

volume 17 • número 1

**cadernos pós**  
cadernos de pós-graduação  
em arquitetura e urbanismo  
universidade presbiteriana mackenzie

**ENSINO, PESQUISA,  
EXTENSÃO:  
DISCUSSÕES  
CONTEMPORÂNEAS**



**cadernos pós**

cadernos de pós-graduação  
em arquitetura e urbanismo

universidade presbiteriana mackenzie

**Volume 17 • Número 1**

ISSN 1809-4120

<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgau>

Equipe Editorial

**Maria Isabel Villac**, Editora

**Ana Gabriela Godinho Lima**, Editora Temática

**Maria Augusta Justi Pisani**, Editora Temática

**Charles Vincent**, Editor Executivo

**Márcia Sandoval Gregori**, Assistente Editorial

**Sara Belém**, Assistente Editorial

**Thâmara Talita Costa**, Assistente Editorial

**Verônica Polzer**, Assistente Editorial

Pareceristas AdHoc

**Anna Paula Canez** | FAU UNIRITTER, Porto Alegre

**Fabiana Izaga** | FAU-UFRJ, Rio de Janeiro

**Fernando Atique** | UNIFESP, São Paulo

**Helena Aparecida Ayoub Silva** | FAU USP, São Paulo

**Maria Alice J. Bastos** | PhD em Arquitetura e Urbanismo, São Paulo

**Maria Lúcia Bressan** | FAUUSP, São Paulo

**Morgana Maria Pitta Duarte Cavalcante** | FAU UFAL, Maceió

**Myrna Nascimento** | USP, São Paulo

**Pérola Brocanelli** | FAU Mackenzie, São Paulo

**Rafael Perrone** | FAU Mackenzie, São Paulo

**Ricardo Silva** | Arq e Urb SENAC SP, São Paulo

**Rodrigo Gonçalves dos Santos** | FAU-UFSC, Florianópolis

**Silvia Helena Passarelli** | UFABC - Universidade Federal do ABC

**Valéria Fialho** | Arq e Urb SENAC SP, São Paulo

Logotipo

**Bebé Castanheira**

Projeto Gráfico

**Márcia Sandoval Gregori**



# cadernos pós

cadernos de pós-graduação  
em arquitetura e urbanismo

universidade presbiteriana mackenzie

## SUMÁRIO

- 4 EDITORIAL  
*MARIA ISABEL VILLAC*

### Artigos

#### INSTRUIR-SE NOS RELATOS HISTÓRICO-CRÍTICOS

- 9 ESCOLA: DIDÁTICA, PROGRAMAS, PROJETO  
EL TALLER DE DISEÑO: ANTECEDENTES Y DESARROLLO DEL ESPACIO PRINCIPAL DE FORMACIÓN DEL ARQUITECTO PERUANO DESDE SUS INICIOS EN 1910 HASTA 1955  
*SYRA PATRICIA ALVAREZ*

- 26 DECISÕES: UMA EXPERIÊNCIA DE GESTÃO  
INovações e Ausências na Gestão do Patrimônio em São Paulo  
*NADIA SOMEKH*

- 41 QUESTÕES URBANAS: LEGADOS DE PROJETO  
PROCESSOS TERRITORIAIS E PAISAGEM:  
PORTO NA CIDADE DE VITÓRIA (ES/BRASIL)  
*MARTHA MACHADO CAMPOS*  
*MINIELI FIM*

- 55 AGENTES MODELADORES DA FORMA URBANA: SATURNINO DE BRITO,  
UMA REFLEXÃO SOBRE SEU PROJETO DE EMBELEZAMENTO E SANEAMENTO  
PARA A CIDADE DE POÇOS DE CALDAS, MG  
*LUCIANA VALIN GONÇALVES*  
*RENATA BAESSO PEREIRA*

#### A ESCOLA E O SABER DISCIPLINAR: PROJETOS, TEORIA E PROJETO

- 78 O DISCURSO ATRAVÉS DA PRÁTICA NA ARQUITETURA  
PARAGUAIA CONTEMPORÂNEA  
*EDUARDO VERRI LOPES*  
*RICARDO DIAS SILVA*

- 94 FAZENDO ARQUITETURA, PENSANDO ARQUITETURA:  
NOVAS PERSPECTIVAS NA TEORIA DO PROJETO  
*ROGÉRIO DE CASTRO OLIVEIRA*

#### PROJETO: APREENDER, NA EXPERIÊNCIA, O FUNDAMENTO DO LUGAR

- 110 PROMENADE BRASILEIRA  
*MARCO CEZAR DUDEQUE*

- 128 ARQUITETURA COMO NARRATIVA, BASEADA EM FATOS REAIS  
*MARTA BOGÉA*

## Editorial

**E** por falar em Ensino, Pesquisa, Extensão, o volume 17, número 1 do CadernosPós propôs discutir proposições e interpretações virtuosas que sinalizassem a condição contemporânea da questão da cidade consolidada e da importância da experiência como dado de projeto e como centro gerador da complexidade da epistemologia.

Os artigos aqui publicados atendem a essas demandas, com distintas abordagens e estruturas de investigação ancoradas em temáticas não unitárias e relacionais entre si. Da mesma maneira, assinalam possibilidades de ação, pelo raciocínio de projeto e pela interdisciplinaridade inerente ao processo projetual, que podem ser referenciais na construção teórica e prática da disciplina frente aos desafios atuais.

### INSTRUÍR-SE NOS RELATOS HISTÓRICO-CRÍTICOS

#### ESCOLA: Didática, Programas, Projeto

O primeiro artigo deste número, aqui publicado via convite, **El taller de diseño: antecedentes y desarrollo del espacio principal de formación del arquitecto peruano desde sus inicios en 1910 hasta 1955**, relata a constituição da escola de arquitetura no Peru, a partir de autores e instituições que, entre outras, mostra a relação intrínseca com outras áreas do saber como origem dos cursos de arquitetura.

O que aparece como mais importante e peculiar do processo de concepção da escola peruana, é a inter-relação entre escola e as necessidades do contexto da sociedade e da cidade. E, é nesta afinidade que o protagonismo do ateliê, na formação e na gestão, adquire características de laboratório, ou seja, se define como usina de ideias projetuais.

#### DECISÕES: uma experiência de gestão

O segundo artigo, **Inovações e Ausências na Gestão do Patrimônio em São Paulo**, atento à dispersão dos saberes, à falta de diálogo entre disciplinas para uma ação de estrutura e raciocínio integrado, discute ações e aponta omissões na gestão do patrimônio em São Paulo. Estas últimas consideradas como

orientadoras da necessidade de uma visão crítica em relação à formação de estudantes, no que respeita ao apreço pelas pré-existências.

### **QUESTÕES URBANAS: legados de Projeto**

Um encadeamento cronológico organiza ainda os textos que abordam e analisam a contemporaneidade das heranças e aprendizados advindos de ações de projeto. Com o foco em questões urbanas, **Processos Territoriais e Paisagem: Porto na Cidade de Vitória (ES/Brasil) e Agentes modeladores da forma urbana: Saturnino de Brito, uma reflexão sobre seu projeto de embelezamento e saneamento para a cidade de Poços de Caldas, MG** apostam na historiografia como dado imprescindível para a estruturação do conhecimento sobre a cidade.

### **A ESCOLA E O SABER DISCIPLINAR: PROJETOS, TEORIA E PROJETO**

O contexto disciplinar orienta a argumentação de **O discurso através da prática na arquitetura paraguaia**. O acercar-se à presença de uma 'escola paraguaia de arquitetura' na contemporaneidade se revela na narrativa de uma prática cotidiana do projeto no ateliê e na atividade de ensino, nas quais não há uma teoria a priori, mas sim uma ética que condiciona a invenção ao contexto onde o projeto se insere. As análises das escolhas estéticas, estruturais, materiais, espaciais, são feitas à luz de uma arquitetura adaptada à realidade social e econômica do país.

Ainda mais associado a uma aproximação disciplinar, o artigo **Fazendo Arquitetura, Pensando Arquitetura: Novas Perspectivas na Teoria do Projeto** se volta para os aspectos construtivos dos saberes advindo das práticas. O "problema epistemológico que circunda o projeto" é abordado como responsável por gerar um conhecimento que ultrapassa aquele colocado pela ênfase metodológica. Na relação intrínseca entre teoria e prática, onde a teoria não se dissocia da ação do projeto e a relação que se estabelece entre os termos é aquela em que a prática constrói um modo de pensar, o artigo confronta a abordagem pedagógica tradicional a incorporar a prática do projeto como questão alinhada a modos de pensamento contemporâneos.

### **PROJETO: APREENDER, NA EXPERIÊNCIA, O FUNDAMENTO DO LUGAR**

Mais que qualquer outro argumento, a obra como um dado que alimenta a investigação e com a qual se dialoga com a experiência orienta os dois últimos artigos desta publicação. Em ambos, o uso como um processo de aprendizagem coloca, como questão: como podem os arquitetos incorporar a experiência e a incorporar em seus projetos de arquitetura e no processo de projeto?

No primeiro artigo, **Promenade Brasileira** faz uma descrição fenomenológica de uma obra autônoma e autoral que é, no entanto, resignificada pelas ações de apropriação. O segundo texto, **Arquitetura como Narrativa, Baseada em Fatos Reais**, discute a prática de concepção do projeto centrada em torno do uso e dos usuários. Em ambas as obras, a poética do uso e apropriação é o que produz significado arquitetural.

Para o foco do edital, uma interpretação aberta da relação entre forma e uso, que lança luz sobre as motivações subjacentes e o contexto específico em que estas práticas se desenvolvem, faz a crítica da hegemonia do projeto (e do projetista) a favor de uma prática específica de projeto ou experiência de obra. E, mais que nada, iluminam a questão do projeto contemporâneo na cidade consolidada.

*Maria Isabel Villac*



# INSTRUIR-SE NOS RELATOS HISTÓRICO-CRÍTICOS

# **ESCOLA: Didática, Programas, Projeto**

---

# O Laboratório de Projeto: Antecedentes e Desenvolvimento do Principal Universo de Formação do Arquiteto Peruano, de seus inícios, em 1910, a 1955

**The Design Studio: Background and Development of the Main Space of Training of the Peruvian Architect from its beginnings in 1910 to 1955**

**El Taller de Diseño: Antecedentes y Desarrollo del Espacio Principal de Formación del Arquitecto Peruano desde sus inicios en 1910 hasta 1955**

*Syra Patricia Alvarez. Arquitecta, Maestría en Ciencias con mención en Arquitectura. Docente en la Facultad de Arquitectura Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería, Lima; Perú; [salvarez35@hotmail.com](mailto:salvarez35@hotmail.com)*

## Resumo

O laboratório de projeto, eixo atual do nosso curso na Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Artes da Universidade Nacional de Engenharia de Lima - Peru, adquiriu este protagonismo após um processo de maturação que começa com a criação da escola de engenheiros na Unidade de arquitetos construtores na Escola de Engenheiros do Peru, em 1910. Como em outros países da América Latina teve seus antecedentes em outras áreas, no nosso caso, primeiro na Escola de Artes e Ofícios e na Faculdade de Ciências da Universidade de San Marcos e, depois, na Seção de Construção Civil da Escola de Engenharia. Os formandos em Ciência poderiam ser titulados como engenheiros ou arquitetos através de formação prática no Corpo de Engenheiros e Arquitetos do Estado. Mais tarde, graduandos de Construção Civil recebiam conhecimentos e algum treino para exercer o trabalho da arquitetura. De cursos mais teóricos que práticos, se passou à Seção de Arquitetos Construtores, criada em 1910, onde o primeiro curso da 'Arquitetura', nome inicial do atual "laboratório", que gradualmente evoluiu para constituir-se no eixo de nossa profissão, processo que culminaria, em vários aspectos, com a reforma de 1946.

Este artigo apresenta e analisa este processo. Para esta pesquisa as informações foram obtidas nos arquivos da antiga Escola de Engenharia, revistas da época, entre outros.

**Palavras-chave:** Ensino de Arquitetura; laboratório de projeto; estudos de Arquitetura.

## Abstract

The design studio in Facultad de Arquitectura Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería, Lima - Perú, acquired a central role in the professional training after a process of development that began with the creation of the Section of Builders Architects at the School of Engineers in Peru in 1910. In Peru, as in other Latin-American countries, the design studio had origins in different fields. In our case, it began firstly in the School of Arts and Crafts and the Faculty of Sciences of San Marcos University, and then in the Section of Civil Construction, in the School of Engineers. The scientists could then receive their degree in engineering or architecture through practical training in the State Engineers and Architects Body, and later, the Civil Construction graduates could also become qualified by studying and training to perform architecture-related jobs. From courses that were more theoretical than practical, the professional training transitioned to the Section of Building Architects, created in 1910, where the first course of "architecture", initial name of the design studio, progressively evolved to become the core of our profession, a process that ultimately finished with the 1946 reform. In this article, this process is presented and analyzed. For the purpose of this study, the former School of Engineers' information archives has been used, as well as magazines that were published during that period of time.

**Keywords:** Architectural teaching; design studio; architectural studies.

## Resumen

El taller de diseño, actual eje de nuestra carrera, en la Facultad de Arquitectura Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería, Lima - Perú, ha adquirido dicho rol luego de un proceso de maduración que se inicia con la creación de la Sección de Arquitectos Constructores en la Escuela de Ingenieros en Perú en 1910. Como en otros países de Latinoamérica ha tenido sus antecedentes en otros ámbitos, en nuestro caso en la Escuela de Artes y Oficios y la Facultad de Ciencias de la Universidad de San Marcos primero y luego en la Sección de Construcción Civil de la Escuela de Ingenieros. Los científicos podían titularse como ingenieros o arquitectos a través de la formación práctica en el Cuerpo de Ingenieros y Arquitectos de Estado. Más adelante los egresados de Construcción Civil recibían conocimientos y algún entrenamiento para ejercer labores de arquitectura. De cursos más teóricos que prácticos se pasó a la Sección de Arquitectos Constructores creada en 1910 en donde el primer curso de "arquitectura", nombre inicial del actual "taller", evolucionó progresivamente para ubicarse en el eje de nuestra profesión, proceso que culminaría en sus distintos aspectos con la reforma de 1946. En este artículo se presenta y analiza este proceso. Para esta investigación se contó con información de archivo de la antigua Escuela de Ingenieros, revistas de la época entre otros.

**Palabras-clave:** Enseñanza de la arquitectura; taller de diseño; estudios de arquitectura.

## INTRODUCCIÓN

Este artículo presenta y analiza el proceso de enseñanza en el taller de diseño al interior de la Sección de Arquitectos Constructores (SAC) y luego Departamento de Arquitectura previos a la actual Facultad de Arquitectura y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería. El rol que el taller adquiere en nuestra formación profesional, la arquitectura que se tenía como modelo, la manera cómo se enseñaba, entre otros aspectos forman parte de este trabajo. Creemos con él también revalorar las décadas iniciales de ese espacio principal y único donde se formaron los primeros arquitectos peruanos. Finalmente, una lectura de su historia nos lleva a la reflexión acerca del rol del taller en la formación del arquitecto en el escenario contemporáneo. Entiéndase en el contexto de las necesidades, de los futuros retos y de los riesgos para la sociedad. Esto último, leído desde una perspectiva como la de Giddens (1999,120) supone entender la globalización del riesgo como una característica de la contemporaneidad. Cambios en distintos aspectos de la realidad nos afectan sin consideración a fronteras físicas ni sociales. Fenómenos ambientales críticos como el cambio climático, por ejemplo, suponen hoy un reto para las tareas que enfrentará la humanidad desde ámbitos muy diversos y complejos. La arquitectura como respuesta construida tiene grandes desafíos y su enseñanza requiere de constante revisión.

El Proyecto, como espacio clave para la formación del arquitecto, mantiene en ese contexto plena vigencia.

## Antecedentes

El taller de diseño, actual eje de nuestra carrera, ha adquirido dicho rol en la formación profesional luego de un proceso de maduración que se inicia con la creación de la Sección de Arquitectos Constructores en la Escuela de Ingenieros en Perú en 1910. Como en otros países de Latinoamérica la formación en arquitectura ha tenido sus antecedentes en otros ámbitos, en nuestro caso en la Escuela de Artes y Oficios y en la Facultad de Ciencias de la Universidad de San Marcos, ambas creadas en la segunda mitad del siglo XIX. Científicos y egresados de la Escuela de Artes y Oficios se titulaban de ingenieros o arquitectos a través de la formación práctica en el Cuerpo de Ingenieros y Arquitectos del Estado (CIAE).

Cuando en 1876 se crea la Escuela de Ingenieros con las especialidades de Minas y Construcción Civil, los estudios incluían dos cursos de arquitectura que estuvieron a cargo de Teodoro Elmore, ingeniero titulado por el CIAE. Él ya había dictado ese curso en la Facultad de Ciencias y con esa experiencia publica el libro "Lecciones de Arquitectura". La arquitectura todavía no se planteaba como una profesión, pues se consideraba que podía ser parte de los conocimientos propios de un ingeniero así como antes lo había sido de un científico. Mejoras en la situación económica del país para cambio de siglo consolidó y permite la necesidad de formar arquitectos locales. Por entonces se aperturaron nuevas avenidas y algunas buscaban dirigir el crecimiento de la ciudad a nuevos barrios. Se tomaba conciencia que tanto en estos nuevos espacios como en la ciudad tradicional que requería nuevas tipologías, los arquitectos se hacían cada vez más necesarios.

## Los Modelos de Enseñanza

Como antecedente a la creación de la Sección de Arquitectos Constructores (SAC) en 1910, se cuenta con un informe realizado por el ingeniero Santiago Basurco, (BASURCO, 1910, p. 529) que presentaba algunas experiencias y modelos curriculares extranjeros. Entre otros, los estudios de arquitectura en la Escuela de Bellas Artes de París. Como sabemos, la más influyente a nivel internacional y hasta comienzos del siglo XX considerada como una de las principales academias del mundo. Bellas Artes era un movimiento a la vez que una Escuela. Sus defensores consideraban que los principios universales se podían aprender de forma racional, expresarse y enseñarse de forma sistemática a cualquier persona inteligente (DRAPER, 1984, p.201). La Escuela de Bellas Artes fue modelo de diversas escuelas en América. Su influencia fue especialmente fuerte en los Estados Unidos.

En la Memoria Anual de la Escuela de Ingenieros (ESCUELA DE INGENIEROS, 1911, P.V y VI) en Perú se señala que para el planteamiento de los estudios de arquitectura sirvieron de referencia los centros franceses de enseñanza de la arquitectura como la Escuela Nacional y Especial de Bellas Artes y la Escuela Especial de Arquitectura, entre otras.

Desde la creación de la SAC, la arquitectura como formación profesional comienza a adquirir identidad respecto de la ingeniería, en tanto pasaba de ser un curso o materia de ésta, para convertirse en especialidad propiamente dicha. Si bien como mencionamos antes se tenía como modelo las escuelas francesas hay que tener presente que esta nueva profesión se inicia en el seno de una escuela de ingeniería y que también responde a necesidades locales y limitaciones iniciales. Habría sido más fácil implementar los cursos de las áreas de ciencias e ingeniería que los cursos del proyecto llamados Arquitectura, pues para ello se requería contar con profesionales arquitectos que en el medio eran escasos. El gobierno contrató entonces a un arquitecto joven y talentoso que se iniciaba en la enseñanza pero ya con alguna práctica profesional, como fue Ricardo de Jaxa Malachowsky egresado de la Escuela de Bellas Artes de París. Malachowsky llegó a finales de 1911 y se encargó de organizar la nueva sección desde 1912.

En el primer plan de estudios primaban los cursos de construcción y ciencias puras dejando poco espacio para los cursos de proyecto y artes. Se tenía once cursos exclusivos<sup>1</sup> para la SAC. La organización de este plan mostraría en mi opinión la idea base del modelo Bellas Artes difundido en el informe de Basurco (BASURCO, 1910, p. 529) y estructurado en dos clases o niveles: la segunda y la primera clase, cada una con su énfasis particular. En la segunda clase (RINGON, 1977, p.75) se incluía el estudio de los cursos denominados científicos mientras que en la primera clase (RINGON, 1977, p.76) los estudios eran casi exclusivamente artísticos. Si bien en la SAC los estudios duraban cuatro años consecutivos, se puede identificar dos partes con acentos distintos. La primera, formada por el

<sup>1</sup> Arquitectura, Arquitectura Práctica 1 y 2 Perspectiva y Estereotomía, Construcción, Construcción Industrial 1 y 2, Arte Decorativo, Historia del Arte, Estética General y Teoría de la Arquitectura. Los cursos dedicados al proyecto eran los de Arquitectura, Arquitectura Práctica 1 y 2. También se contaba con el curso de Trabajos Prácticos en el cual, como su nombre lo dice, se realizaba ejercicios dirigidos a fijar los conocimiento teóricos recibidos en los distintos cursos.

segundo y tercer año, incluía cursos técnicos comunes a las demás secciones, mientras que los cursos de cuarto y quinto eran más especializados y estaban a cargo de Malachowsky el arquitecto de Bellas Artes de París. La Tabla 1 muestra el primer plan de estudios en donde se ha resaltado los cursos que eran exclusivos de la SAC. Surgir al interior de una escuela de ingeniería hace posible abordar con más facilidad los cursos propios de estas profesiones y por tanto hay una mayor presencia de ellos que los de la misma especialidad. Entre 1911 y 1930 los cursos dedicados a los proyectos tenían solamente dos horas por semana.

Sección Preparatoria	Sección de Arquitectos Constructores			
PRIMER AÑO	SEGUNDO AÑO	TERCER AÑO	CUARTO AÑO	QUINTO AÑO
Análisis matemático	Arquitectura	Hidráulica urbana	Arquitectura práctica 1º curso	Arquitectura práctica 2º curso
Geometría analítico y Cálculo infinitesimal	Perspectiva y estereotomía	Construcción	Construcción Industrial 1º curso	Construcción industrial 2º curso
Química inorgánica y orgánica	Topografía general	Electricidad y máquinas eléctricas	Arte decorativo	Estética general y teoría de la arquitectura
Geometría descriptiva y nociones de perspectiva	Mecánica racional	Resistencia de materiales	Historia del arte	
Sombras y estereotomía	Tecnología general	Economía industrial	Geología aplicada a las construcciones	Legislación civil y de construcciones
Física aplicada	Economía política			
Dibujo y croquis	Dibujo y croquis	Dibujo y croquis	Dibujo	
	Trabajos prácticos	Trabajos prácticos	Trabajos prácticos	Trabajos prácticos

Tabla 1: Primer Plan de estudios de la Sección de Arquitectos Constructores, 1911.

Fuente: Boletín de Minas, Industrias y Construcciones de la Escuela de Ingenieros, 1911.

Una nueva Ley Universitaria en 1928 y la caída del Presidente Leguía<sup>2</sup> en 1930 dieron lugar a un proceso de reforma que culminó en 1934. La reforma tuvo como base el trabajo previo realizado por encargo de la Sociedad de Arquitectos a una comisión (HARTH-TERRE; GOYTISOLO; MORALES MACHIAVELLO, 1930). En este trabajo se consideraba que el programa vigente era irreal y que era necesario intensificar el estudio de la arquitectura con cursos de aplicación. Se tomó como base los programas de los Congresos Panamericanos de Arquitectos de Buenos Aires (1927)<sup>3</sup> y Río de Janeiro (1929). La comisión partió de la visión de la

<sup>2</sup> Durante el Oncenio de Leguía la inversión en construcción crece notablemente en Lima. Se contó con la presencia de constructoras norteamericanas y las oportunidades de trabajo para los profesionales mejoraron. Esto dio lugar también a un incremento en el número de estudiantes en la SAC en los años previos a la caída de Leguía. Durante la década de 1920, se construyeron nuevas edificaciones y se trazaron nuevas plazas y avenidas.

<sup>3</sup> Allí se había acordado que para que el título de Arquitecto pueda ser reconocido en todos los países de América, era indispensable que quienes lo posean tengan una preparación profesional debidamente certificada, basada en las siguientes asignaturas: a. Composición Arquitectónica – Composición decorativa – Dibujo en sus diversas formas – Urbanismo; b. Matemáticas pura y aplicada a la resistencia de los materiales, a la estabilidad de las construcciones y a la representación gráfica – Construcción desde el estudio de los materiales hasta

arquitectura como ciencia y arte por igual, pues "la técnica no debe absorber al arte...así como el arte no debe absorber la técnica..." (HARTH-TERRE; GOYTISOLO; MORALES MACHIAVELLO, 1930, p.12). Se dio especial valor al dibujo por ser el lenguaje de la arquitectura, base de su enseñanza y de la reforma del programa. Era necesario diferenciar desde el primer año su orientación técnica y artística a la vez que se debía contemplar los estudios de croquis, taller, lavado y colorido, dibujo de figura y ornato, así como modelado. Para la realización de este proyecto la comisión se documentó consultando los planes de estudios de institutos de prestigio europeos, norteamericanos<sup>4</sup> y sudamericanos como la Facultad de Arquitectura de Montevideo y la Escuela de Arquitectura de Argentina.

La comisión planteó el curso de Dibujo (Perspectiva y croquis) y el curso Dibujo y Proyecto. En este último se iniciaría con más claridad la proyección arquitectónica: el alumno asistía "a la clase de dibujo a proyectar" (HARTH-TERRE; GOYTISOLO; MORALES MACHIAVELLO, 1930, p.39).

La década de 1940 fue escenario de una siguiente reforma de los estudios. El fin de la segunda guerra mundial en 1945 promovió la democracia como forma de gobierno en Latinoamérica. Una nueva ley universitaria fue el marco para una reforma en la Escuela. Era necesario renovar los temas de enseñanza con miras a enfrentar otros problemas de la ciudad. Un recién formado centro de estudiantes de arquitectura invita al Arq. Mario Gilardi, con estudios en Chile a una dar conferencia sobre la enseñanza de la arquitectura en ese país. Esta presentación fue importante pues mostró a los estudiantes un panorama nuevo: la arquitectura moderna y su enseñanza. Gilardi obsequió a los estudiantes el libro *Hacia una Arquitectura* de Le Corbusier. Este libro mostraba una manera nueva de ver la arquitectura: conceptos de volumen, superficie y plan, la idea que la arquitectura es el juego sobrio de volúmenes bajo la luz, la nueva vivienda y ciudad para la vida moderna, los estudios de los automóviles, aviones, ensayando analogías para la arquitectura habrían cautivado a los estudiantes, quienes estaban ya cansados de los órdenes y ornamentaciones. El libro *Espacio en el tiempo*, de Luis Miró Quesada publicado en 1945 también fue importante para impartir ideas innovadoras. Se partía de la visión de la arquitectura como un fenómeno cultural y que a diferencia de la construcción debe reflejar un sentimiento y expresar una idea. La arquitectura también sería un fenómeno histórico y debe expresar la función para la que había sido hecho así como la lógica constructiva del material, por lo que no se debe usar uno para que parezca otro.

Finalmente fueron también motivadores algunos artículos publicados en la revista *El Arquitecto Peruano*, que mostraban la nueva arquitectura del Brasil.

En este contexto se plantea un nuevo plan de estudios. El cambio más notorio está en la nueva denominación del curso que a partir de allí se llama Diseño,

---

su aplicación en la obra – Presupuesto y economía – Instalaciones complementarias – Topografía – Práctica Profesional; c. Teoría de la Arquitectura – Historia de la Arquitectura – Legislación.

<sup>4</sup> Como Reggia Scuola di Architettura di Roma, Ecole Polytechnique de Zurich, Escuela de Arquitectura de Ginebra, Ecole des Beaux Arts de París, Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, Escuela de Arquitectura de Barcelona, Architectural School of London, London University, Edimburg School, Universidad de Delft, Academia Real de Bellas Artes de Bélgica; instituciones americanas como Mc Gill University de Canadá, y Harvard University School.

tomando una nueva denominación e identidad. El diseño se consolida como el eje de la profesión manteniendo su primacía respecto de las demás áreas.

## EL TALLER DE DISEÑO EN LA CARRERA DE ARQUITECTURA

La actividad proyectual tal como lo conocemos ahora se realizó, durante la primera etapa de la SAC, en los cursos de Arquitectura y Arquitectura Práctica.

El curso de Arquitectura planteado para el segundo año a cargo de Enrique Bianchi, toma pronto el nombre de Arquitectura general y de la habitación. Los cursos de Arquitectura Práctica de tercero a quinto año eran dictados por Malachowsky. Si bien en un inicio el plan de estudios establecía que este curso se dictaba solo en cuarto y quinto año, Malachowsky lo implementó también para el tercer año, tal como lo muestran sus manuscritos con los temas para ese año. En tercero, los alumnos se iniciaban en el estudio de los órdenes griegos, para luego pasar a temas pequeños, como la puerta de entrada a un parque público, una escalera de honor, una estación de tranvía o el pabellón de un palacio. En el cuarto año se diseñaba ambientes nuevos en edificios existentes: un anfiteatro o un salón de honor en una escuela, un comedor de verano, una sala de fiestas; o edificios nuevos como un club de regatas, una casa de campo, un garaje para aeroplanos y un estacionamiento con garaje de automóviles. En quinto año: un club, un casino, un banco, una estación central de ferrocarril, un hotel para balneario, un museo histórico de armas de guerra, un colegio, entre otros.

Las solicitudes de los temas eran una suerte de programa que mencionaba los ambientes del proyecto a la vez que sugería la ubicación de los mismos en niveles y las relaciones físicas entre ellos. En algunos casos también se hacía referencia a los retiros frontales y laterales, uso de bóvedas y estilos. Respecto a la ubicación del proyecto la información es muy general, el contexto inmediato estaba prácticamente ausente, en ocasiones solo se señala que es para la sierra o en el campo. Suponemos que casi todos los temas habrían sido para la ciudad de Lima, dado el centralismo de entonces.<sup>5</sup>

Luego del quinto año los alumnos recibían los temas para sus proyectos finales. Inicialmente planteados de manera muy simple, por ejemplo una casa particular en balneario o población interior. Luego son más comunes temas como hoteles y municipalidades en los cuales se precisa las dimensiones del terreno no así el entorno salvo el tipo de ciudad o localidad. Los primeros egresados se titularon en 1924 con los proyectos de una clínica y un hotel para pasajeros.

Estos proyectos finales fueron el resultado de una etapa inicial en la enseñanza del diseño (ver Figura 1). La obtención del título no solo requería del proyecto final presentado sino también de la trayectoria del estudiante cuyos trabajos anteriores eran entregados en una suerte de portafolio actual.

---

<sup>5</sup> En todos los años las horas del curso se complementaban con el curso de Trabajos Prácticos donde los alumnos elaboraban dibujos y análisis de fachadas de edificios existentes, además de visitas a obras.



Figura 1: Proyecto Final de Emilio Harth Terré, 1924

Fuente: Carpeta del Proyecto Final de Emilio Harth Terré.

Cabe mencionar que fueron de gran utilidad para los estudiantes las láminas de teoría que preparaba Malachowsky. Un total aproximado de 105 láminas presentaban temas como molduras, reglas para el trazado de órdenes, columnas, pilastras, frontones, arcadas, puertas y ventanas, bóvedas, entre otros elementos. También incluían recomendaciones sobre construcción mediante dibujos, sobre 'principales faltas que se deben evitar' en arquitectura (ver Figura 2), trazado en planta de esquinas y pabellones para edificios simétricos e irregulares, en lotes curvados y con ochavos. Algunas de estas láminas presentaban tipologías de edificios como hoteles, hospicios, colegios, locales para enseñanza superior, museos, bancos, hospitales, mercados, bibliotecas, teatros, cinemas, entre otros, con soluciones para distintas ubicaciones.

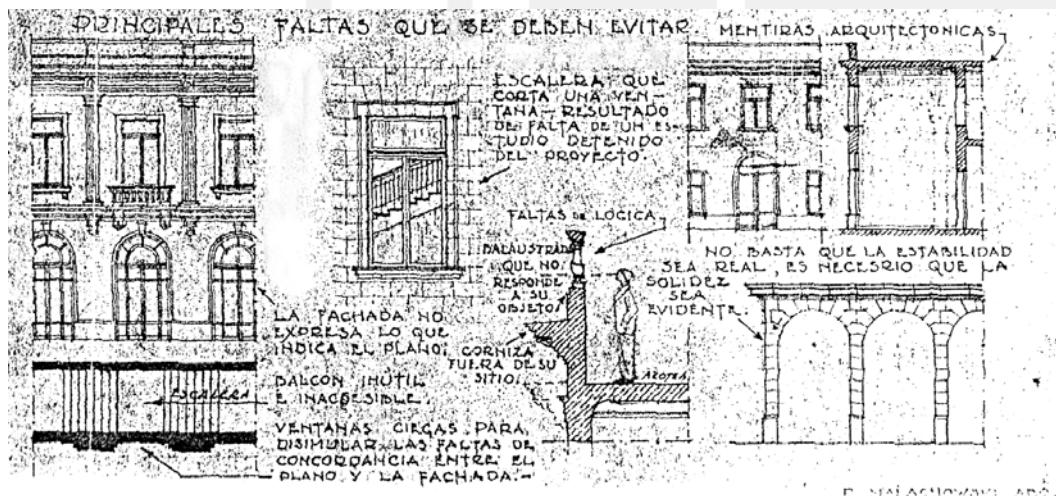


Figura 2: Fragmento de una lámina de Malachowsky

Fuente: Láminas de teoría de la arquitectura de Ricardo Malachowsky

La reforma de inicios de los años treinta tiene como resultado un nuevo plan de estudios con nuevas características para el curso destinado a los proyectos.

Durante el proceso de reforma se advierte una búsqueda del rol y denominación apropiada para este curso. Inicialmente el taller se denomina Elementos y teoría de la Arquitectura (para 2º y 3º año) así como Composición Arquitectónica (Proyectos) (para 4º y 5º año) incluyendo teoría y práctica. Para 1934 el plan finalmente consideró separar la teoría y la práctica en todos los años: Elementos y teoría de la Arquitectura con dos horas y Dibujo Arquitectónico (Proyectos) con diez horas. La Figura 3 muestra un examen final de Elementos y teoría de la arquitectura y una solicitud de diseño de un colegio para el cuarto año. La elaboración del diseño se apoyaría en los conocimientos recibidos en los cursos de teoría.

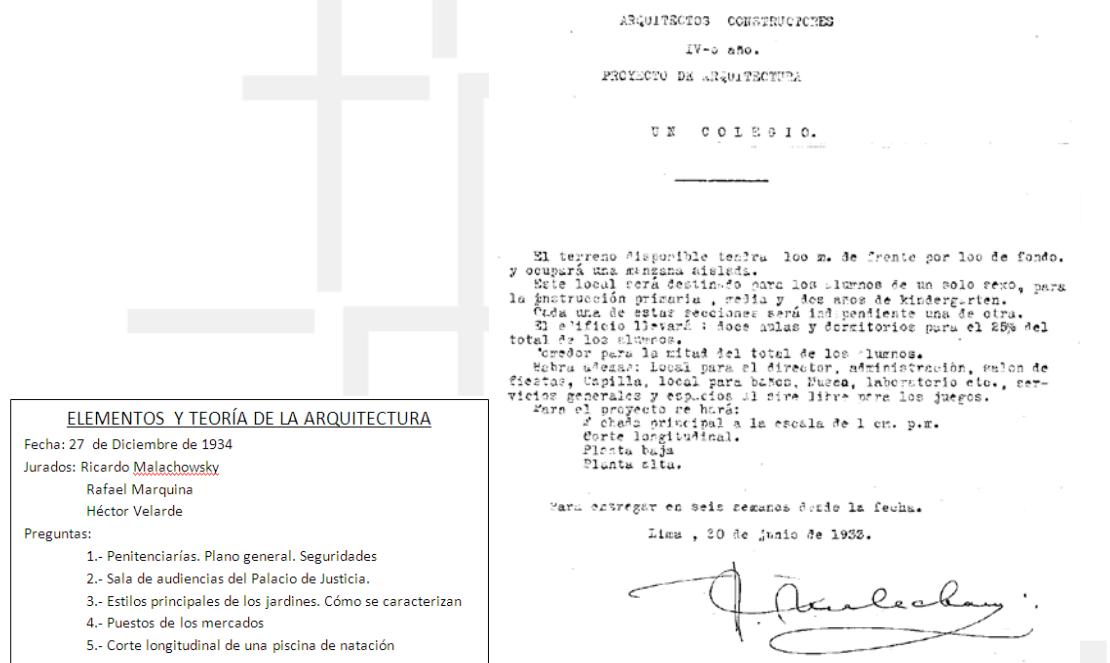


Figura 3: Examen Final del curso de Elementos y Teoría de la Arquitectura, 1933 y solicitud de diseño, 1934  
Fuente: Archivo Centro de Historia UNI. Papeles varios.

Podemos decir entonces que el curso de Dibujo Arquitectónico era, aunque con nombre distinto el taller de diseño que actualmente conocemos. A diferencia del curso de Arquitectura Práctica anterior su nueva cantidad horaria le otorgaba un rol central en la carrera.

En 1932 una carta de los profesores Malachowsky, Marquina y Velarde<sup>6</sup> solicitaron unos ambientes en la segunda planta de la escuela para ser usados exclusivamente para las clases del proyecto como el "Taller de Arquitectura". Consideraban que:

<sup>6</sup> Héctor Velarde era peruano con el título de Ingeniero Arquitecto por la École Spéciale des Travaux Publics de Bâtiment et de L'Industrie de París. También había asistido al taller de Víctor Laloux en Bellas Artes. Fue profesor de la SAC desde 1930 en Geometría descriptiva, Estereotomía y Trazo de Sombras, Historia de la Arquitectura. Fue un arquitecto reconocido en nuestro medio no solo por su obra proyectual sino también por su vasta producción escrita.

el «taller» es el lugar de la práctica artística de la profesión, de la enseñanza constante, es la vida en el trabajo, es el dibujo continuo, la acuarela, el croquis, el carboncillo, las sombras, la perspectiva, los estilos, las discusiones, la verdadera y única manera de llegar a ser arquitecto y de continuar siéndolo (EL ARQUITECTO PERUANO, 1967)

Esta es la primera vez que tenemos registro del uso de la palabra “taller”, en este caso referida al ambiente donde se realiza la enseñanza del proyecto. El pedido fue aceptado. Así en un área expresamente ambientada para ese fin, los alumnos de segundo, tercero, cuarto y quinto trabajaban cerca. Las clases se daban dos días a la semana por las tardes. A partir de 1943 se consiguió una tarde más para estos cursos y desde entonces las clases fueron lunes, miércoles y viernes por las tardes<sup>7</sup> como hasta hoy en día.

En segundo año los alumnos se entrenaban en la representación gráfica de los distintos órdenes griegos: toscano, dórico y jónico. Se consideraban ejercicios fundamentales para el arquitecto y le permitían iniciar posteriormente trabajos de creación arquitectónica. Los estudiantes aprendían bajo la guía de Marquina a fijar el papel canson en sus tableros. Para ello mojaban la lámina en agua y la fijaban con cinta adhesiva para que una vez seca, después de una par de horas, estuviera bien templada. Dibujaban los distintos órdenes por semana, se aplicaban las técnicas de cada uno de ellos con las medidas según los módulos y la ornamentación correspondiente.<sup>8</sup> En el segundo semestre se aprendía a colocar sombras a todos los órdenes. Para esto era indispensable el correcto uso de la tinta china. Se debía dominar el trazo para conseguir el degradé de negro a blanco. Se necesitaba dominar la técnica de la acuarela. El uso de la tinta china también exigía oficio. Las tabletas de tinta eran debidamente derretidas en crisoles, pequeños platos de cerámica protegidos con esmalte. Posteriormente se preparaban dos o tres tonos.

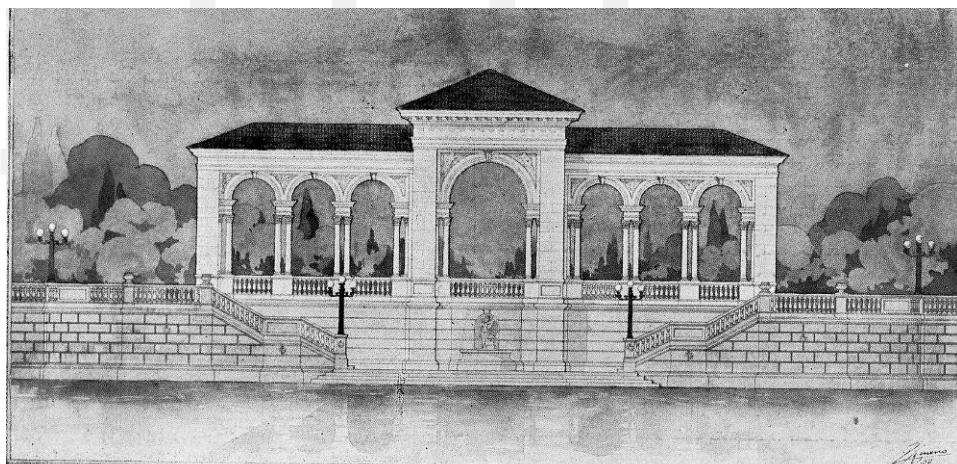
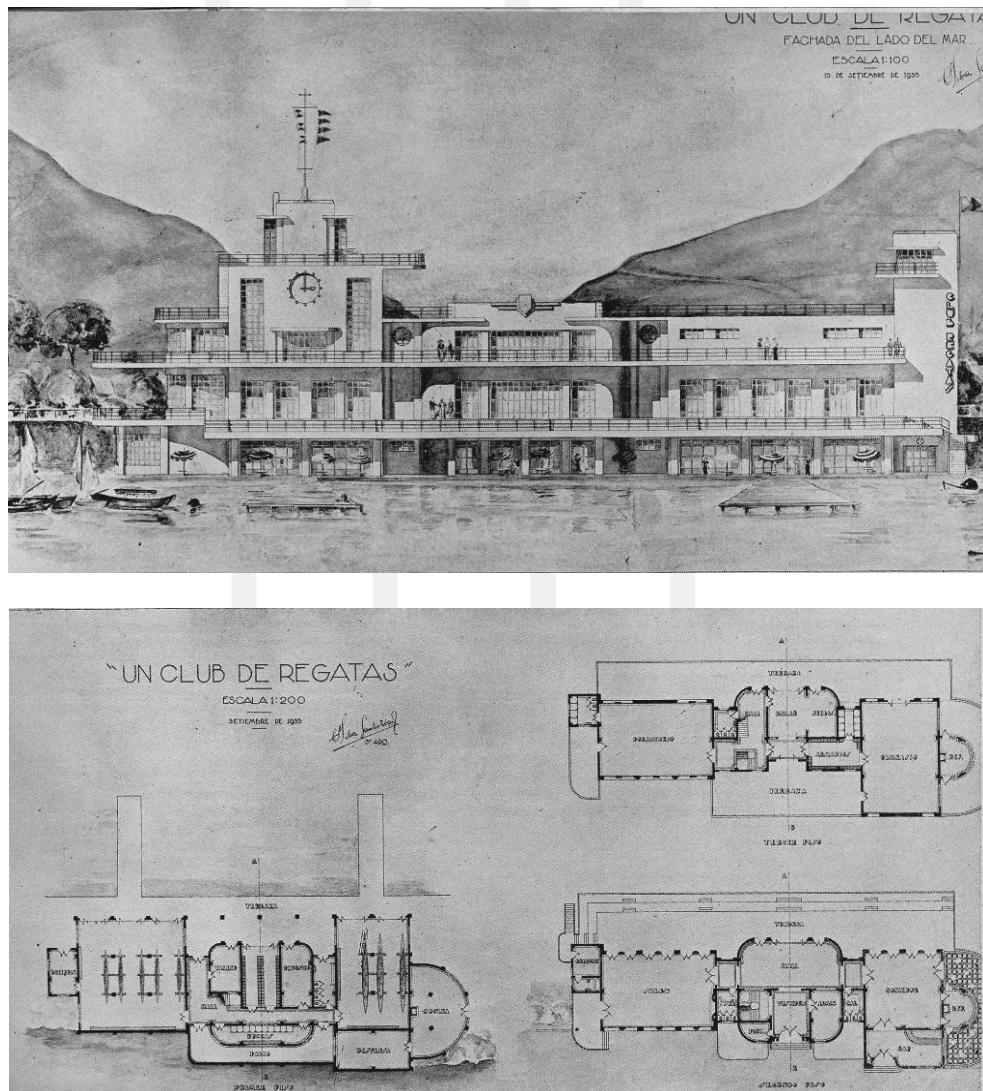


Figura 4: Glorieta en un parque. Diseño del segundo año, 1938.

