

PRUMO

#4

Revista do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio

Ano 4 | Nº 04 | outubro de 2018



PREEXISTÊNCIAS

Alessandro Massarente
Andre Branzi
Arturo Franco
Fabiola Zonno

Ivo Renato Giroto
Joana Martins Pereira
João Mendes Ribeiro
Luisa Gonçalves

Manoela Rossinetti Rufinoni
Maria Laura Ramos Rosenbusch
Marta Bogéa
Pedro Barreto de Moraes

Roberta Krahe Edelweiss
Tatiana Terry
Tomas De Camillis

PRUMO Nº 4

Revista do Departamento de Arquitetura
e Urbanismo da PUC-Rio

ISSN 2446-7340



Departamento de
Arquitetura
e Urbanismo
PUC-Rio

Editoria

Editora responsável

Ana Paula Polizzo

Editor adjunto

Silvio Dias

Editor deste número

Ana Paula Polizzo

Conselho editorial

Abílio Guerra

Alder Catunda

Ana Paula Polizzo

Antonio Sena

Claudia P. Costa Cabral

Fernando Betim

Fernando Espósito

Guilherme Wisnick

Horacio Torrent

James Miyamoto

João Masao Kamita

José Kipper Kós

Maria Fernanda Lemos

Rachel Coutinho

Renato Anelli

Roberta Krahe Edelweiss

Rosângela Cavallazzi

Silvio Dias

Sylvia Ficher

Tamara Cohen Egler

Teresa Valsassina Heitor

Vera Hazan

Colaborador deste número

Antonio Sena

Autores dos artigos

Alessandro Massarente

Andrea Branzi

Arturo Franco

Fabiola Zonno

Ivo Renato Giroto

Joana Martins Pereira

João Mendes Ribeiro

Luisa Gonçalves

Manoela Rossinetti Rufinoni

Maria Laura Ramos Rosenbusch

Marta Bogéa

Pedro Barreto de Moraes

Roberta Krahe Edelweiss

Tatiana Terry

Tomas De Camillis

Pareceristas

Ana Carmen Jara Casco

Andrea da Rosa Sampaio

Antonio Sena

Camila Lima e Silva de Carvalho

João Masao Kamita

José Simões de Belmont Pessôa

Marcos Favero

Pedro Varella

Tradução / Revisão de texto

Barbara Cutlak

Luyza de Luca

Miguel Croce

Vitor Garcez

Agradecimentos

Barbara Silva

Fernando Espósito

Estagiários / Equipe Prumo

Beatriz Carneiro

Catarina Lara Resende

Julia Pinho

Thaís Aquino

Edição / Revisão

Equipe Prumo

Diagramação

Equipe Prumo

Capa

Equipe Prumo

Fotografias

Antonio Machado

Clara Troia Homem de Melo

Fernando Fernandes

José Carlos Martins

Julia Frenk

--

E-mail: arquiteturprumo@puc-rio.br

Pontifícia Universidade Católica

Departamento de Arquitetura e

Urbanismo PUC-Rio

Rua Marquês de São Vicente, 225, Gávea, Rio
de Janeiro, Brasil – CEP 22451-900

--

As opiniões e informações expressas nos
artigos aqui publicados são da exclusiva res-
ponsabilidade de seus autores.

A revista PRUMO, do Departamento de Arquitetura e Urbanismo (DAU) da PUC-Rio, tem como objetivo reunir reflexões críticas de profissionais de diferentes áreas do conhecimento sobre os desafios e as soluções para a construção de ambientes socialmente justos, economicamente viáveis, ecologicamente responsáveis e com grande qualidade arquitetônica, refletindo, assim, os princípios que estruturam os nossos programas de Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Pós-graduação em Arquitetura.

A PRUMO é resultado da dedicação de professores e alunos do DAU/PUC-Rio, assim como de autores e colaboradores de diferentes universidades, tanto brasileiras quanto estrangeiras, que, generosamente, dividem conosco seus saberes e seus questionamentos.

Estruturada em diferentes seções, a revista busca estimular a reflexão sobre os desafios contemporâneos do projeto de arquitetura e urbanismo, e discutir temas muitas vezes polêmicos e sempre de grande impacto sobre a vida cotidiana e o futuro das cidades. Além disso, a revista promove o debate sobre projetos atuais e oferece para o leitor textos emblemáticos de teoria da arquitetura e urbanismo que, até então, não possuíam tradução para a língua portuguesa.

Desejo a todos uma ótima leitura.

Maria Fernanda Campos Lemos

Diretora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Puc-Rio

Sumário

EDITORIAL **00**

ARTIGO **08**

O Museu de Arte do Rio: diálogo entre tempos e espaços
por Ivo Renato Giroto

ARTIGO **22**

Rio de Janeiro metrópole: arquitetura e infraestrutura como suportes ao projeto
por Pedro Barreto de Moraes

ARTIGO TRADUZIDO **42**

Estratificações Urbanas: preexistências e projeto contemporâneo
por Alessandro Massarente

ARTIGO **58**

Ilé Òsùmàrè Aràkà Àse Ògòdó
por Marta Bogéa

PROJETO **80**

O arquiteto que se esconde por trás de seu próprio trabalho: Arturo Franco no Matadero de Madrid
por Arturo Franco, Ana Navarro e Nuria Salvador Luján

PROJETO **100**

O tempo do paradoxo: a inovação pela reabilitação
por João Mendes Ribeiro e Ana Maria Feijão

ARTIGO **116**

Texto e contexto: Cesare Brandi e as preexistências urbanas
por Manoela Rossinetti Rufoni

ARTIGO **128**

"Ilhas" do Porto: permanência e transformação
por Joana Martins e Ana Luiza Nobre

ARTIGO **146**

O projeto sobre preexistências: Uma análise da obra do escritório Lacaton & Vassal
por Maria Laura Rosenbusch

ARTIGO **162**
Metrô, histórias e espaço público: Um estudo sobre as estações no centro de São Paulo
por Luisa Gonçalves

ARTIGO **182**
O Museu do Pão e o Caminho dos Moinhos
por Roberta Edelweiss, Fábio Bortoli e Carlla Volpatto

ARTIGO **196**
Favela: Paisagem Cultural. Contradições vividas nas favelas da Babilônia e Chapéu Mangueira no contexto de grandes eventos e do Programa Morar Verde Carioca
por Tatiana Terry

ENSAIO **212**
Zócalo
por Tomas De Camillis

ARTIGO **230**
Artístico e Contextual, o lugar reinventado - reflexões sobre a relação antigo-nova a partir de Francisco De Gracia e Giovanni Carbonara
por Fabíola Zonno

TRADUÇÃO **252**
Modernidade enfraquecida e difusa: o universo dos projetos no início do século XXI
por Andrea Branzi

OLHARES **270**

RESENHA **281**
Contracondutas, de Ana Carolina Tonetti, Ligia Nobre, Gilberto Mariotti e Joana Barossi (ed.)

Editorial

Ana Paula Polizzo

Em uma condição de crise com amplitude cada vez maior (energética, ambiental, social, econômica ou mesmo ideológica) - faz-se necessária uma mudança de perspectiva. A ação do arquiteto e urbanista enquanto o propositor da “novidade”, aquele que soluciona as questões através da proposição de uma nova ordem morfológica e estética, precisa ser repensada em termos mais abrangentes. A excessiva vontade de originalidade e ineditismo - através de um processo de substituição do existente pelo novo - pode ser repensada incorporando conceitos como transformação, conversão, reutilização, recuperação, regeneração, como possíveis estratégias frente à tal condição contemporânea.

Por isso, este número da revista *Prumo* traz para o debate a pertinência de diversas formas de agir pensando a preexistência (em termos arquitetônicos, urbanísticos, paisagísticos, territoriais) como possibilidade de continuidade e não de ruptura, através de ações e reflexões que busquem a transformação e a mudança frente à obsolescência das coisas e sistemas. É necessário enfrentar um embate inevitável: por um lado, as necessidades conservacionistas e patrimoniais, por outro, a aceitação das transformações técnicas, sociais e estéticas como naturais do fluxo temporal. Como consequência, possíveis estratégias de interpretações físicas e simbólicas da preexistência, que não prescindem, logicamente, de fórmulas apriorísticas, mas que se mostram cada vez mais compatíveis com a vitalidade e sustentabilidade das nossas cidades.

Ainda que com um eixo temático preciso, este número apresenta uma enorme diversidade de interpretações e desdobramentos do mesmo, gerando uma série de artigos com enfoques diversos. Dentro de uma perspectiva teórico-metodológica mais estreita, apresentamos dois artigos: a abordagem das preexistências urbanas sob a ótica de Cesare Brandi trazida por Manoela Rufinoni (USP-SP) e as problematizações entre antigo e novo a partir de Francisco De Gracia e Giovanni Carbonara tratadas por Fabiola do Valle Zonno (UFRJ-RJ). Ainda em um âmbito teórico-metodológico, porém menos específico, apresentamos a abordagem de Alessandro Massarente (Unife-Italia) em que trata as modificações de usos de edifícios preexistentes e sua inserção nas dinâmicas das cidades, principalmente a partir da experiência italiana do século XX.

Por outro lado, apresentamos alguns exemplos de práticas projetuais que pensam as intervenções sobre preexistência, muitas delas com forte presença simbólica que é potencializada por seus novos usos. O pensamento de João Mendes Ribeiro e Ana Maria Feijão (Portugal) é ilustrado por seis projetos de sua autoria, da mesma forma que o posicionamento de Arturo Franco Díaz, Ana Navarro Bosch e Nuria Salvador Luján (Espanha) é apresentado em três projetos para Matadero Madrid, onde três respostas diversas são dadas a três condições específicas, ainda que dentro do mesmo conjunto.

Outro grupo de artigos aborda a noção de preexistência com o olhar para objetos específicos, como é o caso de Mar-

ta Bogéa (FAU-USP) que analisa o projeto para o Terreiro Candomblé Ilê Axé Oxumarê, situado na cidade de Salvador, tendo em vista a preservação simbólica e cultural; Roberta Krahe Edelweiss, Fábio Bortoli e Carlla Portal Volpato (UniRitter / Mackenzie-SP) que apresentam o estudo de caso do Museu do Pão e do Caminho dos Moinhos no Rio Grande do Sul; Ivo Giroto (USP-SP) que analisa o Museu de Arte do Rio (MAR) a partir dos diálogos com o patrimônio urbano e edificado e Joana Martins Pereira e Ana Luiza Nobre (PUC-Rio) que abordam o projeto Bairro da Bouça de Alvaro Siza Vieira em seus dois momentos, de implantação e de reabilitação. Maria Laura Ramos Rosenbusch (PUC-Rio) propõe uma análise da obra do escritório francês Lacaton & Vassal através da identificação de suas motivações críticas para o uso da recorrente estratégia de apropriação de preexistências. Ainda com um olhar específico para um objeto, a Catedral Metropolitana da Cidade do México e as ruínas do Templo Mayor, ambas localizadas na praça de Zócalo na Cidade do México, mas através de uma narrativa histórico-ficcional, Tomas Camillis (PUC-Rio) nos faz refletir sobre as preexistências ao articular a narrativa do encontro entre duas personagens históricas: o conquistador espanhol Hernán Cortés e o imperador asteca Montezuma, e de como as suas personalidades se materializaram e resistiram - ou não - à passagem do tempo através de duas obras arquitetônicas.

Tatiana Terry (PUC-Rio/PROURB-UFRJ) propõe uma ampliação da noção de preexistência, tensionando a exaltação

da paisagem do Rio de Janeiro (reconhecida como patrimônio mundial pela UNESCO em 2012) com a presença das favelas e sua exploração enquanto circuito turístico cultural. Também na lógica na produção do espaço público assumindo a escala do território, Pedro Barreto de Moraes (PUC-Rio/PROURB-UFRJ) discute a noção de infraestrutura enquanto suporte ao projeto do território, no caso do Rio de Janeiro, e Luisa Gonçalves (FAU-USP) apresenta a relação entre arquitetura, infraestrutura e metrópole através de estações do metrô de São Paulo implantadas em seu centro histórico, problematizando suas questões físicas e simbólicas. De forma a fomentar ainda o debate apresentamos a tradução de alguns ensaios do designer e pensador italiano Andrea Branzi (integrantes de seu livro “Modernidade enfraquecida e difusa: o universo dos projetos no início do século XXI”, publicado em 2006), que trazem reflexões possíveis sobre o futuro do projeto de objetos e cidades.

Logicamente estes grupamentos não são estanques e cruzamentos entre as diversas abordagens são possíveis, o que torna este número tão plural e abrangente. Isto nos faz pensar que trabalhar sobre a preexistência, independente do tema e da escala, é uma maneira de reflexão sobre a nossa própria condição contemporânea.



IVO R. GIROTO

Pós-doutorando pela Faculdade de Arquitetura
e Urbanismo da Universidade de São Paulo
(FAUUSP)

Contato: igiroto@gmail.com

o Museu de Arte do Rio: **DIÁLOGOS ENTRE TEMP**

Para começo de conversa

O Museu de Arte do Rio, obra do escritório Bernardes & Jacobsen (BJA), foi criado sob a peculiar condição de se reciclar e integrar três edificações existentes: o Palacete D. João VI, prédio eclético inaugurado em 1916 e tombado pelo Conselho Municipal de Proteção ao Patrimônio Cultural no ano 2000; a antiga sede da Polícia Marítima e depois Hospital da Polícia Civil José da Costa Moreira, obra modernista dos anos 1940; e o antigo Terminal Rodoviário Mariano Procópio, inaugurado em 1950 como a primeira rodoviária interestadual do Rio de Janeiro, que se estendia dos pilotis no térreo do hospital a uma marquise acomodada na rua posterior, também protegida por órgãos patrimoniais do município.

Situado em um dos cantos da Praça Mauá, um dos pontos mais simbólicos da cidade, a obra é uma das vitrines do plano de reestruturação da zona portuária do Rio de Janeiro que, por sua vez, integrou o planejamento para os Jogos Olímpicos de 2016.

O projeto foi iniciado em 2010 e a obra inaugurada em 1º março de 2013, quando a praça e o Museu do Amanhã (2010-15), obra de Santiago Calatrava situada no vizinho píer Mauá, ainda encontravam-se em obras. Considerada a primeira obra-símbolo do projeto Porto Maravilha, foi viabilizada por uma parceria entre a Fundação Roberto Marinho e a prefeitura, com apoio do governo estadual e do Ministério da Cultura. ¹

O antigo palacete abriga o novo Museu de Arte, que propõe criar uma leitura artística da história da cidade, com base em suas características sociais e simbólicas, suas contradições, desafios e expectativas. No prédio modernista foi instalada a Escola do Olhar, cuja intenção declarada é oferecer formação a educadores do ensino público. Sob a marquise da outrora estação rodoviária, distribuem-se espaços técnicos e de serviços.

Fruto de uma intervenção em patrimônios edificados, o novo museu se insere no extenso rol de equipamentos culturais brasileiros abrigados em edifícios de reconhecido valor histórico e cultural. A conversão de prédios tombados em centros de cultura é uma tendência perceptível no Brasil com especial intensidade a partir de meados da década de 80 do século passado quando, em meio ao cenário instável da pós-modernidade, o acervo construído – com especial atenção ao patrimônio eclético – passou a ser valorizado como legado cultural a ser reutilizado (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 333).

No caso do MAR, as condicionantes delineavam a necessidade de um projeto que criasse um diálogo entre os edifícios existentes e, conseqüentemente, entre suas histórias. Além disso, sua especial inserção na cidade exigia um olhar atento às relações urbanas e paisagísticas que caracterizam uma das localidades histórica e culturalmente mais significativas do Rio de Janeiro e do Brasil. É sobre a intensidade destes diálogos que trata o texto a seguir.

1.

O MAR é gerido pelo Instituto Odeon. A direção cultural do museu contou com Paulo Herkenhoff até setembro de 2016, e atualmente é capitaneada por Evandro Salles.

O E ESPAÇO

Diálogos Entre gerações

Os autores do MAR Thiago Bernardes, Paulo Jacobsen e seu filho, Bernardo Jacobsen, foram sócios na firma BJA até 2012, quando encerraram a parceria e montaram escritórios independentes. Eram – e ainda são – reconhecidos por sua produção de residências de alto padrão, tendo até então muito poucas experiências com edificações institucionais de uso público.

Os arquitetos foram convidados a projetar o museu após ficarem em segundo lugar no concurso para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), vencido pelos americanos do Diller Scofidio + RENFRO em 2009, do qual também participaram escritórios nacionais importantes como Brasil Arquitetura, Isay Weinfeld e Tacoa Arquitetos, além de medalhões do star-system internacional como Daniel Libeskind e Shigeru Ban.

As trajetórias pessoais dos autores do MAR estabelecem um diálogo preliminar relevante para a compreensão do projeto. Thiago é neto de Sérgio Bernardes, grande figura do movimento moderno brasileiro, e filho de Cláudio, arquiteto que, em parceria com Paulo Jacobsen, desenvolveu uma das mais profícuas carreiras do segmento residencial de luxo no Rio de Janeiro dos anos 90.

Após a morte de seu pai, Thiago Bernardes se associa a Paulo Jacobsen em 2002. A arquitetura do novo escritório caracterizou-se por referências sutis à arquitetura moderna carioca, em uma linguagem marcadamente leve, permeada pelo uso intensivo de pilares delgados, brises e peles protetoras, atualizando a linguagem vernacular que fora a marca da parceria entre Cláudio e Paulo.

Ao repertório brasileiro outros foram sendo agregados, especialmente a partir da incorporação de Bernardo Jacobsen em 2006, que antes havia trabalhado três meses com Christian de Portzamparc em Paris, e mais de dois anos com Shigeru Ban, tanto na capital francesa quanto no Japão (SERAPIÃO, 2013, p. 26).

A arquitetura do BJA em tudo parece opor-se à grande escala das propostas generalistas e grandiloquentes de Sérgio Bernardes, afastando-se também da dimensão política e visionária que marcou a arquitetura moderna brasileira. Ao invés de incomodar, suas obras parecem querer acomodar, prezando pelo conforto e aconchego, com interiores esmerados e ricos em detalhes.

Entre tempos

Os três edifícios que juntos deram origem ao MAR estão situados na divisa entre o centro e a região portuária do Rio de Janeiro, no final do eixo aberto pela avenida Rio Branco. Na outra ponta da avenida inaugurada por Pereira Passos em 1905, no início do Aterro do Flamengo, encontra-se o icônico MAM de Affonso Eduardo Reidy (1954-67).

Uma das primeiras áreas ocupadas na cidade, a região portuária do Rio de Janeiro viu sua importância estratégica diminuir a partir da década de 1970 com o esvaziamento de suas funções na parte mais próxima ao centro da cidade, e com a construção da avenida Perimetral, cujo primeiro trecho foi aberto em 1960, abrindo um longo e duradouro processo de degradação do entorno.

Um dos cartões de visita do polêmico projeto Porto Maravilha, o museu faz parte de uma grande operação urbana consorciada idealizada para revitalizar a zona portuária, instituída em 2011 e que delega à Concessionária Porto Novo a gestão urbana da área até 2026.

Parte das intervenções urbanas previstas, a demolição da avenida Perimetral em 2013 reconectou a Praça Mauá ao entorno urbano imediato, e a orla da Baía de Guanabara neste trecho abriu-se novamente à cidade. A antes sufocada praça passou a figurar como a nova sala de estar da Cidade Olímpica de 2016, reunindo duas de suas imagens prioritárias: o Museu do Amanhã, de Calatrava, e o MAR. A derrubada do viaduto também fez com que antigos edifícios icônicos recuperassem sua visibilidade, como o *Art Déco* A Noite (1929), de Joseph Gire



Imagem da condição anterior ao MAR do palacete e do edifício modernista.



Imagem da condição anterior ao MAR da marquise da rodoviária.

e Elisário Bahiana, e o edifício Rio Branco I (1983), de Edison e Edmundo Musa, ícone pós-moderno da cidade. A implantação dos museus, integrada ao redesenho da orla portuária, ativou o espaço com uso cotidiano e popular, majoritariamente turístico.

A sobreposição de camadas temporais nessa região, ainda visíveis através de testemunhos arquitetônicos remanescentes de tempos passados, expõe a dinâmica de forças que fazem a cidade contemporânea – muitas vezes desfazendo a antiga –, e as que moldaram o tecido urbano tradicional.

A trajetória urbana da região portuária, historicamente mutante, manipulada e transformada pelo homem, reflete-se também na intrincada relação entre os edifícios que compõem o MAR. Ao lado e alinhado com a face frontal do eclético Palacete D. João VI, antiga Inspeção de Portos e Canais do Ministério da Marinha, ficava o prédio de linhas modernas da Polícia Marítima, cujos pilotis serviram como área de expansão para o terminal rodoviário situado sob a marquise na rua posterior. O conjunto de edifícios que compõem o MAR tem ainda como vizinho imediato a outrora sede da Imprensa Nacional (1940), de Aníbal de Melo Pinto, edifício *Art Déco* atualmente ocupado pela Superintendência da Polícia Federal, tombado pelo INEPAC (Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro).

Revela-se, de início, uma intrincada rede de conexões urbanas e temporais com as quais o projeto deveria dialogar ou, melhor dizendo, integrar.

*Disponível em: <<http://agenciaspostais.com.br/wp-content/uploads/2018/01/Rodoviaria-Mariano-Procopio-1.jpg>>.

**Disponível em: <http://portomaravilha.com.br/fotos_videos/g/52>

Entre os edifícios e suas funções

As tentativas de integração foram concentradas em três operações realizadas sobre os dois edifícios maiores: uma formalmente sugestiva, através do jogo de equivalências volumétricas e diferenças estilísticas entre ambos; outra de conexão física, por meio da instalação de uma passarela aérea por detrás deles; e finalmente uma de ordem majoritariamente poética, ao estender uma laje ondulada sobre os dois prédios, que passam a ser lidos como parte de um conjunto interdependente.

Na primeira delas, os arquitetos optaram pela supressão do pavimento superior do prédio moderno, a fim de tornar sua altura equivalente à do palacete. Uma vez equiparadas, optou-se por estabelecer um jogo relacional entre os dois volumes que amplificasse características arquitetônicas associadas a cada um deles e, ao mesmo tempo, equilibrasse a força expressiva entre ambos.

O aparente protagonismo do edifício eclético camufla uma operação de maior impacto no prédio vizinho. Enquanto no palacete a interferência exterior foi mínima, limitando-se à restauração de sua condição original, no prédio moderno demoliu-se praticamente tudo o que não fosse estrutural. A instalação de vidro translúcido de piso a teto evidencia somente a linha das lajes e a silhueta dos pilares, ativando a memória de sua genealogia moderna.

No entanto, ao invés de ser uma operação de resgate e valorização, os elementos simbólicos da arquitetura moderna valorizados neste edifício, ou não existiam, como os brises – neste caso feitos com peças de vidro –, ou não eram visíveis,

como pilotis e lajes nos pavimentos superiores. Cria-se uma condição paradoxal, na qual o edifício deixa de ser moderno para assumir-se “neomoderno”, diferentemente de outras intervenções icônicas sobre o patrimônio, como a de Paulo Mendes da Rocha na Pinacoteca do Estado de São Paulo (1989-99), onde da base eclética extraiu-se outros valores e demarcou-se com clareza os elementos inseridos.

Ao afastar-se do sentido do projeto moderno para dele utilizar apenas a sintaxe, o MAR reflete o caráter pop de grande parte da arquitetura contemporânea, gestado quando a linguagem austera dos anos 50 passou a ser usada como produto dos consumistas anos 60 (FOSTER, 2017, p. 22).

Ainda que artificial, a equivalência tipológica criada entre os edifícios conduz a uma quase automática leitura comparativa entre ambos, potencializando o diálogo estabelecido pelo equilíbrio entre afinidades e diferenças. Ao invés de parecerem contraposições, as relações dinamizadoras entre leveza e peso, abertura e fechamento, transparência e opacidade, despojamento e pompa, parecem atuar de forma complementar. A percepção analógica cria um interessante efeito no qual o bloco moderno parece ser uma versão elementar, sintética, do bloco eclético.

Juntamente com a nova cobertura, este jogo de relações define uma estratégia projetual eficaz, a qual Balsini denomina híbrida, resultado da conjugação de componentes díspares geradores de uma identidade de caráter fragmentário (BALSINI, 2015).

Foto: Imagem cedida pelo autor, 2018.



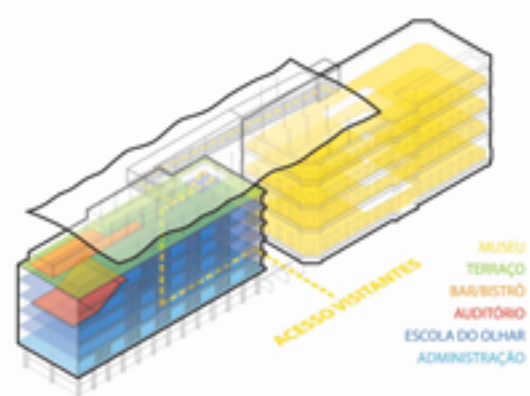
O Museu de Arte do Rio visto da Praça Mauá.

No entanto, o hibridismo do conjunto não ofusca a autonomia de seus elementos formadores, evidenciada pela destinação funcional de cada bloco. A aura de eficiência e racionalidade do bloco modernista de 7.200 m² contém as dependências da Escola do Olhar, o auditório e mais alguns setores administrativos, enquanto o imponente bloco eclético de 5.200 m² alberga as nobres salas expositivas. Na quase invisível marquise ficam a bilheteria, banheiros, depósitos e áreas para carga e descarga, além da loja e do restaurante, instalados sob duas abóbadas que faziam a conexão entre os pilotis e a marquise nos tempos do terminal.

Para além da possível correlação entre estilos e funções, a destinação de cada parte do conjunto respondeu a critérios técnicos, visto que as lajes mais estreitas e de pouca altura dos cinco pavimentos acima dos pilotis do edifício modernista restringiriam mais as possibilidades expositivas do que as quatro, mais alta e largas, disponíveis no palacete.

A legibilidade volumétrica da parte frontal perde-se ao longo do percurso pelo museu. Ao acessar o conjunto pelo vão existente entre os dois blocos principais, o visitante tende a dirigir-se aos elevadores situados à esquerda, no misto de praça de acolhimento e espaço para exposições de esculturas criado sob os pilotis. Antes, no entanto, deveria adquirir seu ingresso na bilheteria localizada sob a marquise ao fundo. De volta aos elevadores, é conduzido até o sexto pavimento da Escola do Olhar, um terraço de onde se descortina uma vista excepcional da Baía de Guanabara, apresentada como a primeira obra de arte do museu. A vista inebriante e a laje ondulada – cuja brancura original encontra-se bastante enegrecida pelo acúmulo de sujeira e poluição – disfarçam a pouca atenção dada ao desenho de detalhes e acabamentos deste pavimento-mirante, onde também incomoda o fechamento do restaurante ao espaço aberto, cuja face envidraçada volta-se apenas à praça Mauá.

Um pavimento abaixo, após descer por uma larga escada semicircular, o visitante encontra-se em um espaço semiaberto, generosamente iluminado e ventilado pelo fechamento descontínuo dos brises de vidro translúcido. Essa área funciona como uma zona de transição entre a vista escancarada da paisagem e os espaços fechados do museu. O ambiente potencialmente agradável é prejudicado pelo aspecto asséptico, comparável ao de um hall de prédio corporativo, configurado pela sucessão de portas de elevadores, o piso cinza e o escuro corredor que leva à entrada



Fonte: Bernardes Arquitetura*

Esquema de fluxos e usos do museu

do auditório. Acanhada entre os elevadores e a escada fica a entrada da passarela suspensa que conduz às áreas expositivas no quarto pavimento do palacete.

Segundo os arquitetos, o desenho do sistema de fluxos teve como premissa a eficiência distributiva e a configuração de um circuito de visitação ao museu de cima para baixo, evitando a repetição de passagens pelos mesmos espaços (BERNARDES; JACOBSEN, 2013).

A definição de um percurso expositivo com estas características é comum em museus verticais desde sua aparição no Guggenheim de Nova York (1943-59), uma das obras-primas de Frank Lloyd Wright. No entanto, a sobreposição dos pavimentos preexistentes do palacete não propicia a integração espacial que caracteriza o interior do museu nova-iorquino.

Anteriormente, o BJA já se valera de estratégia análoga na proposta elaborada para o concurso do Museu da Imagem e do Som, onde o percurso expositivo também partia de um privilegiado terraço com restaurante, de frente para a praia de Copacabana.

A conexão suspensa entre a Escola do Olhar e o museu, totalmente hermética à exceção de duas pequenas aberturas quadradas nas extremidades, dificulta a percepção de passagem de um edifício para outro. Já nas salas expositivas, convertidas em “cubo branco” pela instalação de paredes museográficas tapando as janelas, apenas alguns pilares metálicos trabalhados ao gosto eclético indicam que se está no interior do palacete. Isso cria, na prática, dois edifícios, um por fora e outro por dentro, que vivendo juntos sob o mesmo teto quase não dialogam.

*Disponível em: < <http://www.bernardesarq.com.br/projeto/museu-de-arte-do-rio/#group-16>>.

Como dito, a configuração das salas expositivas decorre do aproveitamento da estrutura original do prédio, no qual um volume central de circulação vertical, sanitários e áreas de apoio, divide o espaço em dois ambientes idênticos. Desde março de 2017, a sala térrea, vizinha ao vão entre os edifícios, passou a abrigar a Reserva Técnica, parcialmente exposta ao público através de um fechamento de vidro, dificultando qualquer reformulação no sistema de saída ou possível conexão com a área dos pilotis.

Evocando a passarela suspensa, a saída no térreo também parte do eixo central posterior do edifício, conduzindo o visitante por um corredor que desemboca em um desinteressante espaço sob a marquise, espremido entre a bilheteria e áreas técnicas.

De forma geral, as estruturas de apoio e serviços do MAR estão concentradas sob a marquise tombada, cujo reconhecimento como tal ficou praticamente impossível, e na parte posterior do edifício-escola. Quem observa o museu do ângulo voltado à avenida Venezuela e à rua Sacadura Cabral compreende de imediato as consequências dessa opção. Rente às faces sul e oeste, o volume do restaurante volta a preencher a laje que fora liberada pela supressão do andar superior do edifício modernista, porém de forma incompleta e aparentemente pouco cuidadosa. Além disso, um pedaço da

marquise desponta sobre o muro que passou a isolar o museu da rua, aparecendo como um objeto residual e sem sentido, uma vez que fora desvinculado de seu contexto global.

Ao tratar a parte posterior como “fundos”, a estratégia projetual subestima uma das partes potencialmente mais interessantes do conjunto, exatamente o lugar do encontro entre os três edifícios que formam o MAR, e delas com a extensa fachada do prédio da Polícia Federal.

Resumindo: o funcional, o técnico, os serviços, enfim aquilo que constituiria os espaços servidores, todos empurrados para o fundo, relegados à condição subsidiária para privilegiar os espaços servidos. Em si, essa estratégia não tem nada de equivocado. Mas, no conjunto resultante, repõe uma ordem hierárquica entre a figura e o fundo, entre o artístico e o funcional, entre o estético e o técnico, entre beleza e utilidade, dicotomias há muito questionadas e superadas. Parece-me, para ser franco, uma posição conservadora e elitista, que deposita no artístico da arquitetura – no caso, na forma e na composição (típicos valores acadêmicos) – o suporte para a afirmação de uma imagem de impacto. (KAMITA, op. cit.)



Foto: Imagem cedida pelo autor, 2018.

Imagem de uma das salas de exposição.



O MAR visto do cruzamento da Av. Venezuela com a Rua Sacadura Cabral.

Sobre conexões aéreas e submarinas

Na intenção dos arquitetos, a ligação suspensa entre os edifícios transcenderia sua função de conexão física e funcional entre os blocos para pertencer à nova construção de forma a caracterizar uma condição “insólita” (BERNARDES; JACOBSEN, 2013).

Efetivamente, visto de fora o objeto impõe-se com veemência na parte traseira dos prédios, evidenciando o desalinhamento entre eles, porém assume um papel completamente secundário na visada frontal. Se o arranque da passarela parece bem integrado à parte de trás do edifício moderno, com o qual combina por sua brancura e pelo respeitoso afastamento da fachada, a entrada muito rente à face do palacete soa agressiva e sufocante.

A nova estrutura parasita, fechada e com aberturas mínimas enquadrando a paisagem, remete aos braços suspensos que caracterizam a Fundação Iberê Camargo (1998-2008), em Porto Alegre. Internamente, ao contrário do caminho seriado e pontuado por surpresas, variações dimensionais, enquadramentos e manipulações de luz desenhado por Álvaro Siza, a passarela do MAR não transcende a ideia de um corredor comum.

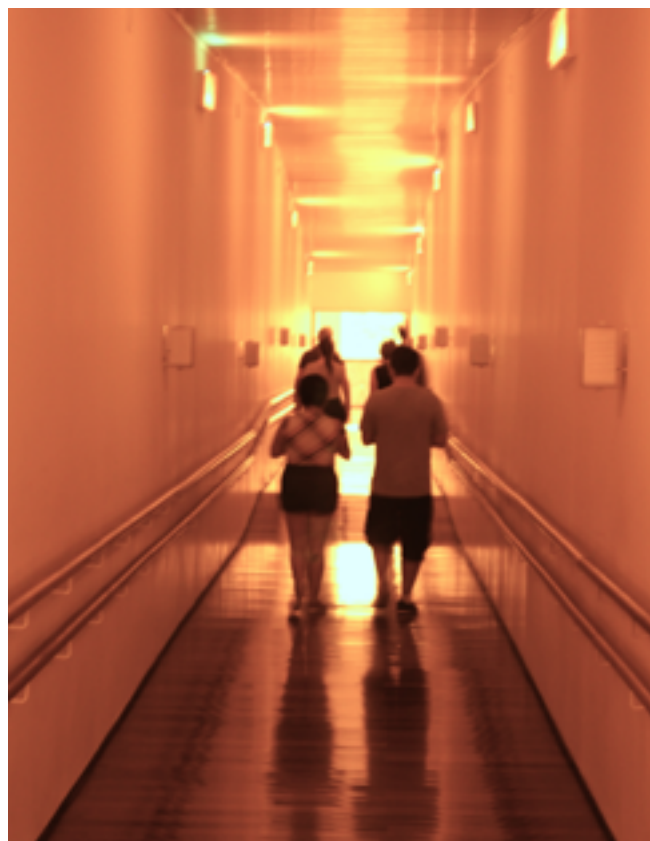


Foto: Imagem cedida pelo autor, 2018.

Aspecto interno da passarela-corredor fechada.



Fonte: Piniweb*

Perspectiva das passarelas translúcidas em versão anterior do projeto.

*Disponível em: <<http://piniweb17.pini.com.br/construcao/arquitetura/museu-de-arte-do-rio-e-a-primeira-obra-do-176007-1.aspx>>

A inversão entre a busca do incomum no projeto e o resultado pouco instigante na obra construída talvez pudesse ter sido evitada caso os arquitetos mantivessem a ideia presente em versão anterior do projeto, na qual duas passarelas de faces laterais translúcidas valorizavam a percepção da suspensão e a apreensão da paisagem da cidade em movimento.

Na fachada defronte à praça, tanto a equiparação de alturas quanto a discrição do túnel suspenso concorrem para que um outro elemento de integração sobressaia. Como um gesto poético, a evidenciar a nova condição de interdependência, uma cobertura retangular e movimentada em forma de superfície líquida paira sobre ambos, apoiada em delgados pilares que nascem como extensão visível da modulação original do prédio moderno.

A virtual flutuação desta superfície sobre os edifícios maiores possui três funções de importância equiparável: além de funcionar como mecanismo de integração do conjunto, tende a equilibrar as forças expressivas entre eles, e cria um objeto imageticamente forte o suficiente para criar um marco arquitetônico na paisagem.

A cobertura sugere articulação sem que haja contato físico entre ambos. Isto define um movimento de integração sem unificação, mas o estabelecimento de uma relação na qual as diferenças convivem equilibradamente. O projeto não parece, portanto, ter como intenção “tornar o um e o outro o mesmo”, conforme a interpretação de Kamita (op. cit.).

Enquanto agrega expressividade à arquitetura silenciosa do bloco moderno, a cobertura avança cautelosamente sobre o palacete, evitando conflitos com a ornamentação que recobre sua fachada e, principalmente, com a cúpula central que coroa a demarcação de seu eixo de simetria.

O protagonismo da composição passa a pertencer ao pedaço de superfície aquática recortada do mar e congelada sobre o museu que, redundantemente, apelidou-se MAR. Essa sugestão poética define a imagem da arquitetura do museu,

“Ao invés de comunicar sua condição tectônica de estar apoiada sobre pilares, sugere estar precariamente presa a finas linhas, o que a impede de sair voando como um tecido levado pelo vento.”

pairando onipresentemente no entorno, “visto tanto de perto quanto de bem longe, tanto de baixo, para quem está chegando à praça Mauá, quanto de cima, para quem está no Morro da Conceição” (BERNARDES; JACOBSEN, 2013).

Grande parte do impacto desta cobertura deve-se a uma insinuação contraintuitiva. Ao invés de comunicar sua condição tectônica de estar apoiada sobre pilares, sugere estar precariamente presa a finas linhas, o que a impede de sair voando como um tecido levado pelo vento. Efeito potencializado pelas gradações luminosas ao longo do dia e, especialmente, pela iluminação artificial que faz os pilares virtualmente desaparecerem.

A alusão a formas retiradas da natureza, a estética da leveza e a sensualidade da superfície ondulada remetem, automaticamente, à arquitetura de Oscar Niemeyer. Na leve cobertura do MAR, a percepção também vagueia entre o reconhecimento de uma superfície e a leitura de uma linha fina, sublimando sua condição material e transformando a obra em desenho.

No entanto, não há exploração estética da técnica, apenas seu uso como meio para a consecução da poética desejada. Neste sentido difere de Niemeyer que, apesar de submeter à técnica ao desenho, imaginava formas que expressavam a tensão das forças presentes na estrutura, muitas vezes levadas ao limite.

Tecnicamente, a cobertura de 800 toneladas é uma laje armada convencional, cujas concavidades foram feitas por moldes de isopor montados in loco em módulos de dimen-

sões e de espessura variáveis (SANTORO, 2013).

