualquer exportação desse (sic) material. Asseguraram-me, porém, com fatos e algarismos, que tal conjetura não se daria. Na verdade, não incorremos também nesse perigo” (CHURCHILL, 1949, p. 364).*

Uma grande demanda de vidro surgia em função dos danos causados pelos bombardeios aéreos. Estes bombardeios destruíram muito mais vidros do que edifícios por causa do efeito da onda expansiva das bombas que estilhaçava este material tão vulnerável aos choques (figura 15). Isso fez com que houvesse a necessidade de uma produção especial de vidro para que Londres pudesse ser reconstruída. Este fato oportunizou que inúmeras indústrias se instalassem, principalmente na Inglaterra, resultando em uma capacidade de produção maior do que a necessária para repor quase que diariamente as vidraças quebradas (MASCARÓ; MASCARÓ, 1980). Em um determinado período da guerra, 279 mil metros quadrados de vidro eram enviados por semana para a cidade, ocasionando o período de maior crescimento da empresa Pilkington.

Com o fim da Guerra, esta superprodução tinha que ser absorvida pela população. Conforme MASCARÓ



Figura 16 - Ruas de Dresden, Alemanha, 45 anos depois do fim da 2ª Guerra Mundial: as aberturas nas paredes de tijolos, uma vez, possuíam janelas em arco.  
Fonte: <http://www.search.corbis.com>



Figura 17 - O Estilo Internacional padronizando a arquitetura de diferentes países.  
Fonte: WIGGINTON, 1996, p. 03-91.

e MASCARÓ (1980, p. 10), “Após a 2ª Guerra Mundial, justificou-se a utilização do vidro para absorver os excedentes das indústrias do setor, e essa foi a causa real da sua adoção pela arquitetura.” A Primeira Guerra Mundial também teve sua colaboração neste processo. Como algumas matérias-primas eram trazidas da Europa, houve dificuldade de produção do vidro. Foi utilizado, então, o estoque existente.

De modo que, as duas grandes Guerras Mundiais impulsionaram o uso do vidro na arquitetura. Paralelamente, influenciados pelo Movimento Moderno e pelo Estilo Internacional, os arquitetos finalmente assumiram este material como um dos mais importantes materiais de fechamento dos edifícios.

### **O Movimento Moderno e o Estilo Internacional**

A arquitetura Moderna também foi um ponto forte no auxílio da disseminação das fachadas envidraçadas. Um fato importante a destacar referente ao Movimento Moderno foi o interesse pelas formas geométricas, como forma de repúdio à ornamentação excessiva e ao historicismo do século XIX e, também, por analogia aos movimentos pictóricos e escultóricos contemporâneos dos Cubistas e De Stijl. Esta forma retangular com teto plano converteu-se na norma de construção do chamado Estilo Internacional dos anos 30 (figura 17).

Na realidade, sua aceitação foi quase que instantânea, já que possuía uma concepção ideológica bastante convincente: a necessidade de uma arquitetura que permitisse uma maior relação entre o homem e a natureza, fazendo parte de uma nova visão da vida moderna. Essa ideologia de contato entre a natureza e o homem induzia a realização de uma arquitetura com grandes vãos livres que deveriam ser fechados através de um material que permitisse essa integração. Com isso, o vidro foi o material eleito para servir tanto como elemento limitador entre o exterior e o interior, como para proporcionar a integração da arquitetura com o mundo exterior.

Mas a designação denota, por si só, a falta de preocupação com os climas das diferentes partes do mundo. Com o surgimento do Movimento Moderno, o *brise-soleil* passou a ser um elemento marcante da arquitetura brasileira contemporânea. A arquitetura brasileira disseminou o uso desse elemento principalmente através das obras de Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e Afonso Reidy, tornando-se reconhecida mundialmente (figura 18). Infelizmente, a preocupação em projetar edifícios adaptados ao clima local foi sendo, aos poucos, desconsiderada e, também no Brasil, abandonada por parte dos projetistas. Assim, o surgimento de edifícios com fachadas totalmente envidraçadas também passou a ser uma realidade nacional e as conseqüências energéticas passaram a ser mundiais.

No início da década de 1970, com a crise do petróleo, surgiu uma nova corrente de pensamento que propôs o retorno do uso de fachadas pesadas e aberturas limitadas como forma de evitar os custos com calefação e manutenção. E, já antes disso, existiu um movimento de resistência à elevação do consumo energético que alguns edifícios contemporâneos tendiam a apresentar, procurando novas soluções para tornar presente a recuperada preocupação com o clima (MASCARÓ, 1983). No Brasil, esta corrente de pensamentos estava representada por arquitetos como Rino Levi, Afonso Reidy e Lúcio Costa que, influenciados pelas propostas de Le Corbusier, utilizaram o *brise-soleil* em projetos brasileiros. No entanto, este movimento só obteve adeptos nos países desenvolvidos, sendo que, naqueles em desenvolvimento, aquela tipologia continuou a ser explorada.

### **A conseqüência energética**

Retomando-se um pouco da história das civilizações, pode-se perceber que, até o final do século XIX, a iluminação natural era considerada um parâmetro importante no projeto das edificações. Com a invenção da lâmpada elétrica por Swan e Édison, quase que simultaneamente em 1879 e, posteriormente, com a melhora gradativa dos sistemas de iluminação, o homem passou a ter o privilégio de controlar o início e o fim do seu dia, fato este que virou um marco histórico.



Figura 18 - Os brises do Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, Brasil.  
Fonte: [www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br)

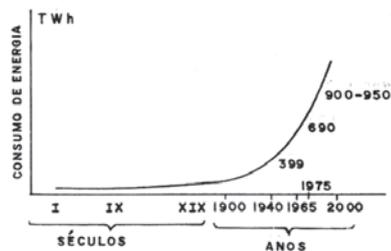


Figura 19 - Consumo evolutivo de energia.

Fonte: ACIOLI, 1994, s/p.

Enquanto a energia era barata e abundante, não havia preocupação com a dependência de recursos energéticos artificiais. Devido ao seu custo acessível, a preocupação com o aproveitamento da luz natural começou a ser relegada a um segundo plano e a lâmpada elétrica convencional, desenvolveu-se com grande rapidez.

Atualmente, a produção arquitetônica vem fazendo com que este consumo aumente e a iluminação artificial e o ar condicionado passem a ser os principais aliados nesse incremento. O consumo de energia desenvolveu-se de forma lenta ao longo da história da humanidade, mas no século XX houve um aumento considerável (ACIOLI, 1994, s/p) (figura 19). Em uma análise da evolução do uso da energia elétrica, pode-se perceber que, nos edifícios comerciais, o consumo cresceu de 70 W/h por pessoa nos anos 60, para algo em torno de 600 W/h e 700 W/h por pessoa, nos dias de hoje (MAWAKDIYE, 1988). Desta forma, cada vez mais os edifícios “energívoros” vêm sendo condenados pelos seus altos custos operacionais, de manutenção e pela ineficiência do seu desempenho.

Torna-se evidente que o aumento deste consumo é consequência direta do projeto do edifício e das escolhas realizadas durante sua etapa de elaboração. O potencial de conservação de energia, mais propriamente a elétrica, “(...) está diretamente ligado à tipologia construtiva e ao uso do espaço, e que o maior potencial de conservação pode ser obtido já nas etapas de concepção do projeto, ou seja, no momento em que os arquitetos optam por este ou aquele partido” (ROMÉRO, 1993, p. 35). Para PEREIRA (1995, p. 09):

*“Para reduzir as cargas de refrigeração, de pico e custos operacionais, era necessário a redução do tamanho das aberturas. Tarde demais, a preferência arquitetônica manteve as aberturas grandes, enormes áreas envidraçadas empregadas por razões que ficavam entre a busca de um estilo e a provisão de luz natural, já tinham sido identificadas como as culpadas, provocando excessivo ganho solar e perda de calor.”*

Como consequência dessas atitudes, cerca de 50% da energia elétrica mundial é consumida pelos edifícios, sendo os outros 25% pela indústria e os 25% restantes, pelos sistemas de transportes (ASSIS, 1998, p. 67). Já no Brasil, o consumo de energia elétrica em edificações representa aproximadamente 42% do consumo total, e os usos finais diretamente dependentes do projeto arquitetônico são a iluminação, o ar condicionado e o aquecimento de água (MME apud LAMBERTS, 1996).

Assim, torna-se imprescindível o resgate do clima como parâmetro de projeto para que os edifícios possam responder de forma mais satisfatória a estas questões. Para alterar este quadro, deve-se recuperar a idéia do clima como um dos parâmetros de projeto já que as etapas de Estudo Preliminar e Anteprojeto são responsáveis por 50% do potencial de economia de energia (HIRST, 1986).

A relação entre homem e energia existe há muito tempo e o homem moderno, assim como o primitivo, sempre foram dependentes dela. O primitivo era dependente da energia proveniente de fontes renováveis e daquelas oriundas de manifestações da natureza como ventos e chuvas, e as utilizava quase que exclusivamente para sua sobrevivência. Já o homem moderno utiliza-se também daquelas fontes não-renováveis e, na grande parte das situações, para satisfazer as suas necessidades de conforto, pois, com a evolução do tempo e com a industrialização, as sociedades vêm cada vez mais consumindo energia.

Atualmente, quase tudo é movido à energia, muitas vezes às custas de uma assustadora interferência no ecossistema, transformando-o profundamente e desencadeando graves alterações no planeta, provocando danos muitas vezes irreversíveis ao meio ambiente além do desequilíbrio ecológico. Estas transformações são impostas por um modelo que privilegia a substituição de sistemas naturais por artificiais.

Antes da Revolução Industrial, os arquitetos preocupavam-se mais com as questões voltadas para o conforto natural, considerando a envoltória do edifício como um dos principais elementos controladores da carga térmica incidente. Apesar do conforto térmico ser uma das exigências dos espaços habitados, com o surgimento dos aparelhos de ar condicionado na década de 50, a arquitetura começou a se desvincular das soluções que levavam em consideração os aspectos ambientais naturais - principalmente na América do Norte e na Europa. Surgiu um discurso que defendia a idéia de substituição do controle natural dos ambientes pelo eficiente sistema mecânico, às custas de uma energia barata e abundante. Como consequência, uma arquitetura com cara nova, controlada artificialmente.

A ideologia difundida por correntes arquitetônicas baseada na integração da arquitetura com o meio externo, defensora da climatização artificial dos ambientes, tornava muito mais fácil o planejamento de espaços cujas preocupações eram unicamente formais e funcionais, cuja intenção era o controle mecânico das condições internas do microclima dos

edifícios. Assim, com a Revolução Industrial, a função de controle térmico passou a ser de responsabilidade dos sistemas mecânicos de aquecimento e refrigeração e, com o advento da luz elétrica, o controle da luz natural adquiriu uma importância menor fazendo com que houvesse uma multiplicação e diversificação do tamanho e formas das janelas, já que a envolvente do edifício tinha sido liberada da função controladora do clima. Como consequência, o consumo energético alto proveniente da utilização desses edifícios com fechamentos leves.

Atualmente, a sociedade vem exigindo soluções que visem à racionalização do uso da energia elétrica assim como o respeito ao meio-ambiente. E, neste contexto, os arquitetos possuem um papel fundamental, pois a definição do desempenho da edificação com relação ao consumo energético está sob sua responsabilidade. Torna-se fundamental que os projetistas estejam convictos da importância da utilização do clima como parâmetro de projeto desde a sua concepção. Cabe a eles a responsabilidade de projetar edificações que visem a uma orientação otimizada das fachadas, uma correta escolha de materiais de fechamento e acabamento e, ainda, o uso de dispositivos de proteção externa. Mais especificamente, no caso de fechamentos envidraçados, é aconselhável a proteção através de dispositivos que regulem a energia solar incidente.

Na realidade, para que a busca pela redução do consumo energético nas edificações seja promissora, existe a necessidade de colaboração e união de

vários setores da sociedade. Para que se possa obter edificações mais eficientes do ponto de vista energético, há necessidade, primeiramente, de uma política nacional de racionalização de energia em habitações, como já pode ser visto em outros países e que vem se tornando realidade nacional, mesmo que de forma ainda lenta. Torna-se necessário e imprescindível um maior enfoque destas questões nas escolas de arquitetura de todo o país. E também salientar a necessidade de conscientização por parte dos usuários das edificações no sentido de utilizar, corretamente e sem desperdício, a energia necessária para a sua utilização.

Quanto aos arquitetos, é exigência imediata que passem a considerar, de forma mais enfática, em seus projetos, a necessidade de edifícios energeticamente eficientes pois, caso isso não venha a ocorrer, a arquitetura não estará traduzindo as exigências ambientais de nossa época. Afinal, arquitetura de vidro.... até quando?

*“Na realidade, ‘fazer arquitetura’ significa saber manipular a existência de toda uma pluralidade de informações tecnológicas, simbólicas, que determinam um ou outro resultado final. O desafio maior encontra-se na necessidade de elaboração de um repertório de soluções articuladas que satisfaçam todos os requisitos ou pelo menos saibam conduzi-los na busca de respostas mais condizentes com o clima.”*

Lúcia Mascaró

**Ana Eliza Pereira Fernandes** é Arquiteta e Urbanista pela (Universidade Federal de Pelotas, 1992), Especialista em Computação Gráfica pela (Universidade Católica de Pelotas, 1994), Mestre em Arquitetura (UFRGS, 2000) e Especialista em Arquitetura, Energia e Meio Ambiente (Universidade de Lund, na Suécia, 2003). Trabalha na construção civil com desenvolvimento de projetos e execução de obras e é professora adjunta da Feevale. Foi docente da URCAMP - Universidade da Região da Campanha (1994 a 2001) e da PUCRS - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1995). Tem atuado principalmente nos seguintes temas: conforto térmico, conforto luminoso, conforto acústico, projeto arquitetônico, sustentabilidade e eficiência energética.

## REFERÊNCIAS

- ACIOLI, José L. Fontes de energia. Brasília: Editora UnB, 1994. 138 p. il.
- ASSIS, Cláudia Guedes. Edifício inteligente deve ser também consciente. In: *Finestra/Brasil*. São Paulo: Pró-editores Associados, ano 04, n. 15, p. 67-69, out./dez. 1998.
- CARAM, Rosana M.; SICHIERI, Eduvaldo P.; LABAKI, Lucila C.. Transparência seletiva dos vidros à radiação solar: Indicativos para o emprego na construção civil. In: NUTAU, 1996, São Paulo. Anais ... il.
- CHURCHILL, Winston. A 2ª Guerra Mundial. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1949. 2 v.
- FINESTRA/BRASIL. Fachada suspensa. São Paulo: Pró-editores Associados, ano 03, n. 10, p. 108-113, jul./set. 1997.
- FRANKS, Norman. A batalha da Inglaterra. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1982. 64 p. il.
- HIRST, E. Energy efficiency in buildings: progress and promise. Washington: American Council for an Energy-Efficient Economy, 1986.
- HISTÓRIA GERAL DA ARTE – ARQUITETURA I. Espanha: Ediciones del Prado, maio 1996. 107 p. il.
- JACOBS, David. *Arquitetura (Série Mundo da Cultura)*. Lisboa: Editorial Verbo, 1978. 189 p. il.
- LAMBERTS, Roberto et alii. Eficiência energética em edificações: Estado da Arte. São Paulo: Eletrobrás, PROCEL, 1996. 104 p. il.
- MASCARÓ, Lúcia E. R. Clima, arquitetura e energia. In: SEMINÁRIO DE ARQUITETURA BIOCLIMÁTICA, Rio de Janeiro, 1983. Trabalhos. São Paulo: CESP, 1985, p. 11-31, 87 p. il.
- MASCARÓ, Lúcia E. R.; MASCARÓ, Juan L. A construção na economia nacional. São Paulo: PINI, 1980. 112 p. il.
- MAWAKDIYE, Alberto. Edifícios inadequados. In: *Téchne*. São Paulo: PINI, ano 5, n. 33, p. 48-50, mar./abr. 1998.
- PEREIRA, Fernando O. R. Curso Iluminação Natural no Ambiente Construído. In: III ENCONTRO NACIONAL, I ENCONTRO LATINO-AMERICANO DE CONFORTO NO AMBIENTE CONSTRUÍDO. Jul. 1995, Gramado. ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TECNOLOGIA DO AMBIENTE CONSTRUÍDO (ANTAC). 42 p. il.
- Portal Vitruvius. Especializado em arquitetura, urbanismo, arte e cultura, e disponibilizado na rede mundial internet pela Romano Guerra Editora Ltda. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: 28 ago. 2007.
- ROMÉRO, Marcelo A. et alii. Consumo de energia em escritórios de arquitetura: um balanço da situação no município de São Paulo. In: SINOPSES. São Paulo, n. 20, p. 30-36, dez. 1993. il.
- WIGGINTON, Michael. *Glass in Architecture*. Londres: Phaidon Press Limited, 1996. 320 p. il.



Eduardo Jaeger

## O corpo e a arquitetura

Desde o princípio dos tempos, quando as relações entre o homem e seu ambiente ocorriam de forma simbiótica, em que o objetivo final era a sobrevivência e manutenção da vida, o ser humano interagiu com o espaço ao seu redor. Esta interação é uma tendência natural praticada por todas as espécies vivas deste planeta. O que diferencia a interação humana das demais é justamente o potencial de modificação que esta proporciona. Percebe-se desta forma que, desde a criação do mundo, o corpo, seja ele qual for, está intimamente ligado ao meio no qual está inserido.

A evolução da consciência e da racionalidade humanas levou o homem a organizar-se em sociedade e, conseqüentemente, à modificação do espaço de forma que este comportasse a vida social. Esta mesma evolução e organização da vida social também incidiu na organização do espaço pertinente a cada indivíduo, seus direitos e deveres e o sentido de propriedade, fazendo nascer as primeiras relações econômicas na sociedade, as quais surgiram a partir de trocas por necessidades. Têm-se, então, a criação de um triângulo invertido, no qual o ápice inverso é o corpo, criador da sociedade e da economia, bem como de suas interações.

Estas interações exemplificam apenas uma parte da grande cadeia de relações existentes entre o corpo enquanto indivíduo e os demais corpos, enquanto coletividade. O espaço humano que evoluiu das cavernas da pré-história às grande metrópoles da

atualidade sempre esteve em função das interações entre o corpo, a sociedade e a economia. Este espaço possui uma forte ligação com seu criador, o corpo, razão pela qual a arquitetura sempre esteve intimamente ligada aos movimentos populares ditados em cada uma dos grandes períodos da história.

### O Corpo

O corpo como unidade, somado aos demais corpos, cria a coletividade, e a coletividade, o sentido de poder e força. As sociedades sempre valeram-se da lei do mais forte, da relação entre dominadores e dominados. Para as sociedades, a preocupação com a saúde e manutenção da vida e força dos corpos sempre despertou grande interesse para a constituição da “força popular”. Ainda na Idade Média, estendendo-se até o século XVII, as sociedades da Europa não possuíam um sistema de saúde coletiva. As práticas médicas não passavam de alguns poucos rituais e conhecimentos ao alcance de todos para o controle de doenças básicas. Com o aparecimento de pestes e doenças graves, o meio encontrado para a conservação da sociedade era a segregação e isolamento dos corpos doentes para que estes não contaminassem os demais. Os ditos hospitais da época não passavam de edificações para as quais as pessoas eram encaminhadas a fim de esperar o momento de morrer (figura 01).

---

Figura 01 (página anterior) - Ilustração de um hospital medieval.  
Fonte: <http://www.ensp.unl.pt/lgraca/hospitalmedieval.jpg>

A partir do século XVIII, com o surgimento das relações mercantis e com a necessidade de números cada vez maiores de mão de obra, a burguesia despertou especial interesse para a manutenção da saúde coletiva. Com o advento do sanitarismo e a regulamentação das práticas médicas, a saúde, que antes era tratada de forma individualizada, passou a ser vista como um fator social, tendo-se então a criação da saúde social. Não é possível determinar a criação do primeiro hospital, mas neste período aparecem as primeiras instituições hospitalares. Os corpos recebiam maiores cuidados e o espaço que antes era destinado à morte certa passou a ser empregado na busca da cura. Mesmo assim, o espaço de saúde era um ambiente em que a morte e a convalescença eram frequentes, motivo pelo qual estas instituições eram dirigidas pelas igrejas, empregando a mão de obra de padres e freiras que, na ocasião do óbito, faziam os rituais da extrema-unção.

Nos séculos XIX e XX, a questão da saúde e do corpo receberam especial atenção. Os hospitais foram evoluindo gradativamente de forma que pudessem abrigar as novas práticas médicas e suprir as funções sociais e econômicas emergentes. Gradualmente os edifícios hospitalares abriram seus vãos de janelas para que a saúde fosse mantida através de iluminação e ventilação natural, aproximando o corpo doente da situação normal em que o corpo são permanece.

Mesmo havendo evoluído com o passar dos anos, os espaços destinados à saúde do corpo e à manutenção da vida não perderam algumas características. O corpo,

enquanto parte de um todo chamado sociedade, uma vez presente nestes espaços, apresenta-se vigiado. Tudo se sabe sobre este corpo. Esta estratégia de controle social é a característica que permaneceu de forma mais sutil. Semelhante a presídios, os hospitais permaneceram como instituições onde se tornou possível controlar o corpo, segregando-o do seu meio para colocá-lo em um espaço não relacional, atemporal e impessoal; ou seja: analisá-lo como um não lugar, fechando o foco especificamente no corpo.

### **A arquitetura**

A arquitetura pode ser concebida dentro do contexto das relações do corpo e sua saúde, pois, enquanto produção humana, trabalha com os sentimentos e as sensações que a forma e o uso da edificação causam. Desde a Idade Média, o “hospital” incorporou o conceito de uma edificação onde a dor é o primeiro sentimento associado. Este sentimento é uma herança secular que a humanidade carrega desde que o este espaço era destinado apenas à morte. Nos dias de hoje, com o avanço tecnológico da medicina, a média de anos de vida do ser humano aumentou vertiginosamente e a resistência e tratamento de doenças permitiu que a vida humana pudesse ser conservada por mais tempo. O que se tem então é o cruzamento de um conceito secular com uma realidade completamente diferente, havendo necessidade de uma mudança.

Atualmente, alguns países têm procurado desenvolver a prática da “desospitalização”, fazendo com que o hospital não seja mais o espaço no qual o corpo permanece até sua total recuperação, mas sim, o lugar

destinado apenas ao trabalho médico, cabendo à residência a função da recuperação da saúde do corpo.

É neste ponto que entra o papel do arquiteto enquanto organizador do espaço. Segundo a Reunião de Alma Ata (Rússia), por intermédio da Organização Mundial de Saúde (OMS): “Saúde é um direito humano fundamental, consecução do mais alto nível de vida possível, cuja realização requer a ação de muitos outros setores sociais e econômicos, tais como educação, emprego e salário, alimentação, moradia, segurança física e ambiental”. O ser humano é um ser social, ou seja, por mais que a saúde física seja garantida, a saúde social, emocional e psicológica deve ser buscada. O que se propõe, então, através da arquitetura, é a formulação de um espaço de saúde onde não apenas a saúde física seja buscada, mas a interação social como ferramenta de reabilitação do corpo, fortalecimento do sentimento de humanidade e equidade, razão pela qual o hospital não deve ser concebido apenas sob a ótica do corpo, mas da sociedade como um todo, assumindo o papel que esta possui na cidade como equipamento urbano.

Ao arquiteto, enquanto formulador do espaço, cabe a função principal de organizar e garantir que os espaços cumpram suas funções. É através das mãos do arquiteto que o ambiente é modificado, é o corpo modificando o meio, para que o meio possa modificar a sociedade e a sociedade modificar o corpo.

**Eduardo Jaeger** é Arquiteto e Urbanista formado pelo Centro Universitário Feevale. Apresentou como tema de Trabalho Final de Graduação uma Unidade Integrada de Saúde. Atua na área de arquitetura residencial, comercial, paisagismo e arquitetura de interiores.

#### **REFERÊNCIAS**

GOÊS, Roald de. Manual prático de arquitetura hospitalar. 1. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2004.  
FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder. 14. ed. São Paulo: Graal, 1999.



Gustavo André Zanato

## **Relações inter-pessoais: arquitetos/engenheiros e clientes**

Quando pensei em desenvolver o artigo para este novo Bloco, logo surgiu a idéia de esclarecer aos estudantes um pouco das nuances e dos desafios cotidianos que envolvem as relações inter-pessoais entre Arquitetos, Engenheiros e clientes.

Este tema ocorreu-me pelo fato de as Diretrizes Curriculares do MEC (Ministério da Educação e Cultura) darem ênfase às questões técnicas em vossa formação. Especificamente no curso de Arquitetura e Urbanismo vocês têm disciplinas de Teoria e História da Arte, Projetos Arquitetônicos, Confortos Térmicos e Acústicos, Urbanismo, Paisagismo, Desenhos, Técnicas Construtivas, Sistemas Estruturais, entre tantas. Enquanto agentes gestores de ensino, procuramos transmitir-lhes, dar-lhes as ferramentas, mobilizar-lhes para a formação do conhecimento em cada uma destas áreas. O que pode ocorrer, porém, é que a questão inter-pessoal com o cliente, rotineira para profissionais da área da Arquitetura e da Engenharia, pode não ser abordada em profundidade, motivo pelo qual proponho esta reflexão no momento.

Cada um de vocês, uma vez graduados, fará a escolha de empregar uma área específica ou muitas destas, quer seja pela afinidade alcançada na faculdade, quer seja mesmo pelo que o mercado de trabalho lhes proporcionar. Neste contexto, lembro-me que, após ter concluído a minha graduação, tendo

---

Figura 01 (página anterior) - O projeto, o contrato e a obra.  
Fotomontagem de Juliano Vasconcellos.

trabalhado na área de construção civil, e ter realizado mestrado acadêmico na área de Estruturas, retornei a minha terra natal, local de onde restei afastado por cerca de 11 anos. Naquele momento, estava ávido por poder apresentar aos profissionais da região os conhecimentos adquiridos na área em que me especializei. Nesta senda, meu intuito era de desenvolver projetos e prestar serviços estruturais. Mas, por solicitação dos arquitetos que tive contato, comecei a desenvolver, além dos projetos estruturais, projetos hidrossanitários, elétricos e telefônicos, e de proteção contra incêndio. Ou seja, o mercado me proporcionou algo bem diferente daquilo que era a minha idéia original. Este, na verdade, não é o tema deste artigo, mas ilustra a dinâmica profissional a que somos submetidos cotidianamente.