Fuente: EL ARQUITECTO PERUANO, No. 20 marzo de 1939

<sup>7</sup> Y 7 Entrevista al Arq. Adolfo Córdova Valdivia. Lima 15 de Julio de 2003.

En síntesis, el segundo año podría decirse que era el año de los órdenes. El objetivo central era su apropiada representación y adquirir el oficio necesario para ello con las técnicas propias del momento. Después de realizar estos ejercicios también se trabajaba temas menores como un mausoleo, una glorieta, (ver Figura 4) un monumento conmemorativo, un museo; igualmente eran importantes los diseños de fachadas de edificios, así como la decoración interior de algún espacio, como un hall de reuniones. Todos estos ejercicios buscaban aplicar el uso y la representación correctos de los órdenes. En tercer año se realizaban los denominados proyectos de distribución y proyectos de decoración. En el primer caso se escogían temas como biblioteca, municipalidad, museo, oficina de correos, club (ver Figura 5); entre los proyectos de decoración se tenía un hall monumental, una propilea, etc. En estos casos generalmente el alumno era libre de escoger el estilo para trabajar. Se acostumbraba visitar con los alumnos edificios como el congreso, entre otros.



*Figura 5: Club de Regatas. Diseño del tercer año, 1935.  
Fuente: EL ARQUITECTO PERUANO, No. 14 setiembre de 1938*

Los ejercicios de cuarto año (ver Figura 6) en algunos casos eran semejantes a los de tercero; sin embargo puede apreciarse mayor complejidad en los proyectos de distribución: edificios en altura con estacionamiento en sótano; edificios con usos diversos al interior, así como gran cantidad de usuarios. Se buscaba enfrentar al alumno a una variedad de problemas de diseño arquitectónico dándole una base sólida para la práctica futura. En el quinto año los temas eran variados: desde ejercicios de decoración, diseño de fachadas, hasta temas de mayor complejidad como hotel, albergue de estudiantes y en algún caso un barrio obrero.

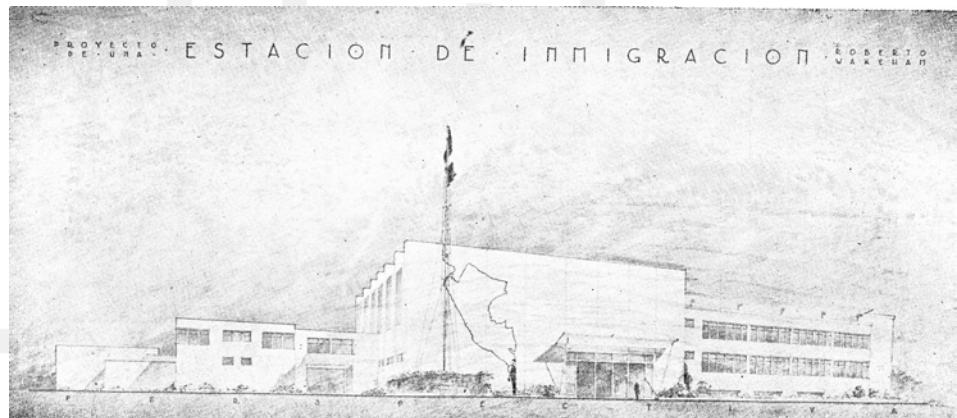


Figura 6: Estación de inmigrantes. Diseño del cuarto año, 1944.

Fuente: EL ARQUITECTO PERUANO, No. 91 febrero de 1945.

En algunas oportunidades se realizaba temas de diseño en tiempos cortos (esquisse) tales como ermita al lado de una carretera o un pabellón para una exposición internacional.

Con respecto a la temática no encontramos gran variación en cuanto a las tipologías de edificación proyectadas en los cursos de Arquitectura. Sin embargo observamos mayor altura en las edificaciones y libertad en el uso de los estilos. (Para el cuarto año "un edificio de departamento de seis pisos, concreto armado y estilo libre") (EL ARQUITECTO PERUANO, 1943). La solicitud de estos temas mantenía características similares a aquellas de las primeras décadas: se señalaba la ubicación de los ambientes requeridos en cada uno de los pisos, el contexto estaba ausente no siendo al parecer decisivo para el diseño del proyecto, solo una información sobre la ubicación general: playa, calle central, carretera, cruce de dos avenidas. No encontramos mayor variación en los temas trabajados, puede mencionarse temas nuevos como un barrio obrero en 1938 y una escuela de arquitectura en 1940 ambos para quinto año.

Consideramos que una diferencia importante se habría tenido en los resultados alcanzados por los proyectos por cuanto ahora se trataba de una mayor cantidad horaria destinada al curso. Algunos resultados gráficos nos muestran la variedad de estilos con la que estos proyectos eran trabajados: no solo los órdenes clásicos sino también las corrientes neocoloniales y de líneas modernas que en nuestra ciudad se construían.

Los temas de los proyectos finales presentaban una diversidad mayor de tipologías como club de regatas, casino, escuela de arquitectura, hotel, colegio, algún caso aislado un barrio residencial para empleados.

A partir de la reforma de 1946 el curso del proyecto toma el nombre de Diseño y mantiene su cantidad horaria semanal consolidándose como el curso central de la carrera. En Diseño del segundo año se hacían composiciones bidimensionales y tridimensionales. Se trabajan ejercicios usando solamente cartulina, goma y tijera o cuchilla y se pedía a los alumnos ejercicios como fabricar la torre más alta que les fuera posible, construir el puente más largo que soportara un ladrillo, etc. Se observaba el uso del material el empleo de las formas, el resultado estético y la estructura. Posteriormente se les encargaba diseñar un espacio o dos y poco a poco entraban en temas arquitectónicos. El curso de Diseño 2 fue dictado por los arquitectos Juan Benites, Luis Miroquesada Garland, Adolfo Córdova.

Como soporte al diseño se introdujeron nuevos cursos como Estética y Filosofía del Arte, Expresión Plástica y Composición Plástica. En el primero se hacía reflexiones de las relaciones de los objetos y las formas, la manera como éstos nos impresionan y cómo los percibimos. El curso de Expresión Plástica entrenaba al alumno en la presentación arquitectónica; de otro lado Composición Plástica combinaba la teoría y la práctica con ejercicios de diseño bidimensionales y tridimensionales. Este curso iniciado en 1947 se fusionó dos años más tarde con el taller de diseño de segundo año.

En este período se establecen algunas medidas específicas que diferencian los cursos lectivos de los talleres de diseño. En 1947 se acuerda que la nota general en los cursos del taller, nombre con el cual se hacía referencia ya al curso de diseño, se calcule sobre la base de los trabajos realizados durante el año. El cambio en los estudios estuvo complementado con las visitas de distintos profesionales extranjeros y excursiones. En 1953, gracias a la gestión de Paul Linder, visitó el Departamento de Arquitectura Walter Gropius quien al igual que José Luis Sert fue nombrado profesor honorario de la escuela. Sert había llegado años antes a trabajar en la realización del Plan Regulador de Chimbote. De otro lado excusiones a países como Brasil, España, México, Chile y Argentina también fueron importantes complementos a los estudios.

Los proyectos de graduación desarrollados entre los años 1947 a 1955 son de mayor variedad que los anteriores, muchos de ellos ubicados fuera de Lima. Está presente la idea de proyectar en el país y ya no solo en Lima. Además de las tipologías arquitectónicas dirigidas a las nuevas clases sociales, tenemos la introducción del tema urbano como un estudio urbano para la Oroya o un centro minero. Asimismo rehabilitaciones de manzanas en el centro de Lima o en cerros producto de invasiones, vivienda económica como una unidad vecinal para Arequipa y la remodelación de un espacio urbano tradicional como es la Alameda de los Descalzos y Paseo de Aguas.

## Los PROFESORES

El cuerpo docente de este período, 1911 – 1955, tuvo distinta procedencia y creció en número en la última década. Inicialmente fueron extranjeros contratados por el Gobierno y peruanos con estudios en el exterior. Luego se tuvo profesionales con estudios en la misma Sección. Del primer grupo fueron centrales Ricardo Malachowsky, y Rafael Marquina. Malachowsky de origen polaco, estudió en la Escuela Especial de Arquitectura y en la Escuela de Bellas Artes de París, mientras que el peruano Rafael Marquina y Bueno había estudiado en la Universidad de Cornell, bajo una formación fuertemente influenciada por la Escuela de Bellas Artes de París. Ellos llevaron la primera etapa de la SAC formando a los primeros arquitectos locales.

Luego de la reforma de 1946 en el Departamento de Arquitectura, el número de docentes aumentó, y las condiciones del momento requirieron que cada año sea dictado por un arquitecto diferente. En este grupo estuvieron Juan Benites, Luis Miroquesada, Adolfo Córdova, Roberto Wakeham, Enrique Seoane, Carlos Williams, Santiago Agurto, Raul Morey, todos egresados de la SAC, Javier Cayo con estudios en Chile y Mario Bianco, italiano con estudios en el Instituto Politécnico de Turín en la década de 1920.

Sobre algunos de ellos podemos decir que Luis Miró Quesada había estudiado Construcción Civil y también Arquitectura titulándose en 1940. Realizó un viaje por Europa, Uruguay y la Argentina conociendo la nueva arquitectura que ahí ya se hacía. En mayo de 1947 formó y dirigió junto a otros arquitectos y alumnos de arquitectura la Agrupación Espacio, posteriormente también la revista Espacio.

Adolfo Córdova organiza el primer centro de estudiantes y fue su primer director. Su interés por los problemas académicos y el deseo de tener una enseñanza más acorde con los cambios que se observaban en el país lo llevó a participar de la Junta Mixta de Reforma en la Escuela de Ingenieros.

Mario Bianco vino a Lima en 1947 contratado por una empresa italiana y desde 1948 dictó el curso de diseño de quinto año. No deja de ser importante en este período Paul Linder, aun cuando no fue profesor de taller de diseño pero si del curso Estética y filosofía del Arte que sin duda fue un soporte para la nueva dirección en la enseñanza luego de la reforma de 1946. De nacionalidad alemana, había estudiado en Munich, en la Bauhaus de Weimar con Walter Gropius, en Barcelona y en Italia. Ejerció en distintos países y en 1939 se vio forzado a salir de Alemania por razones políticas dirigiéndose a nuestro país. Fue importante su labor en la comisión que a partir de 1952 se hizo cargo del examen vocacional.

## REFLEXIÓN FINAL

En este recorrido de más de cuatro décadas en el caso del taller de diseño, vemos que se sucedieron principalmente dos tipos de cambios a lo largo de su historia. En el primer caso se trató de un cambio que trajo como consecuencia que el taller consiga primacía respecto de los demás cursos al tener una mayor

cantidad horaria y por tanto otorgarle a la profesión un carácter menos ingenieril. Esto le permitió convertirse en el eje de la carrera, característica que se ha mantenido hasta la actualidad y que es propia de toda escuela de arquitectura. Si bien se dio un cambio en la cátedra esto se debió a un hecho natural producto del tiempo transcurrido antes que la aplicación de un nuevo modelo de enseñanza propiamente dicho. El academicismo francés dejó sin embargo espacio para el estudio de las formas locales de producción de la arquitectura, como es el caso del movimiento neocolonial.

Fue de diferente repercusión en la esencia del taller el cambio como consecuencia de la segunda reforma pues ahí se optó por otro referente arquitectónico de la enseñanza: la arquitectura moderna, rechazando totalmente el modelo anterior. En este caso los cambios en las cátedras si respondieron al deseo deliberado de desplazar toda señal de academicismo y dar espacio a una enseñanza que se ocupe de los problemas sociales tanto locales como nacionales.

En lo referente a la temática trabajada vemos que desde sus inicios y durante la década de 1920, se enseñó a proyectar la arquitectura academicista. Luego de la reforma de inicios de los '30 se tiene una enseñanza abierta a los estilos. Además del academicismo se trabajaba con las formas locales como el neocolonial y con menor presencia el neoperuano. De manera semejante al ámbito profesional, también el taller habría sido espacio para la búsqueda de una expresión arquitectónica propia, a la que Gabriel Ramón (2003, p. 27) hace referencia cuando señala la repercusión que tuvo en la arquitectura el debate nacional entre el socialista José Carlos Mariátegui y el ultraconservador José de la Riva Agüero, que daría lugar al neoperuano y neocolonial. La enseñanza buscaba preparar al alumno para saber cómo hacer aquellos proyectos que el medio laboral demandaba, enfatizando el aspecto profesional de la formación. La enseñanza convalida el presente mas no anticipa el futuro, se prepara al arquitecto para una modernización de la ciudad sin modernidad. Luego de la reforma de 1946 el ámbito de trabajo se amplía y el taller asume las nuevas necesidades de la sociedad de entonces.

Una lectura histórica del taller ayuda a repensar el rol del proyecto en el contexto arquitectónico contemporáneo, preparar al alumno para confrontar críticamente la práctica proyectual en el medio laboral.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASURCO, Santiago. La nueva Sección de Arquitectos Constructores en la Escuela de Ingenieros. In: *Informaciones y Memorias de la Sociedad de Ingenieros*. Lima, Vol. XII, No. 1, p. 522-530, ene.1910.

DRAPER, Joan. La École des Beaux-Arts y la profesión de arquitecto en los Estados Unidos: el caso de John Galen Howard. In: Kostof, Spiro (Coord.), *El Arquitecto Historia de una Profesión*. Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1984 p. 201 - 206

EL ARQUITECTO PERUANO. La Página de la Escuela. In: *El Arquitecto Peruano*, Lima, Nro. 20, mar.1939.

EL ARQUITECTO PERUANO. La Página de la Escuela. In: *El Arquitecto Peruano*, Lima, Nro. 14, Sep.1943.

EL ARQUITECTO PERUANO. La Página de la Escuela. In: *El Arquitecto Peruano*, Lima, Nro. 91 Feb.1945.

EL ARQUITECTO PERUANO. Carta de los profesores Ricardo Malachowski, Rafael Marquina y Héctor Velarde dirigida al Sr. Director de la Escuela de Ingenieros de Lima el 9 de abril de 1932. In: *El Arquitecto Peruano*, Lima, Nro. 347-348, ene.1967.

ESCUELA DE INGENIEROS. *Memoria Anual de la Escuela de Ingenieros*. Lima, 1911.

GIDDENS, Anthony. *Consecuencias de la modernidad*. España: Alianza Editorial. 1999.

HARTH TERRÉ, Emilio; GOYTISOLO, Alberto; MORALES MACHIAVELLO, Carlos. *Proyecto de Reforma y Ampliación de la enseñanza de la Arquitectura en la Escuela de Ingenieros*. Lima: Sociedad de Arquitectos del Perú, 1930.

MALACHOSKY, Ricardo de Jaxa. *Láminas de teoría de la Arquitectura*

RAMÓN JOFFRÉ, Gabriel. El guión de la cirugía urbana: Lima 1850-1940. En: *Ensayos en Ciencias Sociales*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2003

RINGON, Gérard. *Histoire du Métier D'Architecte en France*. Ecole d'architecture de Toulouse. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

# DECISÕES: uma experiência de Gestão

---

# Inovações e Ausências na Gestão do Patrimônio em São Paulo

## Innovations and Absences in the Management of Heritage in São Paulo

## Innovaciones y Omissiones en la Gestión de Patrimonio en São Paulo

*Nadia Somekh; Professora Emérita; Universidade Presbiteriana Mackenzie; São Paulo; Brasil;  
[nadiasom@terra.com.br](mailto:nadiasom@terra.com.br).*

### Resumo

Este artigo apresenta um balanço da experiência da gestão do DPH - Departamento do Patrimônio Histórico - da Prefeitura de São Paulo de 2013 a 2016. Entendemos que o patrimônio é uma questão urbana e não vem sendo tratado como tal. A partir de 2013, propusemos um ponto de inflexão na trajetória do DPH, dando maior visibilidade ao patrimônio da cidade, agilizando processos e buscando integração entre esferas de governo, envolvendo as decisões do CONPRESP (Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo) e da própria burocracia da prefeitura. Contudo, ainda falta a perspectiva de formulação de projetos urbanos para bairros históricos: o centro, o Bexiga e a área da Luz. Buscamos ainda alargar o conceito de patrimônio e formas mais efetivas e democráticas da sua valorização e proteção. Essas foram as inovações que procurámos introduzir na nossa gestão. O Artigo estrutura-se em quatro partes: em primeiro lugar, expomos o histórico das ações de preservação, no município de São Paulo; a seguir, descrevemos a evolução crítica do DPH nestes 40 anos de existência e, finalmente, apontamos as inovações introduzidas nesses quatro anos sem, no entanto, a articulação efetiva com a Política Urbana, nem a concretização de projetos urbanos. Essa lacuna é nossa conclusão.

**Palavras-chave:** patrimônio histórico; patrimônio cultural; gestão; bairros históricos.

## Abstract

This article presents an overview of the experience of the management of the DPH - Department of Historic Heritage - in the City of São Paulo from 2013 to 2016. We understand that the city heritage is an urban issue and that it has not been treated as such. From 2013 on, we proposed a turning point in the DPH trajectory, giving greater visibility to the historic heritage of the city, streamlining processes and seeking integration between spheres of government, involving the decisions of CONPRES and the city hall's own bureaucracy. However, we still lack the perspective of formulating urban projects for historical neighborhoods: the city center, the Bexiga and the Luz's area. We also sought to broaden the concept of heritage and more effective and democratic forms of its valorization and protection. These were the innovations we tried to introduce in our management. The article is structured in four parts: firstly, we present the history of preservation actions in the city of São Paulo then, we describe the critical evolution of the DPH in its 40 years of existence and, finally, we point out the innovations introduced in those four years without, however, a real integration with Urban Policy, neither the realization of urban projects. This lack is our conclusion.

**Keyword:** historic heritage; cultural heritage; management; historical neighborhoods.

## Resumen

En este artículo se presenta un resumen de la experiencia de gestión DPH - Departamento Histórico - Ayuntamiento de Sao Paulo de 2013 a 2016. Creemos que la equidad es un tema urbano y no ha sido tratada como tal. A partir de 2013, propusimos un punto de inflexión en la trayectoria de la DPH, dando mayor visibilidad al patrimonio de la ciudad, la racionalización de los procesos y la búsqueda de la integración entre los niveles de gobierno, que implica decisiones CONPRES y la propia burocracia del ayuntamiento. Sin embargo, todavía existe la posibilidad de que los proyectos de diseño urbano de los distritos históricos :. El centro, la vejiga y el área de la luz tenga por ampliar aún más el concepto de patrimonio y los modos más eficaces y democráticas de su mejora y protección. Estas son las innovaciones que se proponía introducir nuestra gestión. El artículo se divide en cuatro partes: en primer lugar, se explica la historia de las acciones de conservación, en Sao Paulo; a continuación, describir la evolución crítica de DPH en estos 40 años de existencia y, por último señalado las innovaciones introducidas en esos cuatro años, sin embargo, la real integración com la Política Urbana, tampoco la implementación de proyectos urbanos.esta lacuna es nuestra conclusion.

**Palabras clave:** patrimonio histórico; patrimonio cultural; administración; distritos históricos.

## INTRODUÇÃO / INTRODUCCIÓN

**E**ste texto se apresenta como um balanço crítico da experiência da gestão do patrimônio na cidade de São Paulo. Nele apontamos a lacuna de articulação da questão do patrimônio com o desenvolvimento da cidade de São Paulo, por meio de uma gestão especial de bairros históricos.

Partimos do entendimento de que a própria criação do Departamento de Cultura, em 1935, foi uma inovação que buscámos resgatar na gestão do DPH de 2013/16. De lá para cá, passamos por uma redução do escopo do que poderia constituir a herança patrimonial de São Paulo: a proteção de bens culturais se restringiu aos edifícios, deixando de lado a riqueza imaterial da produção cultural e da questão urbana. A comemoração dos 80 anos da criação do departamento de Cultura, da cidade de São Paulo, e 40 anos do Departamento do Patrimônio Histórico demandaram uma revisão.

Hoje, em São Paulo, temos algo em torno de 3559 edifícios e 10 bairros tombados envolvendo mais de um milhão de municípios. Desses imóveis, 1800 aproximadamente estão concentrados na área Central, 905 estão no Bexiga, os demais na área da Luz e espalhados na cidade. Entendemos que a partir de 2013 foi proposto um ponto de inflexão na trajetória do DPH, dando maior visibilidade ao patrimônio da cidade, democratizando e agilizando processos, buscando integração, envolvendo as decisões do CONPRESP e da própria burocracia da prefeitura, além de buscar alargar o conceito de Patrimônio – que se estreitou – e formas mais efetivas de proteção. Essas foram as inovações que buscámos introduzir na nossa gestão.

Estruturamos este artigo em três partes: em primeiro lugar, expomos o histórico das ações de preservação no município de São Paulo, proteção do Patrimônio Histórico do órgão estadual (CONDEPHAAT- Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de SP) nos anos 1960. A seguir, descrevemos a evolução crítica do DPH nestes 40 anos de existência e, finalmente, apontamos as inovações introduzidas nesses quatro anos. Apontamos ainda a lacuna de uma visão urbanística do Patrimônio em São Paulo.

## ANTECEDENTES À CRIAÇÃO DO DPH 1935 – 1975

Embora ampliando seu escopo discursivo, a ação do CONDEPHAAT, nas primeiras décadas de existência, foi similar ao nível nacional: tombamento de “monumentos” bandeiristas, construídos em taipa de pilão, e poucos recursos investidos de forma centralizada. O conselho introduziu a proteção de conjuntos urbanos, como as vilas operárias, além da definição de áreas envoltórias com 300m em torno de cada monumento.

A possível inspiração para a criação das áreas envoltórias baseia-se nas áreas de proteção a monumentos da França com 500m. A partir daí, formulou-se a ideia similar de uma área envolvendo o bem tombado para valorização, agora não só

de monumentos, mas de conjuntos urbanos. O Município de São Paulo, a partir do DPH, anos depois, do nosso ponto de vista, reproduziu este equívoco.

O novo órgão estadual estabeleceu uma ação complementar, e paralela ao órgão federal, salvaguardando os bens de interesse do Estado de São Paulo e tombando "ex-offício" os exemplares arquitetônicos inscritos no livro de Tombo Federal (Emplasa 1984). Caberia então aos municípios, o tombamento e proteção referente à memória e história da cidade, fato que passa a ocorrer desde o ano de 1988, com o tombamento do Casarão à rua Brigadeiro Luiz Antônio.

A proteção dos bens culturais municipal demorou alguns anos, após a criação do CONDEPHAAT, para ser concretizada e em 1974, e ocorreu por iniciativa da COGEP - Coordenadoria Geral de Planejamento da PMSp. Foi realizado um levantamento por Carlos Lemos e Benedito L. de Toledo, dos bens de significado cultural a serem protegidos. Note-se que a primeira ação de preservação do Patrimônio Cultural no município surge dentro do órgão de planejamento urbano e se transforma posteriormente nas zonas especiais Z8-200 através da lei 83285 de 1975.

Em 1974, sob a coordenação da COGEP, coordenadoria Geral de Planejamento, vinculada ao gabinete do então prefeito Miguel Colasuonno, João Evangelista Leão encomenda uma série de projetos voltados à Revitalização do Centro denominados "Projeto Centro: investigações preliminares", onde habitação, transporte, áreas verdes e bens culturais foram tratados.

A indicação do banqueiro Olavo Setúbal, para suceder o referido Prefeito, levou a COGEP a incluir no Projeto Centro, um estudo sobre a recuperação do Edifício América, antigo Martinelli, de propriedade parcial do Banco Itaú América, fato se concretizou com a posterior desapropriação pública e reciclagem durante a gestão seguinte.

Dentro desse quadro é feita uma encomenda aos arquitetos Benedito Lima de Toledo e Carlos Lemos, ambos professores do Departamento de História da FAU USP, de localizar conjuntos urbanos e organizar uma lista de edificações "dignas de tombamento", segundo Carlos Lemos. É realizado então o primeiro inventário de bens culturais da cidade de São Paulo que se transformará no documento COGEP-PR 025/75: "Edifícios de valor histórico e paisagístico", posteriormente incluído no quadro 8B da lei 8328 de 2/12/1975 e na lei 8759 de 7/9/1978 que estabelece as zonas de uso Z8-200 e no Programa de preservação de bens culturais arquitetônicos da área Central de São Paulo.

A identificação dos bens culturais foi o primeiro passo que seguiu de estudos de articulação urbanística através do Plano de Reambientação de 1976 (documento SMDU mimeo) e do Estudo de implantação do Instrumento de transferência aplicado às áreas históricas do MSP, também do mesmo ano, realizados pelas equipes técnicas COGEP, EMURB e DPH/SMC, por solicitação do coordenador COGEP, da nova gestão, Cândido Malta Campos Filho, que buscava integrar as duas dimensões. Através da análise urbanística, buscava-se avançar não só em relação à identificação dos bens culturais inovando definindo um plano de massas (COGEP, 1976) através de gabaritos nos imóveis lindeiros, níveis de proteção (P1, P2, P3), como também na formulação do instrumentos de

isenção tributaria e de transferência do potencial construtivo,(COGEP,1977) que só seria regulamentado pela lei 9725 de 1984, na gestão democrática do prefeito Mario Covas.

A Preservação do Patrimônio histórico Municipal surge no âmbito do Planejamento Urbano, entretanto, com a posterior criação do DPH em 1975 e CONPRESP em 1985 e efetivação em 1988 do tombamento Municipal, o Patrimônio deixa de ser tratado urbanisticamente e volta a ser olhado de forma pontual.

## **IDENTIFICAÇÃO PARA TOMBAMENTO COMO RESISTÊNCIA: 1975 A 2004**

O DPH, criado em 1975, só teve sua Divisão de Preservação constituída em 1977. Neste ano, junto a COGEP, por solicitação da Companhia do Metropolitano de São Paulo, foi iniciado um segundo importante inventário nos bairros da Zona Leste onde seria implantado o metrô: a ZML, ou Zona Metrô Leste. Um extenso levantamento foi elaborado com o objetivo de proteger bens culturais que seriam transformados não só com a implantação metroviária como também com o adensamento previsto. Inúmeros imóveis desse inventário foram demolidos.

Aponta-se que a simples identificação e até mesmo o tombamento de imóveis históricos, apesar de constituírem importante instrumento, são primeiros passos que requerem formas posteriores de proteção efetiva. Nos anos subsequentes, o DPH se pautou por realizar inúmeros e importantes inventários, que foram, no entanto, insuficientes para garantir uma política de preservação do patrimônio da cidade de São Paulo.

No período assinalado a constituição do DPH e a criação do CONPRESP em 1985, regulamentado em 1988, representou uma fragmentação com a questão urbana, uma vez que se baseou unicamente no instituto do tombamento, importante, mas limitado em termos de proteção efetiva. É consenso entre especialistas que o tombamento é o segundo passo para essa proteção e o que caracterizou a ação do DPH neste período, foi a identificação de bens a serem protegidos, o primeiro passo abrindo processos de tombamento sem chegar a uma efetiva salvaguarda.

Sob a luz de um momento singular para preservação, tanto na cidade de São Paulo como no Brasil, o Inventário Geral do Patrimônio Ambiental – Igepac foi gestado e teve sua metodologia estabelecida entre os anos de 1982 e 1983. Esse inventário buscava ir além da preservação pontual do bem, identificando as características urbanas que constituíam o patrimônio ambiental e cultural de cada bairro, registrando-se e elaborando propostas de preservação.

O exemplo paradigmático da cidade de Bolonha na Itália e o curso “Patrimônio Ambiental Urbano” realizado em 1978 na FAU USP ampliaram o conceito de Patrimônio /Monumento consagrado até então. Contribuíram também a Carta de Veneza (1964) que tratou de conjuntos Urbanos e ambiência, a Declaração de Amsterdam que tratou da conservação integrada.

A delimitação territorial do Igepac era o bairro. Buscava-se uma sucessão de inventários, que partiram do centro em direção às periferias, com o objetivo de chegar a cobrir todo o território do município. O primeiro bairro a receber o Igepac foi a Liberdade, em 1983. Porém esse primeiro inventário não resultou em uma ação de preservação efetiva, considerando que na época o Conpresp ainda não havia sido criado.

Após o início da atuação do Conpresp, em 1988, os Igepacs viveram um novo momento, pois puderam subsidiar medidas efetivas de preservação.

O bairro da Bela Vista foi alvo de um Igepac em 1985, o que resultou em um processo de abertura de tombamento em 1990 pelo Conpresp. O tombamento definitivo ocorreu em 2002, após atualização e algumas revisões quanto à propositura inicial (D'ALAMBERT, 2006). Diversos outros Igepacs foram elaborados ao longo das décadas de 1990 e 2000, o que não excluiu a existência de inventários temáticos, realizados paralelamente.

Em 1985 foi iniciado o Igepac Barra Funda, que teve somente a área do Teatro São Pedro inventariada completamente, ficando o restante com fichas por terminar. Já a área central da cidade foi objeto de dois Igepacs: o primeiro em 1987, nomeado Igepac Centro Velho, e o segundo em 1988/1991, designado Igepac Centro Novo. Grande parte dos bens inventariados nestes estudos já se encontravam protegidos pela Z8200. É importante salientar que estes estudos serviram de subsídio para o tombamento do Vale do Anhangabaú (CONPRESP, 1992).

O DPH elaborou outros Igepacs sobre a região central de São Paulo: em 1990 para os Campos Elíseos e a Consolação, e em 1991 para o bairro da Vila Buarque. No período de 1993 a 1997, os bairros de Santa Cecília, Higienópolis e Santa Efigênia também tiveram seus Igepacs. Porém, assim como os dois anteriores, sem solicitação de tombamento.

Com o passar do tempo e as demandas advindas da atuação do Conpresp, o DPH passou a ter novas atribuições burocráticas, no tocante ao universo dos bens tombados na cidade. O aumento do volume de trabalho e a redução da equipe de técnicos do DPH foram responsáveis pelo abandono, pouco a pouco, das práticas de inventário realizadas. Vale ressaltar que, além dos Igepacs, que seguiam uma metodologia específica, o DPH também se dedicava a inventários temáticos, tais como o inventário da Arquitetura Moderna Paulistana, que iniciou por um pedido do Docomomo Brasil. Um suspiro de Mario....

Ainda nos anos 1980, foi aprovada uma Lei (10598/88) que isentava imóveis restaurados, protegidos por lei ou não, em 50% de IPTU, pelo período de dois anos. Nenhum proprietário pleiteou esses recursos (VENTURA, 2014). As operações urbanas e a Lei de Fachadas prorrogaram de alguma forma esses instrumentos iniciais, mas com resultados pouco expressivos: somente 20 edifícios se beneficiaram dessa legislação e até hoje não houve continuidade.

Um balanço de 25 anos do DPH/Conpresp, apesar de positivo, não vai além da identificação e do tombamento de quase 3.600 imóveis e 10 bairros. Tombou-se muito ou pouco em face da escala da metrópole? Não é possível dizer se o conjunto de bens tombados ou em processo de tombamento dá conta da

história de São Paulo. Um sistema de gestão informatizado e crítico poderia responder essa questão, dentro de uma periodização do processo de urbanização da cidade.

## FRAGMENTAÇÃO E RECUPERAÇÃO ICÔNICA DPH DE 2005 A 2012

Até a formulação do Plano Diretor de 2002, a ação do DPH pautou-se por ampliar os inventários e abrir processos de tombamento, sem investir em proteção efetiva e sem estimular sua conservação. A definição das ZEPECs, em 2002, se aplica às Z8-200 (muitas já demolidas), aos imóveis tombados pelo Iphan, Condephaat e Conpresp, além do Quadro 6, que apresenta uma listagem de imóveis de arquitetura moderna produzida pela Sempla, sem interferência do DPH.

Os planos Regionais, por subprefeituras, aumentaram a listagem de bens indicados pela população, num movimento inovador de definição do que deve ser preservado. Embora democrático, o processo de indicação de bens culturais é heterogêneo e sobrecarrega os técnicos do DPH, cuja estrutura foi ampliada com o Museu da Cidade e do Arquivo Histórico, tornando as dimensões do DPH maiores que a estrutura de preservação propriamente dita.

A estrutura original do DPH, tripartite, incluía a Divisão de Preservação, com as seções de: 1. Levantamento e Pesquisa, 2. Crítica e Tombamento, 3. Divulgação e Publicações, 4. Projeto, Restauro e Conservação, 5. Programas de Revitalização; a Divisão de Iconografia e Museus, com as seções: 1. Administração de Museus e 2. Museu Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo; e a Divisão do Arquivo Histórico, com as seções de: 1. Estudos e Pesquisas, 2. Classificação e Catalogação de Manuscritos.

Ao incluir dimensões importantes como o Museu da Cidade e o Arquivo Histórico, o DPH perdeu o foco na preservação. O Arquivo Municipal foi desligado em dezembro de 2012. A Divisão de Preservação em 2002 tinha 60 técnicos. Hoje o quadro é de 18 técnicos, sendo que 8 já podem se aposentar, sem previsão de substituição.

Em 2010, constituiu-se o Museu da Cidade. Em 2012 o Arquivo Histórico foi desmembrado do DPH, que por decreto deve ter foco na preservação. O Arquivo Histórico e o Museu da Cidade, desmembrados, se organizariam numa fundação aos moldes do Theatro Municipal. Essa reorganização se justifica pois dará mais força à integração do Patrimônio com a questão urbana. Por outro lado, fortalece também o papel do Museu, pois, na cidade contemporânea, a Cultura, mais do que o turismo, tem um papel estruturador.

Historicamente, o Conpresp, vinculado ao gabinete da SMC, atuou de forma desintegrada com o DPH, embora seu suporte técnico se fundamentasse na Divisão de Preservação.

Até a presente gestão, técnicos dessa divisão só eram convidados a participar das reuniões do Conselho quando chamados a apresentar suas pesquisas e pareceres. O Conselho também se mantinha de portas fechadas para a

população, convidando apenas os diretamente interessados na pauta para apresentação de suas propostas.

Um passo importante desse período foram as recuperações de ícones do nosso patrimônio, parcialmente financiados por recursos do BID para o centro: Casa número Um, Beco do Pinto e Casa da Marquesa, e Theatro Municipal. Além da premiada Praça das Artes, uma postura inovadora de recuperação do icônico Conservatório Musical, aliada a um projeto contemporâneo que já vinha sendo idealizado havia tempos e que foi parcialmente implementado graças ao projeto do Brasil Arquitetura e do empenho do secretário Carlos Augusto Calil à frente da SMC.

A partir de 2004, sob a Lei 13.885/04 (Lei de Zoneamento), até 2014, quando o atual Plano Diretor foi aprovado, os resultados melhoraram, mas ainda em pequeno número: foram emitidas 36 declarações e ainda 44 transferências foram efetivadas. Uma declaração pode ser parcelada em mais de uma transferência. Esses números, frente ao de imóveis protegidos na cidade, mostram a necessidade de instrumentos mais efetivos da captação de recursos para recuperação e conservação de bens tombados.

A SMDU contabiliza 2.420 ZEPEC-BIR, bens privados de interesse público, que podem transferir potencial. Esse interesse público, porém, não desperta na sociedade paulistana (ou brasileira) grande empolgação ou prestígio: a proteção é vista como limitação econômica, e o DPH é visto como órgão restritivo. A negação do prestígio social dos bens culturais, aliada à inexistência ou entrave de aplicação de instrumentos de incentivo (Lei de Fachadas, Lei Rouanet etc.), provoca desvalorização social e econômica dos bens tombados.

Ainda precisa-se avançar no acesso a informação. O CIT – Cadastro de Imóveis Tombados, criado em 1985 e implantado em 2009, não se constitui de fato num sistema informatizado de gestão do patrimônio, pois apresenta problemas na disponibilização e manejo. No que concerne à inserção de dados, existe o entrave relativo ao endereço do imóvel, que não é a chave de entrada, pois a chave de inserção é o setor/quadrada/lote (SQL), o que dificulta a clareza da consulta.

No que se refere à inserção de legislação de tombamento, não é possível distinguir, por bem tombado, quais instâncias de tombamento incidem sobre ele – se Iphan, Condephaat ou Conpresp – ou mesmo quais resoluções se aplicam. Como exemplo, trazemos a incidência da RES. 28/13, que libera de anuência do Conpresp a reforma simples ou manutenção de bem tombado.

Existe também o conflito relativo à diversidade de informações. O sistema de logradouros tem duas distintas de identificação, e o CIT (Cadastro de Imóveis Tombados) está estruturado de uma terceira forma. São limitantes também a falta de interligação com o Mapa Digital da Cidade e com outras bases de dados, como por exemplo o elaborado pela Fundação para a Pesquisa em Arquitetura e Ambiente – Fupam para DPH em 2012.

O Fundo de Captação de Multas – Funcap, criado em 1985 e regulamentado em 2006, só passou a ser aplicado em 2014, quando problemas de gestão foram resolvidos: notificação adequada aos proprietários, informação e definição de quadro contábil na Secretaria de Finanças, além do novo cálculo de multas

(decreto de 31 de janeiro) e da recente transformação de multas em compromisso de reversão de danos ao bem tombado (Lei de agosto de 2015).

## INOVAÇÕES POSSÍVEIS NA GESTÃO DO DPH (2013/2016)

Como vimos o processo contínuo de identificação, inventário e tombamento conduziram a uma situação de congestionamento do DPH, não só em termos numéricos, mas de dimensão de objetos tombados, sem contribuir efetivamente para a preservação. A preservação propriamente dita do Patrimônio Histórico não ocorre vinculada a uma Política Urbana, não se conhece o Patrimônio "protegido", que na sua maioria é privado. Também não se estimula uma valorização social da história e da memória da cidade através de instrumentos aos proprietários privados de bens de interesse público.

O debate de paisagem cultural e do patrimônio imaterial demanda uma atualização de posturas e instrumentos mais amplos e inovadores que os até então utilizados. Além disso, uma democratização das propostas vem sendo demandada pela sociedade. Nas discussões para a elaboração do Plano diretor de 2014, foi aprovado um novo instrumento Território da Cultura e da Paisagem (TICP), que ainda carece de conceituação.

Como vimos São Paulo tem quase 3000 imóveis tombados. Desses 1500 estão na área central e 905 no bairro do Bexiga. Não é pouca coisa. O tombamento, ou a proteção legal, é apenas um dos três pilares em que a preservação do patrimônio histórico se sustenta. A identificação, por meio da produção de inventários ou da indicação popular, é outro. Mas este artigo trata especialmente do terceiro pilar: a valorização. Ou seja, do conjunto de ações que cria valor social e econômico para os bens culturais. Uma gestão especial para o centro e bairros históricos é uma lacuna no nosso processo de formulação de uma Política Urbana, que inclui projetos urbanos como o arco Tietê, sem, no entanto focalizar na preservação do Patrimônio Histórico. Um início de diálogo, com SP Urbanismo, ocorreu na Operação Urbana Bairro do Tamanduatehy ainda sem superação de conflitos entre desenvolvimento (verticalização) e preservação

Embora os três pilares tenham igual importância, nesta última gestão do DPH e do Conpresp (os órgãos municipais do patrimônio), buscou-se enfatizar justamente a valorização do patrimônio, por entendê-la como estratégica para impulsionar todas as outras.

Essa decisão surgiu de um diagnóstico da atuação do DPH desde sua criação, em 1975: os esforços de identificação sistemática foram pouco a pouco desmobilizados, e a valorização nunca chegou a tomar corpo dentro do departamento. A constatação levou ao texto publicado no início da nova gestão, em 2013, neste mesmo espaço: "O Patrimônio Invisível".

Como sensibilizar a população para a importância de sua memória compartilhada? Como fazer dela uma guardiã eficaz de seu patrimônio cultural? Como democratizar e popularizar esse patrimônio? Nessa tarefa, o DPH inovou a política de preservação. Tirou partido do crescente interesse do paulistano em

ocupar os espaços públicos e implementou a Jornada do Patrimônio em São Paulo, agora parte do calendário oficial da cidade.

Na primeira edição do evento, em 2015, foram mais de 400 atividades de memória concentradas em um final de semana de dezembro. Cerca de 40 mil cidadãos puderam fazer visitas guiadas a imóveis históricos, acompanhar roteiros de memória, assistir palestras, participar de oficinas e ver apresentações artísticas ligadas a nosso patrimônio imaterial. A segunda edição, em agosto, foi novamente um sucesso de público e consolidou o evento.