Como o mundo das formas é sabidamente iterativo e associativo, diversas obras podem ser relacionadas como exemplos de estratégias análogas. Algumas mais indiretas, como a ampla cobertura integradora do projeto de ampliação do museu Reina Sofia, em Madrid (2001-05), lembrada por Kamita (op. cit.), ou da nuvenzinha colocada sobre o tambor de exposições que marcaria uma das extremidades do frustrado Guggenheim (2002) que seria instalado ali mesmo, no Píer Mauá, ambos projetos de Jean Nouvel. Outras podem ser mais próximas, como a inspiração que Fernando Serapião afirma haver na laje ondulada do crematório em Kakamigahara (2004-06), desenhado por Toyo Ito (SERAPIÃO, op. cit., p. 29), ou as coberturas de Shigeru Ban, como a desenvolvida para o Pompidou Metz (2003-10), projeto no qual Bernardo trabalhou.

A posição da nova cobertura gera também um efeito de compensação entre os edifícios, deslocando o eixo visual do centro do palacete para o espaço entre ambos. Com aproximadamente metade de sua extensão cobrindo o terraço do edifício moderno, e a outra metade dividida sobre o vão e uma lateral do palacete, a cobertura tende a puxar a atenção do observador que está na praça para a esquerda.

O espaço vertical definido pela distância entre os edifícios permite a leitura independente de cada volume, sem gerar uma espacialidade demasiadamente comprimida. A relação dialógica, enfatizada pelo plano de cobertura, produz uma leitura na qual o espaço intersticial passa a ser o elemento integrador do conjunto e, portanto, parte inseparável de sua imagem. Ao transferir a atenção para o eixo de simetria entre os blocos, cria-se uma nova relação de equilíbrio entre eles, na qual a imposição do palacete eclético já não predomina.

A marcada expansão vertical existente entre os prédios conduz o olhar e confere monumentalidade à entrada do conjunto. A visão parcial da cobertura ondulante interrompe o movimento ascendente e transforma em espaço o que era ape-

“ A relação dialógica, enfatizada pelo plano de cobertura, produz uma leitura na qual o espaço intersticial passa a ser o elemento integrador do conjunto (...) ”



Foto: Imagem cedida pelo autor, 2018

A força da relação entre os edifícios concentrada no espaço intersticial.

Com a cidade ao redor

A estratégia de concentrar o potencial expressivo da arquitetura em um campo espacial intermediário havia aparecido anteriormente no projeto do BJA para o MIS-RJ. A partir de uma referência inicial à série de quadros *Metaesquemas* (1957-1958), de Hélio Oiticica, a proposta definia-se pela fragmentação do volume em quatro blocos empilhados e multifacetados, entre os quais surgiam espaços transicionais que atrairiam o olhar para o centro do objeto, de onde também partiriam diversas visuais abertas à paisagem de Copacabana.

Para além da questão formal, o projeto propunha uma área de confluência entre os domínios público e privado, na qual “as qualidades de um e de outro se transformam mutuamente, provocativas, fundindo-se em zona mista de extrema riqueza simbólica e funcional” (BERNARDES; JACOBSEN, 2009).

A praça imaginada para o térreo do MIS tornaria o conjunto edificado permeável ao entorno, algo que no MAR só acontece como sugestão. Algo lamentável quando se observa que o contexto urbano imediato ao MAR, e da zona portuária de forma geral, representa uma das áreas de maior significado histórico-cultural da cidade, constituindo-se ela mesma em imenso museu vivo da cidade e do país.

Situado no limite entre o historicamente valorizado centro da cidade e a marginalizada região portuária, o museu está cercado por testemunhos patrimoniais, físicos e memoriais, de valor incalculável. Do nefasto mercado de escravos – cujas evidências podem ser vistas atualmente no sítio arqueológico do Cais do Valongo e no Cemitério dos Pretos Novos – ao desembarque de nobres portugueses durante a colônia, passando pelo desenvolvimento portuário trazido pelo aterro executado no contexto das grandes reformas urbanísticas do prefeito Pereira Passos a partir de 1905, esse território enseja uma infinidade de diálogos históricos imprescindíveis para a compreensão da cidade e da sociedade atuais.

Uma riqueza de relações também presente no peculiar entrelaçamento do contexto natural com o construído que circunda o sítio do museu. A paisagem cultural singular define um panorama monumental da trajetória histórica do Rio de

Janeiro, na qual ressaltam a abertura visual para a Baía de Guanabara e para o morro da Conceição, uma das ocupações mais antigas da cidade e tradicional reduto do samba.

Aparentemente alheio a tudo isso, um muro de vidro posicionado entre os pilotis e a praça integra visualmente mas impede a circulação livre dos pedestres entre as ruas do entorno imediato, eliminando a dinâmica urbana característica dos tempos em que o térreo era ocupado pelo terminal rodoviário. Ademais, as linhas de pilares que conformam o plano de fundo e a lateral com a esquina estão quase totalmente tapadas, criando a sensação de um recinto fechado, ou de rua sem saída. Ao contradizer a intenção dos pilotis modernos, o espaço perde sentido e vitalidade urbana.



Projeto para o MIS-RJ.



Montagem fotográfica com as principais vistas a partir do mirante - a imagem preferencial da Baía

*Disponível em: <<http://www.bernardesarq.com.br/projeto/museu-da-imagem-e-do-som-mis/#group-1>>

Em parte, o fechamento ao espaço urbano decorre da ocupação do setor posterior do edifício por áreas técnicas, de serviços, loja e café. Algo que também ocorre no lado oposto, que confronta com o novo passeio olímpico, onde sob a antiga marquise foram concentrados setores museográficos. Como resultado, além da desconexão com o entorno, a marquise tombada ficou praticamente imperceptível. Sem ignorar questões de segurança e necessidade de espaço, o que se questiona é o arranjo que, ao resolver questões funcionais, reduz a antiga vitalidade urbana do espaço da rodoviária a mero corredor de serviços.

Dessa forma, o diálogo verificado na articulação frontal entre os volumes infelizmente não se repete na interação do edifício com a cidade, que parece apenas querer falar com a

praça, e ainda assim de forma bastante controlada.

O cuidado redobrado com a imagem frontal do museu privilegia os vizinhos mais ilustres. Seu terraço constitui-se em um privilegiado mirante da Baía de Guanabara, com o novíssimo Museu do Amanhã em primeiro plano, cujo belo enquadramento só é parcialmente incomodado pela visão pouco inspiradora de parte da laje do palacete. Não tão valorizadas são as vistas para o histórico Morro da Conceição, a oeste, e o complexo da Polícia Federal, nas costas do conjunto, parcialmente obstruídas pelo volume do restaurante.

Consciente de ser parte de um concorrido circuito turístico, o projeto do MAR optou por emoldurar a imagem de cartão-postal, disseminada nas inúmeras selfies que os visitantes fazem da esquina sudeste do terraço.

A nova cobertura construída sobre a laje existente evoca a estratégia comum nos bairros e morros do Rio, onde as lajes das exíguas casas são precariamente cobertas e convertidas em espaços de lazer. Talvez a exploração conceitual da laje, um dos símbolos culturais cariocas, pudesse contribuir para animar a arquitetura e o debate em um museu que tem como objetivo declarado refletir sobre a cidade.

O pavimento do mirante é descrito pelos autores como “praça suspensa” (BERNARDES; JACOBSEN, op. cit.), porém não contém os atributos de urbanidade alcançados por outros edifícios contemporâneos que se valeram de estratégia semelhante. Falta ao MAR o caráter público dado pela continuidade perceptiva e física com a cidade que caracterizam a nova sede paulista do Instituto Moreira Sales (2012-17), de Andrade Morettin, e o SESC 24 de Maio (2000-17), de Paulo Mendes da Rocha e MMBB, ambos edifícios verticais e com “praças elevadas”.

Juntamente com o Museu do Amanhã, seu vizinho mais espetacular, o MAR faz parte de uma extensa série de equipamentos culturais usados como âncoras de questionáveis projetos de revitalização urbana espalhados pelo Brasil. Desde sua inauguração passou a integrar e a reforçar um distrito cultural que conta em suas imediações com o Centro Cultural Banco do Brasil, o Centro Cultural dos Correios e a Casa França-Brasil, todos assim como o MAR acomodados em edifícios tombados pelos órgãos de patrimônio histórico.



Foto: Imagem cedida pelo autor, 2018.

O muro de vidro entre os pilotis do MAR e praça Mauá.



Foto: Imagem cedida pelo autor, 2018.

...ia, a vista para o complexo da Polícia Federal por detrás da passarela e para o Morro da Conceição.

Encerrando o assunto

No desafio imposto ao projeto do MAR não havia saída fácil ou condição ideal. O estabelecimento de um diálogo cooperativo entre edifícios de valor histórico e cultural envolvia também a necessária costura entre tempos, estilos, usos e fronteiras urbanas. Mais além dessas questões, há que se considerar condicionantes externas que repercutem na definição do projeto e na obra acabada, tais como problemas relacionados à segurança pública, restrições financeiras, vicissitudes políticas, entre outras.

Por um lado, a intervenção nos edifícios que originaram o MAR representa uma experiência válida de valorização do patrimônio ao não contrapor agressivamente as partes constituintes, mas tentar conectá-las e fazê-las coexistir. Demonstra o valor de se construir no construído, de forma ágil e barata, revelando estruturas antes apagadas e percebidas como desconectadas.

A introdução de um elemento novo de grande força imagética e simbólica evidencia a contemporaneidade da intervenção com firmeza, sem choque com o valor histórico do existente. A inventividade simples e o gesto sintético que define a relação entre os blocos é forte o suficiente para inseri-lo com destaque na paisagem da nova frente turística do Rio de Janeiro. Efetivamente, o projeto consegue estabelecer um intenso e estimulante diálogo entre edifícios que passam a ser percebidos como partes de um novo conjunto.

Quando analisado mais acuradamente, no entanto, percebe-se que a sintonia deste diálogo se mantém na superfície do visível e da apreensão imediata. Partes importantes da memória urbana são pouco valorizadas, como a marquise da antiga rodoviária, e outras artificialmente insufladas, como as características modernas do edifício-escola.

É importante ressaltar que as características originais dos edifícios eram condizentes com os novos usos propostos, seja porque apresentavam configurações espaciais relativamente favoráveis, como no caso do palacete, ou porque podiam ser profundamente alteradas, como no bloco modernista. As inexoráveis restrições presentes em qualquer reciclagem como esta não foram, no caso do MAR, impeditivas para a boa adaptação funcional, nem podem ser justificativas para o subaproveitamento de quaisquer de suas partes.

A valorização de sua frente urbana mais visível, em detrimento da espacialidade potencialmente rica da rua posterior, revela problemas de integração arquitetônica que se repetem tanto interna quanto externamente. Pouco permeável à vitalidade urbana do entorno, do qual seleciona inclusive as vistas preferenciais, a arquitetura do museu pouco contribui para ativar a conversa com o patrimônio amplo da cidade e de seu significado histórico e cultural.

A atenção dada à composição da fachada urbana preferencial não se reflete na relação com o entorno urbano que, ao invés de fazer parte da estratégia do projeto, parece ser visto como uma ameaça do qual o museu deve defender-se. Ao negar a complexidade circundante, a arquitetura estabelece uma relação falsamente harmônica com a cidade, tornando-se condescendente ao repisar o mito da Cidade Maravilhosa para turista ver.

“As inexoráveis restrições presentes em qualquer reciclagem como essa não foram, no caso do MAR, impeditivas para a boa adaptação funcional (...)”

No conjunto, além da parcialidade nas relações urbanas e paisagísticas, a combinação de edifício histórico e atrativo contemporâneo pode indicar, nas palavras de Hal Foster, certa tendência ao espetáculo. “Seria este um espaço cívico ou turístico, espaço de uso social ou diversão de massa – ou essa distinção estaria agora um tanto embaçada?” (FOSTER, op. cit., p. 64).

Se por um lado é possível questionar a coerência do diálogo entre o propósito do museu e sua arquitetura, a relevância crescente do acervo do MAR e sua proposta de integração das atividades museológicas a um programa educacional são outros importantes caminhos de conexão do MAR com a vida da cidade. Em posição destacada entre os museus contemporâneos do Brasil, sua singular experiência também pode ser mais uma significativa contribuição para o debate sobre as possibilidades e formas de uso e intervenção no patrimônio edificado.

AGRADECIMENTOS

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo 2016/21108-2.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNHEIM, Rudolf. *La forma visual de la arquitectura*. 2 ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

BALSINI, André Reis. Museu de Arte do Rio – MAR. Um híbrido na praça Mauá. *Arquitextos*, São Paulo, ano 16, n. 185.01, *Vitruvius*, out. 2015. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.185/5771>>. Acesso em 01/03/2018.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BERNARDES, Thiago; JACOBSEN, Paulo; JACOBSEN, Bernardo. *Museu de Arte do Rio – Memorial do projeto*. 2013. Disponível em: <<https://jacobsenarquitetura.com/projetos/mar-museu-de-arte-do-rio/>>. Acesso em 15/02/2018.

_____. *Museu da Imagem e do Som – Memorial do projeto*. 2009. Disponível em: <https://jacobsenarquitetura.com/projetos/museu-da-imagem-e-do-som/>. Acesso em 15/02/2018.

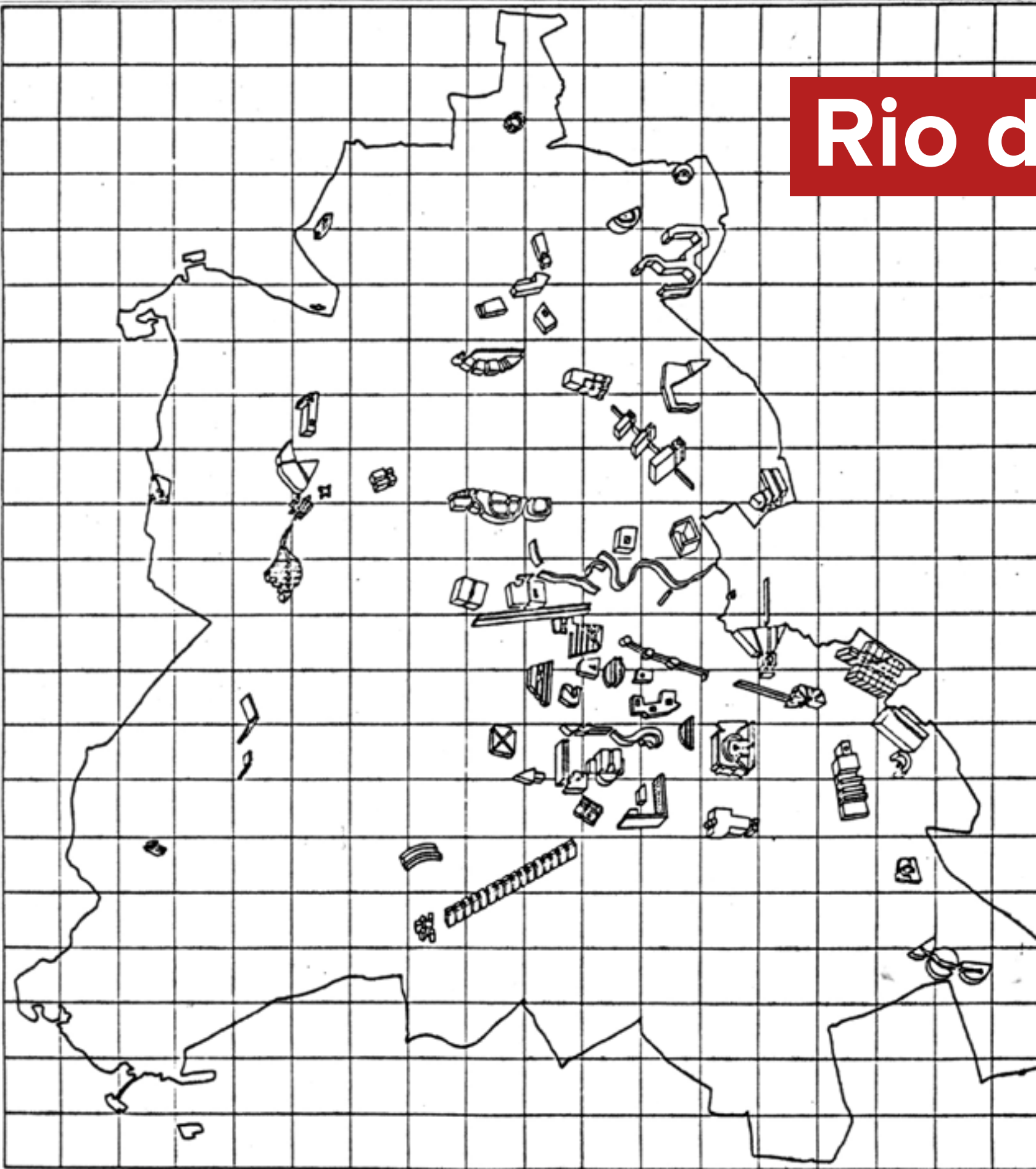
FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Ubu, 2017)

KAMITA, João Masao. Sobre o MAR. *Arquitextos*, São Paulo, ano 13, n. 155.00, *Vitruvius*, maio 2013. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.155/4759>>. Acesso em 22/02/2018.

SANTORO, Francesco. Com projeto de Bernardes Jacobsen Arquitetura, museu MAR, no Rio de Janeiro, é a primeira obra pronta na requalificação do Porto Maravilha. São Paulo, *Pini*, ed. 229, abr. 2013. Disponível em: <<http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/229/com-projeto-de-bernardes-jacobsen-arquitetura-museu-mar-no-rio-280803-1.aspx>>. Acesso em 03/03/2018.

SERAPIÃO, Fernando. Ponte aérea. *Revista Monolito*, São Paulo, n. 13, fev./mar. 2013, p. 21-29.

Rio d



o Rio de Janeiro metrópole:

arquitetura e infraestrutura como suporte ao projeto do território

PEDRO BARRETO DE MORAES

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (PROURB-UFRJ), professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU-UFRJ).

Contato: pedrobarretodemoraes@gmail.com

Introdução

O processo de formação da metrópole do Rio de Janeiro se caracteriza, historicamente, por privilégios destinados a uma porção restrita de seu território, em detrimento da esmagadora maioria de bairros ou regiões, localizados essencialmente nas regiões norte e oeste, pouco ou nada contemplados por projetos urbanísticos e equipamentos de caráter ou escala metropolitana.

Fortemente atrelado à implementação de infraestrutura de mobilidade, seu crescimento urbano se deu ora através da expansão contínua da malha central, ora pela ocupação de áreas distanciadas do núcleo, posteriormente fundidas à mancha construída. Marcada pela constante atualização de equipamentos ferroviários e rodoviários, além de alimentada por relações econômicas, paradigmas desenvolvimentistas e modelos canônicos, este tipo de rede infraestrutural contribuiu para o distanciamento das classes proletárias do Centro Metropolitano, a partir de finais do século XIX e começo do século XX. Segue, hoje, como instrumento de articulação entre setores de transporte, o Estado e o mercado imobiliário (TORRES, 2017, p. 153), que impulsionam a ocupação de terras baratas e distantes das centralidades existentes, reforçando a expansão e a desigualdade impostas a partes distintas de seu território.

Fonte: HERTWECK & MAROT, 2013, p. 99.

Apesar da exclusão, material e simbólica, da maior parte de sua área e população, de um ideal forjado de representação, a metrópole se desenvolveu, ao longo do tempo, de forma polinuclear, marcada por multiplicidade de tipologias, identidades e estilos de vida, não necessariamente alinhados aos padrões prevalentes. Bairros e ocupações preexistentes, fruto deste processo, possuem suas idiossincrasias, qualidades, problemas e potencialidades a serem estudadas e exploradas; cultura, paisagem, lazer, história, economia e mais uma gama de possibilidades podem fomentar a autonomia de regiões não subordinadas à concepção de um Rio de Janeiro excluído, limitado à porção de terra próxima ao mar.

Este trabalho propõe que as infraestruturas de mobilidade, por seu estreito vínculo com a formação da metrópole e o potencial que oferecem de acessibilidade e flexibilidade de utilização, podem servir como suporte a uma maior distribuição de equipamentos urbanos, em geral restritos às classes de maior poder econômico e seus domínios. Isto implica, para longe da construção de mais vias, abertura de novos eixos especializados e um urbanismo baseado em paradigmas utilitários preconcebidos, que se pense no aproveitamento de um arcabouço que a própria cidade oferece e na integração ao tecido e às dinâmicas urbanas já estabelecidos.

No âmbito da arquitetura e do urbanismo, esta possibilidade requer uma atitude menos apoiada sobre modelos, planos ou normas, e mais projetiva, o que não significa atuar de forma autônoma ou ignorar os grandes autores e matrizes destas disciplinas. Significa, sim, articulá-los a contextos, limitações e oportunidades reais, buscando-se operar através de conceitos compartilhados que permitam reconhecer e apreender a complexidade do território e dos fenômenos que o caracterizam, dentre os quais exercem papel definitivo as infraestruturas de mobilidade e seus reflexos diretos, representados por terminais de transportes, grandes alças viárias, vazios, cruzamentos e interseções entre redes, enclaves de naturezas diversas, obras de engenharia e todo um catálogo de episódios a serem observados.

É nesta chave que se investigam questões relativas à forma urbana a partir do diálogo com preexistências e suas

condições determinantes, pensadas dentro do campo da arquitetura e confrontadas à cidade contemporânea naquilo a que Stan Allen se refere como um “urbanismo infraestrutural” (1999b) ou uma abordagem infraestrutural da paisagem (2010) e que Fernando Ramírez (2015) sugere como “um entendimento infraestrutural do projeto arquitetônico”.

Infraestrutura e forma urbana

Por infraestrutura, entende-se aqui o conjunto de dispositivos que possibilitam a expansão de ocupações urbanas, o percurso – otimizado e automatizado – das enormes distâncias que as separam e o estabelecimento de relações de naturezas múltiplas mediadas por tecnologias da informação e comunicação. Os modelos e agentes cujas ideias urbanísticas se centram nestes aparatos, nas reformas e ampliações são muitos e podem ser relacionados a partir de abordagens, interpretações e recortes variados. Aqui interessa um entendimento morfológico dos processos de crescimento e tipos de ocupações direta ou indiretamente relacionadas a eles.

“Apesar da exclusão, material e simbólica, da maior parte de sua área e população, de um ideal forjado de representação, a metrópole se desenvolveu, ao longo do tempo, de forma polinuclear (...)”

Com base na Teoria Geral da Urbanização (1867), de Ildefonso Cerdà, a cidade desordenada e insalubre deveria ser pensada e desenvolvida enquanto sistema e estruturada em rede, de acordo com o modelo do *gridiron*: uma malha ortogonal homogênea, expansível em todas as direções a partir dos limites simbólicos e monumentais de seu centro histórico fundacional. Pier Vittorio Aureli (2011) comenta que o lugar dessa cidade ordenada e unificada pela malha eram os subúrbios, cuja materialização não possuiria qualquer função representativa e criaria as condições ideais para a reprodução da força de trabalho operária, em sua lógica expansionista e adminis-

trativa, cuja produtividade e movimento contínuo seriam capazes de metabolizar a tudo e a todos através de um processo de constante adaptação e autopreservação.

Albert Pope (1996) destaca que o *gridiron*, modelo de crescimento urbano centrífugo, é um agente de simplificação e ao mesmo tempo de diversidade; previsível e indeterminado, prescritivo, porém ambíguo. Enquanto sistema oferece enorme interconectividade e flexibilidade, mas perde em eficiência, se comparado ao modelo ferroviário que, separado do tráfego e segregado do tecido urbano, acelera os deslocamentos e as relações comerciais.

O advento do transporte e da infraestrutura ferroviária estimula, nos séculos XIX e XX, a formação de subúrbios, situados para além dos limites das ocupações urbanas de então, alimentando ideias e modelos que dialogam com o de Cerdà e se pretendem universais. A cidade jardim, de Ebenezer Howard e a cidade linear, de Arturo Soria y Mata, guardadas suas diferenças, tinham em comum o caráter sistêmico, a busca pelo espaço integrado, marcado por intenções democráticas e uma soma de metas ideologicamente afins, ditas: “crescimento urbano, adensamento, movimentação de pessoas e mercadorias [...] e posição relativa das funções e modos sociais de ocupar a cidade”, traduzidas e viabilizadas a partir da abertura de grandes vias, propagação de infraestruturas e a reformulação de tecidos antigos (FEFERMAN, 2007, p. 34).

Embora conjugassem os modais rodoviário e ferroviário em seus modelos, traziam, na possibilidade de transposição dos limites urbanos e na conquista de territórios intocados, um reflexo dos avanços tecnológicos daquele tempo, que vieram a influenciar a urbanização, direta e indiretamente, em todo o mundo. O modelo de Howard foi desdobrado em configurações polinucleares, geradas a partir de centralidades suburbanas e estações ferroviárias, como Bedford Park, em Londres, Frohnau, em Berlim (HAUCK; KLEINEKORT, 2011, p. 12) e os bairros da Leopoldina, no Rio de Janeiro ¹. As ideias de Soria y Mata, por sua vez, influenciaram teóricos como Ludwig Hilberseimer e Le Corbusier, resultando, em última análise, no que Pope chamou de *ladder*: um sistema centrípeto ou fechado, oposto ao que seria o *gridiron* do século XIX, centrí-

fugo, de crescimento infinito. Este mecanismo se caracteriza pela erosão da malha (*grid erosion*) e por uma inundação de espaço (*inundation of space*) sobre as cidades, representadas sob a figura de gigantescos vazios pontuados por construções isoladas, que interrompem a conectividade e flexibilidade do grid e polarizam duramente o ambiente urbano.

A erosão do *grid* cessa a continuidade do que antes, de maneira simplificada, porém clara, se configurava como um arranjo entre espaço e forma. Esta interrupção não é preenchida nem ocupada, mas apenas dissipada por mais espaço livre, e a configuração resultante é o diagrama de relações do *ladder* ², uma figura formada por um eixo linear, a partir do qual se destacam afluentes ou “degraus”, fechados sobre si mesmos que podem ser, eventualmente, resquícios de uma malha outrora contínua que resulta obstruída, descontinuada. Aos espaços residuais, externos a esta formação, o autor denomina elipses, inevitáveis subprodutos do desenvolvimento centrípeto, aquilo que sobra entre eixos viários e enclaves fechados sobre si próprios, em permanente estado de desorganização, de entropia ³, por distinção a seu oposto. São áreas sem forma, sem nome, invisíveis – aquelas que, em um ensaio de aproximação a estes fenômenos, Ignasi de Solà Morales (2002) denominou *terrain vague*.

1.

Ocupação mais antiga da zona norte, inclui os bairros de Bonsucesso, Manguinhos, Olaria, Penha, Penha Circular, Vila da Penha, Parada de Lucas, Brás de Pina e Ramos, situados na rota da estrada de ferro Leopoldina.

2.

O *ladder* representa o que, em português, conhecemos por “escada de marinha”.

3.

A entropia é um conceito da Física, que indica o grau de desordem entre moléculas de um sistema. Alex Wall (1999) também utiliza este termo aplicado ao urbanismo.

Pope avança, em sua análise, sobre o que Christopher Alexander (1965) definiu como configuração de cidade “em árvore”, determinada por uma gradação hierárquica de vias que vão desde as grandes expressas, de intenso fluxo, velocidade e calibre, até vias locais, de proporções e velocidade reduzidas. A ocupação determinada por este desenho e pela infraestrutura rodoviária é, em geral, muito mais flexível e capilar que a ferroviária, dependente de núcleos periodicamente espaçados. É esta flexibilidade que proporciona situações híbridas, nas quais eixos de alta performance se justapõem ou sobrepõem a redes mais lentas, de menor calibre ou urbanização precária (HAUCK; KLEINEKORT, 2011, p. 14; IZAGA, 2009, p. 65), associando-se a áreas marcadas pela informalidade e concentradas especialmente no hemisfério sul, representadas por mais de 30% da população urbana no mundo (WERTHMANN, 2011, p. 290). Esta população, via de regra, trabalha e reside em localizações muito distantes entre si, dependendo enormemente dos meios de transporte vinculados às grandes infraestruturas de mobilidade para se locomover.

O acúmulo de camadas derivadas de modelos urbanísticos e as ocupações atreladas a estes configuram o cenário das grandes metrópoles contemporâneas, onde informalidade, sobreposições de usos, rupturas de escala e fragmentos isolados, frequentemente “sobrevoados por grandes infraestruturas de transporte” (LASSANCE; IZAGA, 2009, p. 54) convivem com o espraiamento de unidades residenciais em meio ao ritmo frenético da circulação, da produtividade e da repetição. A estabilidade do objeto arquitetônico tradicional não dá conta da complexidade de tais fenômenos que, dinâmicos e transitórios, se influenciam mutuamente e compõem um todo disforme e indefinido. Stan Allen (ALLEN, Field Conditions, 1999a) sugere que, se pensarmos na noção de figura, não como objeto definido contraposto a um campo ⁴, mas como um efeito que emerge do próprio campo como momento de intensidade ou distensão, podemos nos aproximar do entendimento de uma condição metropolitana em que o infraestrutural surge como sistema capaz de articular as relações entre as partes que formam o território sem, no entanto, condicioná-las por uma totalidade predefinida.

Cidades dentro da cidade

A concepção de território cujas partes se influenciam reciprocamente e modificam um todo flexível remete a um projeto que, ao invés de planejar a cidade integralmente, aplicar normas ou investir sobre áreas previamente privilegiadas, procurou potencializar o processo dialético da contraposição de fragmentos distintos. *The City in the City - Berlin, a Green Archipelago* (1977 - Figura 1), idealizado por Oswald Mathias Ungers e uma equipe de arquitetos ⁵, buscou, diante da instabilidade vigente, contexto de crise e esvaziamento iminente ⁶, pontuar a cidade com intervenções diferenciadas. Para Ungers, essa abordagem poderia superar a fragmentação, fazendo da crise em si - a impossibilidade de planejar Berlim - a oportunidade para se reforçar a forma urbana (AURELI, 2011, p. 178).

O trabalho resultou de vastas pesquisas realizadas com a participação de estudantes e foi apresentada a um comitê do SPD (Partido Social - Democrata da Alemanha) como modelo alternativo para a cidade. Àquela época, um ideário focado na renovação e revitalização já se fazia presente e o arquipélago, contrário a ele, propunha suas “ilhas” em meio a grandes áreas verdes e infraestruturas, evitando a diluição e a homoge-

4.

Allen afirma que a relação figura/fundo pode ser superada pela noção de campo, por ser este um elemento muito mais dinâmico, determinado por séries de camadas e fenômenos e não apenas um contraste bidimensional.

5.

A equipe incluía os então jovens Rem Koolhaas, Peter Riemann, Hans Kolhoff e Arthur Ovaska.

6.

Havia previsões de que a população de Berlim cairia de 2.1 milhões para menos de 1.7 milhões na década seguinte.

neização do espaço e visando realçar o caráter culturalmente múltiplo de “cidades dentro da cidade” ⁷ (HERTWECK; MARRROT, 2013).

Análoga à ideia do arquipélago, porém anterior, é a de “constelação de núcleos” (*Constellation of Cores*, 1951), de Jacqueline Tyrwhitt, que pretendia, no âmbito metropolitano, dar forma ao tecido construído e preexistente, a partir de momentos de adensamento e reconhecimento das identidades correspondentes às diferentes partes componentes de um todo em constante processo de expansão. Contrária ao programa das “novas cidades” (*new towns*), implementado no Reino Unido do pós-guerra (SHOSHKES, 2009) e pensada diferentemente de proposições como a *Garden City*, de Howard, ou o próprio *Green Archipelago*, de Ungers, que se instalariam em meio a amplos espaços livres, a “constelação” de Tyrwhitt deveria inserir-se em meio aos subúrbios já construídos, diferenciando-se por maior densidade e programas articulados às características específicas de cada localidade (D’HOOGHE, 2010).

Mais que soluções projetuais, esses trabalhos interessam por demonstrarem a possibilidade de diálogo com o existente, na busca por compreender e tomar partido das condições que a cidade oferece e realçar aspectos presentes nas diferentes formas, paisagens e culturas metropolitanas. Aureli (2012, p. 26) relaciona estas contingências à ideia de “singularidade do locus”, conforme Aldo Rossi: uma estrutura oculta, relacionada ao comum, à potencialidade que cada lugar, a partir de sua coletividade apresenta, como uma instância enraizada, cujo potencial pode ser atualizado e materializado física, espacial e construtivamente.

A ideia de “cidades dentro da cidade”, aqui mencionada no âmbito da arquitetura e do urbanismo, foi utilizada também pelo cronista Marques Rebelo para referir-se ao Rio de Janeiro, segundo o historiador Luiz Antônio Simas (2016), que endossa este entendimento ao afirmar que “cada uma destas cidades tem seus espaços de construção de memórias e desenvolve formas peculiares de experimentar a vida e abordar o mundo”. Simas define como cultura o tipo de prática e

concepção simbólica que, segundo ele, “não é naturalmente coisa boa ou ruim”, mas sim “a maneira como um grupo reelabora formas de vida e estabelece significados complexos sobre a realidade que o cerca”. Esta visão dialoga com o que nos comenta Márcia Ferrán (2009, p. 90) sobre os diferentes bairros ditos suburbanos, no Rio de Janeiro, como espaços de “junção da diversidade e dos desafios da alteridade”, onde se fermentam inovações e reinvenções na busca por melhores condições de vida, configurando-se em “espaço-chave, tanto para o urbanista quanto para o antropólogo” ⁸.

A leitura de Simas e Ferrán serve como contraponto à amplamente disseminada diferenciação imposta a parcelas distintas da cidade do Rio de Janeiro, constatável, por exemplo, no que se entende por “conceito carioca de subúrbio” (SOARES, 1965 apud FERNANDES, 2011, p. 33), relacionado à promoção de parte de seus bairros como lugar do proletariado, à época das reformas urbanas de finais do século XIX e início do século XX, e sua associação a uma simbologia pejorativa e inferiorizada, sempre dissociada da imagem relativa aos bairros ditos nobres.

7.

A ideia de “cidade dentro da cidade” foi atribuída por Manfredo Tafuri ao Rockefeller Center, em Nova Iorque e aplicada por vários autores para designar o caráter dialético de partes distintas que compõem um conjunto. Além do projeto para Berlim, vale mencionar a Cidade do Globo Cativo (*City of the Captive Globe*), de Rem Koolhaas (1972), que, em uma malha ortogonal isotrópica, inseria arranha-céus marcados, cada um, por valores e filosofias diferenciados, formando, segundo o autor, um arquipélago que seria uma “incubadora do próprio mundo”.

8.

A autora relata sua pesquisa sobre processos culturais locais, comparando o caso das lonas culturais, no Rio de Janeiro, com os da *friche culturelle Villa Mais d’Ici* e dos *Laboratoires d’Aubervilliers*, no subúrbio de Paris.

Lugares mais abastados, mesmo situados a distâncias consideráveis do centro e espacialmente configurados conforme o que tradicionalmente se pode entender por subúrbio ⁹, se fizeram vincular às elites econômicas e dissociar das classes populares. Ocupações adjacentes ou próximas à região central e pioneiras da urbanização brasileira se ligaram à construção de uma simbologia subordinada, estigmatizada, carente de equipamentos urbanos, historicamente atrelada aos vetores de expansão das infraestruturas de mobilidade ferroviária, primeiramente, e rodoviária, em seguida, rumo ao norte e oeste da cidade. Apesar de serem, hoje, parte consolidada da mancha relativamente densa e contínua de bairros, estas ocupações sofrem as consequências de gradativo abandono e identificação com o rótulo de periferia (LINS, 2009; OLIVEIRA, 2015) ¹⁰.

O viés político desta distinção é reforçado quando se observa a destinação de áreas de orla oceânica, porém afastadas do Centro Metropolitano, ao turismo e habitação de classes de alto poder aquisitivo e a expansão desordenada de áreas dormitórios ou industriais, pouco privilegiadas por políticas públicas e ausentes da representação de um ideal notadamente parcial de cidade, em sentido oposto. O fenômeno se amplifica pela prioridade dada à região portuária, no Centro, e às áreas da Barra da Tijuca e da Baixada de Jacarepaguá, na zona oeste, no que corresponde a investimentos voltados aos megaeventos recentemente realizados. Infraestruturas, equipamentos esportivos, culturais e obras de mobilidade urbana se somam a generosos incentivos fiscais e investimentos concentrados, essencialmente, na porção geográfica situada entre o mar e os maciços da Tijuca e Pedra Branca (NOBRE, 2015). À exceção da área de Deodoro ¹¹, que confirma a regra, um processo de considerável crescimento intensificou, desde 2009, com o anúncio do Rio de Janeiro como sede dos Jogos Olímpicos, o já notável deslocamento populacional rumo à planície oceânica da Barra, impulsionado pelo mercado imobiliário. Mercado este que, atraído pela perspectiva de maximização de seus lucros, investiu e investe em terrenos de baixo custo localizados em áreas desvalorizadas, marcadas pela informalidade, carência de infraestrutura sanitária e acessibilidade, às quais se faz aderir, institucional ou informalmente,

“O fenômeno se amplifica pela prioridade dada à região portuária, no Centro, e às áreas da Barra da Tijuca e da Baixada de Jacarepaguá, na zona oeste, no que corresponde a investimentos voltados aos megaeventos recentemente realizados.”

uma imagem estereotipada, que se acresce à ausência contínua de investimentos complementares ao restante da cidade (LASSANCE, 2017).

Este modelo denota o isolamento voluntário, constatado por Flávio Villaça (2001), de nossa elite econômica, tomadora de decisões e, além de desigual e segregado, revela-se também inviável. A insistência em se concentrar intervenções urbanas sobre parcelas historicamente privilegiadas do território, em detrimento de regiões alternativas, se reflete nas inimagináveis horas de deslocamento casa/trabalho enfrentadas por residentes da cidade e municípios vizinhos da região metropolitana em dias de semana, nos colossais engarrafamentos

9.

Por ocupações tradicionalmente suburbanas, refere-se a configurações distanciadas de regiões centrais, determinadas por baixa densidade, implantações espaçadas e de caráter residencial essencialmente unifamiliar.

10.

O estigma de periferia, a deslegitimação e o descaso não se restringem às regiões citadas, assim como há também “ilhas” ou enclaves privilegiados em meio a áreas pouco contempladas por políticas públicas ou intervenções urbanísticas. As favelas ou ocupações informais nas regiões centrais do Rio de Janeiro e de São Paulo reforçam esse aspecto, demonstrando que não se pode reduzir questões urbanas a dicotomias. A consideração de preexistências enquanto oportunidades parte justamente da premissa de que todo lugar possui certa complexidade, diferenças e conflitos em si próprio.