O escopo, o enfoque que quero dar ao texto é o das relações Contratado x Contratante. Muitas vezes tem-se tamanha dificuldade nestas relações, justamente pelo fato de nos faltar a psicologia aplicável em tais situações. Muitas vezes nosso cliente deseja mais atenção, porém talvez não percebamos. Em outras situações o cliente quer somente a redução de custos e começa esta prática, segundo meu entendimento, no momento menos indicado, menos propício, que é a fase do projeto.

O projeto é um conjunto de etapas as quais culminam com idéias graficadas em forma de desenhos. As etapas do projeto são muito importantes, pois consistem de concepções, sejam arquitetônicas ou de engenharia, nas quais são colocadas questões que comprovam ou não, a funcionalidade da proposta.

Assim, a meu juízo, a atividade de projeto não deve ser diminuída ou tornada coadjuvante de uma obra. Pelo contrário, no meu entendimento, ela é a grande responsável, juntamente com o planejamento da obra, pelo êxito ou fracasso do empreendimento. Demonstrar e sustentar esta relevância ao cliente é um desafio a ser alcançado. Reitero, via de regra, que geralmente o cliente não quer pagar pelo desenvolvimento do projeto um valor justo! O que fazer então? Fazer qualquer coisa para agradar o “bolso” do cliente ou mesmo o cliente “especulador”, acostumado a fazer leilão entre profissionais da área? Não fazer, ou seja, desistir de argumentar e defender sua posição enquanto agente pensante, de forma a poder contribuir para o futuro da execução da obra?

Estes são alguns dos desafios que cada um de vocês encontrará em suas vidas profissionais.

Possíveis clientes a lhes procurar em vossos escritórios, vendo-lhes como “males necessários”, em virtude da prefeitura municipal lhes exigir um profissional que assine como responsável técnico. Sem esquecer, ainda, as célebres frases do tipo: “Ah, faz aí um desenho, é só para colocar na prefeitura pois vou fazer do meu jeito!”; ou ainda: “Quanto tu cobras só para assinar os projetos?”; ou: “Assina para mim mas não precisa acompanhar a obra pois tenho um pedreiro bom!” Por que isto ocorre? Talvez porque cada um tem um pouco - ou muito - de arquiteto e de engenheiro. Mas, será que quando estas pessoas são submetidas a consultas médicas, contestam ou subvalorizam o parecer médico?

As frases anteriores revelam a preocupante imagem do nosso papel enquanto engenheiros ou arquitetos. Não somos “males necessários”, estudamos e nos qualificamos para atender os anseios da sociedade, para agir, atuar, propor soluções, para sermos cerebrais, mas também para questionarmos e reivindicarmos!

O que queremos de nossa profissão?

Qual é a imagem que queremos deixar de nossos serviços?

Como podemos e devemos mudar esta realidade?

Os pontos acima citados são desafios aos quais estaremos sendo submetidos e entendo que, com profissionalismo, ética, perseverança e insistência poderemos mudar a prática e o conceito imposto a engenheiros e arquitetos por parte dos clientes que nos procuram em nosso ambiente de trabalho.

---

**Gustavo André Zanato** é Engenheiro Civil (UFRGS, 1995), Mestre em Engenharia - área de concentração em estruturas (CPGEC/UFRGS, 1999). Atualmente ministra aulas no curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Feevale e no Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Caxias do Sul – UCS.



José Arthur Fell

## Um manifesto de R. M. Schindler

*“O projeto arquitetônico refere-se ao ‘espaço’ como sua matéria-prima e ao compartimento articulado como seu produto...”*

Este artigo trata de mostrar alguns aspectos relevantes cotados pelo arquiteto vienês-californiano Rudolf Michael Schindler (1887-1953), através de uma análise comentada de um pequeno texto crítico-poético seu. Ao longo deste artigo serão apresentadas algumas imagens de ambientes projetados por Schindler, como contraponto entre o caráter formador de seu ensaio-manifesto e sua arquitetura amadurecida.

Na leitura do texto de Schindler percebe-se que as possibilidades de investigação relacionadas ao estudo da arquitetura são amplas. No caso aqui analisado, verificou-se que o texto mostra que o autor:

- desenvolveu uma análise tanto filosófica como científica da arquitetura;
- estava construindo aspectos da essência formacional de seus estudos sobre arquitetura;
- tinha como finalidade compreender o que era a nova arquitetura, em um aspecto reducionista.

Curiosamente, ‘Arquitetura moderna: um programa’ (*Modern architecture: a program*), de 1912, foi escrito quando ele ainda era estudante da Academia de Belas



Figura 02 - Retrato de Schindler num canteiro de obras, 1940 -  
Fonte: <http://www.fosh.org/RMSchindler.html>

---

Figura 01 (página anterior) - imagem de ambiente projetado por Schindler, ao estilo do raumplan de Loos - Apartamentos Falk, Los Angeles, 1940.  
Fonte: Steele, 2001.

Artes, aos vinte e cinco anos. O ensaio, dividido em quatro estrofes, mostra o germe das preocupações que iriam moldar o trabalho deste arquiteto influenciado diretamente por Carl König, Adolf Loos, Otto Wagner e Frank Lloyd Wright.

A leitura de seu texto demonstrará, dialeticamente, tanto o aspecto de sua crítica à formalidade estrutural e escultórica da arquitetura clássica como sua compreensão da evolução e reinvenção de alguns aspectos espaciais clássicos pela formalidade moderna de sua época. Pode-se perceber no ensaio raízes do emblema de sua obra, a Arquitetura do Espaço (*Space Architecture*) e elevação do espaço como o derradeiro monumento da arquitetura.

Antes, um breve histórico:

Schindler, de 1899 a 1906, estudou na Escola Secundária Imperial e Real<sup>1</sup>; mais tarde, em 1911, formou-se na Universidade Politécnica de Viena, onde foi colega de Richard Neutra. Ainda em 1910, buscando definir melhor sua formação enquanto finalizava seus estudos na Politécnica, entrou na Academia de Belas Artes, na qual Otto Wagner era professor, graduando-se em 1913, o que influenciaria toda sua obra. Nesta escola, conhecida como a *Wagnerschule*, conforme Sheine:

*“teoria e projeto eram integrados de uma maneira que iriam continuar na carreira de*

*Schindler. A escola enfatizava o treinamento formal na tradição da École des Beaux-Arts em contraste com a Universidade Politécnica, mas este treinamento formal era completamente moderno na sua tentativa de se libertar da concentração em estilos da Beaux-Arts.”*

A respeito disso, sabe-se que os métodos da Academia de Belas Artes refletiam principalmente as idéias de Otto Wagner, que acreditava que os materiais e métodos modernos deveriam determinar a forma arquitetônica, não os estilos.

Ainda em Viena, após 1911, trabalhou e adquiriu experiência na firma de Hans Mayr e Theodore Mayer. Depois, em 1914, aos 26 anos, migrou para os Estados Unidos, deixando para trás o império austro-húngaro. Quando chega em Chicago, trabalha para Ottenheimer, Stern, and Reichert (OSR). Em 1917<sup>2</sup>, após algumas tentativas suas, é finalmente chamado por Frank Lloyd Wright para tocar seus projetos em seu *Taliesin*, em Wisconsin, enquanto este ficava em Tóquio envolvido com o projeto do Hotel Imperial.

Em 1920, Wright o envia para Los Angeles para administrar seus projetos.

A partir desse período, Schindler passa a desenvolver projetos próprios paralelamente às incumbências de Wright. A relação entre os dois permaneceu até 1931. Um colega de classe, Richard Neutra, apesar de possuir

---

1. Imperial and Royal High School (Sheine, 2001).

---

2. <http://www.fosh.org/RMSchindler.html>

um foco arquitetônico diferente, também fez parceria profissional com Schindler, a convite deste, de 1925 até aproximadamente 1930.

Schindler desenhou cerca de 500 projetos, e 150 destes - a maioria de residências unifamiliares - foram construídos durante sua vida. Muitos ainda existem. É importante também saber que Schindler, por sua grande capacidade de criar formas articuladas, ao solucionar espaço, passou muitos anos à margem das grandes discussões sobre os grandes mestres e obras modernas, até os anos 70, quando sua obra é revalorizada, ao se rever sua grande influência na arquitetura da costa oeste norte-americana.

Seu estilo independente, quanto à formalidade e ao uso de materiais, centrava-se mais na dinâmica espacial do relacionamento ideal, tanto interno como externo, do que na busca da forma pura ou mínima do Estilo Internacional<sup>3</sup>.

Todavia pode-se notar uma autonomia em sua arquitetura, já que nela também percebe-se os três pontos do Estilo Internacional e dos ideais modernos, porém com ênfase no

---

3. Denominação que se refere aos arquitetos e prédios durante o período de formação do Movimento Moderno, nas décadas de 20 e 30 antes da II Guerra Mundial. Esta denominação originou-se a partir do nome de um livro de Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson, escrito para registrar a Exposição Internacional de Arquitetura Moderna, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1932. O foco do livro foi apresentar os aspectos estilísticos dessa arquitetura “eles identificaram três diferentes princípios: [a] a expressão do volume mais do que a massa, [b] o equilíbrio mais do que a preconcebida simetria e [c] a expulsão do ornamento aplicado”. Fonte: [http://en.wikipedia.org/wiki/International\\_style\\_\(architecture\)](http://en.wikipedia.org/wiki/International_style_(architecture))

segundo ponto (o equilíbrio mais do que a preconcebida simetria) quanto à articulação dos compartimentos da edificação; aqui pode-se lembrar o ditado corbusiano de que “a planta procede de dentro para fora, o exterior é resultado do interior”.

Assim sua ‘Arquitetura do Espaço’, a qual definiu melhor em escritos posteriores, determina uma arquitetura concebida de dentro para fora, onde o espaço e a forma interiores determinam a plástica exterior, bem como caracterizam o restante, e cujas conexões espaciais (figura 02) possuem semelhanças com o *raumplan* de Adolf Loos, um sistema em que a planta-baixa possuía diferentes alturas e os compartimentos podiam se justapor em planos diferentes conforme as especificidades dos espaços. Essa autonomia constante, pela análise de sua obra, reflete, entretanto, uma atritada relação com os ideais da nova formalidade funcionalista e racionalista do século XX. Para isso, ele afirmou que “funcionalismo é um slogan vazio usado para guiar o estilista conservador a explorar técnicas contemporâneas”.

### **Analisando ‘Arquitetura Moderna: Um Programa’:**

O texto do ensaio analisado, como já dito, reflete algumas preocupações e princípios que iriam moldar a obra de Schindler durante sua prática arquitetônica, bem como, notam-se nele alinhamentos teóricos tanto com Wagner como com Loos ou mesmo com Wright e Le Corbusier.

---

4. De ‘a ilusão das plantas’, em *Vers une architecture*, de Le Corbusier, 1923.

O ensaio divide-se em quatro partes, que serão apresentadas e comentadas<sup>5</sup>.

Na primeira parte, Schindler coloca que o antigo modo escultural de construção com material maciço fora superado por novas técnicas de construção e que o espaço é o novo meio de arquitetura.

Na parte 2, remete para o fim dos estilos estruturais, pois, conforme Sheine (2001):

*“Para Schindler, espaço e estrutura são coincidentes. Os novos materiais e métodos liberaram o arquiteto de sua dependência à estrutura como uma fonte para a forma. O arquiteto podia primeiro desenhar o espaço e então pensar em como construí-lo. A estrutura estava*

---

5. O ensaio-manifesto de Schindler foi traduzido do inglês diretamente para este artigo; apesar de o texto possuir uma estrutura poética (e um tanto metafísica) e ter sido escrito por um estudante em 1912, primou-se por traduzi-lo conforme a forte temática de crítica arquitetônica. Em certas frases e termos, utilizou-se expressões atuais que facilitassem o entendimento da expressão original ou valeu-se de citações da autora Judith Sheine. como no exemplo da difícil expressão *human mass* que foi traduzido para algo como ‘massa, volumes, monumentos produzidos pelo homem’, pois [1] Sheine comenta isso na página 84: *“This is reinforced in Part III of the program. This redefinition of monumentality, in which the ability to pile up mass was replaced by the machine’s ability to control nature’s forces, and mass would therefore be replaced by space as the symbol of monumentality, seems to relate closely to Wright’s ideas as stated in the Wasmuth introduction. For Schindler, the tyrant’s control of form symbolized by massive monuments was to be replaced by the machine’s ability to control form as represented by space”*; e [2] em frase posterior Schindler coloca *“in proportion to the human mass displacement effort”*, isto é: ‘em proporção ao esforço humano de deslocamento de massas (volumes)’. Salvo um erro de tradução do próprio autor, parece difícil afirmar que Schindler pudesse estar se referindo à *human mass* como povo, há expressões diretas para isso como *people, population, inhabitants, folks e populace*.

*ali meramente para suportar o espaço, não para ditar sua forma [...]*

*Não apenas, os prédios de Schindler não usam estrutura para definir a forma, ele vai além em completamente rejeitar o estilo o uma aparência particular. Para Schindler [...] os mais interessantes problemas não eram meramente estruturais ou estilísticos, mas arquiteturais, o que significava o desenho do espaço interior.”*

Na 3, busca superar a monumentalidade.

E, na 4, mostra como a idéia tradicional de conforto havia mudado de significado.

#### **Parte 1:**

*“A caverna era a morada original  
Um empilhamento oco de adobe era a primeira casa permanente.  
Construir significou reunir e acumular material,  
permitindo formar células vazias para abrigo humano...”*

Schindler parte de uma visão primordial: a casa primitiva. Aqui o jovem vienês quer demonstrar a necessidade de abrigo e uma das maneiras eficientes e simples de fazê-lo. O importante é que ele quer demonstrar a relação direta entre matéria e espaço na construção do abrigo.

Ao se perceber essa imagem primitiva no texto, verifica-se que o homem, em sua origem, consegue originar com tecnologia simples uma base comum para todas as arquiteturas que vieram após.

Do mesmo modo, à medida que as questões estruturais vinham sendo assimiladas, a forma começa a expressar os valores humanos como vê-se aqui:

*“Esta concepção permite a base para entender todos os estilos de arquitetura até o século vinte. O alvo de todo esforço arquitetônico era a conquista do volume estrutural através da vontade do homem por forma expressiva...”*

Em sintonia com a nova arquitetura que estava surgindo, que mostrava preferência pelo jogo conveniente de volumes mais do que pela velha receita de jogar com a plástica das massas estruturais, Schindler segue demonstrando que as formas arquitetônicas tinham mais méritos como elementos suportantes do que como geradores de compartimentos. Diz ainda que a massa estrutural, pela necessidade expressiva, ‘plastificava-se’ numa alvenaria que possuía, além da função de fechamento, a função estrutural. Assim, essa necessidade constante de expressar valores dava à arquitetura um aspecto escultórico (figura 03).

*“Todas as idéias arquitetônicas eram condicionadas pelo uso de um material para uma massa estrutural plástica.*

*A técnica do arquiteto e do escultor eram similares.*

*A abóbada não foi o resultado da concepção de um compartimento, mas de um sistema estrutural de empilhar alvenaria para suportar a massa de fechamento.*

*A decoração das paredes pretendeu dar à massa estrutural uma face plástica...”*



Figura 03 - Imagem da Chicago Street, à época da chegada de Schindler à América do Norte (fotografada por ele mesmo), tendo o Edifício Schiller (mais alto) ao fundo. Esta imagem mostra o estilo escultórico e ornamental que a arquitetura de Schindler e de alguns contemporâneos seus estava deixando para trás. Fonte: Steele, 2001.

A seguir parece constatar aliviado:

*“Estes velhos problemas foram solucionados e os estilos estão mortos.*

*Nosso modo eficiente de usar materiais eliminou a plástica massa estrutural.*

*O arquiteto contemporâneo concebe o compartimento e o forma com teto e paredes em lajes [placas]...”*

... pois os novos materiais compostos durante a virada do século XIX para o XX permitiam paredes ou lajes tanto mais leves como resistentes. Aqui, Schindler devia estar se referindo, em acordo com seu aprendizado na *Wagnerschule*, à leveza dos novos materiais como o aço, o vidro, o cimento Portland, patenteado por John Aspdin em 1824, e o concreto armado (*béton armé*) de François Hennebique, patenteado em 1892<sup>6</sup>, os quais permitiam a rejeição à antiga plástica das grandes massas estruturais.

Com uma liberdade compositiva maior, permitida pela maleabilidade dos novos materiais, a arquitetura podia voltar-se mais para o espaço, como foco, e para os compartimentos como definidores da forma. Não era mais como antes, quando a forma definia-se primordialmente em virtude da função suportante da alvenaria, assim:

---

6. Hennebique construiu o primeiro edifício adotando essa tecnologia, com sete andares, em 1901, na Rue Danton n.1, em Paris. Está em boas condições até hoje. Fonte: [http://ibracon1.locaweb.com.br/news/index\\_vida.htm](http://ibracon1.locaweb.com.br/news/index_vida.htm)

*“O projeto arquitetônico refere-se ao ‘espaço’ como sua matéria prima e ao compartimento articulado como seu produto...”*

Essa frase anterior é a ‘pedra-chave’ do pensamento de Schindler, e onde ele mais se alinha com Loos e Wright. Segue ele:

*“Por causa da falta de uma massa plástica, a forma do compartimento interno define o exterior do prédio. Portanto o mais primitivo produto deste novo desenvolvimento é a casa “em forma de caixa”...”*

Segundo Sheine (2001, p.84) “Para Schindler, o exterior do prédio não apenas revela ou expressa o interior, é definido por ele”.

Trata-se da possibilidade de resolver primordialmente não a antiga massa estrutural dos elementos, mas primeiramente a composição arquitetônica, nem que em um resultado simplificado redunde em uma ‘forma-de-caixa’, pela resolução de espaços:

*“O arquiteto finalmente descobriu o meio de sua arte: ESPAÇO.*

*Um novo problema arquitetônico nasceu. Sua infância está sendo protegida como sempre por enfatizar vantagens funcionais.”*

## **Parte 2:**

Nesta parte, Schindler demonstra sua idéia sobre funcionalismo compositivo, e através dela pode-se compreender um pouco do porquê de ele não ter sido

inscrito nas fileiras do Estilo Internacional durante os anos 30. Para Schindler, a forma não devia seguir exclusivamente a função ou ser resultado apenas de um ato racional-material, mas ser um resultado do espaço (figura 04); mais do espaço do que da estrutura, sendo esta conseqüência de uma resolução espacial.

Todavia, no início desta parte, ele mostra que naturalmente, nas antigas habitações, a estrutura possuía um apelo supremo, uma vez que a estabilidade era resolvida com menos possibilidades; isto é, a função arquitetônica era determinada pelas limitadas possibilidades estruturais.

Isto pode gerar confusão à primeira vista, mas, lido sob a ótica da época do ensaio, o text faz sentido: Schindler quis mostrar o aspecto de algo que ‘funcionava’ estruturalmente seguindo a velha maneira de construir, antes do concreto armado e do aço, com maciças alvenarias suportantes, as quais ‘prendiam’ severamente a resolução dinâmica do espaço:

*“A primeira casa era um abrigo.  
Seu atributo primário era estabilidade.  
Portanto suas feições estruturais eram supremas.  
Todos os estilos arquitetônicos até o século vinte  
foram funcionais...”*

Segue ele, em sua crítica ao permanente formalismo estrutural das edificações até o século XX:

*“Formas arquitetônicas simbolizaram as funções  
estruturais do material edificado...”*



Figura 04 – o espaço indutor; reparar como as aberturas e o mobiliário relacionam-se entre si e com o espaço. A abertura ‘em clerestório’ e de esquina marca o modernismo desta época. Imagem do interior da residência Oliver, Los Angeles, 1933-34. Fonte: Steele, 2001.

E mostra, praticamente antevendo o momento que estava se descortinando na Europa e Nos Estados Unidos, do Estilo Internacional:

*“O passo final neste desenvolvimento foi a solução arquitetônica do esqueleto de aço: sua armação não é mais um símbolo, ela se tornou forma...”*

Aqui, Schindler, quer mostrar que a forma não era mais um condicionante construtivo, já que o concreto armado possibilita variantes maiores para estabilizar uma construção, e diz que “o problema estrutural foi reduzido a uma equação”:

*“O século vinte é o primeiro a abandonar a construção como uma fonte para a forma arquitetônica através da introdução do concreto. O problema estrutural foi reduzido a uma equação. O aprovado diagrama de estresse eliminou a necessidade de enfatizar a estabilidade da construção...”*

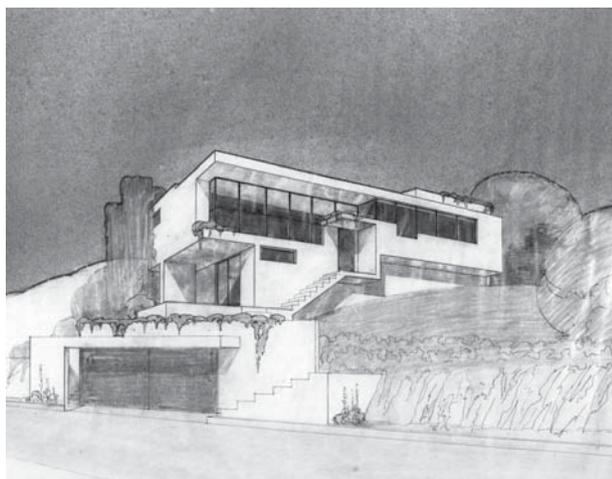


Figura 05 – Croqui perspectivado da Residência Oliver, Los Angeles, 1933-34.

Fonte: Steele, 2001.

Nesta parte, o texto parece remeter a dois outros escritos: [1] de Adolf Loos, ‘Ornamento e delito’<sup>7</sup>, no qual posiciona-se por uma estética mais simples, desprovida dos rebuscamentos de mera replicação estilística (como demonstra Schindler em sua obra, no exemplo da figura 05), mostrando que os elementos estruturais não mais necessitavam estarem enaltecidos

---

7. *Ornamenten und verbrechen*, uma série de artigos de 1908, os quais, segundo Lustenberger (1998) tiveram acolhimento público após sua publicação, por Georges Bresson, em 1913, na revista *Cahiers d’aujourd’hui*.

como o fizeram os entablamentos, capitéis, cornijas, etc.; mostrando assim as vantagens do *cantilever* e do vão amplo, [2] e ao texto ‘Por uma arquitetura’<sup>8</sup>, de Le Corbusier, quando ele trata da ‘planta livre’:

*“O homem moderno presta nenhuma atenção para membros estruturais. Não há mais colunas com base, fuste e capitel, não mais massas de paredes com linha de fundações e cornijas. Ele vê a audácia do cantilever (viga em balanço), a liberdade do vão amplo, as superfícies formadoras-de-espaço das finas paredes divisórias...”*

Se em algumas partes o texto parece se aliar aos esquemas do Estilo Internacional, em outras parece querer fazer um alerta àqueles que utilizam o slogan ‘a forma segue a função’. Aparentemente, embora Schindler não fale diretamente, mas se refira às arquiteturas feitas meramente com uso de estilos, parece querer mostrar um alerta de que a função pode ser apenas um ‘slogan vazio’, de várias caras, uma vez que os conservadores também podem alegar o uso da função.

*“Estilos estruturais estão obsoletos. Funcionalismo é um slogan vazio usado para guiar o estilista conservador a explorar técnicas contemporâneas.”*

---

8. *Vers une architecture*, originalmente publicado em 1923, lança as bases do movimento moderno de características funcionalistas: “a casa é uma máquina de morar”.

Vale lembrar, enfim, que ainda hoje se faz, dentro da academia, alertas semelhantes.

A própria arquitetura inconstante das décadas de 70 e 80, Pós-Moderna, possuía também aspectos funcionalistas, embora embalados de estilismo eclético de apelos plásticos.

### **Parte 3:**

Aqui, Schindler refere-se basicamente à histórica utilização da monumentalidade como a oportunidade que o homem teve de demonstrar sua habilidade em dominar a matéria e as massas, por outro lado, busca mostrar uma redefinição disso mediante a habilidade das máquinas e mentes modernas em controlar a forma ao conseguir substituir massa [os monumentos maciços do homem] por espaço [para o homem]. A substituição da monumentalidade maciça pela monumentalidade do espaço.

Inicia ele:

*“Monumentalidade é a marca do poder...”*

Monumentalidade como marca de todo poder, poder do conhecimento, do poder de construir. O texto segue mostrando o poder sobre a matéria e de erguer prédios que simbolizavam tanto poderes soberanos como habilidades sobre a matéria.

*“O primeiro senhor era o tirano. Ele simbolizou seu poder [sua habilidade] sobre*

*a massa humana [monumentos humanos]<sup>9</sup> <sup>10</sup>  
através de seu controle sobre a matéria.  
O símbolo de poder da cultura primitiva era  
confinado à derrota de duas simples resistências  
da matéria: gravidade e coesão.  
A monumentalidade se tornou aparente  
[visível] em proporção ao esforço [humano] do  
deslocamento de massas [de volumes]...”*

Ou seja, a utilização da monumentalidade através do impacto material das grandes massas esculturais, feitas pelo homem como monumentos maciços da habilidade humana de reunir e estabilizar matéria de modo coeso, e da monumentalidade das massas como expressão de poder, pois:

*“O homem curva-se ante uma força primitiva...”*

A seguir, o texto retorna para o início do século XX, isto é, à vitória da ciência moderna sobre a mística dos poderosos, e deixa perceber que a ‘habilidade’ das máquinas permitia um novo monumento, o espaço, conforme citado mais adiante, permitido pelo maior conhecimento das leis naturais.

*“Hoje um diferente poder está pedindo pelo seu monumento.*

*A mente destruiu o poder do tirano.*

---

9. Ver nota 5.

10. Essa frase, no inglês original, apresenta-se prolixa e demanda traduzi-la sob o contexto geral, porém, se for entendido mass como multidão, a frase pode ganhar o sentido de ‘poder sobre o povo através da demonstração de monumentalidade’, mas de sentido secundário no contexto geral do ensaio de Schindler.

*A máquina se tornou o símbolo maduro do controle do homem sobre as forças da natureza...”*

Schindler segue mostrando que as antigas formas esculturais (formas de arte) como soluções estruturais não eram mais necessárias (figura 06). Se antes o homem tinha medo das forças da natureza, porque ainda não as conhecia tão bem, ele agora teme o grande horizonte que seu novo conhecimento possibilita, encarar o universo, a diminuição dos limites. O texto prevê a arquitetura moderna e seus planos livres.