Outra ação inovadora para a visibilidade do patrimônio foi a criação do selo "Valor Cultural Paulistano". Ao reconhecer estabelecimentos tradicionais da cidade e imóveis importantes para segmentos específicos da população, o selo ofereceu ao cidadão uma ferramenta para lutar pela preservação de seus bens, conduzindo à maior participação popular.

Também criado nessa gestão, o Blog do DPH (temporariamente em recesso devido à Lei Eleitoral) teve mais de 1500 acessos e 5000 curtidas nos meses em que ficou ativo. Usando linguagem acessível, trouxe temas diversos e, diferente de outros blogs institucionais de patrimônio, produziu conteúdo próprio abordando temas que estavam na ordem do dia. Ao não se pautar unicamente pela divulgação de ações do departamento, mostrou como é possível usar os meios digitais para promover a educação patrimonial.

Entendendo que a visibilidade só pode ser atingida com a ampliação da participação democrática da sociedade civil, o Conpresp abriu ao público, a partir de 2013, as reuniões do conselho. Antes, nem mesmo os técnicos responsáveis pelos processos em análise tinham sua participação permitida.

Ao assumir a direção do DPH estruturamos uma Política baseada em cinco diretrizes: Uma primeira de estruturação e refundação do DPH com foco na preservação e no conhecimento do que já foi tombado ou está em processo de tombamento para efetivamente responder se o que está protegido corresponde aos períodos de evolução urbana da cidade.

Um segundo passo foi o foco na inserção urbanística da salvaguarda do Patrimônio Histórico e a possibilidade de obtenção de recursos através de grandes Projetos Urbanos, como as Operações Urbanas previstas para a cidade no novo Plano Diretor, que incluiu novos instrumentos, tais como territórios culturais e ZEPEC Zonas Especiais de proteção cultural, além de isenções tributárias.

O processo de inventários e identificação do Patrimônio a ser protegido deverá ser descentralizado num diálogo constante com a população que deve se compor com a técnica para definir sua "herança". Convênios com universidades poderão dar consistência e foco aos procedimentos que inovadores deverão ser aplicados dentre suas novas perspectivas, voltados para pesquisa aprofundada.

A agilidade de procedimentos e respostas mais rápidas à sociedade foi constituída através da informatização, articulação com as demais esferas de governo. Foi assinado em dezembro de 2013 o convenio do município com os órgãos estadual e federal criando o ETGC Escritório técnico de gestão compartilhada, espaço de

articulação entre as três esferas que possibilitou a definição comum de 34 áreas envoltórias num total de 60. Entretanto a regulação de ares envoltórias, apesar de facilitar a vida dos municípios não se constitui numa regulação urbanística.

Finalmente, a obtenção de recursos e a valorização da memória coletiva poderá reconstituir nossa história em busca de um futuro de melhor qualidade urbana, constituindo o Patrimônio Histórico em elemento de inclusão social em face dos desafios de uma contemporaneidade líquida.

Além de ações de visibilidade, a valorização do patrimônio presume o apoio ao proprietário de bem tombado por meio de políticas de incentivo. Diante da escassez de recursos para investir diretamente, por meio de isenções fiscais ou financiamentos subsidiados, o DPH criou o piloto do projeto “Fábrica de Restauro” na Vila Maria Zélia com o objetivo de estimular a gestão compartilhada e o cooperativismo de pequenos proprietários de bens tombados privados.

Outra ação que procura facilitar a conservação dos bens culturais é a articulação dos órgãos de patrimônio nas três esferas de governo. Está em processo a criação de um escritório de gestão compartilhada Iphan/Condephaat/Conpresp, com o objetivo de tornar menos burocrática a aprovação de intervenções em imóveis tombados ou próximos a eles.

Para “limpar a pauta”, O DPH e o Conpresp foram reorganizados, diminuindo para quase zero o número de processos em fila para análise. A medida agilizou a tramitação de pedidos, facilitando a vida do proprietário de bem tombado. Mas também se espera, como próximo passo, que os técnicos do DPH possam novamente se dedicar aos importantíssimos inventários de bens culturais.

Criação de conhecimento também é chave para a preservação. Convênios firmados com a FFLCH e a FAU-USP, entre outras universidades, vão estimular e facilitar o uso dos arquivos do DPH na produção de pesquisas. Em comemoração aos 40 anos do DPH foi criada a série de eventos Patrimônio em Debate, que já teve 10 edições abordando temas recorrentes e conflituosos como com a arte urbana, a arquitetura moderna, a arqueologia.

Para incentivar a preservação e gerar recursos para o investimento em patrimônios históricos públicos, o DPH regulamentou efetivamente sua legislação de multas. Embora elas já estivessem previstas desde 1985, nunca foram aplicadas. Ainda assim, como o interesse maior é a preservação, não a punição, criou-se a possibilidade de o proprietário reverter o dano por meio de um termo de ajuste de conduta, o que o isenta da multa.

Não foram poucas as inovações dessa gestão que se encerra. O patrimônio de São Paulo e o DPH, seu órgão de defesa, estão mais visíveis e fortalecidos. Entretanto a fragmentação do Patrimônio com a questão Urbana Patrimônio histórico com a questão urbana nos aponta uma lacuna com relação a gestão de bairros históricos.

## **CONCLUSÃO: POLÍTICA URBANA E PATRIMÔNIO?**

### **CONCLUSION: URBAN POLICY AND HERITAGE?**

Embora nos últimos anos tenhamos presenciado várias inovações na gestão do Patrimônio Cultural de São Paulo, nossa abordagem histórica a respeito da ação do órgão municipal aponta a lacuna de uma efetiva integração do Patrimônio com a Política Urbana. Apesar da primeira normativa de proteção as Z8-200 ter surgido dentro do órgão de planejamento, apontamos nesse artigo a fragmentação entre as duas questões.

Nos debates que realizamos no âmbito do DPH para contribuir com a formulação do plano, pode ser considerado um avanço a criação do TICP, ainda requerendo conceituação. Nas Operações Urbanas ainda há uma incipiente definição de poucos recursos para pesquisa. No Arco Tietê não há menção a preservação do Patrimônio e na operação Urbana Mooca Vila Carioca deu-se um embate técnico na listagem de bens a serem preservados definida pelo DPH.

Uma gestão específica voltada para a área central e para bairros históricos como o Bexiga e a Luz é necessária para uma efetiva formulação de Política de preservação do nosso Patrimônio Histórico. A experiência internacional de Projetos Urbanos aponta a possibilidade de obtenção de recursos para o financiamento da cidade. Em São Paulo verificamos que o Patrimônio não é prioridade. Fato compreensível dadas nossas carências básicas e grandes desigualdades sociais.

A lacuna apontada neste texto nos remete a uma questão pedagógica: como formamos nossos alunos de arquitetura? Qual o respeito às pré-existências? Como podemos sensibilizar nossos estudantes para olhar nosso Patrimônio como elemento de Inclusão social?

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

### **BIBLIOGRAPHIC REFERENCES**

BAFFI, Mirthes - O Igepac e outros inventários, *Revista do Arquivo Histórico Municipal*, SMC, São Paulo, 2006.

BENS culturais e arquitetônicos no município e na região metropolitana de São Paulo. São Paulo: Sempla, 1984.

CERVELLATI, Pier Luigi; SCANNAVINI, Roberto. *Bolonia: Política y metodología de la restauración de centros históricos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

COGEP – Coordenadoria Geral de Planejamento – *Plano de Reambientação* – Vol. 1 – Pesquisa Arquitetônico-Urbanística, COGEP, São Paulo, 1976.

COGEP – Coordenadoria Geral de Planejamento – *PR. 025/1 - Projeto Centro - Áreas Verdes Análise de Caso*: Martinelli, COGEP, São Paulo, 1975.

D'ALAMBERT, Clara. *Bela Vista: a preservação e o desafio da renovação de um bairro paulistano.* Revista do Arquivo Histórico Municipal, v. 204, São Paulo, SMC, 2006, p. 151-168.

DAVIS, Mike. *Planeta Favela.* São Paulo: Boitempo, 2006.

EMPLASA. *Guia de Bens Tombados.* São Paulo, 1984.

EMURB – Empresa Municipal de Urbanização – Estudo de implantação do Instrumento Transferência aplicado às áreas históricas do Município de São Paulo definidas como Z8-200, na Lei 8.328 de 02/12/1975, EMURB, São Paulo, 1976.

EMURB. *Caminhos para o centro.* São Paulo. São Paulo: Prefeitura de São Paulo/ Emurb/ CEM/ Cebrap, 2004.

FERREIRA, João Sette Whitaker: *Alcances e limitações dos Instrumentos Urbanísticos na construção de cidades democráticas e socialmente justas.* Vª Conferência das Cidades - Câmara Federal, 02 de dezembro de 2003, São Paulo.

FREITAS, Marcelo de Brito Albuquerque Pontes. A transferência de Potencial Construtivo: Um novo instrumento de Preservação em Áreas Históricas. In: ZANCHETI, Sílvio (org). *Estratégias de Intervenção em Áreas Históricas,* Recife, 1995. P. 168 à 174.

GASPAR, Ricardo; AKERMAN,Marco; GARIBE, Roberto (orgs). *Espaço Urbano e Inclusão Social: A gestão pública na cidade de São Paulo (2001-2004).* São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

KLINK , Jeroen. *Building Urban Assets in South America.* Urban Age South America Conference. Selection of Draft Essays, São Paulo, 2008.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Notas sobre a Carta de Veneza.* In. Anais do Museu Paulista, 2010, vol.18.

LANDRY, Charles. *The creative city,* Earthscan, London, 2000.

LUNGO, Mario (Org.). *Grandes projectos urbanos.* San Salvador: UCA Editores, 2004.

MARX, Murilo – Depoimento - *Revista do Arquivo Municipal,* SMC, São Paulo, 2006.

PENALOSA, Enrique. *The Limits of Politics.* Urban Age South America Conference. Selection of Draft Essays. São Paulo, 2008.

PORTAS, Nuno. *L'emergenza del projeto urbano.* Urbanística, n. 110, Roma, 1998.

ROBERTS,P. SYBES H. *Urban Regeneration Sage,* London 2006.

ROJAS, Eduardo; VILLAESCUSA, Eduardo R; WEGELIN, Emiel. *Recuperación de Áreas Centrales:* una opción de desarrollo urbano en América Latina y el Caribe. Banco Interamericano de Desenvolvimento, 2003.

ROLNIK, Raquel; SOMEKH, Nadia. *Governar as Metrópoles: dilemas da recentralização*. São Paulo Perspectiva, São Paulo, v. 14, n. 4, 2000.

SÃO PAULO (CIDADE) *Resolução 37/1992*. São Paulo: SMC; Copresp, 1992.

SASSEN, Saskia. *South American cities and Globalisation*. Urban Age South America Conference. Selection of Draft Essays. São Paulo, 2008.

SMITH, Neil. A Gentrificação generalizada: de uma anomalia local a regeneração urbana como estratégia urbana global. In BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine (org). *De volta à cidade: gentrificação e revitalização dos centros*. São Paulo: Annablume, 2006.

SOMEKH, Nadia. *Patrimônio cultural em São Paulo: resgate do contemporâneo?* Arquitectos, São Paulo, ano 16, n. 185.08, Vitruvius, out. 2015 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/16.185/5795>>.

SOMEKH, Nadia; e KLINTOWICZ, Danielle. *Projetos Urbanos na Cidade Contemporânea*, XIII ANPUR , 2009.

SOMEKH, Nadia; SILVA, Luís Octávio. *A reconstrução coletiva do centro de São Paulo*. Simpósio: "A cidade nas Américas. Perspectivas da forma urbanística no século XXI". 51º Congresso Internacional de Americanistas, "Repensando las Américas en los Umbrales del Siglo XXI". Julho de 2003.

SOMEKH, Nadia; SILVA, Luís Octávio. *O centro de São Paulo: reconstrução coletiva e gestão compartilhada*. Documento. São Paulo, 2002.

VENTURA, David Vital Brasil. *INCENTIVOS À PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL EDIFICADO EM SÃO PAULO*: a Transferência de Potencial Construtivo e a "Lei de Fachadas", XII Congresso Internacional de Reabilitação do Patrimônio Arquitetônico e Edificado 21 a 24 de outubro de 2014 Bauru (SP)

VENTURA, David Vital Brasil. *A lei de fachadas: análise de um instrumento de incentivo à preservação do patrimônio em São Paulo/Brasil*. CICOP, Brasil.

VENTURA, David Vital Brasil. *Incentivos à preservação do patrimônio cultural edificado em São Paulo*: a transferência de potencial construtivo e a "Lei de Fachadas". Bauru, XII Congresso Internacional de Reabilitação do Patrimônio Arquitetônico e Edificado, 2014.

VIRILIO, Paul. *La terre Natale*, Exposição depoimento na brochura, Fundação Cartier, Paris, 2009.

# QUESTÕES URBANAS: Legados de Projeto

---

## **Processos Territoriais e Paisagem: Porto na Cidade de Vitória (ES/Brasil)<sup>1</sup>**

## **Territorial Processes and Landscape: Port in the City of Vitoria (ES/Brazil)**

## **Procesos Territoriales y Paisaje Procesos: Puerto en la Ciudad de Vitória (ES/Brasil)**

*Martha Machado Campos. Arquiteta Urbanista, Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil; [marthamcampos@hotmail.com](mailto:marthamcampos@hotmail.com)*

*Mineli Fim. Arquiteta Urbanista, Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil; [mineli.fim@gmail.com](mailto:mineli.fim@gmail.com)*

### **Resumo**

O fenômeno dos portos na cidade pode ser associado às relações socioeconômicas de ordem temporal e espacial distintas, sempre balizadas por questões globais. Este artigo trata desse fenômeno em âmbito local, com abordagem sobre modernização portuária, evolução urbana e transformação do território e da paisagem da Capital capixaba (Vitória/ES/Brasil), desde sua gênese ao contexto contemporâneo. Estão entre os fatores que modificam, de modo permanente, a reconfiguração territorial e

<sup>1</sup> Este estudo foi publicado em versão ampliada nos anais do XIII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo: Tempos e Escalas da Cidade e do Urbanismo, Brasília, 2014. Ver CAMPOS, M. M.; FIM, M. Processos territoriais e paisagem: porto na cidade de Vitória (ES/Brasil). In: PEIXOTO, E. R.; DERNTL, M. F.; PALAZZO, P. P.; TREVISON, R. (Orgs.) *Tempos e escalas da cidade e do urbanismo: Anais do XIII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*. Brasília, DF: Universidade Brasília- Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2014. Disponível em: <<http://www.shcu2014.com.br/content/processos-territoriais-e-paisagem-porto-na-cidade-vitoria-esbrasil>>. O conteúdo exposto integra ainda os resultados das pesquisas "Porto na cidade: uma agenda de pesquisa exploratória" (apoio CAPES-CNPq e FAPES) e "Cidade portuária na Vitória Metropolitana (ES)" (apoio CNPq), com coordenação de Martha M. Campos e colaboração de Mineli Fim, ambas autoras deste artigo.

paisagística de Vitória: a substituição dos antigos cais pelo porto moderno, no final do século XIX; a reestruturação urbanística e econômica da antiga vila nos moldes de praça de comércio, no século XX; a expansão e diversificação da atividade portuária em área distante do primeiro núcleo portuário da cidade, nos anos 1960; a expansão das plantas industriais e áreas retroportuárias, nas últimas décadas do século passado; e o novo ciclo de expansão da atividade portuária em esfera metropolitana, no século XXI. Este trabalho busca elucidar o fenômeno dos portos na cidade a partir de processos históricos contextualizados em Vitória, nos quais se observa a produção territorial do porto e da cidade, por meio da denominada modernização e expansão de ambos. O compartilhamento do uso do território revela de início uma relação de dependência e proximidade entre as funções do espaço urbano e a atividade portuária propriamente dita. Em seguida, a partir da evolução e ocupação urbana, se observa o afastamento funcional entre cidade e porto, sem que, contudo se altere a proximidade física e visual. Constatase, na contemporaneidade, a permanência da disputa entre cidade e porto pelo território urbano e metropolitano que, associada aos impactos socioambientais, afeta a paisagem e a vida urbana. Para balizar a discussão de alteração dos territórios pela lógica do capital, neste estudo sob o prisma da atividade portuária, recorre-se ao campo disciplinar da geografia, a partir de Milton Santos e David Harvey, ambos críticos contundentes à dominação local desmedida pelo capital, à custa de graves impactos de ordem ambiental e sociocultural.

**Palavras-chave:** modernização portuária; evolução urbana; cidade; processos territoriais; paisagem

## Abstract

The phenomenon of ports in the city may be associated with socioeconomic relations of different temporal and spatial orders, always buoyed by global issues. This article addresses this phenomenon at local level, approaching the ports modernization, urban evolution and transformation of the territory and the landscape of the capital of Espírito Santo (Vitória/ES/ Brazil), from its genesis to the contemporary context. The replacement of the old pier for the modern harbor in the late 19th century; the urban and economical restructuration of the old village in the form of trade square, in the twentieth century; the expansion and diversification of port activity in distant area from the first port city core in the 1960's; the expansion of industrial plants and retro-port areas in the last decades of the last century; and the new cycle of expansion of port activities on metropolitan sphere, in the XXI century, are among the factors that change, permanently, the territorial and landscape reconfiguration of Vitória. This work seeks to elucidate the phenomenon of ports in the city from historical processes contextualized in the Espírito Santo's Capital, in which we observe the territorial production of the harbor and the city, through the so-called modernization and expansion of both. The sharing of the land use reveals from the start a relation of dependency and proximity between the functions of urban space and port activity itself. Then we observe the functional separation between city and port, yet remains the physical and visual proximity, from urban evolution and occupation. Currently we acknowledge the competition for territory associated to the social and environmental impacts, affecting urban landscape and life. The contemporaneity shows the permanence of the dispute between city and port for the urban and metropolitan territory, associated with socio-environmental impacts, affecting landscape and urban

life. To mark the discussion of alteration of territories by the logic of capital, in this study under the prism of port activity, we resort to the disciplinary field of geography, starting with Milton Santos and David Harvey, both hard critics to the local domination unmeasured by capital, at the expense of serious environmental and socio-cultural impacts.

**Keywords:** port modernization; urban development; city; territorial processes; landscape

## Resumen

El fenómeno de los puertos de la ciudad puede estar asociado con las relaciones socioeconómicas de distintos orden temporal y espacial, siempre impulsados por cuestiones globales. Este artículo trata de este fenómeno a nivel local, con el enfoque en la modernización de los puertos, el desarrollo urbano y la transformación del territorio y del paisaje del capital capixaba (Vitória/ES/Brasil), desde su génesis al contexto contemporáneo. Se encuentran entre los factores que modifican, de manera permanente, la reconfiguración territorial y paisajística de Vitória: la sustitución del antiguo muelle en el puerto moderno, a finales del siglo XIX; la reestructuración urbana y económica de la ciudad vieja en los moldes de plaza comerciales, en el siglo XX; la expansión y la diversificación de la actividad portuaria en la zona distante del primer núcleo del puerto de la ciudad, en la década de 1960; la expansión de las plantas industriales y las zonas retro portuarias en las últimas décadas del siglo pasado; y el nuevo ciclo de expansión de la actividad portuaria en el ámbito metropolitano, en el siglo XXI. Este trabajo trata de dilucidar el fenómeno de los puertos en la ciudad a partir de procesos históricos contextualizados en Vitória, en los que se observa la producción territorial del puerto y la ciudad, a través de la llamada modernización y expansión de ambos. Compartir el uso del territorio revela iniciar una relación de dependencia y proximidad entre las funciones del espacio urbano y la actividad portuaria real. A continuación, a partir de la evolución y la ocupación urbana, nos fijamos en la separación funcional entre la ciudad y el puerto, que ocurre sin que se descomponga la proximidad física y visual. se observa, en la contemporaneidad, la permanencia del conflicto entre ciudad y puerto de territorio urbano y metropolitano QUE, asociada a los impactos sociales y ambientales, afecta el paisaje y la vida urbana. Para balizar la discusión de cambio de los territorios por la lógica del capital, en este estudio, bajo el prisma de la actividad portuaria, se recurre al campo disciplinario de la geografía, a partir de Milton Santos y David Harvey, ambos críticos contundentes de la dominación local desmedida por el capital, a cuesta de graves impactos de orden ambiental y sociocultural.

**Palabras clave:** modernización de los puertos; desarrollo urbano; ciudad; procesos territoriales; paisaje.

## DE CAIS A PORTO MODERNO, DE VILA A PRAÇA DE COMÉRCIO: NOTAS INICIAIS

**A**narrativa que segue se dirige ao passado, a partir do interesse pela questão do porto na cidade contemporânea. Dito de outro modo, o estudo retrospectivo deste artigo pontua o debate entre o porto e a cidade de Vitória - capital do Espírito Santo - desde sua gênese até o século XXI, com objetivo de problematizar questões urbanas atuais. Considera ainda que nem tudo é típico de uma cidade portuária específica, pelo contrário, quando submetidas aos mesmos fenômenos, as cidades portuárias do ocidente se aproximam, apesar das particularidades de cada caso. Deste modo, este artigo volta sua abordagem para o âmbito local, ciente de que a mudança do sistema portuário e da relação do porto com a cidade segue trajetória comum, se considerado o contexto das cidades brasileiras.

Vitória é uma cidade marítima que, como a maioria das cidades portuárias brasileiras, possui, de acordo com a história, relação intrínseca com o mar e seus portos, nos quais a modernização resulta na permanente reestruturação territorial, paisagística, econômica e social da cidade. Até o início da República, as estruturas portuárias de Vitória correspondem a pequenos cais às margens da baía. Nesta época, a cidade ainda não possui configuração urbana modernizada, a exemplo de demais capitais brasileiras. Pelo contrário, Vitória apresenta traçado urbano irregular e ruas estreitas, sendo circundada por braços de mar, em território predominantemente insular. Essa condição somente se altera a partir do desenvolvimento de um porto moderno na cidade (ABREU; MARTINS; VASCONCELLOS, 1993).

O crescimento portuário no Brasil ocorre a partir de 1808, com a vinda da Família Real Portuguesa, que decreta abertura dos portos brasileiros ao comércio internacional (FREITAS, 2009). Com isso, se intensifica a economia do país e firmas comerciais europeias se instalaram na costa das principais cidades brasileiras. Em Vitória, diversas casas de comércio são implantadas às margens da baía, caracterizando a ocupação da frente marítima da cidade (Figura1).



*Figura 1: Frente marítima da cidade anterior à implantação do Porto de Vitória, em 1909.  
Fonte: MIRANDA, 2001. Acervo do Serviço de Patrimônio Histórico Artístico Nacional-ES.*

Ressalta-se que a movimentação portuária na cidade, antes da formação do porto moderno, vincula-se predominantemente ao transporte de açúcar e cereais. Somente a partir do final do século XIX, a comercialização do café se torna a principal base econômica para o desenvolvimento e a ascensão comercial da capital (ABREU; MARTINS; VASCONCELLOS, 1993). O café proporciona novo destino para o Estado e de forma bem visível à estruturação urbanística da cidade de Vitória. De fato,

[...] o café que lançou o Espírito Santo no contexto nacional. A antiga província que não tinha atrativos para a Coroa, e assim fora excluída do "exclusivo metropolitano", foi integrada na lógica mercantil de um Capitalismo que se afirmava a partir da Europa e que tinha o café como base (CALIMAN apud VASCONCELOS, 2011, p. 152).

Para viabilizar a exportação do café, são necessárias reformulações viárias e urbanas, além de projetos ferroviários, tanto no Estado do Espírito Santo como em Vitória. Era necessário romper com a condição de isolamento da cidade que "[...] insulava-se duplamente: pela natureza geográfica e pela falta absoluta de interligamento com os municípios do interior [...]. A estrada era, portanto, necessidade premente e inadiável" (DERENZI, 1995, p. 147).

Quanto aos aspectos urbanos, o governador Muniz Freire (1892-1896) caracteriza Vitória como "[...] cidade velha e pessimamente construída, sem alinhamentos, sem esgoto, sem arquitetura, segundo os caprichos do terreno, apertada entre a baía e um grupo de montanhas" (DERENZI, 1995, p. 141). A reestruturação da cidade é salientada diante do crescimento comercial que se confronta com uma condição urbana precária, "[...] a cidade precisa de tudo: água e esgoto, drenagem e atêrro, luz e força" (DERENZI, 1995, p. 141).

Ainda no final do século XIX, dentre os fatores de modernização das cidades brasileiras, destacam-se a construção e o aprimoramento de seus portos, que resultam na transformação dos núcleos coloniais. Por essa lógica, em 1895, organiza-se a Comissão de Melhoramentos de Vitória, que prevê modernização da cidade junto ao porto (FREITAS, 2010). Nas décadas seguintes, a cidade reformula-se para se tornar praça de comércio e de conexão com outras regiões, devendo expressar imagem compatível com a concepção de porto moderno. Isso resulta em aterros, saneamento urbano, reestruturação viária, criação de espaços públicos, em suma, em obras que caracterizam a nova paisagem da cidade que se quer moderna (Figura 2).



*Figura 2: Abertura da Avenida Jerônimo Monteiro, inaugurada na década de 1920.*  
Fonte: MIRANDA, 2001. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

Como observado, o processo de modernização das cidades portuárias brasileiras se intensifica com a República. Tal fato se deve ainda à concessão dos portos a grupos estrangeiros que investem no desenvolvimento portuário (FREITAS, 2010). Por um lado, "[...] por meio de concessões são construídos cais, armazéns, silos, pátios e outros elementos necessários ao desembarque de cargas" (MORAES, apud SIQUEIRA, 2011, p. 257). Por outro lado, o surgimento desses equipamentos, e demais infraestruturas portuárias, implicam em permanentes mudanças territoriais e paisagísticas.

Diante do anseio político de transformar a cidade em praça comercial, em 1879, iniciam-se estudos de viabilidade de implantação do Porto de Vitória. Contudo, recomendações técnicas apontam o estabelecimento do porto no município vizinho de Vila Velha. Na ocasião, essa proposta é rejeitada pelo Governo (FREITAS, 2009; SIQUEIRA, 1995). Para explicar a objeção aos pareceres técnicos, Siqueira (1995) relata que Vitória era indicada como local estratégico para a implantação do porto, em atendimento às elites política e comercial, garantindo, portanto, a intenção política de desenvolvimento de seu sítio, bem como a expansão da estrutura comercial existente.

Frente ao ideário de modernização urbana, em 1896, comissionou-se, ao engenheiro Saturnino de Brito, a elaboração de um plano de expansão urbana para Vitória para o Novo Arrabalde, que prevê ampliação da Capital em direção às praias (LIMA JÚNIOR, 1994). Essas proposições visam adaptar a cidade às novas funções comerciais que estavam por vir. Em 1904, decide-se pela construção do porto em Vitória, cujas obras, entretanto, só são inauguradas em 1911, no governo de Jerônimo Monteiro (1908-1912) (FREITAS, 2010).

O porto estruturado em substituição aos antigos cais, e demais intervenções urbanísticas, refletem imagem modernizada da cidade "[...] numa associação funcional e espacial direta entre cidade e porto" (SIQUEIRA, 2011, p. 257). Ainda nesse período, ocorre nova reestruturação da Capital, com serviços de urbanização, saneamento e infraestrutura urbana, pautada no Plano de Melhoramentos e de Embelezamento de Vitória (LIMA JÚNIOR, 1994). São realizados aterros, com destaque para a plataforma dos armazéns portuários, alterando em definitivo o contorno da linha da orla e a paisagem da Capital capixaba.

Apesar da suspensão das obras do Porto de Vitória em 1914, em função da crise da Primeira Guerra Mundial, são realizadas inúmeras reformulações na cidade. Ruas transformam-se em *boulevards*, novos espaços públicos são construídos, vias são pavimentadas, e rodovias e ferrovias inauguradas em atendimento a conexão do porto com suas regiões de interesse. A estratégia política passa por Vitória alcançar o título de capital portuária. Com essas ações, “[...] Vitória tornou-se cidade habitável, quanto às condições sanitárias, e em pé de igualdade com as melhores capitais brasileiras” (DERENZI, 1995, p. 162). A pretensão não era apenas “[...] em urbanizar a cidade, mas também em promover condições para o desenvolvimento e expansão do porto, um porto cafeeiro que atendia às tendências da economia agroexportadora nacional” (SIQUEIRA, 2011, p. 260).

Em 1924, no governo Florentino Avidos (1924-1928), destacam-se obras portuárias e urbanas, tais como “[...] muralha de cais de 130 metros de extensão, para a construção de três armazéns, aparelhamento em linha férrea e uma ponte ligando Vitória a Vila Velha” (ABREU; MARTINS; VASCONCELLOS, 1993, p. 87). A ponte denominada Florentino Avidos, inaugurada em 1928, além de escoar a produção para o porto, representa ruptura da condição insular de Vitória, a partir de ligação continental. A ponte e os armazéns portuários acarretam significativa alteração da paisagem (Figura 3).



Figura 3: Ponte Florentino Avidos, inaugurada na década de 1920.  
Fonte: MIRANDA, 2001. Acervo de Francisco Moraes.

Cabe mencionar que o traçado tortuoso da cidade não se expande, pelo contrário, cede lugar ao desenho retilíneo, sobretudo nas áreas de conexão das regiões aterradas às áreas preexistentes e na remodelação dos terrenos desapropriados (FREITAS, 2009). Essas ações confirmam a influência do Porto de Vitória na transformação da cidade, em contexto que se clama por uma praça comercial em conexão com o exterior. Em rigor, o desenvolvimento portuário respondeu “[...] pela concepção de outra cidade [...]. Morreu a cidade colonial, voltada para o mar, e uma outra começou a ser erguida.” (ABREU; MARTINS; VASCONCELLOS, 1993, p. 33).

Importante salientar que o crescimento econômico no Brasil típico das primeiras décadas do século XX, ocorre nos centros urbanos, com desenvolvimento atrelado às funções portuárias. Siqueira (2010) ressalta a disparidade presente

entre a ambiência urbana nos centros exportadores, pautada pelo movimento e pela modernização, em contraste com os núcleos urbanos do interior que ainda mantinham de certa maneira a “condição de extensões das áreas rurais” (SIQUEIRA, 2010, p. 568). Nessa ambiência de modernização, em Vitória, “cidade e porto se integram num todo urbano desde o início da colonização, e o porto simboliza o lugar de protagonista no desenvolvimento da cidade” (SIQUEIRA, 2011, p. 255).

## A EXPANSÃO PORTUÁRIA E A TRANSFORMAÇÃO TERRITORIAL E DA PAISAGEM

Na década de 1940, com a conclusão do Porto de Vitória e a comercialização do minério de ferro, diversificam-se as operações portuárias. Inicialmente, as movimentações com minério são realizadas no Cais Comercial do porto, situado em Vitória. Contudo, suas estruturas próprias à comercialização cafeeira inviabilizam a continuidade das operações com o novo produto. Para responder essa demanda, constrói-se cais especializado no município de Vila Velha, o Cais da Atalaia, que conta com 110 metros de extensão, sendo programado para receber navios de grande porte. A expansão portuária para Vila Velha, na outra margem da Baía de Vitória, revela novos aparatos portuários na paisagem, acentuando a imagem urbano-portuária de Vitória.

Aliado ao incremento da comercialização do minério em porto especializado, a partir do governo de Jones dos Santos Neves (1951-1954), observa-se o esgotamento da economia cafeeira na sustentação das finanças do Espírito Santo. A industrialização se impõe como nova base econômica e conduz “[...] o início de um processo de modernização industrial, que implicou num reordenamento do espaço urbano da Capital” (ABREU; MARTINS; VASCONCELLOS, 1993, p. 115). Resultam desse processo significativos aterros, o da Esplanada Capixaba (Figura 4) na década de 1950, em extensa plataforma a beira mar, e o das imediações da Ilha do Príncipe (Figura 5) em década subsequente, que desfaz a condição insular do lugar.



*Figura 4: Aterro da Esplanada Capixaba, realizado na década de 1950.  
Fonte: MIRANDA, 2001. Acervo do Instituto Jones dos Santos Neves.*



*Figura 5: Aterro da Ilha do Príncipe, realizado na década de 1960.  
Acervo da Companhia Docas do Espírito Santo.*

Em atendimento à demanda industrial dos fins da década de 1960, inicia-se expansão portuária na parte continental de Vitória, em sítio distanciado do núcleo portuário original. Conhecido como Ponta de Tubarão, esse sítio agrupa, além do megaponto de Tubarão, inaugurado em 1966, a sede da Companhia Vale do Rio Doce (atual Vale) e da Companhia Siderúrgica de Tubarão (atual Arcelor Mittal), ambas da década de 1970 (Figura 6). O Porto de Tubarão, além de contar com cais de maior porte e capacidade, gera novo polo de exportação do minério em território nacional e assegura “a modernização da economia, o crescimento do setor industrial [...] e a expansão da hinterlândia do complexo portuário de Vitória” (SIQUEIRA, 2011, p. 267). Isso contribui para impulsionar o crescimento da cidade para além dos limites da ilha, alterando, simultaneamente, o uso do território e a paisagem da Capital.

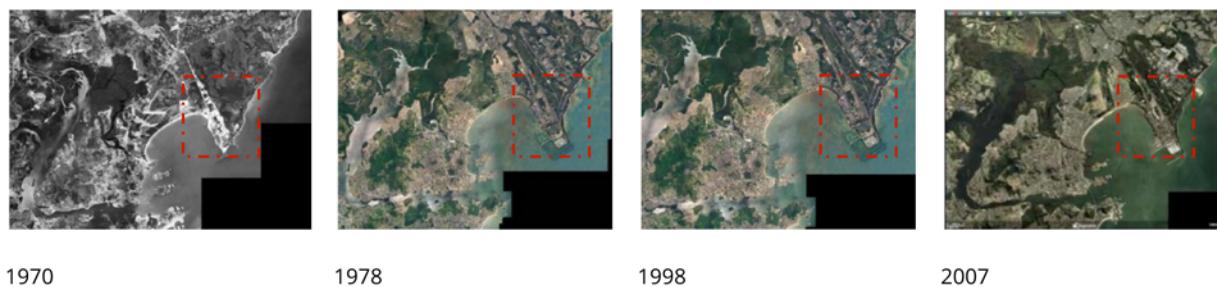


*Figura 6: Obras de construção do complexo portuário e industrial de Tubarão, décadas de 1960 e 1970. Acervo da Companhia Docas do Espírito Santo.*

Por outro lado, a ampliação portuária afastada do seu núcleo primitivo, evidencia arrefecimento do Porto de Vitória, que perde gradualmente sua importância no contexto produtivo nacional e internacional. Para elucidar esse processo, Monié e Vasconcelos (2012) indicam que a concorrência pelo uso do solo e as limitações físico-operacionais dos portos tradicionais configuram-se como empecilhos para os atores econômicos, de forma que a mudança de escala na produção, no transporte e consumo estimula a realocação das estruturas produtivas e das infraestruturas portuárias para fora dos centros urbanos.

Importante mencionar que transformações territoriais e paisagísticas, vinculadas às atividades portuárias, ganham maior expressão com o advento do Complexo Portuário de Tubarão. A implantação desse complexo em região deslocada física e visualmente do centro principal ocorre predominantemente em áreas pouco ocupadas e ainda sem urbanização. Para viabilidade da exploração portuária nessa região, é necessária a criação de infraestruturas de acessos, tais como pontes e estradas, que atuam nos anos subsequentes como vetores de crescimento urbano do local.

A reordenação territorial, devido à implantação dessa nova região portuária e industrial, implica em extensa ocupação por aterros (Figura 7). Por sua vez, os aterros resultam na alteração da linha de costa litorânea, com impacto imediato na paisagem da orla de Camburi. Observa-se que, além da presença dos elementos de infraestrutura portuária na paisagem, tem-se obstrução visual da linha do horizonte, de forma parcial ou total, conforme localização e ponto de vista do observador, em percurso linear ou transversal a referida orla (RODRIGUES, 2013).



1970

1978

1998

2007

*Figura 7: Sequência de imagens de satélite do município de Vitória, com destaque para a ocupação da Ponta de Tubarão. Fonte: <http://veracidade.com.br>.*

Em linhas gerais, os portos situados na Capital de Vitória, seja na ilha ou no continente, evidenciam-se no uso do território e na percepção da paisagem, devido, sobretudo, à proximidade física e visual de seus aparatos técnicos. Por meio do aumento dos navios e da modernização permanente das infraestruturas portuárias, grande parte da paisagem de Vitória revela a especialização produtiva do seu território.

Se “a paisagem se organiza [...], na medida em que as exigências de espaço variam em função dos processos próprios a cada produção e ao nível de capital, tecnologia e organização correspondentes” (SANTOS, 1988, p. 66), a relação entre evolução urbana e expansão portuária envolve espaços de circulação, distribuição e consumo, associados aos modos de produção do setor portuário e de atividades correlatas.

Diante da abordagem deste estudo, observa-se que a partir de 1940, período em que a operação portuária deixa de concentrar-se no Porto de Vitória e se desloca para Vila Velha, e, depois em 1960, quando se distancia ainda mais em Tubarão, tanto cidade quanto porto se encontram sob processos de expansão. Entretanto, o crescimento de ambos, ocorre por vetores diversos, não mais como nas fases iniciais, quando os desdobramentos das obras do porto refletiam-se na estruturação urbanística da cidade, sustentados por meio de

planos e projetos urbanos. Com a intensificação do processo de industrialização e globalização da economia, a partir dos anos 1980, os portos caracterizam-se unicamente como dispositivos técnicos ligados às redes de fluxos internacionais, desvinculados dos processos de estruturação urbana. Isso faz do território mais um campo de operação de atendimento aos dispositivos infraestruturais de escala global, com ênfase na tríade porto, indústria e logística.

Para elucidar essas questões, Santos (2006) indica que o paradigma da fluidez, sob o qual se inserem os portos, se refere a uma das características do mundo atual, que prioriza a busca de técnicas cada vez mais eficazes como garantia de competitividade. De modo que “criam-se objetos e lugares destinados a favorecer a fluidez [...]” (SANTOS, 2006, p. 274). Nesse sentido, “[...] a tendência atual é de um envelhecimento mais rápido do que antes dos subespaços que não dispõem dos meios de se atualizar, de um ponto de vista da fluidez” (SANTOS, 2006, p. 274). Sob essa lógica, quando os portos esgotam a expansão de suas atividades no meio urbano, passam a ocupar áreas afastadas do tecido urbano consolidado, alcançando o interior e o litoral do meio metropolitano.

A permanente reorganização do território, mediante imperativo da globalização, se intensifica a partir dos anos 1980, com os denominados portos secos e terminais industriais intermodais situados distantes dos núcleos portuários existentes. No Espírito Santo, a implantação dessas infraestruturas de apoio ao comércio exterior ocorre efetivamente nos anos 1990, demonstrando ocupação descontínua e fragmentada do território, em subespaços produtivos especializados, situados nos municípios limítrofes a Vitória. No contexto contemporâneo, esse processo gera intensa ocupação de áreas retroportuárias, que evidenciam novas territorialidades e impactos em âmbitos socioeconômico, ambiental e paisagístico, a exemplo dos diversos pátios de contêineres situados na região da Grande Vitória.

A modificação territorial da Grande Vitória, em função da atividade portuária, pode ser entendida a partir da visão de Santos (2006, p. 63) que, em síntese, diz: “o espaço é hoje um sistema de objetos cada vez mais artificializados [...] cada vez mais tendentes a fins estranhos ao lugar e a seus habitantes”. De modo que, o agenciamento das dinâmicas econômicas gera a “[...] produção local de riscos ambientais, transportados por técnicas movidas por interesses distantes” (SANTOS, 2006, p. 254).

Nesta discussão, acrescenta-se o pensamento de Harvey (2006), ao dizer que a ação do capital cria novas relações espaciais, que modificam as existentes e a qualidade da terra, em um sistema que o capital tem amplas possibilidades de escolha. Nesta linha, pontua-se que, sob o sistema de exploração do território pelo capitalismo, a natureza torna-se apenas um objeto utilitário (MARX, apud HARVEY, 2005). Para o autor, o capital impulsiona-se para além das barreiras nacionais, prejudicando a preservação da natureza e os estilos de vida tradicionais, “[...] derrubando todas as barreiras que cercam o desenvolvimento de forças de produção, a expansão das necessidades, o desenvolvimento multifacetado da produção, e a exploração e a troca das forças naturais [...]” (MARX, apud HARVEY, 2005, p. 72).

A sobreposição de fatores econômicos no processo de expansão portuária agrava o afastamento físico, funcional e relacional entre cidade e porto.

Entretanto, no caso de Vitória, nota-se sob a perspectiva da paisagem, que a cidade continua essencialmente vinculada à atividade portuária. Os aportes técnicos portuários caracterizam a imagem e a identidade da cidade. Sua zona portuária integra-se diretamente à vida cotidiana do conglomerado urbano, sobretudo no centro histórico, onde “[...] os navios quase passeiam pelas ruas da Capital, em estreito contato com seus habitantes” (SIQUEIRA, 1995).

### **PORTO, TERRITÓRIO E PAISAGEM: NOTAS FINAIS**

De maneira geral, “a paisagem não se cria de uma só vez, mas por acréscimos, substituições; a lógica pela qual se fez um objeto no passado era a lógica da produção daquele momento” (SANTOS, 1988, p. 66). Deste modo, “[...] uma paisagem é escrita sobre a outra, é um conjunto de objetos que têm idades diferentes, é uma herança de muitos diferentes momentos” (SANTOS, 1988, p. 66).

A relação intrínseca entre território, paisagem e modo de produção, indica que “[...] a produção do espaço é resultado da ação dos homens agindo sobre o próprio espaço, através dos objetos, naturais e artificiais. Cada tipo de paisagem é a reprodução de níveis diferentes de forças produtivas” (SANTOS, 1988, p. 64). Portanto, o desenvolvimento urbano de Vitória, quando associado à atividade portuária, pode ser demonstrado por meio da evolução das estruturas produtivas expressas no território e na paisagem de modo distinto, conforme demonstrado em cada período.

Em geral, as forças produtivas, vinculadas às atividades portuárias, interferem permanentemente, com acréscimos e substituições na construção do território e da paisagem da cidade de Vitória, devido, sobretudo à proximidade das instalações dos portos no meio urbano. Entretanto, nos territórios produtivos “a capacidade de atrair atividades competitivas depende de uma renovação técnica tanto mais significativa quanto maior a defasagem.” (SANTOS, 2006, p. 274). De modo que a competitividade que marca o setor portuário, caracteriza-se pela “[...] vontade de suprimir qualquer obstáculo à livre circulação das mercadorias, da informação e do dinheiro” (SANTOS, 2006, p. 275).