11.

O Parque Olímpico de Deodoro se situa em meio a terrenos militares, cortado pela Avenida Brasil e próximo ao corredor BRT Transolímpico, construído para os jogos de 2016. Apesar de sua enorme área e potencial enquanto equipamento público, tem sofrido com falta de manutenção e abandono.

registrados nas vias de conexão e no inchaço diário provocado pela concentração de empregos e serviços na cidade do Rio de Janeiro, especialmente na área central (SEBRAE, 2013). É evidente que se espera transporte público de qualidade e acessível a toda a população, mas a repetida atualização de modelos robustos e onerosos de mobilidade não será suficiente para suportar o constante incremento de demanda. A sobrecarga sobre os modais, especialmente em horários de pico, e a aposta em modelos calcados na abertura de novos corredores expressos e estações monofuncionais parecem ignorar o fato de que a construção de novas vias tende a aumentar a solicitação e a quantidade de veículos sobre o sistema (SOLOMON, 2004, p. 31), além de reiterar a ausência de espaços de escala e envergadura metropolitanas, nas zonas norte, oeste e Baixada Fluminense. Assim se perpetuam a polarização e dependência históricas entre uma região concentradora de equipamentos, serviços e investimentos, hipervalorizada, e um imenso território relegado à “segunda classe” – ao qual se prestam, quando muito, serviços básicos – cuja importância política, cultural e histórica é continuamente desvalorizada e cujo potencial estruturante sobre o território da cidade é mantido constantemente subaproveitado.

Por um pensamento projetual

Seguindo aquela lógica, as recentes políticas e projetos de escala ou envergadura urbana no Rio de Janeiro se resumem basicamente a dinâmicas tecnocráticas, frequentes atualizações de equipamentos de mobilidade, abertura e ampliação de vias expressas, expansão territorial principalmente rumo a oeste e revitalizações do centro consolidado, por meio de práticas cuja condução e execução têm sido, minimamente, questionáveis, por sua celeridade e falta de transparência. Entre os interesses do mercado e a defesa do modelo de cidades compactas, difundem-se novos eixos viários, distritos de negócios e intervenções faraônicas destinadas a apagar os vestígios do desenvolvimento de outrora, como as obras de derrubada do Elevado Juscelino Kubitschek – popularmente conhecido como Elevado da Perimetral – e construção do túnel Marcello Alencar, parte da operação Porto Maravilha ¹². Este exem-

plo guarda similaridades com outra gigantesca e não menos controversa intervenção, realizada em Boston: o *Big-Dig* ¹³, megaprojeto de escavação na região central, que direciona ao subsolo o tráfego rodoviário e parece, apesar das cifras exorbitantes, atrasos e pouca participação da sociedade sobre a tomada de decisões, fazer parte do ideário que influenciou a condução das reformas cariocas, segundo o qual se abre mão de esforços ou estratégias voltados à integração da infraestrutura às demais camadas e fenômenos urbanos – alguns recorrentes de adaptações realizadas pela própria população ¹⁴ – optando-se por seu apagamento ou invisibilidade.

Além dos montantes injustificáveis movimentados por estas operações, é preocupante constatar que se tratam de atuações fundadas sobre a escassez de diálogo e críticas genéricas a paradigmas atribuídos ao modernismo e obras resultantes de práticas características do capitalismo tardio. Somada à apologia de lugares e qualidades estéticas das cidades tradicionais – em geral inspiradas nos centros das principais capitais europeias – este tipo de atitude se pode relacionar ao que Pope (1996, p. 133), citando Fredric Jameson (1994), identifica como uma “crise de historicidade”, caracterizada pela incapacidade de articulação entre um futuro a ser especulado, discutido, e camadas remanescentes de períodos históricos anteriores, sejam estas apreciadas ou não. Estas noções superficiais e redutoras se refletem em simulações nostálgicas e

12.

Ver <http://rionow.org/home.html>

13.

Ver <https://www.boston.com/cars/news-and-reviews/2015/01/05/can-we-talk-rationally-about-the-big-dig-yet>

14.

Exemplos amplamente conhecidos são a feira de antiguidades da Praça XV, que acontecia sob a sombra e proteção do Elevado da Perimetral e foi deslocada para uma área adjacente, porém árida, e o Baile Charme do Viaduto de Madureira, realizado aos sábados, sob o Viaduto Negrão de Lima.

rompimento com o real, resultando inócuas frente à complexidade da metrópole contemporânea e à busca de uma terceira via de projeto, situada entre os discursos paradigmáticos de cidades compactas e os modelos funcionais baseados em movimentação e espraiamento urbano.

Uma série de arquitetos da segunda modernidade ¹⁵ procurou lidar com desafios colocados por configurações de territórios em expansão e inundados por dispositivos voltados à circulação de bens e pessoas, a partir da segunda metade do século XX, buscando compreender as mudanças sociais, seus reflexos sobre as metrópoles em formação e encontrar estratégias projetuais em sintonia com cenários urbanos heterogêneos, dinâmicos, fortemente comunicados e velozes (RAMÍREZ, 2015). Estes autores olhavam para a cidade em crescimento, marcada por desenvolvimento econômico, invasão de infraestruturas e automóveis, com o intuito de orientar as transformações em curso ao reconhecer seus agentes, sem recair em sua negação ou destruição (D’HOOGHE, 2010), oferecendo-nos, para além de ideias e conceitos instrumentais, a perspectiva do projeto enquanto processo exploratório de novos rumos para a arquitetura e a cidade contemporânea.

O projeto, neste sentido, entendido como atividade de pesquisa, especulativa e crítica, articulada à teoria, a partir da qual pode se orientar e operar para além do design, no âmbito da estratégia, construída sobre variados pontos de observação de nossa condição (AURELI, 2015). Nesta tarefa, é preciso transitar entre tantos campos quantos forem necessários para que se amplie o espectro de reflexão e se possa retornar ao âmbito da arquitetura e do urbanismo pela geração de conhecimento e formulação de conceitos experimentais, sem os quais o projeto se torna mera repetição de saberes domesticados, específicos e tecnocráticos, resolução de problemas sujeita a metodologias interdisciplinares pré-fabricadas, frequentemente apregoadas pelo mercado – que cria suas próprias demandas, solicitando especializações a priori – e com as quais é preciso cautela.

A aplicação de regras rígidas e descontextualizadas, orientadas por preceitos canônicos, não permite dar conta da complexidade típica de cenários onde fenômenos múltiplos

se manifestam, se chocam, entrelaçam e se dispersam, criando matrizes de relações para muito além das duas dimensões do plano convencional. Diante desta dificuldade, o exercício da arquitetura recai frequentemente em condutas niilistas, procrastinação e esquiva perante a “responsabilidade de dar forma ao espaço urbano” (FRAMPTON, 1996, p. 85), de designar novas relações, propor desenhos e pensar arquitetonicamente, acabando por recorrer a instrumentos reguladores e normativos, conseqüente perda de contato com a realidade e subordinação da diversidade e multiplicidade inerentes às grandes cidades a dinâmicas sistematizadoras (KONDER, 2002). A sujeição da atividade crítica e especulativa de projeto a atores externos tem feito da arquitetura instrumento de mero embelezamento, decoração e mediação das tomadas de decisões de gestores executivos e investidores, contribuindo para que se mantenham ou ampliem as condições de cidades que conhecemos; no entanto, a compreensão de que a forma urbana, para muito além de uma existência determinante, absoluta e estável, é tradução da realidade política para o espaço (WOODS, 1975), pode impulsionar-nos à reflexão, ao questionamento dos modelos e organizações estabelecidos e à formulação de novas agendas, fundadas no “indispensável vínculo que a noção de projeto implica em termos de posicionamento crítico, pautado por um determinado conjunto de valores e ideais” (LASSANCE; ENGEL, 2016, p. 3), a partir dos quais se podem investigar maneiras estratégicas de atuação sobre o existente.

15.

Dentre outros, Fumihiko Maki, Louis Kahn, Josep Lluís Sert, Jacqueline Tyrwhitt e Sigfried Giedion. Vale mencionar, também, os membros do Team X, como Alison e Peter Smithson e Shadrach Woods.

Infraestrutura como estratégia

Grandes infraestruturas fragmentam tecidos, “separando lados” e, na maioria das vezes, desintegrando malhas urbanas. Apesar de atuarem em favor da eficiência e otimização de longos deslocamentos, contribuem para o distanciamento de localizações próximas. Além disso, costumam ser, apesar de absolutamente necessárias, indesejadas por aqueles que usufruem de seu funcionamento e, em geral instaladas em regiões periféricas, tratadas de maneira tecnocrática, utilitarista e monofuncional ¹⁶. Associando-se a discursos progressistas, refletem tratamentos desiguais conferidos a diferentes áreas e suas populações, como resultado de práticas, intenções, escolhas e prioridades conscientes daqueles que, historicamente, detém poder de decisão (D’HOOGHE, 2007, p. 433).

Sua operacionalidade e estreito vínculo com a noção de mobilidade devem se somar a uma consciência sobre sua perenidade e ao entendimento de que leituras cuidadosas podem revelar múltiplas características e especificidades definidoras de diferentes contextos e paisagens urbanas. Entre a produtividade, o utilitarismo e uma série de modelos inflexíveis, existe a cidade real, praticada e não institucionalizada (FARIAS FILHO, 2012), anônima, amorfa e invisível e talvez por isso mesmo, potente e sutil, vinculada à pluralidade de identidades e capacidade de reinvenção presentes em pontos de desligamento das lógicas funcionais, padrões de consumo e controle. Nestas frestas (SIMAS, 2016) ¹⁷, fissuras ou interstícios, entendidos a partir de uma condição de ausência – que, conforme sugere Solà-Morales (2002), oculta possibilidades ensejadas por sua própria indeterminação – existe uma “potência evocativa” de encontro e de liberdade. Aí reside a oportunidade de aderência ao tecido urbano, de mescla e hibridismo entre o que é rígido e normativo e o que é contingente e imprevisível.

Nestes momentos, o infraestrutural pode atuar como suporte para configurações e potencialidades preexistentes, reforçando representações e paisagens não enquadradas sob os padrões dominantes. Esta maneira de enxergar as metrô-

poles contemporâneas em geral e, mais especificamente, o Rio de Janeiro, exige aprofundamento e compreensão sobre cada contexto; exige ainda que a prática projetual não acate dinâmicas impostas por agentes externos e que não se aceite unificar um território tão plural sob modelos pré-concebidos.

O que Fernando Ramírez (2015) sugere como um “entendimento infraestrutural do projeto arquitetônico” deve possibilitar a inserção e o diálogo do projeto em domínios consolidados ou em expansão, de maneira a articular transições, interfaces e relações de estímulo recíproco a suas “condições de campo” (ALLEN, 1999a – Figura 2), que podem ser quaisquer matrizes formais ou espaciais capazes de unificar diversos elementos, respeitando suas identidades, através das quais o infraestrutural se oferece como estratégia de abordagem projetual, tanto em escala territorial como local.

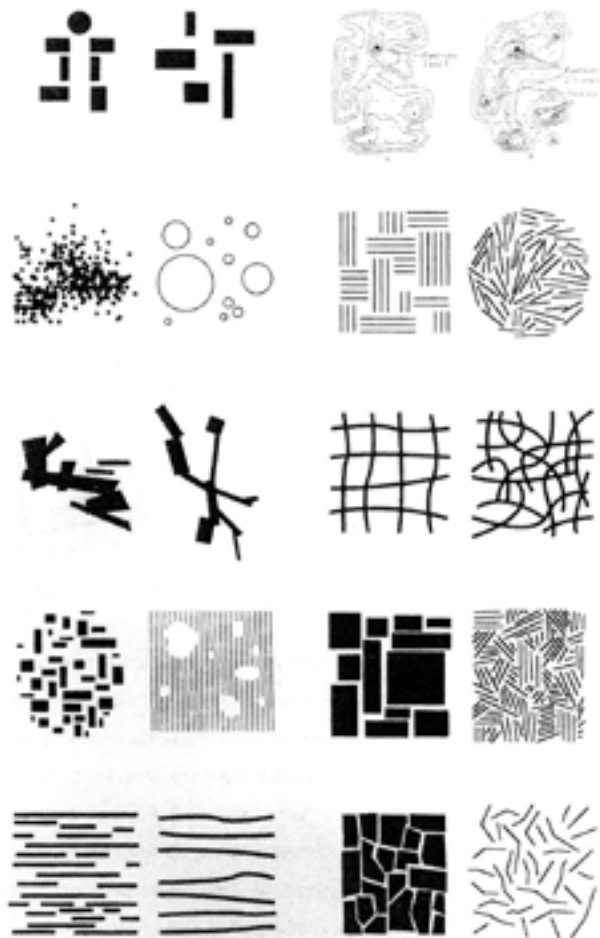
Em âmbito ampliado, trata-se de tomar partido do caráter tecnocrático, contínuo, perene e intersticial das redes que conectam e comunicam localizações distantes, estabelecendo organizações coletivas flexíveis, compostas por eventos pontuais em sequência, determinados a partir de “conjunções físicas

16.

Sobre estes aspectos, é interessante mencionar as siglas NIMBY (*Not In My Back Yard*) e LULU (*Locally Unwanted Land Use*), referidas a usos, atividades ou equipamentos cuja implantação supostamente produz externalidades negativas e efeitos custosos a suas adjacências. É importante notar que há diferenças e variações no entendimento dos conceitos, sobre as quais é possível encontrar revisões e discussões relevantes para que se articule à prática de projeto.

17.

O historiador Luiz Antônio Simas fala em uma “cultura de fresta”, baseada em saberes e sociabilidades cultivados externamente aos cânones, às imposições do mercado, ao controle e regulamentação institucionais e representações dominantes.



Fonte: ALLEN, 1999, p. 98.

Figura 2: Stan Allen. Diagramas de condições de campo.

ções físicas, perceptivas ou culturais” (RAMÍREZ, 2015, p. 83) a serem potencializadas e mutuamente incrementadas por novos arranjos. Esta ideia se refere à possibilidade de influência recíproca e diálogo entre as partes que podem, de baixo para cima, modificar a noção de conjunto sem, no entanto, ter que atender a disposições hierárquicas.

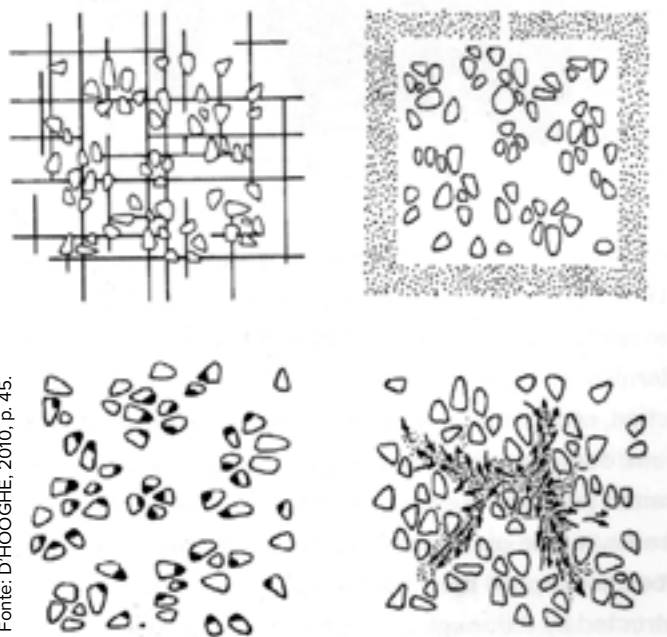
Em escala local, trata-se de compreender as frestas, fissuras e interstícios urbanos, gerados por grandes aparatos e obras infraestruturais, como possibilidades para o agenciamento de camadas e relações, ora concretas, ora intangíveis,

em momentos de intensificação de fenômenos dinâmicos onde, muito mais que determinações formais, importam as formas “entre as coisas” (ALLEN, 1999a, pág. 92). Nestes episódios de convergência, as escalas, velocidades e os usos oscilam e se modificam, ao longo do tempo, e não se devem limitar por normas ou figuras rígidas, mas orientar por organizações flexíveis, estratégias de transição e interface com preexistências, domínios consolidados ou em expansão. Esta busca, relacionada ao que Allen define como campo e confrontada à inevitável solidez da arquitetura, demanda a ideia de infraestrutura enquanto “estrutura aberta mínima” (TZONIS; LEFAIVRE, 1998, p. 21), primária, ou “a quantidade de arquitetura necessária para atuar como sistema suporte” (RAMÍREZ, 2015, p. 133), capaz de estabelecer um conjunto de regras segundo as quais se poderão manifestar eventos, relações e experiências múltiplas, contingentes e indeterminadas, acomodadas por estruturas secundárias.

As qualidades de “abertura estrutural” e “arquitetura suficiente” se relacionam a espacialidades ou materialidades posicionadas para além da mera distinção entre interior/exterior ou da dicotomia horizontal/vertical relativas, em geral, a formas unívocas e objeto isolados. Kengo Kuma, em *Anti-Object* (2008), atesta, a partir da análise de projetos nos quais tempo e espaço se mostram indissociáveis, a importância do elemento horizontal de piso (*floor*) e a possibilidade que este oferece de fruição espacial e temporal simultânea, à diferença da natureza vertical da parede (*wall*). Enquanto a última se percebe de maneira fixa e constante, o primeiro se desdobra progressiva e gradualmente através do deslocamento, evidenciando a essência do espaço – mais que como vazio, intervalo entre formas – enquanto “meio” entre sujeito e mundo, numa visão essencialmente relacional de possíveis recursos projetuais, a partir dos quais se podem vislumbrar associações, interações e interlocuções estabelecidas por agentes, fenômenos ou eventos distintos, separados ou sobrepostos.

A investigação de Kuma dialoga com o que Fumihiko Maki e Jerry Goldberg (1964 – Figura 3) denominaram *Linkage in Collective Form*: um instrumento, uma estratégia flexível de atuação, que procura acomodar mudanças e que prescinde de geometrias definidas (D’HOOGHE, 2010), capaz de catalisar elementos separados e individualizados do espaço urbano, partindo da possibilidade de articular formas existentes através do projeto. A noção de *linkage* (ligação) referida não está associada estritamente à função de circulação, mas à potencialização de interstícios por meio da integração de camadas, associações, reorganizações espaciais ou territoriais. As ações de “mediação”, “definição”, “repetição”, “criação de rotas” e “seleção” sugeridas pelos autores buscam propiciar a experiência de agrupamentos coletivos onde, mais que a específica determinação formal ou a ideia de deslocamento linear, importam as relações estabelecidas por partes ora desconexas.

Estas estratégias abrem mão de noções compositivas, experimentações plásticas ou determinações programáticas,



Fonte: D’HOOGHE, 2010, p. 45.

Figura 3: Fumihiko Maki e Jerry Goldberg. Mediação, definição, repetição e criação de rotas: *Linkage in Collective Form*.

que se aproximam de formas fechadas ou autorreferentes, em geral relacionadas a representações limitadas e relações de poder tendentes a definir seus usos, separar os espaços de seus entornos e distanciá-los da convivência pública, fundada sobre o encontro, a interseção e o atrito (D’HOOGHE, 2010). Uma arquitetura sem pretensões formais, em que o construído se preste a orientar relações e articular camadas, admite o espaço urbano como soma de processos, cujo arranjo ou organização espacial será fruto de potencialidades motivadas por associações não prescritivas, dispostas a absorver contingências e permitir dinâmicas imprevistas.

Partindo-se deste entendimento, obras de infraestrutura de mobilidade se oferecem como oportunidade para a articulação e redistribuição de fluxos advindos de diferentes direções ou situados em planos verticalmente separados. Permitem também pensar ações de enlace entre territórios segregados, além de abrirem possibilidades para o aproveitamento de superfícies inexploradas, ocultas sob a desarticulação entre grandes eixos ou nós viários e os tecidos aos quais cortam ou se sobrepõem. Ademais, seu grande dimensionamento estrutural, enormes vãos, pés direitos e desníveis, somados às qualidades construtivas de modularidade e padronização, permitem interpretá-las como sistemas suportes, capazes de atuar como receptáculos a variados repertórios de estratégias e ações projetuais, destinadas a conectar e ativar espaços adormecidos sob lógicas tecnicistas, obtusas e restritivas.

“(…) trata-se de compreender as frestas, fissuras e interstícios urbanos, gerados por grandes aparatos e obras infraestruturais (…)”



Fonte: Google Earth, manipulação do autor.

Figura 4: Diagrama com rodovias (vermelho) e ferrovias (laranja), partidas do município do Rio.

Aproximações ao Rio de Janeiro

Uma observação sobre a evolução da cidade e a formação da área metropolitana do Rio de Janeiro demonstra o quanto a rede de mobilidade, historicamente implementada com pouquíssima ou nenhuma aderência ao tecido urbano, salvo os pontos onde capta ou escoia seus fluxos, pode atuar como base a intervenções sobre ocupações existentes, consolidadas ou em processo de consolidação, cuja origem e motor se deram justamente em estreito vínculo com a malha infraestrutural. Os modelos do *gridiron* – mesmo que não ortogonais, mas contínuos –, o ferroviário e o rodoviário influenciaram determinantemente o crescimento da cidade, desde as primeiras expansões, passando pela construção das estações e centralidades da zona norte e posteriormente da zona oeste, até a profusão de avenidas, rodovias e vias expressas que marcam o substrato da metrópole.

Partindo da região central, amplamente irrigada, as ferrovias conectam-se a variados pontos da Baixada Fluminense e Santa Cruz ¹⁸, passando por inúmeros bairros das zonas norte e oeste, enquanto que as vias expressas se ligam a estradas de alcance intermunicipal e interestadual ¹⁹. À ocupação polinuclear principiada pelas estações ferroviárias somam-se o

18.

Os ramais da Baixada conectam a estação Central do Brasil a Paracambi, Belford Roxo, Vila Inhomirim e Magé, com uma bifurcação em Saracuruna. Na zona oeste, a estação de Deodoro, além de Santa Cruz, concentra e distribui grande número de viagens e passageiros. Além destas, linhas do Metrô Rio conectam o Jardim Oceânico, na Barra, ao bairro da Tijuca e à Pavuna, bairro adjacente à Baixada, passando pelas zonas sul e central.

19.

Vias expressas se ligam à Ponte Rio-Niterói, Rodovia Washington Luiz (Rio-Petrópolis), à Via Dutra (Rio-São Paulo), à antiga Rio – São Paulo e à Rio Santos.

caráter flexível e capilar promovido pelas rodovias e o enorme número de ocupações informais, alimentadas pela expectativa da população de um mínimo de acessibilidade propiciada pela proximidade a estes eixos. Assim, um mosaico de tipologias e dispositivos orientados à expansão e circulação de pessoas e mercadorias se sobrepõem à geomorfologia, formando uma paisagem para muito além de modelos, que carece de um entendimento e um vocabulário próprios.

A concentração de eixos viários no Centro do Rio de Janeiro ou lugares próximos explica ser este o principal polo de viagens e de oportunidades de trabalho da região (IZAGA, 2009, p. 249), onde a possibilidade de troca e opção entre diferentes modais contribuem para uma acessibilidade considerável. Conforme se distanciam da área central, as vias de transporte se espalham, tornando-se gradualmente mais independentes e isoladas, a despeito do fato de que se cruzam, aproximam e intersectam em momentos variados ²⁰, oferecendo oportunidades de articulação entre si e com o tecido metropolitano, a partir dos potenciais de intermodalidade e acessibilidade que sugerem (Figura 4).

Por intermodalidade entende-se a “facilidade de transição de um modo ao outro” (IZAGA, 2009, p. 31), o que requer alguma coesão e cooperação entre diferentes redes e modais. Por acessibilidade, entende-se “a medida da capacidade de um lugar de ser alcançado ou de alcançar” outras localidades (RODRIGUE et al., 2006, p. 28). É, portanto, um conceito relacional, que diz respeito não apenas a distâncias ou a percursos, mas à facilidade de se chegar aonde se pretende.

Mirando contextos e paisagens do Rio de Janeiro não contidas nos ideais e padrões predominantes, situados para além do Centro ou da orla oceânica e marcados por relações determinantes com a infraestrutura de mobilidade metropolitana, vejamos três exemplos interessantes e algumas características potenciais a serem exploradas. Dentre um amplo universo de oportunidades, serão brevemente analisados, à luz de ideias expostas até aqui, os seguintes espaços: uma área na região do porto do Rio que não fez parte da operação Porto Maravilha; a região central do bairro de Madureira, de localização privilegiada em relação ao território metropolitano e, por fim, o bairro de Campo Grande, situado na zona oeste e principal subcentro da metrópole segundo estudo do Instituto de

Estudos do Trabalho e Sociedade (2016). A opção por lugares em pontos distanciados tem a intenção de ilustrar o quanto as oportunidades ensejadas por preexistências e relacionada à infraestrutura de mobilidade são variadas, se encaradas sem preconceitos e de maneira propositiva.

Junto ao segmento inicial da Avenida Brasil ²¹, um trecho de aproximadamente 1km linear oferece grande potencial urbanístico, a ser explorado com base em seu caráter metropolitano e intensa influência infraestrutural. Delimitada a sul pelas imediações da rodoviária Novo Rio, avenidas Francisco Bicalho e Rodrigues Alves e a norte pelo direcionamento da própria Av. Brasil rumo a oeste; da Ponte Rio-Niterói, rumo a leste, e pelo bairro do Caju, esta área é marcada, ademais, pela, potencial, porém pouquíssimo ou nada explorada relação entre a orla da Baía de Guanabara e o tecido perpendicular do bairro de São Cristóvão. Mediada pelo cais do porto e uma faixa de terra incrustada entre a Avenida Brasil – sobreposta pelo Elevado do Gasômetro – e a Avenida Rio de Janeiro – sobreposta pelo viaduto que conduz à Ponte – a região se vê intensamente irrigada por eixos viários, recebendo fluxos contínuos de entrada e saída da cidade, em amplo contato com a Baía – que separa e pode conectar o Rio a municípios vizinhos ou maiores distâncias – além de representar enorme potencial paisagístico e ambiental. Muito próxima ao Centro, essa orla se liga diretamente a São Cristóvão, Caju e Santo Cristo, bairros de ocupação histórica e equipamentos públicos ou ocupações de grande relevância para a cidade como a

20.

Os momentos e relações entre os eixos a que me refiro estão, principalmente, dentro dos limites do município do Rio e boa parte deles próximos às divisas com cidades vizinhas, o que poderia representar uma considerável desconcentração de atividades, equipamentos e de foco urbanístico, voltada a localizações mais acessíveis e distribuídas ao longo da área metropolitana. Há, certamente, possibilidades baseadas nos mesmos parâmetros que merecem ser buscadas e estudadas, em outros municípios, a partir de outras malhas infraestruturais e características locais.

21.

Maior avenida em extensão do Brasil e o maior trecho urbano da BR-101 (Rodovia Governador Mário Covas), corta 27 bairros do Rio e liga a BR-101 norte (Ponte Rio-Niterói e Rodovia Rio-Vitória/Niterói-Manilha) à BR-101 sul (Rodovia Rio-Santos), estendendo-se por mais de 58km.

Estação Leopoldina, o Pavilhão de São Cristóvão, a Fundação Oswaldo Cruz, o cemitério do Caju, a Ilha do Fundão e o Mercado São Sebastião, na Penha (Figura 5).

Sua localização estratégica e conectividade dialogam com a noção de “condições de campo” em escala territorial; a permeabilidade entre o tecido consolidado, os eixos rodoviários posicionados na direção norte-sul, a plataforma do cais e o espelho d’água apontam à noção de transversalidade e ao potencial de intermodalidade de transportes, a serem possivelmente articulados à infraestrutura preexistente. Os grandes vãos, pés direitos e a robustez da infraestrutura, situada entre a plataforma das docas e grandes plantas industriais, em grande parte abandonadas, permite imaginá-la como suporte primário a transições, interfaces, transposições, momentos de congestão ou conveniência, pausa ou contemplação, entre a Baía de Guanabara e o tecido consolidado da zona norte. Estes indícios, a serem decifrados e atualizados, não se enquadram nos paradigmas convencionais de cidade, mas são altamente exploráveis a partir de seu caráter metropolitano.

O bairro de Madureira (Figura 6) se destaca por abrigar intensa atividade comercial e cultural; o SESC Madureira, o Mercadão, a Portela, o Império Serrano e a CUFA (Central Única das Favelas) são exemplos de equipamentos ou instituições ligadas à efervescência de um bairro marcado por “passagens e encontros” (BRITO, 2016, p. 76), dono de uma história plural e intimamente relacionada à influência das infraestruturas de mobilidade.

Situado em uma planície entre o lado oeste da Serra da Misericórdia e o limite norte do Maciço da Tijuca, Madureira conta com os ramais ferroviários de Belford Roxo e Deodoro, avenidas de fluxo intermunicipal e o corredor do BRT Transcarioca ²², contíguo ao viaduto Negrão de Lima, que conecta as três partes do bairro separadas pelas linhas férreas ²³. Às infraestruturas de mobilidade se soma a linha de transmissão da companhia de eletricidade do Rio de Janeiro, onde se instalou, em 2012, o Parque Madureira, “intervenção urbanística sem paralelo na história dos subúrbios da cidade” (BRITO, 2016, p. 173).

O bairro tem, portanto, ampla conectividade a outras áreas da metrópole, o que não camufla a falta de integração,



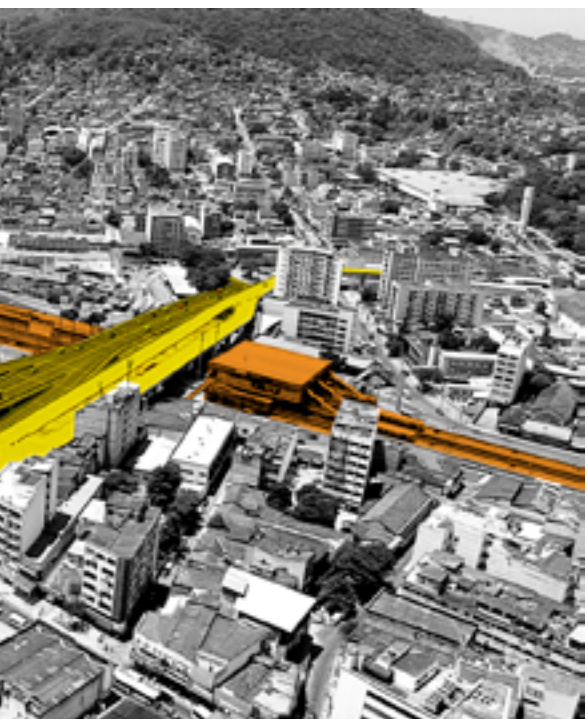
Figura 5: Orla da Baía de Guanabara entre o cais do porto e São Cristóvão.



Figura 6: Bairro de Madureira.



Fonte: Google Earth, manipulação do autor.



Fonte: Unloop Filmes, manipulação do autor.

tanto operacional quanto físico-espacial, entre a malha infra-estrutural e o tecido urbano. Camille Reiss (2016) demonstra o quanto a recente implantação do BRT, somada às rodovias e ferrovias preexistentes é subaproveitada, por pouco tomar partido ou reforçar o caráter policêntrico do Rio e por mal integrar as tarifas e articular os espaços entre os diferentes modais – tanto os metropolitanos quanto os mais leves e capilares. Sua análise vai além, explicitando o quanto, em escala local, o projeto arquitetônico e urbanístico das estações, marcadas por grandes pórticos, amplos vãos, pés direitos, lajes e desníveis, perde a oportunidade de melhor integrar espacialmente os três trechos de bairro cortados pelas vias férreas, impede a fluidez da circulação dos pedestres, dificulta a legibilidade da transição entre os espaços e multiplica os espaços residuais já gerados pelo viaduto.

É preciso chamar a atenção para o fato de que as estações ferroviárias dos ramais Belford Roxo e Deodoro, o corredor BRT Transcarioca, o viaduto Negrão de Lima, o Mercadão de Madureira e o Parque Madureira, todos situados em raio de menos de 1Km, coexistem de maneira pouquíssimo ou nada articulada, como camadas que se foram sobrepondo, ao longo do tempo, à pequena gramatura do bairro. Aqui faz falta um projeto que atue de forma sutil, porém ambiciosa, para fora dos parâmetros engessados de uma legislação limitadora ou de uma prática profissional complacente, intensificando os usos dos equipamentos de porte metropolitano através de sua transição a outras gramaturas e integração a outras redes e regiões, sejam de escala territorial ou local.

Campo Grande, além de principal centralidade da zona oeste, foi apontado em recente estudo do Instituto de Estudos do Trabalho e Sociedade (2016, pp. 45-46) como mais promiss-

22.

Concluído em 2014, o corredor expresso conecta o aeroporto do Galeão, na Ilha do Governador, ao Terminal Alvorada, na Barra da Tijuca, ao longo de 39km.

23.

Sob a estrutura do viaduto funciona uma das sedes da CUFA (Central Única de Favelas), com espaços e atividades de esporte, lazer e cultura; aí acontecem também os Bailes Charme do Viaduto, já tradicionais, aos sábados.

sor subcentro da metrópole, com base em critérios fundamentados “na concentração espacial de atividades” e na diversidade de funções articuladas às demais localidades do tecido metropolitano, requisitos nos quais perde em importância apenas para a área do Centro.

Desenvolvido gradativamente como um polo de comércio e serviços, o bairro se caracterizou por uma transição rural – urbana fragmentada e uma ocupação definida pela “redivisão de grandes glebas e fazendas e pelo desenvolvimento de um sistema radial a partir das estações ferroviárias” (PEDROSA, 2005, p. 75) (Figura 7). Estes fenômenos resultaram em formações e traçados variados dispostos de maneira fragmentada e aleatória, como indícios do que Raquel Oliveira (2014, p. 78) aponta com precisão: “a distância do Centro e a dificuldade de mobilidade associada a uma área de grande adensamento populacional motivaram a emergência” deste subcentro o que, com altos custos e saturação do núcleo metropolitano, despertou o interesse de indústrias e do mercado imobiliário sobre as terras da região, tanto em áreas próximas à estação ferroviária, quanto em partes mais remotas e de difícil acesso.

Assim, o ramal de trens de Santa Cruz e a Avenida Brasil, dispostos paralelamente no sentido leste-oeste, apesar de terem agido historicamente como principais estruturadores, não dão conta da variedade de tipologias presentes nos interstícios do bairro, que vão desde um centro incipientemente verticalizado, edifícios comerciais, loteamentos residenciais unifamiliares e condomínios de classe média a conjuntos habitacionais populares, ocupações informais, áreas rurais e plantas industriais.

A implantação do BRT Transoeste ²⁴ e do Arco Metropolitano ²⁵ reforçam a presença infraestrutural e uma potencial acessibilidade; com conexões aos bairros da Área de Planejamento 5 ²⁶, Barra da Tijuca, Nova Iguaçu, Seropédica e Itaguaí, as relações estabelecidas pelos grandes eixos de mobilidade permitem pensar articulações perpendiculares entre eles, tomando partido de um paralelismo bastante marcante e de uma série de estações de trem ou trevos rodoviários preexistentes, que podem atuar como catalisadores de intermodalidade, qualidades espaciais e atividades múltiplas.

Esta articulação pode também orientar o crescimento da área e seu potencial como centralidade sem, no entanto,

permitir que o mercado ou poderes paralelos ²⁷ reproduzam dinâmicas predatórias já em curso e tão vistas em outros lugares e épocas. O projeto e o desenho de transições, interfaces e conexões infraestruturais pode antecipar e potencializar momentos de intensificação e distensão, agenciando o acesso às indústrias e percursos logísticos, preservando áreas de notável caráter agrícola, estimulando o acesso às amenidades e áreas de interesse ambiental e abrindo espaço para relações de produção, turismo e bem-estar da população em geral.

Considerações finais

Camillo Boano propõe uma atitude ética de deslocamento perante as mecânicas do sistema produtivo, cuja materialização proporcione uma arquitetura caracterizada pela “retirada do sujeito dos aparatos existentes, os quais se apropriam de sua própria potencialidade de ser qualquer”, de manifestar sua essência (2017, p. 59), direcionando-a ao uso comum e a uma outra temporalidade. Uma inversão conceitual entre figura e fundo (Figura 8) ²⁸ pode fazer emergir, para além de “uma arquitetura de superfícies e signos” (ALLEN, 1999b, p. 51),

24.

Inaugurado em 2012, o corredor expresso liga o Jardim Oceânico, na Barra da Tijuca, a Campo Grande, passando pelo Recreio dos Bandeirantes e Guaratiba.

25.

Autoestrada que ligar o Complexo Petroquímico do Rio de Janeiro – COMPERJ, em Itaboraí, ao Porto de Itaguaí, contornando a Região Metropolitana.

26.

A AP 5 engloba as regiões Administrativas de Bangu, Campo Grande, Guaratiba, Realengo e Santa Cruz e é a maior, em superfície, da cidade do Rio.

27.

A zona oeste do Rio de Janeiro sofre, reconhecidamente, a influência e a coerção de grupos paramilitares que controlam diferentes aspectos da vida urbana.

28.

O projeto do OMA para a cidade nova de Melun Sénart (1987), na periferia de Paris, se utiliza deste procedimento, ao projetar espaços livres de estruturação urbana flexível, que permitem, nas áreas a serem ocupadas e construídas, formas diversas, mutáveis, adaptáveis à passagem do tempo e renovações técnicas.



Fonte: Unloop Filmes, manipulação do autor.

Figura 7: Campo Grande, com a linha férrea, sentido Oeste, cortando o tecido urbano.

a camada que o desenho urbano insiste em afastar de suas atribuições e, para longe de ações revolucionárias, ansiosas por originalidade, apontar ao aproveitamento daquilo que se pode entender como condição metropolitana: uma variedade de lugares distintos e essencialmente potentes, interligados por um arcabouço que se oferece como único suporte permanente sobre o qual se pode efetivamente projetar a metrópole (FRAMPTON, 1996, p. 83).

Diferentemente de uma prática fundada sobre o “diagnóstico de problemas” e atuações globais sobre o território, o infraestrutural não deve, também, associar-se necessariamente a escalas massivas, megaestruturas ou a territórios intocados, tábulas rasas. Este trabalho sugere uma alternativa ao crescimento incontrolado e escassez de parâmetros aptos a dialogar com o próprio paradigma propulsor de espraiamento e degradação urbana.