*“Nossa vitória matemática sobre estresses estruturais elimina-os como uma fonte das formas de arte.  
A nova monumentabilidade do espaço simbolizará o ilimitado poder da mente humana.  
O homem treme ao encarar o universo.”*

#### **Parte 4:**

Nesta parte, Schindler confronta as necessidades humanas básicas de abrigo e de proteção - como na formação do tecido urbano medieval, configurado basicamente para ser uma defesa a invasões - com a necessidade de conforto. E mostra que, um pouco contrariamente, para se obter o conforto ideal em uma cabana camponesa, em épocas passadas, bastava garantir proteção a atos de violência e de abusos do poder. Isto é, a tendência milenar de considerar a proteção interna e relegar a conexão com o externo. Em outras palavras, está demonstrando também uma certa contrariedade aos ensinamentos que teve de Loos e de Wagner, que enfatizavam o conforto do espaço interno.

*“O sentimento de segurança de nosso ancestral veio na reclusão e no confinamento de sua caverna. O mesmo sentimento de segurança foi o alvo do plano da cidade medieval a qual povoava-se do maior número possível de defensores dentro do anel menor de muros e de bastiões<sup>11</sup>.*

*A cabana do camponês o conforta através de uma atmosfera em violento contraste com seu inimigo: o lado de fora das portas...”*

Assim, o autor demonstra, em sua investigação das motivações arquitetônicas dos antepassados, como a noção de conforto ideal ainda estava distante da pessoa. Em outras palavras, está querendo mostrar que o conforto da segurança, mesmo sendo necessário, não se compara ao conforto do espaço cômodo. Schindler, em sua obra (figura 07), buscou respostas a isso.

A seguir, mostra como a tradição insiste em repetir receitas desnecessárias:

*“Compartimentos que foram projetados para trazer do passado tais sentimentos de segurança são aclamados como ‘confortável e aconchegante’...”*

E como o homem não necessita mais ‘esconder-se’, sentir-se intimidado em um retiro. Ele tem direito franco à terra, ao espaço. O homem agora controla os elementos:

---

11. Parte da fortificação que avança e forma ângulo saliente, permitindo vigiar a face externa da muralha e atirar contra os assaltantes que tentam escalá-la; baluarte. (Dic. Aurélio)



Figura 06 - imagem da arcada sob o acesso principal do edifício Schiller, em Chicago (início séc. XIX). Reparar que o aspecto escultural e monumental está encoberto por um painel, provavelmente publicitário, com letreiros, e fixado diretamente à fachada. - Fonte - [http://tigger.uic.edu/depts/ahaa/imagebase/intranet/slide\\_scans/Schiller\\_Building/Schiller\\_Building.html](http://tigger.uic.edu/depts/ahaa/imagebase/intranet/slide_scans/Schiller_Building/Schiller_Building.html)



Figura 07 - esta cena mostra bastante sobre a busca de conforto através do domínio sobre a espacialidade: vão amplo, paredes finas, estrutura flexível, aberturas ‘em clerestório’ e diferenças de nível na planta, com compartimentos com pé-direitos próprios conforme especificidades (raumplan). Imagem da Residência Wilson, Los Angeles, 1935-39. Fonte: Steele, 2001.

*“O homem do futuro não tenta escapar dos elementos.*

*Ele irá regrá-los.*

*Seu lar não mais um tímido retiro: a terra se tornou seu lar...”*

Segue Schindler mostrando a insistência da tradição em reuplicar ‘sentimentos atávicos’, isto é, receitas remotas, antigas, bem como alertando que alguns conceitos mudaram:

*“Os conceitos ‘confortável’ e ‘agradável’ mudam seus significados. Sentimentos atávicos de segurança falham em recomendar projetos convencionais...”*

Ou seja:

*“O conforto da habitação<sup>12</sup> jaz em seu completo controle de: espaço, clima, luz, ânimo, dentro de seus confins...”*

Espaço: um ente com maiores e flexíveis possibilidades de controle, graças aos novos materiais.

Clima: calor, frio, umidade, ventilação, ar.

Ânimo: Psicologia do espaço.

Em suma, Schindler mostra a necessidade de Ambiência. Até os dicionários<sup>13</sup> dizem que ambiência é o “espaço, arquitetonicamente organizado e animado, que constitui um meio físico e, ao mesmo tempo, meio

---

12. No texto original: *dwelling* – habitação, morada, moradia

13. Dicionário Aurélio.

estético, ou psicológico, especialmente preparado para o exercício de atividades humanas; ambiente”.

E agora Schindler mostra que a habitação moderna não deve render-se a devaneios de modo a torná-los permanentes:

*“A habitação moderna não irá congelar [conservar] temporários caprichos do proprietário ou do projetista em permanentes aparências cansativas...”*

Sim, o modernismo rompe com alguns atavismos, embora alguns livres arbítrios não se oponham a isso. Mas Schindler já havia mostrado sua prioridade arquitetônica: AMBIÊNCIA - um espaço confortável, bem iluminado, bem ventilado e que anima as atividades a que se destina - pois assim ele finaliza seu ensaio:

*“Ela [a habitação] será um quieto, flexível pano de fundo para uma vida harmoniosa”.*

Isto é, arquitetura não necessita causar estardalhaço, pois como o próprio Corbu dizia: “A massa envolvente não é preconcebida, ela resulta; pode ter uma aparência estranha ao primeiro contato.”<sup>14</sup>

Manter uma vida harmoniosa, como instituição a ser mantida em uma habitação, parece um objetivo árduo. Mas uma moradia quieta, que garanta paz ou concentração; flexível, que garanta a interpolação das atividades e usos, alguns mais animados, mediante o

---

14. Olhos que não vêem, em: Por uma arquitetura. 6ed. Ed. Perspectiva: São Paulo, 2002.

domínio da nova espacialidade adquirida pelos novos materiais do século XX, foi um norte que Schindler já apontava em seus tenros anos na academia.

Enfim, Tadao Ando já nos lembra: “Eu acho que toda a grande arquitetura converge para um ponto de silêncio. É esta tranqüilidade que a consciência humana busca.”

*Modern architecture: a program<sup>15</sup>*

*- I -*

*The cave was the original dwelling.*

*A hollow adobe pile was the first permanent house.*

*To build meant to gather and mass material, allowing it to form empty cells for human shelter.*

*This conception provides the bases for understanding all styles of architecture up to the twentieth century.*

*The aim of all architectural effort was the conquest of structural bulk by man's will for expressive form.*

*All architectural ideas were conditioned by the use of a plastic structural mass material.*

*The technique of architect and sculptor were similar.*

*The vault was not the result of a room conception, but of a structural system of piling masonry to support the mass enclosure.*

*The decoration of the walls was intended to give the structural mass a plastic face.*

*These old problems have been solved and the styles are dead.*

*Our efficient way of using materials eliminated the plastic structural mass.*

*The contemporary architect conceives the "room"*



Figura 08 – A busca de ambiência, uma constante em se tratando de Schindler. Imagen do interior da Residência e Estudio para M. Kallis - 1946 - Studio City, Los Angeles.  
Fonte: Steele, 2001.

15. apud SHEINE (2001).

*and forms it with ceiling and wall slabs.  
The architectural design concerns itself with "space"  
as its raw material and with the articulated room as  
its product.  
Because of the lack of a plastic mass the shape of  
the inner room defines the exterior of the building.  
Therefore the early primitive product of this new  
development is the "box-shaped" house.  
The architect has finally discovered the medium of  
his art: SPACE.  
A new architectural problem has been born. Its  
infancy is being shielded as always by emphasizing  
functional advantages.*

*- II -*

*The first house was a shelter.  
Its primary attribute was stability.  
Therefore its structural features were paramount.  
All architectural styles up to the twentieth century  
were functional.  
Architectural forms symbolized the structural  
functions of the building material.  
The final step in this development was the  
architectural solution of the steel skeleton: Its  
framework is no longer a symbol, it has become form  
itself.  
The twentieth century is the first to abandon  
construction as a source for architectural form  
through the introduction of reinforced concrete.  
The structural problem has been reduced to an  
equation. The approved stress diagram eliminates  
the need to emphasize the stability of the  
construction.*

*Modern man pays no attention to structural  
members.  
There are no more columns with base, shaft and cap,  
no more wall masses with foundation course and  
cornice.  
He sees the daring of the cantilever, the freedom of  
the wide span, the space-forming surfaces of thin  
wall screens.  
Structural styles are obsolete.  
Functionalism is a hollow slogan used to lead  
the conservative stylist to exploit contemporary  
techniques.*

*- III -*

*Monumentality is the mark of power.  
The first master was the tyrant.  
He symbolized his power over the human mass by his  
control over matter.  
The power symbol of primitive culture was confined  
to the defeat of two simple resistances of matter:  
gravity and cohesion.  
Monumentality became apparent in proportion to  
the human mass displacement effort.  
Man cowers before an early might.  
Today a different power is asking for its monument.  
The mind destroyed the power of the tyrant.  
The machine has become the ripe symbol for man's  
control over nature's forces.  
Our mathematical victory over structural stresses  
eliminates them as a source of art forms.  
The new monumentality of space will symbolize the  
limitless power of the human mind.  
Man trembles facing the universe.*

- IV -

*The feeling of security of our ancestor came in the seclusion and confinement of his cave.*

*The same feeling of security was the aim of the medieval city plan which crowded the largest possible number of defenders inside the smallest ring of walls and bastions.*

*The peasant's hut comforts him by an atmosphere in violent contrast to his enemy: the out of doors.*

*Rooms that are designed to recall such feelings of security out of our past are acclaimed as "comfortable and cozy."*

*The man of the future does not try to escape the elements. He will rule them.*

*His home is no more a timid retreat: The earth has become his home.*

*The concepts "comfortable" and "homey" change their meaning. Atavistic security feelings fail to recommend conventional designs.*

*The comfort of the dwelling lies in its complete control of: space, climate, light, mood, within its confines.*

*The modern dwelling will not freeze temporary whims of owner or designer into permanent tiresome features.*

*It will be a quiet, flexible background for a harmonious life.*

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

#### **REFERÊNCIAS:**

- LE CORBUSIER. Por uma arquitetura. 6ed. Ed. Perspectiva: São Paulo, 2002
- LUSTENBERGER, K. Adolf Loos. Editorial Gustavo Gili: Barcelona, 1998
- STEELE, J. R. M. Schindler. Köln: Taschen, 2001
- SHEINE, J. R. M. Schindler. New York/London: Phaidon, 2001
- Tadao Ando: conversas com Michel Auping. Barcelona: Gustavo Gili, 2003
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Rudolf\\_Schindler](http://en.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Schindler) , acessado em 14.07.2007
- [http://ibracon1.locaweb.com.br/news/index\\_vida.htm](http://ibracon1.locaweb.com.br/news/index_vida.htm) , acessado em 14.07.2007
- [http://en.wikipedia.org/wiki/International\\_style\\_\(architecture\)](http://en.wikipedia.org/wiki/International_style_(architecture)), acessado em 16.07.2007
- <http://www.fosh.org/RMSchindler.html> , acessado em 22.07.2007
- [http://tigger.uic.edu/depts/ahaa/imagebase/intranet/slide\\_scans/Schiller\\_Building/Schiller\\_Building.html](http://tigger.uic.edu/depts/ahaa/imagebase/intranet/slide_scans/Schiller_Building/Schiller_Building.html) , acessado em 01.08.2007



Juliano Caldas de Vasconcellos  
**Auguste Perret e a tradição clássica  
em concreto armado**

Foi o belga Auguste Perret (1874-1954) quem, com sucesso, conseguiu transpor algumas das experiências mais interessantes ao domínio da arquitetura, afastando-se das questões que dominavam o debate arquitetônico sobre o concreto armado no princípio do século XX na Europa. Em uma década o concreto armado havia deixado de ser apenas um material apto para a construção rápida e econômica de edifícios utilitários para transformar o panorama da construção, chegando a converter-se, através da normalização do seu uso, em um problema especificamente arquitetônico.

Filho de franceses, Perret nasceu na Bélgica (pois sua família viveu lá durante um curto período, exilada por questões políticas<sup>1</sup>). Brilhante acadêmico de arquitetura, foi discípulo de Viollet-le-Duc e amigo pessoal de Julien Guadet. Sua sólida formação deu-se a partir de leituras da obra de Viollet e Auguste Choisy. Perret estudou na *École de Beaux-Arts*, porém interrompeu seus estudos para trabalhar na empresa de seu pai<sup>2</sup>. Logo começou a construir, sempre seguindo a argumentação de que a construção é a língua do arquiteto, mas arquitetura é mais do que

1. O pai de Auguste Perret participou da Comuna de Paris (1870). Quando Auguste tinha sete anos de idade, sua família voltou à capital francesa, onde ele viveu o resto da vida. (SERAPIÃO, 2004, p.122)

2. AYERS, 2004, p.243



Figura 02 - Auguste Perret  
(CHAMPIGNEULLE, 1959, p.6).



Figura 03 - Le Corbusier, Robert Mallet-Stevens e Auguste Perret  
no final dos anos 30 (ABRAM, 2002, p.21).

Figura 01 (página anterior) - Auguste e Gustave Perret: Igreja Notre-Dame-de-la-Consolation em Le Raincy, 1922-23. Vista interna da igreja em obras, com as colunas de dupla altura sustentando a laje do coro.(COHEN, 2002, p.178).



Figura 04 - 25 bis da Rua Franklin, Paris, 1903-1905. (GARGIANI, 1994, p.221).

apenas construção, pois requer harmonia, proporção e escala. Assim sendo, o problema central era conciliar as oportunidades tecnológicas abertas pelo uso do concreto armado com a estética e o pensamento de Viollet, Choisy e Guadet.

Perret é considerado o último teórico dos racionalistas clássicos, sendo autor de livros que tratam deste tema, fundamentados em princípios clássicos de composição e proporção através da análise de tipologias. Também é reconhecido como pioneiro na utilização do concreto armado em obras de arquitetura. De fato, o esqueleto estrutural em edificações civis surgiu pela primeira vez no prédio de apartamentos na rua Franklin (fig. 04), em Paris, criado em 1903, quando Perret tinha menos de 30 anos. Dois anos depois (1905), ele fundou com seus irmãos, Gustave (1876-1952) e Claude (1880-1962), a empresa *Perret Frères* - Irmãos Perret, que, além de projetar, construía. A experiência adquirida através dos trabalhos desenvolvidos juntamente com seus irmãos na construtora também é uma importante observação a ser feita para compreender a sua prática e a utilização do concreto armado, como diz Frampton:

*“A carreira arquitetônica de Perret esteve inexoravelmente ligada à articulação de construção em concreto armado, último demiurgo estrutural do século. O béton armé era uma técnica sem precedentes, porém não o concreto como tal foi concebido pelos romanos[...]. Ao contrário dos edifícios góticos, estes espaços dependiam da força do próprio revestimento monolítico e não do empuxo ou equilíbrio do arco e do contraforte.”* (FRAMPTON, 1995, p.124)

Perret entendia que o concreto é o material que poderia possibilitar o prosseguimento da tradição acadêmica francesa, desfigurada pelo ecletismo do século XIX, com o racionalismo estrutural gótico de Viollet. Para ele a estrutura era um esqueleto composto por elementos formalmente independentes e articulados entre si, como acontece na ordem clássica. Já nas primeiras obras, a relação entre pilar e viga – presente em quase todas as patentes até então registradas – desaparece, reforçando a independência formal de ambos elementos. Em obras posteriores (como na igreja em *Le Raincy* - fig. 01), o suporte se converte

em um elemento cilíndrico independente, que se desliga definitivamente do fechamento, concebido já como não-portante, passando a ser um objeto isolado no espaço. Sobre essa “nova ordem”, observa Hanno-Walter Kruft:

*“Perret is concerned to justify, in terms of his conception of architecture, the use of concrete in both technological and aesthetic respects, the latter leading him, in the tradition of Classical orders, to create a “concrete order”, which he employed in his buildings but did not elucidate in theoretical terms. Such was his identification with the values of Greek architecture that he never used concrete for exterior arches but only for columns and entablatures.”* (KRUF, 1997, p.395)

Ainda sobre o pioneirismo no uso do concreto armado em obras arquitetônicas, vale citar a garagem da rua *Pontieu* (fig. 05) em Paris (concluída em 1905 e demolida em 1970). Nesta, a fachada é uma extensão rítmica na proporção 3:5:3, uma tentativa de transferir a estética da *Beaux-Arts* para uma estrutura exposta de concreto armado, onde se pode observar a aplicação de uma espécie de *triforium* Gótico e da janela em forma de rosácea. A insistência com a simetria também deriva da idéia de que existe a (já citada) relação da estrutura com o esqueleto e as formas biomórficas – idéia adaptada de Alberti – além da facilidade que as formas simétricas apresentam para uma standardização e pré-fabricação de componentes ritimados (fig. 06). Para Perret, a construção consiste em um quadro estrutural (*ossature*) e seu preenchimento (*remplissage*); ornamento como decoração não é permitido – a função de decorar deve ser realizada somente pelos elementos estruturais.

Apesar da “modernização” do vocabulário clássico, a estética perretiana não conseguiu evoluir desse neo-classicismo rígido, muito pelo contrário. Comparando a garagem da rua *Pontieu* com as obras posteriores, cada vez mais se observa a falta de uma experimentação da técnica como suporte de uma linguagem de vanguarda e a ausência de uma exploração de sua experiência inquestionável com a técnica em favor de um avanço em relação à estética estabelecida como

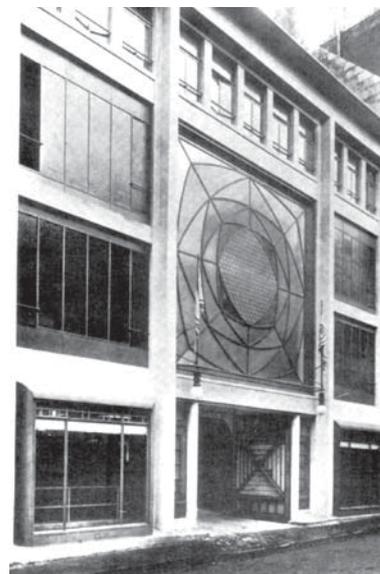


Figura 05 - Fachada da Garagem na rua *Pontieu*, Paris, 1905. (FRAMPTON, 1994, p.128).



Figura 06 - Maquete em corte da Garagem na rua *Pontieu*, Paris, 1905. (Fonte: PELLEGRINI, Ana Carolina, 2004: Exposição “Perret: la poétique du béton”, Instituto Francês de Arquitetura /Museu dos Monumentos Franceses. 30 de janeiro a 18 de abril de 2004).

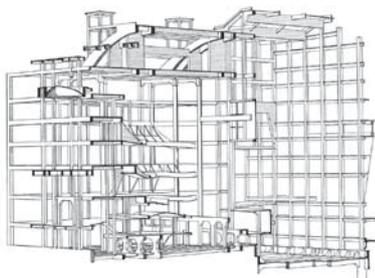


Figura 07 - Corte perspectivado da estrutura do Théâtre des Champs-Élysées, Paris, 1911-13. (FRAMPTON, 2005 p.130).



Figura 08 - Théâtre des Champs-Élysées, Paris, 1911-13. (COLLINS, 2005, capa).



Figura 09 - Interiores do Ateliers de Décors, rua Olivier-Métra, Paris, 1923. (CHAMPIGNEULLE, 1959 p.36).

ideal<sup>3</sup>. Mesmo assim, a obra de Perret além de ser um marco dentro da história da arquitetura, por ser percussora da técnica, estimulou a abertura do debate em relação ao uso do concreto armado em um âmbito mais abrangente, não só dentro de suas obras.

Foi entre julho de 1908 e abril de 1909 que Charles-Édouard Jeanneret-Gris (anos depois, *Le Corbusier*), na época com 21 anos de idade, trabalhou meio turno (geralmente pelas manhãs) no escritório de Perret<sup>4</sup>. Este período serviu para que Le Corbusier sedimentasse o seu embasamento técnico-constructivo, conforme o próprio escreve em 22 de novembro de 1908: “[...] with Perret I learned about reinforced concrete and the revolutionary forms that it requires”<sup>5</sup>. Por suas palavras, nota-se que Le Corbusier reconhece Perret como seu “mentor estrutural”, porém, ele mesmo foi quem cunhou o termo “paradoxo Perret”, referindo-se ao descompasso técnico-histórico que acometia o seu tutor, que estava à frente no aspecto técnico do concreto armado, porém adotando um vocabulário clássico como expressão. Ele escreve em 1932:

*“The paradox is that Auguste Perret is divided into two men; on the one hand he is a constructor in the highest, most worthy sense of the term; on the other he defends outworn methods in an unexpectedly and inconceivably rhetorical attitude of opposition, thus falling between two stools.”* (Le Corbusier in COLLINS, 1995, p.280)

Tudo isso não anula a condição de Perret ser um projetista muito sofisticado, dono de uma condição teórica firme e sintética. De sua obra, reflexo de seu pensamento, também pode-se dizer que é não é extensa, mas vale o estudo.

3. A crítica à opção classicista de Perret não impediu que ele tivesse grande reconhecimento em vida e fosse considerado um dos maiores arquitetos franceses de seu tempo. É aos projetos da última fase - quase todos construídos na França, carregados do estilo nacional clássico e concebidos à luz de acentuado nacionalismo - que os críticos torcem o nariz. (SERAPIÃO, op. cit, p.123)

4. BROOKS, 1997, p.159.

5. Le Corbusier in BROOKS, 1997, p.153.

### **O 25 bis da rua Benjamin Franklin**

Revolucionário quando construído, este edifício residencial de 10 pavimentos, projetado em 1903<sup>6</sup> e concluído em junho de 1905 por Auguste Perret, pode ser considerado como um dos trabalhos canônicos da arquitetura do século 20, não somente pelo uso explícito e brilhante da estrutura em concreto armado, mas também pela maneira através da qual sua organização interna antecipou o posterior desenvolvimento de Le Corbusier sobre a planta livre.

Perret fez deliberadamente as paredes divisórias dos apartamentos não estruturais. Sua eventual remoção parcial renderia um espaço aberto, pontuado somente por uma série de pilares livres<sup>7</sup>. Cada piso está organizado como um plano principal e as escadas do serviço na parte traseira (com elevadores independentes). A cozinha de um lado e os cômodos principais na parte dianteira.

A retícula estrutural patenteada em 1892 por François Hennebique<sup>8</sup> é para Perret a transformação da

---

6. O projeto deu entrada no departamento de registro no dia 23 de maio de 1903. (Fonte: < <http://paris1900.blogspot.com/2007/05/25-bis-rue-franklin-16e-arrondissement.html>> Acesso em 21 de setembro de 2007).

7. A intenção de Perret neste sentido é confirmada em 1908, quando ele elabora um projeto para a reforma do 7º pavimento onde os pilares cilíndricos estão completamente soltos das vedações internas.

8. *François-Benjamin-Joseph Hennebique* (1824- 1921) foi um dos pioneiros a utilizar o concreto armado na construção civil. O real triunfo de Hennebique aconteceu 1897, quando do emprego de estribos de ferro que resistiriam as intensas tensões nas vigas de concreto armado. (VASCONCELLOS, 2004, p.43).



Figura 11 - Auguste Perret: 25 bis da Rua Franklin, Paris, 1903-1905. (CHAMPIGNEULLE, 1959, p.17).

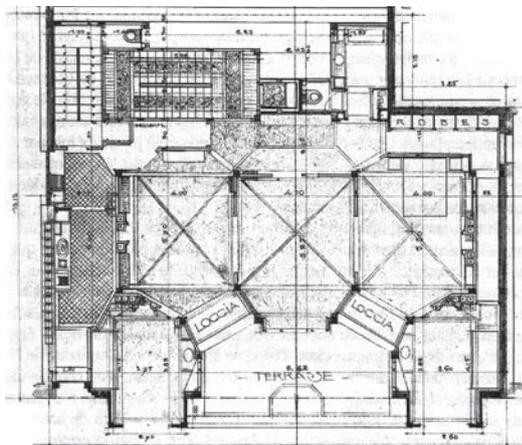


Figura 13 - Planta baixa do térreo. (ABRAM, 2002, p.220).

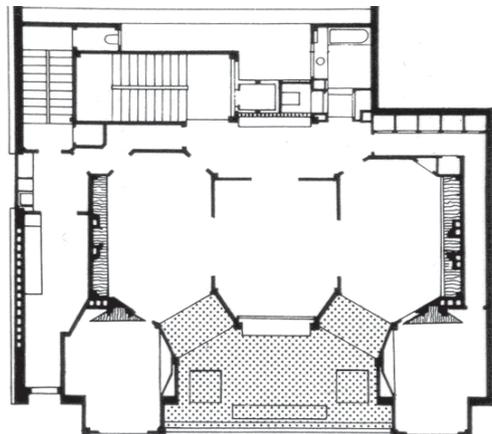


Figura 15 - Planta baixa do segundo pavimento. (CURTIS, 1996, p.78).

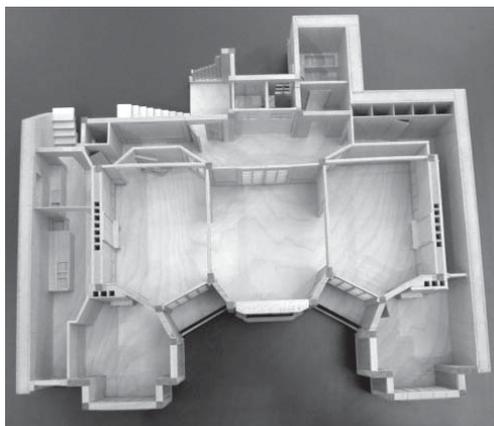


Figura 14 - Maquete de um pavimento tipo. (Fonte: PELLEGRINI, Ana Carolina, 2004: Exposição "Perret: la poétique du béton", Instituto Francês de Arquitetura / Museu dos Monumentos Franceses. 30 de janeiro a 18 de abril de 2004).