Nesse contexto de renovação técnica, que implica em defasagem, insere-se o recente projeto de modernização do Cais Comercial do Porto de Vitória, que prevê demolição de antigos armazéns portuários e teve, finalizado, em 2013, a construção de extensa plataforma em aterro sobre a baía. Essas obras são anunciadas como estratégias de modernização e sobrevida ao porto do centro histórico, visando fomentar seu crescimento comercial por mais quinze anos aproximadamente. Para Campos (2013), são obras que aniquilam a estrutura urbanística mais remota da Capital capixaba, por meio de projetos de reestruturação urbana, “[...] que alinharam gestão e estratégias da Codesa e do governo do Estado, pautadas na hipótese simultânea de incremento comercial do porto e melhoria no âmbito da circulação e do transporte metropolitano” (CAMPOS, 2013, p. 1).

Salienta-se que esse projeto pressupõe alterações territoriais e paisagísticas no centro histórico de Vitória, devido à construção de plataforma em aterro para a

ampliação do pátio retroportuário, resultando, mais uma vez, na mudança do contorno da ilha e da paisagem local secular. Além disso, alerta-se para os impactos do projeto mediante vulnerabilidade do patrimônio construído e natural existente, com destaque para os armazéns portuários às margens da baía de Vitória, uma das marcas de identidade cultural e de suporte da memória social do lugar como cidade portuária.

Por fim, sendo a paisagem uma herança, sobretudo nesse contexto "de patrimônio coletivo dos povos que historicamente as herdaram como território de atuação de suas comunidades" (AB SABER, 2003, p. 9), salienta-se a responsabilidade da sociedade e do governo para a utilização não predatória da paisagem e para o reconhecimento das limitações de cada tipo de espaço e território. A título de conclusão deste artigo, cabe referência aos estudos de Berque, citado por Campos (2012), que propõem o entendimento da paisagem como matriz perceptiva e marco cultural do território, neste estudo, demonstrada por meio dos processos territoriais do porto na cidade de Vitória.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AB' SÁBER, A. N. *Os domínios da natureza no Brasil: potencialidades paisagísticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- ABREU, C.; MARTINS, J. B.; VASCONCELLOS, J. G. M. *Vitória: trajetórias de uma cidade*. Vitória:Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 1993.
- CAMPOS, M. M. *Paisagem transversal: cidade, museus e cais na Baía de Vitória*. Disponível em: <<http://transmuseus.net/?p=1397>>. Acesso em: 03 junho 2013.
- CAMPOS, M. M. *Porto e atmosfera: corpo paisagístico na cidade de Vitória (ES)*. In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, 12, 2012, Porto Alegre. *Anais ...*, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009. 1 CD-ROM.
- DERENZI, L. S. *Biografia de uma ilha*. 2ª ed. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1995.
- FREITAS, J. F. B. (org.). *Diálogos: Urbanismo*. BR. Vitória: EDUFES; Niterói: EDUFF, 2010.
- FREITAS, J. F. B. Técnica versus política na localização dos portos do Rio de Janeiro e de Vitória. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL, 13, 2009, Florianópolis. *Anais eletrônicos...* Disponível em: <<http://www.anpur.org.br/revista/rbeur/index.php/anais/article/view/3031/2966>>. Acesso em: 7 janeiro 2013.
- HARVEY, D. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.

LIMA JÚNIOR, C. B. Baía de Vitória: aspectos históricos e culturais. Vitória: Fundação Cecílio Abel de Almeida/Universidade Federal do Espírito Santo, 1994.

MIRANDA, C. L. (org.). *Memória Visual Baía de Vitória*. Relatório Final de Pesquisa - Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória: 2001. Disponível em: <<http://www.vitoria.es.gov.br/baiadevitoria/>>. Acesso em: 7 janeiro 2008.

MONIÉ, F. VASCONCELOS, F. N. *Evolução das relações entre cidades e portos: entre lógicas homogeneizantes e dinâmicas de diferenciação*. Confins, n.15, 2012. Disponível em: <<http://confins.revues.org/7685>>. Acesso em: 9 maio 2012.

RODRIGUES, M. P. *Porto e paisagem em áreas de expansão: arco metropolitano da Grande Vitória (ES)*. Relatório Final de Pesquisa de Iniciação Científica - PIBIC-UFES. Núcleo de Estudos de Arquitetura e Urbanismo da UFES, Vitória, 2013. In: Anais da Jornada de Iniciação Científica da UFES. Disponível em: <[http://portais4.ufes.br/posgrad/anais\\_jornada\\_ic/](http://portais4.ufes.br/posgrad/anais_jornada_ic/)>.

SANTOS, M. *A natureza do espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SANTOS, M. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1988.

SIQUEIRA, M. P. S. A cidade de Vitória e o porto nos princípios modernos da urbanização no início do século XX. *Cadernos Metrópole*, São Paulo, v. 12, n. 24, p. 565-584, jul/dez 2010. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/view/5903/4254>>. Acesso em: 10 fevereiro 2013.

SIQUEIRA, M. P. S. A cidade e o porto como fator de desenvolvimento. In: VILLASCHI, Arlindo. *Elementos da economia capixaba e trajetórias de seu desenvolvimento*. Vitória: Flor & Cultura, 2011.

SIQUEIRA, M. P. S. *O Desenvolvimento do Porto de Vitória 1870-1940*. Vitória: Codesa, 1995.

VASCONCELOS, F. N. *O Desenvolvimento da interface cidade-porto em Vitória (ES) do período colonial ao início do século XXI: uma cidade portuária?* Tese de Doutorado. PUC - São Paulo, 2011.

# **Agentes Modeladores da Forma Urbana: Saturnino de Brito, uma Reflexão sobre seu Projeto de Embelezamento e Saneamento para a Cidade de Poços de Caldas, MG**

**Modeling Agents of the Urban Form: Saturnino de Brito, a Reflection about his Embellishment and Sanitation Project for the City of Poços de Caldas, MG**

**Agentes Modeladores de Diseño Urbano: Saturnino de Brito, una Reflexión sobre su Proyecto de Embellecimiento y Saneamiento de la Ciudad de Poços de Caldas, MG**

*Luciana Valin Gonçalves Dias - [lucianavgdias@hotmail.com](mailto:lucianavgdias@hotmail.com)*

*Renata Baesso Pereira - [renata.baesso@puc-campinas.edu.br](mailto:renata.baesso@puc-campinas.edu.br)*

## **Resumo**

O artigo apresenta a contribuição do engenheiro sanitário Francisco Saturnino Rodrigues de Brito para as cidades brasileiras, em particular, o caso de Poços de Caldas, no sul de Minas Gerais. Pretende-se discutir as origens desta estância hidrotermal, o plano da Companhia Melhoramentos de Poços e Caldas na década de 1910 e o projeto de embelezamento e saneamento da cidade, proposto por Saturnino de Brito a partir de 1928. Demonstra-se como tais projetos definem elementos que estruturam o tecido urbano de Poços de Caldas e constituem camadas importantes que definem sua forma urbana contemporânea. Como fontes primárias, foram consultados os arquivos da Companhia Melhoramentos e o projeto de Saturnino de Brito para Poços de Caldas, de

1928. O Projeto de Saturnino fazia parte de um grande plano de obras destinado à remodelação completa desta estância hidrotermal mineira, em que os espaços para os tratamentos termais não eram apenas locais de sanar doenças, mas compunham uma cidade bela, moderna e salubre. A proposta de Saturnino de Brito para a cidade de Poços de Caldas foi determinante para a configuração espacial da estância hidrotermal e seu legado pode ser reconhecido até os dias atuais.

**Palavras-chave:** Urbanismo Sanitarista; Poços de Caldas - MG, História do Urbanismo no Brasil

### Abstract

The paper presents the contribution of the sanitary engineer Francisco Saturnino Rodrigues de Brito to Brazilian cities, in particular the case of Poços de Caldas, in the south of the state of Minas Gerais. The objective of this paper is to discuss the origins of this hydrothermal city, the plan of Companhia Melhoramentos de Poços de Caldas in the decade of 1910 and the project of embellishment and sanitation of the city, proposed by Saturnino de Brito in 1928. It demonstrates how such projects define elements that structure the urban fabric of Poços de Caldas and constitute important layers that define its contemporary urban form. As primary sources, the files of Companhia Melhoramentos and the project of Saturnino de Brito for Poços de Caldas from 1928 have been consulted. Saturnino's project was part of a large work plan for the complete remodeling of this hydrothermal city where spaces for the thermal treatments were not only places to cure diseases, but they also made up a beautiful, modern and healthy city. The proposal of Saturnino de Brito to Poços de Caldas was determinant for the spatial configuration of the hydrothermal city and its legacy can be recognized until the present day.

**Keywords:** Sanitary Urban Planning; Poços de Caldas - MG, History of Urbanism in Brazil

### Resumen

El artículo presenta la contribución del ingeniero higienista Francisco Saturnino Rodrigues de Brito para las ciudades brasileñas, en particular el caso de Pocos de Caldas, en el sur de Minas Gerais. Se pretende discutir el origen de esta estancia hidrotermal, el plan de la Compañía Mejoramientos de Pocos de Caldas en la década de 1910 y el proyecto de embellecimiento y saneamiento de la ciudad propuesto por Saturnino de Brito a partir de 1928. Se demuestra como tales proyectos definen elementos que estructuran el tejido urbano de Pocos de Caldas y constituyen capas importantes que definen su forma urbana contemporánea. Como fuentes primarias fueron consultados los archivos de la Compañía Mejoramientos y el proyecto de Saturnino de Brito para Pocos de Caldas en 1928. El proyecto de Saturnino era parte de un gran plan de obras destinado a la remodelación completa de esta estancia hidrotermal minera, en donde los espacios para los tratamientos termales no eran únicamente locales para curar enfermedades, sino que componían una bella ciudad, moderna y salubre. La propuesta de Saturnino de Brito para la ciudad de Pocos de Caldas fue determinante para la configuración espacial de la estancia hidrotermal y su legado puede ser (es) reconocido en la actualidad.

**Palabras clave:** Urbanismo Higienista; Poços de Caldas - MG, Historia del Urbanismo en Brasil

## INTRODUÇÃO

O presente artigo analisa a gênese de alguns elementos que constituem a forma urbana da região central da cidade de Poços de Caldas-MG, apontando seu grau de persistência na forma urbana contemporânea, bem como seu vínculo original com ideologias e agentes relacionados a tempos históricos diversos. Discutem-se as repercussões das ações da Companhia de Melhoramentos e do engenheiro sanitário Saturnino de Brito, importantes agentes modeladores da forma urbana de Poços de Caldas.

Os estudos recentes no campo da Morfologia Urbana demonstram que a forma urbana decorre de ações políticas, sociais e econômicas que se desenvolvem ao longo do tempo histórico (COSTA; NETTO, 2015). Apoiando-se na historiografia urbana, tais estudos demonstram a relevância da investigação da gênese das formas e sua relação com as ações e interações complexas entre agentes diversos, sejam eles arquitetos, engenheiros, políticos, empreendedores, empresas, etc. (OLIVEIRA, 2016).

Os métodos de análise da Morfologia Urbana permitem dissecar as camadas que compõe a forma urbana contemporânea, demonstrando sua constituição ao longo do tempo histórico. Um dos instrumentos mais eficientes desse tipo de análise é o conceito de “tecido urbano”.

A expressão “tecido urbano” se origina da metáfora que faz referência tanto aos produtos da tecelagem e, portanto, à forma imbricada na qual seus elementos se dispõe, quanto à biologia e a constituição dos tecidos orgânicos, que detêm a capacidade de crescimento, regeneração e transformação. Para Philippe Panerai, o tecido urbano é constituído pela imbricação de três conjuntos: a rede de vias e espaços públicos, os parcelamentos e as edificações. A análise do tecido urbano é feita pela identificação de cada um desses conjuntos e pelo estudo de suas relações. (PANERAI, 2014, p.77-8).

Panerai demonstra que entre os três conjuntos, aquele que detém maior estabilidade e persistência na forma urbana é o sistema de vias e espaços públicos. O traçado urbano é, portanto, um sistema de longa duração e sua gênese pode ser compreendida a partir da comparação da forma contemporânea com um conjunto de mapas e plantas antigas, ou na falta desse tipo de documento, a partir de fontes históricas como narrações, descrições do espaço urbano e fotografias. (PANERAI, 2014, p.84)

A partir do levantamento e análise de documentação primária, na forma de planos urbanos e iconografia da cidade de Poços de Caldas-MG, bem como da sobreposição e comparação deste material com levantamentos e imagens recentes, o presente artigo demonstra a gênese e permanência do sistema de vias e espaços públicos na região central da cidade. Tal conjunto de elementos,

delineado nas primeiras décadas do século XX, ainda se configura como definidor da forma urbana contemporânea de Poços de Caldas<sup>1</sup>.

### 1. Agentes Modeladores da Forma Urbana: a Contribuição do Engenheiro Sanitarista Saturnino de Brito<sup>2</sup> para as Cidades Brasileiras

A virada do século XIX para o século XX foi marcada pela difusão de novos saberes nas questões urbanas e pelas intervenções sistêmicas de higienistas, médicos e engenheiros nas cidades.

A contribuição dos técnicos para a construção da cidade, enquanto objeto de conhecimento, de reforma e de ação, levantou a questão da mudança de escala da intervenção de cada profissão. [...] Várias condições levaram a essa mudança. Por um lado, as pesquisas urbanas mostraram que a dimensão dos problemas a enfrentar excedia a escala de ação vigente até então; por outro, os progressos técnicos e científicos confirmavam a necessidade de uma ação conjunta no meio urbano para alcançar o objetivo de uma “cidade salubre”. Nesse contexto, a aliança entre profissionais e reformadores sociais ou entre técnicos e elites políticas foi determinante para a emergência e consolidação de novos objetos para a prática profissional. (BERTONI, 2015, p.112)

O engenheiro Saturnino de Brito interveio em várias cidades brasileiras durante a Primeira República. Entende-se por “urbanismo sanitário” as intervenções higiênico-sanitárias que tinham por objetivo eliminar as epidemias, que eram um dos grandes problemas das cidades no Brasil, na passagem do século XIX para o século XX.

Preconizando um urbanismo de cunho sanitário, mas sem desconsiderar a dimensão estética da cidade, Brito foi, talvez, o principal responsável pela introdução e difusão da urbanística, enquanto uma disciplina autônoma, no Brasil. Justificando e sistematizando, segundo rigorosa racionalidade técnica e econômica, as intervenções do Estado Republicano nascente sobre as condições de desenvolvimento urbano, Brito implantará o planejamento urbano na administração de inúmeras cidades brasileiras. (ANDRADE, 1992, p. 4)

Ao implantar seus ideários de higiene e embelezamento, Brito foi o primeiro engenheiro a desenvolver o Urbanismo como disciplina no Brasil. Redesenhou cidades e construiu uma nova cultura técnica, alterando o quotidiano das pessoas, difundindo o higienismo, modificando o traçado de várias cidades. De

<sup>1</sup> Embora a análise dos demais conjuntos que compõe o tecido urbano de Poços de Caldas – a saber, os parcelamentos e as edificações – seja reconhecidamente relevante, em função dos limites de um artigo, tais questões não serão desenvolvidas aqui. Para tanto, seria necessário elencar e analisar processos de longa duração envolvendo agentes diversos. Para uma análise completa dos três conjuntos que compõe o tecido urbano de Poços de Caldas recomenda-se a leitura de DIAS, 2016.

<sup>2</sup> Francisco Saturnino Rodrigues de Brito nasceu em Campos dos Goitacazes, no Estado do Rio de Janeiro em 1864 e veio a falecer em 1929. Desenvolve sua formação técnica como engenheiro civil em 1887, na Escola Politécnica do Rio de Janeiro.

acordo com Andrade (1992), Brito retomou os ideais de Camillo Sitte<sup>3</sup> como o caráter pitoresco e a preocupação com a estética das cidades. Entende-se por pitoresco algo inusitado ou interessante, que se sobressai pela originalidade, como algo que é merecedor de uma pintura, representação ou quadro. Esse caráter pitoresco era uma das grandes preocupações de Saturnino de Brito, nos projetos de aformoseamento e embelezamento das cidades brasileiras.

O caráter PITORESCO de seus projetos está melhor representado na adaptação do traçado à topografia do terreno, valorizando o sítio natural, recriando a imagem urbana a partir da existente, e arrefecendo assim o aspecto artificial que os novos elementos urbanos possam causar à paisagem. (MENDONÇA, 2009, p.40)

Os engenheiros sanitários do período acreditavam que as águas nas cidades não deveriam se estagnar. As águas deveriam circular e fluir para evitar que se propagassem moléstias. De acordo com a concepção da "Teoria dos meios", o ar, as águas e o solo, eram os três elementos capazes de disseminar moléstias: o ar, pelo compartilhamento de impurezas e miasmas, as águas, como veículo de transmissão de doenças e o solo, como meio de contaminação. A boa insolação, ventilação, circulação e ordenação constituíam os principais ideais higienistas. Os problemas das enchentes e áreas de inundação também eram fatores importantes a serem analisados e tratados nas cidades. Nas novas e "modernas" cidades republicanas, havia uma grande preocupação com o estabelecimento e regularização dos "aparelhos higiênicos" no meio urbano, as redes de águas e de esgotos estavam, portanto diretamente ligadas aos princípios de progresso.

O século XIX foi considerado por alguns historiadores como "o século da higiene" no mundo europeu, pois diversas ações médicas ali se desenvolveram, fomentando estudos sobre a ressonância do meio sobre as pessoas. O chamado "Higienismo ou Sanitarismo" alterou hábitos arraigados, redesenhandoo radicalmente a cidade e construindo uma nova cultura técnica. Sua difusão implicou em enormes rupturas nas formas de sociabilidade urbana. (LOPES, 2013, p.66)

Já no fim do século XIX, Saturnino de Brito discutia temas que continuam atuais e de grande importância no desenvolvimento das cidades: a habitação da classe trabalhadora, a expansão das cidades e a reabilitação de áreas centrais. A noção de "Melhoramentos"<sup>4</sup> das cidades, termo utilizado na época para esses grandes projetos, vai se difundir pelo Brasil a partir de então. Havia a preocupação estética, apoiando-se em procedimentos técnicos para sanear, circular e expandir o ambiente urbano.

[...] Como um dos seus princípios fundamentais na elaboração de projetos e planos era a exequibilidade, tendo em conta as condições específicas de cada localidade, boa parte de seus projetos foram construídos e um grande número de seus planos foi implantado. [...] O sentido de

<sup>3</sup> Camillo Sitte. "A Construção das Cidades segundo seus Princípios Artísticos", título original "Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen" (1889).

<sup>4</sup> "No Brasil, desde o século XIX, a palavra melhoramento urbano designava, desde a formação de comissões para uma ação planejada, como toda e qualquer intervenção em obras de saneamento, abertura de praças, alargamento e extensão de vias". (LEME, 2001, p.82)

racionalidade, técnica e econômica, que Brito dava a seus projetos, respaldado por realizações marcadas pela eficiência, habilitou-o a responder com segurança às novas necessidades urbanas das administrações públicas da República Velha, as quais buscavam modernizar as cidades herdadas do período colonial e imperial, ou mesmo implantar novas estruturas urbanas, como foi o caso de Belo Horizonte, no Estado de Minas Gerais. (ANDRADE, 1992, p. 95)

Saturnino de Brito se dedicou no início de sua carreira, a trabalhar com traçados e construção de ferrovias, portanto tinha muita familiaridade com os levantamentos topográficos, o que contribuiu para a melhor compreensão e implantação de suas intervenções urbanísticas. Preocupava-se em adequar o projeto ao meio natural e às condições topográficas existentes, valorizando as formas da melhor maneira possível. Para ele, as cidades não deveriam crescer desordenadamente, mas sim seguir alguns princípios de ordenamento, ocupação do solo, iluminação e ventilação, entre outros.

Com Brito é a própria forma da cidade brasileira que se redefine, (...). Moderniza-se a cidade e o modo de se viver nela, em uma euforia que se dá a partir da higiene. É esta que é a moderna condição primeira para o progresso. Para alcançá-la é preciso se redefinir as condições do meio, criar uma paisagem artificial que funcione como um organismo – máquina-corpo – racional e pitoresco, como as cidades projetadas por Saturnino de Brito, utopias sanitárias realizadas. (ANDRADE, 1992, p. 169)

As “artes” para Saturnino de Brito eram uma conciliação entre a estética e a técnica. Havia uma grande preocupação com a concepção estética, a monumentalidade, a criação de longas ruas e avenidas ligando pontos importantes da cidade. Saturnino buscava evidenciar edifícios e obras significativas, criando grandes praças e espaços de lazer, passeios, áreas arborizadas que embelezavam a cidade. Os traçados regulares eram de sua preferência, mas no caso das áreas de topografia acidentadas ou em situações em que havia muita declividade, a proposta era ocupar de acordo com as inclinações dos terrenos para não gerar mais custos, melhorando a funcionalidade e exequibilidade dos seus projetos.

Autores como Andrade (1992), Bertoni (2015), Mendonça (2009) e Lopes (2013) já analisaram detalhadamente os trabalhos de Saturnino de Brito para as várias cidades brasileiras e foram fundamentais para a abordagem que aqui se apresenta sobre a atuação do engenheiro em Poços de Caldas, MG.

De acordo com Bertoni (2010), Saturnino estava sempre muito bem informado e atualizado com relação às referências empregadas nos seus estudos, fato que pode ser confirmado quando lemos seus relatórios, pareceres e trabalhos técnicos. Estava ligado a diversas associações técnicas, de engenharia, de higienistas no exterior. Brito falava da importância da relação entre os saberes da Medicina e do Sanitarismo, pois os médicos indicavam os objetivos a serem alcançados, mas somente os técnicos poderiam contribuir para sua implantação. Para ele, era de grande valia a colaboração entre os profissionais para obter melhores resultados, adaptando a implantação de seus projetos em cada caso

particular, não apenas reproduzindo modelos, mas sim propondo novas soluções. (BERTONI, 2010, p.137)

Saturnino de Brito foi responsável por projetos em 53 cidades brasileiras, de capitais a cidades de menor porte, entre elas: Belo Horizonte, MG (1894-1895), Vitória, ES (1896), Campinas, SP (1896-1897), Campos, RJ (1902-1903), São Paulo, SP em vários períodos (1905-1913-1924 -1925), Niterói, RJ (1905), Santos, SP (1905-1909), São João da Boa Vista, SP (1909), Recife, PE (1909-1915), Juiz de Fora, MG (1915), Rio de Janeiro, RJ (1922) e em Poços de Caldas, MG (1928), entre outras. Sua atuação é caracterizada pela diversidade do gênero de intervenções: estudos para estradas de ferro, pareceres e estudos parciais para cidades, projetos de melhoramentos e saneamento (implantação de redes de águas e esgotos) e de saneamento com expansões de cidades (LOPES, 2013, p.65).

Em função das necessidades de adequação de propostas gerais de organização da cidade às condições locais relativas a cada cidade brasileira para a qual Brito desenvolveu projetos, sua teoria resultou em soluções técnicas totalmente originais, renovando de modo radical a paisagem das cidades que implantavam suas propostas. Uma nova forma urbana, delineada através de canais e avenidas de fundo de vale, marcará o desenho urbano das cidades brasileiras a partir das obras de Brito. (ANDRADE, 1992, p. 186)

Saturnino entendia a cidade como um corpo “são e belo”, um organismo em expansão (ANDRADE, 1992, p. 201) e sua preocupação ao projetar estava ligada a três principais conceitos: salubridade, circulação e beleza. No projeto desenvolvido para Poços de Caldas, em 1928, tais conceitos se fazem presentes, como se pretende demonstrar mais adiante.

## AS ORIGENS DA ESTÂNCIA BALNEÁRIA DE POÇOS DE CALDAS - MG

A formação das cidades sul mineiras, no final do século XVIII e primeiras décadas do século XIX, na maioria dos casos, estava ligada às rotas de exploração do ouro e de abastecimento das regiões mineradoras. Com a decadência da produção do ouro, a economia da região passa e se estruturar a partir da economia mista para abastecimento de mercados internos e externos. A formação dos povoados, freguesias e vilas mineiras se deu ao longo das rotas de abastecimento, mas no caso de Poços de Caldas, as águas sempre estiveram ligadas ao seu processo civilizador, visto que seu desenvolvimento se deu pela descoberta das águas sulfurosas que proporcionavam a cura de doenças a partir dos banhos termais. No entorno das nascentes termais deu-se a origem do povoado que, em 1826, já constava em registros cartográficos que mapeavam suas fontes, cursos d’água e primeiras formas de ocupação humana.

O desenvolvimento da “moderna” estância balneária de Poços de Caldas deve-se à ação de diversos agentes: médicos, proprietários de terras, engenheiros e representantes do governo de Minas Gerais que disponibilizaram recursos e conhecimentos técnicos que constituem a base da formação da estância, inspirada em modelos europeus.

No final do século XIX, a cidade já vivia da grande circulação de pessoas que vinham se curar de moléstias diversas em suas águas termais. Era uma cidade voltada para a cura e o lazer, que possuía modestas instalações hoteleiras e alguns cassinos que foram construídos por concessionárias e por iniciativas particulares. O ano de 1886 foi muito significativo para a cidade, pois em 22 de outubro foi inaugurado, por Dom Pedro II, o "Ramal de Caldas", parte da linha férrea da Cia Mogyana, trazendo muitos benefícios, riquezas e grande fluxo de pessoas e mercadorias.

A estrada de ferro foi sem dúvida a mola da evolução econômica e social da jovem estância hidromineral. Transportava os produtos da terra e trazia as mais recentes conquistas culturais, artísticas e técnicas da Corte Imperial. Vários fazendeiros paulistas frequentavam os banhos termo sulfurosos e muitos deles construíram belas residências, que ainda hoje causam admiração aos visitantes da cidade. (MEGALE, 2002, p.30)

A chegada de arquitetos, engenheiros e construtores estrangeiros, em especial italianos e alemães modificou as técnicas construtivas que eram utilizadas na cidade até aquele momento. Muitas casas e palacetes foram construídos a partir das concepções da arquitetura eclética e a tipologia dos "chalets", aos moldes europeus mais requintados, tornou-se comum na cidade.

## A COMPANHIA MELHORAMENTOS DE POÇOS DE CALDAS

Desde sua origem até o início do século XX, a cidade de Poços de Caldas passou por várias administrações e concessionários que tentavam desenvolvê-la, sempre a partir de ações pontuais e não de uma intervenção sistêmica. Em 1911, esse quadro se altera, pois foi constituída uma sociedade particular, que recebeu incentivos do Governo do Estado de Minas Gerais para promover o desenvolvimento da estância. Assim criou-se a "Companhia Melhoramentos de Poços de Caldas", que deu continuidade a obras inacabadas e buscou a modernização efetiva e sistêmica da cidade, pautada pelo ideário higienista.

Pelo novo contrato os concessionários se obrigariam a construir um estabelecimento balneário e um hotel modelo, com teatro e cassino. Deveriam ainda executar os serviços de abastecimento de água, rede de esgotos, canalização dos ribeirões da Serra e dos Poços, e ajardinamento das praças da cidade. Em compensação teriam direito à renda das termas, do teatro e do cassino durante os 25 anos. (MEGALE, 2002, p.33)

O arquiteto José João Piffer<sup>5</sup> iniciou suas atividades profissionais na cidade, como diretor da Companhia Melhoramentos, conduzindo obras importantes. Inicialmente projetou um Cassino e o Teatro Polytheama (1911) e, com o sucesso deste, ao lado construiu o Grande Hotel (1912). Podemos observar, na planta, assinada por Piffer (figura 1), a quadra onde se localizavam os edifícios da prefeitura, do teatro, do cassino e do hotel por ele projetados.

A planta da cidade elaborada por Piffer demonstra uma abordagem sistemática para promover os melhoramentos da cidade. O núcleo urbano passa a ser um amplo parque público onde se previa a construção de um novo complexo hoteleiro e balneário, maior do que o Hotel da Empreza, que já existia na época e que viria a ser demolido. Também é possível notar que o projeto de Piffer previa uma pequena extensão do ramal da linha da Cia. Mogiana, que chegaria aos jardins do parque central. A canalização dos ribeirões, estruturando vias arborizadas, se articula com o desenho do parque.

Definem-se nesse momento os elementos mais estáveis que caracterizam a forma urbana da área central de Poços de Caldas: a rede de vias e de espaços públicos. Embora uma ocupação prévia já delineasse algumas quadras na região mais plana da cidade, conformada pelo curso dos ribeirões, é partir do plano da Companhia Melhoramentos que se inicia a canalização dos mesmos, articulados à proposta de traçado urbano e do parque.

A Companhia Melhoramentos, de capital privado, detinha então o monopólio dos hotéis, dos banhos e do jogo na cidade, até que entrou em crise financeira, vindo a decretar falência antes de se implantar efetivamente todo o plano. A partir de então, o Governo do Estado de Minas associou o seu interesse aos da estância balneária, assumindo os prejuízos e financiando a construção de um complexo termal moderno.

<sup>5</sup> Segundo Pozzer (2001), O Arquiteto José João Piffer nasceu em Bolzano na Itália, formou-se em arquitetura em Munique e veio para o Brasil em 1895. Iniciou seus trabalhos em Poços de Caldas durante o mandato do Prefeito Francisco Escobar (1909-1918) como diretor da Companhia Melhoramentos de Poços de Caldas. Foi também o autor do projeto da Matriz de Nossa Senhora da Saúde de Poços de Caldas na década de 1910.

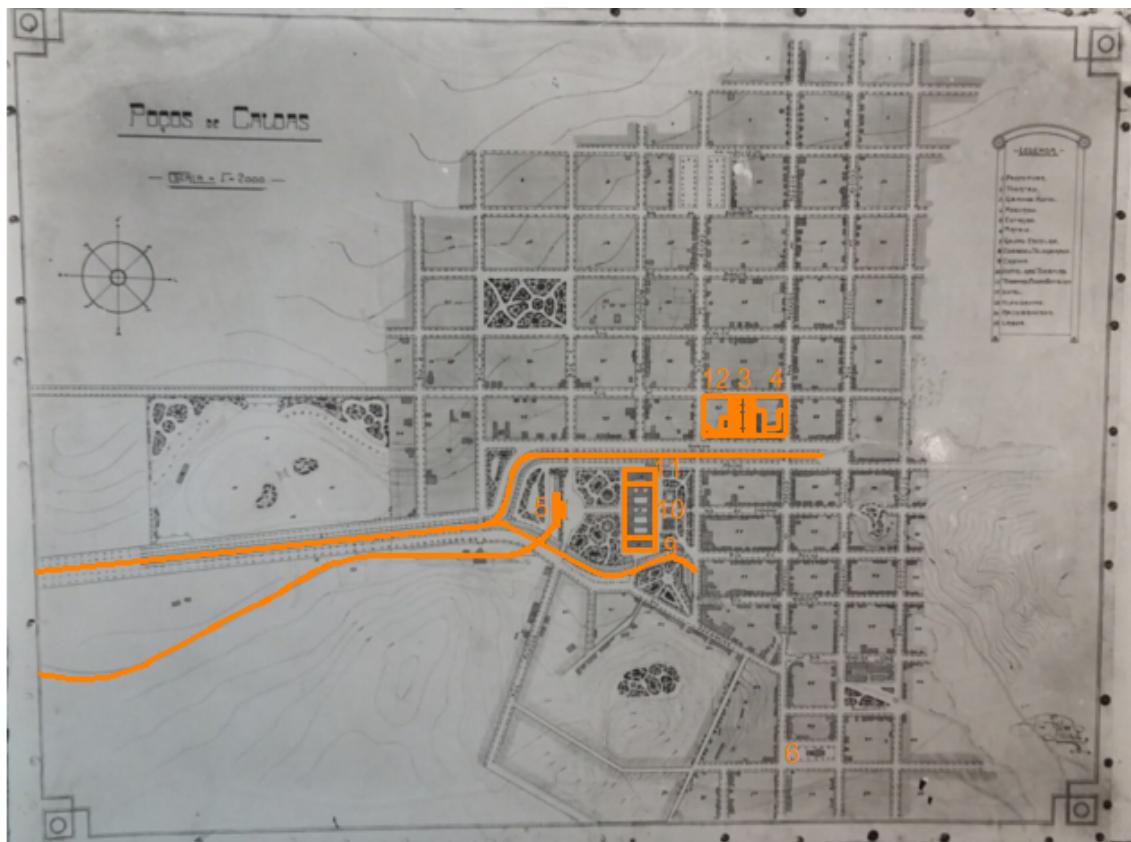


Figura 1: Planta do Arquiteto José João Piffer, da Companhia Melhoramentos para Poços e Caldas de 02/02/1912. Legenda: 1-Prefeitura / 2-Teatro Polytheama / 3-Grande Hotel / 4-Mercado / 5-Estação Mogyana / 6-Igreja Matriz / 9-Thermas / 10-Hotel / 11-Cassino. Destaca-se o parque, o projeto de canalização dos córregos e a linha férrea do Ramal da Mogyana. Fonte: Arquivo IEB - USP - Fotografia PH-02. Imagem manipulada pelas autoras.

Carlos Pinheiro Chagas, Prefeito Municipal da estância entre 1927 e 1929, foi enviado à Europa, em 1927, para se atualizar com o que havia de mais requintado e moderno para implantar em Poços de Caldas uma proposta de remodelação urbana. Na Europa, visitou 16 estâncias em vários países, entre eles: Portugal, Alemanha, França, Itália e Tchecoslováquia. Fazia relatórios, desenhos e descrições de tudo que ia tomando conhecimento: equipamentos, tratamentos e espaços para virem a ser replicados no Brasil. Retornou a Poços de Caldas para dar prosseguimento aos projetos e implantar seus novos conhecimentos. Pretendia-se construir, em Minas Gerais, uma cidade aos moldes das estações balneárias europeias.

Assim, no final da década de 1920, o Estado decidiu investir efetivamente na estância e nesse grande projeto foi proposto construir o novo Complexo do Parque José Afonso Junqueira que contemplava um grande hotel de luxo, um cassino e um novo edifício destinado às termas. Estas novas construções seriam realizadas na área já definida como parque, em 1912, pela Companhia Melhoramentos e envolviam grandes nomes na época da engenharia, arquitetura e paisagismo. Os três edifícios projetados pelo arquiteto Eduardo Vasconcelos

Pederneiras<sup>6</sup> foram implantados em meio aos jardins elaborados por Reynaldo Dieberger<sup>7</sup> e, para os projetos de saneamento e abastecimento de água da cidade, o renomado engenheiro sanitário Saturnino de Brito foi contratado.

Os tratamentos com as terapias termais iniciaram um processo de melhoramentos no espaço físico da cidade balneária, pois o divertimento e o lazer também faziam parte da cura. A beleza e o luxo da cidade atraíam cada vez maior número de pessoas em busca de saúde e lazer. A necessidade de espaços com mais qualidade, arborizados e sãos ia transformando a paisagem de Poços de Caldas. Instalava-se uma nova maneira de urbanizar a estação hidrotermal. O espaço dos tratamentos termais não era apenas local de sanar doenças, mas inseria novas práticas sociais e culturais. Era uma localidade aprazível com hotéis, balneários, passeios, bailes, teatros e cassinos.

Em Poços de Caldas, esses passeios programados e instituídos pela terapia termal ganhavam elemento publicitário de primeira ordem, sobretudo dos médicos, que viam na topografia específica do território, complemento essencial das indicações médicas. A beleza natural dos morros e dos campos; [...] compunham naquele momento, a variedade de atividades que o indivíduo era obrigado a participar durante a temporada. [...] O contato com a natureza [...], tinha para esses médicos um duplo sentido. Primeiro, porque atuava como parte do tratamento higiênico quando respiravam bons ares e segundo porque era através desses passeios que os "turistas" poderiam controlar as suas emoções evitando sentimentos de tédio na estação. Este, aliás, sentimento muito comum naquelas pessoas que escolhiam as Caldas como recurso terapêutico. A chegada de novos balneantes e também diversas toilettes das senhoras e senhoritas no ramal da Mogyana funcionavam como um bom atenuador desse sentimento, afinal de contas, as novidades estariam garantidas até a chegada da próxima locomotiva na estação. (MARRICHI, 2015, p.175)

## UMA CIDADE BELA, MODERNA E SALUBRE: O PAPEL DO SANEAMENTO NA CONSTITUIÇÃO DO TECIDO URBANO DE POÇOS DE CALDAS

A cidade de Poços de Caldas assenta-se no vale das confluências de três ribeirões retificados: o da Serra, o das Caldas e o dos Poços. O Ribeirão dos Poços se une ao Rio das Antas nas proximidades da Cascata do mesmo nome e juntos recebem o nome de Rio Lambari até desagarem no Rio Pardo. O Ribeirão das Caldas se origina das vargens das Caldas, atravessa a estância de Poços de Caldas, passando junto às nascentes de águas termais e se une ao Ribeirão dos Poços. No início do curso do Ribeirão das Caldas se forma a Represa Saturnino de Brito, projetada pro este engenheiro, mas inaugurada em 16 de fevereiro de 1935, construída para conter as enchentes que ocorriam

<sup>6</sup> Eduardo Vasconcelos Pederneiras foi o engenheiro responsável pelo projeto das Termas Antônio Carlos, do Palace Hotel e do Palace Casino de Poços de Caldas (MEGALE, 2002, p.35)

<sup>7</sup> Reynaldo Dieberger, célebre paisagista nascido em São Paulo e radicado em Campinas. (MOURÃO, 1988, p.110)

naquela época na cidade. Na região mais central da cidade, próximo à Praça Dom Pedro II, mais conhecida por Praça dos Macacos, o curso do Ribeirão das Caldas segue a céu aberto e continua uma parte subterrânea até encontrar o Córrego Vai-e-Volta, se unindo também ao Ribeirão dos Poços. O Ribeirão da Serra deu origem à atual Avenida Francisco Sales e próximo ao Parque José Afonso Junqueira também se une ao Ribeirão dos Poços. Mais tarde, nos anos 1950 também foi construída mais uma represa, a do Bortolan.

Ao observarmos a seguir a Figura 2, vê-se a configuração atual da cidade de Poços de Caldas, com a representação da localização das represas existentes, os cursos dos ribeirões e a marcação do núcleo urbano que existia no final de década de 1920, época em que foi solicitado ao engenheiro Saturnino de Brito o projeto de abastecimento de água e saneamento que, infelizmente, o engenheiro não pôde ver concluído, pois veio a falecer em 1929. A continuidade do projeto foi realizada por seu filho, o também engenheiro Saturnino de Brito Filho.

O traçado da cidade de Poços de Caldas foi definido por vias construídas ao longo do curso de seus ribeirões. Tais vias permanecem, até hoje, como eixos estruturadores do tecido urbano, e a partir destas desenvolveu-se o traçado de outras ruas e bairros, característicos da sua forma urbana.

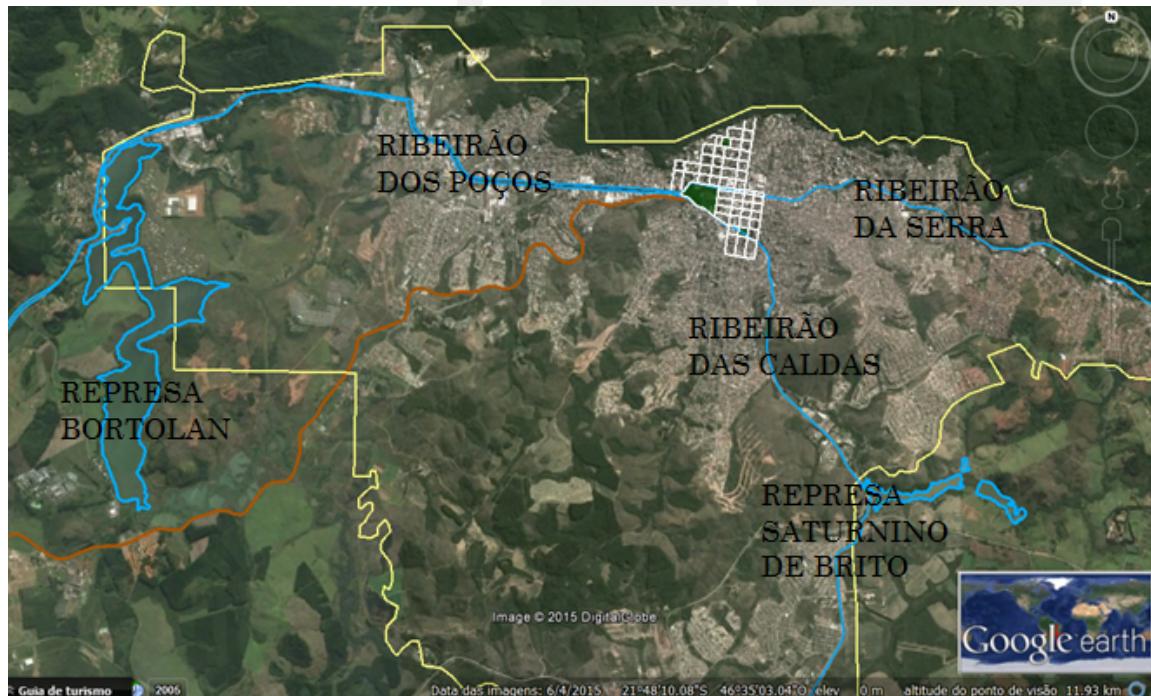


Figura 2: Imagem do Google Earth Pro em novembro de 2015, destacando o conjunto da rede de vias e espaços públicos existente no final da década de 1920, e que corresponde atualmente à área central da cidade. Destaca-se também o curso dos ribeirões e as represas. Fonte: Dias, 2016.

Em 1927, o prefeito Carlos Pinheiro Chagas celebrou contrato com o engenheiro Francisco Saturnino de Brito para a organização dos projetos complementares dos serviços de distribuição de água e rede de esgotos da cidade (CHAGAS, 1929).

O relatório de 1921, do então Prefeito Municipal da cidade de Poços de Caldas, o Engenheiro Lourenço Baeta Neves<sup>8</sup>, já apontava a necessidade das obras de saneamento para a estância, apoiado na doutrina de Saturnino de Brito.