Tal atitude não procura ingenuamente negar ou combater um cenário posto, fruto de décadas de atuação fragmenta-

da do poder público no Rio de Janeiro, negligência e informalidade, mas tomar partido das oportunidades existentes, em busca de um vocabulário a partir do qual será possível alimentar estratégias de projeto voltadas a compreender e subverter escalas, mesclar e potencializar programas de acordo com um conveniente senso de oportunismo e adjacência, adensar vazios, amenizar densidades, conectar fragmentos, realçar formas indefinidas, reduzir velocidades, tensionar fluxos e desvendar o que usualmente não se vê.



Fonte: KOOLHAAS, 1990, p. 44.

Figura 8: OMA. Melun Sènant, 1987.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, S. Field Conditions. In: ALLEN, S. *Points + Lines: Diagrams and Projects for the City*. New York: Princeton Architectural Press, 1999a. p. 90 - 103.
- _____. Infrastructural Urbanism. In: ALLEN, S. *Points + Lines: Diagrams and Projects for the City*. New York: Princeton Architectural Press, 1999b. p. 46 - 57.
- _____. Landscape Infrastructures. In: STOLL, K.; LLOYD, S. *Infrastructure as Architecture. Designing Composite Networks*. Zurich: ETH, 2010. p. 36-45.
- AURELI, P. V. *The Possibility of an Absolute Architecture*. Cambridge: MIT Press, 2011.
- _____. The Common and the Production of Architecture: early hypotheses. In: CHIPPERFIELD, D.; LONG, ; BOSE , S. *Common Ground: A Critical Reader*. Venice: Marsilio, 2012.
- _____. Habitando la Abstracción: Notas a Ladders, de Albert Pope. In: POPE, A. *Ladders*. Princeton Architectural Press: New York, 2015.
- BOANO, C. *Una Arquitectura Cualquiera*. ARQ DOCS: Santiago de Chile, 2017.
- BRITO, J. F. P. *A Construção Estratégica do Bairro Madureira na Cidade Olímpica: novas espacialidades, temporalidades e conflitos no Rio de Janeiro dos megaeventos*. Tese de doutorado - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais - UFRJ. Rio de Janeiro. 2016.
- D'HOOGHE, A. *The Liberal Monument: a definition of urban design as the manifestation of romantic late-modernism*. Tese de doutorado - Universidade de Delft. 2007.
- _____. *The Liberal Monument: Urban Design and The Late Modern Project*. New York: Princeton Architectural Press, 2010.

FARIAS FILHO, J. A. O Projeto Urbano Ex-Cêntrico como Instrumento de Política Metropolitana. In: COSTA, L. M. S. A.; MACHADO, D. B. P. *Conectividade, Resiliência: estratégias de projeto para a metrópole*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2012. p. 31-61.

FEFERMAN, C. E. *A Cidade Linear: representações de um modelo no início do século XX*. Tese de doutorado - PROURB, UFRJ. Rio de Janeiro. 2007.

FERNANDES, N. D. N. *O Rupto Ideológico da Categoria Subúrbio: Rio de Janeiro 1858/1945*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

FERRÁN, M. *De Bangu a Aubervilliers: Política Cultural e Gestão Urbana Contemporâneas*. Revista da FAU UFRJ, Rio de Janeiro, v. n.2, p. 90-99, 2009.

FRAMPTON, K. Megaforma e relevo como uma estratégia possível. Tradução de Anete Araújo. RUA - *Revista de Urbanismo e Arquitetura*, Salvador, v. 4, p. 80-85, 1996. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/rua/issue/view/349/showToc>>. Acesso em 20/08/2018.

HAUCK, T.; KLEINEKORT, V. Infrastructural Urbanism. Addressing the In-between. In: HAUCK, T.; KELLER, R.; KLEINEKORT, V. *Infrastructural Urbanism: Addressing the In-between*. Berlin: DOM Publishers, 2011. p. 9-17.

HERTWECK, F.; MAROT, S. *The City in the City: Berlin: A Green Archipelago*. Zurich: Lars Müller Publishers, 2013.

INSTITUTO DE ESTUDOS DO TRABALHO E SOCIEDADE. *Centralidades da Região Metropolitana do Rio de Janeiro: Relatório Final*. Rio de Janeiro: IETS, 2016.

IZAGA, F. *Mobilidade e Centralidade no Rio de Janeiro*. Tese de doutorado - PROURB, UFRJ. Rio de Janeiro. 2009.

KONDER, L. A. *Questão da Ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KOOLHAAS, R. Rem Koolhaas: *Projectes urbans (1985-1990)*. Barcelona: Col·legi d'arquitectes de Catalunya, 1990.

_____. *Nova York Delirante: Um Manifesto Retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LASSANCE, G. Sobre a oportunidade de um legado olímpico para o Rio. *Prumo*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 76-85, 2017.

LASSANCE, G.; ENGEL, P. Da Composição de Agendas no Ensino de Projeto. *IV ENANPARQ - Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo*, Porto Alegre, p. 1-14, 25-29 Julho 2016.

LASSANCE, G.; IZAGA, F. Antigos Subúrbios, Novas Periferias: A Questão Territorial do Projeto. Revista da FAU UFRJ, Rio de Janeiro, v. n. 2, p. 52-57, 2009.

LINS, A. J. S. P. Subúrbios e Periferia: a ferrovia na construção da região metropolitana do Rio de Janeiro. *Revista da FAU UFRJ*, Rio de Janeiro, v. n.2, p. 16-25, 2009.

MAKI, F.; GOLDBERG, J. Linkage in Collective Form. In: MAKI, F.; GOLDBERG, J. *Investigations in collective form*. Washington: St. Louis, School of Architecture, Washington University, 1964. p. 25-52.

NOBRE, A. L. *Notícias de uma cidade preolímpica*. PLOT, Buenos Aires, v. n. 26, p. 166-181, 2015.

OLIVEIRA, M. P. D. Prefácio. In: FERNANDES, N. D. N. *O Rupto Ideológico da Categoria Subúrbio: Rio de Janeiro 1858 - 1945*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015. p. 11-13.

OLIVEIRA, R. D. L. *Centralidade na Periferia: a centralidade de Campo Grande na zona oeste da metrópole carioca*. Dissertação de Mestrado - Programa de Engenharia Urbana - Escola Politécnica UFRJ. Rio de Janeiro. 2014.

PEDROSA, A. R. *Paisagem, Sistema, Lugar: sistemas de lugares nas praças de Campo Grande*. Dissertação de mestrado - PROURB UFRJ. Rio de Janeiro. 2005.

POPE, A. *Ladders*. New York: Princeton Architectural Press, 1996.

RAMÍREZ, F. R. *Un entendimiento infraestructural del proyecto arquitectónico*. Tese de doutorado - Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. 2015.

REISS, C. M. *Infraestrutura de Transporte, Vetor de Urbanidade: o corredor expresso de ônibus (BRT) em Madureira, Rio de Janeiro*. PPGArq - PUC-Rio. Rio de Janeiro. 2016.

RODRIGUE, J. P.; COMTOIS, C.; SLACK, B. *The Geography of Transport Systems*. New York: Routledge, 2006.

SEBRAE. *Mobilidade Urbana e Mercado de Trabalho na Região Metropolitana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. 2013.

SHOSHKES, E. Jacqueline Tyrwhitt and Transnational Discourse on Modern Urban Planning and Design, 1941-1951. *Urban History*, Cambridge, v. 36, n.2, p. 262-283, 2009.

SIMAS, L. A. Dos Arredores da Praça Onze aos Terreiros de Oswaldo Cruz. *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro, n. Ano XI / 01, 2016. ISSN ISSN 1980 9921. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/?ano=42&edicao=43>>. Acesso em 20/08/2018.

SOLÀ-MORALES, I. D. Terrain Vague. *Territorios*, Barcelona, p. 123-132, 2002.

SOLOMON, J. D. *13 Projects for the Sheridan Expressway*. New York: Princeton Architectural Press, 2004.

TORRES, P. H. C. *Uma Avenida Chamada Brasil: expansão e consolidação do Rio de Janeiro suburbano*. Tese de Doutorado - PPGCIS - PUC. Rio de Janeiro. 2017.

TZONIS, A.; LEFAIVRE, L. *Beyond Monuments, Beyond Zip-a-tone*. Shadrach Woods's Berlin Free University, a Humanist Architecture. Le Carré Bleu, Helsingue, v. n. 4, p. 4-43, 1998.

VILLAÇA, F. *Espaço intra urbano no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Lincoln, 2001.

WALL, A. Flow and interchange: mobility as a quality of urbanism. In: SOLÀ-MORALES, I. D.; COSTA, X. *Architecture in Cities: Present and Future*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1996.

WERTHMANN, C. Squatting Infrastructure. In: HAUCK, T.; KELLER, R.; KLEINEKORT, V. (). *Infrastructural Urbanism: Addressing the In-between*. Berlin: DOM Publishers, 2011. p. 289-301.

WOODS, S. *The Man In The Street: A Polemic on Urbanism*. London: Penguin Books, 1975.

ESTRATIFICAÇÕES URBANAS

preexistências e projeto contemporâneo

ALESSANDRO MASSARENTE

Professor do Departamento de Arquitetura da Universidade de Ferrara (UNIFE), Itália

Contato: alessandro.massarente@unife.it

LUYZA DE LUCA (Tradução)

Aluna do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio e da Universidade de Bolonha (UNIBO), Itália

Contato: luyzadeluca@uol.com.br

ANA PAULA POLIZZO (Revisão Técnica)

Professora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio e do Departamento de História e Teoria da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU-UFRJ)

Contato: polizzo@fau.ufrj.br



Roma, Panteão, fachada lateral com diferentes fragmentos e superfícies de alvenaria



NAS

temporâneo

No contexto do debate nacional e internacional relativo às metodologias de valorização dos bens arquitetônicos e culturais, a realização de estudos sobre a cidade – desenvolvidos especialmente na Itália – representou uma importante referência constituindo, na virada dos anos cinquenta e sessenta do século XX, um campo de indagações privilegiado por disciplinas como projeto de arquitetura, planejamento urbano e história da arquitetura.

Fonte: Imagem cedida pelo autor

Transformações urbanas e mutações de uso

Objetos de investigação dentro desse campo foram, por exemplo, os processos de desativação funcional das áreas marginais da cidade, em geral formadas por complexos industriais a procura de uma nova função, as áreas abandonadas dentro dos sistemas portuário e ferroviário produzidos por uma nova lógica de disposição dos sistemas infra estruturais, os fenômenos de terciarização nos centros urbanos onde se produziu a substituição dos bens manufaturados ou a sua modificação funcional, mas também a coexistência de traços do antigo e de consideráveis fragmentos da arquitetura moderna no coração da cidade contemporânea.

Muitas dessas questões são abordadas em um livro (FRANCO et al., 2002) que reúne as contribuições trazidas de diversos relatores para uma conferência internacional chamada “Dinâmicas de transformação da cidade. Métodos e políticas de valorização dos bens arquitetônicos e ambientais” ¹ durante a qual tentou-se identificar alguns fenômenos de transformação da cidade antiga através de um ponto de vista particular: a relação entre formas e modos de uso na arquitetura. ²

Com esse livro pretendeu-se despertar a atenção do debate contemporâneo para a requalificação de complexos arquitetônicos que puderam atuar enquanto *catalizadores urbanos*, através dos quais fosse possível interpretar a identidade do pretense tecido urbano, definindo novos modos de uso e novas configurações que fossem capazes de reavivar partes desse tecido.

Alguns dos casos ilustrados nesse livro levantaram ao menos duas importantes questões as quais considero ser, ainda hoje, passíveis de reflexão. (SECCHI, 1999, p.22-24).

A primeira questão reside na possibilidade de relacionar, através dessas experiências de recuperação dos centros antigos, duas diferentes práticas: a prática da planificação e dos estudos sobre a cidade com a prática do projeto urbano, experimentada nas últimas décadas do século XX em cidades europeias como Barcelona, Paris, Berlim e Londres.

A segunda questão consiste na tentativa de definir políticas e metodologias de requalificação da cidade que possam contornar as restrições impostas por uma radicalização da *cultura de conservação*, que muitas vezes tende a impor resistência a uma compreensão mais atenta das características tanto da cidade antiga quanto da contemporânea, bem como as suas potencialidades em termos de transformação e requalificação.



Fonte: imagens cedidas pelo autor.



Londres, Bankside, Tate Modern, Tate Gallery of Modern Art, Herzog & De Meuron, 1994-2000.

1.

Nota do tradutor: do original *Dinamiche di trasformazione della città. Metodi e politiche di valorizzazione dei Beni architettonici e ambientali*.

2.

Promovida pelo Departamento de Projeção Arquitetônico, pela Primeira Faculdade de Arquitetura da Politécnica de Turim e pela Sociedade de Engenheiros e Arquitetos de Turim, a Conferência foi realizada em Turim em maio de 2000.

Questões de método

Na Itália, há muito que se nota o considerável peso que a radicalização da cultura da conservação exerceu no âmbito do patrimônio, com todas as consequências que acarreta para o projeto de arquitetura, que frequentemente acaba marcado pelos equívocos produzidos por um desejo de conservação integral do próprio patrimônio e pela irremediável perda daquilo que ocasionalmente é considerado não digno de atenção e proteção. Como, por exemplo, edifícios do século XX que constituem parte integrante de alguns fragmentos da cidade ou, alguns complexos industriais ou edifícios relacionados à cultura material, que por vezes não são protegidos ou, no pior dos casos, são objetos de intervenção difíceis de defender.

O valor histórico (RIEGL, 1903, p.48-49) que fundamenta a declaração de tutela dos bens, predominantemente ligado à sua condição de antiguidade, é evidentemente insuficiente para fins de sua proteção, mas é usado como argumento desde que seja necessário requalificar e valorizar esses mesmos bens para dar a eles um significado e um novo sentido na cidade.

Neste contexto, a relação entre a cidade histórica e arquitetura contemporânea pode representar o campo de investigação para explorar a atualidade e o valor epistemológico de algumas teorias arquitetônicas e das técnicas projetuais correlatas.

Um desses valores (GABETTI, 1983a, p.78) é representado, por exemplo, pelo *fundamento tipológico* de algumas metodologias de projeto. Esses valores, no entanto, são comumente desvirtuados e considerados como uma mera interpretação evolutiva dos tipos, tendendo muitas vezes a permanecer no estágio de simples conscientização da presença de algumas permanências históricas na cidade contemporânea.

À luz de alguns estudos sobre o território, parece evidente que o conceito de *tipo* apareça, cada vez menos, como referência a edifícios que podem ser adequados a um modo de uso unívoco e caracterizado. Nas paisagens onde se evidencia o fenômeno do espraiamento urbano, como em alguns lugares da cidade contemporânea, são cada vez mais recorrentes os casos em que um único edifício sintetiza em si mesmo uma tal complexidade de formas de uso que dificulta, ou mesmo torna improvável, sua esquematização tipológica. É o caso de grandes equipamentos públicos, relacionados de forma complexa ao contexto ao que pertencem, nos quais modos de

uso de natureza radicalmente distintas convivem em um mesmo lugar: por exemplo, na arquitetura Bigness ³ (KOOLHAAS, 1995a), nas grandes infraestruturas para a mobilidade, nos centros comerciais, nos complexos de serviços, nos parques tecnológicos.

Diante desses fenômenos, parece difícil recorrer à aplicação de métodos globais de análise dos modos de uso capazes de fornecer instrumentos de leitura e intervenção, mas também parece impraticável uma esquematização da relação que as mesmas formas de uso têm com a configuração do edifício através do conceito de *tipo*.

Sem considerar, por um lado, o centro histórico como o único “núcleo de valor e sentido, fonte de todo significado” e sem deixar-se levar, por outro lado, pela Cidade Genérica, em direção a uma “cidade sem história” (KOOLHAAS, 1995b, p.30-31), se poderia experimentar, com maior intensidade e propósitos de confiabilidade e verificação científica, uma ideia de cidade que não é somente legível enquanto uma grande obra arquitetônica, mas que é também transformável por discretos pontos- no antigo sentido de *discretum* ⁴ -, ou ainda, bem visíveis, distintos, discordantes, relendo uma tradição que, através da Veneza de Palladio, da Londres de Wren e da Berlim de Schinkel, vem transfigurando a cidade contemporânea.

Nesta perspectiva, os vazios urbanos assumem um papel cognitivo e instrumental que vai além das experiências de requalificação realizadas ao longo dos últimos 30 anos nas principais capitais europeias- como no caso do IBA ⁵ em Berlim, onde importantes experimentações foram conduzidas durante seu desenvolvimento.

3.

Nota do tradutor: “Bigness é arquitetura extrema. Parece incrível que o dimensionamento puro e simples de um edifício possa dar vida a um programa ideológico independente da vontade de seus projetistas.” (KOOLHAAS, 1995b)

4.

Nota do tradutor: do latim *discrētus*, particípio passado de *discernere* (discernir).

5.

Nota do Tradutor: a Exposição Internacional de Construção de Berlim (em alemão: *Internationale Bauausstellung Berlin*, IBA Berlim) foi um projeto de renovação urbana iniciado em 1979 e concluído em 1987.

Uma tradição moderna na Itália

Há vários projetos na história da arquitetura italiana moderna e contemporânea que, ainda que, modificando os usos dos edifícios históricos preexistentes nos quais é ainda possível reconhecer uma identidade formal clara, frequentemente a intervenção de transformação contribuiu não apenas para manter vivo o edifício, mas também para reforçar a sua unidade figurativa e seu papel na cidade.

Assim ocorreu, por exemplo, no Convento de Sant’Ambrogio do século XV em Milão, que se tornou sede da Universidade Católica, seguindo um plano de obras realizado por Giovanni Muzio entre 1921 e 1949; ou, em outros casos, como a Villa Muggia em Imola por Piero Bottoni (1936-1938), a Villa Mantelli em Sestri Levante por Luigi Carlo Daneri (1938-40), as Terme Della Regina Isabella em Ischia por Ignazio Gardella (1950-53), o Museo di Palazzo Rosso em Genova por Franco Albini (1952-61), o Museo di Palazzo Abatellis em Palermo por Carlo Scarpa (1953-54); ou os projetos para a Casa Vietti em Cortesella de Giuseppe Terragni (1940-41), para o Sacratio nel Mausoleo di Augusto em Roma por Adalberto Libera (1936); ou mesmo as transformações funcionais de edifícios existentes nos projetos de Aldo Rossi, Giancarlo De Carlo, Luciano Semerani, Vittorio Gregotti, Roberto Gabetti e Aimaro Isola, Giorgio Grassi, Francesco Venezia, Renzo Piano, para citar alguns.

Esses edifícios e projetos, e mais uma ampla e variada gama de textos, ensaios e artigos surgem em diversas ocasiões, elaborados por diferentes autores também muito distantes entre si – de Gustavo Giovannoni (1873-1947) ao próprio Giovanni Muzio (1893-1982), que se dedica ao planejamento urbano; de Piero Bottoni (1903-1973) com seu olhar mutável em direção à cidade antiga a Ernesto Nathan Rogers (1909-1969) e seu debate sobre as preexistências ambientais; de Roberto Pane (1897-1987) a Costantino Dardi (1936-1991) – e parecem traçar o perfil de uma tradição italiana profundamente enraizada no panorama arquitetônico do século XX. Porém estes, na realidade, são fruto do extraordinário efeito de uma atenção em direção ao patrimônio histórico que a cultura arquitetônica sempre demonstrou, especialmente na Itália a partir do Renascimento (DE FUSCO, 1999, p.18-24).

Portanto, não é por acaso que expoentes dessa que Edoardo Persico chamava de “tradição moderna”, sejam

membros do Gruppo 7 ⁶, que em seus primeiros artigos em fins dos anos 1920, escreveram sobre “uma nova era arcaica” (MASSARENTE, 2016), utilizando a arquitetura antiga como um ponto de vista privilegiado para a definição de poéticas para a implementação de instrumentos projetuais contemporâneas (BORSI, ROGGERO, 1967, p.12-13).

Exemplos dessa capacidade de leitura figurativa e formal do antigo figuram nas obras e escritos de arquitetos desde o Renascimento até os dias de hoje, como por exemplo, Michelangelo, Palladio, Giovanni Battista Piranesi, Johann Bernhard Fischer von Erlach, John Soane, Auguste Perret e Louis I. Kahn. Estes souberam ler no edifício em estado de ruína o seu espírito original e a sua estrutura configurativa, com uma intensidade equivalente àquela como quando o edifício estivesse em construção, com suas formas em devir. Assim, mostraram em seus próprios projetos essa particular habilidade de leitura figurativa de edifícios históricos, através da qual foi possível pôr em evidência as “condições permanentes” da arquitetura: “A grande arquitetura é aquela que produz belas ruínas” (PERRET, 1929, p.230), como afirma o conhecido aforismo de Auguste Perret.

Para além da arquitetura, inclusive no sistema mais amplo das artes, a dissolução de uma obra é lida como um campo de revelação de seus princípios geradores, identificando na destruição de uma obra prima a noção viva e ativa da técnica. Ocupando-se das formas na matéria, Henri Focillon escreve sobre as estruturas frágeis presentes nas gravuras de Rembrandt, cujas impressões repetidas se tornam progressivamente mais fracas, mas não obstante reveladoras de procedimentos composicionais, numa espécie de “genealogia reversa” da obra (FOCILLON, 1943, p.66-67).

6.

Nota do tradutor: grupo italiano formado em 1926 por Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Giuseppe Pagano, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni e Ubaldo Castagnoli, sendo substituído posteriormente por Adalberto Libera. Pretendiam conjugar o racionalismo arquitetônico e o nacionalismo do Classicismo italiano com a logística estrutural do Futurismo.

À luz de tais experimentos conduzidos, não apenas na Itália, sobre o tema das transformações no uso de edifícios do passado, o projeto contemporâneo em preexistências históricas é cada vez mais claramente definido como um modo que o arquiteto tem de explorar a própria relação com o presente, de conhecê-lo a tal ponto de transformá-lo, com as mais diversas inflexões linguísticas, que vão, por exemplo, desde o processo de simplificação e “redução dos elementos da arquitetura, como procedimento técnico” (GRASSI, 1999, p.34-35), à contraposição entre o antigo e o contemporâneo; da contaminação entre antigas e novas linguagens, a uma vasta pesquisa eclética tendo em vista uma maior complexidade (MASSARENTE, 1997, p.86-91).

Fonte: Imagem cedidas pelo autor.



Terme della Regina Isabella em Lacco Ameno, Ischia, por Ignazio Gardella, (1950-53).



Fonte: Imagem cedidas pelo autor.

Palazzo Savelli sobre o Teatro di Marcello, em Roma por Baldassarre Peruzzi (1523-1529).

Essas diferentes inflexões da arquitetura contemporânea em relação às preexistências são frequentemente reduzidas – não apenas pelo jornalismo descuidado, mas também pelos atentos estudiosos – a algumas frases de efeito vazias, como o suposto “rompimento com o passado” promovido pelo Movimento Moderno, ou ainda o “*come era dove era*” [7](#), que quase nunca se mostra compatível com as cidades que são verdadeiras estratificações urbanas.

7.

Nota do tradutor: “*come era dove era*” é uma expressão que significa deixar as coisas como eram/são, sem modificar ou pretender novos usos. Esta expressão remete à reconstrução do Campanário da Basílica de San Marco em Veneza, após o seu completo desmoronamento em 14 de julho de 1902, com as mesmas formas (*come era*, como estava) e na mesma posição em que se encontrava (*dove era*, onde estava) antes da catástrofe.

De uma tradição moderna a diferentes posições em relação a preexistências

Para além das palavras de efeito, há aqueles que reafirmam a centralidade do papel urbano do monumento, a ponto de justificar o modo, por vezes controverso, pelo qual ele é restaurado. É a *teoria do caso a caso* (ANNONI, 1946), cujo mérito é esclarecer, mais uma vez que, aquele que restaura, reconstrói ou recompõe deve ser não um técnico superespecializado, mas, acima de tudo, um arquiteto capaz de interpretar com seus próprios instrumentos o texto antigo. Por outro lado – ainda que, na mesma posição dos defensores do *caso a caso* – existem aqueles que sustentam a reavaliação do *projeto de restauração entendido em termos tradicionais*, se colocando de forma contrária aos *teóricos da conservação* (que se limitam à exclusiva manutenção do patrimônio histórico).

Não raro o projeto contemporâneo sobre as preexistências oscila entre diversas opções, por vezes relacionadas a diferentes formas de interpretar a relação entre o antigo e o novo: de um lado a vontade de tornar imperceptível a transformação recorrendo a uma “cópia” real; de outro, a tentativa de trabalhar no limite de um conceito de continuidade temporal que confunda aquilo que é antigo com aquilo que não é; e finalmente, a necessidade de mostrar claramente, por comparação, as inovações e as permanências, amiúde reduzidas a fragmentos da unidade originária (BRANDOLINI, 1999, p.40-57).

O restauro urbano é citado por alguns como a disciplina capaz de regular e controlar as intervenções dentro das cidades históricas. Mas há uma contradição implícita no ponto de vista de seus defensores, pois é precisamente o fato de diferenciar a cidade histórica das “outras” cidades – os vazios criados a partir de operações descontínuas, as margens residenciais fortemente degradadas, sistemas de assentamento dispersos no território -, e especialmente o perigoso hábito de entender a cidade histórica como um fato consumado e imutável, que desperta uma grande perplexidade, considerando-se que são justamente os espaços urbanos das cidades que mostram e representam estratificações de diferentes períodos históricos. Reduzindo o problema a uma forma extremamente sintética, correndo o risco cair no esquematismo, o restauro urbano parece conduzir inexoravelmente à *homologação*, enquanto a estratificação presente nas cidades nos ensina a preservar a riqueza da *diversidade*.

“O conceito de patrimônio tende a abranger um recorte sempre mais amplo e com maior variedade de objetos, bens e lugares (...)”

Se observarmos este debate de um ponto de vista diametralmente oposto, não podemos deixar de considerar a ferramenta de *substituição edilícia inteligente*, que é uma prática consolidada em vários países, com a qual é possível, com as ferramentas de controle necessárias, definir novas formas de assentamentos e estruturas morfológicas na cidade histórica, sem apagar as identidades presentes.

Se na Itália o modelo ligado à recuperação dos centros históricos – como o caso de Bolonha – representou uma das experiências mais avançadas do urbanismo italiano da segunda metade do século XX (CONFORTO, et al., 1977, p.362-363), o mesmo não se pode dizer das experiências de transformações mais radicais de partes da cidade. Por exemplo, as mesmas modalidades de substituição edilícia e de transformações radicais tem sido implementadas nos casos de intervenções relativas a zonas industriais abandonadas, sem a atenção necessária para trechos de tecido urbano que teriam exigido métodos de intervenção mais orientados ao restauro ou transformações mais atentas capazes de recuperar o valor de testemunho, adaptando os edifícios a novas formas de uso capazes de ativar novas dinâmicas de desenvolvimento local. Além disso, já na formação do conceito de proteção dos centros históricos, era necessário dedicar especial atenção ao território a fim de compreender mais profundamente a natureza do patrimônio histórico e a formação dos mesmos centros urbanos. O conceito de patrimônio tende a abranger um recorte sempre mais amplo e com maior variedade de objetos, bens e lugares, incluindo ainda a paisagem, e é precisamente por esse motivo que a proteção deste patrimônio deve conhecer filtros que permitam discernir a qualidade dos bens, sem cair, como frequentemente acontece, na afirmação da validade de cada testemunho, o que de fato leva à degradação social e econômica do mesmo bem (GABETTI, 1983a, p.74-75).

8.

Nota do tradutor: do original “*teoria del caso per caso*”.

Por um projeto de uso

Uma das questões que parece emergir é a inadequação do vocabulário e dos instrumentos utilizados pela cultura arquitetônica contemporânea, quando se aborda o problema da requalificação de edifícios históricos da cidade. Inadequação, por exemplo, do termo “reutilização” ⁹, que permitiu extensões arbitrárias e intervenções radicais de transformação em preexistências históricas: um termo não só pobre de significados, mas também ambíguo, uma vez que tende a esconder as implicações formais que são subjacentes às modificações funcionais dos edifícios ao longo do tempo (GABETTI, 1983b, p.124-125).

Para testemunhar o interesse despertado por essas questões, há uma ampla bibliografia sobre o assunto (FISCHER, 1994; ROBERT, 1990), que aborda particularmente o problema construtivo, técnico-econômico e administrativo atrelado à transformação dos modos de uso em edifícios preexistentes. Parecem ausentes nesses textos, no entanto, recursos para uma leitura mais especificamente compositiva das transformações das formas de uso na arquitetura: uma leitura que, sem cair na insolúvel dupla forma / função, vise à pesquisa de um primeiro e fascinante princípio, ainda que enganoso, e saiba definir a lógica figurativa e os processos ideacionais presentes no projeto e na construção de uma obra (GABERRI, 1983a, p.87).

Além da especificação das diferentes categorias de intervenção mencionadas acima – “conservação”, “restauração”, “reutilização”, “substituição” – e de outras mais refinadas, como “conservação integrada” – conceito através do qual o patrimônio arquitetônico se configura como um componente essencial do processo de desenvolvimento econômico – os casos de transformação funcional de edifícios históricos abrem outras questões de método de inegável importância.

Muitas vezes, no projeto de restauração ou reabilitação de edifícios históricos, além da reconstrução do estado original do edifício, há a consideração de “reverberações de uso” concebíveis para as formas dos edifícios que permanecem ativas em um novo contexto “diferente daquele antigo para o qual foram configuradas” (DE CARLO, 1966, p.123-124). Um conceito desenvolvido pela primeira vez por Giancarlo De Carlo e posteriormente retomado por Roberto Gabetti, que atualiza uma tradição palladiana – “o constante pensamento

sobre o uso” ¹⁰ de Daniele Barbaro ¹¹ – e iluminista, de Carlo Lodoli em diante (GABETTI, 1983a, p. 49).

Por outro lado, repetidamente testemunhamos o paradoxo de edifícios restaurados para os quais foram investidos muitos recursos, utilizando as melhores técnicas e as maiores atenções filológicas sem que, paralelamente fosse desenvolvido por um arquiteto ou pelo adquirente um *projeto de uso* coerente com a vida e as atividades previstas para acontecer no interior do edifício. Um *projeto de uso* entendido como definição das exigências compatíveis com os dados do processo de conhecimento, do qual é investido o edifício objeto de restauro ou transformação. Um processo de estudo que contribui para a definição dos valores do edifício, que não aponta para a acumulação de dados, mas vive da complexa relação entre história e projeto. Um projeto que seleciona, orienta e às vezes coloca em crise o diálogo entre os saberes que regem as práticas analíticas desenvolvidas no processo de conhecimento, como os diagnósticos químicos dos materiais, o estudo de estruturas, os levantamentos para o estudo da geometria do edifício, as análises das obras pictóricas e de decorações, as pesquisas sobre a história da arte e história da arquitetura (PASTOR, 1989, p.10-11).

9.

Nota do tradutor: do original “*riuso*”.

10.

Nota do tradutor: do original “*il frequentato pensiero dell'uso*”. O autor se refere à passagem: “*Architettura è scienza di molte discipline e di diversi ammaestramenti ornata, dal cui giudizio si approvano tutte le opere, che dalle altre arti compiutamente si fanno. Essa nasce da fabbrica e da discorso. Fabbrica è continuo ed esercitato pensiero dell'uso, che di qualunque materia, che per dar forma all'opera proposta si richiede, con le mani si compie. Fabbrica è continuo, ed esercitato, e come via trita, e battuta da passaggieri, frequentato pensiero d'indirizzare le cose a fine conveniente. Discorso è quello, che le cose fabbricate prontamente e con ragionevole proporzione può dimostrando manifestare.*” I dieci libri dell'architettura, Libro primo, de Vitruvio, traduzido e comentado por Daniele Barbaro, Venezia 1556.

11.

Daniele Barbaro, historiador e tratadista, além de comitente de Palladio, traduziu e comentou *De Architectura* de Vitruvio Pollione em 1556.

À luz das considerações acima, o processo de conhecimento que leva a *transformar* para *preservar* em vida um edifício mostra a necessidade de se afirmar a *centralidade do significado* no projeto arquitetônico. Tal significado pode ser lido na estratificação urbana dos modos de uso que ao longo do tempo caracterizaram um edifício e no entrelaçamento de interpretações que se dão através da história e dos projetos de transformação e posterior ressignificação (MANIERI ELIA, 1990, p.46). Este significado – atribuído ao longo do tempo a um edifício ou a uma parte da cidade – parece expressar a mesma importância e a mesma ênfase que uma arquitetura e uma cidade exercem aos nossos olhos, quando pensamos na vida ou nas vidas que as atravessaram, nas sucessivas transformações que as marcarão.

Como Focillon escreveu (FOCILLON, 1949, p.80),

[...] a substância da arte é então a mesma vida. De maneira mais geral, o artista está diante da existência como Leonardo da Vinci diante do muro em ruínas, devastado pelo tempo e pelos invernos, crivado de disparos, manchado pelas águas da terra e do céu, permeado por rachaduras. Nós vemos apenas vestígios de circunstâncias ordinárias. O artista vê figuras de homens distintas ou amalgamadas, batalhas, paisagens, cidades que colapsam – formas.

O caso do Auditório de Ferrara

A sala de concertos e o complexo do antigo hospital de Sant'Anna, constituintes de um relevante marco do patrimônio histórico, arquitetônico e cultural da cidade de Ferrara foram objeto, nos anos passados, de uma pesquisa realizada por um grupo de docentes ¹² do Ateneo Ferrarese ¹³ e posteriormente publicada em livro (MASSARENTE, 2012).

Entre 2006 e 2008, a pesquisa levou ao desenvolvimento da primeira campanha aprofundada de investigações cognitivas (arquivísticas, históricas, materiais) e levantamentos (dos espaços, das estruturas, das instalações, das técnicas e dos materiais de construtivos e decorativos) bem como a elaboração de um completo projeto de restauração de todo o complexo formado pela sala de concertos e pelos espaços internos e externos do atual Conservatório de Música Girolamo Frescobaldi.

^{12.}

Do qual o autor foi o responsável científico e coordenador do projeto arquitetônico

^{13.}

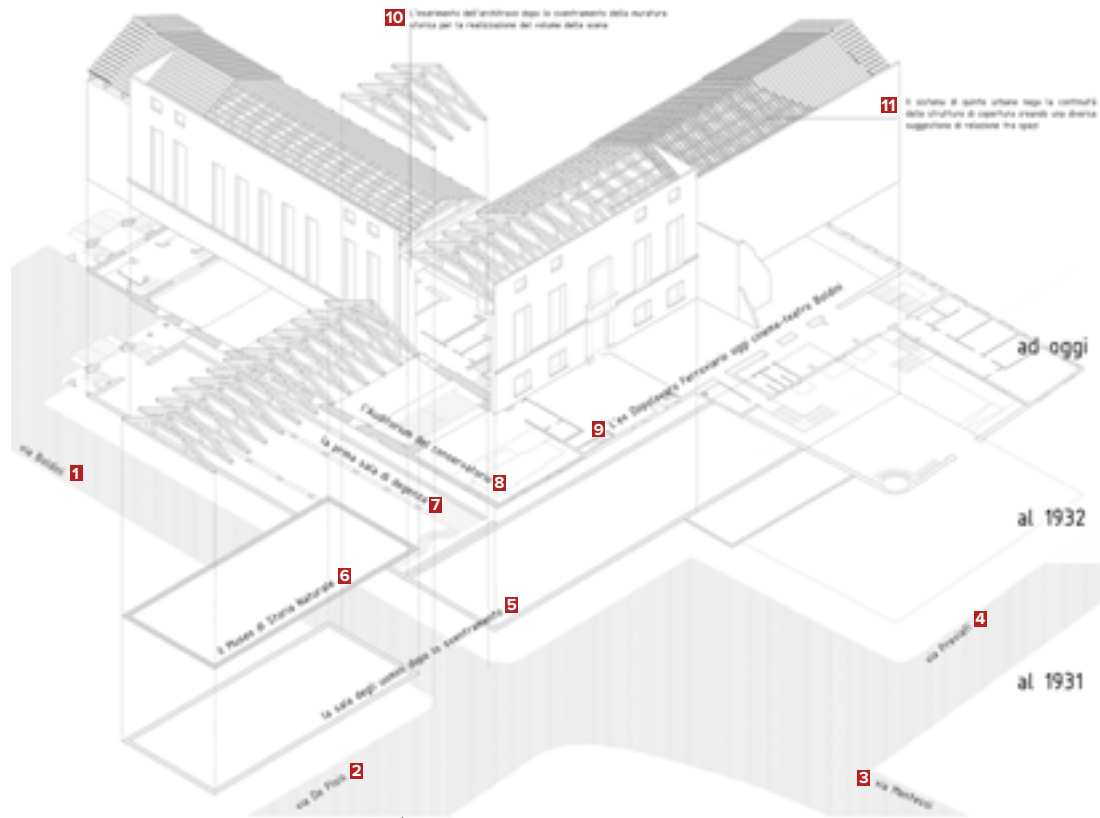
Nota do Tradutor: Università degli Studi di Ferrara (Unife)

Fonte: Imagem cedidas pelo autor.



Ferrara, Auditório no complexo do antigo Hospital de Sant'Anna. Fachada voltada para a Piazzetta Sant'Anna após o restauro.

Fonte: Imagem cedidas pelo autor.



Ferrara, Auditório no complexo do antigo Hospital Sant'Anna
Esquema axonométrico com as principais transformações da área, desde 1931 aos dias de hoje.

1. Via Boldini / 2. Via de Pisis / 3. Via Mentessi / 4. Via Previati / 5. A sala dos homens depois da demolição / 6. O Museu de História de Natural / 7. A primeira sala de hospitalização / 8. O Auditório do conservatório / 9. A ex-Associação Trabalhista ferroviária hoje cinema-teatro Boldin / 10. A inserção da arquitrave depois da demolição da alvenaria histórica para a realização do volume do palco / 11. O sistema dos alinhamentos nega a continuidade das estruturas de cobertura criando uma diferente possibilidade de relação entre espaços

A partir desta pesquisa, o histórico complexo arquitetônico do Arcispedale di Sant'Anna surge em sua estratificação secular, que a partir do final do século XIV com as primeiras ocupações de implantações conventuais se estabelece o novo complexo hospitalar na primeira metade do século XV, posteriormente hospital para doentes mentais e feridos, dados os problemas de densidade e salubridade que seus espaços apresentavam, até a sua definitiva desativação em 1927.