5<sup>o</sup> RUE FRANKLIN. XIV<sup>e</sup>  
Vieux 7<sup>o</sup> Etage.  
Salle de onzième

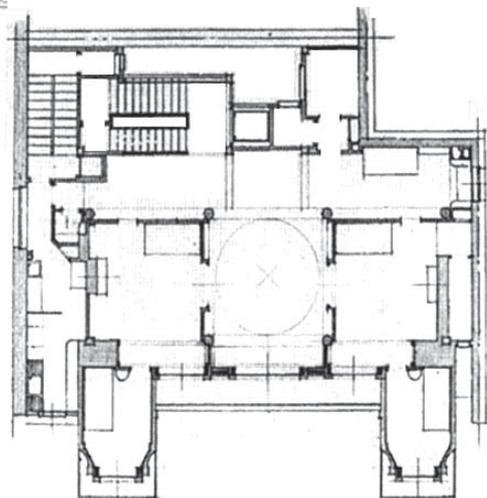


Figura 16 - Projeto de reforma do sétimo pavimento em 1908. (GARGIANI, 1994, p.310).

construção de tramado de madeira em um organismo não perecível, equivalente ao que os templos gregos de pedra estabelecem em relação aos primitivos templos de madeira. Neste edifício o revestimento das peças cerâmicas manifesta a dicotomia entre estrutura portante e material de preenchimento, explicitando, dessa maneira, a utilização da estrutura reticulada com suportes pontuais que torna possível a utilização otimizada do lugar.

A adoção do concreto armado nesta obra rendeu a possibilidade de executar lajes mais esbeltas do que na época eram empregadas nas obras semelhantes, além do atrasamento progressivo dos últimos pavimentos (fig. 15) e a extrapolação de alguns centímetros dos limites edificáveis pela legislação parisiense de 1902. Esses fatores permitiram a Perret construir um imóvel com, no mínimo, dois pavimentos a mais que os edifícios de alvenaria portante sujeitos às mesmas restrições normativas<sup>9</sup>.

*“[A]dvantage was taken of the 1902 decree concerning bow-windows; indeed, if we measure their width, we find that they are to within 3 centimeters of the maximum area which the law allowed. An even more ingenious interpretation of the building regulations was to be seen in the semi-octagonal recess between these projections, which formed the most novel element in the composition, since it not only allowed every room*

9. A altura incomum atingida pelo edifício motivou a imprensa parisiense a apelidar o 25 bis na época de “la maison géante”. (GARGIANI, 1994, p.222).

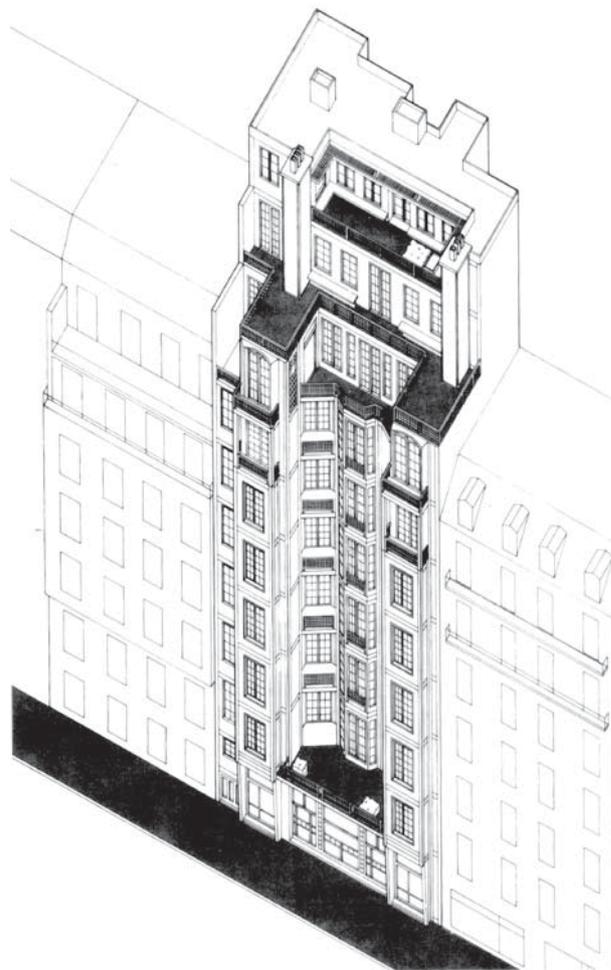


Figura 17 - Perspectiva axonométrica mostrando os recuos sucessivos. (FRAMPTON, 1995, p.126).



**25 bis** no Google Earth:

(digite as coordenadas abaixo no campo “Voar para”)

**48°51'38.75"N 2°17'9.31"E** (latitude/longitude)

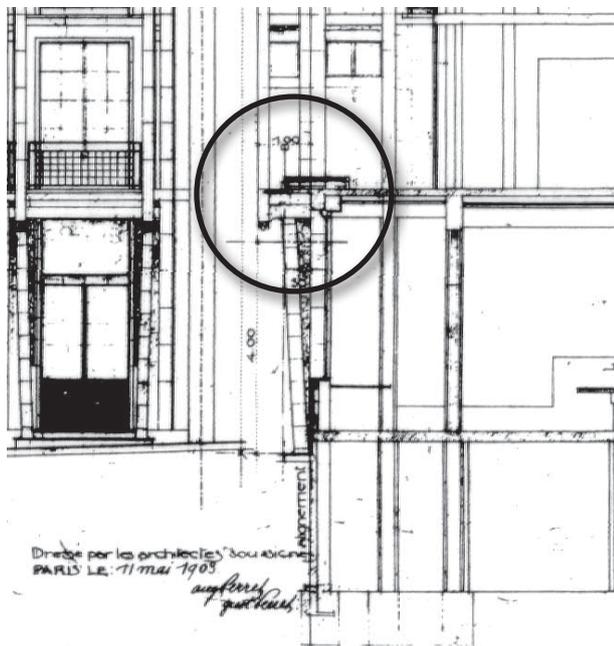


Figura 18 - Detalhe do corte transversal com a indicação do balanço de 1m em relação à linha de pilares. (FRAMPTON, 1995, p.126).



Figura 19 - Vista inferior do balanço da laje. (Disponível em <<http://www.structurae.de/photos/paris25frank04.jpg>> Acesso em 10 agosto 2003).

*a splendid view over Paris, but obviated the need to introduce the customary interior courtyard.”*  
(COLLINS, 1959)

Os terraços planos – presentes no edifício no segundo, oitavo, nono e décimo andar – também estão indissolúvelmente ligados à difusão do concreto armado, implantados com os mesmos princípios higienistas que marcam a divulgação do concreto, como uma alternativa à vida suburbana. Ao contrário das lajes internas dos pavimentos, estas – que se projetam e suportam os terraços – não possuem vigas no bordo frontal, configurando dessa forma um plano leve e delgado na fachada, apoiado nas outras três faces restantes. A utilização deste método, utilizado até hoje, impressiona pelo adiantamento e maturidade que a técnica do concreto armado adquiriu já no início do século XX.

As conquistas construtivas de Perret avançam ainda mais na presença de um, até então, inédito balanço estrutural – de aproximadamente um metro, conforme indica cota do corte transversal da fig. 18 – entre o segundo e o sétimo pavimentos, nas duas naves laterais mais avançadas em relação ao corpo octogonal no centro do edifício<sup>10</sup>. Na fachada do sétimo pavimento revelam-se quatro pilaretes – dois em cada uma das naves laterais – que sustentam as lajes dos pisos dos balcões do oitavo andar. Estes pilaretes

10. A parede que intercepta o balanço no térreo, como se fora uma mísula de apoio (fig.19), não possui função estrutural. A confirmação é a própria seção transversal, onde o limite externo do balanço está há 1m da face da primeira linha de pilares.

ficam ocultos pelas paredes dos outros pavimentos, porém não chegam até o solo, sendo descarregados diretamente na viga de bordo do balanço de cada um dos andares. Desta forma, o sétimo pavimento funciona com um piso “de arremate”, como afirma FRAMPTON (2000, p.124), antes do recuo da cobertura, não só pela configuração dos balcões, mas também pelo tratamento diferenciado do revestimento cerâmico nas paredes.

*“Em suas origens, a arquitetura é apenas estrutura de madeira. Para evitar os incêndios, passa-se a construir com materiais duros. E o prestígio da moldura de madeira é tamanho que se reproduzem todas as suas características, inclusive as cabeças dos pregos”* (PERRET apud FRAMPTON, 2000, p.123).

Confirmando a afirmação de Perret, acima, os revestimentos cerâmicos da estrutura de concreto do 25 bis sugerem pilares, vergas e molduras das aberturas em madeira<sup>11</sup>. O restante das superfícies são revestidas por rígidas placas cerâmicas (de autoria de Alexandre Bigot) com girassóis estampados – que estão presentes também na grade dos balcões e terraços – conferindo a condição fossilizada do *Art Nouveau* característico do final da *Belle Époque* (figs 20 e 21). A textura resultante do conjunto destes revestimentos é traduzida por uma variação

11. AYERS (2004, p.243) cita em seu livro que Perret declarou (anos após a construção do edifício) que tais revestimentos tinham, na época, o intuito de fornecer maior proteção para as armaduras da estrutura de concreto armado.



Figura 20 - Vista parcial da fachada com os detalhes do balcão e revestimentos cerâmicos. (Disponível em <<http://www.structureae.de/photos/paris25frank02.jpg>> Acesso em 10 agosto 2003).



Figura 21 - Terraços e lajes em balanço. (Fonte <[http://bp2.blogger.com/\\_J5I22IvGFu8/RloEQPLKBSI/AAAAAAAAAko/gzP3K4p0abI/s1600-h/IMG\\_1024.jpg](http://bp2.blogger.com/_J5I22IvGFu8/RloEQPLKBSI/AAAAAAAAAko/gzP3K4p0abI/s1600-h/IMG_1024.jpg)> Acesso em 21 de setembro de 2007).



Figura 22 - Auguste Perret no terraço do 25 bis, com a Torre Eiffel ao fundo. (Revista Tectonica, nº3, p.08).



Figura 22a - Vista do terraço-jardim do 10º pavimento. (CHAMPIGNEULLE, 1959, p.18).

granular dentro de quadros compostos por peças lisas e modulares que são aplicadas na horizontal e vertical, formando uma marcação que não é gerada propriamente pela estrutura em concreto armado – como acontece logo após na garagem da rua *Ponthieu*. Neste caso, a interface é obtida por um revestimento representativo de um esqueleto articulador dos diferentes planos de fachada, que, quando não recobertos por cerâmicas, dão lugar as aberturas – expandidas por Perret ao máximo permitido pelas normas graças ao esqueleto independente – que se abrem para o rio Sena e para uma (até então) privilegiada vista da Torre Eiffel (fig.22).

Os cuidados com a composição e proporção da estrutura do edifício, detalhadas e calculadas com sobriedade já anunciavam que, apesar do enraizamento na tradição clássica do trabalho de Auguste Perret, o concreto armado se apresentava como um material pronto para ser utilizado na construção de edifícios em altura, além da clara indicação do caminho para a execução da fachada e da planta livre efetivamente realizadas quase vinte anos depois na catedral de Le Raincy.

### Planta livre em **Le Raincy**

A igreja *Notre-Dame-de-la-Consolation* (1922-1923) em *Le Raincy* (arredores de Paris), representa uma fusão do racionalismo clássico com o ideal greco-gótico. Com um interior dramático, “*de caráter claramente modernista*”<sup>12</sup>, a estrutura de concreto apresenta como suporte esbeltas colunas no lugar de pesadas paredes ou grossos pilares.

Essa estrutura – primeira a ser construída completamente em concreto armado<sup>13</sup> – é formada por 28 pilares de 11m de altura cada, com vão longitudinal de 10m. A seção da base dos pilares possui 43cm, afunilando no topo, chegando aos 35cm. Estas colunas podem ser interpretadas tanto em termos representativos como ontológicos: primeiro, pela presença evidente de um suporte de concreto armado sem revestimento; segundo, pelas marcações estriadas na vertical produzidas pelas ripas de madeira originadas das formas das colunas. Estes filetes concedem um perfil ambíguo que, conforme diz Frampton, podem ser interpretados primeiramente como “caneluras da ordem dórica, ou de outra parte das formas cilíndricas apinhadas do típico pilar gótico”<sup>14</sup>. Perret também disserta sobre o “efeito floresta” gerado pelo já citado ato de descolar os pilares da vedação vertical, criando efetivamente três naveis estruturais, com 4 linhas de pilares longitudinais.

12. PILE, 2005, p.366.

13. CHAMPIGNEULLE, 1959, p.144.

14. FRAMPTON, 1995, p.134.



Figura 23 - Notre-Dame Le Raincy, fachada principal. (Disponível em <[http://fr.wikipedia.org/wiki/Image:Photo\\_%C3%A9glise\\_Notre-Dame\\_fa%C3%A7ade\\_Le\\_Raincy\\_France\\_2006-10-16.jpg](http://fr.wikipedia.org/wiki/Image:Photo_%C3%A9glise_Notre-Dame_fa%C3%A7ade_Le_Raincy_France_2006-10-16.jpg)> Acesso em 09 agosto 2007).



**Notre-Dame Le Raincy** no Google Earth:

(digite as coordenadas abaixo no campo “Voar para”)

**48°53'43.98”N 2°30'50.39”E** (latitude/longitude)

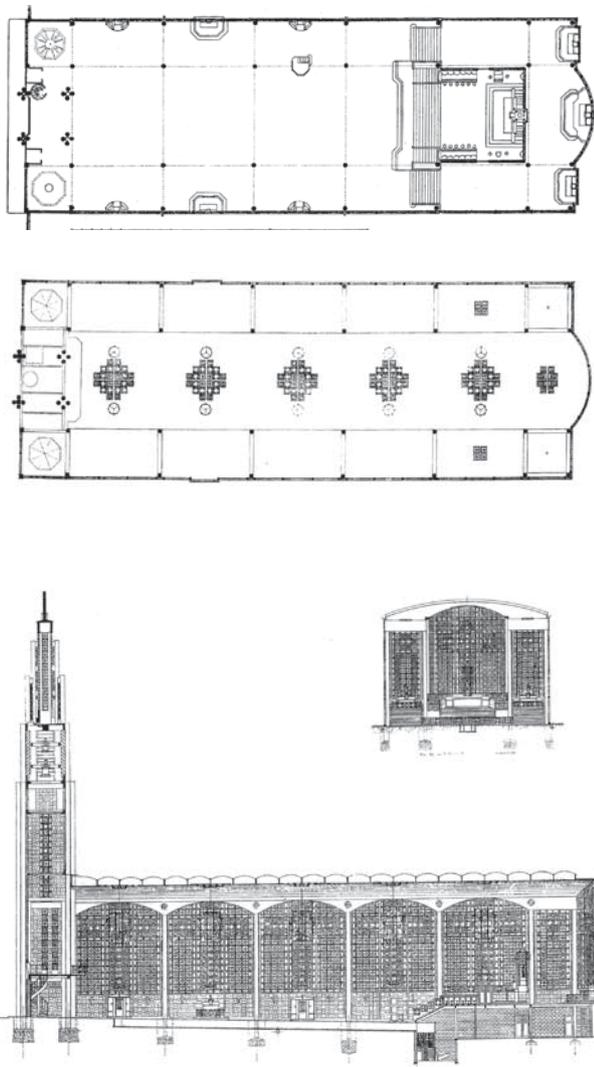


Figura 24 - Plantas baixas (principal e da cobertura). Cortes transversal e longitudinal.(FRAMPTON, 1995, p.134).

*“Neste edifício separamos completamente as colunas das paredes, permitindo que a vedação transcorra livremente fora delas. Ao desenhar todas as colunas soltas, formam-se quatro fileiras de colunas ao invés das duas habituais. O maior número de colunas no campo de visão tende a incrementar enormemente o tamanho aparente da igreja, produzindo uma sensação de espacialidade e grandiosidade. A esbeltez das colunas, sua maior altura e a falta de detalhes auxiliam a materializar este efeito.” (PERRET apud FRAMPTON, 1995, p.132).*

A contenda de Perret para produzir o sublime efeito neo-gótico dissimula a importância da execução pela primeira vez de uma planta livre e das fachadas (fig. 24) completamente soltas dos pilares. Sobre isso, escreveu novamente Perret:

*“Si nous avions noyé les poteaux dans la clôture nous aurions certainement éprouvé par la suite le besoin de réaffirmer ces poteaux par quelque ornement, nous avons préféré l'affirmer en les montrant tout entiers. C'est l'élément même de la construction qui fait ornement”. (PERRET apud CHAMPIGNEULLE, 1959, p.144)*

Combinadas com essa malha solta e esbelta, o interior ainda expressa paredes externas compostas de módulos de concreto com vidros fortemente coloridos (fig.25). Estas fachadas são estruturadas por montantes em concreto armado que enrijecem os planos compostos pelos elementos pré-fabricados,

compondo a superfície como em um grande vitral em que os módulos correspondentes à posição interna dos pilares se configuram anômalos em relação ao vão.

As “paredes-vitral” – compostas por elementos geométricos – formam um padrão cruciforme no centro de cada intercolúnio e estão colocadas de forma que o seu topo coincida com o pequeno balanço provocado pela projeção da abóbada longitudinal, que se debruça sobre a vedação e conecta os seus montantes proporcionando estabilidade e rigidez ao extenso plano vertical (fig.25). As curvas das abóbadas de cobertura estão ajustadas de maneira em que nos gomos longitudinais o ponto de apoio com os pilares torna-se plano evitando um contato em “V” da aresta viva – como em uma cobertura abobadada convencional – com o topo das peças cilíndricas verticais. Já o encontro entre a grande abóbada da nave central com as laterais acontece naturalmente, configurando no conjunto uma grande “laje plissada” de cobertura, num jogo formal confluyente de superfícies convexas que se planificam ao contato das colunas (fig. 26).

Em *Le Raincy*, a singeleza do acabamento é dominada pelo vigor e elegância das proporções. O resultado desta composição sintática da estrutura de concreto é, além de uma síntese entre o Grego e o Gótico – feito perseguido pelos arquitetos franceses desde a época de Cordomoy – um marco na questão da planta e fachada livre, que Le Corbusier compilaria em seus cinco pontos de 1926, dois anos depois da conclusão das obras da igreja.



Figura 25 - Fachada lateral com os módulos de concreto e vidro, estruturados por grandes “montantes” verticais em concreto armado. (Disponível em <<http://www.structurae.de/photos/raincy03.jpg>> Acesso em 05 agosto 2003).



Figura 26 - Vista interna. (Revista Tectonica nº03, p.08).



Figura 27 - Armazéns Wallut, Casablanca, Marrocos, 1914-17. (CHAMPINGNEULLE, 1959, p.36).



Figura 28 - Armazéns Wallut, Casablanca, Marrocos, 1914-17. Fotografia da maquete. (Fonte: PELLEGRINI, Ana Carolina, 2004: Exposição “Perret: la poétique du béton”, Instituto Francês de Arquitetura / Museu dos Monumentos Franceses. 30 de janeiro a 18 de abril de 2004).

### As abóbadas de Perret

As abóbadas que cobrem os armazéns realizados pela empresa de Perret em Casablanca (fig. 27) para proteger as máquinas agrícolas da firma Wallut, entre 1914 e 1917, merecem atenção pelo seu pioneirismo na questão da cobertura abobadada em concreto armado. Também nestes armazéns distingue-se uma “maneira Perret” de construção, na qual todos os elementos do edifício, por mais singelo que seja, são integrados num conjunto onde nada está negligenciado.

A iniciativa de realizar uma obra em concreto armado ao invés de empregar madeira teve em Perret seu principal incentivador, defendendo o interesse em realizar uma obra permanente ao mesmo preço, ou quase, que uma construção provisória. O concreto armado, liberado desde 1906 da tutela das patentes, mostrou seu potencial no desenvolvimento de edifícios, aproveitando inicialmente os “sistemas” de domínio público.

Por mais de uma década, adotou-se nos mercados industriais as estruturas de concreto armado no lugar de estruturas de madeira ou de metal. As formas dispendiosas tornam os preços mais elevados, mas considera-se que estas construções são mais duradouras e sobretudo menos vulneráveis ao fogo. Em Casablanca, os vãos estruturais ficam entre 7 e 8 metros entre pilares, nas duas direções<sup>15</sup>. Telhados abobadados sem ranhuras ou nervuras permitem reaproveitamento das formas que, em todo caso,

15. ABRAM, 2002, p.93.

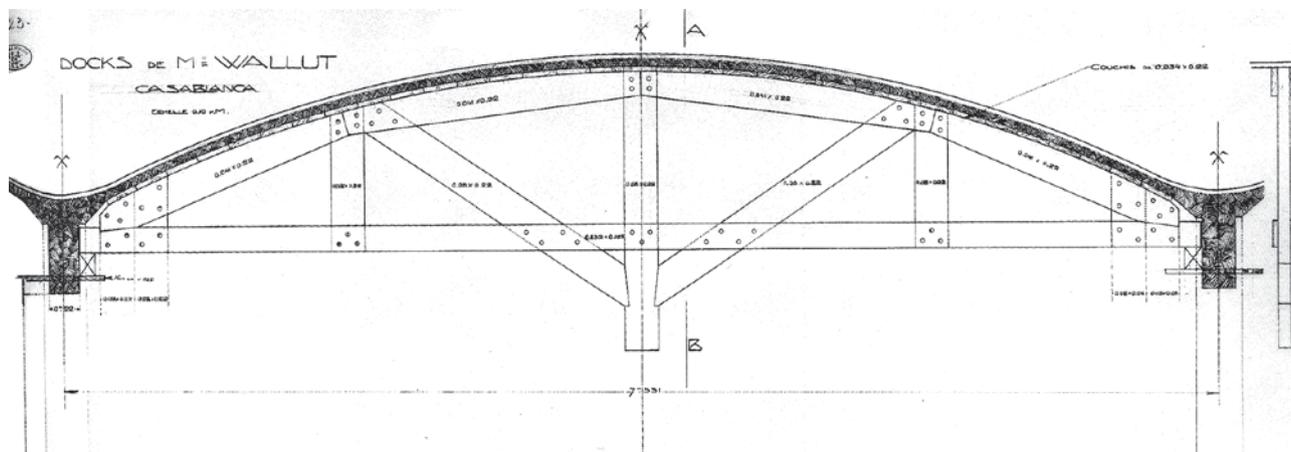


Figura 29 - Armazéns Wallut, Casablanca, Marrocos, 1914-17. Detalhe do cimbramento. (COHEN, 2002, p.93).

são mais simples, apesar da sua curvatura, que as dos vigamentos e lajes planas (fig. 29). Os tirantes metálicos concentram-se em três lugares: dois integrados às fachadas e um intermediário, suficientes para equilibrar o empuxo das abóbadas.

As finas abóbadas, com apenas 5cm de espessura, são as primeiras a serem executadas em concreto armado com estas dimensões<sup>16</sup>. Mesmo que este tipo de cobertura tenha autonomia estática, um vigamento reforça transversalmente a estrutura na junção das abóbadas (fig. 30) ampliando a rigidez do conjunto. Tímpanos de alvenaria vazada estabilizam as extremidades de cada nave, além de clarabóias construídas com tijolos que asseguram a aeração e a iluminação necessária.

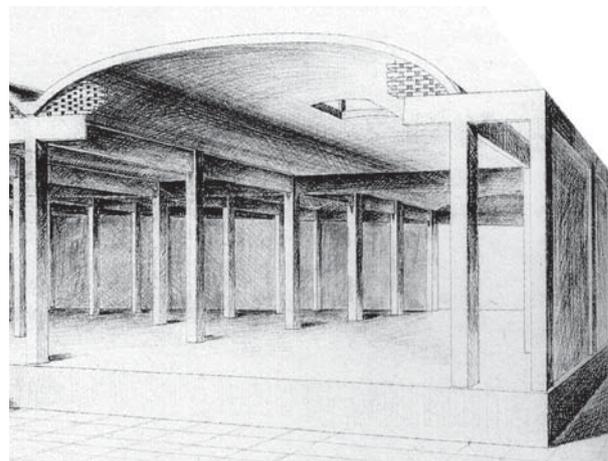


Figura 30 - Perspectiva mostrando a estrutura interna. (COHEN, 2002, p.94).

16. CHAMPIGNEULLE, 1959, p. 143.



Figura 31 - 51-55 da Rua Raynouard, Paris, 1929-32. Obra do edifício, com destaque para as vigas de transição. (GARGIANI, 1994, p.100).



Figura 32 - 51-55 da rua Raynouard, Paris, 1929-32. Vista interna. (PARICIO, 1995, p.9).

### Perret no Brasil - O discurso

*“Se a estrutura não é digna de ser vista, é certo que o arquiteto falhou à sua missão” (PERRET, 1936, p.239).*

Em 1936, Auguste Perret chega ao Rio de Janeiro a partir de um convite do governo brasileiro para proferir conferência que é transcrita resumidamente em artigo intitulado *“O que é Arquitetura?”*<sup>17</sup>, onde Perret define arquitetura como *“a arte de fazer cantar o ponto de apoio”*, incriminando quem constrói coluna sem função estrutural. Reitera sua postura racionalista, criticando o Renascimento como revivescência decorativa. Apoiado no potencial do concreto, conhecedor das condições permanentes (da arte) e compenetrado nas condições passageiras (do tempo), cabe ao arquiteto criar um recinto coberto com caráter e evidência de seu destino.

Sobre o movimento moderno – que está em ebulição no país naquele exato momento – Perret afirma que o ornamento suprimido indevidamente pela vanguarda deve ser restituído, revelando-se os elementos construtivos, protegendo o edifício contra as intempéries: cornijas, faixas, arcos e molduras fazem com que a fachada permaneça como na vontade original do arquiteto. A *“nudez afetada”* dos novos prédios é fruto de uma mania do *“novo pelo novo”*.

17. PERRET, Auguste. *O que é arquitetura?* Arquitetura e Urbanismo, Nov-dez de 1936. p 238-9. Este artigo foi publicado pela primeira vez com o título de *“L’Architecture”* na *Revue d’art et esthétique* em junho de 1935, a partir de uma conferência de Perret no Instituto de Arte e de Arqueologia de Paris, no dia 31 de maio de 1935. (CHAMPIGNEULLE, 1959, p.159).

Declara, ainda, que o concreto armado veio para solucionar o problema do revestimento de gesso das estruturas de ferro que tiveram seu apogeu na exposição de 1889.