Nas cidades novas, nenhum problema excede de importância ao do estabelecimento ou regularização do aparelho *hygienico* do meio urbano, problema cuja solução deve preparar o progresso local e nunca por este esperar, conforme o pensamento elevado da máxima de Saturnino de Brito, o mestre incomparável da engenharia sanitária nacional. (NEVES, 1922, p.5)

Desde a década de 1920, a estância enfrentava graves problemas de abastecimento, saneamento, salubridade e principalmente sofria com enchentes, que inundavam grande parte da sua área central. No ano de 1926, ocorreu uma grande inundação, provocada por mais de 450 horas de chuva intensa, durante a qual as águas atingiram um metro acima do nível do calçamento das ruas da região central.

Para Saturnino de Brito a expansão da cidade de Poços de Caldas já se mostrava natural, através das três grandes artérias que percorriam o centro da cidade. Podemos identificar em seu anteprojeto a seguir (figura 3): a primeira artéria à montante, a Rua Francisco Salles, pelo Ribeirão da Serra, a segunda também à montante, a Rua Junqueiras, pelo Ribeirão das Caldas, e à jusante a Av. João Pinheiro na confluência dos dois ribeirões e seguindo como Ribeirão dos Poços. Formaram-se então os principais eixos viários a partir dos quais a cidade cresceu. Os canais se encontram ora a céu aberto, ora subterrâneos, constituindo elementos estruturadores do traçado urbano.

<sup>8</sup> O Dr. Lourenço Baeta Neves foi o engenheiro chefe da Comissão de Melhoramentos Municipais do Estado de Minas Gerais no período de 1910 a 1914, período durante o qual elaborou um trabalho chamado "Hygiene das Cidades" (1912), em que aborda os problemas urbanos e suas soluções sob o ponto de vista da higiene, estabelecendo normas para os engenheiros e administradores municipais. Foi Prefeito de Poços de Caldas no período de 1920 a 1922.

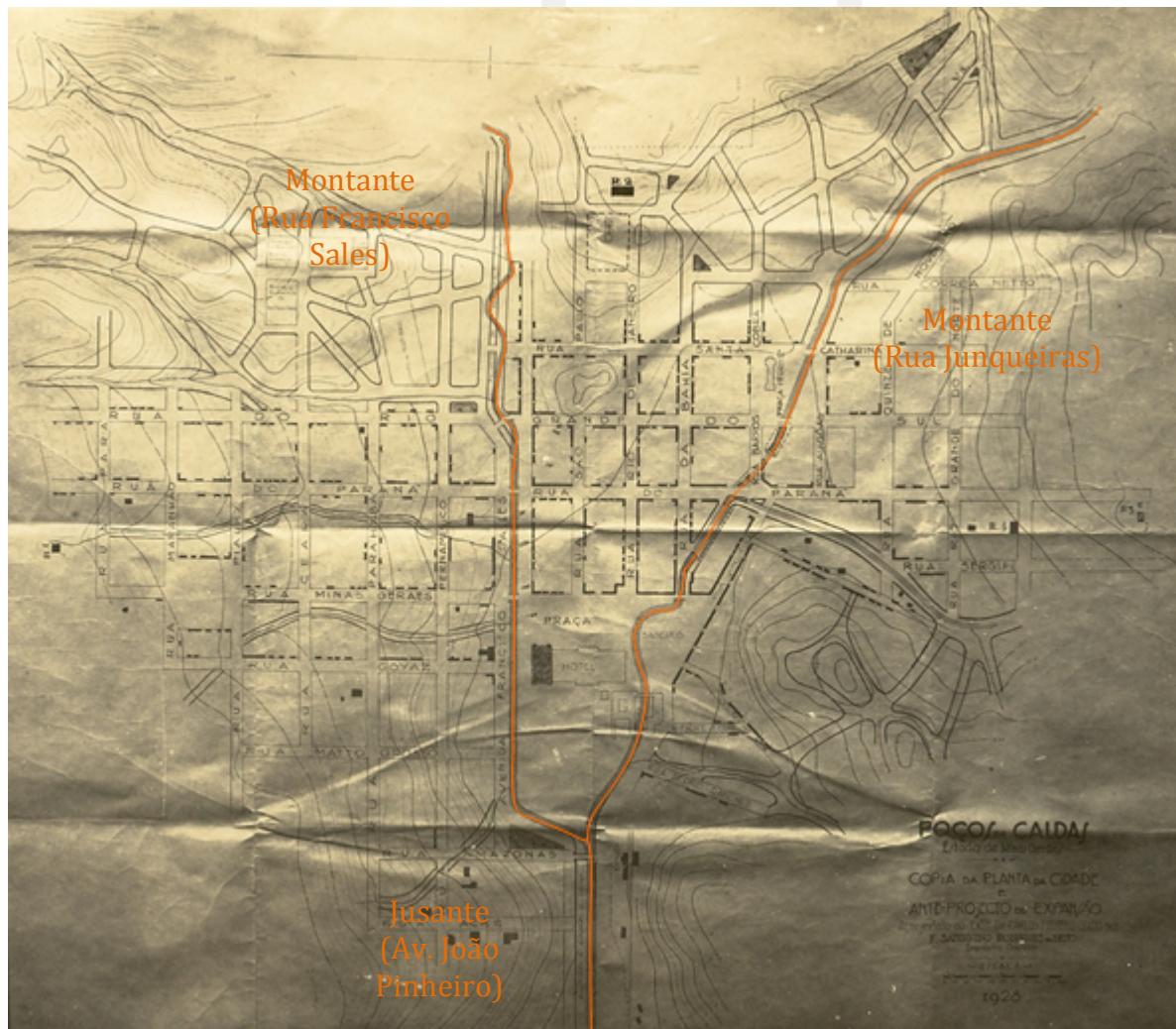


Figura 3: Anteprojeto de Saturnino de Brito para Poços de Caldas de 1928. Fonte: Museu Histórico Geográfico de Poços de Caldas.

O projeto de Saturnino para Poços de Caldas previa remodelação nos serviços de águas e esgotos fazendo parte de um completo projeto de remodelação do centro da cidade, em especial o Parque José Afonso Junqueira. A cidade se desenvolveu em uma pequena planície onde se localiza o parque, mas, junto a esta área, já se encontram encostas mais acidentadas. O engenheiro também indicou o traçado das ruas transversais cortando as curvas de nível para facilitar o estabelecimento dos ramais de esgotos sanitários e saída das águas pluviais para as sarjetas das ruas. Também recomendava que as vias estruturais de

tráfego seguissem junto às margens dos ribeirões. Ao apresentar o projeto de Poços de Caldas, Saturnino destacava:

É uma cidade salubre, para os que nela habitam. É uma cidade que se enche de doentes e dos que no verão "fazem a estação das águas", nessa e noutras estâncias de clima ameno. A cidade continua a gozar do seu excelente e afamado clima, que, por enquanto, neutraliza quaisquer influências menos favoráveis à saúde, resultantes das deficiências notadas no trato sanitário do lugar. (BRITO, 1944, p.202)

Saturnino de Brito propôs para Poços de Caldas um traçado urbano que articulava as questões sanitárias com um sistema de áreas verdes, na forma de parques lineares com equipamentos urbanos, canais a céu aberto que se tornaram elementos importantes de embelezamento e meios estruturadores do sistema viário na cidade. O engenheiro procedeu a um levantamento de todos os cursos d'água que percorriam a cidade, os níveis e abrangências dos mesmos, para poder executar um projeto que atendesse às necessidades da cidade, como se pode observar a seguir na figura 4.

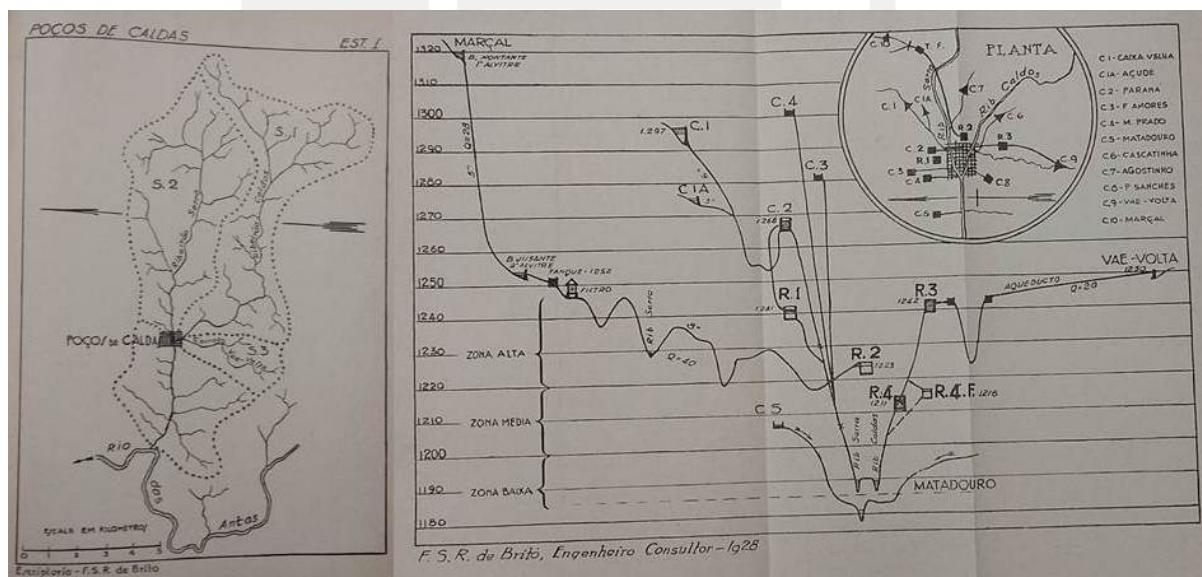


Figura 4: Projetos do Engenheiro Saturnino de Brito para Poços de Caldas. Levantamento dos cursos d'água e estudo dos reservatórios para abastecimento de água da cidade. Fonte: (BRITO, 1944, p.263-264)

Nas imagens a seguir (figuras 5 e 6), da década de 1930, pode-se ter a dimensão clara do que foi a intervenção proposta pelas obras do Engenheiro Saturnino de Brito. Veem-se os jardins, as vias arborizadas ao longo do curso do ribeirão retificado e os espaços centrais da cidade.

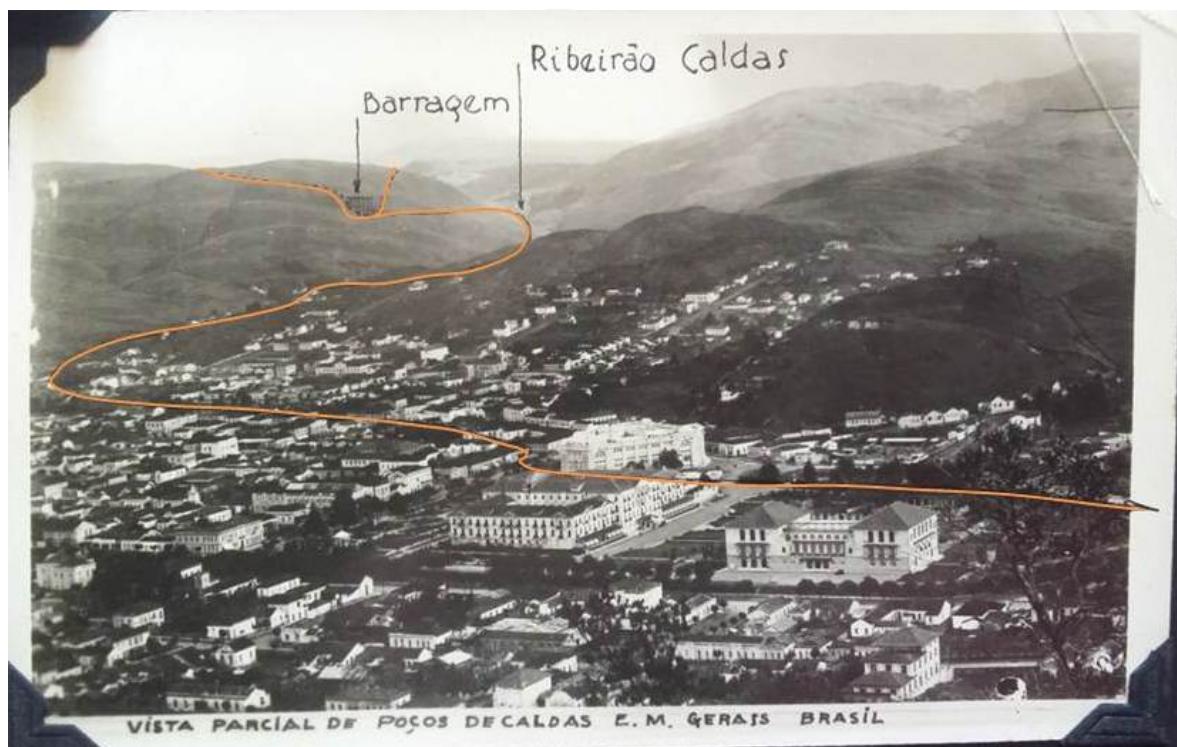


Figura 5: Percurso do Ribeirão das Caldas em direção ao local que foi construída a Represa Saturnino de Brito. Álbum com anotações originais da execução das obras na décadas de 1930. Fonte: Museu Histórico e Geográfico de Poços de Caldas.



Figura 6: Foto da década de 1930 que mostra parte do projeto implantado de Saturnino de Brito. Fonte: Museu Histórico Geográfico de Poços de Caldas.

As imagens abaixo (figuras 7 e 8) demonstram o núcleo central de Poços de Caldas, o conjunto da rede de vias e espaços públicos e sua arborização peculiar, configuração esta definida a partir das intervenções propostas no final da década de 1920. Os cursos retificados dos ribeirões são elementos persistentes da forma urbana e sua articulação em forma de "Y" estrutura o traçado viário. As três avenidas que se constituíram ao longo desses ribeirões marcam as três entradas da cidade. A Av. João Pinheiro, é a entrada proveniente de São Paulo, a Av. Santo Antônio é proveniente de Andradas e a Av. Francisco Salles / Av. José Remígio Prezia proveniente de Caldas e Botelhos. Na região central, o parque se estrutura na confluência destas vias estruturais, e a partir delas as demais vias se articulam na forma de retícula ortogonal.



*Figura 7: Foto aérea de 1935 mostrando o conjunto da rede de vias e espaços públicos que se configuraram como os elementos mais estáveis da forma urbana de Poços de Caldas. Fonte: CD-ROM Memorial Enclopédico Municipal Eletrônico em multimídia de Poços de Caldas. Imagem manipulada pelas autoras.*



Figura 8: Foto da década de 1950 mostrando a Av. João Pinheiro com o ribeirão dos Poços retificado e ao fundo o Parque José Afonso Junqueira. Fonte: Museu Histórico Geográfico de Poços de Caldas.



Figura 9: Foto recente da Avenida João Pinheiro (2015), principal acesso à cidade, que demonstra o quanto o conjunto formado pela rede de vias e espaços públicos se mantém estável. Fonte: Arquivo pessoal de João Batista Blasi.

Além das obras de abastecimento, saneamento e embelezamento que foram implantadas a partir do projeto de Saturnino de Brito, seu legado pode ser verificado também na forma como a cidade iria se expandir nos anos seguintes. De acordo com o engenheiro:

O Traçado da cidade obedeceu ao sistema reticular, em "xadrez". Este, porém, deveria limitar-se à planície e não subir, como sobe, pelos flancos das encostas, o que, aliás, se verifica em todas as cidades nas mesmas condições. Hoje já se sabe que nos terrenos acidentados o traçado deve estar de acordo com a topografia para facilitar e baratear a execução das obras de saneamento e tirar o melhor partido do pitoresco natural, aformoseando a cidade e tornando-a mais atraente aos milhares de visitantes que veem anualmente procurar a cura dos seus males pelas águas medicinais e pelo clima, deixando em troca valiosas quantias para as rendas do Município e do Estado. (BRITO, 1944, p.198)

Ao analisar o traçado sinuoso do loteamento do bairro Jardim dos Estados, área residencial considerada nobre em Poços de Caldas, construído no princípio dos anos 1940, podemos considerar uma repercussão das recomendações de Saturnino de Brito, quando ele sugere que o traçado reticular das cidades seja adaptado no caso de terrenos acidentados, proporcionando melhor qualidade e menor custo para implantação de projetos nestes casos, pois neste bairro nota-se claramente a adaptação do traçado das vias à topografia.

Analizando o traçado urbano da região central de Poços de Caldas, a partir da sobreposição da rede de vias e espaços públicos com a imagem planta da Companhia Melhoramentos de 1912 (Figura 10), verifica-se que esse conjunto de elementos, delineado nas primeiras décadas do século XX, ainda se configura como definidor da forma urbana contemporânea de Poços de Caldas. A sobreposição revela a persistência dos elementos propostos no projeto de Saturnino de Brito, como as vias arborizadas ao longo do curso dos ribeirões e o traçado urbano sinuoso, na primeira área de expansão urbana, adaptado à topografia acidentada.



*Figura 10: redesenho do traçado urbano atual sobreposto à Planta do Arquiteto José João Piffer, da Companhia Melhoramentos para Poços e Caldas de 02/02/1912. Fontes dos originais: Arquivo IEB - USP - Fotografia PH-02 e Prefeitura de Poços de Caldas. Imagens manipulada pelas autoras.*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do grande número de projetos e intervenções em diversas cidades brasileiras por meio de princípios sanitaristas e novas práticas sociais, a obra de Saturnino de Brito constitui um legado importantíssimo para o Urbanismo no Brasil. São características do trabalho do engenheiro: o desenvolvimento de questões de saneamento, salubridade, embelezamento, higiene, expansão e remodelamento de centros urbanos, elementos transformadores da paisagem urbana das cidades brasileiras, associando questões técnicas e estéticas.

As intervenções propostas por Saturnino de Brito não se configuravam por ações pontuais, ao contrário, são fruto de uma visão sistêmica que pensava a cidade como um organismo. Eram projetos únicos, específicos e pensados de acordo com as necessidades de cada cidade, sempre pensando na melhor aplicabilidade, no menor custo e na maior valorização da paisagem urbana.

O projeto de Saturnino de Brito para Poços de Caldas, de 1928, buscou tirar o melhor partido dos recursos naturais existentes, trazendo maior atratividade para a estância hidrotermal. Verifica-se que e a funcionalidade do projeto se mantém presente cumprindo seu papel até os dias de hoje e que seus elementos constituem importantes estruturas da forma urbana contemporânea.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Roberto Monteiro de; GUNN, Philip Oliver Mary. *A peste e o plano: o urbanismo sanitarista do engenheiro Saturnino de Brito*. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 1992.
- BERTONI, Angelo. *No caminho para o urbanismo*. Saturnino de Brito e Édouard Imbeaux, Trajetórias profissionais entre Brasil e França. An. Mus. Paul., [s.l.], v. 23, n. 1, p.111-132, jun. 2015. FapUNIFESP (SciELO). DOI: 10.1590/1982-02672015v23n0105.
- BERTONI, Angelo. *Saturnino de Brito e a construção do saber urbano no Brasil*: entre importações, adaptações e inovações. In: SALGADO, Ivone. BERTONI, Angelo. (Org.) Da Construção do Território ao Planejamento das Cidades: competências técnicas e saberes profissionais na Europa e nas Américas (1850-1930). 1ed. São Carlos: RIMA, 2010. Cap X, p. 137-147.
- BRITO, F. Saturino Rodrigues de. *Obras completas de Saturnino de Brito*. Rio de Janeiro, RJ: Imprensa Nacional, 1944. Vol. XIII.
- CHAGAS, Carlos Pinheiro. *Relatórios apresentados ao Conselho Deliberativo de Poços de Caldas pelo prefeito*. 1º volume: 1927 – 2º volume: 1928. Poços de Caldas: Est. Graphico "Tupy", 1929.
- COSTA, Staël de Alvarenga Pereira; NETTO, Maria Manoela Gimpler. *Fundamentos de Morfologia Urbana*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2015.
- DIAS, Luciana Valin Gonçalves; PEREIRA, Renata Baesso. *Um estudo de morfologia urbana da cidade de Poços de Caldas*. Dissertação (Mestrado) – Pós Graduação em Urbanismo da PUC Campinas, 2016.
- LEME, Maria Cristina da Silva. "Urbanismo: a formação de um conhecimento e de uma atuação profissional". In: BRESCIANI, Maria Stella (org.). *As palavras da cidade*. Porto Alegre: UFRS, 2001.
- LOPES, André Luís Borges. "Sanejar, prever e embelezar": o engenheiro Saturnino de Brito, o urbanismo sanitarista e o novo projeto urbano do PRR para o Rio Grande do Sul (1908-1929), 2013. Dissertação (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- MARRAS, Stelio. *Propósito de águas virtuosas: formação e ocorrências de uma estação balneária no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

MARRICHI, Jussara Marques de Oliveira. *A cidade termal: ciência das águas e sociabilidade moderna entre 1839 e 1931*. São Paulo: Annablume, 2015.

MEGALE, Nilza Botelho. *Memórias Históricas de Poços de Caldas*. Poços de Caldas, MG: Sulminas, 2002.

MENDONÇA, E. et al. *Cidade prospectiva: o projeto de Saturnino de Brito para Vitória*. São Paulo; Vitória: Annablume, 2009.

MOURÃO, Benedictus Mário. *Quarteto Construtor de Poços de Caldas e Epopéia de Pedro Sanches*. Edição do Autor. Poços de Caldas, MG: Gráfica SULMINAS, 1998.

NEVES, Lourenço Baeta. *Relatório do ano de 1921 ao Conselho Deliberativo Municipal pelo prefeito*. 1922.

OLIVEIRA, Vítor. *Urban Morphology – an introduction to the physical form of cities*. Canada: Springer, 2016.

PANERAI, Philippe. *Análise urbana*. Brasília: Editora da UNB, 2014.

POZZER, Carlos E; AZEVEDO, Ricardo Marques. *Poços de Caldas: a construção de uma paisagem urbana*. Dissertação (Mestrado) – Pós Graduação em Urbanismo da PUC Campinas, 2001.



# A ESCOLA E O SABER DISCIPLINAR: PROJETOS, TEORIA E PROJETO

# O Discurso através da Prática na Arquitetura Paraguaia Contemporânea

The Discourse through the Practice in Contemporary  
Paraguayan Architecture

El Discurso a través de la Práctica en la Arquitectura  
Contemporánea del Paraguay

*Eduardo Verri Lopes, Arquiteto, Mestre em arquitetura e urbanismo; Universidade Estadual de Maringá; Maringá; Brasil; e.verri@gmail.com.*

*Ricardo Dias Silva, Arquiteto, Doutor em arquitetura e urbanismo; Universidade Estadual de Maringá; Maringá; Brasil; rdsilva@uem.br*

## Resumo

O artigo relaciona obra e discurso de um grupo de arquitetos, identificando elementos comuns à sua produção: entendimento do contexto socioeconômico, adequação da arquitetura ao lugar e papel dos sistemas estrutural e construtivo na configuração espacial.

**Palavras-Chave:** Solano Benítez; Javier Corvalán; Arquitetura Residencial em Assunção.

## Abstract

The article relates work and discourse of a group of architects, identifying common elements in their production: the understanding of the socioeconomic context, the architecture's adequacy to the place and the role of structural and constructive systems in the spatial configuration.

**Keywords:** Solano Benítez; Javier Corvalán; Paraguayan residential architecture.

## Resumen

El artículo relaciona obra y discurso de un grupo de arquitectos, identificando los elementos comunes en su producción: el entendimiento del contexto socioeconómico, la adecuación de la arquitectura al lugar y el papel de los sistemas estructural y constructivo en la configuración espacial.

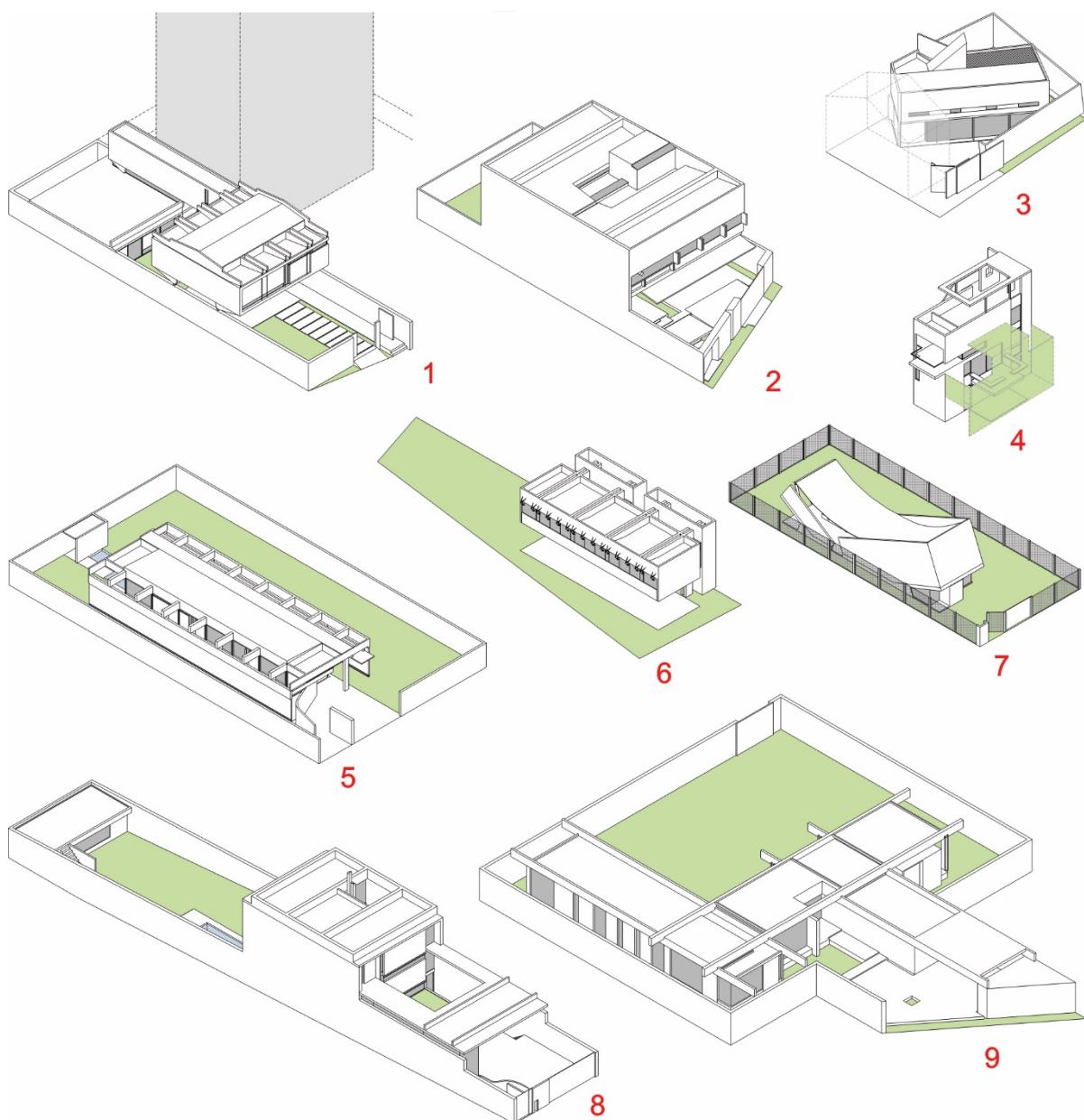
**Palabras-Clave:** Solano Benítez; Javier Corvalán; Arquitectura residencial paraguaya.

E nesse momento também se consolidou na minha mente uma série de questões interessantes sobre o que seja, ou o que deve ser, ou o que eu quero que seja quando faço arquitetura. O que eu quero que ela seja: uma arquitetura de vontades e desejos. Uma arquitetura que é um relato sobre aquilo que imaginamos ser a realidade, isto é, antes de tudo o que é a realidade: um instrumento de transformação. Nada que se cristalize para ficar. A arquitetura como discurso (ROCHA, 2012, p. 34).

Esse artigo – fruto de uma pesquisa desenvolvida em programa de mestrado – trata da relação entre obra e discurso presente na produção de um grupo de arquitetos paraguaios, que em paralelo ao ofício em escritório, se reúne na *Facultad de Arquitectura, Diseño y Arte da Universidad Nacional de Asunción* e no *Colectivo Aqua Alta*, dentre os quais Solano Benítez, Javier Corvalán, Luis Elgue, Gloria Cabral, Sergio Fanego, Miguel Duarte, José Cubilla, Sonia Carisimo, Francisco Tomboly, Sergio Ruggeri e Violeta Pérez. Busca-se, através do estudo das casas projetadas por esses autores e da análise de informações coletadas em entrevistas, o entendimento da produção de arquitetura paraguaia contemporânea. São autores que atuam como construtores dos próprios projetos, realizam experimentações conceituais e construtivas e, sobretudo, possuem uma estreita relação com a realidade local, que levou Paulo Mendes da Rocha, em abertura de palestra de Benítez na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 2009, a afirmar que

um mestre nessa questão da arquitetura como linguagem é Solano [Benítez], que soube tirar da essência viva da cultura popular, do folclore da sua terra, não aspectos formais fantasiosos, mas uma questão radicada na própria condição da vida. [...] A sua arquitetura possui essa força da intuição capaz de criar o novo a partir das origens, nessa intriga constante, no nosso discurso, entre o erudito e o popular (KOGAN, 2010).

Desse modo, foram estudadas nove residências, das quais quatro são casas de arquitetos – Sergio Fanego, Javier Corvalán, Luis Elgue e Miguel Duarte; uma para a mãe de Solano Benítez; uma para o sogro de Javier Corvalán; e outras três concebidas para clientes, embora a Casa TC seja hoje habitada por seus autores, Sonia Carisimo e Francisco Tomboly. O programa residencial é entendido pelos profissionais como um ininterrupto campo de experimentação conceitual, um laboratório de possibilidades, revelando de maneira direta as soluções que os autores adotam no desenvolver de seu ofício. Assim, esse conjunto foi ponto de partida para a identificação dos elementos e conceitos convergentes da produção arquitetônica recente de Assunção: condição espacial, uso dos materiais e sistema estrutural; além do “olhar coletivo, ou um compromisso coletivo” (RUGGERI, 2015), identificado nas entrevistas, que tem reunido os trabalhos e os autores.



*Figura 1: Modelos virtuais das residências analisadas: 1. Casa Fanego (Sergio Fanego, Solano Benítez, Alberto Marinoni, 2003-2005); 2. Casa Abu y Font (Solano Benítez, 2004-2006); 3. Casa Osypyte (Javier Corvalán, 2005-2005); 4. Casa Mburicão (Luis Alberto Elgue, Cynthia Solis Patri, 2007-2012); 5. Casa TC (Francisco Tomboly, Sonia Carisimo, 2009-2011); 6. Casa en el Aire (Miguel Duarte, Larissa Rojas, Sergio Fanego, 2008-2010); 7. Casa Hamaca (Javier Corvalán, 2009-2010); 8. Casa Octavia (Violeta Pérez, 2005-2006); 9. Casa 6 Vigas (José Cubilla, Sergio Ruggeri, ?-2012).*

Fonte: LOPES, 2016.

O decano da FADA/UNA, professor Ricardo Meyer, ao afirmar a importância desses profissionais para a cultura arquitetônica no Paraguai, reconhece uma nova geração de arquitetos com ideias similares, embora não os veja ainda como um grupo consolidado. Meyer acrescenta que identifica duas ênfases distintas – os que exploraram seus projetos através da estrutura e os que se

apoiam nas características regionais e buscam retratar a materialidade – mas que ambas convergem no “*resgate aos espaços da arquitetura paraguaia, os espaços intermediários, os espaços de passagem, as galerias, as sombras, os filtros*” (MEYER, 2015).

Leitura semelhante do grupo é realizada pelo professor Carlos Humberto Sosa Rabito, que ao analisar o elenco de autores e suas relações de parcerias e sociedades, reitera que há coincidência em algo:

[...] estão investigando a arquitetura. Isso é muito importante. Eu sou um convencido de que é a primeira vez que acontece isso no Paraguai. O que quero dizer com ‘primeira vez’? Que os arquitetos no Paraguai trabalhamos muito metidos dentro de uma tarefa tipológica repetitiva e acrítica. O fazer. Hoje não. Hoje, com esse grupo, pela primeira vez há gente que considera coisas. Há alguns que estão investigando a partir dos *materiais*, da *linguagem estrutural*, das possibilidades do espaço, de sua inserção no contexto (SOSA RABITO, 2015).

Gostaríamos de cingir a expressão *investigación*, proferida pelos arquitetos diversas vezes nas entrevistas e apropriada nesse texto, acerca de seu significado: pesquisa ou experimentação. O termo é preciso, pois para Sosa Rabito, no desenvolvimento do ofício arquitetônico do grupo, “o método é investigar”, prática recorrente nas falas dos arquitetos, especialmente na de Solano Benítez. Ao tratar do processo de projeto, Benítez estabelece uma metáfora com a queda-livre na qual o paraquedas não abre, quando é vital o uso do equipamento reserva ventral, o último suspiro. Benítez defende que o projeto deva ser repensado, revisto e melhorado ininterruptamente. “Nós desenvolvemos um processo onde não temos o culto aos desenhos e de alguma maneira transmitimos isso aos alunos, e nos interessa muito mais que tenham a cabeça carregada de intenções, que possam imaginar” (BENÍTEZ, 2015). No entanto, há um momento em que se deve entregar o trabalho acadêmico ou iniciar a obra – assim, o “projeto ventral” é aquele que é entregue, construído – podemos entendê-lo como um recorte do ininterrupto processo projetual.

Então, o que temos que tratar de fortalecer é um âmbito tal, onde equivocar-se na legítima pretensão de inovar é algo que devemos amparar entre todos. E onde o exercício profissional eruditó, por mais magnífico que seja, seja penalizado. [...] De fato, aqui nos definimos no *Gabinete* como um grupo de gente que constrói, projeta e está vinculado a uns processos de aprendizagem a partir da investigação, de tentar transformar a condição existente. Se não o fizéssemos assim, andaríamos repetindo nossos grandes êxitos e fazendo isso em outros projetos [...] *Mudar as respostas é evoluir, mudar as perguntas é revolucionar. E o que nós queremos é revolucionar* (BENÍTEZ, 2015, grifo nosso).

Essa atividade de investigação exige um domínio da técnica, já que “ninguém pode inovar sobre o que não conhece” (BENÍTEZ, 2015), ideia reforçada pelo arquiteto Francisco Tomboly, para quem o conhecimento construtivo é imprescindível para a compreensão econômica e estrutural de uma obra (CARISIMO, TOMBOLY, 2015), preceitos elevados na prática desses autores.

Então o que tentamos fazer é com que as pessoas que estejam dentro do escritório manejam técnicas construtivas e manejam custos de materiais, de mão-de-obra, de tempo de construção, para poder avaliar a melhor tecnologia construtiva para o melhor projeto que possamos realizar. Temos que conseguir que o aluno que passe pelo escritório maneje a estrutura não como uma condicionante, senão como uma ferramenta, que permita liberar novas ideias de projeto e novas soluções de projeto (DUARTE, 2015).

Esses profissionais entendem a inovação não como uma arquitetura que se pretenda *high-tech* ou se baseie em processos ou sistemas industrializados. Ao contrário, é a partir do reconhecimento da situação socioeconômica do país que buscam novas soluções, partindo dos materiais e condicionantes postos mas subvertendo o *status quo*. Para muitos dos entrevistados, há um esforço para se reinventar, “uma premissa de não se repetir” (CORVALÁN, 2015) ou não se aburguesar ou se prender a uma “caligrafia” (PÉREZ, 2015). Nesse sentido, Sonia Carisimo e Francisco Tomboly recordam as experiências de concursos desenvolvidos com Javier Corvalán, quando sob o aspecto do método e de seu desenvolvimento, o primeiro exercício é reconhecer a solução óbvia, a mais correta, para imediatamente refutá-la e “dar a volta à coisa”.

Podemos analisar essa postura, quando a retomada de uma solução projetual não é entendida como o estabelecimento de um novo partido arquitetônico e é atribuída a necessidade de ineditismo a cada projeto ou solução de um mesmo projeto, a partir de um posicionamento ideológico (SOSA RABITO, 2015) – a subversão ao posto e à prática recorrente, buscando a revolução dentro do sistema, e a própria adoção da investigação como método projetual – e, ao mesmo tempo, pragmático. Enquanto Tomboly e Carisimo a relaciona com as possibilidades de desenvolvimento de projetos para concursos, Benítez afirma que esta é a única estratégia possível de sobrevivência no Paraguai, onde “não há nenhuma possibilidade de preservar a propriedade intelectual”, portanto a necessidade de “voltar a inovar, voltar a mudar [...] é essa sociedade que nos leva a fazer isso” (BENÍTEZ, 2015).

A questão do contexto social e econômico aparece fortemente na obra arquitetônica. Dada a falta de indústrias no país, a importação é tida como a solução oficial para as crises – são comuns os carros usados importados do Japão, por exemplo. Os arquitetos desse grupo encaram a escassez como possibilidade e desafio, aproximando-se muitas vezes dos processos experimentais: se não há dentro do país uma indústria que responda às necessidades da construção, os componentes são forjados na obra ou inventados nos fornecedores locais. Essa postura, presente nas entrevistas com Carisimo e Tomboly e Violeta Pérez, é bastante evidente nos projetos: as esquadrias da Casa Fanego, Abu y Font ou da Casa en el Aire; o sistema de cobertura da Casa Hamaca; e especialmente, no uso dos materiais de construção mais empregados: o tijolo cerâmico maciço – o *ladrillo* – e o concreto armado.



Figura 2: Casa Hamaca, detalhe da cobertura.

Fonte: acervo do autor, fev. 2014.

Ao tratar dos materiais, Sosa Rabito afirma que o não uso da madeira representa, além da questão do custo, uma posição ideológica a respeito da crise ambiental – tema bastante abordado nas atividades de atelier com os alunos – devido ao desmatamento criminoso para a exploração da madeira e ocupação do solo para o plantio de soja no país. Reconhecemos, entretanto, no uso do *ladrillo* uma questão mais relacionada à sustentabilidade econômica e social que necessariamente ecológica: é o material abundante, de fácil acesso e produção, ligado às condições locais tanto por seu aspecto – a cor e a textura da terra – quanto pelas condições quase artesanais para sua produção e manejo. A mesma rudimentariedade pode ser percebida na execução do concreto, no entanto ambos materiais são utilizados de modo a trabalharem em seus máximos esforços e de maneira não convencional. Ilustramos essa condição com as esquadrias compostas por ferro e tijolos – janela, porta e portão – ou os elementos estruturais de pilar e vigas Vierendeel da Casa Fanego, que por uma intenção poética e plástica, desvinculam-se dos planos das lajes.



Figura 3: Casa Fanego, esquadrias.

Fonte: acervo do autor, fev. 2014.



Figura 4: Casa Fanego, viga Vierendeel e laje.

Fonte: acervo do autor, fev. 2014.

O *ladrillo* é hoje o protagonista de boa parte do desenho da melhor arquitetura americana. Utilizado com espetacular criatividade por Eladio Dieste (Uruguai), com refinada sutileza por Rogelio Salmona (Colômbia) ou com contundência expressiva por Togo Díaz (Argentina), o *ladrillo* configura a expressão mais acabada do material que pode fornecer as respostas pendentes com inusitada qualidade (GUTIÉRREZ, 1998, P.39).

Apesar dos importantes autores latino-americanos apontados por Ramón Gutiérrez, o uso do *ladrillo* pelo grupo não se dá somente como uma referência estética. Para Sergio Ruggeri (RUGGERI, 2015), cuja tese desenvolvida em Veneza abordou a obra de Dieste, a lição do uruguaião aprendida pelo grupo se dá menos pelo uso plástico do tijolo que pela noção material-construção-espaco-

forma, "a estrutura é o invólucro que gera o espaço". Podemos ilustrar essa constatação de Ruggeri através do centro de reabilitação infantil Teletón, obra do *Gabinete de Arquitectura*, quando faz uso dos *ladrillos* nos planos curvos, abobadados ou plissados de fechamento.



Figura 5: Teletón, jardim no acesso do público.

Fonte: acervo do autor, fev. 2014.



Figuras 6 e 7: Teletón, piscinas e acesso aos escritórios. Fonte: acervo do autor, fev. 2014.

Ainda na relação entre material e espaço, há em outras obras do grupo o uso de materiais locais, extraídos muitas vezes dos próprios terrenos, como os muros de pedra da casa *Pleasure Point*, projetada por Cubilla para seu pai em San Bernardino, ou o uso de paredes de terra em projetos mais recentes de Carísimo e Tomboly. Nesse sentido, Montaner (2011, p.33) afirma que geralmente a melhor arquitetura latino-americana desenvolveu suas próprias técnicas arquitetônicas e fugiu do uso crítico e direto de tecnologias importadas, o que remete às palavras de Samuel Mockbee (1998): “como arte social, a arquitetura deve ser feita onde está e a partir do que existe”.



Figuras 8, 9 e 10: Casa Pleasure Point, acesso, cozinha e varanda.

Fonte: acervo do autor, jan. 2015.

No livro *Reflexiones para un mundo mejor* (1983), o arquiteto venezuelano Fruto Vivas

[...] insiste que a tecnologia deveria fornecer melhorias para toda a sociedade e não só para os poderosos; deveria respeitar o conhecimento popular que se transmite por gerações e não zombá-lo e destruí-lo; dever-se-ia trabalhar a partir da base teórica de cada sociedade e não importar tecnologias sofisticadas, o que faz com que os países sejam dependentes (MONTANER, 2011, p. 227-228, tradução nossa).

Sob essa óptica, há também uma relação intrínseca entre materialidade e honestidade estrutural e construtiva (RUGGERI, 2015). Os autores referem-se sempre à tentativa de conceber projetos em que, acabadas as estruturas, esteja também dado o caráter plástico do edifício. Uma obra bruta, estrutural (CARISIMO, TOMBOLY, 2015). Sosa Rabito (2015) relaciona a prática do grupo ao brutalismo inglês proposto pelos Smithson, o uso dos materiais de maneira pura, onde o revestimento é um pecado. Além do aspecto ideológico, existe uma questão novamente pragmática, levantada por Sonia Carisimo na entrevista: quanto menos serviços distintos há no canteiro de obras, mais fácil é o controle sobre a execução. Há, no entanto, diversos casos em que houve a opção ou necessidade de revestir parte das estruturas, geralmente ligados à pouca qualidade da execução do concreto armado. Ainda assim, ficam claras as diferenças entre os materiais utilizados com função portante e os revestimentos:

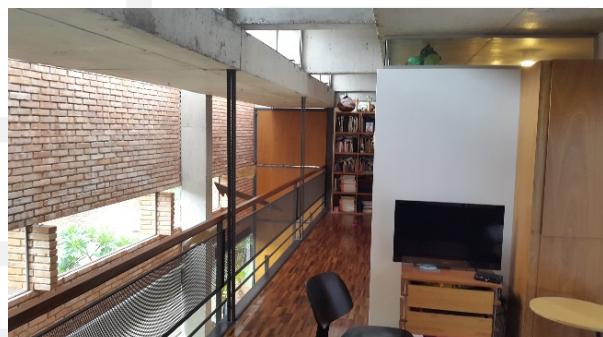
os *ladrillos* são assentados com amarração no primeiro caso e na posição vertical, no último, por exemplo na Casa Octavia.