Do final da década de 1920 e nos anos 1930, primeiro através dos planos urbanísticos de Ciro Contini e depois com os projetos em escala urbana e arquitetônica de Carlo

Savonuzzi, este se tornou o lugar para uma intervenção que poderia ser definida como *re-composição*¹⁴ arquitetônica, mais que de restauração. Articulados ao longo de um novo cruzamento urbano definido pelas demolições previstas pelo plano urbanístico iniciado em 1930, alguns edifícios públicos, projetados e construídos pelo próprio Savonuzzi a partir de 1935, formaram em uma década uma verdadeira “cidadela da cultura”, a poucos passos do coração da cidade histórica: a escola Alda Costa, o Museu de História Natural, a Escola de Música com a nova sala de concertos e a Associação Trabalhista dos Ferroviários¹⁵ com a sala de cinema.

14.

Nota do tradutor: do original: “re-composizione”

15.

Nota do Tradutor: do original “Dopolavoro ferroviario”

Uma intervenção de reconstrução urbana abrangente que inclui em um único processo de transformação o bloco do antigo hospital, reencontrando uma nova estrutura composta de ruas e espaços urbanos que envolve de forma hábil fragmentos de edifícios preexistentes. Savonuzzi preferiu mascarar o sedimento dos fragmentos dos edifícios remanescentes, renovando seu aspecto externo e interno, por meio da disposição de superfícies de revestimento em tijolo e pedra, molduras e cornijas em pedra natural e artificial, mantendo as relações existentes entre espaços e volumes principais e secundários, estes últimos destinados a hospedar os serviços e os sistemas de conexão.

O projeto de Savonuzzi para a reutilização da primeira sala do hospital do século XV para acomodar a nova sala de concertos da Escola de Música, se insere em uma série de projetos de transformação de edifícios históricos em locais para espetáculos nos quais se podem encontrar alguns traços impressionantes da história da arquitetura, especialmente do século XX.

Do Teatro Farnese realizado no Palazzo della Pilotta em Parma de Giovan Battista Aleotti (1618) à sala de música no Altes Gewandhaus em Leipzig (1781) podem-se ver sinais de uma tradição que frequentemente usa a técnica composicional do duplo invólucro (conteúdo contemporâneo no contentor existente) para alocar espaços para a música, caracterizados por formas definidas por regras de acústica e representação cênica, dentro de espaços históricos, às vezes inadequados pelas relações dimensionais e proporcionais.

Princípio na sequência retomado por Louis I. Kahn através da metáfora do violino (auditório e palco) e do estojo do violino (foyer e outros espaços de serviço para músicos e espectadores), utilizada para a composição de alguns projetos importantes e para a definição teórica de alguns princípios utilizados nos mesmos projetos (BROWNLEE e DE LONG, 2012; KAHN, 1972) ¹⁶.

^{16.}

Trata-se do projeto para o Fine Arts Center, School and Performing Arts Theater, Fort Wayne, Indiana, 1959-73.

^{17.}

Circo Municipal (1920) em Douai (França); Clube de tênis (Ballhof, século XVII) em Hannover (Alemanha).

O Teatro Großes Schauspielhaus, em Berlim, resultante da transformação do circo Renz nos anos 1920, projetado por Hans Poelzig, é um dos exemplos dessa capacidade de conceber e realizar espaços de extraordinária complexidade figurativa e estratificação decorativa para funções tão específicas como àquelas ligadas ao espetáculo e à representação teatral.

Como exemplificado por alguns estudos (FORLANI, 1999), exemplos de reuso de espaços para o espetáculo são encontrados em diversos tipos de edifícios históricos com características muito diferentes entre si. Entre estes, no norte da Europa, alguns edifícios utilizados para circos equestres e para atividades esportivas cobertas ¹⁷ provaram, por suas relações dimensionais, ser adequados para sediar apresentações musicais e performances teatrais.

Nos países localizados ao sul da Europa, no lugar dessas construções, igrejas e pátios no interior de edifícios e conventos são transformados em espaços que ocasionalmente hospedam espetáculos sagrados ou profanos.

Os edifícios industriais ¹⁸, devido à disposição repetida e à dimensão significativa das suas partes componentes, representam outros tipos de edifícios que se prestam facilmente a acolher formas especializadas, como aquelas ligadas à audiência e à representação. Pelas mesmas razões que os edifícios industriais, os edifícios destinados a mercados e armazéns de mercadorias ¹⁹ também oferecem oportunidades interessantes de reutilização deste tipo.

Raros são os casos de edifícios caracterizados por usos especializados ou formas muito particulares em que tenha sido possível inserir com sucesso espaços para o espetáculo tal como foi feito no Salão da Bolsa de Valores Vitoriana (1874) em Manchester (Inglaterra), Bolsa Comercial (1898) em Amsterdã (Holanda), ou ainda no Planetário (1925-26) em Dusseldorf (Alemanha).

^{18.}

Destilaria de malte (século XIX) em Snape (Inglaterra); Fábrica de automóveis Lingotto (1916-30) em Turim.

^{19.}

Armazém de trigo em Ivry (França); Mercado de peixe em Marselha (França); Bolsa de cereais em Blois (França); Arsenal militar (século XIX) em Metz (França).

O projeto de Carlo Savonuzzi para a reutilização do Primeiro Salão do Hospital Sant'Anna, do século XV, como sala de concertos da nova escola de música, situa-se nesta tradição de exemplos da história da arquitetura do século XX, tanto pelo projeto urbano no qual se inscreve, como pelas peculiares características de invenção compositiva e de inovação técnica. Em primeiro lugar, pela forma extraordinariamente alongada do salão do antigo hospital, inadequada para receber eventos musicais, exceto através de um sutil e cuidadoso trabalho de recomposição do invólucro interno que foi assim transformado em uma espécie de máquina telescópica que culmina no palco e em sua câmara acústica. Em segundo lugar pela experimentação de materiais inovadores para a época – como o isolante “acústico”, composto de cal hidráulica e fibras de amianto – que conduziram, através da verificação em laboratórios especializados do Instituto Nacional de Eletrotécnica Galileo Ferraris de Turim, a um rendimento acústico ideal do salão. Um isolante “flexível” com diferentes características de absorção, em relação aos diferentes percentuais de amianto contido, a fim de obter um maior controle sobre a distribuição da energia sonora e, portanto, da recepção durante as apresentações musicais.

A inovação das técnicas levou, em 2001, a um interessante e problemático paradoxo metodológico: a necessidade de se remover o amianto do salão implicou no fechamento do espaço para o público (sem prejuízo às atividades didáticas internas ao Conservatório) e ao mesmo tempo tal fato evidenciou a dificuldade, se não a impraticabilidade de conservação do

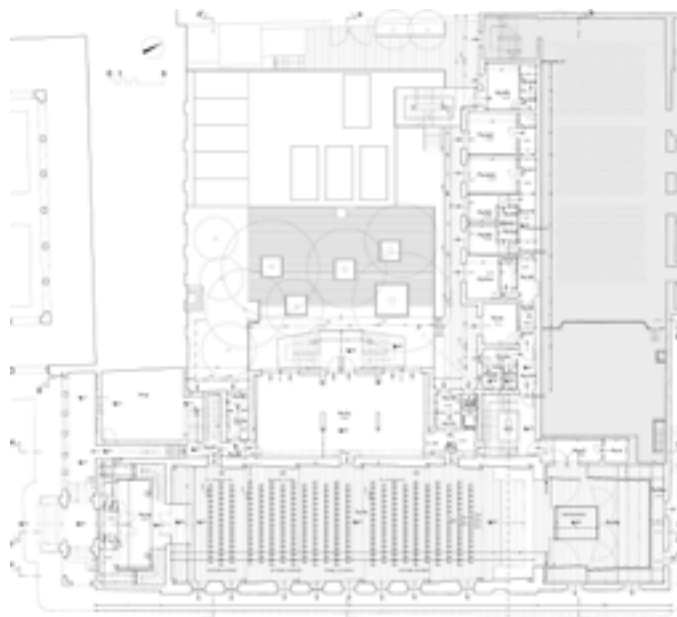
material original e, portanto, da forma proveniente do uso do material no invólucro interno da sala de concertos.

Em um contexto de tamanha importância, devolver a sala do auditório, fechada durante anos pela presença de amianto para o uso apropriado e de acordo com as normativas e requisitos atuais, imediatamente se mostrou uma tarefa complexa e fascinante para o grupo de pesquisa colocando à prova não apenas os conhecimentos individuais, mas principalmente a necessária interação e a possível integração entre as disciplinas envolvidas.

Olhando para o exemplo oferecido pela “cidadela da cultura”, o projeto de restauração foi configurado como uma recomposição conjunta do salão e de outros espaços do auditório, o que significa que eles não ficariam necessariamente confinados à sala de concertos e ao palco, mas estendidos a outros espaços tais como: o de serviço do salão, dos intérpretes, direção e gerência e dos serviços para o público.

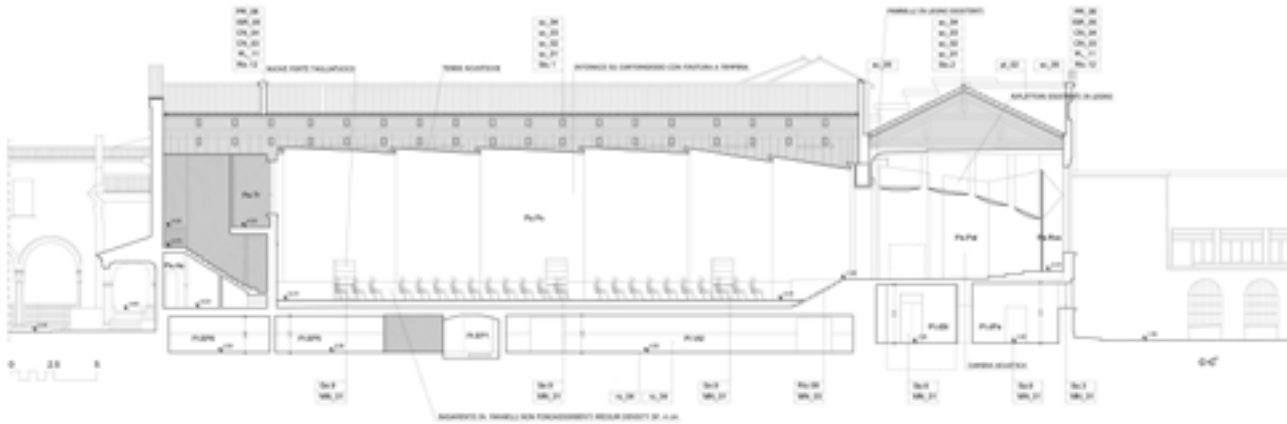
Finalmente, o trabalho de pesquisa objetivou utilizar as técnicas de investigação mais avançadas para desenvolver um modelo cognitivo tridimensional da sala e de todo o complexo no qual está inserida, a fim de planejar a restauração da forma “existente”, através do controle científico e da construção da sua “nova” forma, fazendo uso de materiais contemporâneos análogos aos originais, e de tecnologias relacionadas com os sistemas acústicos, de iluminação e de climatização.

Fonte: Imagem cedidas pelo autor.



Ferrara, Auditório no complexo do antigo Hospital Sant'Anna, planta baixa do projeto.

Fonte: Imagem cedidas pelo autor.



Ferrara, Auditório no complexo do antigo Hospital Sant'Anna, corte longitudinal do projeto do salão principal, voltado para o pátio.

Projeto e conhecimento, projeto de conhecimento

À luz das questões do método e das experiências de pesquisa delineadas, faz-se necessário confrontar as disciplinas ligadas aos estudos históricos e aos bens culturais com as boas práticas relativas aos processos de requalificação e gestão dos bens arquitetônicos.

Os saberes que se articulam em torno do projeto arquitetônico e urbano poderiam obter um papel fundamental na definição dos objetivos de uma possível e desejável coordenação entre as diferentes contribuições disciplinares.

A reduzida eficácia das políticas de tutela e proteção do patrimônio decorrem em grande parte, da dificuldade de diferenciar os graus de proteção dos bens e encarar com a necessária sistematização a questão das formas de uso, desde a fase da definição de valores e restrições e, portanto, da programação subsequente da intervenção, mas, principalmente, por uma reflexão projetual sobre estes termos, que seja efetivamente capaz de gerar um amplo confronto com as demais disciplinas envolvidas.

Trata-se, de certo modo, de entrelaçar projeto e conhecimento, o momento investigativo com aquele estritamente projetual, considerando o projeto como instrumento de questionamento sobre as possíveis modalidades de conservação, restauro ou transformação. Como uma ferramenta de pesquisa que permita avaliar as compatibilidades entre sistema arquitetônico original e os novos modos de uso hipotéticos.

Subverte-se assim a sequência na qual o projeto – não importando a sua modalidade – é colocado como o último elo de uma cadeia de decisões já tomadas, ou como uma impossível composição de assuntos indefinidos ou mal colocados – formas de uso, gestão, estratégias de comunicação – o que frequentemente resulta em implicações operativas incongruentes com os valores histórico-documentais das preexistências.

Nesse sentido, o termo “conhecimento” é suscetível a diversos significados que vão desde a catalogação e levantamento do patrimônio, ao reconhecimento das fases de transformação da estrutura individual da edificação e à leitura das potencialidades e vocações compatibilizando novas formas de uso com as características e a história do edifício. A ponto de ser necessário pensar em um verdadeiro *projeto de conhecimento*, no qual as primeiras prefigurações do trabalho permitam definir pressupostos úteis para orientar o estudo sobre os lugares e o levantamento dos dados, para que então possa ser influenciado pelo próprio conhecimento, em um procedimento não linear, mas que é expresso por aproximações sucessivas. Trata-se na realidade um procedimento de “tentativa” no qual o conhecimento não desencadeia um método acumulativo, mas recursivo, já que o projeto é configurado como um paradigma dos valores envolvidos.

Independente desse entrelaçamento entre projeto e conhecimento, é possível delinear três possíveis estratégias no âmbito da valorização das preexistências e dos seus patrimônios arquitetônicos e culturais.

Interdisciplinaridade

Uma primeira estratégia necessária é fomentar o diálogo interdisciplinar em todas as fases projetuais e cognitivas que possam convergir para a requalificação do patrimônio existente.

É necessário gerar um embate de saberes através dos quais é possível ler e interpretar as diversas redes presentes no território. É necessário segundo Gambino (1998, p.37):

“[...] abordar o problema de como conceber as “redes de redes”, como conceber, isto é, as inter-relações, as interdependências e as interferências entre as redes ecológicas (ou redes ambientais em um sentido mais amplo), redes históricas e culturais, assim como entre essas e as redes das cidades, as redes infra estruturais, as redes de comunicação, as redes de acesso.”

Redes que evidentemente remetem também a diversas técnicas de representação cartográfica e diferentes ferramentas de avaliação projetual relacionadas às oportunidades de planejamento e transformação do território. Técnicas e instrumentos que, por sua vez, pertencem a estatutos disciplinares e a teorias que, embora por vezes muito distantes entre si, devem estar necessariamente relacionados.

Além disso, é importante considerar que no âmbito do processo de atribuição de valor aos bens arquitetônicos, convergem saberes que normalmente não são considerados no campo da conservação dos bens culturais. Alguns historiadores e geógrafos consideram, por exemplo, que um edifício se transforma em patrimônio no momento em que se evidencia a transição de um *circuito originário* (especificamente de tipo produtivo no caso do patrimônio industrial) a um *circuito semiótico* (POMIAN, 1990, p.177-198): em outras palavras, o edifício desativado, ou no qual são menos evidentes os sinais das atividades originais, torna-se um contentor de significados (SODERSTROM, 1994, p.33).

Transescalaridade

Uma segunda estratégia é representada pela necessidade de atravessar as diversas escalas do projeto, considerando as relações que mesmo os bens culturais isolados estabelecem com os sistemas materiais e imateriais que os contêm, capazes de estabelecer um horizonte cognitivo.

Esta capacidade de atravessar as diversas escalas foi aplicada, por exemplo, nos sistemas produtivos no âmbito dos palimpsestos territoriais (GABETTI e OLMO, 1985), explorando as interações entre estruturas edilícias e territoriais no âmbito da arquitetura industrial, ou mesmo usando cartografias para ilustrar as transformações, permanências e variações nas preexistências relativas à cidade e ao território.

A “região” como escala onde pode-se estudar o processo de industrialização, os fenômenos de descentralização geográfica das indústrias, as retículas sobrepostas e interceptantes das infraestruturas e dos serviços para a produção, o princípio de extraterritorialidade dos estabelecimentos produtivos definidos por limites, a higiene e o ambiente como representações ideológicas que marcaram a construção da cidade industrial, são apenas alguns dos temas investigados nessas pesquisas.

As invariantes, as antigas e novas formas dos edifícios históricos no território são legíveis através de uma aproximação que só pode ser transescalar, de forma a detectar analogias e diferenças no âmbito dos edifícios singulares, dando a devida atenção para os laços que estes mantêm com os contextos socioeconômicos locais, mas também com as redes infra estruturais, que pela sua natureza, transcendem a escala do edifício e esclarecem com outros fatores, a dinâmica através da qual se desenvolveu a própria implantação.

Multitemporalidade

Uma terceira estratégia permite desenvolver a integração escalar e temporal de diferentes elementos presentes em áreas industriais desativadas através de oportunidades específicas, além de permitir experimentações de processo e produto, promovendo uma imediata valorização das áreas através da coordenação de ações de melhoria e uso, mesmo que temporárias, das áreas e dos edifícios. Devido à crise econômica global e do mercado imobiliário em particular, não se apresentam na verdade, condições para intervir mediante planejamentos a médio e longo prazo.

Através da promoção de práticas inovadoras e o consequente desenvolvimento de uma complexa cadeia de regeneração, é possível explorar o enorme recurso imobiliário inutilizado, disponível como uma incubadora de empresas ao ar livre, para a formação de novos perfis profissionais especializados na cultura de reciclagem do tecido urbano existente.

Desta maneira, mediante ações pontuais organizadas em fases temporais e integradas em um sistema de referência geral, é possível valorar áreas que, de outra forma teriam que ser objeto de investimentos massivos, incompatíveis com a atual crise de mercado, para que pudessem ser requalificadas em sua totalidade.

Pluralidade

Por fim, uma quarta estratégia é representada pelas experiências ligadas aos processos definidos pelo planejamento participativo, cujo o principal objetivo é identificar possíveis metodologias para a valorização e reativação de sítios industriais desativados.²⁰

Em colaboração com a rede dos múltiplos *stakeholders*²¹, é possível identificar alguns instrumentos essenciais – abordagem escalar, lógica de integração, estratégia incremental – e objetivos relacionados (MASSARENTE et al., 2017): encontrar um fio condutor, traçar um *masterplan*, fornecer um mapa das potencialidades.

Portanto, uma vez coletadas ideias e propostas provenientes dos parceiros envolvidos, podem-se iniciar as primeiras fases das oficinas participativas, para apresentar potencialidades, hipóteses de viabilidade e oportunidades regenerativas, levando em consideração as ferramentas de planejamento e programação urbana vigentes ou previstos para a área, e individualizando diversos focos projetuais, tais como, “desenvolvimento”, “reapropriação” e “conexão”, em torno dos quais se constrói a ação concreta de regeneração da área.

20.

O Tecnopólo da Universidade de Ferrara (TekneHub) definiu em 2016 um contrato de pesquisa com a REF Real Estate Ferrara, no qual seus pesquisadores, coordenados pelo autor, participam do processo de planejamento participativo coordenado pela KCity. O trajeto foi iniciado, entre 2009 e 2012, com a identificação da área como um local adequado para fazer parte do projeto europeu “ReTInA, Revitalisation of Traditional Industrial Areas”, e através de uma aplicação inicial de metodologias para a regeneração da área, dividido em três macro fases: uma primeira na qual foi realizada uma análise do contexto, seguida da identificação de uma rede de *stakeholders* e, depois, de atividades de escuta e interação, que culminaram na realização de compromissos.

21.

Nota do tradutor: pessoa ou grupo interessado em investimentos a partir de participação e risco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANNONI, A. Criteri e saggi per la conservazione e il restauro degli antichi edifici nel moderno rinnovamento delle città. In: *Scienza ed arte del restauro architettonico, idee ed esempi*. Milão: Framar, 1946.
- BORSI, F.; ROGGERO, M. Il patrimonio storico e il mondo moderno: aspetti italiani. In: *Casabella*. n. 314, 1967.
- BRANDOLINI, S. Tre ipotesi per le ceneri della Fenice. In: *Lotus International*. n. 103, 1999.

BROWNLIE, D.B.; DE LONG, D.G. Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture. In: *The Museum of Contemporary Art* / Rizzoli. Los Angeles / Nova York: p. 346-351, 1991.

CONFORTO, C.; DE GIORNI, G.; MUNTONI, A.; PAZZAGLINI, M. Metodologie di intervento nel centro storico: Bologna, il diritto alla città. In: *Il dibattito architettonico in Italia 1945-1975*. Roma: Bulzoni, 1977.

DE CARLO, G. *Urbino – la storia di una città e il piano della sua evoluzione urbanistica*. Padova: Marsilio, 1966.

DE FUSCO, R. Alcuni contributi teorici. In: *Dov'era ma non com'era. Il patrimonio architettonico e l'occupazione*. Firenze: Alinea, 1999.

FISCHER, A. *Riuso. Esempi di nuova vita per vecchi edifici*. Milão: BE-MA, 1994.

FOCILLON, H. *Vita delle forme*. Torino: Einaudi, 1990.

FORLANI, M. C. (ed.) *Spazi per lo spettacolo e riuso. Una ipotesi di attrezzatura territoriale*. Roma: Gangemi, 1999.

FRANCO, C.; MASSARENTE, A.; TRISCIUOGGIO, M. (ed.) *L'antico e il nuovo. Il rapporto tra città antica e architettura contemporanea*. Torino: Utet Università, 2002.

GABETTI, R. Progettazione architettonica e ricerca tecnico-scientifica nella costruzione della città. In: *Imparare l'architettura. Scritti scelti sul sapere architettonico*. Torino: Ed. Allemandi, 1997.

GABETTI, R.; OLMO, C. Discontinuità e ricorrenze nel paesaggio industriale italiano. In: *Storia d'Italia. Annali 8. Insediamenti e territorio*. Torino: Ed Einaudi, p.113-154, 1985.

GAMBINO, R. La valorizzazione del territorio storico. In: M. T. Maiullari Pontois. In: *Ecomusei a rete e reti di ecomusei*. Torino: 1998.

GRASSI, G. Progetti per la città antica. La mediocrità come scelta obbligata. In: *Casabella*. n. 666, 1999

KAHN, L. I. I Love Beginnings. In: *Palestra "The Invisible City", International Design Conference*. Aspen. 19 Junho. 1972.

KOOLHAAS, R. *Bigness, ovvero il problema della Grande Dimensione*. Macerata: Ed. Quodlibet, 2006.

_____. *The Generic City*. Macerata: Ed. Quodlibet, 2006.

MANIERI ELIA, M. Uso e modificazione. In: *Restauro architettonico: il tema dell'uso*. Ravenna: Ed. Edizioni Essegi-Comitato Giuseppe Giarola, 1990.

MASSARENTE, A. (ed.) Conservazione, restauro, trasformazione: chi fa che cosa? In: *Area*. n. 32, 1997.

_____. *Ricomposizioni di uno spazio per la musica. Studi per il restauro del complesso dell'auditorium nell'ex Arcispedale Sant'Anna a Ferrara*. Quodlibet: Ed. Macerata, 2012.

MASSARENTE, A. *Fragments of antiquity in early Italian Rationalism*. Ed. A Esempi di Architettura. vol. 3, n. 2, p. 22-31, 2016.

MASSARENTE, A.; SUPPA, M.; VULLO, C. Alc. Este's portrait. Knowledge, documentation, regeneration In: a brownfield case study. In: *Le nuove frontiere del restauro. Trasferimenti, contaminazioni, ibridazioni*. Venezia: Ed. Arcadia Ricerche S.r.l., p. 511-521, 2017.

MORIN, E. 1977, *Il metodo: Ordine disordine organizzazione*. Milão: Ed. Feltrinelli, 1992.

PASTOR, V. *Introduzione. In Il Cantiere della Conoscenza, il Cantiere del Restauro*. Bressanone: Ed. Atti del convegno, 1989.

PERRET, A. Le Musée Moderne. In: *Mouseion*. vol. 3, n. 9. 1929.

POMIAN, K. Musée et patrimoine. In: *Patrimoine en folie, Maison des sciences de l'homme*. Paris: Ed. Jeudy H.P., p. 177-198, 1990.

RIEGL, A. Il valore storico. In: *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*. Nuova Alfa: Ed. Bologna, 1903.

ROBERT, P. Ristrutturazioni. *Nuovi usi per vecchi edifici*. Milão: Ed. Tecniche Nuove, 1990.

ROGGERO, M. F. *Il museo dal taccuino dell'esperienza*. Roma: Ed. Riuniti, 1999.

ROMA, G. Saper gestire i nuovi bisogni con l'architettura. In: *l'Architetto*, n. 141, 1999.

SECCHI, B. Edifici-mondo. Progetti per il centro storico di Salerno. In: *Casabella*. n. 667, 1999.

SODERSTROM, O. I beni culturali come risorse sociali di progetti territoriali. In: *Beni culturali e geografia*. Bologna: Ed. Patron, 1994.

ILÉ ÒSÙMÀRÉ

ARÀKÁ ÀSÈ

ÒGÒDÓ¹

MARTA BOGÉA

Professora no Departamento de Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP).

Contato: mbogea@usp.br

1.

Agradeço aos arquitetos Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci e Roberto Brotero a criteriosa apresentação do projeto e a possibilidade de encontro com Bàbá Egbé Leandro Encarnação da Mata, que generosamente me permitiu compreender aspectos sagrados envolvidos na transformação arquitetônica.

Dia de rito no Barracão. Fotografia de Fafá Araújo, cedida pelo Terreiro de Oxumaré.

1. Movimento: legado e transformação

O Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural aprovou nesta quarta-feira (27) o tombamento do Terreiro Baiano de Candomblé Ilê Axé Oxumarê. ²

A solicitação de tombamento da Casa de Òsumarê, considerada um dos mais antigos centros de culto afro-brasileiro da Bahia, foi feita em 18 de setembro de 2002 pelo sacerdote Babalorixá Agoensi Danjemin, supremo dirigente na época da Casa de Òsumarê.

Antecede o reconhecimento nacional, o reconhecimento local: no ano de 2004, o terreiro foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC) como patrimônio material e imaterial.

De acordo com o IPHAN, a contínua erosão do solo da encosta na área do terreiro – situado no alto de uma colina na Avenida Vasco da Gama, na Federação – foi agravada nos últimos anos, causando deslizamentos de terra e queda de árvores sagradas, impedindo a celebração de rituais centenários diante dos altares externos. ³

2.

Notícia do site do governo Portal Brasil publicado em 27/11/2013. *Terreiro Ilê Axé Oxumarê é reconhecido como patrimônio cultural.* Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/cultura/2013/11/terreiro-ile-axe-oxumare-e-reconhecido-como-patrimonio-cultural>. Acesso em abril de 2018.

A partir da urgência de consolidação da encosta, o projeto de salvaguarda do conjunto propõe sua preservação física e simbólica através da realização de patamares e muros de contenção e da ampliação do conjunto edificado com a criação de áreas de hospedagem, cozinhas, depósitos, residências, auditório e memorial, além do grande espaço de festas e convívio ⁴ (Figura 1).

Oportunidade singular que permite, em sintonia com o Orixá da casa, pôr as coisas em movimento – “Oxumarê é a mobilidade e a atividade. Uma de suas obrigações é a de dirigir as forças que produzem o movimento.” (VERGER, 1997, p.206)

Esse artigo analisa a ação arquitetônica buscando compreender as razões físicas e simbólicas que presidem o projeto de renovação arquitetônica do Ilê Axé Oxumarê.

3.

Notícia do site do Jornal Correio24horas publicado em 14/10/2016. *Terreiro centenário da Federação, Casa de Oxumarê passará por reforma.* Disponível em: <http://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/terreiro-centenario-da-federacao-casa-de-oxumare-passara-por-reforma>. Acesso em abril de 2018.

4.

Memorial do projeto. Disponível em: <http://brasilarquitectura.com/#>. Acesso em abril de 2018.



Fonte: Brasil Arquitetura, acesso restrito.

Figura 1: Imagem do anteprojeto, mata e memorial.

2. Natureza dos cultos e natureza sagrada, a mata e a água

Quem é ateu e viu milagres como eu / Sabe que os deuses sem Deus / Não cessam de brotar, nem cansam de esperar / E o coração que é soberano e que é senhor / Não cabe na escravidão, não cabe no seu não / Não cabe em si de tanto sim / É pura dança e sexo e glória, e paira para além da história

Ojuobá ia lá e via / Ojuobahia / Xangô manda chamar Obatalá guia / Mamãe Oxum chora lagrimalegria / Pétalas de Iemanjá Iansã-Oiá ia / Ojuobá ia lá e via / Ojuobahia / Obá

Milagres do Povo ⁵ (1981) Caetano Veloso

O santuário de Oxumarê ⁶ tem permitido, junto a outros terreiros, um perceptível “milagre” na cidade de Salvador na Bahia: através dos cultos do Candomblé a proteção das matas onde estão instaladas suas casas. Não à toa um dos subtítulos do caderno de apresentação do estudo realizado pelo Brasil Arquitetura para aprovação no IPHAN é “A geografia como patrimônio” no qual os arquitetos explicitam a presença do modelo de ocupação histórico:

(...) a mancha verde do Terreiro de Oxumarê na encosta da Vasco da Gama representa o que foi ao longo de séculos a lógica da ocupação do território acidentado de Salvador. Qual seja: pequenas construções nas cumeadas dos morros junto aos caminhos de acesso, ladeadas pela vegetação exuberante assentada em declive até os vales dos rios e córregos. Este modelo de ocupação foi desaparecendo nas últimas décadas, foi sendo destruído pelo processo de urbanização desenfreado e massivo. E o Terreiro de Oxumarê conserva esta característica original e lógica de se mediar construção com preservação da natureza. 7 (Figura 2)

Ampliada a abrangência do mapa, pode-se reconhecer na vizinhança a mesma proteção no Terreiro Ilê Iyá Omi Axé Iyamassê, Terreiro do Gantois e no Candomblé Casa Branca. Todos os três terreiros estão entre os seis bens tombados e identificados no Grupo de Trabalho Interdepartamental para Preservação do Patrimônio Cultural de Terreiros (GTIT). 8

5.

Quem é ateu e viu milagres como eu / Sabe que os deuses sem Deus / Não cessam de brotar, nem cansam de esperar / E o coração que é soberano e que é senhor / Não cabe na escravidão, não cabe no seu não / Não cabe em si de tanto sim / É pura dança e sexo e glória, e paira para além da história / Ojuobá ia lá e via / Ojuobahia / Xangô manda chamar Obatalá guia / Mamãe Oxum chora lagrimalegria / Pétales de lemanjá lansã-Oiá ia / Ojuobá ia lá e via / Ojuobahia / Obá / É no xaréu que brilha a prata luz do céu / E o povo negro entendeu que o grande vencedor / Se ergue além da dor / Tudo chegou sobrevivente num navio / Quem descobriu o Brasil? / Foi o negro que viu a crueldade bem de frente / E ainda produziu milagres de fé no extremo ocidente / Ojuobá ia lá e via / Ojuobahia / Xangô manda chamar Obatalá guia / Mamãe Oxum chora lagrimalegria / Pétales de lemanjá lansã-Oiá ia / Ojuobá ia lá e via / Ojuobahia / Obá / Ojuobá ia lá e via / Quem é ateu.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3faMa5dLAWQ>. Acesso em abril de 2018. Essa música foi lembrada por Marcelo Ferraz na segunda entrevista sobre o projeto, ocorrida com Roberto Brotero no dia 02 de abril de 2018. A primeira ocorreu em 08 de fevereiro de 2018 com Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, Roberto Brotero e Ana Vaz Milheiro. Alguns termos usados na letra merecem atenção: *Obá* – rei, termo empregado para designar os ministros de Xangô (BASTIDE, 1978, p.287); *Pesca do Xaréu* – conserva tradições africanas na Bahia, ver fotografias de Pierre Verger, cena de *Barravento*, filme dirigido por Glauber Rocha (1962), e curta-metragem *Xaréu* dirigido por Alexandre Robatto Filho (1954).

6.

Na linguagem dos terreiros, segundo o laudo antropológico que acompanhou a solicitação de tombamento (SERRA, 2002, p.1) Ilê Axé equivale em tradução a “Santuário de Oxumarê”.

7.

Caderno Casa de Òsùmàrè, Brasil Arquitetura, agosto de 2017, acesso restrito.

8.


Esse grupo de trabalho foi instituído pelo IPHAN em 2015, e atua na preservação do patrimônio cultural de bens relacionados aos povos e comunidades tradicionais de matriz africana. Grupo de Trabalho Interdepartamental para Preservação do Patrimônio Cultural de Terreiros (GTIT). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1311>. Acesso em abril 2018.



Fonte: Brasil Arquitetura, acesso restrito.

Figura 2: Foto aérea a partir da Avenida Vasco da Gama.

Vale observar que a proteção da mata se deve à compreensão de sua dimensão sagrada intensamente presente no cotidiano dos cultos – não são matas contemplativas, mas espaços sagrados de uso na vida dos terreiros. Os textos apresentados no GTIT apresentam claramente essa dimensão.

Ao descrever a premissa de tombamento do Terreiro Casa Branca do Engenho Velho  - Salvador (BA), inscrito nos livros do Tombo Histórico e Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico em 1989, pode-se reconhecer os traços que esses sítios guardam em comum – no caso do Engenho Velho o tombamento da área de 6.800m² considera “edificações, árvores e seus principais objetos sagrados”. O texto descritivo do IPHAN sobre o bem esclarece:

Situado em terreno com declive, o terreiro possui uma edificação principal (a Casa Branca) que domina todo o sítio e centraliza o culto, com as diversas Casas de Santo (Ilê Orixá) distribuídas à sua volta, em meio à vegetação ritual (o Mato) com imensas árvores sagradas e outros assentamentos, além das habitações da comunidade local. Esta espacialidade não pode ser entendida separadamente dos ritos que aí se de-

envolvem e, apesar de todas as mutilações e transformações sofridas pelo Terreiro ao longo do tempo, não foram descaracterizados, devido ao forte apego da comunidade às tradições. O simbolismo dos elementos componentes do conjunto e as características do culto devem determinar as diretrizes de sua preservação. ¹⁰

Em outros termos, mas com a mesma perspectiva, o texto sobre o Terreiro do Axé Opô Afonjá, tombado pelo IPHAN em 2000, observa também a presença da mata:

O terreiro ocupa uma área de cerca de 39.000 metros quadrados (m²) e está localizado no Cabula, em Salvador (BA). (...) As edificações de uso religioso e habitacional ocupam cerca de 1/3 do total do terreno, em sua parte mais alta e plana, sendo o restante ocupado pela área de vegetação densa que constitui, nos dias de hoje, o único espaço verde das redondezas. ¹¹

Reconhecer a natureza e preservá-la é parte do Candomblé. Uma convicção expressa por Lody:

Sem natureza não há candomblé, visto a importância das águas, das folhas, das matas, na busca e um perfeito equilíbrio ecológico que verdadeiramente é a unidade e a essência dos orixás, dos inquices, dos voduns. (LODY In: CARNEIRO, 2008, p.170)

Importante entender que não se trata, portanto, de preservação apenas material, mas sobretudo da preservação do valor simbólico que protege a natureza e a materialidade envolvida.

9.

Terreiro da Casa Branca ou Ilê Axé Iyá Nassô Oká, foi primeiro terreiro tombado pelo Iphan em 1984, data que foi reconhecido oficialmente como patrimônio histórico e etnográfico do Brasil.

Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/ba/noticias/detalhes/3221/terreiros-do-brasil-guardioes-de-tradicao-milener>. Acesso em abril de 2018.

10.

Livro Histórico: Insc. n° 504, de 14/8/1986; Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico: Inscr. n° 93, de 14/08/1986; Processo: 1067-T-82. Fonte: Arquivo Noronha Santos.

11.

Livro Histórico: Insc. n° 559, de 28/7/2000; Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico: Inscr. n° 124, de 28/07/2000; Processo: 1432-T-98. Fonte: Arquivo Noronha Santos. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/ans.net/>. Acesso em abril de 2018.