A polêmica com Corbusier transparece na indiferença explícita aos traçados reguladores, na afirmação da estrutura feita com pilares, vigas ou abóbadas e no questionamento da independência de estrutura e vedação. Essa estrutura estará para o recinto como o esqueleto está para o animal. E do mesmo modo que o esqueleto é equilibrado e suporta os órgãos mais diversos, da mesma maneira a estrutura deverá ser composta de modo a sustentar equilibradamente os órgãos ou serviços diversos do edifício. Finalizando, Perret afirma que a finalidade da arte não é emocionar ou causar assombro: emoção e assombro são coisas passageiras, “*sentimentos contingentes e anedóticos*”.

### **Perret no Brasil - A obra**

Em artigo publicado em 2004<sup>18</sup>, Fernando Serapião revela que um exemplar da obra de Perret encontra-se em terras brasileiras. Trata-se do edifício do Museu de Belas-Artes de São Paulo (fig. 33), conhecido hoje como prédio-símbolo da Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), localizado na rua Alagoas, nº 903, entre os bairros do Pacaembu e Higienópolis. O edifício, projetado entre 1947 e 1949 (cinco anos antes da morte de Perret), levou mais de 20 anos para ser concluído e consiste numa barra pavilhonar de dois pavimentos mais uma base que



Figura 33 - Edifício da Faap em São Paulo. (Fonte: < <http://static.panoramio.com/photos/original/2509545.jpg> > Acesso em 21 de setembro de 2007).

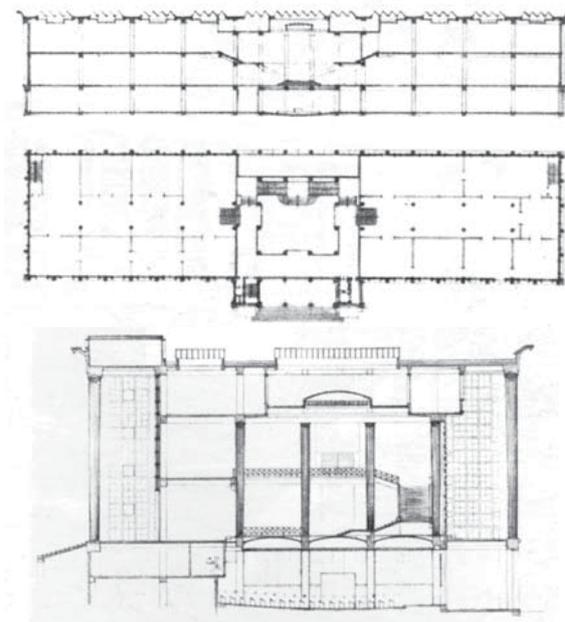


Figura 34 - Planta e cortes do Museu de Belas-Artes de São Paulo. (SERAPIÃO, 2004, p.123).

18. SERAPIÃO, Fernando. O “*paradoxo Perret em São Paulo*”. Revista Projeto Design 298, dezembro 2004, p.122-5.



Figura 35 - Implantação do edifício em relação ao lote. (Fonte: Google Earth).



Figura 36 - Perspectiva pertencente aos arquivos da Faap, sem autoria definida. (SERAPIÃO, 2004, p.124).



Figura 37 - Vista noturna. (Fonte: <<http://img160.imageshack.us/img160/9599/faap65tn.jpg>> Acesso em 21 de setembro de 2007).

serve de transição e absorve as diferenças topográficas do terreno. Implantada axialmente em relação à rua Armando Penteado (fig. 35), forma uma praça frontal triangular. A barra mede aproximadamente 130m de frente por 36m de profundidade, e, como na maior parte das obras de Perret, organiza-se de forma simétrica. Na parte frontal, encontra-se um pórtico de entrada e na fachada posterior, o mesmo trecho é apresentado como um negativo no volume construído, salientando ainda mais o ritmo da colunata.

Estruturalmente, o corpo central do edifício mantém o ritmo da colunata nas faces externas, porém, o vestíbulo central na parte interna tem vão triplo e as vedações desvinculadas como no térreo do 25 bis. As alas laterais são compostas por quatro naveas longitudinais e três transversais, que se desdobram na fachada, criando uma malha quadrada, motivo, inclusive, que aparece com força no revestimento do edifício, numa tentativa de racionalização da alvenaria (fig. 37). As colunas – chamadas “colunas Perret”, possuem seção variável (mais esbeltas na base) e capitéis, característica da fase final do arquiteto, que também as utilizou no Museu de Obras Públicas e na prefeitura de *La Harve*.

No espaço interno, a escadaria lembra a que ele desenhou para o Teatro de *Champs-Élysées*, além de vitrais ao fundo, que aludem à aplicação em *Le Raincy*. Os espaços para exposições, nos dois pisos principais, são generosos e flexíveis. O piso térreo é iluminado pelas janelas enquanto o superior é iluminado por zenitais. Na base localiza-se o teatro, invertido em relação ao projeto original publicado.

As informações sobre a origem do projeto ainda não foram totalmente esclarecidas. Conforme o próprio Serapião escreve, o prédio da fundação foi idealizado por Armando Álvares Penteado, que mantinha contato freqüente com artistas de vanguarda em Paris, fato que pode ser o indicativo de que os dois personagens tenham tido contato ou se conhecessem. Armando e sua mulher, a francesa Annie, fundaram uma escola de arte que originou a Faap. A confusão sobre autoria é grande, acentuada ainda mais pela falta de documentação da própria fundação, que o tem como autor do edifício.

Por outro lado, existem documentos do edifício nos arquivos de Perret no *Institut Français d'Architecture* em Paris, fato este citado por Serapião. Estando fora da França, este exemplar é único e deveria ter a atenção que uma obra de Auguste Perret, um dos maiores arquitetos franceses do início do século XX, merece por tudo o que representa até hoje como referência para as gerações que o sucederam.

---

**Juliano Caldas de Vasconcellos** é Arquiteto e Urbanista, graduado no ano de 2000 pela Faculdade de Arquitetura da UFRGS, Mestre em Teoria, História e Crítica da Arquitetura, no ano de 2004, pelo Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR) da UFRGS. Professor dos Cursos de Arquitetura e Urbanismo e Design da Feevale.

#### REFERÊNCIAS

- ABRAM, Joseph. *Auguste Perret. Anthologie des écrits. Conférences et entretiens*, Editions Le Moniteur, Paris (France), ISBN 2-281-19251-2, 2006.
- ABRAM, Joseph. *Encyclopédie Perret*, Monum. Editions du patrimoine et Editions Le Moniteur, Paris (France) , ISBN 2-281-19172-9, 2002.
- AYERS, Andrew. *The Architecture of Paris*. Paris: Edition Axel Menges, ISBN 393069896X, 2004.
- BRITTON, Karla. *Auguste Perret*, Phaidon, ISBN 0714840432, 2001.
- BROOKS, H. Allen. *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*. Chicago: University Of Chicago Press, ISBN 0226075796, 1997.
- CHARLESON, Andrew. *Structure as Architecture: A Source Book for Architects and Structural Engineers*. London: Architectural Press, ISBN 0750665270, 2005.
- COLLINS, Peter, Kenneth Frampton e Rejean Legault. *Concrete: The Vision of a New Architecture*. Kingston: McGill-Queen's University Press, ISBN 0773525645, 1959.
- COLLINS, Peter. *La Splendeur du béton*, Hazan, Paris (France) , ISBN 2850253928, 1995.
- FRAMPTON, Kenneth. *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Cambridge, MA: The Mit Press, 2005.
- GARGIANI, Roberto. *Auguste Perret*, Gallimard / Electa, ISBN 2-07-015008-9, 1994.
- KRUF, Hanno-Walter. *A History of Architectural Theory*. New York: Princeton Architectural Press, ISBN 1568980108, 1997.
- LOUPIAC, Claude. *L'architecture moderne en France (Tome 1)*, Editions Picard, Paris (France) , ISBN 2-7084-0449-0, 1997.
- PERRET, Auguste. *O que é arquitetura?* *Arquitetura e Urbanismo*, Nov-dez de 1936. p 238-9.
- PILE, John F. *A History of Interior Design*. London: Laurence King Publishing, ISBN 1856694186, 2005.
- SERAPIÃO, Fernando. *O "paradoxo Perret em São Paulo"*. *Revista Projeto Design* 298, dezembro 2004, p.122-5.
- VASCONCELLOS, Juliano Caldas de. *Concreto Armado Arquitetura Moderna Escola Carioca: levantamentos e notas* [Dissertação de Arquitetura]. 2004. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PROPAR, 2004, 313 p.



Leandro Manenti

## Arquiteto-escultor: uma análise da arquitetura residencial de Álvaro Siza

O presente trabalho procura analisar obras do arquiteto português Álvaro Siza, que é reconhecido como um dos mais importantes arquitetos da atualidade. Além de seu renome mundial, o fato de estar hoje em construção uma obra sua no estado, o projeto do Museu Iberê Camargo em Porto Alegre, tem suscitado em nosso meio diversos estudos sobre sua obra.

Tido como um arquiteto contextualista por diversos autores, isto é, em cujas obras o lugar onde são implantadas e suas culturas são fatores decisivos e determinantes, o estudo inicia-se justamente por explorar esta relação do arquiteto com a cidade, que também nos parece fundamental. Porém, neste trabalho, procuramos ir além desta interpretação, que, de certa forma, condiciona os resultados às características locais encontradas. Acreditamos que este não é o único viés a ser considerado para o entendimento deste complexo arquiteto. Neste sentido, as análises formais e compositivas, muito mais relacionadas a um lado artístico e independente, são necessárias e altamente esclarecedoras para a compreensão de suas obras, e procuram deitar um olhar particular sobre sua produção, sobretudo em projetos residenciais. Cabe ainda ressaltar que a escolha deste tipo de programa deu-se justamente pela possibilidade de comparação entre exemplares similares, permitindo uma melhor demonstração do argumento apresentado.

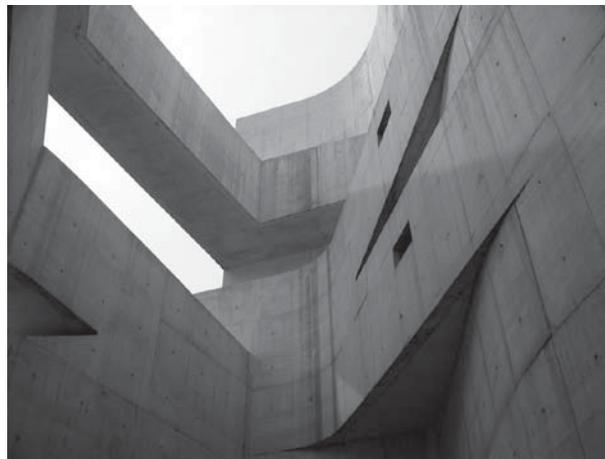


Figura 02 - Museu Iberê Camargo. Foto de Marcos Leite Almeida.  
Fonte: <http://www.flickr.com/photos/malmeida/284999060/>

---

Figura 01 (página anterior) - Fachada da Casa Dr. Beires.  
Fonte: TESTA, 1998, p. 40.

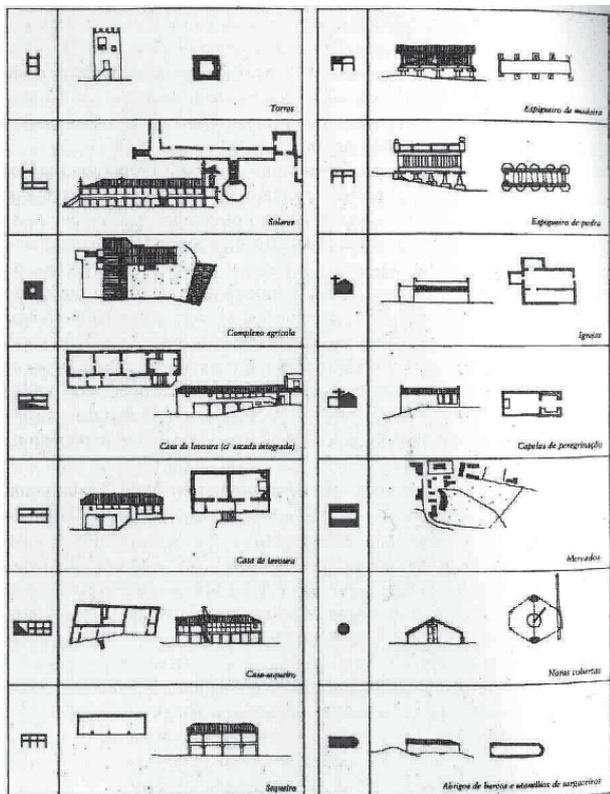


Figura 03 - Arquitetura Popular em Portugal de Fernando Távora.  
Fonte: FLECK, 1992, p.104.

### O arquiteto e a cidade

Quando se analisa a obra de um determinado arquiteto, é imprescindível que se estude também sua vida, buscando refazer sua trajetória, formação acadêmica e profissional, identificando influências, as quais podem vir do contato com outras pessoas e lugares, visto ser indissociável a qualquer pessoa sua vida pessoal de sua produção intelectual. É por esta razão que procuramos iniciar esta pesquisa por traçar, de forma sucinta, a trajetória do arquiteto estudado, neste caso Álvaro Siza, e também uma caracterização do lugar onde atua com mais frequência, a cidade do Porto. Cabe ainda ressaltar que os projetos escolhidos para a análise situam-se todos em suas imediações.

Álvaro Joaquim de Melo Siza Vieira nasceu em 25 de junho de 1933, em Matosinhos, poucos quilômetros ao norte da cidade do Porto, em Portugal. Filho de um engenheiro português, nascido no Brasil, acompanhou o pai em várias viagens pela Europa, ficando bastante impressionado pelas obras de Gaudí, quando esteve em Barcelona. Segundo ele, foi quando pela primeira vez interessou-se por arquitetura, pois queria ser escultor, e, ao ver estas obras, teria associado escultura com arquitetura.

Devido à oposição da família com relação a tornar-se escultor, matriculou-se no curso de arquitetura da Escola Superior de Belas Artes do Porto. Durante o curso, conheceu e trabalhou com o professor Fernando Távora, que era um grande estudioso da arquitetura popular portuguesa, tendo publicado o livro *Arquitetura Popular em Portugal*. Juntos realizaram alguns projetos como, por exemplo, a piscina pública

que Siza projetou para o parque Quinta da Conceição, obra de Távora. Em 1958, Siza ganhou o concurso para um Restaurante e Casa de Chá em sua cidade natal, em local escolhido por Fernando Távora.

Apesar de seus primeiros projetos situarem-se em Matosinhos, é inegável a ligação de Siza com a cidade do Porto, onde estudou. O Porto, como é chamada, é um importante pólo comercial, que como o próprio nome diz, construiu sua riqueza em razão de seu cais. Seu povo é tido como corajoso, tendo lutado contra vários invasores, entre eles os Mouros. A cidade possui uma topografia difícil, muito íngreme, que a tornou bastante compacta, maciça e cheia de escadas e ladeiras, que ligam o cais à parte alta. Devido ao desnível e ao crescimento espontâneo, as ruas e os lotes são irregulares. Os prédios são bastante estreitos, acentuando o caráter monolítico da arquitetura. Devido a isto, o uso de clarabóias para melhorar a iluminação é bastante característico. Características estas que podem ser observadas nas obras de Siza.

Para Siza, O Porto é uma cidade incômoda, o que não significa necessariamente uma característica pejorativa. Ele apenas vê a cidade como ela é realmente, e traduz isto em suas obras. Segundo Brigitte Fleck:

*“A topografia do Porto terá certamente estimulado a fantasia espacial de Siza, o que nos ajuda a interpretar os seus esboços em que se erguem perspectivas, com carros a subir*

*verticalmente ou a descair a direito. Neles, caos e ordem estão intimamente ligados, surgindo ao olhar furtivo como saídos de uma mão marcada pela desconcentração e pelo rigor, em admirável tensão violenta e sereno abandono” (FLECK, 1992, p.13.)*

### **Projetos analisados**

Para o desenvolvimento do trabalho, propôs-se a análise de cinco projetos residenciais de Siza, procurando identificar os seus procedimentos de projeto e as características compositivas mais profundas presentes em suas obras. Os Projetos escolhidos para esta análise estão situados todos em Portugal, nas proximidades da cidade do Porto. Foram projetados nas décadas de setenta e oitenta, apesar de alguns deles somente terem sido executados posteriormente.

O primeiro deles, e talvez o mais conhecido, é a residência para o Dr. Beires, situada em Povia de Varzim, projetada e construída entre 1973 e 1976. Conhecida como a casa “bomba” ou “bombardeada” o projeto se destaca em seu entrono por sua aparência totalmente distinta. Trata-se de um volume único fechado, de onde foi subtraído um canto, deixando à vista seu interior através de uma pele de vidro facetada que lhe dá fechamento.

Sua organização de planta é bastante tradicional, podendo ser dividida em três partes básicas: a sala de estar, colocada à frente; o setor de serviço e jantar, colocado na parte traseira; e os dormitórios,

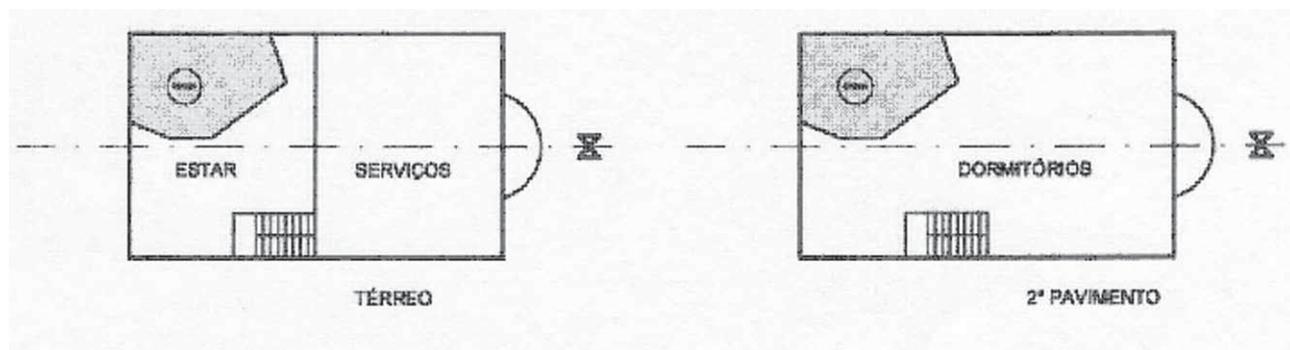


Figura 04 - Diagramas compositivos da casa Beires. Fonte: AUTOR, 2002.

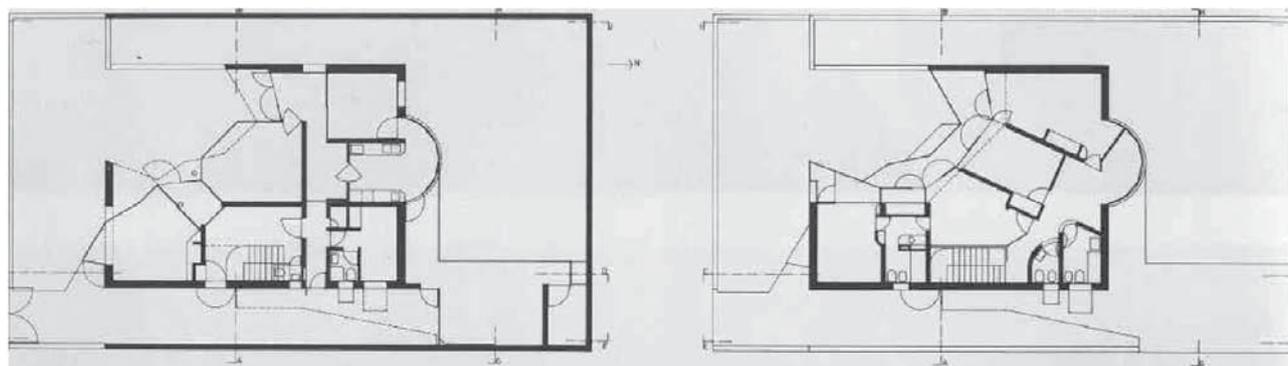


Figura 05 - Plantas baixas. Fonte: TESTA, 1998, p. 40-41.

alocados no andar superior. Os dormitórios e a sala de estar são iluminados e ventilados pela pele de vidro resultante da subtração do volume, e, devido a isto, as paredes e divisórias internas, que em princípio parecem organizadas de forma ortogonal, sofrem inflexões, ajustando-se ao perímetro externo facetado. Junto aos dormitórios são usadas divisórias móveis, que permitem aos usuários um maior controle e flexibilidade no uso dos compartimentos. Esta interferência dos proprietários é algo muito frequente na obra de Siza, pois para ele é essencial que o morador interaja no projeto, na construção e no uso de sua própria casa.

O segundo projeto é o da residência para Antônio Carlos Siza, irmão do arquiteto, projetada e construída entre 1976 e 1978. Está localizada em Santo Tirso em um terreno de forma irregular, de esquina e bastante estreito. A organização da planta se dá em torno de um pátio interno, de forma trapezoidal, subtraído do volume principal. O pátio gera duas alas mais alongadas onde estão localizadas as áreas de dormitórios e de serviços, que se encontram em uma sala de estar, a qual, por sua vez, conforma o foco do eixo principal, e que tem em sua face externa um volume que lembra uma *baywindow*.

A estratégia do arquiteto foi a de criar longas visuais e percursos animados, diminuindo assim a sensação de estreitamento causada pela pouca largura do lote. Um primeiro eixo organiza a planta de forma equilibrada, gerando as duas alas longitudinais e a sala em torno do pátio, de forma bastante tradicional, como nos

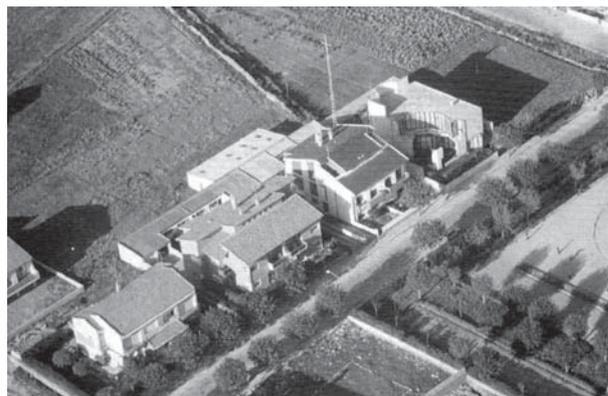
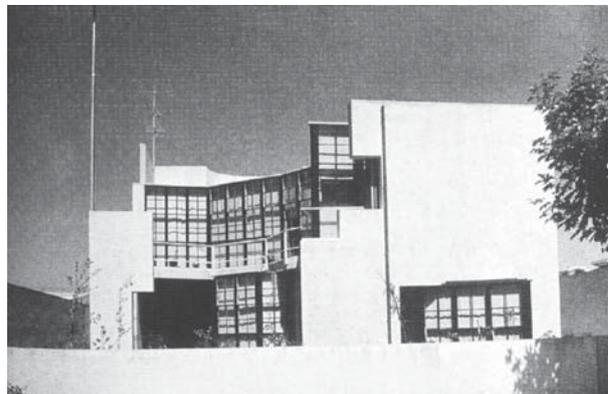


Figura 06 - Vistas externas. Fonte: TESTA, 1998, p. 40-41.

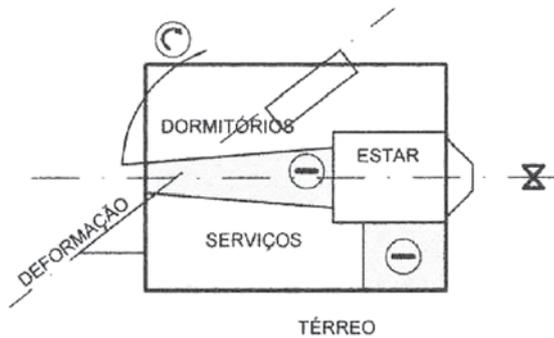


Figura 07 - Diagrama compositivo da casa Antônio Carlos Siza. Fonte: AUTOR, 2002.

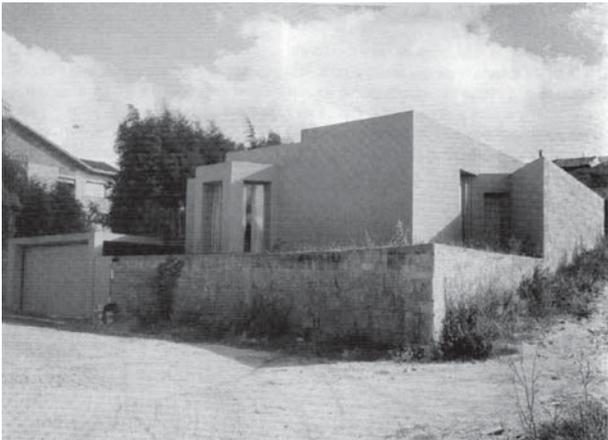


Figura 09 - Vista externa. Fonte: TESTA, 1998, p. 50-51.

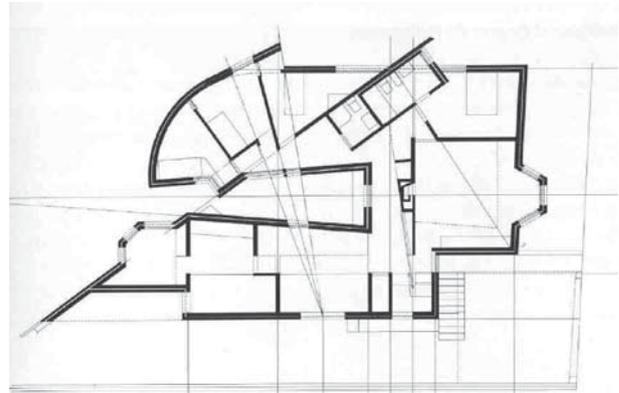


Figura 08 - Planta baixa. Fonte: TESTA, 1998, p. 50-51.

antigos mosteiros portugueses, onde o pátio organiza todos os espaços. Porém, ao introduzir um segundo eixo, em diagonal, a simetria é quebrada, gerando inflexões nos volumes, desmanchando sua organização rígida e tradicional.

Outro projeto relevante de Álvaro Siza é a residência Avelino Duarte, situada em Ovar, projetada e construída entre 1981 e 1985. Em mais um projeto para um loteamento em área suburbana, o arquiteto aqui recria o ideal de *villa* rural, bem ao estilo de Palladio, trabalhando com um prisma único, simétrico, que se destaca do entorno pela sua serenidade.