Percebemos uma relação entre estrutura e espaço mais evidente que entre estrutura e matéria. Muitos dos autores imprimem seus conceitos baseados na premissa de que a articulação espacial é estabelecida pela estrutura. Dado esse partido, deparamo-nos com respostas mais radicais, como as paredes e lajes penduradas na cobertura da Casa Octavia, demonstrando as intenções da autora que inverte o sistema convencional estrutural construtivo; ou as caixas de concreto e *tejuelón* que se equilibram na Casa en el Aire. Porém, mesmo nos casos em que a estrutura é aparentemente menos exigida – o pavimento atirantado da Casa TC ou apoiado em pilares metálicos na Casa Osypyte, as 6 Vigas com vãos que atingem no máximo 8,5m do projeto de Cubilla e Ruggeri – a relação entre estrutura portante e espacial é clara e intimamente relacionada aos usos e à implantação.



Figura 11: Casa en el Aire, vista da rua.

Fonte: acervo do autor, fev. 2014.



Figuras 12 e 13: Casa TC, pavimento superior e térreo.

Fonte: acervo do autor, jan. 2015.



Embora a estrutura tenha um papel importante nas obras, ela não é sempre a primeira condicionante apontada pelos autores na tomada do partido arquitetônico - ela deve se submeter ao espaço idealizado, e não o contrário, e além dos esforços e cargas, deve responder ao lugar, à topografia, às orientações solares (CARISIMO, TOMBOLY, 2015; DUARTE, 2015). Sob esse aspecto, retomamos o "resgate ao espaço da arquitetura paraguaia" mencionado por Meyer.

Também o lindo é que aprendemos a reinterpretar os espaços típicos do Paraguai, do paraguaio, do habitar paraguaio, os materiais, a materialidade. Ou seja, não há indústria aqui, então tudo tem que ser desenhado, inventado, e uma das coisas que mais gosto é tratar de ser inventora (PÉREZ, 2015).

Javier Corvalán (2013, p. 42) propõe que os arquitetos do país buscam sempre “construir sombra, penumbra, *obscuridad*”. De fato, a questão do controle da luz, criação de sombras ou a referência aos espaços intermediários apareceu nas entrevistas realizadas com Sonia Carisimo e Francisco Tomboly; Violeta Pérez; Miguel Duarte; Solano Benítez; Luis Elgue e Sergio Ruggeri; além de conversas com o arquiteto Sergio Fanego, que afirma que a melhor arquitetura paraguaia ainda é a sombra da mangueira.

Eu acredito que uma coisa importante, que amarra todo o projeto [...] é esse conceito do espaço intermediário, que já vem arrastado desde a forma, e aqui no Paraguai responde às questões climáticas, na questão do habitar. Há um livro de Ramón Gutiérrez que fala sobre a transculturação espanhola-indígena: o espanhol que vivia dentro e o indígena que vivia fora. Os espanhóis não podiam impor sua arquitetura, senão tiveram que adaptar-se à forma de habitar aqui: os espaços são sempre as galerias, o *Culata Yovai*<sup>1</sup>), os espaços cobertos mas abertos. [...] Creio que quase todos os projetos sempre tratam disso (Francisco Tomboly, in: CARISIMO, TOMBOLY, 2015).

Sonia Carisimo reitera a relação indissociável entre os espaços internos e externos nessa arquitetura estabelecida como referência aos projetos do grupo (CARISIMO, TOMBOLY, 2015). No entanto, entendemos que este espaço externo não é mais o público, a rua, mas é configurado pelos vazios remanescentes no lote. A casa se configura como um microcosmos (MONTANER, 2011). Os terrenos frequentemente têm seus fechamentos opacos, seja através de muros ou portões, impedindo a relação visual direta com a rua, e as soluções em planta no pavimento térreo são flexíveis e abertas. São notadas exceções na Casa en el Aire e Hamaca, cujos arredores pouco ocupados não exigiram a mesma solução das casas implantadas em áreas consolidados; e na Casa Mburicão, cujas dimensões exíguas do terreno não permitiram a configuração de jardins ou pátios no térreo.

Embora essa organização do programa seja recorrente na arquitetura moderna brasileira – em especial nas casas paulistanas das décadas de 1950 a 1970 (ACAYABA, 1986) – o professor Sosa Rabito defende que no Paraguai essa solução representa uma nova vinculação da casa com o espaço público, onde a área social está implantada na porção posterior do terreno, demonstrando uma ruptura da solução tradicionalmente usada na distribuição do programa de

<sup>1</sup> “[...] uma construção com dois blocos fechados contrapostos, com um espaço entre eles coberto e vazado. As áreas fechadas podem abrigar tanto os quartos como uma sala, um depósito ou, nas configurações mais recentes, a cozinha. O espaço central tem uma utilização variada e flexível, tanto para o trabalho como para o estar, sendo local de encontro e de passagem, constituindo-se numa transição quer entre um “quarto” e outro, quer entre um lado e o outro das áreas externas [...] *del patio de recepción y acceso para el de servicio; del social para el doméstico; del pavimento para la plantación; de afuera para adentro; de lo construido para lo natural; del claro para el oscuro [...]*

necessidades da casa burguesa, até os dias atuais: rua, pátio, jardim, sala e, a partir dessa, os demais ambientes.



*Figura 14: Casa Mburicão, vista da rua.*

Fonte: acervo do autor, fev. 2015.

Esse conjunto reunido de elementos – articulações espaciais, materialidade e determinações estruturais – somado a uma profunda e acertada leitura da realidade social do país se caracterizam como a convergência do pensamento desses arquitetos. Essa visão de mundo compartilhada pelos profissionais foi primeiro percebida nas relações pessoais e profissionais – as afinidades que reuniam o grupo em eventos sociais, onde eram discutidas “questões pontuais” (CARISIMO, TOMBOLY, 2015), foram a base para o amadurecimento das discussões. Soma-se a isso, segundo Ruggeri (2015), um momento de efervescência cultural no campo da música, da literatura, do cinema e da arte, percebido pela primeira vez no país.

A interação entre os autores, reiterada em seus depoimentos, revela que, para além dos trabalhos desenvolvidos em parceria (nas sociedades formalizadas ou colaborações) ou da reunião dada no Taller E, há um desejo de fazer uma arquitetura que seja ao mesmo tempo reflexo e ferramenta de transformação da sociedade que consolida o grupo. Ficam evidentes as relações de amizade, de troca, parcerias e colaborações entre os arquitetos, motivadas pelo desejo de fazer uma arquitetura revolucionária.

Esse espírito de coletividade se manifesta recorrentemente na maneira como se organizam para trabalhar, não apenas em seus escritórios, mas sobretudo em atividades que avaliam imprescindíveis para a sociedade. A partir do reconhecimento da necessidade de se trabalhar em grupo, esses arquitetos concretizaram sua reunião no Taller E (2009) e no Colectivo Aqua Alta (2014) como forma de se fortalecerem, de difundirem o pensamento arquitetônico no ensino e de atenderem às demandas sociais através da prática, maneira encontrada de dar respostas à sociedade.

Os projetos desses autores sintetizam a realidade política e econômica como manifestação dos contextos sociais aos quais estão submetidos, o que no Paraguai assume especial significado. Essa prática é desencadeada pelo discurso, que produz rebatimentos diretos e evidentes na obra. A concepção dos projetos se apropria das condições físicas e socioeconômicas locais.

A investigação é sempre desenvolvida pelo grupo, tanto no ofício quanto na academia. Frequentemente a fala dos arquitetos reitera a indissociabilidade e complementaridade da prática e da docência. A difusão das ideias e dos conceitos se dá nas universidades Nacional, no Taller E, e na Católica. Como resultado, essa reverberação apreende jovens alinhados ao grupo, cujas idades variam de 20 a 60 anos, fato segundo os entrevistados visto pela primeira vez no país.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACAYABA, Marlene Milan. Residências em São Paulo 1947-1975. São Paulo: Projeto, 1986.

BAROSSI, Antonio Carlos. *Ensino de projeto na FAUUSP*: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 2005. 2 v. Tese (Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

BENÍTEZ, Solano. Entrevista. [fev. 2015]. Entrevistador: LOPES, Eduardo Verri. Assunção, 2015. 1 arquivo .mpeg-4 (88 min.).

CARISIMO, Sonia; TOMBOLY, Francisco. Entrevista. [jan. 2015]. Entrevistador: LOPES, Eduardo Verri. Assunção, 2015. 1 arquivo .mpeg-4 (71 min.).

CORVALÁN, Javier. Entrevista. [jan. 2015]. Entrevistador: LOPES, Eduardo Verri. Luque, 2015. 1 arquivo .mpeg-4 (108 min.).

CORVALÁN, Javier. Un fin del mundo. *RITA: Revista Indexada de Textos Académicos*, Madrid, ed. 01, p. 40-43, dez. 2013, p. 42.

DUARTE, Miguel. Entrevista. [jan. 2015]. Entrevistador: LOPES, Eduardo Verri. Assunção, 2015. 1 arquivo .mpeg-4 (58 min.).

GUTIÉRREZ, Ramón. Arquitectura latinoamericana: haciendo camino al andar.

*Arquitectura latinoamericana en el siglo XX*. Barcelona, Buenos Aires:  
Lunwerg, Cedodal, 1998.

KOGAN, Gabriel. Solano Benítez na FAUUSP - Introdução Paulo Mendes da  
Rocha. Vídeo online. Youtube, 31 ago. 2010. Disponível em:  
<<http://www.youtube.com/watch?v=l6QubEZS7LM>>. Acesso em: nov.  
2013.

LOPES, Eduardo Verri. Aproximações sobre arquitetura paraguaia  
contemporânea. 2016. 155 f. Dissertação (mestrado) – Universidade  
Estadual de Maringá, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e  
Urbanismo, Maringá, 2016.

MEYER, Ricardo. Entrevista. [jan. 2015]. Entrevistador: LOPES, Eduardo Verri. San  
Lorenzo, 2015. 1 arquivo .mpeg-4 (16 min.).

MOCKBEE, Samuel. O Rural Studio. 1998. In SYKES, A. Krista (org.). *O campo  
ampliado da arquitetura: antologia teórica 1993-2009*. Tradução Denise  
Bottmann. Revisão técnica Ana Luiza Nobre. São Paulo: Cosac Naify, 2013,  
p. 85-90.

MONTANER, Josep María. *Arquitectura y crítica en Latinoamerica*. 1ª ed. Buenos  
Aires: Nobuko, 2011, p. 33.

PÉREZ, Violeta. Entrevista. [jan. 2015]. Entrevistador: LOPES, Eduardo Verri.  
Assunção, 2015. 1 arquivo .mpeg-4 (43 min.).

ROCHA, Paulo Mendes da. A construção do olhar de Paulo Mendes da Rocha:  
depoimento a Maria Isabel Villac. Mar. 1995 e maio 2007. In: VILLAC, Maria  
Isabel (Org.). ROCHA, Paulo Mendes da. *América, cidade e natureza*. São  
Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 34.

RUGGERI, Sergio. Entrevista. [fev. 2015]. Entrevistador: LOPES, Eduardo Verri.  
Assunção, 2015. 1 arquivo .mpeg-4 (61 min.).

SOSA RABITO, Carlos Humberto. Entrevista. [fev. 2015]. Entrevistador: LOPES,  
Eduardo Verri. San Lorenzo, 2015. 1 arquivo .mpeg-4 (82 min.).

## **Fazendo Arquitetura, Pensando Arquitetura: Novas Perspectivas na Teoria do Projeto**

## **Making Architecture, Thinking Architecture: New Perspectives in Design Theory**

## **Haciendo Arquitectura, Pensando Arquitectura: Nuevas Perspectivas en la Teoría del Proyecto**

*Rogério de Castro Oliveira. Arquiteto. Dr.ed. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Ritter dos Reis; docente colaborador do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Porto Alegre, Brasil.  
rogerio\_castro@uniritter.edu.br; rco@ufrgs.br.*

### **Resumo**

Este artigo propõe um programa de investigação voltado para o estudo de como se organizam os saberes arquitetônicos na prática projetual contemporânea. A delimitação deste campo disciplinar aceita uma noção de contemporaneidade ancorada não em objetos, mas na atualidade e simultaneidade das ações que o arquiteto exerce sobre os objetos que constituem o universo da arquitetura. Nesse contexto, a indagação epistemológica não se opõe às abordagens metodológicas do projetar, mas as relativizam, problematizando eventuais pretensões normativas universais. O estatuto epistêmico do projeto de arquitetura se apresenta, neste sentido, aberto a possibilidades de realização que assumem um caráter local, isto é, implicam o reconhecimento de um campo restrito de critérios de aplicabilidade. Para esboçar uma matriz disciplinar, estendida entre um campo de "configurações" e "projetos", são propostas categorias constitutivas do campo discursivo nela implicado, distribuídas em três domínios: dos objetos, dos saberes e das práticas. Esta categorização se abre à discussão crítica sobre a especificidade epistêmica do pensamento arquitetônico.

**Palavras Chave:** arquitetura, teoria do projeto, epistemologia.

## Abstract

This paper proposes a research programme aiming an inquiry of how architectural knowledge is organized in a contemporary design practice. This delimitation of such disciplinary field accepts a notion of contemporaneity unattached to objects, but to the actuality and simultaneity of the architect's actions upon the objects that constitute the universe of architecture. Beneath this context, the epistemological quest does not preclude methodological approaches to designing, but relativizes them by questioning any normative claims. The epistemic status of the architectural project is presented, in this sense, as open to possibilities of achievements assuming a local character, i.e., implies recognizing a limited field of applicability criteria. In order to outline a disciplinary matrix extended between "configurations" and "projects", constitutive categories implied in its discursive field are proposed and distributed in three domains: those of objects, of knowledge, and of practice. Although hypothetical, this categorization is open to a critical discussion about the epistemic specificity of architectural thought.

**Keywords:** architecture, design theory, epistemology

## Resumen

Este artículo propone un programa de investigación dedicado al estudio de cómo se organizan los saberes arquitectónicos en la práctica proyectual contemporánea. La delimitación de ese campo disciplinar reconoce una noción de contemporaneidad anclada no en objetos, sino en la actualidad y simultaneidad de las acciones que el arquitecto ejerce sobre los objetos que constituyen el universo de la arquitectura. En ese contexto, la acepción epistemológica no se opone a las aproximaciones metodológicas del proyectar, pero las relativizan, problematizando eventuales pretensiones normativas universales. El estatuto epistémico del proyecto de arquitectura se presenta, en ese sentido, abierto a posibilidades de realización que asumen un carácter local, es decir, implican el reconocimiento de un campo restricto de criterios de aplicabilidad. Para delinear una matriz disciplinar extendida, entre un campo de "configuraciones" y otro de "proyectos", son propuestas categorías constitutivas del campo discursivo en ella implicado, distribuidos en tres dominios: de los objetos, de los saberes y de las prácticas. Aunque hipotética, esta categorización se abre a la discusión crítica de la especificidad epistémica del pensamiento arquitectónico.

**Palabras Clave:** arquitectura, teoría del diseño, epistemología

## INTRODUÇÃO

**“P**ensar arquitetonicamente", hoje, implica repensar a complexidade do fazer arquitetônico a partir de panoramas epistêmicos que descontinam novas possibilidades de interagir com uma prática cotidiana da arquitetura na qual, com frequência, não mais reconhecemos muitos dos atributos do que até agora se entendia como "boa arquitetura". Embora, quer por mitemismo, quer por contraste, ainda nos situemos tacitamente em um universo de realizações que ostentam – quase sempre – as marcas do Movimento Moderno, também colocamos em questão a atualidade dessas referências diante da espessura histórica que as afasta de nós.

Não podemos ignorar o paradoxo de obras das quais nos aproximamos tendo como pano de fundo uma datação por vezes quase centenária, como é o caso do Pavilhão de Barcelona, mas com o agudo sentido de que, na sua materialidade, o distanciamento temporal convive com uma aguda percepção de sua "contemporaneidade". Se o moderno ganha permanência no passado, instalando-se em cronologias que buscam ordenar na narrativa histórica uma sucessão de acontecimentos, o contemporâneo parece situar-se fora do calendário. Seria a noção de contemporaneidade, então, análoga à de atemporalidade? Esta tentadora simplificação não responderia, contudo, ao reconhecimento de que a contemporaneidade remete a uma confluência de tempos, a uma simultaneidade de momentos enfeixados no desenrolar de uma ação da qual falamos no presente do indicativo. Para falarmos do Pavilhão de Barcelona, outros tempos verbais também são possíveis. Há os que narram ações que levaram, no passado, à sua construção, demolição e posterior reconstrução, assim como há os que procuram dar conta da projeção futura de suas qualidades na concepção arquitetônica de projetos ainda por fazer. Este argumento aproxima-se de uma definição de contemporaneidade situada na vertente explorada por Paul Ricoeur, na qual o campo histórico se estende sobre a "*trama dos contemporâneos, dos predecessores e dos sucessores*" (RICOEUR, 1997, p.187). No "*reino dos contemporâneos*", o fenômeno originário é o do desenvolvimento simultâneo de vários fluxos temporais" (ibidem, p. 191). Para tanto, é preciso "reefetuar o passado no presente" (ibidem, p. 244) ou, ainda, "presentificar" o passado através da reconfiguração do contexto de ação original.

Evocando mais uma vez a presença do Pavilhão projetado para um momento específico, o da Exposição Universal de Barcelona, trata-se agora da "mesma" obra (embora não seja, materialmente, a mesma, mas uma magnífica e fidedigna cópia), desdobrada simultaneamente em monumento que evoca o evento original, e em documento que atualiza o legado projetual de Mies Van der Rohe. Neste duplo sentido, o Pavilhão recusa qualquer atribuição de contemporaneidade: ele é nosso predecessor, pertence à história do Movimento Moderno. O mesmo edifício, contudo, instala-se simultaneamente em um tempo presente, definidor de sua contemporaneidade como marco identificador da cidade, referência turística de primeira ordem, local de reverente peregrinação para arquitetos e estudantes, e assim por diante. A contemporaneidade, portanto, não está no objeto, mas nos

múltiplos usos que dele fazemos, como quando o incluímos no âmbito de um repertório arquitetônico ativo, onde interpretações próximas ou distantes da concepção original da obra propõem a sua metamorfose em outras realizações. Neste contexto, as manipulações do Pavilhão como referência arquitetônica, sua "reprojetação", por assim dizer, compartilham com as operações do novo projeto uma mesma contemporaneidade, que pode se desfazer quando essas sequências de ações não coincidam no tempo.

As práticas se organizam em torno de um núcleo de ações coordenadas entre si, voltadas para finalidades que as caracterizam e as diferenciam umas das outras. Como campo de ação, porém, cada prática se efetiva na relação com outras práticas, amalgamadas no âmbito de uma contemporaneidade compartilhada e mutuamente reconhecível. O mesmo pode ser dito sobre o campo de aplicabilidade das teorias do projeto. Indissociável das práticas, a reflexão teórica é sempre contemporânea de uma produção, no interior da qual vamos construir seus postulados. Uma teoria não se esconde no passado, nem se refugia, fora de nosso alcance, em um futuro puramente especulativo: os vínculos operativos entre teoria e prática são sempre contemporâneos, se conjugam no mesmo tempo.

O deslocamento da historicidade para a contemporaneidade não se dá, porém, sem desvios de significado. Este fenômeno perturbador atinge, hoje, a própria palavra *arquitetura*, que passa a designar saberes e práticas onde não mais reconhecemos vínculos com a obra de arquitetura, a não ser com vago sentido metafórico. A busca em uma base de artigos científicos, por exemplo, nos coloca diante de referências a *arquiteturas* extraídas de contextos tão diversos como informática, medicina, ecologia, epistemologia, etc., a ponto de obscurecer o significado daquilo que os clássicos definiriam sem hesitação como a arte de construir. Mais do que designar uma construção, porém, o termo "arquitetura" passa a designar algo que tem a ver vagamente com a noção de rede, de sistema complexo de relações entre partes que não mais se identificam com a materialidade da edificação. A caracterização da arquitetura como *cosa mentale*, atribuída a Leonardo, ganha, com novos contornos, atualidade. Se esta polissemia evidencia, de um lado, o poder de sugestão da prática arquitetônica como metáfora de toda uma família de atividades onde a noção de construção de um objeto de pensamento se instala como traço fisionômico comum, ela também se insinua, rebatendo-se sobre a fonte, no próprio campo de saberes onde os praticantes da arquitetura até há pouco viam um domínio confortavelmente demarcado. Vindos de fora, estes novos olhares mostram, em seu distanciamento, como visões externas do que sejam "as arquiteturas" podem retroagir sobre a Arquitetura dos arquitetos, de modo a trazer consigo renovações e ampliações dos significados a ela tradicionalmente atribuídos.

Embora uma multiplicidade de perspectivas caracterize a dispersão polissêmica das arquiteturas em diversos campos de conhecimento, este artigo coloca em discussão a epistemologia do projeto como chave para a compreensão de modos de pensamento contemporâneos em confronto com o saber arquitetônico tradicional. Esta escolha é, em parte, circunstancial, ditada por itinerários de pesquisa já percorridos. Mas é também proposital, fundamentada em paralelismos entre discussões recentes no âmbito da filosofia da ciência, a

exemplo das recentes investigações conduzidas no Collège de France por Claudine Tiercelin (2014a, 2014b) e seu grupo de pesquisa (CHEVALIER; GAULTIER, 2016), e sistematizações propostas na primeira metade do século dezenove por Quatremère de Quincy<sup>(1823)</sup>.

Retrospectivamente, este percurso remonta a Jean Ladrière (1970), cuja distinção entre *processos* e *arquiteturas* autoriza tais aproximações e constitui referência fundamental nesta discussão. Donald Schön (1987), por sua vez, na sua pesquisa realizada no MIT, lança a noção de uma *epistemologia da prática* que vê no aprendizado do projeto arquitetônico seu modelo mais acabado, estendendo-se a partir dele para a formação em outras práticas profissionais. A investigação de Jean-Blaise Grize (1990) sobre a lógica natural e os limites da lógica formal, assim como a de Gilles-Gaston Granger (1999) sobre o pensamento espacial (*la pensée de l'espace*), assomam, dentre um amplo conjunto de trabalhos, como contribuições cruciais para o entendimento do problema epistemológico que circunda o projeto. Abraham Moles (1995) auxilia na caracterização dos padrões de científicidade da pesquisa sobre o projeto, em seu derradeiro escrito sobre *as ciências do impreciso*.

Contra este quadro constelam-se modos de pensar legados pela retórica dos primeiros arautos do movimento moderno, capaz de compensar os exageros da propaganda com o vigor poético de exaltadas realizações. Elas ainda nos acompanham, e devem ser por nós ciosamente guardadas, mas é inegável que, nesta segunda virada de século da arquitetura moderna, essas obras admiráveis não são mais nossas contemporâneas. Muitas permanecem fonte perene de inspiração, outras ainda constituem soluções exemplares que servem de guia para realizações, mas o ambiente que as gerou provoca estranhamento e incompreensão se trazido para o dia a dia de uma prática da arquitetura que não mais se identifica com os ideais de uma redentora "civilização maquinista". A tarefa de construir padrões de pensamento capazes de promover a assimilação da arquitetura moderna a novos entornos epistêmicos impõe-se, portanto, como tema de reflexão e investigação indissociável de uma prática profissional que não mais se reconhece no *zeitgeist* invocado pelos ideólogos de uma modernidade já superada.

## TEORIAS DO PROJETO ENTRE METODOLOGIA E EPISTEMOLOGIA

Esgotado o período heroico do Movimento Moderno, quando a mão do arquiteto era guiada pela crença na sua capacidade intrínseca de traduzir o "espírito da época", mais do que por uma justificativa racional de seus propósitos, o vazio deixado pelo fim das ilusões milenaristas desencadeou a partir do segundo pós-guerra uma atribulada busca por novas certezas. Neste quadro, tão bem descrito por Colin Rowe, a falácia das prescrições modernistas diante do "desastre contemporâneo" ao qual aludia, pessimista, Le Corbusier, fez ruir o sonho de se construir, sobre *tabula rasa*, uma nova cidade para um novo mundo (Cf. ROWE; KOETTER, 1978). A busca de novas fundamentações para a prática do arquiteto ganha impulso pela investigação metodológica que tem início em trabalhos pioneiros como os de Christopher Alexander (1964), Christopher Jones (1970) e Geoffrey Broadbent (1973), empenhados em obter uma formalização de procedimentos capazes de instrumentar normativamente a execução de um projeto. Antes disso, nos anos trinta, funcionalistas como

Hannes Meyer e Ludwig Hilberseimer já haviam apregoado a primazia dos procedimentos puramente técnicos sobre a expressão do *esprit nouveau*, mas reduziam suas pretensões a uma adesão igualmente irracional a processos de determinação da forma arquitetônica a partir de requerimentos externos que seriam manejados pelo arquiteto com absoluta neutralidade.

Embora os esforços metodológicos dos anos cinquenta e sessenta se afastem da científicidade positivista implicada na ideologia funcionalista, concedendo ao arquiteto certa autonomia na qualificação estética da obra de arquitetura, com ela coincidem ao considerar a configuração do projeto a resultante de um caminho previamente traçado. O desejo de atribuir ao ato de projetar uma confortável previsibilidade alimentava o ideal de otimização de seus resultados. Nesta perspectiva, no desenrolar de um projeto sempre poderiam surgir alternativas, mas apenas uma responderia ao conjunto de parâmetros definidos de antemão como "necessários", na esperança de que esses parâmetros descreveriam integralmente as qualidades que deveriam ser atribuídas ao produto final de um processo que assume total protagonismo. Decorre daí a opinião, tantas vezes enunciada, de que o que interessa é o processo, não o produto.

Desde então, impulsionada pela introdução de ferramentas digitais, a pesquisa metodológica abriu amplo leque de abordagens, ocupando posições situadas entre os extremos da determinação e da indeterminação das configurações arquitetônicas. É indiscutível que a proposição de métodos judiciosos e eficazes de trabalho é muito útil para o aprimoramento do ofício, mas não podemos esquecer que a ênfase unilateral no *como fazer* desloca a questão primordial: *fazer o quê?* Nem pura forma, nem puro conteúdo, o projeto se sustenta na mútua relação entre os dois termos. Na busca deste incerto equilíbrio, instalaram-se questões não contempladas por uma ênfase metodológica unilateral.

Prescrever o "como fazer", sem indagar o "que fazer", deixa em aberto uma questão crucial: a da validação dos métodos quando contrapostos a condições específicas de aplicação a diferentes contextos, tanto físicos como sistêmicos. Em outros termos, a proposição do método deve ser acompanhada da delimitação de seus critérios de aplicabilidade, a menos que se defenda, como no século dezoito, a instauração de um método universal. Na ausência deste, devemos admitir que as metodologias não são prescrições absolutas, mas possibilidades de ação. A proposição de um método se reveste, portanto, de um caráter epistêmico, explícito ou implícito, que remete a uma outra investigação, sobre como se organizam os saberes contra os quais se recortam as diferentes escolhas metodológicas.

Para que se julgue a admissibilidade e o alcance das metodologias é preciso, antes, apreender a epistemologia subjacente a seus procedimentos, interrogando as condições de existência das arquiteturas que a elas aderem. Quando Franco Purini, por exemplo, nos remete a uma arquitetura didática ("a arquitetura didática faz sua própria poética da descrição exata de seu construir-se"), ele produz um recorte que explicita essas condições, estabelecendo uma separação entre uma arquitetura que é didática e outra, que não é (PURINI, 1984, p. 182). A argumentação de Purini deixa claro que essas arquiteturas são pensadas de maneiras distintas, assim como, podemos inferir, também o são seus modos de produção. Desde o ponto de vista metodológico, elas também se situam em

diferentes campos de ação projetual. Seus horizontes cognitivos são diferentes, e eles interrogam diferentemente a realidade que os cerca e a própria natureza da obra de arquitetura que nela se insere. Parafraseando Laugier<sup>1</sup>, Le Corbusier já dizia que todo projeto bem-sucedido começa por uma pergunta bem colocada (*la question bien posée*) (LE CORBUSIER, 1943). Para bem colocar a questão, porém, é preciso situá-la no campo operativo do conhecimento arquitetônico, relacioná-la com saberes que emanam das práticas que caracterizam, em seu conjunto ou, em parte, os fazeres do ofício. É preciso "pensar arquitetonicamente".

## EPISTEMOLOGIA DA PRÁTICA

O projeto arquitetônico é uma prática que reconhecidamente assume uma especificidade cognitiva, uma maneira de pensar que lhe é própria e se manifesta na configuração do espaço habitado, em sua organização e em seus usos materiais, figurativos e simbólicos. Para Donald Schön, o problema central da formação profissional em arquitetura é o aprendizado de uma "prática reflexiva" que leva o estudante a construir operativamente um saber que não se obtém pelo conhecimento prévio de um conjunto de enunciados teóricos, mas emana do próprio exercício das técnicas projetuais, onde se mesclam procedimentos inventivos e convencionais. Nesta perspectiva, a teoria não guia, mas segue a ação; Schön enuncia uma "epistemologia da prática" que atribui ao ato de projetar um contexto explicativo que o enriquece sem, contudo, determiná-lo (SCHÖN, 1987). Schön chega a esta formulação a partir do convívio com os ateliês de projeto do MIT, prolongado na investigação que realizou sobre os modos de educação profissional baseados na prática. Sem ser arquiteto, identificou no ensino de projeto o mais acabado exemplo de sua concepção epistemológica. Para Schön, a formação do arquiteto implica construir na prática um modo de pensar, isto é, um pensamento arquitetônico.

Uma versão exacerbada e provocadora desta assimilação da teoria à prática é defendida por John Hejduk: "quando um arquiteto está pensando, ele pensa arquitetura e seu trabalho é sempre arquitetura, seja qual for a forma que ele assuma". E acrescenta: "nenhuma área é mais arquitetônica do que qualquer outra"<sup>2</sup> Embora deliberadamente polêmica, esta asserção encontra repercussões no debate contemporâneo sobre a delimitação e extensibilidade do campo operativo da arquitetura, inaugurado por Le Corbusier nos esclarecimentos que abrem a publicação de *Le Modulor* (1950, p. 9), onde o autor explica que a palavra "Arquitetura" deve ser entendida como abrangendo "casas, palácios ou templos, barcos, automóveis, vagões, aviões"; "o equipamento doméstico ou industrial, ou das trocas"; "a arte tipográfica dos jornais, das revistas ou dos livros". Desta lista tão abrangente, que vai da casa ao livro<sup>3</sup>, infere-se que não é no objeto material que se encontra a especificidade da arquitetura, mas em algo

1 Laugier afirmava em seu *Essai sur l'architecture* (Paris: 1753) que "se a questão está bem colocada, a solução será indicada" [si la question est bien posée, la solution sera indiquée].

2 When an architect is thinking, he's thinking architecture and his work is always architecture, whatever form it appears in. John Hejduk, citado no press release da exposição Other Soundings: Selected Works by John Hejduk, 1954-1997 (<http://www.cca.qc.ca/en/explore?event=2714>, acessado em 12/06/2016).

3 My books, for instance, are architecture that you can build in your head. (Ibidem).

comum à produção de tais objetos, ao modo de concebê-los. A arquitetura não mais se define empiricamente pela referência a um catálogo limitado de artefatos definidores do campo de atuação profissional do arquiteto. Qualquer busca na Internet mostra que o próprio vocábulo "arquitetura" aplica-se, hoje, a tantos contextos e usos diferentes que parece próximo o dia em que se cumprirá a profecia de Hans Hollein: "tudo é arquitetura" (HOLLEIN, 1969).

A expansão do catálogo, de modo a abranger um conjunto heterogêneo e indeterminado de objetos, sempre aberto a novas inclusões, caracteriza a crescente abstração do projeto moderno, ao qual passa a atribuir maior autonomia, independizando-o do momento de materialização da obra. No princípio do século vinte, Julien Guadet, catedrático de teoria da arquitetura da Ecole des Beaux-Arts, postulava que um projeto deveria propor a composição de algo pensado como construível sem, contudo, ter como finalidade ser efetivamente construído. Um atributo da composição arquitetônica deve ser a "construtibilidade", considerando que a partir do projeto a construção é possível, mas não é necessária. Para o arquiteto, a construção é "a realização de uma coisa que ele deve ter antes concebido" [*la réalisation d'une chose qui'il doit avoir d'abord conçue*] (Guadet, 1910, v. 1, p. 7).

A posição de Guadet não era original. Na última década do século dezoito, Boullée escrevia em seu *Essai sur l'art*<sup>4</sup> ser "um erro grosseiro" definir a arquitetura como a "arte de construir" vitruviana. Para ele, "Vitrúvio toma o efeito pela causa":

Nossos primeiros pais somente construíram suas cabanas após ter concebido sua imagem. É esta produção do espírito, esta criação que constitui a arquitetura, a qual nós podemos, em consequência, definir como a arte de produzir e levar à perfeição qualquer edifício. Portanto, a arte de construir não é senão uma arte secundária, que nos parece conveniente denominar a parte científica da arquitetura. [Nos premiers pères n'ont bâti leurs cabanes qu'après em avoir conçu l'image. C'est cette production de l'esprit, c'est cette création qui constitue l'architecture, que nous pouvons, en conséquence, définir l'art de produire et de porter à la perfection tout édifice quelconque. L'art de bâtir n'est donc qu'un art secondaire, qu'il nous paraît convenable de nommer la partie scientifique de l'architecture.] (Boullée, 1968, p.49).

A generalização de Schön associa-se a estas manifestações, tão afastadas no tempo, ao constatar que a especificidade da arquitetura reside em uma certa maneira "arquitetônica" de pensar, de organizar a ação. Kant já havia utilizado esta metáfora na sua Arquitetônica da Razão Pura, definindo-a como "a arte de construir um sistema" (KANT, 2001, p. 669-681). Esta construção, contudo, é descrita como um sistema fechado, concebido autonomamente pelo puro exercício da razão, sem qualquer interferência externa. Tratando concretamente do fazer arquitetônico, porém, Schön nega esta posição idealista ao preconizar não o despreendimento deste pensamento em relação às práticas do ofício, mas seu enraizamento em um múltiplo e complexo contexto de concepção e

<sup>4</sup> Conjunto de textos manuscritos concluído na última década do século dezoito e publicados apenas em 1968.

produção do espaço habitado. No domínio do fazer, não há teoria dissociada da prática. Esta abordagem epistemológica nega precedência a uma racionalidade técnica normativa, que queira se impor como prescrição de procedimentos e instrumentos capazes de dirigir a ação a partir de elementos e requerimentos fixos, integralmente determinados *a priori*.

Neste ponto, nos deparamos com a precursora sistematização teórica proposta no início do século dezenove por Quatremère de Quincy, Secretário Perpétuo da Academia de Belas-Artes francesa. No Preâmbulo a seu ensaio sobre a imitação nas belas-artes (*Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, publicado em 1823), problematiza o idealismo kantiano, considerando que ao pretender "reunir todas as noções em um princípio geral", Kant torna-se incompreensível para a maioria, a ponto de que mesmo os que creem alcançá-lo, nele discernem apenas uma espécie de "ponto de concentração onde o todo absorve as partes" (Ibidem, p. vj). Afastando-se da pura teoria, Quatremère centraliza na arquitetura a discussão sobre a relação entre teoria e prática artística, adiantando pontos de vista que anunciam uma linha de investigação que ocupará a filosofia da ciência ao longo do século vinte:

Eu penso que foram antes as belas obras de arte que deram nascimento às teorias, do que as teorias às belas obras. Mas há belas teorias que também são, no seu gênero, belas obras, e nas quais muitas pessoas encontram prazer. Assim, não devemos indagar para que serve uma poética mais do que indagamos para que serve um poema. [Je pense que les beaux ouvrages des arts ont plutôt donné naissance aux théories, que les théories aux beaux ouvrages. Mais il y a de belles théories qui sont aussi en leur genre de beaux ouvrages, et auxquelles bien de personnes prennent plaisir. Ainsi on ne doit pas plus demander à quoi sert une poétique que demander à quoi sert un morceau de poésie.] (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1823, p. xii).

A ideia de que é a obra que dá nascimento à teoria, e não o contrário, está presente na concepção da "epistemologia da prática" proposta por Schön. Nesta perspectiva, a prática reflexiva se manifesta em dois momentos complementares: o da reflexão-na-ação (*reflection-in-action*) e o da reflexão-sobre-a-ação (*reflection-on-action*). O primeiro momento constitui e interioriza na ação o saber-fazer, sem, porém, enunciá-lo; estes saberes são aceitos tacitamente como parte da *expertise* profissional. O segundo momento formaliza o conhecimento implícito na prática, organizando-o em técnicas e estratégias projetuais, repertórios de soluções exemplares, tipologias, sistematizações metodológicas, e assim por diante, conjunto heterogêneo de enunciados (verbais ou figurais), procedimentos e proposições a que convencionamos chamar de "teoria do projeto". Ambos os momentos implicam, no caso da arquitetura, "pensar arquitetonicamente". É neste mesmo sentido que Quatremère de Quincy inclui na ordem da produção artística tanto a poesia como a poética.

A prática reflexiva é meio de construção de conhecimento, primeiro no próprio contexto da experiência projetual, que dá lugar a um saber-fazer, e depois na explicitação e formalização desses saberes em teorias explicativas (SCHÖN, 1987). Podemos acrescentar ao modelo de Schön a observação de que a

teorização sobre a prática se reveste de um caráter metodológico histórico-critico, no momento em que se volta para os resultados do trabalho realizado.

O reconhecimento da especificidade epistêmica do pensamento arquitetônico reforça a pertinência de se incorporar às teorias do projeto uma abordagem epistemológica. Foi talvez Colin Rowe o primeiro a incluir com sucesso em seus escritos, particularmente em *Collage City* (juntamente com Fred Koetter), uma discussão sobre os fundamentos epistemológicos da concepção arquitetônica, chamando a atenção para frequentes fraturas e descontinuidades entre o que os arquitetos fazem e o que dizem, em especial nas vanguardas arquitetônicas do século vinte, bem como em seus antecedentes a partir do Illuminismo (ROWE; KOETTER, 1978). Antes disso, a "arquiteturologia" de Philippe Boudon e seus seguidores tentou (e continua tentando) instituir uma ciência da concepção arquitetônica, engessada, porém, por um transcendentalismo que insiste em definir de maneira unitária a natureza do conhecimento circunscrito pela Arquitetura, tomada em sua totalidade (BOUDON, 1971). Contudo, uma epistemologia comprometida com os aspectos operativos do fazer arquitetônico, tomado em sua multiplicidade de manifestações, se volta para os aspectos construtivos dos saberes e das práticas. Neste caso, o que interessa indagar é, fundamentalmente, como o conhecimento passa de um patamar de menor organização para outro de maior organização, relacionando formas e conteúdos. A definição sintetiza o programa de investigação da epistemologia construtivista (ASCHER, 1983).

No caminho aberto por Colin Rowe, o campo disciplinar da arquitetura é visto não como ciência empírica ou lógico-matemática, mas como construção crítica cujo rigor repousa sobre uma lógica de significações atribuídas à realidade por ações humanas que, coordenadas entre si, a ordenam e transformam. Na teoria do projeto, este enfoque direciona a indagação epistemológica para metas mais operativas, afastando-a do círculo fechado de indagações ontológicas universais que querem definir "o que é a arquitetura" ou "quais são suas qualidades essenciais", e assim por diante. A construção disciplinar de uma epistemologia do projeto pode ser assumida como uma *reflection-on-action* que, se quisermos, assume os contornos de um metaprojeto de arquitetura, análogo à poética invocada por Quatremère. Na tradição clássica, uma poética tem a ver com os modos de fabricação (*poiesis*) do artefato, ou seja, da coisa feita com arte: poeta é quem fabrica o poema.

## UM PROGRAMA DE INVESTIGAÇÃO

As considerações acima demarcam os contornos do campo discursivo no interior do qual o presente estudo busca situar uma epistemologia do projeto, entendida como parte de uma epistemologia da prática. É preciso levar em consideração que a epistemologia não constitui um corpo teórico coeso, unitário, unidirecional. Melhor seria falarmos, no plural, de epistemologias concorrentes, até mesmo opostas, implicando diferentes aproximações ao desenvolvimento cognitivo no interior de uma disciplina. Além disso, estas aproximações se dão em diversas escalas de abrangência, definidas por usos e significados ligados às ações que definem, no interior da disciplina, as práticas

produtivas. Assim, a epistemologia do projeto não se aplica à totalidade dos saberes abrangidos pelos quadros disciplinares da arquitetura, tomada na multiplicidade de suas manifestações; há saberes e práticas que não se incluem no domínio do projeto, embora participem amplamente das atividades profissionais do arquiteto. Há, inclusive, modos não projetuais de produção da arquitetura, embora permaneçam restritos a contextos de aplicação particulares. Contudo, desde a revolução paradigmática promovida por Alberti, afirma-se o protagonismo do projeto como técnica e meio de representação concreta da concepção arquitetônica, hoje hegemônico na prática e na formação profissional do arquiteto. Mesmo assim, no interior desta mesma formação não há concordância quanto à fundamentação que sustentaria um modelo explicativo de suas técnicas e métodos. Concepções empiristas, funcionalistas, formalistas, espontaneístas, etc., surgem como opções teóricas raramente explicitadas na reflexão sobre o projeto que tem lugar na pesquisa acadêmica.