Ao preservar a mata preserva-se uma importante tradição em relação às árvores. Em Oxumarê, relatam os arquitetos:

A “mata escura”, como era conhecida até ao início do século XX, deverá ser recuperada e adensada, recebendo caminhos em suaves rampas para passeios e contemplação da natureza e do sagrado. De cima abaixo, ou de baixo acima, pela mata escura, a longa escada representará a cobra/caminho a cruzar as terras sagradas de Ilê Oxumarê. ¹²

A paisagem natural, portanto, é território sagrado. Aspecto reconhecido nos textos de antropologia como pode ser verificado na convergência de análise em Roger Bastide e Edison Carneiro. Conforme Bastide:

Vê-se também muitas vezes nas moitas emaranhadas, uma ou duas árvores cujos galhos trazem pendurados pedaços de pano branco chamado oja, e ao pé dos quais se encontram garrafas, pratos, recipientes de toda espécie. Uma dessas árvores, a gameleira-branca é identificada com o Iroco, a árvore sagrada dos africanos, e é preparada exatamente como se prepara uma pedra ou uma filha-de-santo, isto é, fixando-se dentro dela a divindade; daí por diante, torna-se objeto de culto, não pode mais ser tocada por ninguém, e se lhe cortassem os galhos, deles correria sangue. (1978, p.75)

Em Carneiro:

Entre as árvores sagradas encontram-se, especialmente, a gameleira-branca, morada do deus Loco, excelente lugar para se deixarem oferendas, e talvez outras, como, por exemplo, Zacaí e Umpanzo, no Bate-Folha, sempre com um pano branco ou vermelho amarrado, com um grande laço, no tronco, e restos de velas ali, acessas pelos devotos. (2008, p.38)

Além da mata, a água também é natureza protegida, porque sagrada, constitui outro importante elemento para o candomblé. Bastide, ao descrever os terreiros, observa que muitos deles possuem uma fonte sagrada, “onde as filhas-de-santo vão tomar seus banhos, de onde se tira a água para a lavagem das pedras, e que se dá de

^{12.}

Memorial do projeto. Disponível em: <http://brasilarquitectura.com/#>. Acesso em abril de 2018.

beber como um teste de 'pureza do corpo' (se a pessoa manteve relações sexuais na noite anterior, a água fá-la adoecer). Estas fontes têm nomes diferentes, conforme a divindade que a protege: fonte de Oxum, água de Xangô, bica de Oxalá..." (1978, p.75)

Carneiro descreve o uso das águas nas cerimônias:

(...) a água de Oxalá – cerimônia que inaugura as festas da casa – é mesmo uma divinização desse elemento da natureza; a quartinha de barro dos orixás deve ter a água mudada cada dia e as iaôs são obrigada pela tradição a, durante o noviciado, tomar banho todos os dias na fonte mais próxima, antes da aurora; os ogãs em vista devem, antes de transpor os umbrais da casa, beber um pouco d'água e atirá-la, depois, nos lados e na frente da porta. (2008, p.42-43)

Bàbá Egbé Leandro relata aspectos do rito dos banhos sagrados no Ilê Axé Oxumarê:

O poço foi construído pelos escravizados, é bem antigo, feito de pedra, tem uns oito ou nove metros de profundidade, mas não há bomba, é bem fundo, mas se usa corda para buscar a água. É preciso entender que qualquer oferenda é uma manipulação de energia, não deixa de ser um sacrifício; para pegar água nessa fonte: primeiro se acorda a água, (...), é preciso um despertar espiritual, joga uma pedrinha de calcário... aí tira a primeira água e dá para Exu, joga na terra, para a água fresca refrescar o solo quente, para acalmar, apaziguar o ambiente. (...). Se puxa com a corda o balde, é uma dedicação além do valor da água, porque é vida e tem energia em movimento. ¹³

Foi para preservar as árvores sagradas, a fonte e o caminho para fonte através da mata que mãe Nilzete se interpôs para impedir a desapropriação de terras do Terreiro em 1988, que seriam tomadas para construção da passarela para pedestres na Avenida Vasco da Gama, visando interligar o bairro da Federação com o bairro do Engenho Velho de Brotas. Segundo texto disponível no site do Terreiro:

A construção idealizada pela prefeitura iria apropriar-se de uma grande área da Casa de Òsumàrè, destruindo a fonte de água – elementar para o culto aos Òrìsà – e a árvore Ìròkò, o Pai de todas as árvores. Mãe

13.

Depoimento gravado, em encontro ocorrido no escritório do Brasil Arquitetura no dia 17 de abril de 2018.

Nilzete e Bàbá Pecê passaram a fazer plantão nas escadarias do Terreiro, ao lado da árvore sagrada, lutando pela sua preservação, chegando mesmo a colocar-se em frente aos tratores para impedir a destruição da grande Árvore-Òrisà. ¹⁴

O projeto de implantação da passarela foi alterado, reconhecido o valor da defesa solicitada. Interessa observar que o Terreiro estabelece uma importante articulação urbana, permitindo, através da escadaria, transpor os diferentes níveis da encosta. A escadaria existente será mantida, levando à cota intermediária onde está instalado o Barracão no mesmo nível do segundo acesso pela 2ª travessa Pedro Gama de Baixo e, após o Barracão, um novo lance conecta de modo controlado o acesso à rua de trás, travessa Juruá em continuidade com rua Alto da Bomba (Figuras 3 e 4).

3. Ação arquitetônica

O anteprojeto de reforma da Casa de Oxumarê apresentado pelo Brasil Arquitetura foi aprovado para desenvolvimento e constitui material necessário para pactuar as transformações em consonância com o tombamento. O parecer técnico nº 0547/2017 no qual constam como interessado *Silvanilton Encarnação da Mata, Babalorixá da Casa de Oxumarê*, e como bem o *Terreiro de Candomblé – Casa de Oxumarê* situado na Av. Vasco da Gama, nº 343, Federação, Salvador – BA, aprova a consulta prévia para reformas e construções novas, considerando demolição de edificações recentes e irregulares que não agregam valor ao conjunto, reformas nas edificações que compõem o local e construção de novos edifícios que “de modo direto e indireto contribuirão para a preservação e divulgação da religião de matriz africana”. (Figuras 5 e 6)

Serão quatro novos edifícios:

1. **Edifício Sacerdotal:** com cinco pavimentos compreendendo cozinha industrial, banheiros, vestiários, lavanderia, alojamentos / apartamentos, residência do Babalorixá, administração e sala de reuniões, voltado para a Travessa Juruá em continuidade com Rua Alto da Bomba;
2. **Memorial:** edificação de três pisos compreendendo auditório, sala de exposição, sala de apoio, banheiros, elevador e escadas, que tem a laje de cobertura como continuidade e ampliação da praça em frente ao Barracão;
3. **Casa das Artes:** edificação com três pisos destinada à execução de projetos sociais e culturais – como exemplo, atividades pedagógicas e oficinas de trabalhos manuais com foco nos saberes e ofícios tradicionais do candomblé –, voltada para Avenida Vasco da Gama;
4. **Apartamento Funcional:** edificação de dois pavimentos para moradores, também voltado para mesma avenida.



Fonte: Googlemaps, acesso em março de 2018.

Figura 3: Avenida Vasco da Gama, com a atual borracharia, o portão azul de acesso à escadaria, a marquise da passarela de travessia da avenida.



Fonte: Googlemaps, acesso em março de 2018.

Figura 4: Acesso pela segunda travessa Pedro Gama de Baixo.*

* O terceiro acesso é indisponível para carros, portanto sem possibilidade de vista através do Googlemaps.

14.

Trecho do texto de Apresentação da Casa de Oxumarê. Disponível em: <http://www.casadeoxumare.com.br/var/www/html/casadeoxumare.com/web/index.php/2015-07-12-20-45-13>. Acesso em maio de 2018.

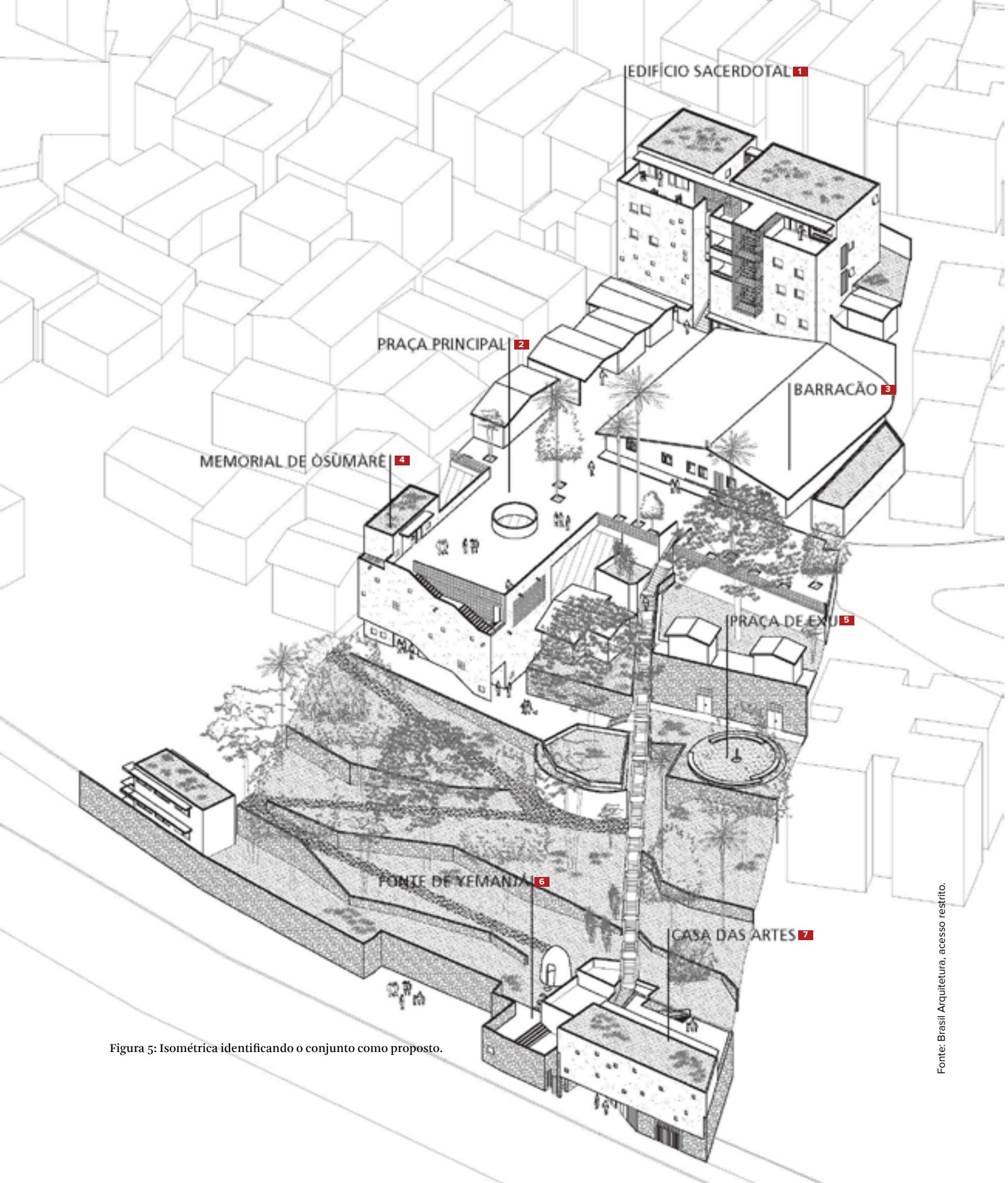


Figura 5: Isométrica identificando o conjunto como proposto.

1. Edifício Sacerdotal
2. Praça Principal
3. Barracão
4. Memorial de Òsùmàrè
5. Praça de Exu
6. Fonte de Yemanjá
7. Casa das Artes

Outros espaços serão reformados. Os **Espaços Sagrados** receberão adequação nas casas de santos, com a construção de mais duas delas, localizadas acima da Praça Exu e do Barracão. Importante observar que nesses espaços ocorrem sobretudo retirada de pequenos acréscimos feitos ao longo do tempo sem comprometimento em relação aos assentamentos originais (que têm função sagrada!). As reformas precisam ser criteriosas, pois, nos espaços sagrados, de acordo com o depoimento do Bàbá Egbé Leandro ¹⁵, além do assentamento, os materiais usados na construção são pertinentes a cada Orixá e, portanto, referem-se também ao campo sagrado e simbólico.

Na proposta existem três significativas novas construções, que abrigam programas laicos: o espaço sacerdotal, a casa das artes e o memorial. Na conversa com Bàbá Leandro, sua descrição sintética através da maquete é esclarecedora e confirma a pertinência do partido adotado: “Tudo que é telhado de barro é sagrado”. (Figura 7) A distinção em sintonia com os princípios de restauro atual – que recomenda distinguir as novas intervenções das construções existentes – nesse caso valoriza a singularidade desse lugar onde a vida vivida cotidianamente ocorre aproximada dos cultos e ritos sem, contudo, embaralhar suas distintas motivações.

4. Memória(s)

A proteção da mata, assegurada pelos ritos, implica na resolução técnica de estruturação da encosta. Para tal operação, os arquitetos amparam-se em outra tradição, agora construtiva, que remonta às primeiras ocupações de Salvador: os muros de arrimo em pedra, citados no caderno de estudo, e que, ainda hoje, são bastante presentes na paisagem da cidade histórica.

Aqui interessa o reconhecimento das razões de preservação que se encontram no sítio a ser protegido e na sabedoria construtiva que usufrui de uma técnica presente e local nos modos dessa proteção. A mata, hoje na encosta precipitada pela erosão após construção da pista expressa, será redefinida em patamares com arrimos – os “mesmos” muros que o Brasil Arquitetura reconhece e valoriza no projeto para Vila Nova Esperança (2007) ¹⁶, na Barroquinha também em Salvador. Lá os muros existentes são preservados e ampliados; aqui os muros são convocados diante do desafio de assentar a mata de modo a que a vida dos cultos ocorra em segurança.

Um gesto que ecoa um valor que não se encontra na contiguidade do objeto de preservação, mas com uma lógica de ocupação do território, de forma mais ampla, que considera o lugar onde esse objeto se instala. Preserva porque amplia certo saber,

15.

Depoimento gravado, em encontro ocorrido no escritório do Brasil Arquitetura no dia 17 de abril de 2018.

16.

Vila Nova Esperança, Salvador, BA. Disponível em: <http://brasilarquitetura.com/#>. Acesso em abril de 2018.

17.

Caderno Casa de Ôsumàrè, Brasil Arquitetura, agosto de 2017, acesso restrito, p.9.

18.

Calendário Religioso. Disponível em: <http://www.casadeoxumare.com.br/index.php/janeiro>. Acesso em: fevereiro de 2018.

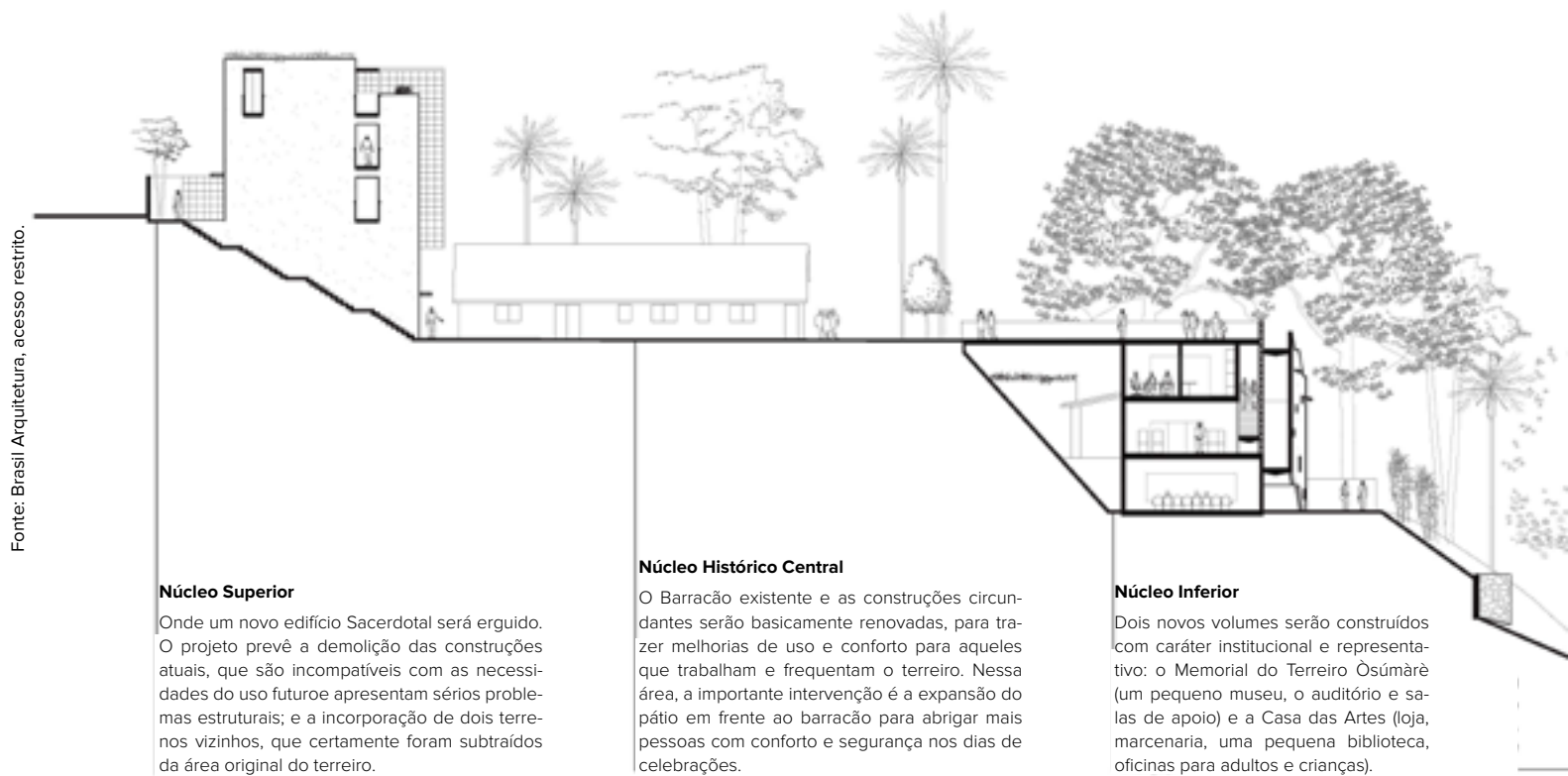


Figura 6: Corte identificando o conjunto como proposto.

um modo muito reconhecido no patrimônio imaterial e que em arquitetura muitas vezes é pouco utilizado, tão atentos que ficamos à “coisa em si”. A preservação, nesse caso, não se dá apenas naquilo que está diante de nossos olhos, mas deve convocar o saber existente na região e que se quer manter como valor.

Um legado abrangente que olha também para Benim, na África, com a presença da terra e dos pedriscos nas construções e na figura de representação de Oxumarê.

Procuramos introduzir com nossa arquitetura elementos da natureza como a pedra nos muros de arrimo; a terra em diferentes tons (ocre e vermelho óxido de ferro) no reboco dos novos blocos, em contraste com o branco do leite de cal utilizado atualmente nas casas de santos; ainda a terra batida em pisos como a futura Praça de Exu; e pedriscos nos caminhos da mata. Elementos simbólicos deverão habitar os muitos nichos (rebaixos nas paredes e muros) do futuro bloco institucional (museu e auditório), a exemplo das figuras dos palácios de Abomei, no Benim. ⁴⁷

A representação de Oxumarê no Benim dá origem a um inédito elemento arquitetônico, desenhado especificamente para os novos edifícios desse sítio: os cobogós oxumarê (figura 8) – que entrelaçam tradição arquitetônica (elemento cerâmico vazado), arquitetura moderna brasileira (ver, por exemplo, Parque Guinle, projeto de Lúcio Costa) e tradição africana.

Nos termos do *candomblé*, significa a preservação simbólica e cultural que não impede a renovação, desde que respeitados os valores sagrados, como se pode aprender com o entendimento da antropologia:

No dialeto dominante em *candomblés* baianos e na língua iorubá de que o termo deriva, *axé* (*àsè*) designa a sagrada força genesiática que “permite realização da vida [e] assegura a existência dinâmica.”, pois “possibilita os acontecimentos e as transformações.” (LOPES, 2004 In: SERRA, 2002, p.1)

Vale observar o modo como a casa de Oxumarê realiza as cerimônias do primeiro mês do ano voltadas ao culto aos ancestrais e ao culto ao dinamismo. De acordo com seu calendário religioso, ocorre uma homenagem aos ancestrais no domingo “antes da primeira sexta-feira do ano” – “Orò Awón Esá, obrigação em homenagem aos ancestrais, dedicada especialmente a louvar os antepassados responsáveis pela fundação da Casa e do culto”–, e, na segunda-feira “antes da primeira sexta-feira do ano” – *Ajòdún Orisá Esù* – realizam-se “festividades em homenagem *Esù*, divindade do princípio e do dinamismo.” ⁴⁸



A beleza, no contexto de abordagem deste artigo, reside na dupla condição de reconhecer o legado sem impedir o movimento e a transformação. Pois todo passado é no presente uma construção que põe o tempo em movimento.

As duas cerimônias são como uma espécie de preâmbulo ao início do ano que será marcado pela primeira sexta-feira do ano com a Cerimônia das Águas de Òsàlá – Àwón Omi Òsàlá – que ocorre como descrito:

Na noite que antecede a cerimônia, todos os abòrisà (adoradores de Òrisà) dormem no terreiro, sendo purificados através do Omi èrò (Água que acalma). Vestidos de branco, na madrugada (Ojúmómó) de sexta-feira, em silêncio absoluto, todos seguem em procissão a caminho da fonte sagrada de Òsàlá (Orísun Òsàlá), para carregar a água que será utilizada para lavar os objetos sagrados do grande Òrisà e, através destas ações, purificarem o corpo e alma. ¹⁹

Volta à água, volta à mata, o reinício sagrado permite reconhecer o passado para seguir adiante, modo de convocação da memória e dos valores que permitem que cada um se reconheça dentro da história em comum. Traço mnemônico descrito pela neurociência:



Figura 7: Fotografia da maquete.

Eu sou quem sou, cada um é quem é, porque todos lembramos de coisas que nos são próprias e exclusivas e não pertencem a mais ninguém. Nossas memórias fazem com que cada ser humano (...) seja um ser único, um indivíduo. A necessidade de interação entre membros da mesma espécie, ou entre diferentes espécies inclui, como elemento-chave, a comunicação entre indivíduos (...) procuramos laços (...) e com base em nossas memórias comuns formamos grupos: comarcas, tribos, povos, cidades, comunidades, países (...). (IZQUIERDO, 2011, p.12-13)

E, se por um lado, nossas memórias e as operações engendradas por elas nos dizem quem somos como indivíduos e como parte de um grupo, por outro, nos reinventamos também a partir desse processo. Pois:

Afinal, traduzir quer dizer não só verter a outro código, mas também transformar. Há algo de prestidigitação nessa arte que tem o cérebro de fazer memórias, de transformar realidades, conservá-las, às vezes modificá-las e revertê-las ao mundo real. (IZQUIERDO, 2011, p.20-21)

Um real habitável intrinsecamente associado à ideia de lembrança.

Michel de Certeau nos permite compreender este valor. A partir de uma entrevista com uma moradora da Croix-Rousse em Lião, concedida a Pierre Mayol, que diz que “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 (...).” (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 de sua rememoração.

Na casa de Oxumarê, trata-se de uma rememoração que levará à ancestralidade africana renovada pela dura realidade da constituição dos terreiros de candomblé no Brasil, que exige reinvenção de algumas bases, dentre elas, o assentamento para vários Orixás, característica singular dos terreiros brasileiros, em relação à matriz africana: “Existe em cada terreiro de candomblé, múltiplos orixás pessoais, reunidos em torno do orixá do terreiro, símbolo do reagrupamento, do que foi disperso pelo tráfico.” (VERGER, 1997, p.33)



Fonte: Caderno de apresentação do anteprojeto, Brasil
Arquitetura, acesso restrito, p.9.

Figura 8: Cobogó Òsumàrè desenhado para o terreiro a partir de diversas representações.

Verger explica essa diferença a partir do culto:

A diferença entre as cerimônias para os orixás na África e no Novo Mundo decorre, sobretudo, de que, na primeira evoca-se um só orixá durante uma festa celebrada em um templo reservado para ele, enquanto no Novo Mundo vários orixás são chamados em um mesmo terreiro durante uma mesma festa. E ainda na África tal cerimônia é celebrada geralmente pela coletividade familiar e um só elégùn é normalmente possuído. No Novo Mundo, não existindo essa coletividade familiar, o orixá tomou um caráter individual e acontece que, durante uma mesma festa, vários 'iaôs' são possuídos pelo mesmo orixá, para a satisfação própria e a de todos aqueles que cultuam esse orixá. (1997, p.74)

Lugar de aproximação, de múltiplos orixás que na casa de Oxumarê essa circunstância transparece na denominação mais completa do Terreiro:

Na fórmula hieronímica mais completa (Ilé Òsumàrè Aràkà Àse Ògò-dó), têm destaque dois teônimos: Oxumarê – designativo de um orixá considerado patrono do Terreiro – e Ogodô, nome de outra divindade, a quem se vota a cumeeira do templo principal, símbolo de sua posição eminente no mesmo espaço religioso. Entende-se que a dita fórmula identifica o referido santuário como “Casa de Oxumarê consagrada pelo (ou com o) axé de Ogodô”, ou ainda “Santuário de Oxumarê com axé de Ogodô.” (SERRA, 2002, p.1)

Na arquitetura, essa reunião de orixás se expressa nas muitas “casas de santo” e, até na inusitada condição da existência de quatro cozinhas em um único conjunto

edificado. Para compreender esse aparente “excesso” é importante saber que *“para o candomblé, comer é um ato sagrado.”* (LODY In: CARNEIRO, p.172)

Dentro dessa perspectiva é que se pode reconhecer a manutenção das quatro cozinhas distintas na transformação em curso: a de Oxalá e dos participantes dos ritos de iniciação, sem fortes temperos ou pimenta; a de Exu, que mantém o fogão à lenha para preservar o fogo como elemento ativo na cocção; a de Omolu, onde se realizam as comidas também dos outros orixás, dentre eles Oxumarê, Iansã, Yemanjá, Ogum, Xangô, Oxum; e a cozinha coletiva, que atende o cotidiano da casa e na qual podem adentrar também os não iniciados. (DA MATA, 2018)

Aqui começam a se delinear as razões que autorizam ou não as transformações, pois, se por um lado há situações em que a preservação exige manutenção material (como nas casas de santo, ou no fogão à lenha para Exu, ou mesmo na necessidade de manter a retirada da água do poço de modo manual e não mecânico), por outro lado, a renovação material é bem-vinda, como, por exemplo, na substituição dos edifícios com funções laicas, permitindo acessibilidade por meio de elevadores. Quem esclarece é Bàbá Leandro, ao afirmar que todo espaço sagrado deve preservar a energia em movimento, incluída aí a energia de quem participa do culto.

Um aspecto relevante em relação à arquitetura é a convicção de que o assentamento é um gesto sagrado:

Para levantar um barracão há regras especiais a observar. Em geral, a construção está entregue a um mestre-de-obras, nunca a um engenheiro, e, depois de cavado o alicerce, realiza-se uma imponente cerimônia, em que o chefe do candomblé deposita ali um pouco da água dos axés, bicho de pena, moedas correntes, jornais do dia, água-benta, flores. (...) O fato de haver tais coisas sob os alicerces da casa foi a maior impossibilidade que se opôs ao desejo de ampliar o barracão das festas do candomblé do Engenho Velho, já insuficiente para conter a enorme multidão que ali ocorre durante os festejos anuais. (CARNEIRO, 2008, p.38)

Em relação a essa compreensão de Carneiro, Bàbá Egbé expõe que o impedimento não é exatamente em relação à profissão, mas à aceitação e ao respeito necessário da parte de quem participa da construção, sobretudo da fundação, do gesto sagrado necessariamente presente no momento de se iniciar a obra.

Essa compreensão é determinante para os arquitetos. Afinal, não se pode simplesmente deslocar certos assentamentos. No projeto em desenvolvimento, por exemplo, um pequeno elemento anexo ao barracão se manterá como exceção em relação às retificações em curso. Corresponde a um dos assentamentos de Exu. Acompanhar Bastide permite confirmar e reconhecer a relevância dessa singular manutenção:

Naturalmente, cada candomblé é obrigado a se adaptar ao sítio em que está construído, no alto de uma colina, no flanco de uma elevação; e também as dimensões às vezes extensas, outras vezes mais restritas, do terreno que possui. Haverá, pois, variações em sua construção. Todavia, todos os que pertencem às nações iorubás têm caracteres comuns. Em primeiro lugar, a existência de pelo menos dois Exu. O primeiro se encontra situado numa casinhola perto da porta de entrada, vela sobre o candomblé, abre e fecha-lhe as portas, é de certo modo o porteiro local. Não tem temperamento fácil, pelo contrário é muito ciumento e até mesmo maldoso; por isso, para impedi-lo de sair, sua casa é fechada a cadeado e todo visitante, para que sua cólera não se desencadeie, deve lhe oferecer, ao entrar, um presentinho: charuto, pedaço de fumo de rolo, alguns níqueis. O segundo está enterrado no limiar da casa principal ou aninha-se atrás da porta da entrada; recebe o nome de ‘comprade’, o que indica que, ao contrário do outro, não é mau sujeito. Protege a casa e seus habitantes, naturalmente sob a condição de receber o que lhe é devido. (BASTIDE, 1978, p.71)

O levantamento (figura 9), já incorporadas às decisões de construir, demolir, manter, visto após a compreensão inicial do contexto sagrado, finalmente começa a ser revelar.

E, sobretudo, permite reconhecer que a arquitetura aqui convoca uma ação de quem se permite saber “que os deuses sem Deus / Não cessam de brotar, nem cansam de esperar”. E que será justamente essa força sagrada, irredutível à pura racionalidade, que preservará o movimento da vida sem destruir as razões que animam essa mesma vida - razão de toda e qualquer arquitetura que mereça ser reconhecida como tal.



Figura 9: Levantamento.



Fonte: Brasil Arquitetura, acesso restrito.

Imagem do cotidiano do Terreiro, café-da-manhã. Fotografia de Fafá Araújo, cedida pelo Terreiro de Oxumaré.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. Tradução de Maria Isaura Pereira Queiroz. 2. ed. São Paulo: ed. Nacional; Brasília: INL, 1978.
- ALMEIDA, Eneida de; BOGÉA, Marta. Patrimônio como memória, memória como invenção. *Arquitextos*, São Paulo, ano 17, n. 195.04, Vitruvius, ago. 2016 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.195/6175>>.
- CARNEIRO, Edison. *Apresentação e Notas de Raul Lody. Candomblés da Bahia*. 9 ed. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2008.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- IZQUIERDO, Ivan. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2011.
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução Maria Aparecida da Nób. 5 ed. Salvador: Corrupio, 1997.

DOCUMENTOS DE ACESSO RESTRITO CONSULTADOS

- BRASIL ARQUITETURA. *Caderno de apresentação do anteprojeto para Casa de Òsumàrè*, agosto 2017.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Parecer Técnico nº 0547/2017.
- SERRA, Ordep (Coord.) Laudo antropológico da Casa de Oxumaré Ilé Òsumàrè Árakà Àsè Ógódó, 2002.

ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS

- FERRAZ, Marcelo, FANUCCI, Francisco, BROTERO, Roberto. Entrevista concedida a Marta Bogéa. São Paulo, março/abril de 2018.
- DA MATA, Bábá Egbé Leandro Encarnação. Depoimento gravado em encontro ocorrido em São Paulo, 17 de abril de 2018.

SITES VISITADOS

- <http://www.casadeoxumare.com.br>
<http://www.brasilarquitetura.com>
<http://portal.iphan.gov.br>

O ARQUITETO Q POR TRÁS DE SEU P ARTURO FRANCO NO M

ARTURO FRANCO DÍAZ

Professor do Departamento de Composição
Arquitetônica da Universidade Politécnica de
Madri (UPM), Espanha

Contato: estudio@arturofranco.es

ANA NAVARRO BOSCH

Professora do Departamento de Projetos
Arquitetônicos da Universidade Politécnica de
Valencia (UPV), Espanha

Contato: ananavarro@pra.upv.es

NURIA SALVADOR LUJÁN

Professora do Departamento de Projetos
Arquitetônicos da Universidade Politécnica de
Valencia (UPV), Espanha

Contato: nusalluj@arq.upv.es

MIGUEL CROCE (Tradução)

Aluno da Faculdade de Arquitetura e Urbanis-
mo da Universidade de São Paulo (FAUUSP)

Contato: miguelcroce133@gmail.com

ANA PAULA POLIZZO (Revisão Técnica)

Professora do Departamento de Arquitetura e
Urbanismo da PUC-Rio e do Departamento de
História e Teoria da Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade Federal do Rio de
Janeiro (FAU-UFRJ)

Contato: polizzo@fau.ufrj.br

QUE SE ESCONDE

PRÓPRIO TRABALHO:

MATADERO DE MADRID



O objeto, Matadero Madrid

O antigo matadouro municipal de Arganzuela constitui-se em um dos estabelecimentos industriais mais singulares e interessantes da arquitetura madrilenha do século XX. Esta “pequena cidade industrial”, tal como a definiu o próprio arquiteto, Luís de Bellido [1](#), foi construída entre 1911 e 1925 junto à margem do rio Manzanares.

Um muro perimetral de 2,5 km de extensão encerrava uma área de 165.415 m² de superfície total, em cuja zona central se projetou um eixo principal dominado pela gestão e administração, dividindo o conjunto em duas áreas diferenciadas pelos usos do Matadouro e pelo Mercado de Gado de Consumo (bovinos, ovinos e suínos).

A área destinada ao matadouro se situava no setor sul do conjunto, sendo esta a que se herdou e que se converteu no atual Matadero Madrid, composta pelos pavilhões de secagem, corte de carcaça, frigorífico, garagem, sanitários e urinários (galpão 17), os pavilhões de degola do gado bovino (galpões 13 e 14), os pavilhões de degola de bezerras, ovelhas e porcos (galpões 10, 11 e 12), os pavilhões da oficina de sangria, evisceração e secagem de peles (galpão 8), o mercado e matadouro de aves (galpão 9), os pavilhões dos estábulos, exposição e venda de gado ovino e bovino (galpões 15 e 16) e o depósito de água (D).



Fonte: Imagem cedida pelos autores.

Plano do setor sul do conjunto do Matadero Madrid, composto pelos pavilhões de secagem, corte de carcaça, frigorífico, garagem, sanitários e urinários (galpão 17), os pavilhões de degola do gado bovino (galpões 13 e 14), os pavilhões de degola de bezerras, ovelhas e porcos (galpões 10, 11 e 12), os pavilhões da oficina de sangria, evisceração e secagem de peles (galpão 8), o mercado e matadouro de aves (galpão 9), os pavilhões dos estábulos, exposição e venda de gado ovino e bovino (galpões 15 e 16) e o depósito de água (D).

1.

Luis de Bellido foi arquiteto da Prefeitura de Madrid desde 1905 até 1935, onde foi responsável pela construção e conservação de edifícios municipais. Para a realização do projeto do matadouro viajou pela Espanha e pela Europa com o objetivo de conhecer em primeira mão e pessoalmente as últimas novidades em relação aos estabelecimentos destinados a matadouros e sua execução em países vizinhos. Foi assim que conheceu os matadouros na França, Bélgica, Inglaterra, Itália, Portugal e especialmente na Alemanha, que foram sua maior referência pelo seu adequado funcionamento e instalações. Foi no matadouro de Colônia onde Luis de Bellido inspirou-se no momento de desenhar o matadouro que seria instalado na margem de Arganzuela. Assim, encontramos grandes semelhanças entre ambos quanto à organização hierárquica, acessibilidade e usos do conjunto.

2.

Nota do tradutor: tradicionalmente, “*rasilla*”, é um tijolo fino e oco que mede aproximadamente 15 cm x 30 cm, com uma espessura de 2,5 cm, mas bastante resistente. Usado como método tradicional de construção na Espanha, serve para coberturas, lajes ou paredes. Este tijolos são dispostos uns ao lado dos outros pelo seu lado mais estreito.

3.

Nota do tradutor: “*aparejo toledano*” é um sistema construtivo tradicional presente em várias cidades de Castela, na Espanha. Consiste em um assentamento misto de tijolo maciço e outro material (normalmente pedra). Tem uma fiada horizontal de tijolo maciço (*verdugadas*), que é o que dá resistência à parede, e entre as fiadas horizontais está assentada a pedra com cimento ou cal.

4.

Nota do tradutor: “*verdugadas*” são as fiadas horizontais de tijolos cerâmicos maciços presentes nos muros construídos em outro material.

5.

Nota do tradutor: “*machones*” são pilares de tijolos cerâmicos maciços embutidos nas paredes.

6.

Um movimento moderno manifestado na arquitetura de Adolf Loos e na de seu colega Peter Behrens, o qual projeta em 1909 a paradigmática fábrica de turbinas para a empresa AEG em Berlim, ícone da arquitetura industrial.

O correto funcionamento desse estabelecimento foi uma questão primordial para Bellido, fato manifestado na solução de pavilhões independentes separados por ruas. Composto inicialmente por quarenta e oito edifícios, o conjunto foi sofrendo adaptações até chegar a contar com um total de sessenta e quatro. Seguindo uma linha de funcionalidade, em cada um destes pavilhões fez uso da técnica construtiva mais adequada para resolver o espaço com os recursos do momento, fazendo coexistirem estruturas de treliças metálicas com pilares de fundição em alguns de seus pavilhões, ou forjados e pilares de concreto armado em outros. Do mesmo modo foram resolvidas as coberturas com vigotas metálicas, com lajotas cerâmicas e duplo tabuleiro de *rasilla* [2](#) e além de coberturas mais inovadoras provenientes da arquitetura industrial com armaduras metálicas e telhas planas sobre tabuleiros. Foram utilizados materiais e tipologias construtivas de muros de fechamento do tipo assentamento *toledano* [3](#), com panos de alvenaria intercalados de pedra sílica e *verdugadas* [4](#) e *machones* [5](#) aparentes sobre embasamento de granito com moldura reta e lavragem rústica, bem como o assentamento de tijolos aparentes nas pilastras e encadeados nas esquinas, nos vãos, nas cornijas, etc. Foi avaliado, por este tipo de solução utilizada nos fechamentos dos pavilhões com fachadas de tijolos e alvenaria, como estilo *neo mudéjar*, que bem poderia ser contemporâneo com a arquitetura da cidade, mas que sem dúvidas não contempla os inícios do movimento moderno que estava começando a se formar [6](#).

Depois de mais de sessenta anos de funcionamento, no ano de 1996 o local é fechado definitivamente. Começam a partir dessa data ocorrências turbulentas– como ocupações ilegais, vandalismo, incêndios–, até que seu futuro muda ao se configurar a operação *Matadero Madrid*, dentro do programa de reabilitação do patrimônio histórico madrilenho e do plano de regeneração urbana da zona sul da cidade, já que sua localização e a envergadura de tal operação eram capazes de potencializar o prolongamento do grande eixo cultural Recoletos-Prado até a praça de Legazpi, estendendo a centralidade da cidade. Consequiria-se assim mudar o destino desse espaço obsoleto, que, dando uma volta de 180 graus, iniciava um novo ciclo de vida, agora como *Matadero Madrid*, transformando-se no que hoje em dia é um centro público fundamental na atividade cultural e na criatividade da capital. Inclusive além da capital.

Um novo ciclo de vida que pode originar-se num espaço em desuso e obsoleto como era o matadouro, graças as suas qualidades espaciais, tectônicas e materiais originais, ou seja, sua matéria existente, revelando seu potencial para transformação, a sua grande predisposição à reciclabilidade, com edificações passíveis de serem reutilizadas. Nesse sentido, o ponto de partida – um antigo uso industrial desenvolvido em pavilhões independentes de grande valor espacial que conformam um conjunto unificado, espaços diáfanos muito bem iluminados e com uma escala adaptável a quase qualquer uso – facilitou o estabelecimento das duas diretrizes principais do protocolo de intervenção.