A organização da planta se dá de forma bastante tradicional, novamente separando os usos domésticos em três: estar e serviço, localizados no térreo, e dormitórios, no segundo pavimento. Além destes, há a inclusão de um escritório no terceiro pavimento. Do prisma inicial operam-se duas subtrações, de forma simétrica, na frente e nos fundos, marcando a entrada principal e a saída para



o pátio. A fenestração se dá também de forma simétrica, e sem adornos, muito semelhante às obras de Adolf Loos.

Figura 10 - Diagramas compositivos da casa Avelino Duarte. Fonte: AUTOR, 2002.

O quarto projeto analisado é o da residência Vieira de Castro, em Vila Nova de Famalição, projetada e construída entre 1983 e 1998. Este projeto, diferentemente dos anteriores, está localizado em uma área rural, em lote de grandes dimensões e bastante acidentado, próximo a um bosque. Esta condição topográfica levou a construção de vários patamares, com muros de pedra, criando terraços em vários níveis. Segundo Siza, o mais importante era trazer de alguma forma, o exterior para o interior, através de visuais, além de estender a organização do interior para fora, através dos terraços, criando percursos que integram a paisagem com o construído.

Esta variedade de patamares, rochas e terraços parece ter influenciado na concepção volumétrica variada da casa. Sua estrutura organizacional se mantém similar a das anteriores, com uma divisão tripartite das funções. Porém a novidade aqui está na geração do volume, que não é mais unitário, mas sim fragmentário, onde cada função corresponde a um volume distinto, que são confrontados e atritados uns contra os outros, gerando uma forma complexa e variada.

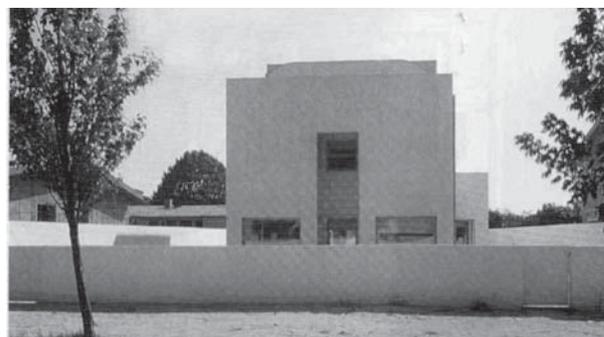
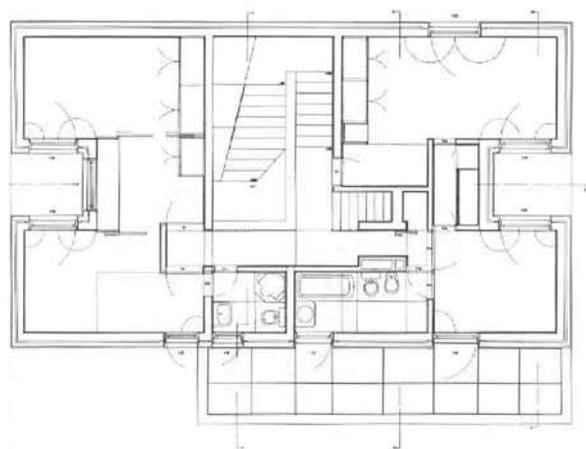
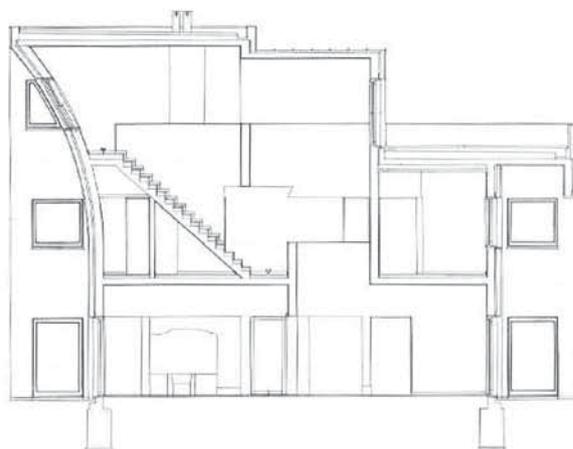


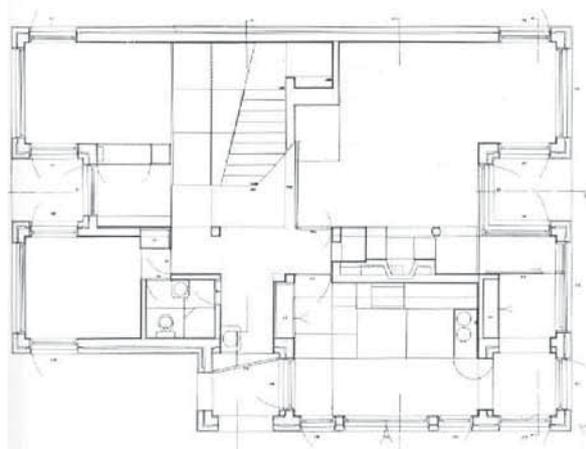
Figura 11 - Vistas externas. Fonte: TESTA, 1998, p. 78-81.



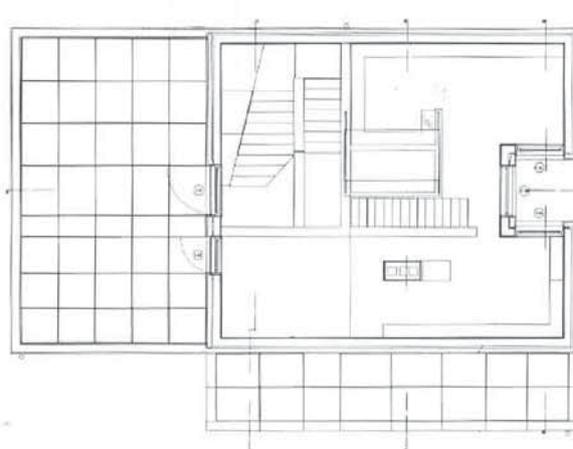
Primeiro andar



Corte



Térreo



Segundo andar

Figura 12 – Plantas baixas. Fonte: TESTA, 1998, p. 78-81.

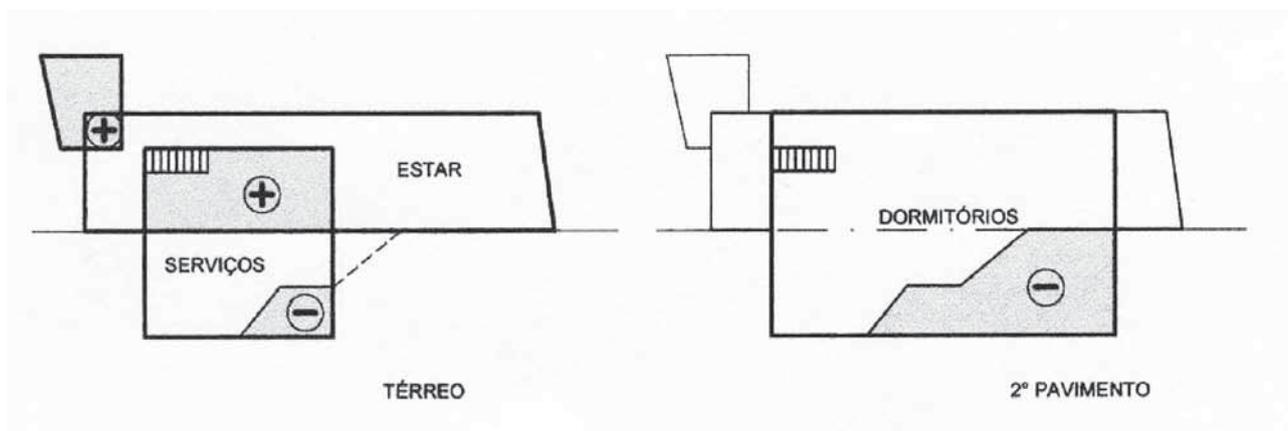


Figura 13 - Diagramas compositivos da casa Vieira de Castro. Fonte: AUTOR, 2002.

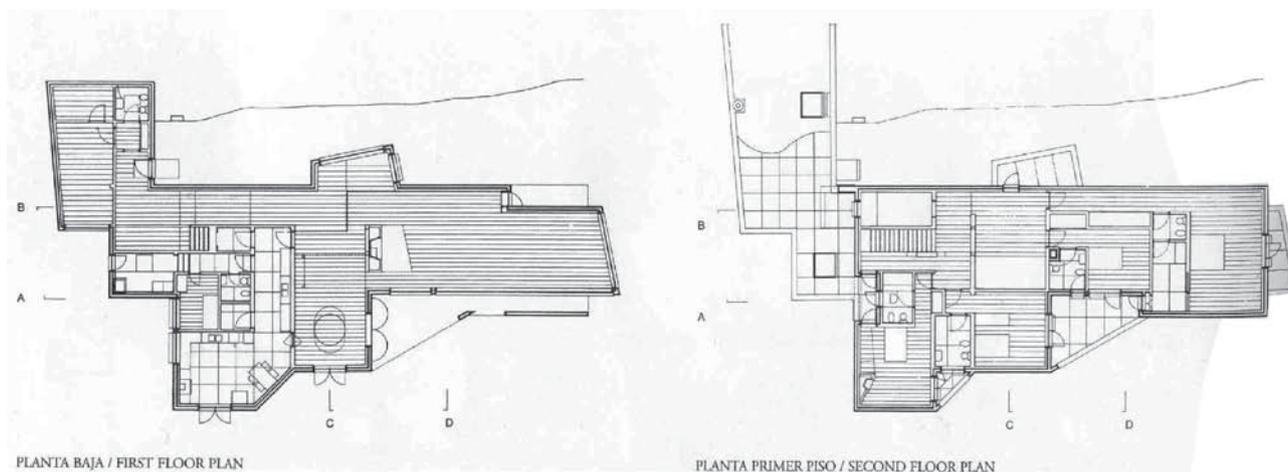


Figura 14 - Plantas baixas. Fonte: Casas Internacional, set/1999, p. 19-21.



Figura 15 - Vistas externas da casa Vieira de Castro. Fonte: Casas Internacional, set/1999, p. 19-21.

O último projeto estudado é o da casa Figueiredo, em Gondomar, projetada e construída entre os anos de 1985 e 1994. Neste projeto Siza retoma o partido em prisma único, da casa Avelino Duarte, porém ao invés das subtrações, realiza uma adição de um volume curvo ao monolito inicial. Apesar disso, o partido continua simétrico e organizado através de um corredor, que liga o acesso ao volume curvo, onde está situada a sala de estar. As duas alas resultantes do corredor acomodam os serviços e jantar. Os dormitórios estão no segundo pavimento, organizados também por um corredor central, que leva ao quarto principal, também localizado no volume curvo.

### **Considerações finais**

Analisando os projetos aqui apresentados, podemos identificar algumas características principais e recorrentes na obra de Siza, que representam, de um modo geral, sua estreita ligação com a tradição apesar de seu constante desejo independência formal. Álvaro Siza é um arquiteto que trabalha essencialmente com volumes, na forma mais clássica da arquitetura Palladiana, fazendo de suas casas urbanas, verdadeiras Villas rurais, com sua característica monolítica e tranqüila, operando sobre elas como um escultor, que escava de um bloco sua obra. Usa como matriz uma estrutura de planta convencional compartimentada, muitas vezes simetria, possivelmente advinda do profundo conhecimento da cultura de seu país, e, a partir desta estrutura tradicional, realiza operações formais que dão ao projeto variedade e independência. O arquiteto-escultor parte de um bloco convencional e o esculpe, como um artista.

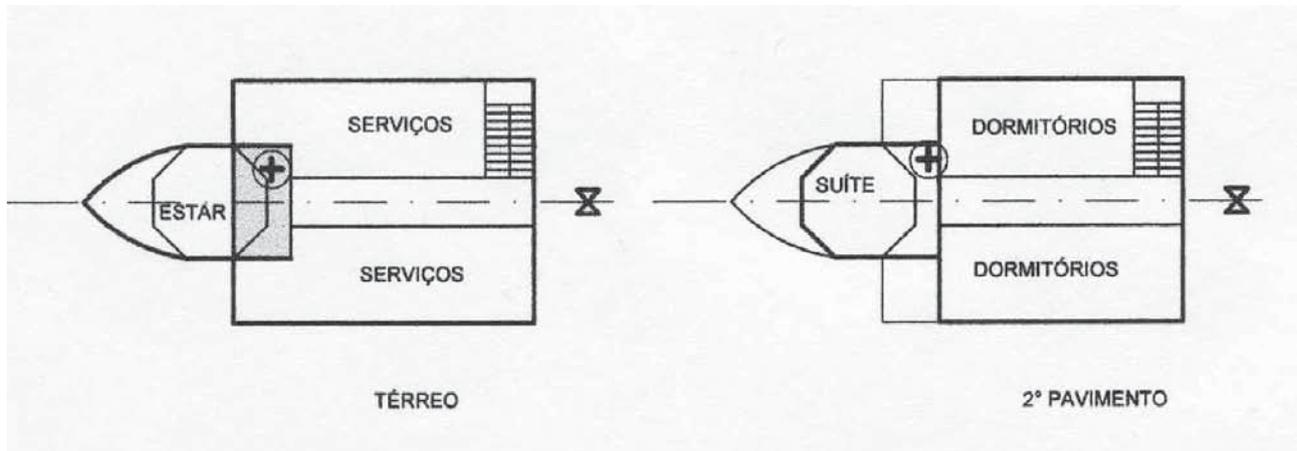


Figura 16 - Diagramas compositivos da casa Figueiredo. Fonte: AUTOR, 2002.

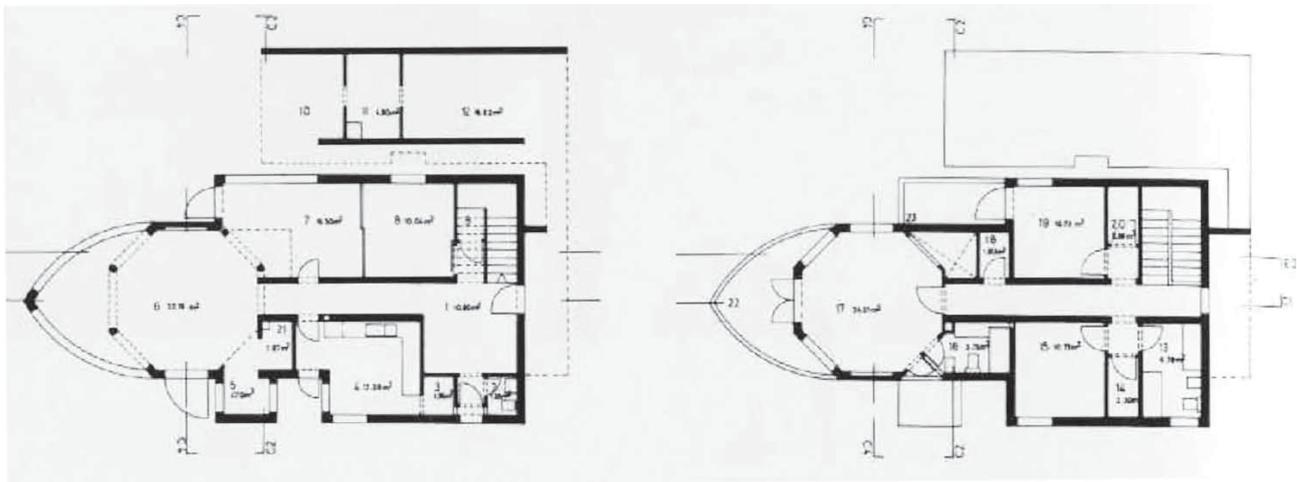


Figura 17 - Plantas baixas da casa Figueiredo. Fonte: AUTOR, 2002.

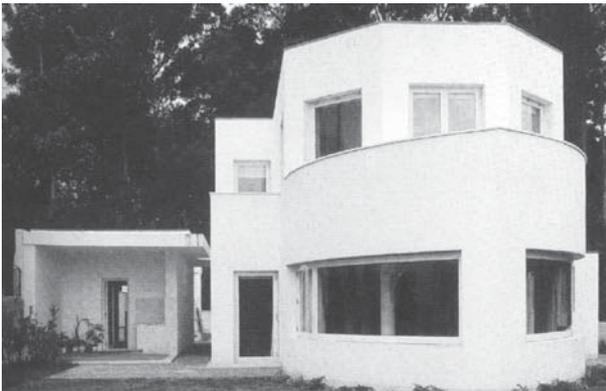
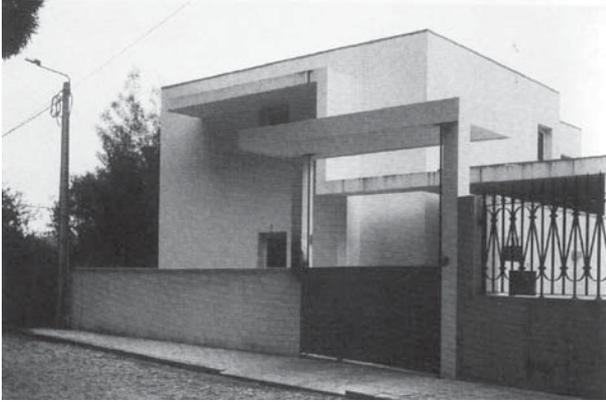


Figura 18 - Vistas externas da casa Figueiredo. Fonte: AUTOR, 2002.

Outra característica marcante na obra de Siza é a preocupação com os limites e os percursos de um projeto. Segundo ele:

*“Na travessia entre dentro e fora é sempre necessária uma mediação, uma transição. Temos uma tradição riquíssima, de origem árabe que, sobretudo no sul de Portugal, torna visíveis os espaços de transição, em que a luz muda até se perder na intimidade do interior. Mas esta profundidade, esta espessura, está a perder-se rapidamente, quer pela necessidade de construir para um grande número de pessoas (reduzindo assim as áreas), quer pela paixão pelos novos materiais (o vidro ou os painéis de isolamento térmico). E contudo, esta transição, que em substância constitui uma câmara de descompressão, permite evitar a passagem imediata e desagradável de um ambiente interior, eventualmente com ar condicionado, para os rigores do exterior. Portanto estes espaços, varandas ou pórticos, têm exactamente a função que tem o pátio noutros projectos confrontados com o tecido urbano mais ou menos consolidado. Estas transparências podem encontrar-se, em molde verdadeiramente extraordinário, nos projetos do veneziano Andrea Palladio, nos quais o interior da construção de um universo, todas as salas comunicam por meio de aberturas dispostas ao longo de um mesmo eixo que tem depois o seu prolongamento no tratamento do jardim ou dos campos, perdendo-se na distância. Daqui resulta, portanto, a necessidade destas pausas, que de*

*certo modo desmaterializam a casa e criam uma sensação de continuidade e de passagem suave entre a dimensão do interior e a complexidade do exterior". (SIZA, 2000, p.45-47).*

Nos projetos analisados de Siza, verifica-se uma especial atenção com as aberturas e as varandas, as zonas de transição do interior para o exterior, onde a organização do espaço interno estende-se para o exterior, mais conturbado, organizando o entorno imediato. Em contrapartida, a conturbação do exterior também reflete-se no volume edificado, através das operações formais, que flexionam o rígido sistema organizativo das plantas, criando o equilíbrio através da mútua transformação.

---

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

#### **REFERÊNCIAS**

- Alvaro Siza : 1954-1988: a+u : architecture and urbanism. Tokyo: Nakamura, 1989.  
CASAS INTERNACIONAL (Set. 1999). Protugal. Madrid: Kliczkowski Publisher.  
FLECK, Brigitte. Álvaro Siza. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.  
JODIDIO, Philip. Álvaro Siza. Köln: Taschen Verlag, 1999.  
SIZA, Álvaro. Imaginar a evidência. Lisboa: Edições 70, 2000.  
TESTA, Peter. Álvaro Siza. São Paulo: Martins Fontes, 1998



Rinaldo Ferreira Barbosa

## Arquitetura de interiores ou o interior da arquitetura? *Fallingwater* - Frank Lloyd Wright

Muitos dos arquitetos que se dedicam à arquitetura de interiores não têm uma consciência clara do que produzem. Disputando espaço com a decoração, confunde-se o tema e sente-se falta de uma conceituação em relação à arquitetura de interiores e sua produção. A história da arquitetura está contada através de seus exemplos paradigmáticos, das análises dos projetos, sua relação com o entorno, composição, técnicas e percursos arquitetônicos, raramente analisados pelas qualidades de seus espaços e seu arranjo interno. Estuda-se a arquitetura como edificação, espaço construído, o jogo dos volumes, sua relação com o entorno, a intervenção urbana, mas relega-se a um segundo plano o estudo do espaço interno e seu uso, muitas vezes encarado como ornamentação. O que é arquitetura senão a mais pura espacialidade? Se criamos espaços, estes também devem ser alvo de análise e crítica a partir de seus elementos definidores.

Se observarmos as edificações que contam a história da arquitetura, veremos que em sua maioria apresentam interiores, ou melhor, uma arquitetura de interiores condizente e conjugada com a linguagem, o caráter, a composição e a técnica da arquitetura como um todo. Estas características são evidenciadas principalmente nos exemplares da arquitetura moderna, nos quais os arquitetos, se não executam seus interiores, deixam regras e pistas claras a serem

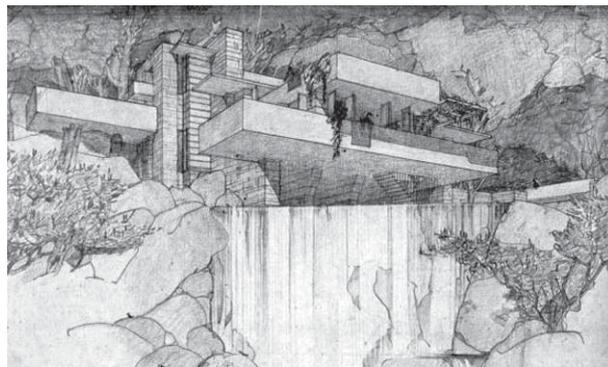


Figura 02 - Perspectiva da casa com a cascata em primeiro plano.  
Fonte: < <http://www.delmars.com/wright/flw8-8.htm>> Acesso em 18 de julho de 2007.

---

Figura 01 (página anterior) - Vista do nível de acesso.  
Fonte: Pfeiffer, 1991, p.119.

seguidas. Alguém consegue imaginar a casa da Mrs. Farnsworth ou o Pavilhão de Barcelona de Mies Van der Rohe com belas cadeiras estilo Luis XV??? Com certeza estas poderiam ser ali colocadas, mas estariam como dois alienígenas deslocados no tempo e no espaço.

De acordo com PEIXOTO (2006, p.1):

*“... a arquitetura moderna entende que o espaço deve se um contínuo unitário, sem a separação entre exterior e interior, que os edifícios devem tornar-se transparentes, o máximo possível, e as paredes, desaparecer, junto com a compartimentação interna. Neste contexto, parece impossível que o arquiteto moderno não pense em ambientação. E a maioria faz isto de fato. São conhecidos vários projetos de Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe e Le Corbusier, entre tantos outros, em que a proposta não fica apenas na resolução do edifício. O fato é que a ambientação de interiores faz parte do projeto moderno, seja ela de autoria do arquiteto que projeta a casa, ou orientada por ele, pelo menos.”<sup>1</sup>*

Com o advento da arquitetura moderna, os espaços tornaram-se mais específicos, mas também mais indiferenciados em relação a seu usuário, e muitas vezes a disposição ou tipo do mobiliário é que definem

---

1. PEIXOTO, Marta Silveira. A sala bem Temperada. interior moderno e sensibilidade eclética. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura da UFRGS – PROPAR/ UFRGS, Porto Alegre, 2006.

a funcionalidade do espaço moderno. Esta definição muitas vezes vai estar de acordo com o todo, dentro de uma mesma linguagem ou ordem compositiva, como afirma PEIXOTO (2006, p.4):

*“Já Mies van der Rohe, assim como Rietveld ou Frank Lloyd Wright, além de projetarem tudo, fazem tudo dentro de uma mesma linguagem, um mesmo estilo; uma criação unitária e uniforme, onde uma ordem outorga, a cada objeto, seu lugar. Nos interiores de Mies van der Rohe não existe espaço para o artesanal, nem para o improvisado, assim como não existem vestígios óbvios do passado; todas as formas que ele usa compõem um conjunto intocável, em que uma rigorosa coreografia de mobiliário e objetos substitui as paredes que foram eliminadas.”<sup>2</sup>*

Dentro destas colocações e, às vezes, indefinições do espaço moderno é que se torna necessário repensar o projeto e o uso interno da edificação e que surge o questionamento: “arquitetura de interiores ou o interior da arquitetura?”. Até que ponto estes conceitos estão separados? Em muitos casos eles estão de mãos dadas e acontecem quase que simultaneamente com o projeto arquitetônico. Aberturas, planos de vedações, pisos, coberturas são elementos definidores da edificação, mas que, além de sua configuração geral, devem ser pensados também a partir da composição interna e definidora da espacialidade de uma obra. Além destes elementos, o

---

2. PEIXOTO, 2006. Op. Cit.

mobiliário, dimensionamento, lay-out e acabamentos também fazem parte do rol de variáveis a serem pensadas durante o projeto. Para efetuar este questionamento e conceituação foi escolhida a análise de “Fallingwater” de Frank Lloyd Wright, também conhecida como Casa da Cascata.

Frank Lloyd Wright definia sua arquitetura pela criação do espaço e sua fluidez, criticava a ornamentação e a decoração, mas em todas as suas obras pode-se notar o requinte dos detalhes, a composição dos interiores e seus usos, e a atenção para todos os elementos referentes à espacialidade interna. Uma análise da Casa da Cascata traz à tona e evidencia a composição da arquitetura de interiores como um princípio e geometria constantes na base do projeto e lança caminhos a novas análises neste campo.