A delimitação de um campo da investigação epistemológica não é neutra. Neste estudo, volta-se explicitamente para uma concepção interacionista, teórico-prática, do desenvolvimento cognitivo implicado na formação profissional situada no ateliê de projetos. Esta posição vê na ação projetual, em particular, a gênese de um saber prático que se reconstrói continuamente e, uma vez submetido a escrutínio crítico, pode ser enunciado em construções teóricas que generalizam aquilo que antes permanecia ligado à especificidade de um mesmo contexto de aplicação. Tais generalizações, contudo, não pretendem uma aplicabilidade universal: seu alcance encontra limites na permanência de significados locais que asseguram a possibilidade de reconhecimento e de sua transposição a outros contextos, com os quais mantêm alguma relação arquitetônica de correspondência. Estas correspondências, em seu conjunto, definem o que poderíamos chamar de "pré-configuração" da proposição arquitetônica que conduz a um novo projeto. Assim, desde um duplo ponto de vista, epistêmico e arquitetônico, poderíamos conceber uma matriz disciplinar contida entre dois polos: o do estudo abstrato de prefigurações espaciais, organizadas em tipos e repertórios, e o da produção de configurações projetuais que se concretizam em registros gráficos e construções materiais, constituindo referências adotadas quer como modelos, quer como paradigmas.

No primeiro caso, os *tipos* descrevem classes de edifícios com características comuns que podem ser transferidas a uma obra individual, enquanto os *repertórios* organizam tipologias em categorias que, embora distintas, apresentam afinidades que resultam de escolhas mais ou menos convencionais. No segundo caso, os *modelos* constituem referências *ad hoc*, aplicadas a situações específicas como escolhas circunscritas a uma prática individual, diferenciando-se assim dos *paradigmas*, entendidos como soluções arquitetônicas e urbanísticas tacitamente aceitas como exemplares pela maioria dos que compartilham uma mesma formação profissional, ainda que exercendo-a em diferentes contextos. Tais contextos, com inevitáveis superposições, podem ser didaticamente distribuídos em três domínios: dos objetos, dos saberes e das práticas.

No domínio dos objetos, a investigação epistemológica busca uma compreensão do conhecimento tácito que se concretiza na prática projetual. A dimensão

cognitiva do projeto se mostra na sua própria materialidade documental, aberta a releituras que alimentam o discurso crítico. Tais interpretações, uma vez enunciadas, podem propor tematizações generalizáveis a casos similares; formam-se então "catálogos" compartilháveis de soluções exemplares, cuja organização interna atende a critérios explicativos. Nesta passagem do particular ao geral situa-se a gênese da reflexão teórica sobre o projeto.

No domínio dos saberes, a racionalidade crítica articula-se com as "técnicas de invenção" (cf. PURINI, 1984) do objeto arquitetônico. Esta confluência, quando explicitada, assume decidido caráter didático, o que faz do ensino de projeto campo privilegiado para a construção de teorias explicativas aplicáveis aos processos projetuais de concepção e representação de proposições arquitetônicas. A epistemologia do projeto está na base, portanto, da própria indagação pedagógica: a educação do arquiteto para o projeto — no sentido genérico de *design* — coloca questões metodológicas que exigem, para sua elucidação, a adoção de hipóteses operativas sobre a natureza do desenvolvimento cognitivo implicado na prática projetual. Nessa perspectiva, adquire relevância epistemológica a noção de composição, tradicional na arquitetura e seu ensino. Na hipótese aqui adotada, o pensamento arquitetônico é compositivo, isto é, organiza-se espacialmente em configurações onde está presente a relação entre partes e totalidade. O conceito de composição transcende, assim, ao da produção de um artefato em particular, para formular-se como meta-composição, ou seja, como sistema dinâmico de composições entre composições, ou a partir de composições (superando os limites da composição elementar de Durand). O reconhecimento desse dinamismo já está contido na observação de Quatremère de Quincy (1823) de que não há, de fato, "composição", mas "decomposições e recomposições sucessivas".

No domínio das práticas, a epistemologia do projeto constitui caso particular da "epistemologia da prática" (SCHÖN, 1987). Enquanto coordenação de ações práticas, a atividade projetual se organiza em esquemas que, uma vez explicitados, podem ser aplicados a situações similares. A atribuição de significados aos esquemas de ação conduz à formação de sistemas de significações aplicáveis à concepção da obra de arquitetura. Essas sistematizações podem ser incluídas em estruturas de conjunto; em termos arquitetônicos, em tipologias. A investigação epistemológica procura enunciar, a partir da prática projetual, métodos e procedimentos de construção do espaço arquitetônico, unindo em uma mesma ordem o fazer e o saber. Uma epistemologia do projeto se situa na confluência desses âmbitos, buscando enunciar as condições de sua interdependência na atividade projetual. O projetar assume, assim, um sentido duplamente construtivo: do objeto, no polo técnico de sua realização, e do sujeito, no polo formativo.

## CONCLUSÃO

A incerteza que se impõe ao ato de projetar, exigindo constante opção entre alternativas e tomadas de decisões onde intervêm, ao lado de uma racionalidade inventiva, o próprio acaso, é pensada e aceita como parte essencial do trabalho do arquiteto. Este ponto de vista incorpora-se à maneira

de tratar as questões pedagógicas: nem os alunos, nem os docentes, podem contar com ilusórias certezas às vezes alimentadas pela crença na previsibilidade do caminho a seguir. A prática do projeto, assim como o seu aprendizado, depende muito mais da sua definição epistemológica, ou seja, de como é entendida a organização progressiva dos saberes construídos na exercitação projetual, do que na adoção de procedimentos padronizados, apesar das constantes discussões metodológicas sobre o "processo de projeto". A pesquisa epistemológica se propõe a confrontar criticamente esse dilema, discutindo suas repercussões no âmbito da teorização sobre o projeto. Instaurar um ambiente de debate isento de contenciosidade se mostra, em um meio acadêmico cada vez mais competitivo, um anseio distante. Nas escolas de arquitetura, o ambiente cooperativo do *atelier* representa, contudo, uma oportunidade de superação de tais dificuldades.

A complexidade do ensino de projeto se evidencia no duplo significado assumido pela ação pedagógica: de um lado, tem sentido generalizador, voltando-se para a constituição de uma disciplina de trabalho e de um modo de pensar; de outro, persegue objetivos locais, construindo artefatos — projetos — que se inserem em um contexto produtivo particular. A constatação de que o projeto de arquitetura pode remeter a um contexto heterogêneo de procedimentos e teorias, nem sempre compatíveis entre si, implica reconhecer diferentes interpretações acerca do que seja ensinar a projetar. Uma confluência somente pode ser tentada se os olhares, mesmo vindo de lugares diferentes, forem dirigidos para um mesmo ponto de referência: a prática do projeto. Mesmo assim, há no fazer arquitetônico uma especificidade que não deixa de ser percebida por olhares externos. Basta nos darmos conta da atitude de Donald Schön, que toma o trabalho pedagógico no *atelier* de projetos como exemplo paradigmático de prática reflexiva, ou da proposição de Jean Ladrière, ao caracterizar dois modelos fundamentais de organização do conhecimento, opondo aos processos lineares uma outra coisa que, por analogia, ele vai chamar de arquiteturas.

Paradoxalmente, a reflexão epistemológica sobre o projeto permanece pouco explorada pelos próprios arquitetos, enquanto outros campos do saber reconhecem no fazer arquitetônico uma especificidade cognitiva, nela se apoiando para caracterizar, na teoria do conhecimento, domínios que podem descritos a partir da arquitetura. O arquiteto "pensa arquitetonicamente"; assim fazendo, assume uma atitude "arquitetônica" em relação ao mundo, reconfigurando-o para o uso humano, na escala humana. O projeto anuncia sempre o advento de algo novo, de um objeto que não existia e que, definindo uma nova possibilidade de existência, altera a realidade da qual se desprendeu, quer no plano cognitivo, quer no plano material.

Disciplina ainda em formação, a epistemologia do projeto se situa entre o *campo discursivo* em que se insere a teoria do projeto, e o *campo icônico* da produção arquitetônica, conectando teoria e prática — ligação necessária, cujo desdobramento epistemológico encontra resistências e opacidades no trânsito entre o abstrato e o concreto, entre o conceito e a figura.

## REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, Christopher. *Notes on the synthesis of form*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1964.
- ASCHER, Edgar. Histoire et psychogenèse. *Cahiers de la Fondation Archives Jean Piaget: Histoire des sciences et psychogenèse*. Genève, n. 4, p. 246-270, Avr. 1983.
- BOUDON, Philippe. *Sur l'espace architectural: Essai d'épistémologie de l'architecture*. Paris: Dunod, 1971.
- BOULLÉE, Etienne-Louis. *Essai sur l'art*. Paris: Hermann, 1968. 1ª edição crítica do original manuscrito, por J.-M. Pérouse de Montclos (ed.).
- BROADBENT, Geoffrey. *Design in architecture : architecture and the human sciences*. New York: John Wiley & Sons, 1973.
- CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE. *Other soundings: selected works by John Hejduk, 1954-1997*. Exhibition. In: \_\_\_\_\_. Press release. Montréal: CCA, 1998. (<http://www.cca.qc.ca/en/explore?event=2714>, acessado em 12/06/2016).
- CHEVALIER, Jean-Marie; GAULTIER, Benoit. *La connaissance et ses raisons*. Paris: Collège de France, 2016. (Edição on line: <http://books.openedition.org/cdf/4212>).
- GRANGER, Gilles Gaston. *La pensée de l'espace*. Paris: Odile Jacob, 1999.
- GRIZE, Jean-Blaise. *Logique et langage*. Gap: Ophrys, 1990.
- GUADET, Julien. *Eléments et théorie de l'architecture*. Tome I. Paris: Librairie de la Construction Moderne, 1910.
- HOLLEIN, Hans. Everything is architecture. In: \_\_\_\_\_. *Hollein Catalogue*. Chicago: Richard Feigen Gallery, 1969.
- JONES, Christopher. *Design methods : seeds of human futures*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1970.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. II - Teoria Transcendental do Método: Capítulo III - Arquitetônica da Razão Pura. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 669-681.
- LADRIÈRE, Jean. *A articulação do sentido*. São Paulo: E.P.U./EDUSP, 1977.
- LE CORBUSIER. *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*. Paris: Denoël, 1943.
- LE CORBUSIER. *Le Modulor*. Paris: Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1950.
- MOLES, Abraham. *As ciências do impreciso*. Porto: Afrontamento, 1995.

PURINI, Franco. *La arquitectura didáctica*. Valencia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1984.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostome. *De l'imitation*. Bruxelles: Archives de l'Architecture Moderne, 1980. Edição fac-símile de Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts, Paris, 1823.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

ROWE, Colin; KOETTER, Fred. *Collage city*. Cambridge, MA: MIT, 1978.

SCHÖN, Donald. *Educating the reflective practitioner*. San Francisco: Jossey-Bass, 1987.

TIERCELIN, Claudine (Ed.). *La reconstruction de la raison*. Paris: Collège de France, 2014a. (Edição on line: <http://books.openedition.org/cdf/3435>).

TIERCELIN, Claudine. *The Pragmatists and the Human Logic of Truth*. Paris: Collège de France, 2014b. Collection numérique «La Philosophie de la connaissance du Collège de France». (Edição on line: <http://books.openedition.org/cdf/3652>).



# PROJETO: APREENDER NA EXPERIÊNCIA o FUNDAMENTO DO LUGAR

# Promenade Brasileira

## Brazilian Promenade

## Brasil Promenade

*Marco Cezar Dudeque, Arquiteto, Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Universidade de São Paulo; Curitiba; Brasil, [marcodudeque@gmail.com](mailto:marcodudeque@gmail.com)*

### Resumo

Este artigo é um capítulo modificado da tese de doutorado, do mesmo autor, intitulada "O lugar na obra de Oscar Niemeyer" (2009). Pretende-se explorar a questão do tema da *promenade* arquitetônica, do passeio que se dá entre a obra construída e seu contexto imediato, seu lugar. Obra de referência no Brasil e no exterior, o objeto analisado é a marquise do Parque Ibirapuera (1954), obra âncora do arquiteto Oscar Niemeyer. As relações estabelecidas entre a marquise, seus edifícios e o parque, são os motes de investigação desenvolvidos no texto, que traz à luz novamente a discussão sobre o espírito do lugar, desenvolvido por Christian Norberg Schulz, uma vez que a própria marquise se torna um lugar, um território aberto a convivências. A partir de uma análise, tanto da obra em si, quanto de seus antecessores, pretende-se contribuir para um entendimento cada vez mais aprofundado da obra de Niemeyer, bem como enfatizar sua contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Arquitetura Moderna Brasileira; Ibirapuera; Niemeyer; Promenade Arquitetural

### Abstract

This article is a modified chapter of the doctoral thesis, by the same author, entitled "The place in the work of Oscar Niemeyer" (2009). It intends to explore the issue of the architectural promenade theme, the walk between the constructed work and its immediate context, its place. A reference work in Brazil and abroad, the object

analyzed is the marquee of the Ibirapuera Park (1954), an anchor work of the architect Oscar Niemeyer. The relations established between the canopy, its buildings and the park are the themes of research developed in the text, which brings to light again the discussion about the spirit of the place, developed by Christian Norberg Schulz, since the marquee itself becomes a Place, a territory open to coexistence. From an analysis of both the work itself and its predecessors, it is intended to contribute to an even deeper understanding of Niemeyer's work, as well as to emphasize its contemporaneity.

**Keywords:** Modern Brazilian Architecture; Ibirapuera; Niemeyer; Architectural Promenade

## Resumen

Este artículo es un capítulo modificado de la tesis de doctorado, del mismo autor, titulada "El lugar en la obra de Oscar Niemeyer" (2009). Se pretende explorar la cuestión del tema de la *promenade arquitectónica*, del paseo que se da entre la obra construida y su contexto inmediato, su lugar. Obra de referencia en Brasil y en el exterior, el objeto analizado es la marquesina del Parque Ibirapuera (1954), obra ancla del arquitecto Oscar Niemeyer. Las relaciones establecidas entre la marquesina, los edificios y el parque son los lindes de investigación desarrollados en el texto, que trae a la luz nuevamente la discusión sobre el espíritu del lugar. Desarrollado por Christian Norberg Schulz, el concepto se utiliza una vez que la propia marquesina se convierte Lugar, un territorio abierto a convivencias. A partir de un análisis, tanto de la obra en sí, como de sus antecesores, se pretende contribuir a un entendimiento cada vez más profundizado de la obra de Niemeyer, así como enfatizar su contemporaneidad.

**Palabras clave:** Arquitectura Moderna Brasileña; Ibirapuera; Niemeyer; Paseo Arquitectónico

## INTRODUÇÃO

**A**pós o falecimento de Niemeyer, em 05 de dezembro de 2012, uma série de mensagens póstumas emergiu do universo da arquitetura. Cerca de um ano antes, pela primeira vez o arquiteto britânico Norman Foster conheceu Oscar Niemeyer. Deste memorável encontro, um pequeno livro foi escrito, relatando o rico diálogo entre ambos, intermediado pelo curador de arte Hans Ulrich Obrist. No prefácio do livro, Foster faz um pequeno tributo a Niemeyer, no qual se diz privilegiado por ter tido a oportunidade de conviver um tempo com Niemeyer no Rio de Janeiro. Em um trecho do livro, Foster fala que Brasília não foi simplesmente desenhada, mas sim coreografada, e que cada peça do conjunto parece ficar congelada em um momento de total equilíbrio. Fala ainda, da importância da promenade arquitetural e das qualidades relativas ao espaço público dos edifícios.

A recém-falecida (2016) arquiteta iraquiana Zaha Hadid, também falava de modo confesso sua admiração pela obra de Niemeyer. Em um trecho de entrevista publicada pelo jornal El País a arquiteta cita:

Mas seu talento nem sempre é reconhecido com generosidade. Seu estilo livre, sensual e extravagante foi julgado como um pouco "ornamental". Esta propriedade explica como as curvas não são caprichosas, ao contrário: obedecem à busca de sombras no interior ou à vontade de conviver em harmonia com a exuberante vegetação exterior. (HADID, 2015).

Entre Julho e Outubro de 2015, a exposição intitulada "The Man Who Built Brasilia", foi montada no Museu de Arte Contemporânea de Tokyo (MOT). Organizada pela curadora do museu Yuko Hasegawa e pelos arquitetos Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa, a exibição foi a primeira grande retrospectiva da obra de Niemeyer no Japão. Dentre as 10 maquetes apresentadas, uma teve destaque brilhante, a do conjunto do Parque Ibirapuera. Montada em uma sala com triplo pé direito, a maquete, construída na generosa escala de 1/30, foi disposta sobre uma foto aérea adesivada no chão, o que permitia às pessoas circular ao seu redor. Este pequeno relato ilustra tanto a importância da obra de Niemeyer fora do Brasil, quanto o peso e a influência que o projeto do Parque do Ibirapuera e sua singular marquise representam, ainda hoje, como uma latente fonte de inspiração para muitos arquitetos contemporâneos.

## IMPLANTAÇÃO E ANTECEDENTES DE PROJETO

Olhando a implantação do conjunto do Ibirapuera, em São Paulo, nesta imagem aérea do parque (fig.1), temos a impressão de estarmos em frente a um tipo de quadro abstrato, beirando ao surrealismo. Esta impressão se solidifica ainda mais quando comparamos com o tecido urbano adjacente, em forma de malha retangular. O marcante desenho do parque e dos edifícios cria um intervalo visual

de intenso contraste no coração de São Paulo. O namoro confesso de Niemeyer por alguns artistas surrealistas como Yves Tanguy, Jean Carzou, além de Jean Arp, todos adeptos de um vocabulário morfológico recheado de curvas, figuras ovaladas e ameboides, rendeu ao arquiteto um repertório morfológico que exerceu profunda e visível influência no projeto para o complexo do Ibirapuera.

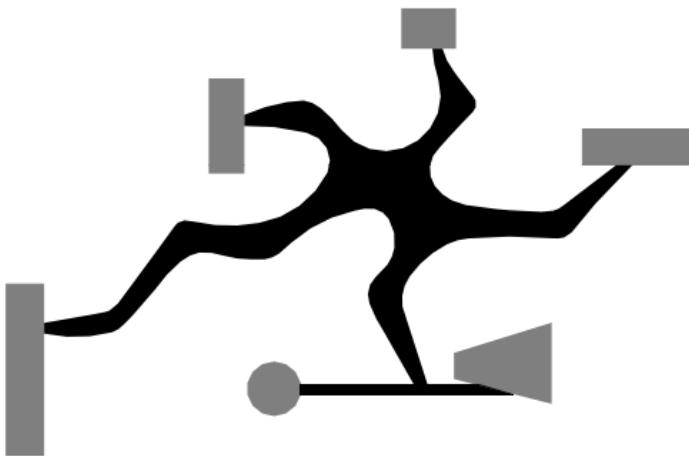


*Figura 1: Vista aérea do conjunto*

Fonte: Google Earth, 2016. Disponível em:

<https://www.google.com.br/maps/place/Parque+Ibirapuera/@-23.5884232,-46.6580667,2484m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x0:xcb936109af9ce541!8m2!3d-23.5874162!4d-46.6576336!6m1!1e1>

Fazem parte do processo de estudos, um anteprojeto original e um final e aprovado, este com alterações significativas e que ainda sofreu algumas modificações durante a execução. No anteprojeto original (fig. 2), a marquise faz a conexão entre cinco pontos, dos quais quatro são edifícios e uma é a marquise, que faria a ligação com outra marquise, linear, entre o palácio das artes e o auditório. O desenho da marquise é composto por curvas mais fechadas que, pela posição e proximidade dos edifícios, gera espaços residuais côncavos, que funcionam quase como praças intermediárias.



*Figura 2: O primeiro anteprojeto*

Fonte: Desenho do autor, 2017.

Os edifícios, por sua vez, ao contrário do desenho mais livre da marquise, são configurados a partir de uma forte modulação estrutural, definida por pórticos curvos e retilíneos (BOTEY, 1995). O conjunto se espalha de maneira harmoniosa sobre o parque, os edifícios dispostos entre si com distâncias suficientes para a fruição visual de cada edifício, bem como das áreas livres. Aqui já fica implícito o rico e dinâmico jogo de perspectivas que surgem a todo o momento, nas mudanças de direção ao longo do percurso.

Em fase posterior, em que se define o projeto aprovado (fig. 3), algumas alterações significativas são percebidas. Os edifícios do conjunto incorporam uma neutralidade estrutural externa, revelando a influência de Mies van der Rohe, e a ideia da caixa de vidro, e a ousadia, que é explorada internamente, nos vazios e rampas dos edifícios da Oca e do Palácio das Indústrias e, externamente, no embasamento, com o uso de pilotis em "V".

A marquise alonga-se, fica mais elegante, e o desenho das curvas se junta a grandes trechos de linha reta, o que confere velocidade e desaceleração visual ao longo do percurso. Outra alteração é o surgimento de um grande recorte na laje, em forma elipsoidal, localizado a cerca de um terço da distância total. Este configura um ponto de encontro dos trechos que ligam o edifício do Palácio das Nações ao Palácio dos Estados.





*Figura 3: O anteprojeto aprovado  
Fonte: Desenho do autor, 2006.*

O objeto marquise se completa e se faz ainda mais presente quando somado ao paisagismo. Ainda que não executado conforme o desenho de Burle Marx, este completa o conjunto, definindo um fundo composto de caminhos e área verdes delineados de maneira orgânica, as vezes um pouco aleatórios, mas, ainda assim, em harmonia com os edifícios e a marquise. A lógica, definida pela organicidade das formas livres, cria uma dinâmica quase ergonômica, que vai se refletir na utilização dos espaços, bem como na harmoniosa relação com o contexto imediato.

No projeto por fim executado, o auditório acaba sendo suprimido, bem como o trecho reto de marquise que faria a conexão entre o auditório e o Palácio das Artes.

Niemeyer, decepcionado, escreve:

Suprimiram o auditório – e o conjunto ficou inegavelmente capenga. Basta atentar para o seu traçado original e se compreenderá o que foi dito. A arrojada 'marquise' parece algo inacabado (e, realmente, o é) ou mal iniciado: sai de um ponto qualquer, desgarrado. É que foi suprimido o seu alongamento até o auditório, também suprimido. (MÓDULO, 1955, p. 18).

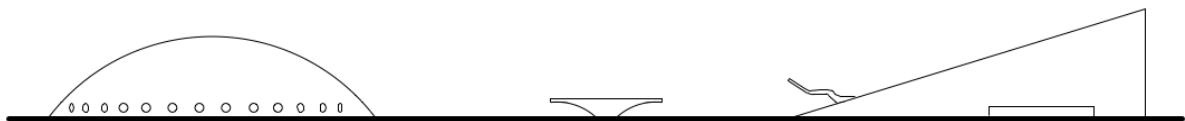
A falta gerada pela não conclusão do auditório, realmente deixa o conjunto deficiente em termos de composição, como se um contraponto formal importante fosse excluído. Em 2005, foi finalmente construído o projeto do auditório, formalmente diverso da concepção original, o edifício, em forma de cunha triangular, é marcado por uma marquise de acesso de intenso apelo plástico. Apelidada de Labareda (fig.4), esta marquise construída em espessas chapas metálicas curvas e pintadas em um vermelho vivo, define uma atitude do arquiteto em relação ao contexto: criar uma independência formal do auditório em relação à grande marquise. Faz parte desta fase, também, a proposta de um corte de 40 metros da marquise, no sentido de aumentar o campo visual na direção ao Palácio das Artes e do próprio auditório. Na elevação lateral (fig.5),

percebemos a independência que assume o auditório, agora com a singular marquise, e fica clara a impossibilidade da adição de qualquer elemento conector horizontal, como na ligação originalmente proposta entre os dois edifícios e a marquise.



*Figura 4: Detalhe da marquise*

Fonte: Foto de Rodrigo Soldon, <https://flic.kr/p/am58we>, acesso em 15, Jan, 2017.  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nd/2.0/>



*Figura 5: Elevação lateral*

Fonte: Desenho do autor, 2017.

O corte na marquise, proposto pelo arquiteto, apresenta uma solução coerente (NIEMEYER, 2006). No entanto acabou gerando polêmica pelo fato da marquise ser tombada pelo patrimônio histórico. Vale a pena citar que, para chegar a esta versão final do projeto do auditório, foram feitos nada menos que 12 estudos anteriores (SERAPIÃO, 2005), muitos completamente diferentes da versão executada. Isto mostra a versatilidade do arquiteto ao longo do tempo ao se permitir alterações do projeto original, sem, no entanto, perder a ideia de conjunto.

Olhando para o conjunto do parque, a marquise se torna o elemento mais marcante, tanto pelo seu acentuado desenho, quanto pela monumental

proporção. E é embaixo desta grande lâmina de concreto, que vai se dar, de modo rico, o passeio arquitetônico. Le Corbusier define a questão da *promenade* como o conjunto de mudanças de percepção do observador ao longo de um percurso, em que pesem as variações de perspectiva, as transições, paradas, pausas, e toda sorte de qualidades espaciais percebidas pelo usuário quando em movimento. O trecho abaixo, escrito por Corbusier, trata do tema do passeio arquitetural, contemplando a importância do ritmo, da ordenação e da cadência.

L'architecture arabe nous donne un enseignement précieux. Elle s'apprécie à la marche, avec le pied; c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture. C'est un principe contraire à l'architecture baroque qui est conçue sur le papier, autour d'un point fixe théorique. Je préfère l'enseignement de l'architecture arabe.

A arquitetura árabe nos dá um ensinamento precioso. Ela é apreciada no percurso a pé; é caminhando, se deslocando que se vê desenvolverem as ordenações da arquitetura. Trata-se de um princípio contrário à arquitetura barroca que é concebida sobre o papel, ao redor de um ponto teórico fixo. Eu prefiro o ensinamento da arquitetura árabe. (CORBUSIER, 1929-1934, p. 24, tradução nossa).

Quando nos deparamos com o desenho sinuoso do lago da represa de Pampulha e do conjunto de edifícios projetados por Niemeyer e, logo em seguida nos fixamos no desenho da marquise do Ibirapuera, vem à mente uma clara analogia. Possivelmente, a imagem sinuosa do lago, o ambiente natural e os edifícios ao redor, se tornariam tempos depois, guardados no imaginário do arquiteto, fonte de inspiração para o projeto do conjunto do Ibirapuera.

A marquise, cerca de uma década depois, emerge como uma espécie de reencarnação, nascida da soma das margens do lago de Pampulha com o desenho da marquise da Casa de Baile. Em Pampulha, o lago é o elemento que interliga os edifícios, em São Paulo, é a marquise que o faz.

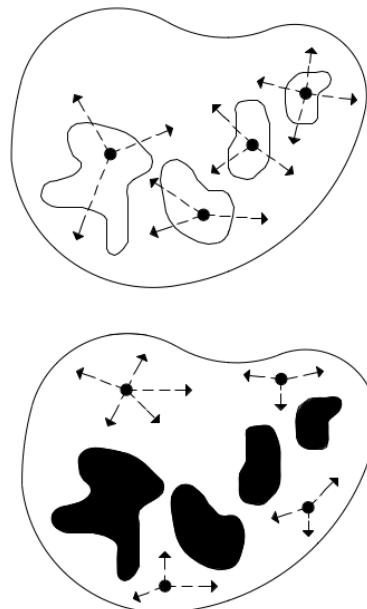
A marquise do Ibirapuera é um tipo de abstração inconsciente, do lago de Pampulha congelado em concreto.

O caminho definido pela marquise, o trajeto, são as margens, os limites curvilíneos de uma represa, conduzem o observador de maneira a serpentejar os edifícios.

Quando Niemeyer fala, da curva da marquise a acompanhar os limites da ilha, fica claro o quanto o desenho da topografia natural do lago influenciou no desenho definitivo da marquise. É também do mesmo período o projeto do hotel de Pampulha (1941) e, no intervalo entre este e o projeto para o complexo do Ibirapuera, o arquiteto ainda projeta a sua casa de Canoas (1950). Em comum, todos estes projetos, trazem no seu bojo uma forte relação entre forma construída e ambiente natural, entre topografia e arquitetura.

Na Casa de Baile, a marquise protege pouco, apenas delimita um percurso coberto, em medida estreita, conecta e sutilmente abriga eventuais cadeiras dos bailantes que estejam a descansar. O desenho parece sugerir o perfil do lago refletido no ar e materializado em concreto. Na residência de Canoas, a marquise vira espaço de permanência prolongada, de moradia, deixa de ser marquise e se torna cobertura alargada, inteligentemente diluída na paisagem. Uma abstrata poça de concreto esparramada, criando embaixo de si uma casa, com fortes relações entre o dentro e o fora, possível herança do pavilhão de Barcelona. Analisando estes antecedentes, a marquise do Ibirapuera parece agregar as qualidades espaciais de ambos, e ir além. Temos aqui, uma fusão entre o simples circular, de um edifício a outro, e o permanecer, nos trechos de maior dimensão, que acabam por configurar verdadeiras áreas de estar cobertas.

Em uma rápida análise morfológica, fica nítida a questão das tensões exercidas pelas formas orgânicas na leitura que Arheim (2001) faz, baseada em uma composição de Jean Arp (fig. 6), onde os espaços positivos e negativos parecem de certa forma criar complementariedades, como se um fosse o negativo perceptivo do outro. Deste modo, o grande vazio elíptico, que pontua a marquise, cria uma pausa visual compensada pela opacidade do restante. As pontas da marquise são conectadas aos edifícios de modo a não se tocar e as sinuosidades acabam por imprimir um trajeto velozmente percorrido pela psique, onde o olhar do usuário se modifica a todo momento, ora olhando de maneira mais concentrada para os edifícios, ora para a generosa vista panorâmica do parque.



*Figura 6: Espaços cheios e vazios*  
Fonte: Desenho do autor (2017).

A marquise se torna, ao mesmo tempo, um elemento que interliga, abriga e tem o peso mais expressivo do conjunto. Estes, somente se tornam figuras

realmente presentes, quando da aproximação do pedestre à sua massa, quase à distância do tato da mão.

O plano superior da marquise acaba, deste modo, por criar um plano horizontal, onde a perspectiva dos edifícios por vezes é fracionada.

## A MARQUISE COMO LUGAR

Domingo no parque e os vãos da marquise do Parque Ibirapuera se enchem de transeuntes, a pé, em bicicletas, skates, patins e afins. A marquise passou a ser um importante “lugar entre” os edifícios, um espaço de lazer para se caminhar pausadamente ou deslizar sobre rolantes ao longo de sua convidativa extensão. O passeio arquitetônico, delineado ao longo de sua extensão, é, ao mesmo tempo, multidirecional. A marquise aumenta e diminui nas proporções de sua largura e as curvas sempre se transformam em direção aos edifícios do conjunto. Para Norberg-Schulz (1980), a definição de um lugar é muito mais que uma simples localização. Trata da soma de todos os fatores sócio culturais, ambientais e geográficos que compõem um todo maior, como um fenômeno está em constante pulsação e evolução. A potência da marquise se expande para além de sua projeção, ela abarca também toda a paisagem ao redor, suas texturas, cheiros e sons. Marquise e parque juntos configuram um lugar, um território propício à convivência e à contemplação. A ausência de um, anularia o sentido e a força do outro.

É esta lógica, nascida das formas livres e materializada em concreto, que permite a criação de uma rica fruição ao longo do conjunto, de maneira a evitar a monotonia de um traçado excessivamente linear e cartesiano. Existem assim muitos acessos, praticamente toda a marquise funciona como acesso. Existe um início e um fim, mas todos os caminhos que acontecem fora da marquise, como os jardins e as pistas de caminhada, também compartilham da mesma estratégia, a de fazer com que o movimento do usuário aconteça de forma dinâmica e fluida ao longo do conjunto. A quem percorre a marquise a pé, contempla a paisagem como uma moldura horizontal, alongada e curvilínea, adornada por ricos contrastes de luz e sombra, que acentuam ainda mais a forma da grande laje. O olhar acompanha o caminho delineado, mas não resiste a se diluir ao longo da paisagem natural exuberante. A vegetação, em formas e proporções variadas, cria um contraponto perfeito com esta gigante sinuosa branca.

Além do exuberante fundo natural, são as pessoas circulando que ajudam a criar uma avaliação da escala de suas alturas, que variam de 3,0 m a 4,25m. Diferente de uma geometria ortogonal e limitadora da possibilidade da existência de quaisquer tipos de atalhos (os caminhos naturalmente escolhidos pelos usuários), a lógica adotada para a forma da marquise e sua relação com os edifícios, e com as áreas externas, cria uma liberdade de movimento quase instintiva ao usuário.

Este fracionamento é positivamente delimitador de uma escala quase doméstica, que abriga e que recria, solidamente em concreto, o desenho

orgânico, se mimetizando em parte com a memória da ideia original do paisagismo de Burle Marx. Assim como o olhar altera suas perspectivas constantemente, uma vez que se decide por caminhar ao ar livre pelos caminhos do parque, esta mesma fluidez se faz presente. Todo o desenho deste fundo, formado por caminhos, áreas verdes e lagos, acontece em namoro com a lógica compositiva delineada pelo desenho da marquise. Estas infindáveis possibilidades de percursos que podem se entrecruzar em curvas, fazem com que o usuário escolha a sua opção preferida de caminho. O desenho das linhas e superfícies do parque parece ser uma metáfora muito bem composta de atalhos que as pessoas naturalmente escolhem para ir de um ponto a outro.

Este complexo sistema formal entre edifícios, marquise e parque, de maneira integrada e dinâmica, acaba por construir uma unidade entre o território do público e do semi-público, de maneira a amenizar as grandes distâncias entre os edifícios. Assim, este “entre edifícios” que é a marquise, se torna também um “Lugar”. Assim como também, afora a marquise, grandes massas verdes formam locais sombreados, onde podemos nos refugiar do forte sol de verão. A água do lago artificial é a marquise em plena matéria líquida, amorfa, uma lámina que se derrama em área generosa, onde ambas dialogam entre si.

O complexo sinestésico, formado pela sombra da marquise, o frescor da água, o aroma emanado pelas massas verdes e o vislumbre dos edifícios ao longe, produz um conjunto em equilíbrio de suas forças com o lugar. Um oásis na dura paisagem paulista.

Assim como na natureza, o desenho escolhido por Niemeyer se dá de maneira livre, absolutamente assimétrico, cria tensão compositiva e é pouco previsível. Os alargamentos da marquise, proporcionados pela forma livre, criam balanços e vãos bastante generosos (fig.7), contribuindo ainda mais para a sensação de fluidez e permeabilidade visual. A estrutura chega a alguns momentos no seu limite, os apoios são mínimos e necessários, sem, contudo, perder a bela proporção entre o plano horizontal superior da marquise e os elementos verticais (colunas). A horizontalidade é predominante, não havendo nenhum elemento ou marco vertical que chegue a se configurar como hierarquicamente superior.

Porém, a horizontalidade, que é característica do conjunto, não é em momento algum monótona, mas se torna intensa de alternâncias de direção, onde a largura aumenta e diminui em momentos de expansão e retração, como um organismo vivo, que se transforma em função das exigências do meio ambiente. Uma outra questão pertinente ao tema do passeio arquitetônico é justamente a do tempo que se leva para percorrer um trajeto.

O tempo se torna precioso embaixo dessas curvas.



*Figura 7: O generoso vão da marquise.*

Fonte: Foto do autor, 2007.

Na Escola de Belas Artes de Paris, uma das características de um bom projeto era o tempo, a cadência que um edifício deveria ter durante o percurso através de suas circulações, ou seja, os ritmos sucessivos entre pilares, transições espaciais, deveriam acontecer de maneira equilibrada. As partidas e chegadas deveriam ser meticulosamente estudadas, como em um filme. O tempo que percebemos ao caminhar ao longo de uma circulação com a mesma extensão pode ser o mesmo, mas pode variar psicologicamente de maneira significativa, dependendo das qualidades espaciais contempladas durante o trajeto. Uma circulação retilínea, por exemplo, pode parecer um pouco maior, psicologicamente falando, pelo simples fato da sensação de monotonia criada pela previsibilidade do percurso. Não se criam desvios do olhar, pausas visuais, dinâmicas que aceleram ou reduzem a velocidade durante o percorrer. Um outro fator de importância, é o que se vê ao longo do percurso, ou seja, a paisagem externa, o cenário que é revelado. Já que temos uma natureza exuberante, plena de variações cromáticas e formais, como é o caso do parque do Ibirapuera, o passear pela marquise, por mais longo que seja nunca é extenuante. Pelo contrário, é prazeroso, traduz uma relação de forte interação com o lugar, equaliza as forças entre elementos construídos e naturais e os tornam indissociáveis. Na imagem (fig.8) notamos o detalhe do encontro entre a marquise e um dos edifícios do conjunto. A marquise não toca o corpo do edifício, mas define uma distância limite e suficiente para assegurar a independência de ambos.



*Figura 8: O encontro da marquise.*

Fonte: Foto do autor, 2007.

Toda a estrutura da marquise é sustentada por pilares de seção circular, que aumentam ou diminuem seus espaçamentos conforme a solicitação estrutural ocorrida pelas variações dimensionais e morfológicas ao longo do conjunto. Todos os encontros da marquise com os edifícios, entretanto, são marcados por pilares em V, o que configura uma transição entre o fim da marquise e o acesso aos edifícios, celebrando o término de um percurso. Ao longo do trecho que chega ao Palácio das Indústrias, percebemos a inserção de obras de arte posicionadas no gramado (fig.9).



*Figura 9: Arte e paisagem.*

Fonte: Foto do autor, 2007.

Em metal, sem cor, ou em forte vermelho, estas esculturas criam outros pontos focais de interesse, possibilitam, ao olhar do usuário, uma experiência visual que se dá com o incremento de outros padrões de forma, textura e cor, que não apenas os usuais branco e verde proporcionados respectivamente pela arquitetura da marquise, dos edifícios e pela vegetação. Uma grande aranha, escultura de Louise Bourgeois (fig.10), se resguarda dentro de um volume curvo ao lado do restaurante do MAM, criando também outro momento de surpresa ao passante.



*Figura 10: A escultura de Louise Bourgeois.*

Fonte: Foto do autor, 2007.

O que fica absolutamente explícito, é que o próprio desenho da marquise cria naturalmente uma flexibilidade de uso, seja este esporádico ou não. Este uso pode variar desde um restaurante, definitivamente instalado, passando por pequenas exposições temporárias de colégios, até o uso prosaico do lúdico e cotidiano caminhar e olhar a paisagem ao redor.

A forma se mostra adaptada e mimetizada às nuances do complexo programa de um Parque. Pode-se circular de maneira livre, e estar, ao mesmo tempo, abrigado do sol e da chuva. Interligar edifícios de uso cultural e permitir, pelas suas generosas proporções, a possibilidade de reunir pequenos grupos de jovens exercendo atividades lúdico-esportivas (patins, bicicleta) em uníssono a outros grupos que se deslocam de um edifício a outro, bem como as pessoas que vão simplesmente almoçar, e ter momentos silenciosos de pura contemplação estética. A vegetação, como plano de base, delimita uma espécie de tapete, um território rico em diversidade de texturas, cores e formas. A abstrata e geométrica marquise, em seu branco, rasga a linha do horizonte ao nível do observador.

A estrutura cria ritmos e cadências sutis, que passam despercebidos e se perdem no embate injusto com o desenho da laje, este soberano. As colunas não deixam de ser uma certa abstração da verticalidade dos troncos das árvores ao redor.

### O DENTRO SINUOSO

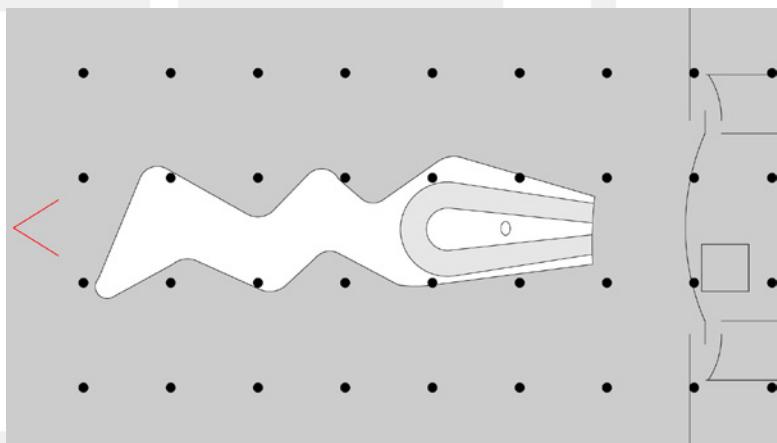
Outra forte característica do conjunto é a de que a fluidez espacial conseguida pelo acertado desenho da marquise que, a princípio poderia estar presente como qualidade apenas nas áreas externas, se estende para os espaços internos de alguns edifícios do complexo. Os edifícios em questão são o Palácio das Artes (Oca) e o Palácio das Indústrias, local onde acontecem as Bienais de Arte. Neste último, um jogo alternado de rampas curvas sustentadas por um conjunto de pilares em V (fig.11), de desenho belamente ramificado, ancoram as diferentes alturas, sustentando o

conjunto. Tal conjunto de rampas, que por si só já configura um conjunto de grande apelo escultórico, se localiza em um dinâmico e generoso vazio, desenhado com esmerada dinâmica, que alterna entre trechos de retas e curvas. A fluidez agora cria um foco, um ponto de tensão, onde o rigor modular estrutural e cartesiano do edifício é quebrado. O passeio em rampa traz de certa forma a leveza do desenho da marquise para o interior do edifício. As qualidades da *promenade* exterior agora se desenvolvem na horizontalidade e na verticalidade ascensional e sinuosa do percurso definido pela rampa, ligando os pavimentos de maneira dinâmica e contemplativa. A modulação estrutural organiza a cadência e os ritmos, que são quebrados pela forma livre do vazio com as rampas (fig12). O Palácio das Indústrias guarda no seu espaço interno, possivelmente um dos mais belos vazios de toda História da Arquitetura Moderna.



*Figura 11: O jogo das rampas e o vazio curvo.*

Fonte: Foto de Dré Batista. Disponível em: <https://flic.kr/p/8hZZ56>, acesso em 16, Jan, 2017.  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/>



*Figura 12: Planta esquemática da rampa e vazio.*

Fonte: Desenho do autor, 2007.

No palácio das artes, mais conhecido como a Oca, uma grande cúpula, executada em casca de concreto, abriga um conjunto de lajes sustentadas por colunas que, ao primeiro olhar, parecem se ligar à casca nas extremidades, mas na verdade não o fazem, estão soltas, criam apenas uma intencional falsa ilusão de juncção. A rampa em espiral (fig.13) se torna escultura e atende a circulação vertical dos pavimentos, solução diferente e menos complexa que a adotada no palácio das indústrias, mas não menos potente. No piso térreo, grandes aberturas circulares são as responsáveis pela difusão da luz natural por todo o espaço. Com uma liberdade formal maior que os outros edifícios, e perfeitamente justificada pelo uso (espaço de exposições), o marcante domo também incorpora um pouco da lógica sinuosa que provém da grande marquise. A forma em cúpula elimina cantos, dá ao espaço a sensação de infinito, enfatizado sobremaneira pelas lajes que não tocam as extremidades. Niemeyer garante deste modo uma unidade, conseguida pela criação de espaços que remetem ao desenho da marquise em sua dinâmica forma livre.