Por um lado, a questão da compatibilidade entre uma operação única como a do Matadero Madrid que convive com a convocatória de vários concursos de arquitetura que subdividem em diferentes intervenções interiores ao conjunto edificado. Assim, no âmbito da operação realizada no conjunto do matadouro, se integram um total de doze intervenções, específicas e muito diferentes entre si – ao menos com relação à concepção projetual. Cada uma atendendo à peculiaridade de cada situação, ainda que tenham muitos pontos em comum por se tratar de um único conjunto concebido desde a sua origem com tal.

Por outro lado, a obrigatoriedade de preservar o volume dos pavilhões e seu caráter industrial, valorizando o espaço através do uso nas diferentes intervenções de materiais, os mais industriais possíveis. Embora este último tenha se estabelecido como pauta depois da primeira intervenção do escritório. A superfície útil do conjunto dos pavilhões que formam o Matadero Madrid é tal que se justifica que, como ponto de partida geral, não se considere a possibilidade de construir novas arquiteturas, pois as existentes são grandes suportes que permitem sua reciclagem com outros usos.

É na década compreendida entre os anos 2004 e 2013 ⁷ que o Matadero Madrid se encaminha para o começo de seu terceiro ciclo de vida através da reciclagem realizada dentro da operação Madrid Rio.

Três projetos

As primeiras intervenções no matadouro se ocuparam principalmente do reforço estrutural, restituição das coberturas, reparação de fechamentos e demolição das divisórias interiores, operações das quais não participaram os pavilhões 8, 9 e 17, sendo esses os três espaços cujas intervenções são descritas neste artigo. Três projetos concebidos no escritório de arquitetura de Arturo Franco, nos quais se pode identificar uma filosofia de trabalho baseada em: olhar (e não ver) + escutar (e não ouvir). Um binômio do qual surge a expressa vontade de entender cada projeto como mais um elo nos ciclos de vida da arquitetura. Um olhar sensível capaz de identificar as oportunidades quando essas aparecem, uma atenta e respeitosa leitura do lugar, dos espaços, da sua história, e critério para valorizar a arquitetura como uma questão essencial na sua reciclagem e, portanto, em sua continuidade. ⁸ Deixar que o edifício fale e seja capaz de contar sua própria história em todas as suas fases e, para isso, é necessário mostrá-lo tal como ele é, desnudando as suas marcas do passado e também as ações do presente.

7.

Em 2004 acontecem os primeiros projetos que consistem em: 1. Levantamento completo e atualizado dos dados arquitetônicos realizado Escola Técnica Superior de Arquitetura de Madrid; 2. Estudo histórico realizado pelo Serviço Histórico do Colégio Oficial de Arquitetos de Madrid; 3. Plano Especial de Proteção do Matadouro e seu entorno, realizado pelo Departamento de Urbanismo, que definiu o grau de intervenção para cada pavilhão, assim como também demarcou as construções que não sendo originais poderiam ser demolidas; 4. Concepção do Centro Cultural que se desejava criar, estudando para isso a situação atual da cidade e as demandas culturais.

8.

Antes do Matadero Madrid, em 2013, realiza o stand para a Prefeitura de Madrid no Arco, e este posteriormente é reciclado através da utilização de suas peças como estrutura para convertê-lo em uma moradia no povoado de Robledo de Chavela; assim, a reutilização de materiais serviu para resolver um problema.

Pavilhão 17c - Intermediae - o projeto surgido da história do espaço: Realizar uma mudança de uso sem deixar de mostrar sua própria história

Arquitetos: Arturo Franco, Fabrice van Teslaar

Início do projeto e fim de obra: janeiro de 2006 - dezembro de 2006

Prazo de execução: 5 meses

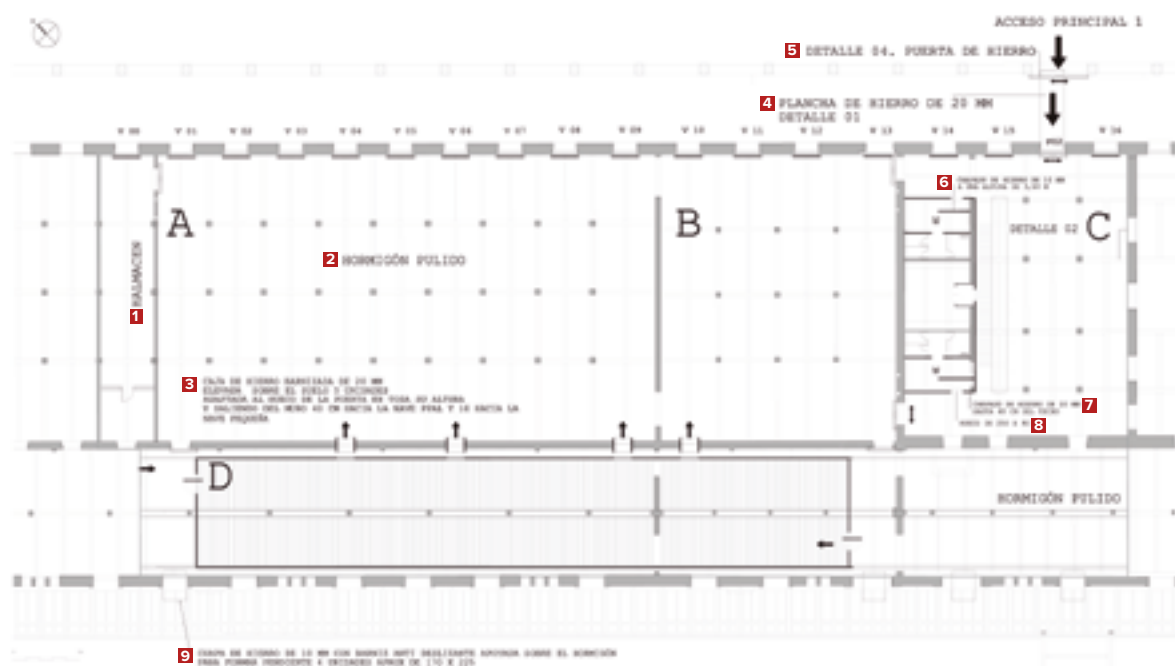
Superfície de atuação: 6.000 m²

Orçamento da obra: 700.000 Euros

A convite do Intermediae ⁹, Arturo Franco aterriza na operação Matadero Madrid, sendo a nova sede da mesma, que ocupará o Pavilhão 17c, a primeira intervenção abordada no conjunto do matadouro e que, como tal, pode ser considerada uma experiência piloto, e, ao mesmo tempo, exemplo e precedente para as ações realizadas em sequência. Um projeto que nasceu com dois clientes muito definidos. Por um lado, a Prefeitura, por meio da Secretaria das Artes e por outro, a Intermediae, nova instituição fundada que ocuparia este pavilhão e que necessitava de um espaço para artistas, para a criação contemporânea, um espaço capaz de receber diversas ações, onde pudessem conviver produção e exposição em um mesmo plano.

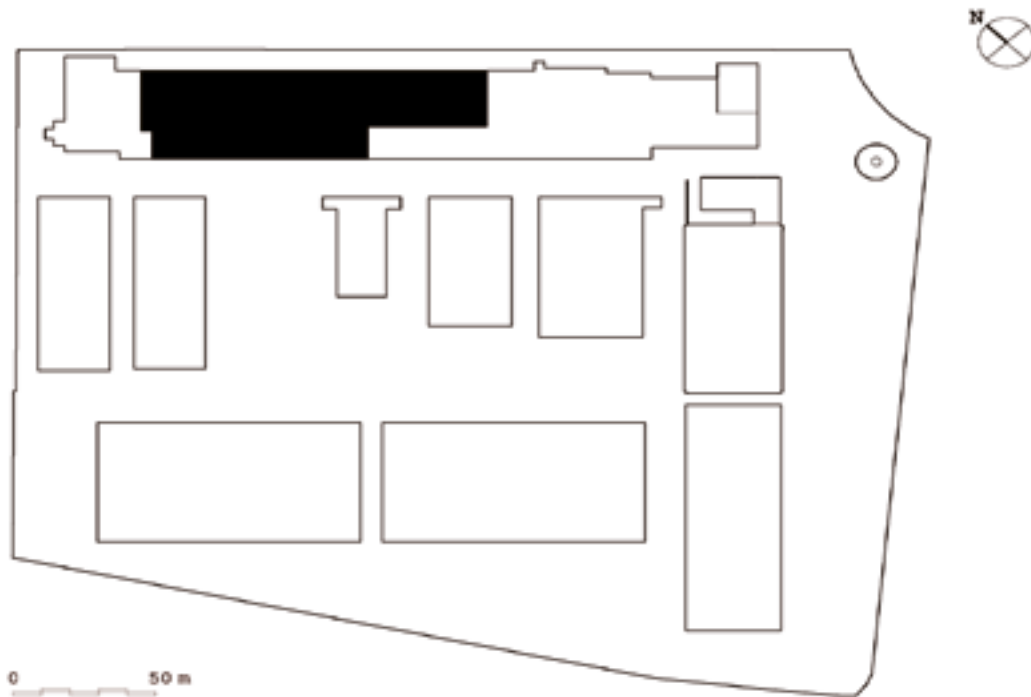
9.

Intermediae é um espaço experimental da Secretaria de Cultura e Esportes do Governo da Câmara Municipal de Madrid.



Fonte: Imagem cedida pelo autor, Arturo Franco.

01. Armazém / 02. Concreto polido / 03. Caixa de aço envernizada de 20mm elevada sobre o piso, 5 unidades, adaptada ao vão da porta em toda sua altura e saindo da parede 40cm até o galpão principal e 10cm até o galpão pequeno / 04. Chapa de aço de 20mm / 05. Porta de aço / 06. Chapa de aço de 10mm a uma altura de 3,50m / 07. Chapa de aço de 10mm a 40cm do teto / 08. Vão de 250x90cm / 09. Chapa de aço de 10mm com verniz antiderrapante apoiada sobre concreto para formar inclinação, 4 unidades, aproximadamente 170 x 225cm.



Fonte: Imagem cedida pelo autor, Arturo Franco.

Marcação em preto, localização do Pavilhão 17c - Intermediae, Hall de acesso e aberto por obras.

As premissas de projeto de intervenção se entrelaçam entre o processo ¹⁰, o respeito pela vida passada do edifício, os condicionantes programáticos da Intermediae e a condição geral de temporalidade imposta- devendo ser desmontado após dois anos de sua execução, contando

com um orçamento apertado. Apostou-se então numa abordagem que propunha uma oportunidade de explorar novas possibilidades, uma nova proposta frente à atuação no patrimônio arquitetônico, no limite da “não atuação”, reduzindo ao mínimo necessário a intervenção.

10.

Adotou-se como filosofia e conceito do projeto o processo, vinculado ao conceito de processo de Pedro Aullón, que define “O Processo” como: *“ideia relativa à relação e dinâmica das mudanças e pressupõe, na nossa perspectiva das coisas, um sentido vivaz da experiência. Entendido assim, o processo não opta pela preponderância da análise ou da síntese, mas convive com naturalidade entre estes, instalado sobre uma base que é a intuição, o primeiro, e o céu aberto de uma imaginação não separável do entendimento. O processo como necessário devir, já não em sentido teórico ou prático, mas como realidade que, por assim dizer, supera esta distinção, é indelével tanto de uma idéia de reflexão sobre o devir mesmo, pois caberia pensar que todo devir se confunde em uma mesma sucessão de acontecimentos, é a procissão das procissões, a totalidade. Se certo pensamento da primeira metade do século XX colocou seu empenho em conduzir um processo de argumento físico tal como metafísico por um caminho capaz de superar a tradição filosófica da substância a qual, mediante uma interpretação não restritiva, faz-se evidente a exigência de movimento e novidade, ação e processualismo, capacidade funcional e duração. Isto não busca o alienamento a critérios de valorização, mas ao contrário, o enriquece. Trata-se da continuidade, a descontinuidade e a continuidade do processo, realidade viva”* Revista Pasajes Construcción, n34_intermediae, matadero, reinterpretación constructiva de un espacio degradado.

O espaço se mantém, a história do edifício fica exposta e é respeitada, são valorizadas as qualidades da arquitetura existente como abrigo que acolhe à nova atuação, decide-se deixar à mostra as marcas do passado, sem complexos, se respeita a permanência dos testemunhos do processo de intervenção: as marcas do *azulete*, os sinais de restauro e consolidação dos pilares, incluindo os desenhos e detalhes construtivos sobre as decisões tomadas em obra, podem ser lidos sobre as paredes. Ou seja, uma estratégia de projeto que se alimenta da vida impregnada no próprio espaço, sendo esta que cria a identidade do mesmo. Trabalha-se a identidade como sentimento, como capacidade de gerar sensações no usuário, sensações de pertencimento. Espaços que, para além da sua mera função, convidam a permanecer, a compartilhar, a dialogar e a refletir, conseguindo com isso uma certa interação entre a arquitetura e o usuário.

A nova arquitetura do espaço *Intermediae* estabelece um intenso diálogo com os vestígios arcaicos do que uma vez foram o pavilhão de câmaras frigoríficas e sistema de ganchos do antigo matadouro de Madrid. Essa nova arquitetura se implanta com linhas retas que contrastam com a rugosidade e a heterogeneidade dos velhos muros. Com somente três materiais- concreto, vidro e aço- se consegue estabelecer uma linguagem moderna que não deixa de lado a história e a monumentalidade do antigo edifício.



Vestíbulo do Pavilhão 17c – Intermediae.

11.

Nota do tradutor: *azulete* é um pigmento azul proveniente do cobalto que ao longo da história está associado à pintura artesanal e à lavanderia. É também usado em obras para traçar linhas ou indicações em paredes. É um pigmento altamente resistente à água e à luz solar.

Uma intervenção que se introduz no pavilhão ao modo de “instalação”, gerada com perfis de aço que definem linhas puras e retas, faz com que o novo apareça com muita força, revelando suas qualidades e sua juventude, frente à ancialidade do existente. É precisamente essa ternura que provoca a antiguidade, essa sensação de segurança, de sentir-se abrigado e a predisposição à escuta e à aprendizagem que leva à experiência, o que se consegue com a “não atuação” frente ao existente, aproximando a arquitetura à condição humana, porque a imperfeição é inerente ao ser humano, assim como a velhice, e é precisamente nessa imperfeição onde sentimo-nos nós mesmos, muito mais que perante à perfeição e ao esteticamente impoluto. Aprendemos com nossos erros e admitimos nossos defeitos.



Fonte: Imagens cedidas pelo autor, Arturo Franco.

Os perfis metálicos de aço de dimensões máximas obtidos diretamente da indústria se descontextualizam e são utilizados para outros fins, a priori diferentes da sua missão estrutural. Assim, no espaço de recepção, um perfil IPE-600¹² serve de banco corrido sobre o qual se pode sentar e uma viga H-1000¹³, formada por chapas de aço de espessura de 1,5cm e 14m de comprimento, compõe a peça de mostruário. Para resolver os sanitários, bastou duas chapas de aço de 2cm de espessura e assim sucessivamente...

A sala maior foi concebida como um espaço polivalente que se transforma, adaptando-se às necessidades momentâneas do projeto. Tal sala, por sua vez, se relaciona com a sala longitudinal através das quatro perfurações existentes no muro que unem os espaços por peças de aço sem tratamento que, assim como “umbrais”, se encaixam nas aberturas e incluem uma pequena rampa que assume o desnível existente entre ambas, tornando-as passagens.

Na sala longitudinal a intervenção se concentra em uma peça, uma caixa conformada por perfis de aço e vidro que se separa das paredes que delimitam o espaço por uma distância de aproximadamente 80cm. Uma peça que se resolve estrutural e construtivamente com perfis metálicos UPN-180¹⁴ que, apoiados no solo, constituem frisos, pavimentos, rodapés e longarinas de apoio, e que, por sua vez, suspensos pelo perfil IPN¹⁵, que superiormente se ancora ao muro da fachada e ao muro de compartimentação interior existente, arrematam a peça retangular a qual dão forma e sustento, tanto nos paramentos verticais de vidro como no paramento horizontal superior.

12.

Nota do tradutor: perfil IPE-600 é um perfil “I” de dimensões 220 x 600 mm.

13.

Nota do tradutor: viga H-1000 é uma viga “I” de dimensões 300 x 1000 mm.

14.

Nota do tradutor: perfil UPN-180 é um perfil “U” de dimensões 70 x 180 mm.

15.

Nota do tradutor: perfil IPN é um perfil “I”.



Fonte: Imagens cedidas pelo autor, Arturo Franco



Caixa conformada por perfis de aço e vidro na sala longitudinal do Pavilhão 17c - Intermediae

Quanto à atuação nas aberturas, não se pretende resolvê-las como janelas, mas dispor de uma proteção provisória que permita a passagem de luz natural, e que ao mesmo tempo impeça a entrada de vento e chuva. Para isso, uma solução elementar, básica: um marco metálico com vidro se sobrepõe, embutido através de ganchos no muro, excedendo as dimensões da abertura, de maneira a mostrar-se como independente da forma e das dimensões do mesmo.

Por outro lado, o galpão 17c serviu como uma oportunidade para refletir sobre a efemeridade devido ao seu caráter intencionalmente provisório, como já foi indicado. Serviu para voltar a pensar o contrário como atitude. Pensar no efêmero como algo pesado e não como algo leve. O pesado se transporta e se deposita em seu lugar sem transformação alguma. Suscetível de voltar a ser retirado em seu futuro.

Atendendo ao próprio processo e entendendo a intervenção como tal, a passagem do tempo pôde demonstrar que efetivamente foi um acerto orientá-la como um “processo” aberto que incorpora a continuidade como conceito na intervenção e assim fica patente a flexibilidade e a capacidade de adaptação a novos usos.

Pavilhão 8 - a oficina- o projeto surgido da oportunidade: Trabalhar o espaço ao partir do material

Arquitetos: Arturo Franco

Início do projeto e fim de obra: janeiro de 2009 - dezembro de 2009

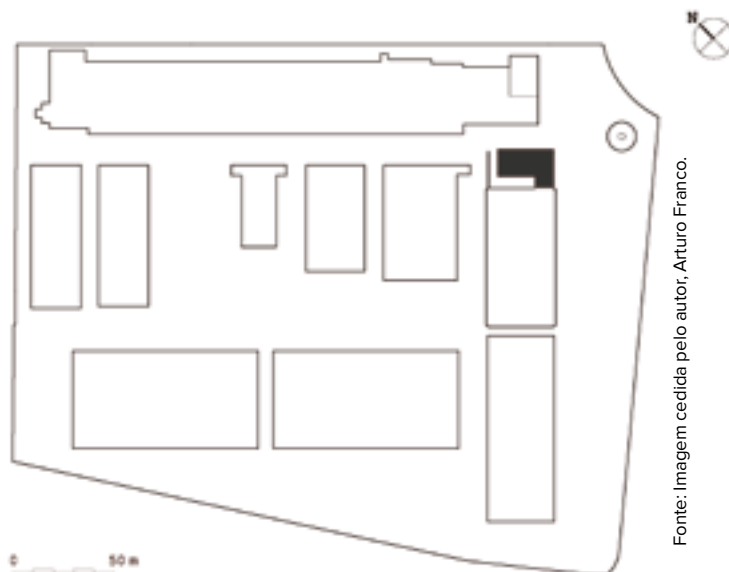
Prazo de execução: 8 meses

Superfície de atuação: 1.000 m²

Orçamento da obra: 500.000 Euros

O Pavilhão 8b, denominado “a oficina” (*el taller*), pertence ao conjunto formado pelos pavilhões 8 e 9, dois edifícios independentes, porém justapostos, destinados originalmente à oficina de esfolagem e evisceração – secadouro de peles. Todo um lote cujo projeto de intervenção é fruto do primeiro prêmio concedido à proposta com o lema “fio condutor”, apresentado em um concurso aberto, no verão de 2008 no qual participaram mais de 100 equipes.

Ainda que, devido à falta de consenso sobre os ocupantes finais dos pavilhões transformados 8 e 9, em janeiro de 2009, a administração decidiu que, em uma primeira fase, se emprenderiam as obras unicamente na pequena lateral voltada para a rua principal do matadouro: “a oficina”.



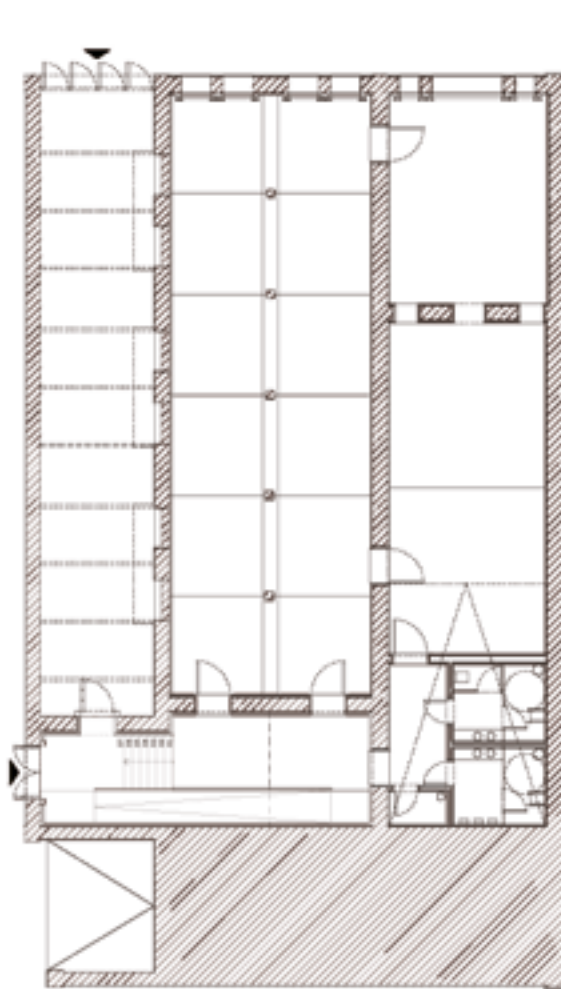
Fonte: imagem cedida pelo autor, Arturo Franco.

Marcação em preto, localização do Pavilhão 8b - a oficina.

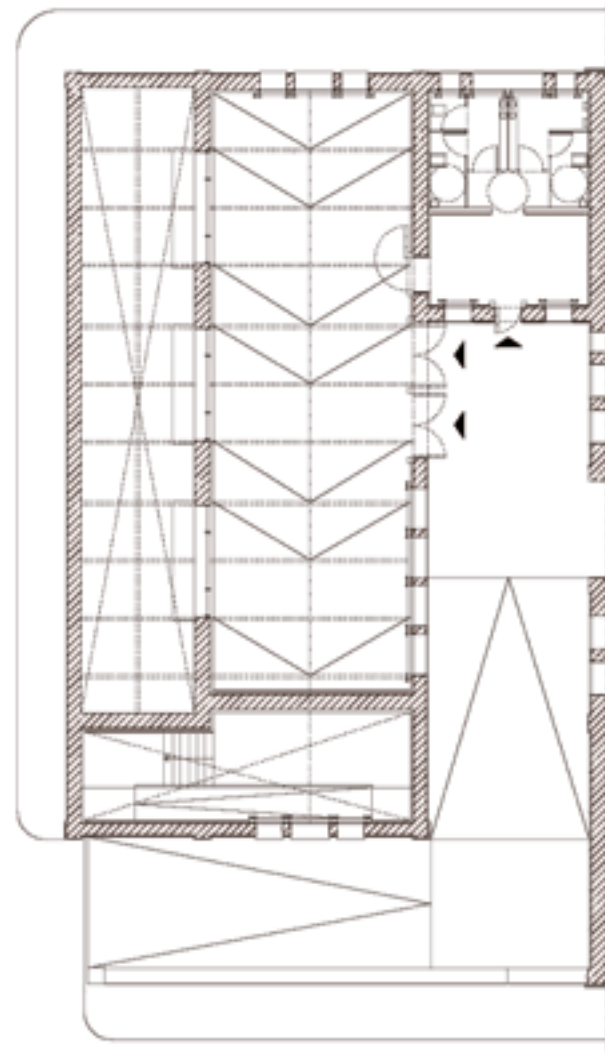
Depois da elaboração do projeto de adequação desse volume – antiga oficina de evisceração – e de uma pequena área de trabalho administrativo – um armazém e um espaço polivalente para palestras ou apresentações –, iniciou-se a fase de execução. Os objetivos a serem alcançados eram principalmente a restituição de uma cobertura de telha plana sobre os tabuleiros e *rasillas* sucessivamente remendados; a realização de um reforço estrutural do conjunto e o acondicionamento do interior, térmica e acusticamente, para acomodar novos usos. Anteriormente a esta intervenção, algumas dessas operações já haviam sido realizadas em outros pavilhões do matadouro, tendo como resultado um grande estoque de escombros – a espera de serem transportados para o descarte – dentre os quais se destacavam, pela sua abundância e bom estado, as telhas planas retiradas das coberturas. Foi então, com a obra já iniciada, que surgiu a oportunidade – sendo inevitável a partir desse momento vê-la e reconhecê-la – de mudar o rumo da intervenção com o objetivo de aproveitar o material que o próprio matadouro oferecia para empreender a intervenção.

16.

Nota do tradutor: como já mencionado, tradicionalmente, *rasilla*, é um tijolo fino e oco que mede aproximadamente 15 cm x 30 cm, com uma espessura de 2,5 cm, mas bastante resistente. Usado como método tradicional de construção na Espanha, serve para coberturas, lajes ou paredes. Este tijolo é disposto um ao lado do outro pelo seu lado mais estreito.



Planta baja



Planta primera

Plantas do Pavilhão 8b - a oficina.

Então, em função do que foi descoberto, as obras foram paralisadas para serem reconduzidas. A telha plana entrou em cena como material de aparelhamento com o qual se pôde construir a compartimentação vertical no interior dos espaços e o revestimento dos paramentos de fachada mais representativos, numa solução que se mos-

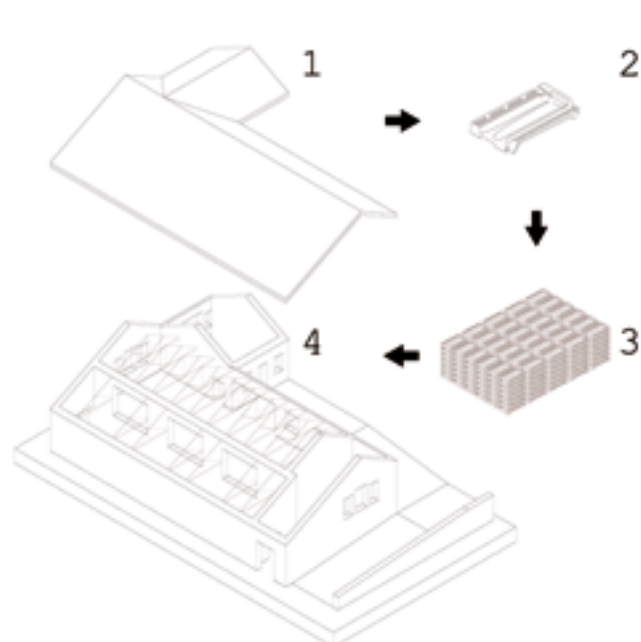
trou bioclimática tanto pela inércia térmica do material cerâmico quanto pelo fato de que o assentamento das mesmas que resultou num revestimento permeável. Por feliz coincidência, a cerâmica se apresenta como material presente na tradição da antiga escola de Madrid estabelecendo, assim, uma ponte cultural e identitária.

Os trabalhos de carpintaria foram também executados com peças de madeira reutilizadas, fixadas através de pinças de pressão ¹⁷, que permanecem como elementos aparentes, para que, caso seja preciso, possam sofrer novos ajustes. Desse modo se evidencia a tensão transmitida e se trabalha com ferramentas de aperto que não são alheias ao material.

Logo, fruto de um saber “olhar”, se percebe e se aproveita as oportunidades existentes; e, a partir desse momento, as decisões projetuais da obra passaram a ser principalmente uma questão de assentamento, relacionando, através de tais recursos, a intervenção com a tradição arquitetônica de Madrid e com a construção com tijolos; travando as telhas da forma mais natural, como se de tijolos se tratassem; incorporando os pequenos erros do pedreiro a todo um vibrante conjunto. Erros não premeditados, não voluntários, mas aceitos como válidos.

¹⁷.

Nota do tradutor: do original *gatos de presión*.



Fonte: Imagens cedidas pelo autor, Arturo Franco.

Esquema conceitual da reutilização das telhas na intervenção do Pavilhão 8b.



Fonte: Imagem cedida pelo autor, Arturo Franco.

Armazenamento das telhas planas retiradas das coberturas dos galpões do Matadero Madrid.

Pavilhões 8 e 9 - o projeto surgido do estado do existente: A estrutura e suas patologias

Arquitetos: Arturo Franco, Juancho Arregui

Início do projeto e fim de obra: janeiro de 2010 - março de 2011

Prazo de execução: 10 meses

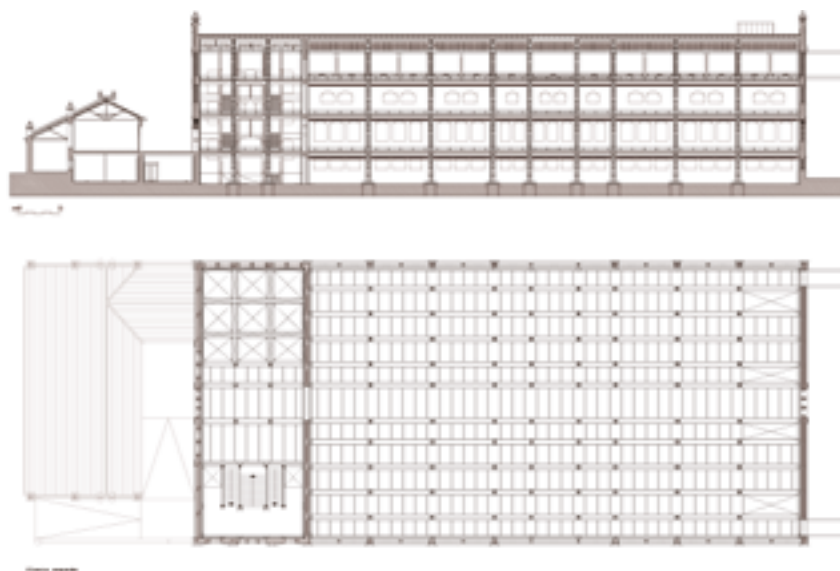
Superfície de atuação: 20.891,85 m²

Orçamento da obra: 5.474.127,86 euros

Uma vez finalizadas as obras no Pavilhão 8b, se retoma a proposta de “fio condutor” para adequar as antigas zonas de evisceração e secadoras de pele em espaços para usos artísticos, culturais e de lazer. Para isso, faz-se uma distribuição livre dos espaços a partir de uma sequência de cordas de cânhamo, tensionadas sobre a estrutura como ponto de apoio que, na forma de retícula, configura o espaço existente. Um sistema capaz de qualificar de maneira contínua os distintos lugares; capaz de gerar um espaço flexível e responder a qualquer ação que venha a nele ocorrer, e que é descrito no memorial apresentado no concurso nos seguintes termos:

Um novelo que se desenrola sem fim, cordas que se movem entre pilares em infinitas combinações, definindo ao longo do movimento cada uso. Definem estúdios, oficinas, exposições, salas de aula, mas sobretudo definem espaços, entornos, áreas de trabalho que se desenvolvem dentro e fora de seus limites. As cordas, rústicas e potentes, conformam a paisagem da proposta. Sem nenhum artifício, da maneira como saem das bobinas, criam um entorno neutro, onde as únicas interferências serão as que propiciem seus usuários. Mais ou menos separadas, superpostas ou cruzando-se, diante de um plano envidraçado ou como um corrimão, se convertem no fio condutor destes pavilhões, no motivo constante que une a disparidade de atividades que acolhem o projeto. Ainda que não se proponha um entorno efêmero, mas permanente, a evidente facilidade de instalação das cordas permite pensar em um uso flexível dos espaços, capaz de se adaptar às transformações que possam ser requeridas no futuro. ■

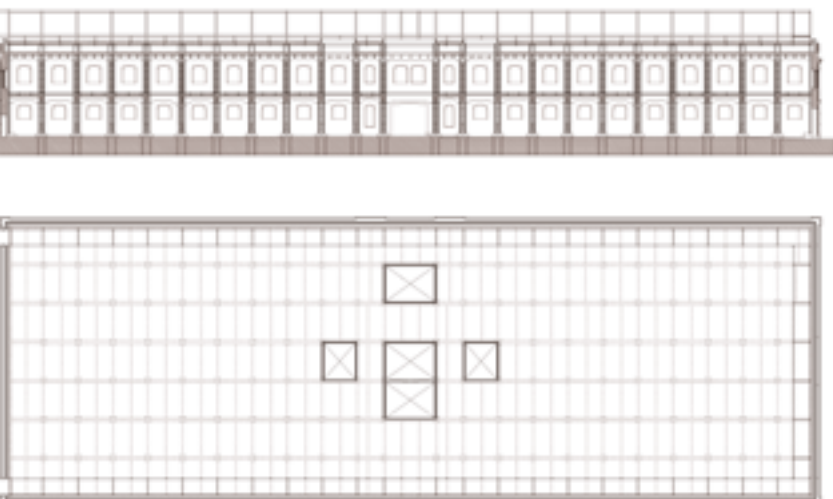
Uma proposta de concurso que precisou evoluir novamente, reconduzindo-se desta vez em função da estrutura visto



Planta e seção longitudinal dos pavilhões 8 e 9.

que o estudo detalhado e profundo da construção preexistente, realizado em 2010, identificou graves patologias na estrutura de concreto armado— uma das primeiras erguidas na Espanha. Esta havia perdido praticamente toda sua capacidade de carga e, portanto, não seria capaz de suportar as atividades programadas— e tampouco os esforços provocados pelas cordas propostas. Foi a partir desse ponto que o necessário reforço estrutural começou a fazer parte do projeto. A proposta se utilizou de tal circunstância como uma oportunidade para evoluir e permitir que o conjunto fosse capaz de receber novos usos e de solucionar as patologias da estrutura original em concreto armado.

As manobras necessárias para reforçar o edifício deveriam participar de uma forma ativa na ideia original e se manifestar com toda sua personalidade sem se ocultar. A maneira convencional de realizar esse tipo de reforço em estruturas de concreto armado consiste, basicamente, em abraçar os pilares com outros elementos metálicos; em vestir a estrutura preexistente com um colete de aço. Começando-se dessa técnica convencional, foram exploradas diversas outras possibilidades até se chegar na solução definitiva. O ponto de partida do sistema foi distanciar a nova estrutura metálica da preexistente. Uma separação de vinte centímetros que permite que os dois sistemas trabalhem de forma independente e colaborem só pontualmente, quando se faça necessário. A partir dessa escolha, o resto das decisões foram tomadas pelo próprio projeto: as decisões passam a ser respostas ao sistema formulado. O projeto ganha identidade própria. O resultado, portanto, volta a ser imprevisível.



Fonte: Imagem cedida pelo autor, Arturo Franco.



Marcação em preto, localização dos pavilhões 8 e 9.

18.

Franco Díaz, A. Memorial da proposta "Hilo conductor" apresentada em concurso para a transformação dos pavilhões das evisceração e secagem de peles do Matadero Madrid em um espaço capaz de abrigar usos culturais, artísticos e de lazer. Madrid, 2008.



Fonte: Imagens cedidas pelo autor, Arturo Franco.



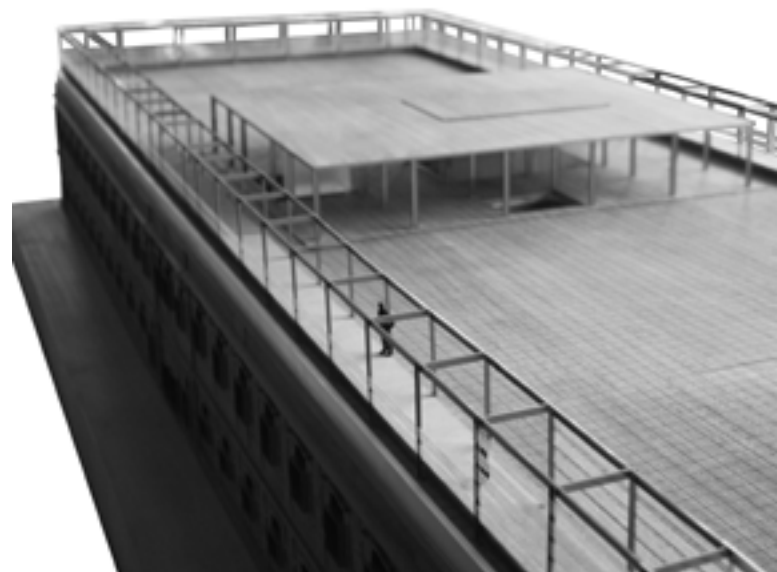
Interior do Pavilhão 8b - a oficina, depois da intervenção.