### **Um pouco de História**

#### **Frank Lloyd Wright (1869 – 1959)**

Com quase um século de vida e sessenta anos de carreira, Frank Lloyd Wright tornou-se talvez o arquiteto americano mais conhecido do século XX. Tendo percorrido e vivido muitas das mudanças deste século através da arquitetura, influencia ainda hoje as gerações de arquitetos. De acordo com ZEVI (1985, p.9):

*“Impressionista, herdeiro dos movimentos Arts and Crafts e Art Nouveau, cubista e expressionista, depois racionalista e informal, pop e minimal, querendo mesmo post-modern, Wright condensa e estimula todos os ‘ismos’ contemporâneos, conservando, no entanto*

*sua imunidade. Odeia os preconceitos super-históricos, os ‘a priori’ e os dogmas acadêmicos, os absolutismos de matriz iluminista”.*<sup>3</sup>

Frank Lloyd Wright começa a trabalhar aos dezoito anos de idade, em 1887, no escritório de Adler & Sullivan no desenvolvimento do projeto do Auditório de Chicago. Wright colabora com eles até 1893, quando abre seu próprio escritório, depois de um desentendimento com Sullivan por estar desenvolvendo trabalhos residenciais por sua conta enquanto ainda era empregado do escritório. Entre os anos de 1900 e 1911 desenvolve o período conhecido como “praire-houses” ou casas da pradaria: uma nova interpretação do espaço residencial, talvez a maior contribuição de Wright para a arquitetura moderna e o seu período mais produtivo.

O espaço confinado e delimitado pelas paredes, as “caixas de habitação”, ou seja, a sua compartimentação em diversos espaços, dá lugar ao espaço contínuo. Uma nova visão da maneira norte-americana de viver, segundo Wright. A busca incessante pela integração do espaço interior ao exterior leva ao rompimento da caixa de morar; as paredes são agora elementos de vedação e divisórias, e não mais um objetivo estrutural, iniciando a mudança de concepção da espacialidade da moradia. As plantas apresentam espaços fluidos e o exterior manifesta a absoluta sobreposição da horizontalidade sobre a verticalidade.

---

3. ZEVI, Bruno (1995). Frank Lloyd Wright. Espanha: Ed Gustavo Gilli.

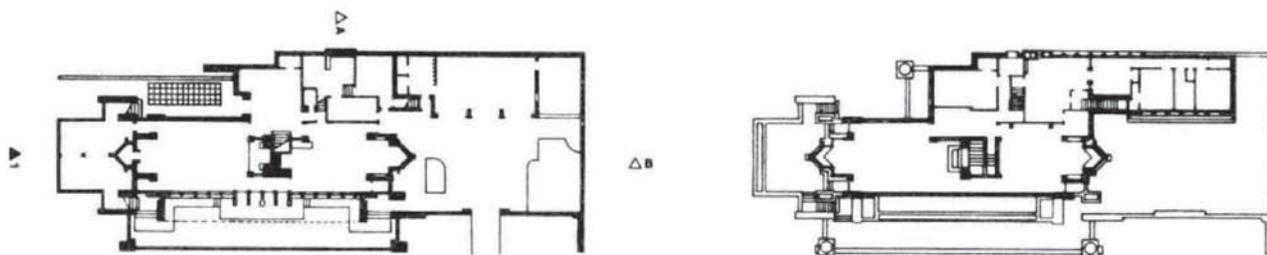


Figura 03 - Robie House – Plantas Baixas. Fonte: ZEVI, Bruno (1995).

De uma personalidade forte e uma vida pessoal atribulada, Wright em 1910, após um escândalo pessoal, vai para Europa onde prepara uma mostra de seus trabalhos em Berlim e redige uma edição de suas obras para as edições Wasmuth. Os elementos desta mostra e a publicação serão de forte influência para os jovens arquitetos da Holanda e da Alemanha, entre eles: Mies van der Rohe, J.J.P. Oud e W.M. Dudok, que viam na obra de Wright um espelho de sua identidade. De acordo com ZEVI (1995, p. 11):

*“A ação do grupo De Stijl fundado por Theo van Doesburg, em 1917, não seria de modo nenhum concebível sem o precedente de Robert van’t Hoff que tendo ido aos Estados Unidos para beber na fonte, tinha construído em Heide duas casas declaradamente wrightianas.”<sup>4</sup>*

No retorno da temporada européia, Wright constrói Taliesin, sua moradia em Wisconsin, e, em 1914, os Midway Gardens de Chicago. Em 1915 muda-se para o Japão onde projeta e constrói o Hotel Imperial

4. Idem.

de Tóquio, retornando aos Estados Unidos em 1922. Depois de sua permanência no Japão, o prestígio e a fama de Frank Lloyd Wright diminuem e sua produção cai consideravelmente, sendo considerado por um tempo um arquiteto obsoleto e ultrapassado, perante as novas idéias da arquitetura moderna européia que chegam aos Estados Unidos.

A partir de 1929 inicia-se a segunda fase significativa da obra de Frank Lloyd Wright, quando finaliza a última de suas casas de blocos de concreto em Tulsa, Oklahoma. Em 1928, o próprio Wright cria o termo “Usonia” para denotar uma cultura igualitária que surgiria nos EUA e propõe uma série de residências denominadas “usonianas” partindo do princípio de sua arquitetura orgânica e sua leitura da nova arquitetura modernista para a cultura norte-americana.

Neste contexto projeta entre 1935 e 1936 a Fallingwater – ou Casa da Cascata – para Edgar Kaufmann, que viria a se tornar a sua obra mais conhecida.

### **Fallingwater (1936 –1938) - Frank Lloyd Wright**

*“... Se o Johnson Wax reinterpretava o local do trabalho naquilo que ele tem de sacramental, a casa Fallingwater corporificava o ideal wrightiano da fusão entre o lugar onde se vive e a natureza.”<sup>5</sup>*

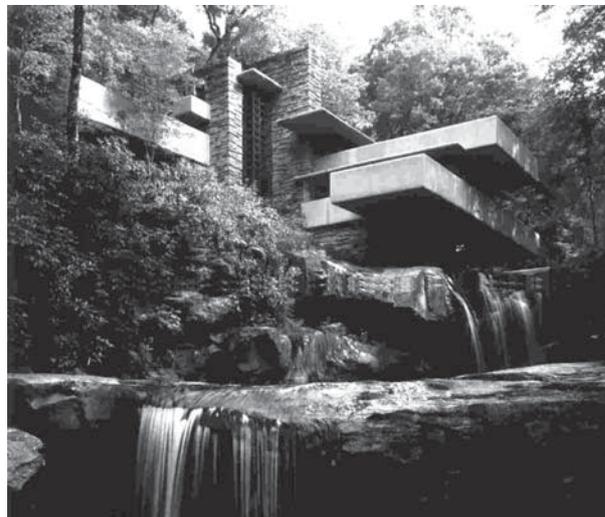


Figura 04 – Casa da Cascata Vista externa.  
Fonte: PFEIFFER, Bruce Brooks (1991).

---

5. FRAMPTON, Kenneth (2000). História crítica da arquitetura moderna. São Paulo: Ed. Martins Fontes.



Figura 05 – Foto do local visitado por Wright antes da construção.

Fonte: KAUFFMANN, Edgar *Fallingwater* (1986).

### **O lugar**

Localizada no vale conhecido por Bear Run, entre as colinas da Pensilvânia, *Fallingwater*, ou a Casa da Cascata, talvez seja a obra de Frank Lloyd Wright mais conhecida. Projetada como residência de fim-de-semana para Edgar Kauffmann, milionário de Pittsburgh, o local proporciona a Wright o ponto de partida de seu projeto. A natureza local, os galhos das árvores girando ao redor de seu tronco com sua hierarquia de suportes e texturas, debruçadas sobre a cascata e a rocha que contorna o lugar, inspiram Frank Lloyd Wright a construir para o sítio e não construir no sítio. Ícone da arquitetura orgânica profetizada por Wright, sua fusão com o lugar é quase total; a natureza invade a obra a cada passo.

### **A obra**

A construção é configurada através de um jogo de planos horizontais de concreto armado, suspensos no espaço e ancorados à estrutura vertical de pedra, prolongando-se em níveis variados acima da vegetação e da água. Wright fixa a massa da chaminé diretamente sobre a pedra e ao redor projeta os espaços, marcando ali seu ponto de giro. O maciço de pedras marca a massa vertical da estrutura utilizando o material local em contraste com os grandes balanços em concreto, e os amplos planos horizontais envidraçados.

O projeto se desenvolve em três níveis:

O piso principal, onde se encontra o acesso pela estrada que circunda a casa; a sala de estar com os amplos terraços laterais; a lareira, que serve de

ponto de giro para toda a composição e seqüência dos espaços; a área da cozinha e comedor; a escada que liga ao pavimento superior; e a escada que leva ao nível da água na base do prédio.

No segundo piso, a casa conta com três dormitórios e seus banheiros, cada um se abrindo para um terraço correspondendo à cobertura do piso inferior. Os pisos vão diminuindo progressivamente à medida em que sobem, de maneira que os terraços resultem em planos, em sua dimensão maior, perpendiculares ao piso inferior. No terceiro piso há apenas um dormitório com seu banheiro e novamente o terraço que cobre o pavimento inferior.

### Esquema compositivo

Mantendo o ponto fixo na chaminé da lareira, Wright cria um cruzamento de volumes uns sobre os outros, gerando um esquema cruciforme espacial diferente da composição usada nas “prairie houses”.

A Casa da Cascata representa a apoteose da horizontalidade wrightiana, os grandes balanços de concreto parecem suspensos no ar, contrariando a gravidade num gesto de abuso estrutural. A textura da rocha, em contraste com as superfícies lisas de concreto e com as esquadrias metálicas pintadas de vermelho acentuam os planos horizontais e a estrutura e enfatizam dramaticamente a horizontalidade proposta. Quase já não existem paredes, mas planos e mobiliários que definem os espaços. O espaço contínuo e fluido se expande ao exterior e o exterior invade o espaço interno a cada passo. O espaço interior ganha nova força e concepção, não mais uma consequência da construção.

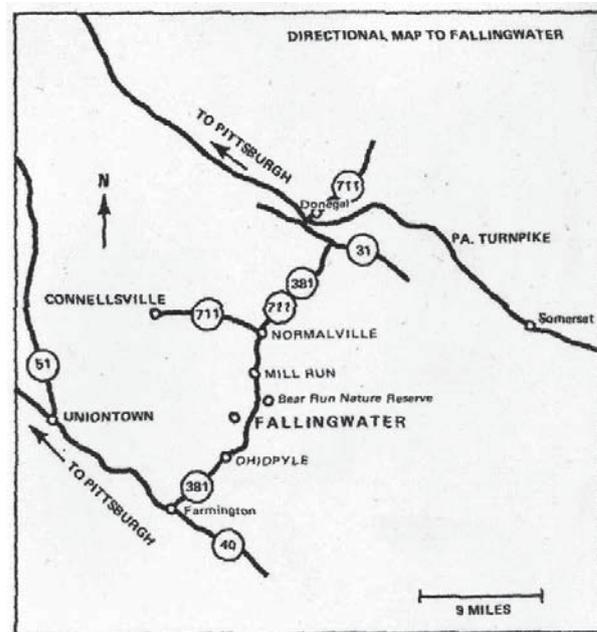


Figura 06 - Mapa de Localização.

Fonte: KAUFFMANN, Edgar Fallingwater (1986).

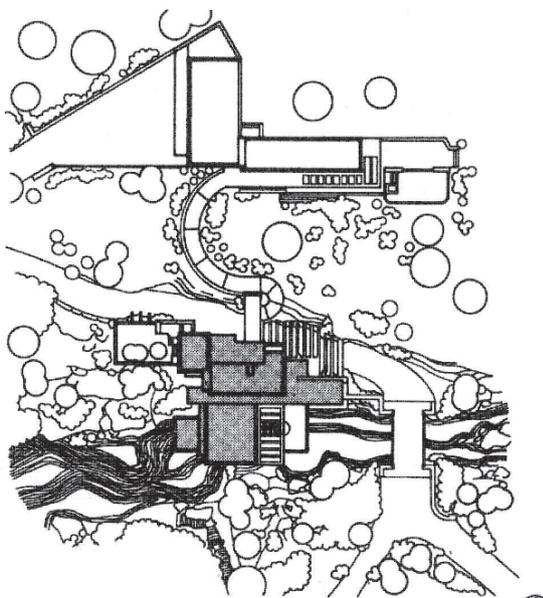


Figura 07 – Planta de Localização.  
Fonte: DUNSTER, David (1994).

Segundo PFEIFFER (1991, p. 27):

*“Aquele distinção, outrora tão limitada entre exterior e interior, desvanecera-se e um fluxo novo entre um e outro se tornara possível e inteiramente desejável. Tudo nesse ato, nessa liberação de dentro para fora, dá significado à frase ‘o espaço interior tornou-se a realidade do edifício’, não as paredes ou os tetos.”<sup>6</sup>*

A obra apresenta, à maneira de Frank Lloyd Wright, os elementos da arquitetura moderna europeia da época, mas vinculada a sua interpretação para o modo de vida americano evocando a liberdade e a natureza. De acordo com DUNSTER (1994, p. 66):

*“ Empleó los materiales característicos del momento: balcones libres, pero, por motivos estructurales, más potentes que los habituales en Alemania y Francia; ventanas corridas en franjas horizontales y dramáticos voladizos que desafiaban a la fuerza de la gravidade. La influencia del movimiento De Stijl es innegable, aunque Wright tomara sólo aquello que concordara con su narrativa americana.”<sup>7</sup>*

Wright nesta obra avança aos princípios compositivos das “*prairie houses*”, para o jogo espacial dos volumes

---

6. PFEIFFER, Bruce Brooks (1991). Wright, Frank Lloyd. Alemanha: Ed. Taschen.

7. DUNSTER, David (1994). 100 Casas unifamiliares de la arquitectura del siglo XX. México: Editora Gustavo Gilli.

Figura 08:  
Planta Baixa 1º pavimento:  
1 - ACESSO;  
2 - ESTAR;  
3 - COZINHA;  
4 - TERRAÇOS.  
Fonte: DUNSTER(1994)

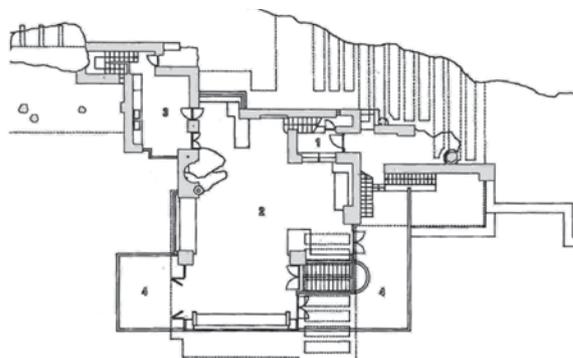


Figura 09 - Planta Baixa 2º pavimento:  
4 - TERRAÇOS;  
5 - DORMITÓRIOS;  
6 - BANHOS  
Fonte: DUNSTER(1994)

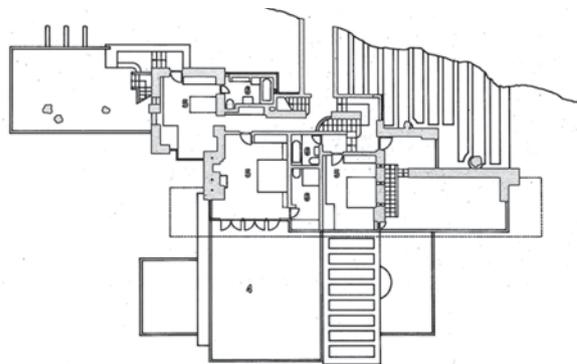
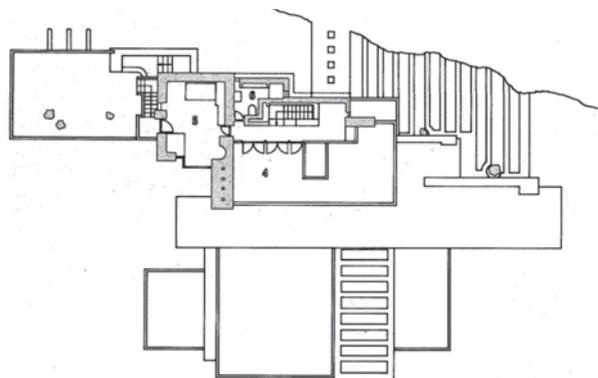


Figura 10 - Planta Baixa 3º pavimento:  
4 - TERRAÇOS;  
5 - DORMITÓRIOS;  
6 - BANHOS  
Fonte: DUNSTER(1994)



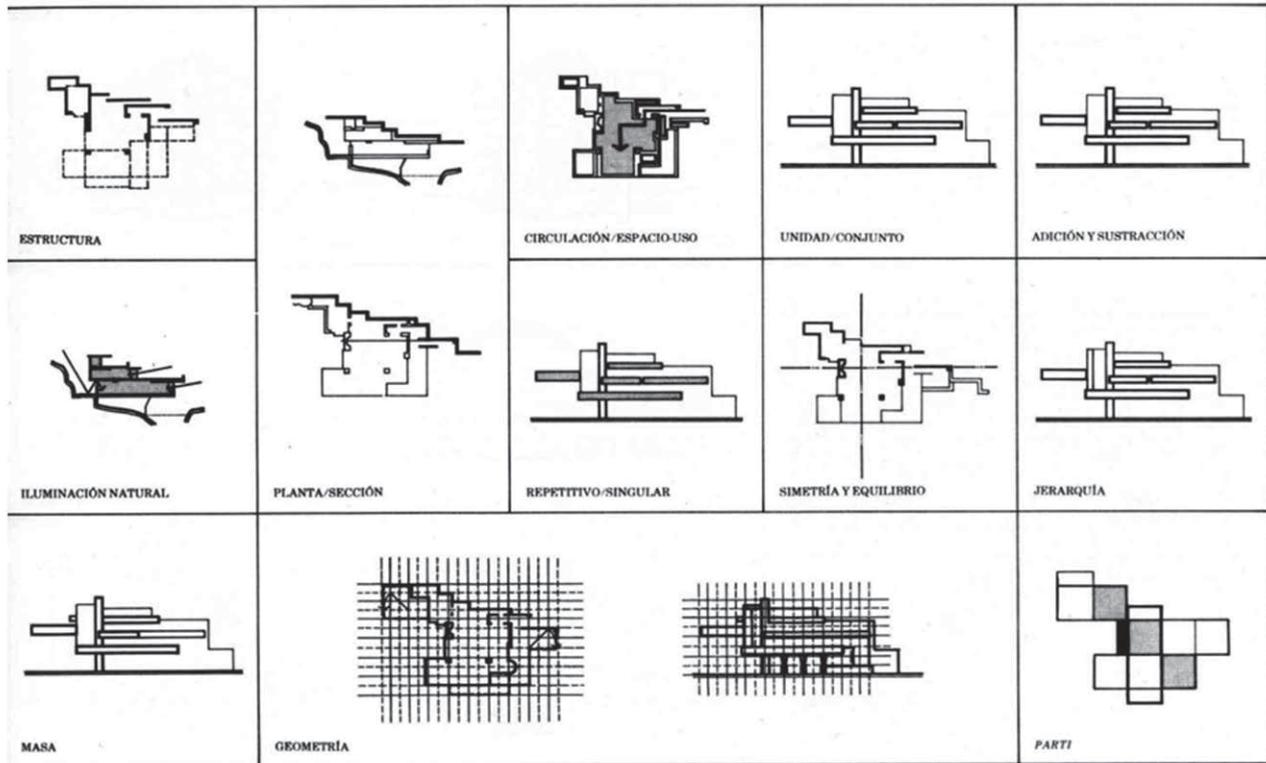


Figura 11 - Esquema compositivo.  
 Fonte: CLARK, Roger H. (1997).

e planos horizontais e com um número limitado de elementos evidencia a força dos mesmos. A força dos balanços de concreto desencontrados, equilibrados e ordenados em um elemento vertical é reconhecida e relacionada a sua obra, adquirindo a força de um repertório universal que evoca sua origem, mas é reinterpretado a cada programa e local.

### **Os interiores**

Desde as casas da pradaria (prairie houses) o conceito do espaço interior de Wright ia se tornando o conceito chave e o traço característico de sua obra. O espaço contínuo e fluido, sem muitas divisões interiores, de suas obras é rico em elementos e evoca uma integração total entre o projeto e o local. Criava a partir de um padrão geométrico tanto o detalhe como o conjunto de seus projetos.

Os interiores da Casa da Cascata acompanham a composição geral do projeto. As linhas horizontais, marcadas na volumetria, avançam para o interior da residência, assim como os materiais locais enfatizam o caráter da presença do homem junto à natureza, levado ao extremo na citação de FRAMPTON (2000, p. 228):

*“Seu interior evoca a atmosfera de uma caverna mobiliada, não de uma casa tradicional. Que as paredes de pedra rústica e os pisos lajeados revelam a intenção de prestar uma homenagem primitiva ao lugar...”<sup>8</sup>*

---

8. FRAMPTON, Kenneth (2000). História crítica da arquitetura moderna. São Paulo: Ed. Martins Fontes.

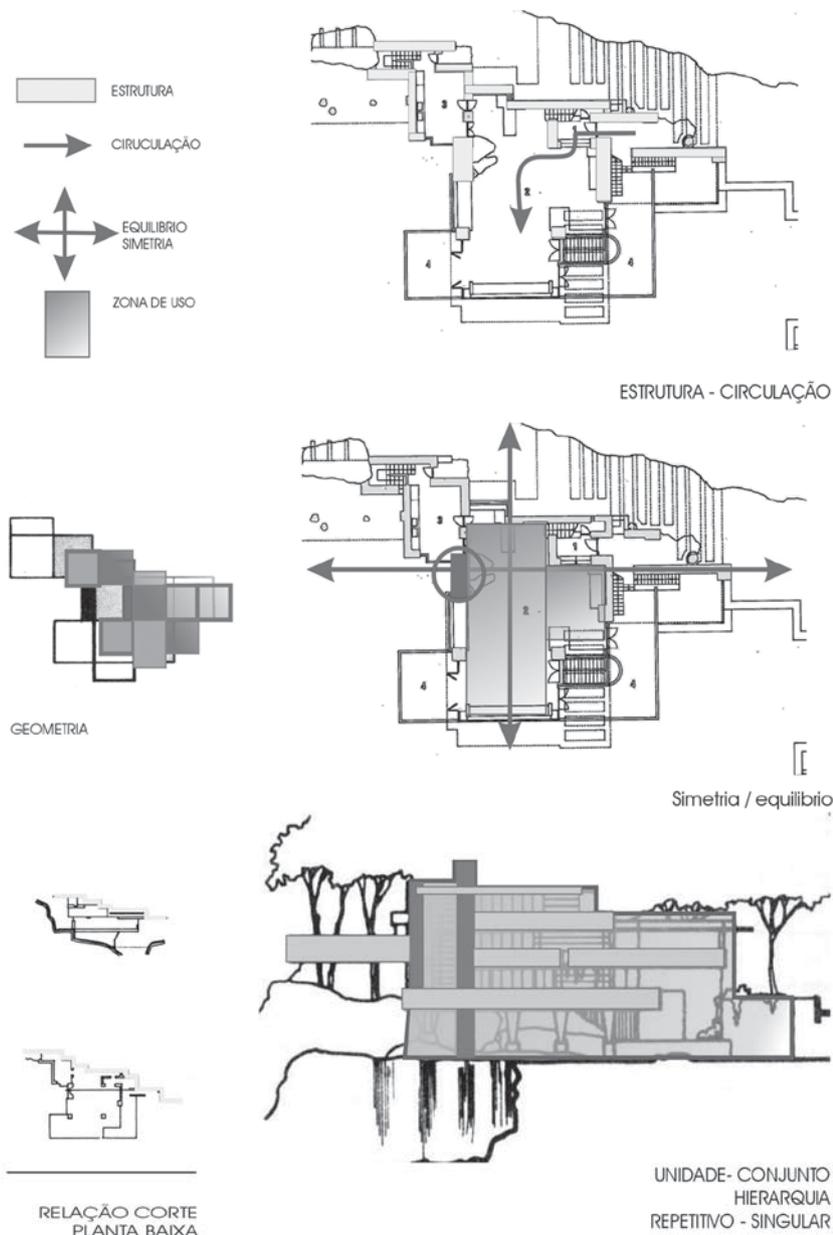
A estrutura das esquadrias se prolongam sobre as paredes da lareira conduzindo o olhar e ampliando o espaço. A apoteose de sua horizontalidade é transferida para o espaço interno como recurso visual e compositivo. Os amplos planos rasgados das janelas horizontais contrastam com as superfícies irregulares de rocha das paredes estruturais e do piso e evidenciam os planos rebocados do teto de concreto.

Ao mesmo tempo em que a luz evidencia os contrastes, torna difícil o controle de luminosidade e temperatura dentro da residência. Os amplos planos transparentes estão mais vinculados à permeabilidade entre o interior e o exterior.

O mobiliário é basicamente composto por planos de madeira, novamente marcados pela horizontalidade, colocados ao longo das paredes, acompanhando as linhas construtivas e incorporando-se a elas.

A preocupação do detalhe e da marcação das linhas horizontais está presente no sistema de aberturas e laminação da madeira utilizada, a nogueira americana. Os painéis de armários e fechamentos apresentam sempre laminação horizontal, enquanto os painéis de abertura são laminados verticalmente. Seguindo a composição das esquadrias externas onde os painéis fixos têm divisão horizontal e o móvel tratamento vertical.

A preocupação existente nos detalhes da obra, como, por exemplo, no alinhamento das luminárias em relação às esquadrias e vigas; nos detalhes dos



vidros encaixados na pedra, como se nela penetrassem, sem o uso de uma caixilharia de limite que isole o interior do exterior; a continuidade dos pisos e tratamento de paredes; o encaixe dos planos de madeira do mobiliário em relação à pedra e às esquadrias; reforçam a preocupação de uma idéia geral de concepção e precisão do que tem de ser construído.

A essência da composição está na pureza de suas linhas, no que é necessário e não supérfluo. Wright se preocupava a fundo com os detalhes e tentava através do projeto prever e limitar todas as interferências do usuário em relação à obra. Definia formas e funções preferencialmente inalteráveis *a posteriori*, móveis fixos na medida do possível, a fim de impedir variações não programadas no interior do universo doméstico.

O interior da arquitetura era um conjunto e continuação de seu exterior. Segundo F.L.Wright,

Figura 12 – Esquema de análise geométrica. Fonte: autor.

“Todo o ‘ornamento’ arquitetônico deveria ser derivado da idéia central do projeto e contribuir para a unidade expressiva do conjunto.”<sup>9</sup>

Desta maneira, o caráter da obra de arquitetura e seu interior se fundem e se complementam. A concepção de mobiliário, circulações e iluminação seguem a forma de pensar a edificação. Os princípios compositivos são os mesmos, a mesma preocupação com os detalhes e com a maneira de projetar. Arquitetura de interiores ou o interior da arquitetura? Nesta obra talvez seja difícil separar e diferenciar os dois aspectos.