Um pouco da vasta e rica gama de experiências espaciais conseguidas no diálogo entre a marquise e os edifícios se encontra também no interior, configurando um conjunto que se une de modo coeso, preciso, e poeticamente expresso.



*Figura 13: A rampa curva e as entradas de luz.*

Fonte: Foto de Carlos Alcocer Sola. Disponível em: <https://flic.kr/p/aTnoHi>, acesso em 16, Jan, 2017.  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/>

O que surpreende o usuário, que diária ou esporadicamente percorre trajetos embaixo da marquise, é a imersão em uma rica experiência espacial, que promove dualidades como: o dentro e o fora, a luz e a sombra, o liso e monolítico (marquise) e o tátil e detalhado (vegetação), assim como, tantas outras relações possíveis, nesta espécie de simbiose, entre elementos construídos e naturais. A *promenade* se torna assim, por mais extenso que seja o trajeto, rica e prazerosa.

Os públicos se misturam, são jovens deslizando em patins, fazendo manobras radicais em seus skates, turistas a caminhar lentamente, ou mesmo corredores, em sua diária jornada atlética. Embaixo da grande marquise se configura uma salutar e democrática aglomeração social, como uma pequena Babel.

## CONCLUSÃO

A cidade de São Paulo tem, no Parque do Ibirapuera, seu oásis urbano, sua pausa visual na dura e pesada paisagem forjada por viadutos e arranha-céus. Ainda fruto do século XX, o belo e equilibrado desenho desta marquise segue resistente ao teste do tempo, e continua a cumprir seu papel de modo magistral, o de ser um dos espaços cobertos públicos mais estimulantes de nossa época.

Configura-se como um plano horizontal construído em concreto, que paira sobre nossas cabeças e nos revela, de várias maneiras, surpreendentes visuais do parque e dos edifícios ao longe. Cria um trajeto quase musical, sinuoso, dinâmico e cadenciado. Vale lembrar a figura do *flâneur* que, segundo Charles Baudelaire, é o cavalheiro que caminha pelas ruas da cidade, atento aos detalhes, se deleitando desta experiência individual em espaço coletivo.

E como não dizer que temos vontade de flanar, sem compromisso, embaixo da marquise do Ibirapuera, em uma poética *promenade* brasileira.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARHEIM, Rudolf. *La Forma Visual de La Arquitectura*. "GG Reprints". Barcelona. GG, 1978, 2001.

BARBOSA, Maria Ignez. Oscar Niemeyer é tema de mostra no Japão, O Estadão, ago. 2015. <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes/oscar-niemeyer-e-tema-de-mostra-no-japao,1753293>

BOTEY, Josep Ma. *Oscar Niemeyer*. Obras y proyectos. Barcelona. GG, 1996.

LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre. *Oeuvre complète 1929-34*. (4a ed). Erlenbach: Les Éditions d'architecture, 1947.

MÓDULO, Revista de Arquitetura e Artes Plásticas. n.01, março de 1955.

NIEMEYER, Oscar; FOSTER, Norman. In conversation with Hans Ulrich Obrist. Madri: Ivorypress, 2013, pg.06.

NIEMEYER, Oscar: a marquise e o projeto original do Parque Ibirapuera. Organização de Cecília Scharlach. São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2006.

NIEMEYER, Oscar. *Minha arquitetura (1937-2004)*. Rio de Janeiro, Editora Revan, 2004. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

NIEMEYER, Oscar. The Man Who Built Brasília. <<http://www.motartmuseum.jp/eng/exhibition/oscar-niemeyer.html>

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*. Rizzoli: New York, 1980.

SERAPIÃO, Fernando. À espera do último ato. *Revista PROJETO/DESIGN*, edição 309, 2005, p. 58.

ZABALBEASCOA, Anatxu. Meu edifício favorito. Zaha Hadid: "Niemeyer tinha um talento inato para a sensualidade", ago. 2015.

[http://brasil.elpais.com/brasil/2015/07/30/cultura/1438277654\\_359244.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2015/07/30/cultura/1438277654_359244.html)



## **Arquitetura como Narrativa, Baseada em Fatos Reais**

## **Architecture as a Narrative, Based on Real Facts**

## **Arquitectura como Narrativa, Basada en Hechos Reales**

*Marta Bogéa, Arquiteta, Professora Doutora do Departamento de Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Brasil; [mbogea@usp.br](mailto:mbogea@usp.br).*

### **Resumo**

Esse artigo analisa o projeto Urbanização Santo Onofre (2010) de autoria dos arquitetos Antonio Carlos Barossi e Milton Nakamura, do escritório Barossi Nakamura arquitetos. A singularidade do projeto decorre de sua atenção à preexistência, incluindo aquelas resultantes de autoconstrução, e, no modo como ao delinear arquitetura desenha a cidade ou seja em sua atenção aos espaços compartilhados e coletivos. Para isso acompanha a argumentação presente em "Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo" (Bourriaud, 2009), "A invenção do cotidiano: Artes de Fazer" (de Certeau, 1994), "JUNTOS: Os rituais, os prazeres e a política da cooperação" (Sennett, 2012). O projeto permite reconhecer o "compromisso para com o todo difícil" apontado como traço desejável da arquitetura contemporânea em "Complexidade e Contradição na Arquitetura" (Venturi, 1966) por se estabelecer como uma natureza de arquitetura na qual os autores, atentos à realidade existente, propõem materialidade como narrativa baseada em fatos reais. Dentre os tópicos propostos pelo editorial da revista aproxima-se de "Complexidade, Experiência, Narrativa, Práticas, Responsabilidade Solidária, Urbanidade, Utopia".

**Palavras-chave:** Complexidade; Narrativa; Arquitetura Contemporânea Brasileira; Urbanização Santo Onofre; Barossi Nakamura Arquitetos.

## Abstract

This article reviews the Santo Onofre Urbanization project (2010) designed by the architects Antonio Carlos Barossi and Milton Nakamura from the Barossi Nakamura Arquitetos office. The uniqueness of the project stems from its attention to preexistence - including self-constructed buildings - and from how by delineating architecture the city is designed, that's to say, its attention to the shared and collective spaces. To that end, it follows the argumentations found in, "Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo" (Bourriaud, 2009), "A invenção do cotidiano: Artes de Fazer" (de Certeau, 1994), "JUNTOS: Os rituais, os prazeres e a política da cooperação" (Sennett, 2012). This project allows us recognize the commitment "to the difficult whole" pointed out as a desirable contemporary architecture feature in "Complexidade e Contradição na Arquitetura" (Venturi, 1966) because it is established as a kind of architecture in which the authors, attentive to the existing reality, propose materiality as the real-fact based narrative. The topics proposed by the journal's editorial address, "Complexidade, Experiência, Narrativa, Práticas, Responsabilidade Solidária, Urbanidade, Utopia".

**Keywords:** Complexity; Narrative; Contemporary Brazilian Architecture; Santo Onofre Urbanization; Barossi Nakamura Architects.

## Resumen

Este artículo analiza el proyecto Urbanización Santo Onofre (2010) de autoría de los arquitectos Antonio Carlos Barossi y Milton Nakamura, del estudio de arquitectura Barossi Nakamura. La singularidad del proyecto es el resultado de la atención dada a la preexistencia, incluyendo aquellas que son resultantes de la autoconstrucción y de la manera en que, al delinejar la arquitectura, diseña la ciudad dándole atención a los espacios compartidos y colectivos. Para eso, sigue la argumentación presente en "Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo" (Bourriaud, 2009), "A invenção do cotidiano: Artes de Fazer" (de Certeau, 1994), "JUNTOS: Os rituais, os prazeres e a política da cooperação" (Sennett, 2012). El proyecto permite reconocer el "compromiso con el todo difícil", señalado como característica deseable de la arquitectura contemporánea en "Complexidade e Contradição na Arquitetura" (Venturi, 1966) por establecerse como una naturaleza de arquitectura en la cual los autores, atentos a la realidad existente, proponen la materialidad como narrativa basada en hechos reales. Entre los temas propuestos por la editorial de la revista se enfocan "Complexidade, Experiência, Narrativa, Práticas, Responsabilidade Solidária, Urbanidade, Utopia".

**Palabras Clave:** Complejidad; Narrativa; Arquitectura brasileña contemporánea; Urbanización Santo Onofre; Barossi Nakamura Arquitectos.

## INTRODUÇÃO

**E**ste texto se organiza atento ao debate que se segue a década de 1990, momento de superação do confronto direto com o moderno. Acata a provocação de Bourriaud (2009) na convicção de que menos interessa a novidade e mais a apropriação pertinente de elementos existentes; a acuidade com que de Certeau (1994) retoma a presença das paisagens humanas associadas às paisagens materiais prenhes de lembranças e tempos empilhados; a sagacidade de Sennett (2012) ao recuperar a noção de conserto após tanto tempo de simples fabricações novas e substituições, evitando a ilusória construção de inéditos, novos “puros”.

Retorna aspectos apontados por Venturi, já na década de 60 e seu “compromisso para com o todo difícil” proposto em “Complexidade e Contradição na Arquitetura” (1966) e, sua criteriosa atenção ao corriqueiro norte-americano, no texto escrito em parceria com Denise Scott Brown e Steven Izenour “Aprendendo com Las Vegas”(1977).

Vale retomar seus termos em “Aprendendo com Las Vegas”, na introdução do livro:

“Aprender del paisaje existente es la manera de ser un arquitecto revolucionario. Y no de un modo obvio, como ese arrasar París para empezar de nuevo que proponía Le Corbusier en los años veinte, sino de un modo distinto, más tolerante poniendo en cuestión nuestra manera de mirar a las cosas. (...) La arquitectura moderna lo ha sido todo menos tolerante: sus arquitectos prefirieron cambiar el entorno existente a mejorar lo que estaba allí.” (1982, p.22)

E, no “suave manifesto” proposto por ele em Complexidade e Contradição em Arquitetura:

“(...) Gosto mais dos elementos híbridos do que dos “puros”, mais dos que são fruto de acomodações do que dos “limpos” (...) sou mais favorável à vitalidade desordenada do que à unidade óbvia (...) Prefiro “tanto...como” a “ou....ou”. Para concluir que “uma arquitetura de complexidade e contradição tem uma obrigação especial em relação ao todo (...) deve consubstanciar a difícil unidade de inclusão, em vez da fácil unidade de exclusão”. (1995, p2)

Aspectos anunciados por Venturi em um momento ainda de oposição direta ao Moderno e que aqui são convocados não por essa oposição mas pela oportunidade na *difícil unidade da inclusão* como parte hoje de um procedimento reconhecível em mais de um arquiteto autor que sabem lidar com as paisagens existentes sem simplesmente se imobilizar ou se sobrepor a elas.

Pois, se os arquitetos modernos enfrentaram de modo transformador a disciplina, atiçados pelo ímpeto de seguir sempre adiante e aptos a “sobreviver à história e a cultura” (BOGÉA: 2014, p103), a nós cabe valorizar certa arquitetura

que, na evidência de sua materialidade poética, ao invés de apagar rastros ou construir um mais além, reconcilia-se com a espessura do tempo de onde se pode vislumbrar o traço coletivo da cultura. Sem promessa de futuro, ou nostalgia de passado, mas atentos ao presente naquilo que ele configura e que por algum tempo perdurará.

Coexistir com o(s) passado(s) sem, contudo, mitificá-los, ou simplesmente recomeçar na ilusão de um momento inédito, aponta para o convívio de tempos distintos, no qual prevalece no presente a construção de um híbrido, resultado da aproximação e uso de construções de tempos variados.

"Baseado em fatos reais" é expressão comum no cinema. Refere-se àquelas obras nas quais uma narrativa apresenta fato ocorrido. Vale observar que diferente dos documentários que afirmam o real, a obra "baseada em fatos reais" sabe-se também ficcional. Distingue-se da pura imaginação, pois quando "apenas ficcional" as obras costumam registrar: "essa é uma obra de ficção qualquer semelhança com fatos ou pessoas terá sido mera coincidência".

Como bem observa François Soulages:

"A ficção não é, antes de mais nada, mentira ou ilusão: é uma ferramenta que possibilita a criação do outro em função dos próprios desejos e temores; é sobretudo, um meio para viver melhor sua própria relação com o real e apreender, mesmo pelo pensamento, esse real." (2009, p.149)

O mesmo autor comenta que a palavra ficção em francês remete a dois sentidos: o que é mentiroso e falso, e o que é imaginado e inventado, sem intenção de enganar. A primeira acepção foi tida como única pela ideologia realística. Mas, a ficção pode ser fonte de verdade se tornada livre da acepção realística. E, no entendimento do autor "a ficção talvez seja o melhor meio para compreender a realidade." (SOULAGES: 2009, p.154)

Ficção, entendida como imaginação de algo que ainda não existe mas que se apresenta oportuno na transformação do real. Ferramenta que liberta da pura factualidade de como as coisas se apresentam em um certo presente sem, contudo, abrir mão de reconhecer e apreender a realidade encontrada.

O projeto de arquitetura e urbanismo que se segue, Urbanização Santo Onofre (Barossi Nakamura, 2010), constitui-se nesse umbral onde fato e ficção se retroalimentam, realizando-se como uma proposta na qual qualquer semelhança com fatos reais não terá sido mera coincidência.

## URBANIZAÇÃO SANTO ONOFRE

O conjunto de assentamento misto – parte reconhecido como cidade formal e parte informal, configurada fora da legislação em vigor e por autoconstrução – exigia uma urbanização atenta à estabilidade e salubridade. Algumas decisões de projeto singularizam a ação. No contexto deste artigo, duas delas, descritas a seguir, são particularmente relevantes.

A primeira, uma criteriosa articulação com o existente, resultado de um detalhado diagnóstico de cada um dos três pavimentos de cada edificação que identifica e classifica as habitações em *"bom estado, consolidável; bom, necessita pouca melhoria para consolidar; precária, necessita melhorias para consolidar; muito precária, não consolidável; não avaliado"* ou seja ao invés de atender ao ímpeto de substituição integral busca reconhecer o que substituir e o que reformar mantendo a população prevista com pequeno excedente de 11 unidades.

A segunda, a atenção à paisagem humana e ao modo de viver lá interferiu no traçado do projeto, em um dos mais emblemáticos aspectos, no traçado dos caminhos. Vale acompanhar: paralela a Rua Sérgio Cardoso na parte baixa da encosta e a Rua Monteiro Lobato, na parte alta, pode-se reconhecer facilmente uma viela quase linear na continuidade da Rua Amilton Fernandes. O gesto habitual de projeto seria realizar essa linearidade insuflando o conjunto por essa espinha dorsal central atravessando longitudinalmente e em uma única cota todo o conjunto. Uma conversa de bar, enviesada, alerta aos arquitetos de que é "melhor não" conectar fluidamente os dois lados habitualmente segregados e com hábitos tão distintos - a não ser que se queira instaurar uma "guerra lá", previnem os moradores (NAKAMURA, 2015). A revisão da proposta acata o alerta e usufrui de atenção à estrutura "rizomática" dos caminhos existentes - traço das ocupações informais - e configura caminhos derivativos ao invés de um eixo central. As imagens a seguir, resultado de levantamento, revelam tanto a natureza de vielas e escadarias quanto as construções mais típicas no miolo da quadra.



*Figuras 1 e 2: Vista do miolo da quadra e de uma das estreitas escadarias urbanas. Fonte: Barossi Nakamura arquitetos.*

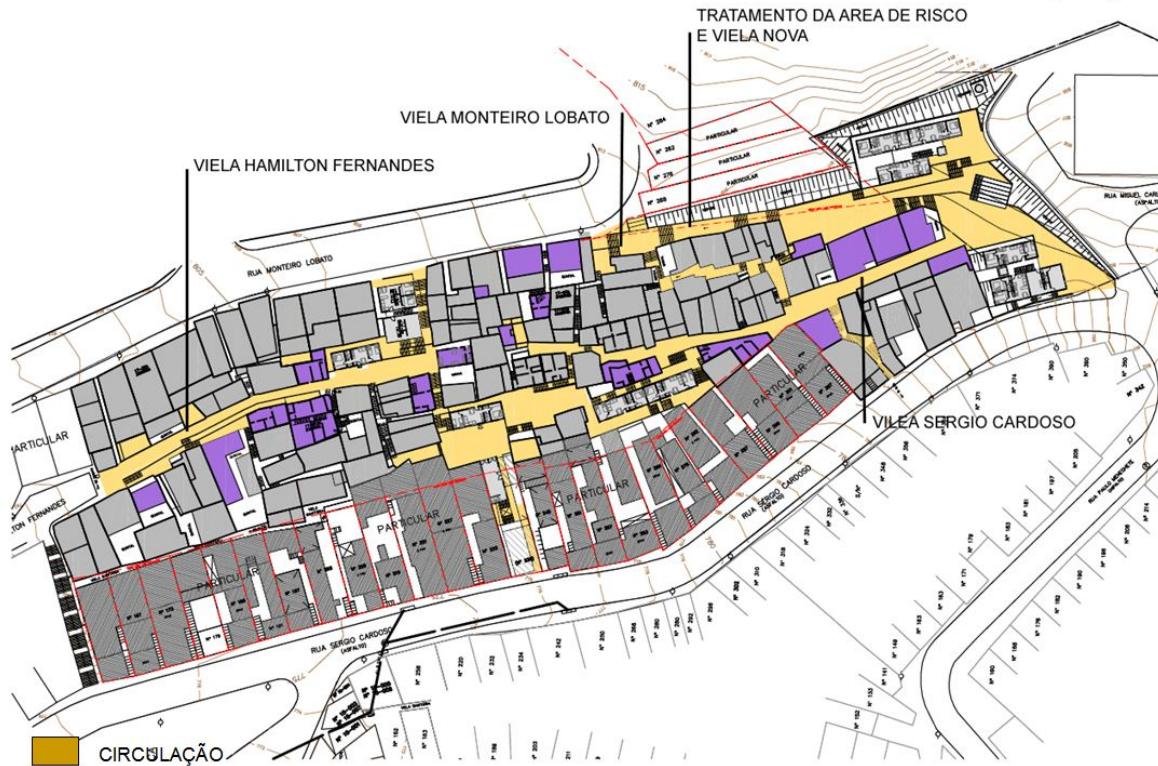
Percorrer pelo "Street view" a Rua Amilton Fernandes (grafada como Hamilton Fernandes, nos desenhos do projeto) do início, fora da área de intervenção, na esquina em que se encontra a unidade da polícia do Estado de São Paulo até trecho sem saída para automóveis, conectado por uma escadaria a Rua Sérgio Cardoso, no miolo da quadra de intervenção permite reconhecer o limite entre cidade formal e informal. Vale seguir o percurso a partir do google (ver figuras 3,4,5) em relação aos desenhos de implantação geral da intervenção.



*Figuras 3, 4, 5. Rua Amilton e escadaria na Rua Sérgio Cardoso que conecta a Rua Amilton no inicio da intervenção. Fonte: Google-maps, acesso em março de 2017.*



*Figura 6: situação atual e remoções propostas: em rosa remoção em área prevista de intervenção, em roxo remoção em área consolidada, observar lote em roxo na rua Sérgio Cardoso. Fonte: Barrossi Nakamura arquitetos.*



*Figura 7: desenho de implantação do projeto: em ocre circulação e novos “largos” e pequenas praças, em roxo casas retificadas, desenho com layout correspondem aos terreiros dos novas blocos construídos. Fonte: Barrossi Nakamura arquitetos.*

A complexidade hibrida é tom do projeto - edita novos edifícios e novos caminhos com que encontra lá. Enfrentar a justaposição existente de uma cidade formal bastante consolidada nas bordas e um miolo ocupado de modo informal é o principal desafio do projeto. Os desenhos de diagnóstico, remoções e novas implantações merecem atenção.

Na proposta se pode reconhecer que a rua situada na cota intermediária, antiga viela, se torna acesso mais amplo pela remoção de três casas. Assim como outras casas existentes são retificadas ou substituídas pelo novo conjunto edificado, configurando-o no centro da intervenção junto ao acesso pela Rua Monteiro Lobato, que será o principal eixo transversal da gleba. Mas, a ramificação, ao invés de uma única linha continua, mantendo o “intervalo” no caminho, exige reposicionamento do corpo e mudança de níveis pela manutenção e retificação das casas que “interrompem” o circuito.

Barthes, no Seminário Como Viver Juntos, propõe uma aporia pois, para viver junto, é preciso constituir uma ética das distâncias. Vale retomar os termos do autor (2003, p.141):

“O Viver-Junto, sobretudo idiorítmico, comporta uma ética (ou uma física) da distância entre os sujeitos que coabitam. (...). Coloco aqui, brevemente, uma forma desse problema (mas não a sua solução): a distância entre os corpos (no Viver-Junto).

O problema pode ser anunciado sob a forma de uma aporia, e essa aporia é uma cadeia:

1. O corpo dos outros – do outro – me perturba. Eu desejo, experimento a energia e a falta do desejo, entro na tática esgotante do desejo.
2. Dessa perturbação, induzo, fantasio um estado que a faça desaparecer: a hesykhía: a pacificação do desejo, a folga não dolorosa, a equanimidade.
3. Edito, então, certas regras para chegar à hesykhía. Em geral, essas regras são de distância com relação aos outros corpos, desencadeadores de desejo.
4. Mas ao matar o desejo do outro, dos outros, mato o desejo de viver. Se o corpo do outro não me perturba, ou se não posso jamais tocar o corpo do outro, para que viver? A aporia está fechada".

Barthes explicita em um trecho anterior o que entende por Idiorritmia, palavra formada a partir do grego ídios (próprio, particular) e rhythmós (ritmo). Fala de uma fantasia de vida, de regime, nem dual, nem plural (coletivo). Nos termos do autor (2003, p.12-13): "*Algo como uma solidão interrompida de modo regrado: o paradoxo, a contradição, a aporia de uma partilha das distâncias – a utopia de um socialismo das distâncias*".

O interesse em seguir o raciocínio proposto por Barthes é reconhecer que a possibilidade de uma distância construída é o que permite mediação entre os extremos indesejáveis, de uma simples solidão ou de um único ritmo de um lado e de uma dissolução por excessiva aproximação, dos ritmos próprios que asseguravam àqueles elementos anteriores sua alteridade.

Pois, segundo ele, para aproximar ritmos distintos é preciso encontrar a "justa medida"; a distância necessária para que a alteridade se mantenha e ao mesmo tempo o contato se faça possível. Usaremos então essa metáfora que permite pensar o Viver-Junto.

Vale acompanhar desse ponto a proposição de Michael Sorkin (2001, p. 19) para quem a civilidade nasce justamente do atrito resultante do convívio com aqueles que não são nossos "iguais". Nos seus termos:

*"La fricción urbana es la señal del límite y un constituyente sintomático de los gradientes de la sociabilidad urbana. Esta fricción, mediante la señalización de la diferencia, sitúa los límites internos de la ciudad así como sus fuentes potenciales de conflicto. De hecho, la misma idea de convivencia es producida por ese conflicto, reforzado por el carácter físico de la vida urbana. No es una tautología sugerir que el único entrenamiento para vivir juntos consiste en vivir juntos".*

A criteriosa operação que refreia o ímpeto do traçado regular, aqui permite a justa medida para o viver-junto de modo civilizado. Os arquitetos autores não atuam a partir desses conceitos. A ação de projeto e a atenção à vida vivida os permite concluir na peculiaridade do conhecimento mobilizado pelo projeto e,

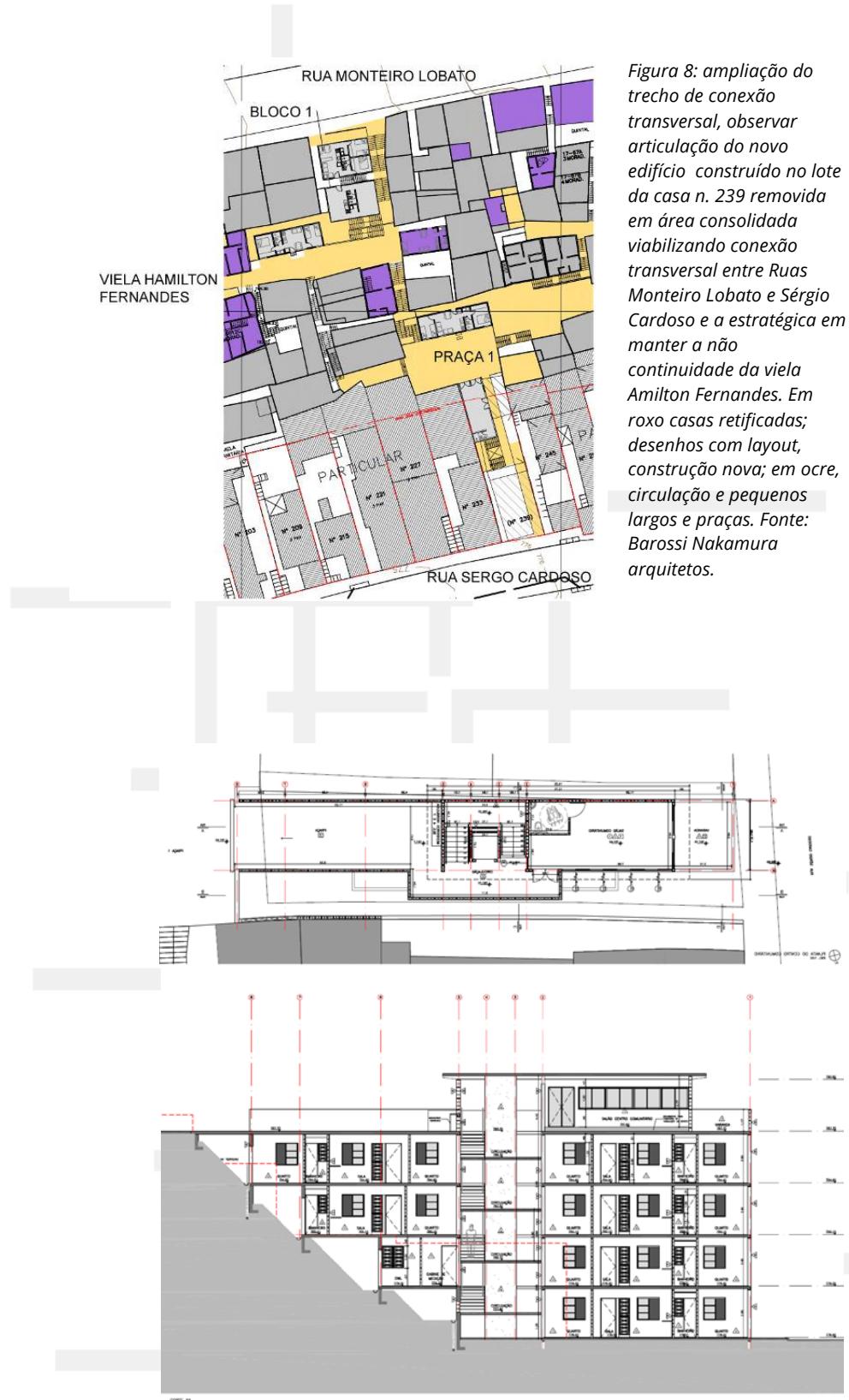
portanto, por outros meios, alcança resultados semelhantes àqueles conceitualmente propostos pelos autores em seus textos.

O conjunto ganha uma feição renovada, mas não inédita. O frescor vem do convívio com o que já está lá. O que foi removido dá lugar a novos edifícios (para abrigar as famílias das remoções e outras) ou a novos caminhos; as retificações bastante presentes estão identificadas na implantação em roxo (ver figura 7). Em termos numéricos: do total de 178 unidades existentes, foram mantidas 128, removidas 50, retificadas 22, construídas 61, resultando no projeto 189 unidades habitacionais.

Outro aspecto que merece atenção é a liberdade com que ao desenhar a cidade se desenham os edifícios, não porque parte de uma mesma “totalidade unitária”, hábito da visão moderna, mas porque do urbano ao arquitetônico se pode constituir articulações oportunas para as duas situações. Vejamos: uma das casas consolidadas na Rua Sérgio Cardoso, número 239, em um lote particular, que a princípio não entraria na lista de remoções, é justamente aquele onde se dá uma das ligações de esgoto da Sabesp e na confluência do nó de caminhos no interior da quadra.

Uma vez removida, é substituída por um conjunto de circulação urbana – escadaria e elevador público – articulado a um pequeno edifício habitacional de cinco pavimentos. O último pavimento abriga um salão comunitário e se encontra na cota da viela longitudinal intermediária, articulado a Praça 1 e a travessia transversal, até então inexistente, conectando as Ruas Monteiro Lobato, Sérgio Cardoso e a Viela Amilton Fernandes. Novo caminho, novo edifício articulador do lugar e, importante ressaltar, praça e caminhos articuladores mas não linearmente contínuos, mantêm o lugar e suas práticas. Edifício como “casas”, circulação vertical pensada como “rua”, associando unidades habitacionais a uma circulação vertical aberta e pública (ver figuras 8 e 9).

O projeto permite reconhecer a potência de intervenção a partir de uma prática de quem se permite conviver com o que lá está mais do que apenas “visitar tecnicamente” o local de intervenção. E, ao lá estar, com liberdade e domínio, poder imaginar uma intervenção a partir do real que, entretanto, não se priva também de certo ideal, sem que com isso se faça “terra arrasada” e invente um ponto zero inédito, premissa da intervenção. Pois, sabe-se, o lugar guarda também na sua materialidade as lembranças e as práticas de quem mora lá.



*comunitário associados a praça 1 na conexão vertical com rua Sérgio Cardoso. Fonte: Barossi Nakamura arquitetos.*

Desse ponto interessa aproximar Michel de Certeau que se envereda pela confluência entre história, filosofia e sociologia, para reconhecer que a habitabilidade está intrinsecamente associada à ideia de lembrança. Em seus termos, a partir de uma entrevista com uma moradora da Croix-Rousse em Lião, concedida a Pierre Mayol diz:

"Estamos ligados a este lugar pelas lembranças (...). É pessoal, isto não interessaria a ninguém, mas enfim é isso que faz o espírito do bairro". Diante da frase, Certeau observa: "Só há lugar quando frequentado por espíritos múltiplos, ali escondidos em silêncio, e que se pode 'evocar' ou não. Só se pode morar num lugar assim povoado de lembranças (...)" (de Certeau, 1994, p.189).

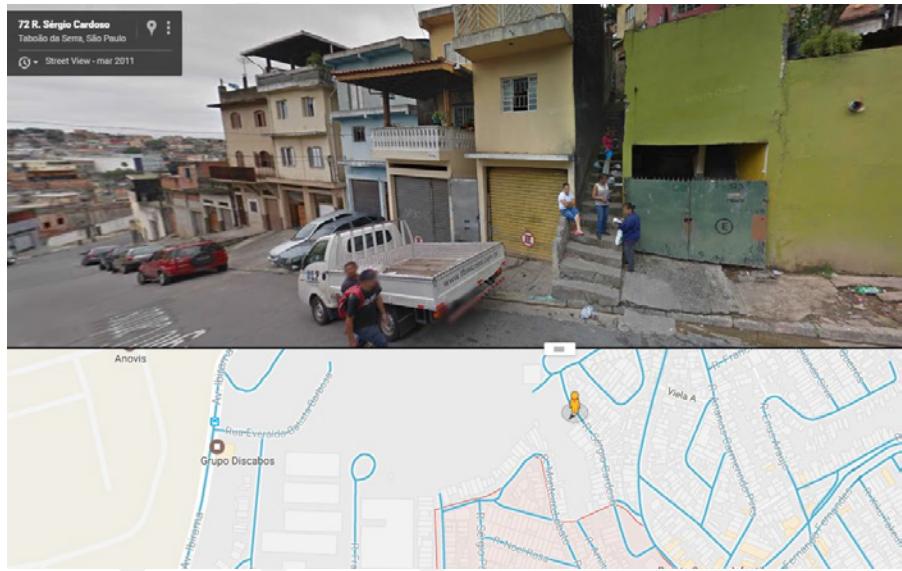
Essa abordagem, inscrita em "A invenção do cotidiano, no livro 1: Artes de Fazer", está em um trecho significativamente intitulado "Críveis e memoráveis: a Habitabilidade". Fala sobre lugares e passado, lembra que as paisagens se constituem lugares na medida em que sua materialidade abriga também fatos ocorridos indissociáveis à sua rememoração. Lembrar, na maioria das vezes, é recuperar certo acontecimento em certa paisagem. Nesse sentido acompanha-se o autor para quem:

"Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações conquistadas na dor e no prazer do corpo." (de Certeau, 1994, p.189)

Numa compreensão do lugar praticado, valioso, mesmo quando não tem um traçado esperado. Interessa perceber como a estreita escadinha entre duas casas na Rua Sérgio Cardoso é mantida, articulada ao sistema de caminhos renovado no interior da quadra. Reconhecer como possível a manutenção daquela "fresta", saber hierarquizar diferentes modos de abertura para a rua – na ampla escadaria ou nos patamares praças, mais amplos sem abrir mão de manter as pequenas passagens, estreitas, resguardadas a ponto de parecerem "soleiras", remete-nos aos termos propostos por Hertzberger no trecho intitulado "o intervalo" (1999, p.32):

"A soleira fornece a chave para a transição e a conexão entre áreas com demarcações territoriais divergentes e, na qualidade de um lugar por direito próprio, constitui, essencialmente, a condição espacial para o encontro e o diálogo entre áreas de ordens diferentes."

A pequena e estreita escadinha entre duas casas na Rua Sérgio Cardoso é mantida pela proposta, ajustada a associada a uma continuidade de caminhos redesenhados no interior da quadra. Manutenção e transformação, fazer e consertar, procedimento recorrente neste projeto que tão bem sabe manter, no sentido de preservar e articular.



*Figura 10: escadinha na Rua Sérgio Cardoso, quase imperceptível no deslocamento, mas “porta” inequívoca do conjunto – merece atenção as pessoas sentadas nos degraus flagrada pelo Google como quem fica na “soleira de casa”. Fonte: Google maps, acesso em março de 2017.*

Pois aqui, na Urbanização proposta para Santo Onofre por Barossi e Nakamura, vale saber consertar. Será Sennett em “Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação”, a retomar esse termo na perspectiva do valor social da cooperação. Das modalidades propostas por ele estamos diante de um caso de reconfiguração (que re-imagina a forma e o uso do objeto, tendo também situações de retificação (que substitui por partes melhores tendo em vista mesmo fim). Importante observar o desconforto que a palavra conserto traz na acepção em português, na qual está impregnado a ideia de que algo se perdeu e que consertar é sobretudo apenas remediar uma situação, longe do desejável. Mas, se consertar parece, até então, uma saída quando não se pode ter um objeto novo (em tempos atuais, aparentemente mais desejável), vale perguntar: estaremos diante de um desconforto ainda associado à ideia de que o inédito tem mais valor que o existente?

Bourriaud, em outros termos, é atento a arte contemporânea produzida após 1990, reconhece também outro valor no uso do existente. Segundo ele não se trata mais de fazer “tábula rasa” ou de criar a partir de um material virgem. Nas suas palavras, “a pergunta artística não é mais: “o que fazer de novidade?”, e sim: “o que fazer com isso?”(2009, p13). Os artistas atuais, segundo ele, programam formas, ou seja, em vez de transfigurar um elemento bruto, eles utilizam o dado, usando como metáfora dessa nova paisagem da arte a “feira de usados”, e os artistas dessa natureza agem como “locatários da cultura” que inventam protocolos de uso de estruturas existentes. Uma herança reconhecida em Duchamp, que trata de atribuir uma nova ideia a um conhecido objeto. A metáfora do DJ, diante de produtos existentes, esse artista mostra um itinerário pessoal no universo dado (sua Playlist) ao encadear os elementos em uma determinada ordem. A autoria percebe-se ao revê-la no contexto dessa articulação que edita dados, e da edição que configura uma obra inédita. Bourriaud nos convida a

reconhecer como tarefa histórica desse começo do século XXI “não partir novamente do zero nem se sentir sobrecarregado pelo acúmulo da História, mas inventariar e selecionar, utilizar e recarregar”. (2009, p109).

No caso do projeto em análise para Santo Onofre, esse recarregar se reconcilia também com o corriqueiro do mundo, com a produção imprecisa de uma realidade não formal. E se por um lado Bourriaud está atento ao uso de outros autores – caso legítimo e recorrente também em algumas obras arquitetônicas contemporâneas – aqui interessa o uso do ordinário, do corriqueiro, do banal.

A convivência se dá com corpos variados, os novos edifícios variam de pequenos sobrados a pequenos edifícios, o mais alto deles, Bloco 6, com oito andares, no extremo na altura da rua Monteiro Lobato, próximo a Rua Ásia, onde fica a UBS Jardim Scândia/Jardim Panorama, vizinho ao bloco 7 com cinco pavimentos. Novamente equação urbana e arquitetônica, na configuração de pequenas praças que articulam a rua próxima a UBS, as unidades habitacionais e os edifícios a constituir paisagem renovada com novas unidades.

O conjunto da intervenção remete a “difícil unidade” nos termos de Venturi, em que a inclusão é prioritária frente à exclusão. Não apenas socialmente, mas também na sofisticada materialidade arquitetônica, que permite tecer tanto a vida vivida quanto a precária materialidade, a ser dotada de dignidade e mantida na renovada paisagem.

## **CONCLUSÃO / CONCLUSION**

Giulio Carlo Argan (1992) observa que em toda cidade real existe uma cidade ideal a alimentar seu imaginário. Mas o ideal no século XXI parece menos afeito à idealização das grandes utopias abstratas – típica do pensamento moderno (não apenas da arquitetura moderna, mas, de toda a visão de mundo moderno) – e mais próximo a um desejo de realidade. Reinold Martin no significativo artigo intitulado “Critica a quê? Rumo a um realismo utópico” provoca (2013, p.273):

“... a questão da utopia precisa ser posta de novo sobre a mesa da arquitetura. Mas não deve ser interpretada equivocadamente como uma invocação do mundo perfeito, um mundo à parte, uma totalidade impossível que fatalmente se transforma em totalitarismo.”

Almejar transformações atentas à realidades existentes permite vislumbrar uma natureza de utopia que permita usufruir da realidade como meio também de reinventá-la.

Urbanização Santo Onofre se encontra nessa chave, de reconhecer a realidade existente. Na medida mesma em que a transforma, mantém. Propõe algo a partir do presente tendo em vista, necessariamente, uma construção futura. E, para isso, inevitavelmente interpreta dados materiais, técnicos, simultaneamente atentos à vida humana, realidades ali vividas e valoradas, insufladas de outras possibilidades. Ao fazer isso, embrenha-se na experiência real.

E, para que isso possa ocorrer, é preciso arquitetos com um profundo domínio técnico-poético que não realizam “terra arrasada” nem trabalham com pura abstração, pois se inserem na dita realidade local. Dado facilmente observado na equação que mantém 128 unidades existentes, retifica 22 unidades e constrói 61 unidades novas. Reconhece o existente, aprimorando-o em tecido renovado, derivado da ideia do “conserto”, nos termos entendidos por Sennett. Realiza uma natureza de operação que, ao final, resulta em arquitetura apta a certa utopia, no sentido de ambicionar um mundo melhor, editado também a partir da realidade já existente.

O projeto aproxima-se do que foi preconizado por Venturi na estratégia inclusiva em direção ao um “todo difícil”, mas se afasta desse mesmo autor ao fazer arquitetura como parte de uma paisagem material existente, imiscuindo-se nela, uma voz a mais no conjunto edificado afeito a harmonias dissonantes. Nesse sentido, mais próximo do entendimento da oficina de Sennett entre o fazer e consertar, e da imagem do DJ proposta por Bourriaud, construindo arquitetura com quem usufrui da mercadoria disponível também na loja de usados. Uma arquitetura apta a se inserir no tecido contraditório da cultura, sem preconceito em fazer parte lado a lado com aquilo que se nomeia de modo pejorativo “baixa cultura”, resultado de autoconstrução.

Menos obra única, realizada sobre terra arrasada, por um autor detentor da “verdade” e mais uma singular voz que se aproxima em diálogo com as lembranças e realidade, tal qual as encontrou. Nem pura realidade, nem pura ficção, obra de ficção baseada em fatos reais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

ALMEIDA, Eneida de; BOGÉA, Marta. *Patrimônio como memória, memória como invenção*. Arquitectos, São Paulo, ano 17, n. 195.04, Vitruvius, ago. 2016 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/17.195/6175>>.

ARGAN, Giulio Carlo. *Cidade ideal e cidade real*. Em: \_\_\_\_\_. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARTHES, Roland. *Como Viver Junto*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

BOGÉA, Marta. *Tempo: matéria prima da arquitetura*. Em: VASCONCELLOS, Juliano Caldas de e BALEM, Tiago (org.). *Bloco (10): ideias sobre futuro*. Novo Hamburgo: Feevale, 2014.

\_\_\_\_\_. “Baseado em fatos reais”. Anais do 1. Colóquio Internacional ICHT 2016 “Imaginário: Construir e Habitar a Terra” FAUUSP, 2016.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de Fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

HERTZBERGER, Herman. *Lições de Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MARTIN, Reinholt. Critica a quê? Rumo a um realismo utópico. Em: SYKES, A. Krista (org.). *O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica 1993-2009*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

NAKAMURA, Milton. Palestra proferida no Seminário Projeto em Pauta: Arquitetura Contemporânea. FAUUSP, setembro de 2015.

SENNETT, Richard. A oficina: Fazer e consertar. Em: \_\_\_\_\_ JUNTOS: *Os rituais, os prazeres e a política da cooperação*. Rio de Janeiro: Record, 2012. Parte três: Fortalecendo a cooperação capítulo 7.

SORKIN, Michael. El tráfico en la democracia. In: *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme. En trànsito / In transit*, Barcelona, n. 231, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, 2001.

SOULAGES, François. A ficção fotográfica: antropologia e estética. Em: catálogo da exposição *A invenção de um mundo: coleção da Maison européenne de la photographie*, Paris. São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

**cadernos pós**  
cadernos de pós-graduação  
em arquitetura e urbanismo  
universidade presbiteriana mackenzie