Quando Wright afirmava que a decoração deveria “ser um vaso de flores frescas num local determinado pelo arquiteto”<sup>10</sup> talvez pretendesse nos dizer que o essencial deveria estar previsto

---

9. PAIM, Gilberto (2000). *A Beleza sob Suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros*. Rio de Janeiro: Ed .Jorge Zahar.

10. PAIM, Gilberto (2000). *A Beleza sob Suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros*. Rio de Janeiro: Ed .Jorge Zahar.



Figura 13 - Sala de estar: Vista da lareira principal, ponto focal e organizador da composição do espaço.  
Fonte: LIND (1992).



Figura 14 - Sala de estar, o mobiliário disposto ao longo das paredes, libera o espaço de uso e das circulações. Os planos transparentes prolongam o espaço ao exterior como se dele fizesse parte.  
Fonte: LIND (1992).



Figura 15 - Escada de acesso ao nível da água. A solução do ritmo das aberturas entre painéis com divisões verticais nas áreas de abrir e horizontais nas áreas fixas.  
Fonte: PFEIFFER, Bruce Brooks (1991).

e bem elaborado. Assim como a obra num todo, o interior da obra deveria ser “arquitetura de interiores” e o supérfluo e o modismo deixados de lado.

### **E hoje?**

Diferentemente da época do projeto de Fallingwater, hoje em dia é cada vez mais difícil encontrar projetos e obras pensados como um todo, até a exaustão do detalhe. Mesmo nas obras residenciais de um cliente específico, como Edgar Kauffmann, é raro um mesmo arquiteto atuar desde a concepção do projeto arquitetônico à finalização de soluções de mobiliário sob medida e design personalizados de objetos. Mas, nem por isto, os interiores devem esquecer-se ao projetar, para que não se corra o risco da descaracterização de um projeto por falta de detalhamento, ou uma base clara a ser seguida na composição dos interiores.

Nos empreendimentos de habitação coletiva torna-se quase impossível a personalização e diferenciação dos projetos individuais de cada unidade,

uma vez que cada proprietário tem uma realidade específica de cultura e modo de morar. Em conjunto a estes fatores, a rapidez das mudanças de necessidades e equipamentos torna o espaço interno das construções cada vez mais dinâmico e passível de alterações. Justamente por estes motivos a preocupação com a espacialidade e flexibilidade nestes projetos deve ser um item a ser perseguido. Um bom lançamento de projeto, estrutura coerente, instalações bem posicionadas são meio caminho andado para uma ambientação qualificada destes espaços.

O homem sempre teve a necessidade de personalizar e caracterizar o seu ambiente, tomar conta do espaço construído e transformá-lo no seu espaço. As paredes não são simplesmente artefatos de proteção contra o clima; são invólucros representativos de uma maneira de viver, desde a Antigüidade. Desta forma, a habitação (principalmente a coletiva) e os edifícios comerciais sempre serão um campo fértil para a arquitetura de interiores, a qual conquista seu espaço neste contexto



Figura 16 - Gabinete e escada para o terceiro pavimento.  
Fonte: LIND (1992).



Figura 17 - O sofá da sala de estar é fixo e serve de componente para esconder as instalações de calefação. O mobiliário pensado como parte integrante do processo de projetar.  
Fonte: PFEIFFER, Bruce Brooks (1991).



Figura 18 – Área de jantar, encaixe do mobiliário às paredes como delimitador do espaço.

Fonte: PFEIFFER, Bruce Brooks (1991).

e se populariza cada vez mais, uma vez que o público em geral necessita de profissionais para intervir e adequar estes espaços.

Assim como o exemplo de Frank Lloyd Wright e tantos outros arquitetos que trabalham o interior e o exterior da edificação, devemos transpor da arquitetura os princípios compositivos para qualificar também o projeto dos interiores. Confundida constantemente com a decoração, a arquitetura de interiores tenta firmar seu espaço e mostrar a sua diferenciação na produção realizada. Com a regulamentação profissional

somada à atuação constante no mercado de trabalho, é essencial a tomada de consciência do estudo e análise dos espaços internos produzidos, buscando uma conceituação clara da arquitetura de interiores. Não se trata de simplesmente equipar um espaço, mas evidenciar e, às vezes, definir seu caráter, interpretar o programa e o lugar, e encontrar soluções adequadas. Modismos e tendências à parte, um bom trabalho de arquitetura de interiores vai além disto: trata-se de criar ou recriar o espaço interno esquecido ou indiferenciado nas construções atuais, com contemporaneidade e consciência. As exceções existem; há situações em que o caráter ou programa necessário poderá ser encarado de modo cênico e seguir modas ou estilos. No caso de uma arquitetura

de interiores cênica, como na arquitetura comercial, por exemplo, as decisões não são gratuitas. A decisão é de projeto, composição e requisito de programa.

Ao nos depararmos com a Casa da Cascata, fica evidente a proximidade entre a arquitetura de interiores e o interior da arquitetura. O projeto pensado como um todo, ou pelo menos com a preocupação clara e intencional com seu interior, resulta em uma obra muito mais completa e duradoura, e mesmo com o passar dos tempos, as alterações necessárias por questões de instalações e mudanças da maneira de viver e trabalhar tornam-se mais fáceis. A universalidade da obra transpõe o tempo, seu caráter permanece. A arquitetura de interiores, quando pensada como algo mais complexo e permanente poderá significar e transparecer o modo de viver e trabalhar de uma época. Vale a pena lembrar que muito do que sabemos de culturas do passado surge da análise de habitações, fragmentos de equipamentos e mobiliário. Muito da cultura romana, principalmente a moradia, foi explicada a partir das escavações de Pompéia e Herculano.

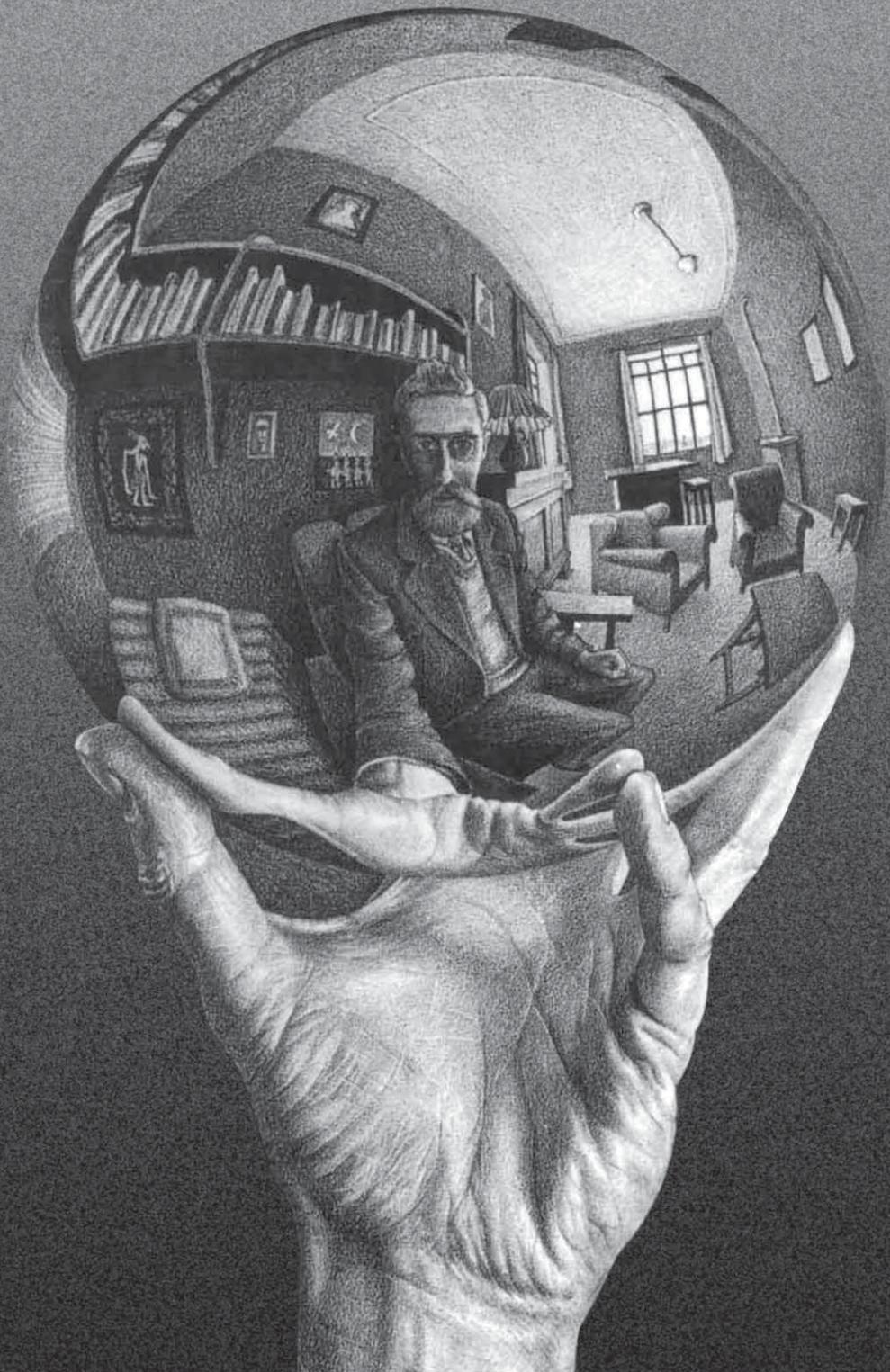
Portanto, Arquitetura de Interiores ou o Interior da Arquitetura: duas faces da mesma moeda. Ou melhor, dois símbolos da mesma face da moeda. O importante é salientar a importância do projeto de arquitetura com um interior consistente e bem pensado, assim como uma arquitetura de interiores conceitual, clara e bem projetada. Acredito ser necessário cada vez mais pensarmos, escrevermos e criticarmos também a produção dos interiores, de maneira a contribuir para a formação de um corpo teórico consistente de referência para o assunto.

**Rinaldo Ferreira Barbosa** é Arquiteto e Urbanista (UFRGS, 1987), Especialista em Arquitetura de Interiores (FAU/Uniritter, 2001), Mestre em Arquitetura (PROPAR/UFRGS, 2005). Professor substituto da Faculdade de Arquitetura da UFRGS (2005-2006). Professor do curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Feevale.

---

#### REFERÊNCIAS

- BAKER, Geoffrey H. Análisis de la Forma. México: Ed Gustavo Gilli, 1991.
- BROOKS, Allen, HITCHCOCK, H.R., LEVINE, N., ROWE, C., SCULLY, V. Frank Lloyd Wright: Estudios Críticos – Barcelona: Ediciones Serbal, 1990.
- CLARK, Roger H., PAUSE Michael. Arquitectura: temas de composición. México: Editora Gustavo Gilli, 1997.
- CURTIS, William J.R. Modern Architecture since 1900. London: Phaidon Press Limited, 1997.
- DUNSTER, David. 100 Casas unifamiliares de la arquitectura del siglo XX. México: Editora Gustavo Gilli, 1994.
- FRAMPTON, Kenneth. História crítica da arquitetura moderna. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2000.
- KAUFFMANN, Edgar Fallingwater. A Frank Lloyd Wright Country House. Nova Iorque: Abbeville Press, Inc., 1986.
- LIND, Carla. The Wright Style – The Interiors of Frank Lloyd Wright. Londres: Thames and Hudson, 1992.
- PAIM, Gilberto. A Beleza sob Suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2000.
- PEIXOTO, Marta silveira. A Sala bem Temperada, Interior moderno e sensibilidade eclética. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura da UFRGS –PROPAR/UFRGS, Porto Alegre, 2006.
- PFEIFFER, Bruce Brooks. Wright, Frank Lloyd. Alemanha: Ed. Taschen, 1991.
- ZEVI, Bruno. Frank Lloyd Wright. Espanha: Ed Gustavo Gilli, 1995.



Vinicius de Moraes Netto  
“O arquiteto que pensa”

O professor é esse que “fala.” Alguém só se torna professor por acreditar que tem coisas a dizer e assim, por força da palavra, influenciar o fazer. *Arquiteturas faladas, imaginadas* – falamos de arquitetura. Quero iniciar este breve texto afirmando que o ato do ensino, ato mediado pelas palavras, é necessariamente um ato afetivo: só se ensina aquilo em que se acredita intensamente – pelo afeto por esse saber, e pelo objeto desse saber; e só se ensina pelo privilégio de atuar na construção do Outro, pelo desejo dessa construção; portanto, por um afeto (um bem-vir) a esse sujeito em formação. Quero endereçar este texto, sobretudo, ao aluno de Arquitetura e Urbanismo<sup>1</sup>.

Gostaria, ainda, de centrar essa mensagem em uma figura, ou uma imagem, inspirada, estranhamente talvez, em uma expressão do filósofo Jacques Derrida. Em entrevista,<sup>2</sup> Derrida falava sobre a possibilidade da “femme qui pense”, a mulher capaz de pensar filosoficamente, e o desejo de Derrida de conceber esta “filha” – dada a visão tradicional do filósofo como figura masculina, paternal, e dado ao ímpeto de Derrida em desestabilizar *qualquer* noção, inclusive essa imagem sempre masculina e paternal do filósofo.

1. Este texto foi originalmente concebido para o *Discurso do Paraninfo para os Formandos em Arquitetura e Urbanismo*, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Janeiro 2007. A versão aqui apresentada consiste de um desdobramento daquele discurso.

2. Derrida em Kirk e Kofman (2003).



Figura 02 - Jacques Derrida e “l’a femme qui pense”.  
Fonte: documentário “Derrida” de Kirk e Kofman, 2002 - <http://www.derridathemovie.com/home.html>

Figura 01 (página anterior) - “A mão e a esfera refletora” de Escher (1935): o espelho curvo que mostra o sujeito e seu mundo como uma metáfora da reflexão (fonte: <http://www.mcescher.com/>)

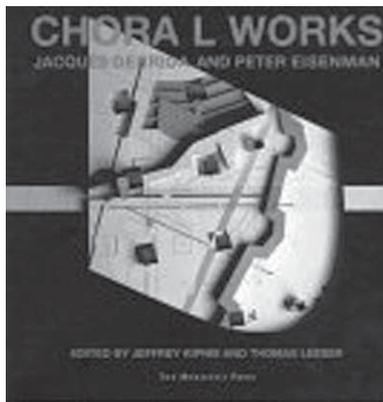


Figura 03 - O encontro entre o arquiteto e o filósofo: Derrida conceituou com Peter Eisenman e sua equipe um jardim para o Parc La Vilette em Paris, a convite de Bernard Tschumi. O encontro foi registrado no Livro Chora L Works (fonte: www.library.unlv.edu)

Derrida buscou a inclusão de uma “alteridade” nesta imagem masculinizada da “pessoa que pensa”.

Naturalmente, o sentido que busco nesse termo nada tem a ver com o uso de Derrida – um debate sobre gênero e preconceito sobre a capacidade do sujeito. Busco uma expressão, figura ou imagem que sintetize os valores, a postura, os objetivos que desejo ver no *arquiteto* – independentemente do gênero – em sua relação ao ambiente construído e sua sociedade. Brincando com o idioma de Derrida, poderíamos chamar essa imagem ou personagem de “l’architecte qui pense” – o “*arquiteto que pensa*” – que pensa e atua; que pensa e, *portanto*, atua. Falo aqui do pensar como algo que demanda o agir: *o arquiteto que pensa é o arquiteto impelido à ação*; o arquiteto que atua em seu meio.

*Mas pensa e atua sobre o quê?* O arquiteto que pensa é aquele que zela pelo espaço construído, pela vida humana e sua condição material. É o arquiteto comprometido com sua arquitetura e o sujeito de sua arquitetura.

*Como se atinge esse ‘comprometimento’?* Um dos problemas que mais desafiam nosso ensino é a distância crescente entre a arquitetura das palavras e imagens acadêmicas e a arquitetura produzida nos nossos bairros e cidades – entre uma arquitetura que se pretende “erudita” e um mercado mais e mais pragmático e que reduz a arquitetura a fórmulas simplificadoras e a uma questão de gosto, que também parecem se deteriorar. O arquiteto enfrenta essa distância entre a boa arquitetura que é capaz de fazer e as fórmulas da publicidade, e enfrenta o risco de uma frustração: aquela entre a aspiração de um “dever fazer”, uma concepção do que se é como arquiteto e o potencial da arquitetura, e o que se “faz” como arquitetura. Esse assunto assume ainda maior importância quando a definição do que somos, nossas identidades, passam, centram-se na nossa atividade: “o que eu sou? Eu sou um arquiteto”, e a identificação do “ser” com o “que posso ser” ou “o que sou capaz de fazer” (Heidegger). Exatamente aqui, *a busca do arquiteto por uma arquitetura comprometida* encontra uma razão – como uma solução para esse problema ou para essa distância.

Muitos acreditam, ainda, por outro movimento do pêndulo da teoria, que a arquitetura “não tem influência nossas vidas”; ela, afinal, não poderia atuar mecanicamente sobre as pessoas ou o corpo (Hillier, 1996; Tschumi, 1996); não haveria relação de *causa e efeito* entre arquitetura e espaço e nossa vida no espaço do ambiente construído. Essa posição, esse recuo teórico, hoje se mostra como *receio* induzido por excessos e erros do passado: a arquitetura e a cidade podem, sim, encontrar condições e estruturas que de fato tornem seus espaços mais vivos, que de fato aproximem mais as pessoas: espaços mais comunicativos e integradores (Netto, 2005; 2006; veja Jacobs, 2003). Arquitetura e cidade têm sido nossa forma de expressão material e um meio para nos comunicarmos enquanto sociedade. *Abdicar disso é abdicar da própria arquitetura.*

É preciso, então, não só conhecer as formas... Podemos, sim, gerar espaços mais vivos, sensorialmente e socialmente, mas também nos re-posicionar frente ao que é o objetivo da arquitetura: será o edifício ou *objeto* em si? Será o arquiteto? Ou será o *sujeito* da arquitetura – a pessoa, as pessoas? O arquiteto que pensa deve colocar a pessoa, “o Outro,” o usuário da arquitetura como o objetivo e o centro da sua arquitetura, e *não* o edifício ou a si mesmo enquanto arquiteto.

Um arquiteto que pensa, portanto, busca expandir certas noções usuais em arquitetura.

Faço agora um convite a pensar arquitetura para além de alguns conceitos estabelecidos.

Cada vez mais vozes hoje têm sugerido o repensar da relação entre arquiteto e sua arquitetura como um objeto *autoral* (a “criação” como fruto de uma habilidade pessoal): têm sugerido, ao invés, a necessidade de *irmos além da arquitetura autoral* – e em direção a uma arquitetura diretamente vinculada ao seu contexto, e atenta aos seus impactos sociais sobre o contexto. Faz-se necessária, portanto, uma mudança da ênfase no ideal de “genialidade” ou da

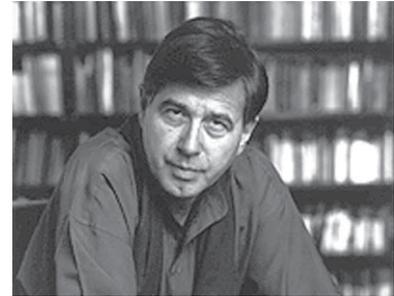


Figura 04 - Bernard Tschumi, conhecido por seus projetos e seu trabalho como diretor da escola de Arquitetura da Columbia University (NY), é um dos teóricos mais inovadores de sua geração, incluindo idéias sobre a arquitetura como “evento” e sua relação com o corpo em movimento. Fonte: [http://www.eesc.usp.br/sap/grad/disciplinas/sap712\\_645/entrega\\_siteArquitetosInsight/Alexandre%20Coelho/biografia.html](http://www.eesc.usp.br/sap/grad/disciplinas/sap712_645/entrega_siteArquitetosInsight/Alexandre%20Coelho/biografia.html)

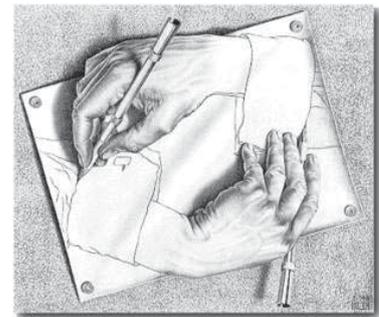


Figura 05 - Mãos e o desenho – poucas coisas parecem mais constantes ao arquiteto que a “mão” e o “desenho” – como veículos, como meios para sua “fala”. As “Mãos que se desenham” de Escher (1948) como uma metáfora da “autodefinição”; uma outra forma de reflexão, agora do “definir-se a si mesmo” – um tema que também encanta o filósofo. Fonte: <http://www.mcescher.com/>

“obra genial” como fim mais nobre em arquitetura, para o movimento em direção a uma *arquitetura da retomada*,<sup>3</sup> uma *arquitetura comprometida com seu meio*, consciente de que sua responsabilidade vai muito além do estético e da “emoção estética” – que ela é social, que é responsável pela vitalidade (humana) de nossos espaços, pela presença das pessoas, por espaços mais interativos, mais utilizados; onde os diferentes possam de fato *ter a possibilidade do contato* – assumindo que “conhecer o diferente” é o fundamento, é o pré-requisito para uma sociedade mais consciente de si mesma.

É preciso também transformar a usual redução da arquitetura à sua visualidade. Proponho, assim, uma verdadeira *mudança de eixo ou paradigma* que substitua a ênfase na *visualidade* pela ênfase na *vitalidade* do espaço. Que expanda fundamentalmente o triângulo vitruviano “*utilitas-firmitas-venustas*” ao expandir a idéia do “funcional” ao “social” e, portanto, ao entendimento da *responsabilidade social da arquitetura*; uma visão do sujeito como um *sujeito além do estético* – portanto, em direção a uma visão da pessoa em sua experiência mais rica, incluindo o Outro, o social, em sua experiência das coisas e do mundo através da arquitetura.

*O arquiteto que pensa também atua politicamente*: ele deve lutar por condições para sua boa arquitetura em um mercado cada vez mais concentrado – um processo que tem reduzido o volume de trabalho para

---

3. Voltaire Danckwart, em comunicação pessoal sobre um movimento de arquitetos críticos no nordeste e sudeste do país.

os profissionais. Deve buscar, portanto, condições legais (decisões de gestão territorial) que alterem atuais formas de ocupar o solo que têm transformado alguns de nossos bairros em florestas de pequenas torres – similares, impessoais, encerradas, e ruas cada vez menos atraentes ao pedestre, cada vez mais usadas pelo automóvel – e, assim, cada vez mais desertas e mais inseguras.

Finalmente, quero convidar os nossos jovens “arquitetos que pensam” a atuarem com vigor...: agrupem-se, participem das associações de classe; busquem um orgulho e sentimento de categoria, e as condições legais para a construção civil que venham a gerar mais acesso a mais profissionais, que estimulem uma arquitetura menos genérica, mais particular, e assim mais ligada ao seu contexto. Tragam a figura do arquiteto e a “arquitetura da retomada” como elemento capaz de modificar e melhorar a vida humana para mais perto das pessoas. Clamem para si o papel de zelar pelas nossas cidades e pelo bem-estar nas nossas cidades – as pessoas como o centro da arquitetura. Clamem esse papel que lhes pertence por natureza de ofício – esse papel central – prático, político e humano – do arquiteto no bem-estar social, através de sua arquitetura. *Por uma arquitetura da vitalidade, e pela vitalidade do humano através da arquitetura.*

Agradecimentos

Aos Professores Ana Carolina Pellegrini e Honores Mambri por seus comentários em versões anteriores deste texto.

Este texto é dedicado aos estudantes de arquitetura, e ao filósofo elegantemente tradicional em sua perene não-ortodoxia, Jacques Derrida, pela incansável busca da alteridade... em cada certeza ou idéia.

---

**Vinicius de Moraes Netto** é Arquiteto e Urbanista (UFRGS, 1997), PhD em Advanced Architectural Studies pela University College London (UCL, 2007), Mestre em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR/UFRGS, 1999). É professor da Feevale (Planejamento Urbano I e III), e Unisinos (Seminários em Arquitetura e Urbanismo). Estuda formas de integração teórica entre os fenômenos da arquitetura e do urbano, e as interpenetrações entre espacialidade e socialidade.

#### REFERÊNCIAS

- EISENMAN, P; LEESER, T; KIPNIS, J, and DERRIDA, J. Chora L Works NY: Monacelli Press, 1997.
- KIRK, K. e KOFMAN, A. Derrida. Estados Unidos: Zeitgeist Video, 2003 – documentário disponível em [www.derridathemovie.com](http://www.derridathemovie.com) e [www.zeitgeistvideo.com](http://www.zeitgeistvideo.com)
- HILLIER, B. Space is the Machine. Cambridge UK: Cambridge University Press, 1996.
- JACOBS, J. Morte e Vida de Grandes Cidades. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- NETTO, V. “Is architecture an active part of life? From the form-function paradigm to space as context to practice” *Arquiteturarevista* 1, 2, 2005 – <http://www.arquiteturarevista.unisinos.br/index.php?e=2&s=9&a=11>
- NETTO, V. “O efeito da arquitetura: impactos sociais, econômicos e ambientais de diferentes configurações de quarteirão”, 2006 – <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp397.asp>
- TSCHUMI, B. Architecture and Disjunction. Cambridge USA: MIT Press, 1996.



**A coleção Bloco chega ao seu terceiro volume. Com esta trilogia, um primeiro ciclo se completa. Numa sociedade na qual a busca pelo novo é ordem geral, o Bloco, que nasceu de forma experimental e inovadora, hoje já pode ser considerado uma tradição. É nesta constatação que está o combustível que nos move, pois estamos cientes da importância deste projeto, que persiste numa realidade na qual os livros ainda são poucos - especialmente os dedicados à produção reflexiva da arquitetura. A crescente participação de convidados e estudantes nos enche de esperança, pois indica que nossos pares estão dispostos a manter uma discussão construtiva a respeito da arquitetura e do urbanismo e, mais ainda, acreditam que livros de arquitetura são essenciais para a qualificação do nosso ofício. Tão importante quanto fazer, é fundamental pensar sobre arquitetura.**

***Leandro Manenti***

*Coordenador do Curso de Arquitetura e Urbanismo*

ISBN 978-85-7717-059-3



9 788577 170593

 **feevale**  
editora