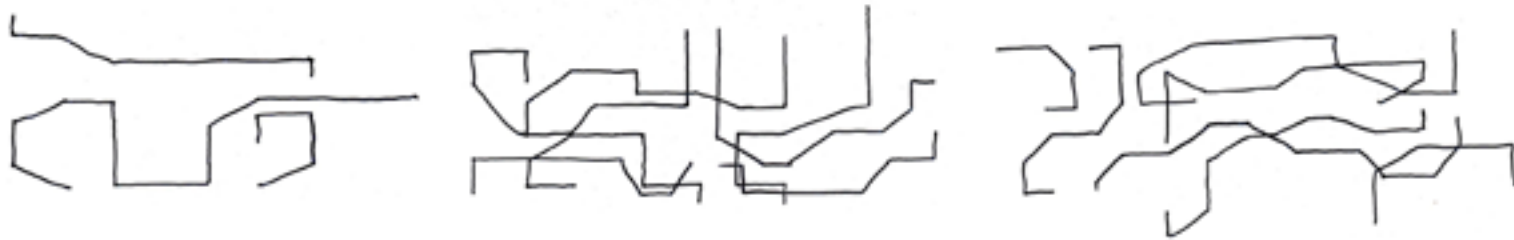
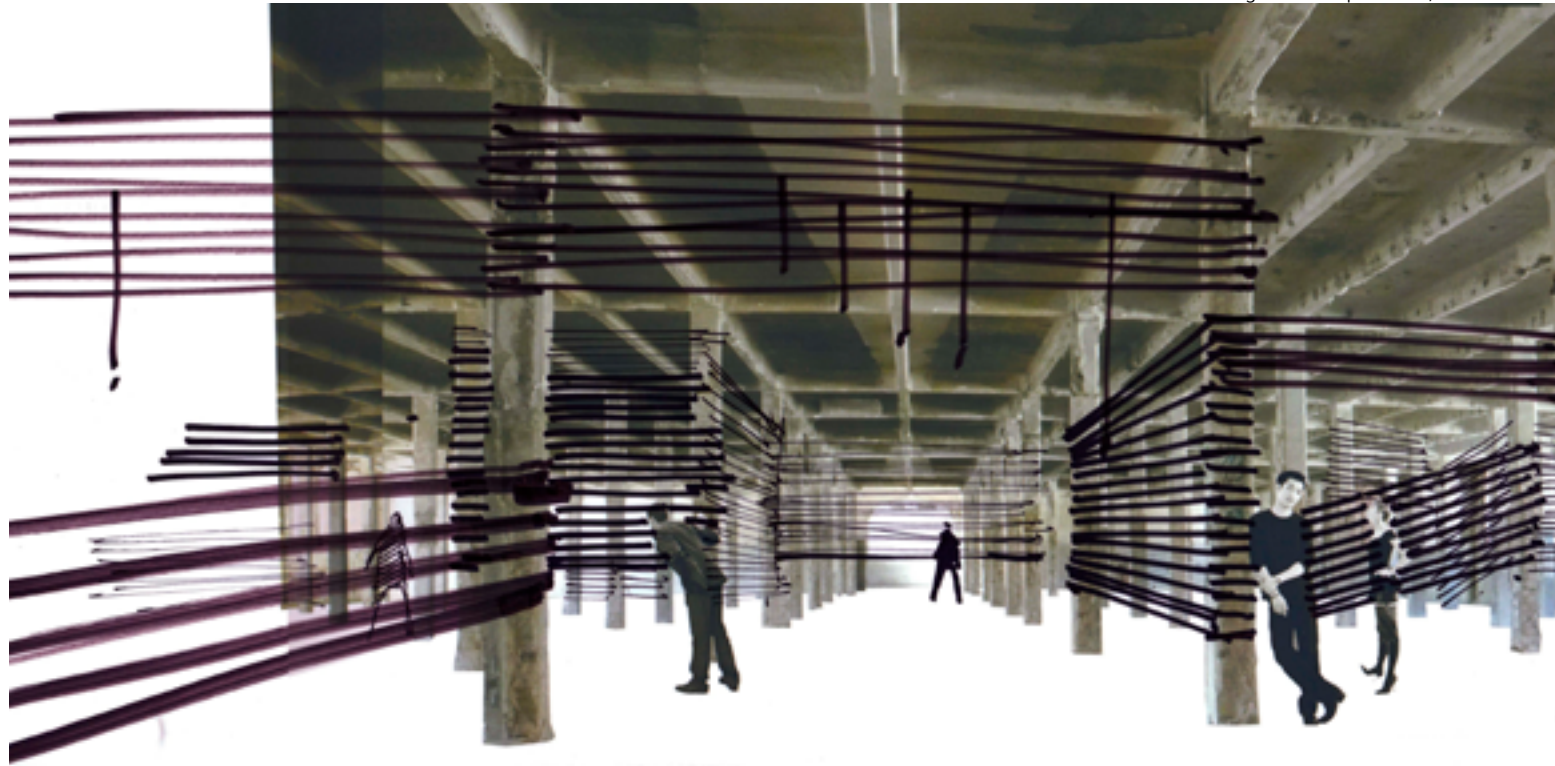
Reforço estrutural nos pavilhões 8 e 9.

As personalidades das duas estruturas que coabitam multiplicam a capacidade de transformar os espaços. Um arranjo que possibilita praticamente qualquer ação. É um novo sistema que, além de dar suporte estrutural, serve de apoio à livre distribuição do próprio espaço, mantendo com isso, a ideia original de gerar um arranjo que permitisse a adaptabilidade aos usos previstos e imprevistos. É gerada assim uma sensação especular, múltipla e complexa a partir da simplicidade, de uma decisão elementar, do sentido comum. As duas linguagens de naturezas distintas conservam seu caráter à espera da fase seguinte, podendo nesse momento atuar conjuntamente, quando tudo ganhará então um sentido completo, quando tudo poderá acontecer através do universo originado da relação entre ambos os mundos, entre ambas as estruturas.

Mais ainda, a intervenção prevista para os Pavilhões 8 e 9 ampliará o espaço urbano do Matadero na sua quinta fachada, já que a cobertura dos pavilhões está prevista para ser transitável para que nela possam se desenvolver atividades culturais, lúdicas e sociais que complementem o conjunto. Será um pavimento, um único espaço que conectará ambos os pavilhões visto que eles são totalmente independentes. Uma tipologia diferente da existente no resto das intervenções realizadas no Matadero, como diferente também é a tipologia do pavilhão na qual se insere, já que é o único de todos que conta com quatro pavimentos.



Fotografias da maquete da proposta de espaço público



Fotomontagem incluída nos painéis da proposta “fio condutor” e três esquemas de amarração das cordas, apresentados ao concurso público para a intervenção nos pavilhões 8 e 9.



o na cobertura dos pavilhões 8 e 9.



Fonte: Imagens cedidas pelo autor, Arturo Franco.

Uma Filosofia de Trabalho

Uma vez expostos os três projetos, é possível reconhecer os fundamentos das propostas e a filosofia de trabalho aplicada em todas elas, conceitual e materialmente.

Solução conceitual

A solução conceitual principal fixa um padrão de procedimentos voltados ao redirecionamento dos movimentos e ações para que se escape de quaisquer estratégias de desenho *à priori*, o que levaria a resultados diferentes. Procura-se, portanto, fugir de formalismos e busca-se na arquitetura caminhos de aprendizagem, realizando a intervenção a partir de um processo de experimentação. Trata-se da valorização da capacidade de readaptação às circunstâncias sempre mutáveis. Configura-se, assim, uma outra forma de entender a arquitetura, que inclui a transitoriedade como parte integrante dela mesma, ainda que comprometida com o reconhecimento e continuidade do que existe.

Uma solução que pode formalizar-se arquitetonicamente através do conceito de reversibilidade, que se vale de mecanismos como “a caixa dentro da caixa” empregada no Pavilhão 17c, dando lugar a um espaço resultante flexível que é capaz de incorporar novos usos, entendendo a intervenção como um processo que pode chegar a ser desmontado um dia. Nesse sentido, pode-se dizer que tudo no Intermediae responde a uma nova forma de fazer, tanto que essa intervenção representou uma evolução no processo de trabalho de arquitetura no escritório de Arturo Franco, sendo essa a maior das evidências e também o maior dos acertos da mesma.



Dessa maneira, é a atitude com a qual se enfrenta o projeto o motor que impulsiona as decisões; essa vontade de experimentação através dos condicionantes de partida. Estes são: a história do espaço, a temporalidade, o orçamento reduzido, o futuro uso do espaço e a atitude de enfrentar o problema com absoluto compromisso de fazer parte de um processo de aprendizagem constante. Tudo isso resultando em uma solução em que as marcas do passado permanecem, todas elas, com o mesmo valor. Incluídas, aí, as marcas do presente; aquelas provocadas por nós próprios. O programa não é importante; o condicionante temporal o é muito mais. Não existe uma solução formal de partida, assim como não há uma solução material de partida, nem a vontade de deixar um rastro. Ao contrário, o projeto vai surgindo, inclusive durante a obra. Vai se reconduzindo em função dos movimentos e da evolução de todos os condicionantes. As decisões se tomam em funções dos mesmos. Se vão tomando.

Esse processo, efetivamente, se revela na experimentação do modelo conduzido durante a própria obra. Através dessa experimentação se definiram os detalhes construtivos tal qual expressos nas paredes dos espaços, onde ainda permanecem as marcas dos desenhos, detalhes e soluções tomadas *in situ*.



Fonte: Imagens cedidas pelo autor, Arturo Franco.

Perfis metálicos HEB-1000 e IPE-600 na forma de mostrador e banco corrido; piso contínuo de concreto armado no vestibulo do Pavilhão 17c - Intermediae.

Solução conceitual

A condição de espaço transformável e a temporalidade que se exigia na proposta conduziram a se pensar na reutilização, na realocação, na sua constante manipulação e na sua alta resistência ao uso. Surge então a decisão de se buscar uma solução imediata gerada com materiais provenientes diretamente da indústria sem qualquer transformação, apostando na redução dos processos de montagem e construção. Por outro lado, da condição marcada pelo uso surge a materialidade: uma materialidade de grande rigidez, capaz de resistir ao desafio de qualquer forma de criação e de expressão artística.

No caso do Pavilhão 17c, empregam-se três materiais: aço, concreto e vidro. Aço como material que determina o carácter da intervenção, trabalhado de maneira efêmera, porém pesada, como matéria que se transporta, se monta e se pode desmontar quando necessário, e, ao mesmo tempo, como um material de grande rigidez, que pode assumir tanto os usos previstos como os mutáveis; aço como material que imprime continuidade à própria matéria, com o qual se configura a estrutura da nova intervenção, mas, também,

Fonte: Imagem cedida pelo autor, Arturo Franco



Caixa conformada por perfis de aço e vidro na sala longitudinal do Pavilhão 17c - Intermediae.

com o qual se geram planos verticais que configuram as circulações e as menores compartimentações; e, por final, aço, cuja descontextualização faz surgir os novos elementos que configuram o mobiliário, o pavimento, os próprios marcos que conformam as aberturas— como é o caso dos perfis metálicos introduzidos no vestibulo do Intermediae. O concreto, material com o qual é gerado o plano contínuo do solo. E o vidro que protege as aberturas da fachada montado da maneira mais elementar, com suas dimensões máximas sem cortes, para que também possa ser reutilizado.

No Pavilhão 8b, a experimentação nasce a partir da descontextualização de um elemento construtivo— nesse caso, a telha cerâmica plana, que, ao invés de estar na cobertura, passa a ser o material com o qual são configuradas as partições verticais do interior do pavilhão, fazendo com isso referência ao ritmo e tonalidade gerada pelo tijolo, mas com maior leveza e permeabilidade.

Por último, nos Pavilhões 8 e 9, o aço volta a ser o material que imprime o carácter à intervenção, deixando à mostra a frágil estrutura de concreto original, fazendo com que o edifício conte a sua própria história, suas virtudes e suas imperfeições. Por sua vez, o projeto em espera, “fio condutor”, define um espaço altamente transformável graças às múltiplas combinações nas configurações espaciais geradas pelo entrelaçamento das cordas de cânhamo. Aqui, espera-se uma sensação imprevisível. O profundo odor bovino da corda de cânhamo que sem dúvidas escapa ao nosso controle e, apesar disso, nos lembrará de algum modo da sua passada vida animal.

A aplicação dessa filosofia de trabalho nos três projetos expostos, com qualidades espaciais específicas, tem como resultado três relações distintas entre a proposta de intervenção e a preexistência.

Fonte: Imagens cedidas pelo autor, Arturo Franco.



Telhas no Pavilhão 8b - a oficina, depois da intervenção.

Pavilhão 17c - Intermediae: sem atuação aparente, o “novo” se separa do “velho”

Trata-se de uma intervenção “sem atuação aparente” na qual o espaço existente permanece e se deixa reconhecer; uma intervenção na qual se valoriza a preexistência como um testemunho, como um documento de um determinado passado. Entender a arquitetura como um processo, como um ente vivo, transformável, “não acabado”.¹⁹

A arquitetura e o espaço permanecem não somente como matéria que oferece abrigo e configura um envoltório, mas também com toda sua carga histórica valorizada: o espaço conta a história de sua vida. O novo e o velho se complementam e ao mesmo tempo se potencializam.

Ambos convivem em perfeita harmonia mantendo sua autonomia. Os recursos utilizados para isso são os que conferem o máximo respeito e delicadeza ao se aproximarem. Geram-se, assim, zonas obscuras em todos seus encontros, de maneira que os apoios se produzem sempre de forma sutil, numa aproximação respeitosa e um pouso suave e delicado, apesar da dimensão e da escala das peças que se apoiam. Produz-se o diálogo entre o novo e o velho e um enfrentamento de opostos: frente à solidez massiva e à dimensão dos pilares existentes de concreto armado, aparece a esbelteza e a aparente leveza dos perfis de aço; frente à unidade da obra construída, a fragmentação; frente à construção modular e de montagem a seco, a construção tradicional; frente à materialidade simples e direta “de canteiro”, a obra complexa, elaborada por uma combinação de materiais.

Trata-se de uma operação na qual a adequação da proposta sobre a arquitetura se produz sem distorção na ação; na qual a nova arquitetura se situa dentro do existente de uma forma clara e categórica.

Pavilhão 8b - a oficina: reinterpretação de uma preexistência, o “velho” passa a ser o “novo”

A ação se estabeleceu seguindo a estratégia da “reinterpretação”, que supõe transformar a preexistência, seguindo o processo lógico da construção histórica, dando-lhe uma nova oportunidade com novos valores sugeridos. A preexistência é utilizada como material da nova arquitetura, ressaltando com isso sua qualidade material.

Desse modo, se trabalha a matéria e sua capacidade de gerar sensações – neste caso, desde a descontextualização de um elemento, como a telha plana e seu uso para outros fins, gerando um novo ritmo e vibração onde as qualidades de fragilidade do mesmo, a cor vermelha (como a dos tijolos e dos muros exteriores),

e a textura (que surge do assentamento das mesmas, como se fossem tijolos) são capazes de estabelecer uma potente simbiose mental entre o novo e o que se evoca como preexistência, já que ambos não se relacionam fisicamente em nenhum momento. Constrói-se, porém, uma nova pele envolvente interior que define um espaço com uma nova textura, materialidade, vibração, luz, ...

São as próprias qualidades da matéria que propiciam uma nova forma de usá-las e, portanto, uma nova função.

Pavilhões 8 e 9: justaposição, o “velho” e o “novo” colaboram

No caso da proposta dos Pavilhões 8 e 9, a estratégia utilizada foi a justaposição ou colonização da preexistência por meio de novas arquiteturas. Nesse sentido, a energia investida para realizar a adequação da arquitetura preexistente significou um esforço maior do que nas duas outras intervenções anteriores. O projeto de reforço estrutural executado introduz uma nova ordem espacial, uma nova hierarquia.

Por fim, um arquiteto e três projetos, todos eles referentes a intervenções sobre o construído, em três momentos distintos, com três situações prévias diferentes e três respostas concretas e particulares, todas trabalhadas a partir do diálogo entre o novo e o preexistente. Ainda que em todas as situações as intervenções tenham ocorrido exclusivamente no interior e partindo-se do princípio de que todos os pavilhões se comportam como um contenedor espacial de grande qualidade que deve ser respeitado, pode ser identificada uma estratégia geral de “conservação”, entendida como a valorização da preexistência em seu estado atual de degradação, mantendo o objeto arquitetônico conforme chegou até o momento, mostrando as camadas de seu devir ao longo de sua história recente, expondo a sua capacidade de transformação como base de sua permanência. Uma opção arquitetônica que implica aceitar a continuidade como regra, onde a arquitetura existente é o que mostra as oportunidades de ação oferecidas e o olhar sensível e positivo do autor o instrumento que lê a “história” no Intermediae, a “oportunidade” na Oficina e a “estrutura” nos Pavilhões 8 e 9 como linhas de ação, permitindo, então, aproveitá-las, focando nelas como estratégia de ação. Atendendo-se, deste modo, a cada caso concreto em cada uma das atuações – todas elas guiadas pelo sentido comum na tomada de decisões, deixando de lado questões como a autoria para dar protagonismo à arquitetura e sua valorização através da permanência e, com isso, valorizando o espaço e suas qualidades. Entendida a arquitetura, portanto, como um projeto aberto ao longo de muitos anos, para uso de muitas pessoas.

Vários autores escreveram sobre o conceito de “não acabado”, do “*non finito*”, como o arquiteto Ignácio Bosch e José Ignácio Linazasoro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁBALOS, Iñaki. *Atlas Pintoresco. Vol 1: el Observatorio*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2005.
- _____. *Atlas Pintoresco. Vol 2: los Viajes*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2008.
- ALONSO DEL VAL, Miguel Ángel. La arquitectura como límite. In: *Arquitectura*. Madrid: Ed. COAM, n. 274, p. 24-35, 1998.
- AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios para el anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2008
- BAGLIONE, Chiara. Peter Zumthor. Construire la memoria. Conversazione con Peter Zumthor. In: *Casabella*. Barcelona: Ed. A. Mondadori, n. 728-729, p. 72-81, 2004.
- BOSH REIG, Ignacio. Intervención en el patrimonio: un continuo proceso de innovación. In: *Restauración y Rehabilitación*. Valencia: R&R, n. 79, p. 20-27, 2004.
- _____. Del fragmento al conjunto. De lo particular a lo general. In: *Restauración y Rehabilitación*. Valencia: R&R, n. 112-113, p. 4, 2010.
- _____. La ruina como valor añadido en el patrimonio. El non-finito. In: *Ingeniería y territorio*. n. 92, p. 86-95, 2011.
- BRAUNGART, Michel; MCDONOUGH, William. *Cradle to cradle. Rediseñando la forma en la que hacemos las cosas*. Nova York: McGraz Hill, 2005.
- ETXÁNIZ, Jose Manuel et al. *El Matadero Municipal de Madrid: Recuperación de la memoria*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de las Artes, 2005.
- FRANCO DÍAZ, Arturo. Naves 8 y 9 de 'Matadero Madrid'. In: *AV Proyectos*, n. 26, 2008.
- _____. Matadero Madrid. In: *Tectónica*. Madrid: ATC Ediciones, S.L, n. 39, 2012.
- FRANCO DÍAZ, Arturo; VAN TESLAAR, Fabrice. Matadero Madrid, In: *a+t. Civillities*. Vitoria-Gasteiz: a+t Architecture Publishers, v. 1, n. 29, 2007.
- _____. Intermediae_Matadero. Antiguo Matadero Legazpi, Madrid. In: *conarquitectura*. Madri: Conarquitectura Ediciones, n. 24, 2007.
- _____. Matadero de Madrid. In: *Diseño Interior, interiorismo arquitectura y diseño*. Madri: Editorial Diseño Global, n. 183, 2007.
- _____. Matadero Madrid. In: *Domus. Contemporary architecture interior*. Milão: Domus editorial, n. 908, 2007.
- _____. Matadero Madrid. In: *Revista Pasajes Construcción*. n. 34, 2007.
- GOLDBERGER, Paul. *Por qué importa la arquitectura*. Madrid: Ivorypress Essential, 2012.
- LACATON, Anne. Re-appropriation. In: *Actas de los seminarios de apoyo a la investigación Hibridación y transculturalidad en los modos de habitación contemporánea. El territorio andaluz como matriz receptiva*. Sevilla: Ed. Universidad de Sevilla y Consejería de Vivienda y Ordenación del Territorio. Junta de Andalucía, 2009.
- LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel; RIVAS QUINZAÑOS, Pilar; SANZ HERNANDO, Alberto. *Memoria histórica para el Proyecto de Rehabilitación del Antiguo Matadero Municipal de Madrid*. Madri: Servicio Histórico COAM, 2005.
- LATHAM, Derek. *Creative re-use of buildings*. Reino Unido: Donhead, v. 1, 2000.
- LYNCH, Kevin. Echar a perder. In: *Un análisis del deterioro*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- MORALES, José. La Construcción del Olvido. Memoria, Historia, Proyecto. In: *Cuadernos IV. Arquitectura y Patrimonio*. Andalucía: Junta de Andalucía. p.45-63, 1994.
- REPRESA BERMEJO, Ignacio. La expresión plástica en la degradación. In: *Restauración Arquitectónica II*. Valladolid: Ed. Universidad de Valladolid. p.145, 1998.
- VV.AA. *Reclaim. Remediate, Reuse, Recycle*. Vitoria-Gasteiz: a+t Architecture Publishers, n. 39-40, 2013.
- VALERO RAMOS, Elisa; CHACÓN LINARES, Eva. Crecer por dentro, estrategias de reciclaje urbano para el tercer milenio. In: *Actas de los Seminarios de Apoyo a la Investigación hibridación y transculturalidad en los modos de habitación contemporánea. Hibridación y transculturalidad en los modos de habitación contemporánea. El territorio andaluz como matriz receptiva*. Sevilla, 2009.
- VALERO RAMOS, E. et al. *Glosario de Reciclaje Urbano. Memorias Culturales*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2014.

O tempo do paradoso a inovação pe



OXO: na reabilitação.

JOÃO MENDES RIBEIRO

Professor do Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Portugal.

ANA MARIA FEIJÃO

Colabora no atelier João Mendes Ribeiro, Arquitecto Lda desde 2012.

Contacto: info@mendesribeiro.pt

1.

Neste texto, os editores optaram por manter a grafia das palavras usada em Portugal.

“Não-construir-nem-mais-uma-casa-enquanto-houver-uma-casa-desabitada” foi a palavra de ordem lançada por Alexandre Alves Costa ² (2013, p. 24-25), a propósito dos 25 anos do prémio de reabilitação João de Almada ³. Assertiva, a frase ilustra de forma muito clara a situação paradoxal que a arquitetura e a construção contemporânea atravessam em Portugal: “somos, atualmente, o país europeu com mais casas por habitante” (ALVES COSTA, 2013), ao mesmo tempo que só 5% do património edificado em território nacional está reabilitado, perante uma média europeia de cerca de 30%. Num país em que, há quarenta anos atrás – à data do 25 de Abril de 1974 –, havia um défice de habitação de 400 mil fogos, os atuais números excedentes de construção nova podem representar uma oportunidade para repensar a massa edificada em Portugal, do ponto de vista da reabilitação.

Na verdade, esta “crise do excesso” pode abrir um quadro de possibilidades vasto e muito rico, em que, pela primeira vez, inovar possa passar por reabilitar e não por construir de novo. O contínuo crescimento das cidades portuguesas faz agora menos sentido que nunca, sobretudo se tivermos em conta a qualidade de muito do património edificado ainda por reabilitar, cada vez menos respeitado e mais próximo da ruína. Torna-se assim quase obsoleto pensar em inovação sem ter implícita a ideia de que o podemos - mas sobretudo devemos – fazer com as estruturas edificadas que temos. Recusando uma ideia relativamente generalizada de que inovar implica fazer de novo, deve abrir-se espaços – na arquitetura, na engenharia, no ensino, na construção civil – para que inovar possa significar pensar de maneiras novas, construir de maneiras novas e viver de maneiras novas os edifícios que temos.

A chave para a eficácia de uma franca redefinição de prioridades entre a construção de obra nova e a reabilitação de estruturas pré-existentes – e sobretudo no que à inovação diz respeito – prender-se-há muito com a legitimidade, com a pertinência e com a qualidade das intervenções feitas nos edifícios. E desta forma envolverá questões tão centrais quanto delicadas: o significado de reabilitação, as suas linguagens e âmbitos de atuação, os seus limites e liberdades. Essa é uma discussão antiga e à qual supomos impossível uma resposta definitiva – ou sequer consensual –, mas perante a qual o nosso entendimento é de que reabilitar significa sempre transfor-

mar, e esse é um facto que se deve aceitar sem constrangimentos, ainda que com todo o respeito.

A ideia de “restauro crítico”, fixada em 1963 por Cesare Brandi (1963) com a publicação de *Teoria del Restauro*, defende que qualquer intervenção em edifícios pré-existentes deve ser fundada numa profunda análise ao edifício, seguida de uma avaliação crítica. Ao contrário dos ideais do “restauro científico” ou “filológico” do início do século XX, o “restauro crítico” torna central a capacidade crítica do arquiteto, dando-lhe espaço para que sejam tomadas as decisões necessárias que, baseadas na sua avaliação, permitam dar a melhor

2.

Alexandre Alves Costa (Porto, 1939) é Arquitecto pela Escola Superior de Belas Artes do Porto (1966). Desde 1970 que exerce a profissão de arquiteto em regime liberal. Colaborou, entre outros, com os arquitetos Siza Vieira, Camilo Cortesão e Sérgio Fernandez, com quem formou o Atelier 15. Herdeiro do legado de Carlos Ramos e da sua influência na reformulação do ensino da Arquitetura, compõe juntamente com Fernando Távora e Siza Vieira, entre outros, alguns dos princípios definidores da chamada “Escola do Porto”. Desenvolve desde 1972 a sua atividade como docente na ESBAP, nas cadeiras de Projeto e História da Arquitetura, tornando-se Professor Catedrático da FAUP - Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, em 1996, tendo sido membro da Comissão Instaladora desta faculdade como presidente do Conselho Diretivo. Faz igualmente parte da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra desde 1991. Entre 1974 e 1976, colabora na Comissão Coordenadora do SAAL/Norte (Serviço Ambulatório de Apoio Local), sendo responsável pelo setor de Planeamento e Apoio ao Projeto. O SAAL constitui um projeto, levado a cabo no pós-25 de abril, que apoiava, através de comissões formadas por equipas pluridisciplinares (arquitetos, sociólogos, entre outros) associações de moradores no intuito de melhorar as suas condições de habitabilidade, procurando a autoconstrução, dada a escassez de recursos, dando particular atenção às referências e necessidades de cada grupo de pessoas. Entre os prémios que obteve ao longo dos anos pode salientar-se o Grande Prémio da Associação Internacional dos Críticos de Arte /Ministério da Cultura de 2008 (Prémio AICA / MC 2008), atribuído, também, a Sérgio Fernandez, pelo trabalho moderno e de qualidade desenvolvido por ambos os arquitetos, pelo rigor histórico das suas intervenções patrimoniais, patente, por exemplo, no Estudo de Recuperação e Valorização Patrimonial da Aldeia de Idanha-a-Velha ou na recente recuperação do Convento de Santa Clara-a-Velha, em Coimbra, e ainda pela sua atividade como docente de Arquitetura, nomeadamente na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

3.

O Prémio João de Almada foi criado em 1987, e é atribuído bi-anualmente pela Câmara Municipal do Porto (CMP) a projetos que se destaquem enquanto recuperação do património edificado na cidade.

resposta possível às questões históricas, estéticas e plásticas do edifício, a par com todas as solicitações funcionais e técnicas que a intervenção possa implicar. Nesse sentido, Brandi resgata o autor anónimo e silencioso do restauro técnico absoluto, para o pôr num lugar de intervenção crítica e gesto criativo, elevando o trabalho de restauro à categoria de obra de arte.

Em linha com a posição de Cesare Brandi, acreditamos que qualquer operação de reabilitação deve constituir uma profunda e cuidada releitura do espaço. Mantendo a coerência formal, compositiva e construtiva do edifício - e garantindo a integridade das suas estruturas a manter - a reinterpretação deve ser feita de forma crítica e incisiva, aceitando sem receio as sobreposições estilísticas, históricas ou linguísticas que dela possam advir. A pré-existência deve ser enfrentada como matéria de projeto, terreno de intervenção sobre o qual o arquiteto possa trabalhar, como sempre faz, em liberdade e compromisso.

“Torna-se assim quase obsoleto pensar em inovação sem ter implícita a ideia de que o podemos - mas sobretudo devemos – fazer com as estruturas edificadas que temos. Recusando uma ideia relativamente generalizada de que inovar implica fazer de novo, deve abrir-se espaços (...)”

Da mesma forma acreditamos que o primeiro passo deverá sempre ser essa análise do edifício, da sua história e significado simbólico, artístico e sócio-cultural, da sua lógica formal e construtiva e da sua relação com a envolvente. É necessário que se compreenda profundamente o edifício para que se construa no arquiteto a sensibilidade necessária ao desenho de síntese que a obra de requalificação deve ser: aquele que permite ler com clareza tanto o edifício pré-existente como as novas intervenções, impedindo que qualquer um dos dois destrua ou anule o outro, num equilíbrio entre passado e presente medido sempre em função de cada lugar específico.

Sobre o delicado equilíbrio dos tempos será relevante lembrar a noção de *arrière-garde* que – por oposição ao *avant-garde* – Kenneth Frampton (1983, p.20) desenvolveu na década de 1980: o “regionalismo crítico”, redefinido por Frampton (1983, p.20) para demonstrar que era possível “construir arquitetura contemporânea sem negar a história, a cultura dos lugares, o conhecimento construtivo que se sedimenta ao longo do tempo” (TAVARES, 2013). Segundo Frampton (1983, p.16-30), perante um contexto em que a ameaça da globalização e a generalização otimizada da tecnologia condicionavam grandemente a criação de obra significativa, uma posição crítica e sustentada da arquitetura contemporânea só seria conseguida através de um distanciamento, feito em igual medida, tanto do mito absoluto do progresso tecnológico como do impulso reacionário e nostálgico de um regresso simplista ao vernacular perdido.

No século XX português não haverá melhor exemplo para ilustrar estas questões do que a obra atemporal de Fernando Távora, sempre capaz de evocar o passado no desenho preciso e claro do presente. “No ensino, como pedagogo, e na arquitetura, preocupou-se com os valores do lugar e da história” (MENDES RIBEIRO, 2006), incluindo-os generosamente na sua abordagem ao movimento moderno. “Tornando a arquitetura moderna sensível às formas e valores locais, estabelecendo a síntese possível entre a tradição e a modernidade” (MENDES RIBEIRO, 2006), Távora propôs intervenções intensas em significado e conteúdo que seriam precursoras de grande parte das mais significativas obras de requalificação feitas em Portugal nas décadas seguintes.

Esse quadro constitui na verdade o mapa pelo qual consideramos que a reabilitação de edifícios pode ganhar corpo, de forma sustentada, na arquitetura portuguesa contemporânea. A metodologia, como todas, deverá ser sempre flexível o suficiente para permitir ao arquiteto um método pessoal de relação com o desenho que, de acordo com as suas convicções, possa abordar a história do edifício através de uma arquitetura desenhada, introspetiva e ligada ao sítio, capaz de compreender, no tempo presente e no gesto contemporâneo, todos os tempos que atravessou. O conjunto selecionado de trabalhos que, para concluir, apresentamos, ilustra - de entre todos os que nesse quadro possam existir - um caminho possível.

Casa de Chá no Castelo de Montemor-o-Velho (1997-2000)

O Paço das Infantas é um conjunto de ruínas localizado dentro das muralhas do Castelo de Montemor-o-Velho, correspondente ao edifício do antigo paço senhorial do castelo, elevado sobre o Vale do Mondego, alinhado a sudoeste com a muralha e sobranceiro à encosta pela qual se estende a Vila de Montemor. O projeto para a construção da Casa de Chá no seu interior resultou de uma efetiva análise do recinto e de um grande esforço por interpretar e conciliar, sem perdas, a memória de um monumento em ruína com a inserção de um equipamento inteiramente novo.

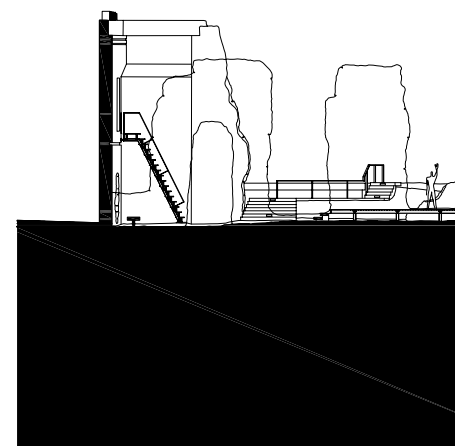
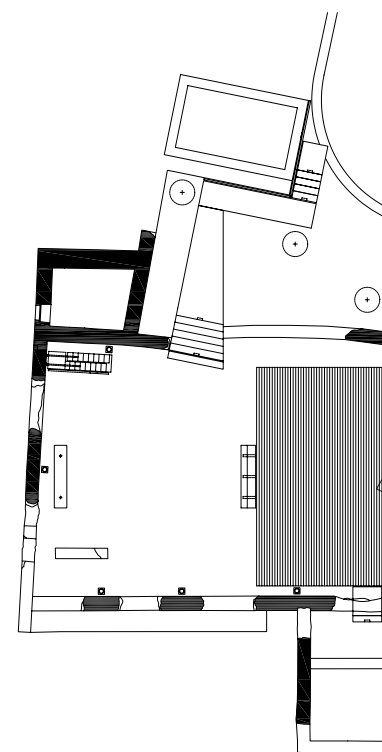
Procurou-se, por um lado, deixar em aberto todas as possibilidades de leitura da ruína e, por outro, afirmar intencionalmente um conjunto de novas interpretações do espaço. Assim o edifício foi implantado, com grande precisão geométrica, ocupando o espaço interior das paredes de pedra com uma estrutura leve que se solta da envolvente. Sumariamente, o edifício pode ser descrito como uma caixa de vidro entre dois planos horizontais – a cobertura metálica e o pavimento em madeira – cujos planos verticais de vidro simples são desprovidos de caixilharia, reforçando a imagem abstrata e desmaterializada do edifício e a sua relação autónoma, mas comunicante, com a ruína.

O pavimento interior prolonga-se para o exterior num estrado de madeira que, tal como a laje do pavimento interior, é ligeiramente elevado, soltando-se do terreno e reforçando a imagem de leveza e abstração do edifício. No exterior, um conjunto de objectos isolados é introduzido em contextos imprevisíveis, como uma escada metálica que, num piso que já não existe, dá acesso ao que ficou de uma janela.

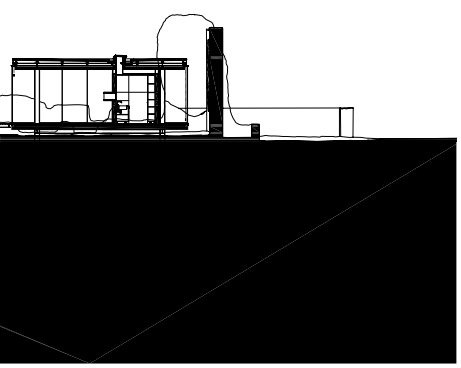
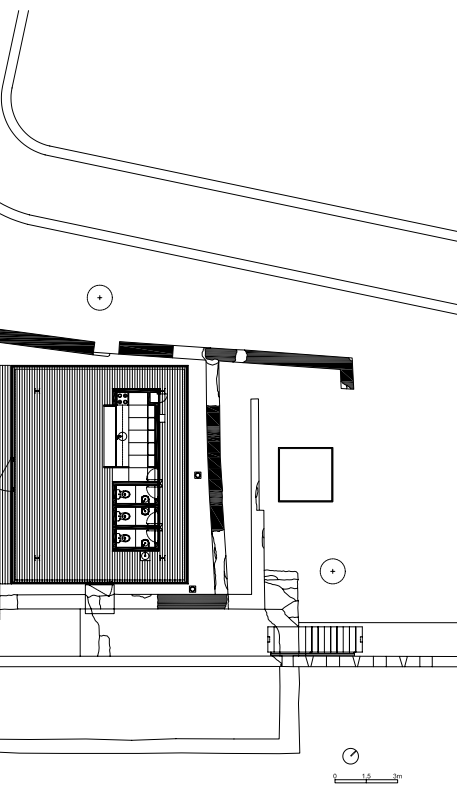


Casa de Chá, Castelo de Montemor-o-Velho.

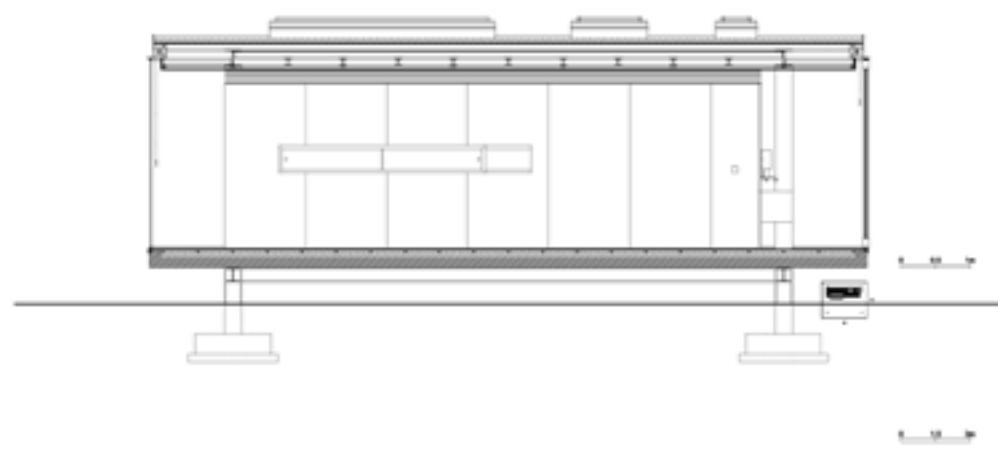
Foto de Edgar Martín, imagem cedida pelo autor.



Casa de Chá, Castelo de Montemor-o-Velho. Planta



Fonte: Imagem cedida pelo autor.



Fonte: Imagem cedida pelo autor.

anta baixa e cortes incluindo as ruínas do Paço das Infantas.

Centro de Artes Visuais - CAV (1997-2003)

O Centro de Artes Visuais, instalado na Ala Poente do Colégio das Artes, localiza-se no Pátio da Inquisição, junto à Rua da Sofia, em Coimbra. Atribuído a Diogo de Castilho, o edifício resultou da reformulação dos Colégios de S. Miguel e de Todos os Santos para o funcionamento provisório do Colégio das Artes durante a reforma renascentista da universidade, passando depois a funcionar como Tribunal do Santo Ofício (onde se mantiveram, até 1821, os cárceres, as celas de tortura e os tribunais).

O projecto de requalificação para instalação do CAV foi feito sobre premissas firmes de respeito por essa memória, conservando a estrutura histórica e preservando em absoluto o seu carácter. A reabilitação foi feita, no entanto, sem hesitações estilísticas entre passado e presente, assumindo-se de forma muito clara a marca contemporânea da intervenção e explorando o contraste entre a perenidade do edifício consolidado e a leveza de um conjunto de intervenções muito baseado em objectos autónomos e flexíveis.

No piso térreo foi criado um espaço de exposições temporárias onde, entre uma sucessão de pilares pré-existentes, painéis pivotantes permitem modelar a galeria em pequenas salas ou em corredor. No piso de cima, um contentor autónomo de madeira encerra os laboratórios, arquivos e salas de fotografia, sob um teto deixado a descoberto que mostra o sistema de asnas e madres ⁴ das sucessivas transformações feitas na cobertura ao longo dos anos, assim como a estrutura de dois lanternins, anteriormente ocultos no teto, encontrados já no decorrer do processo de reabilitação.

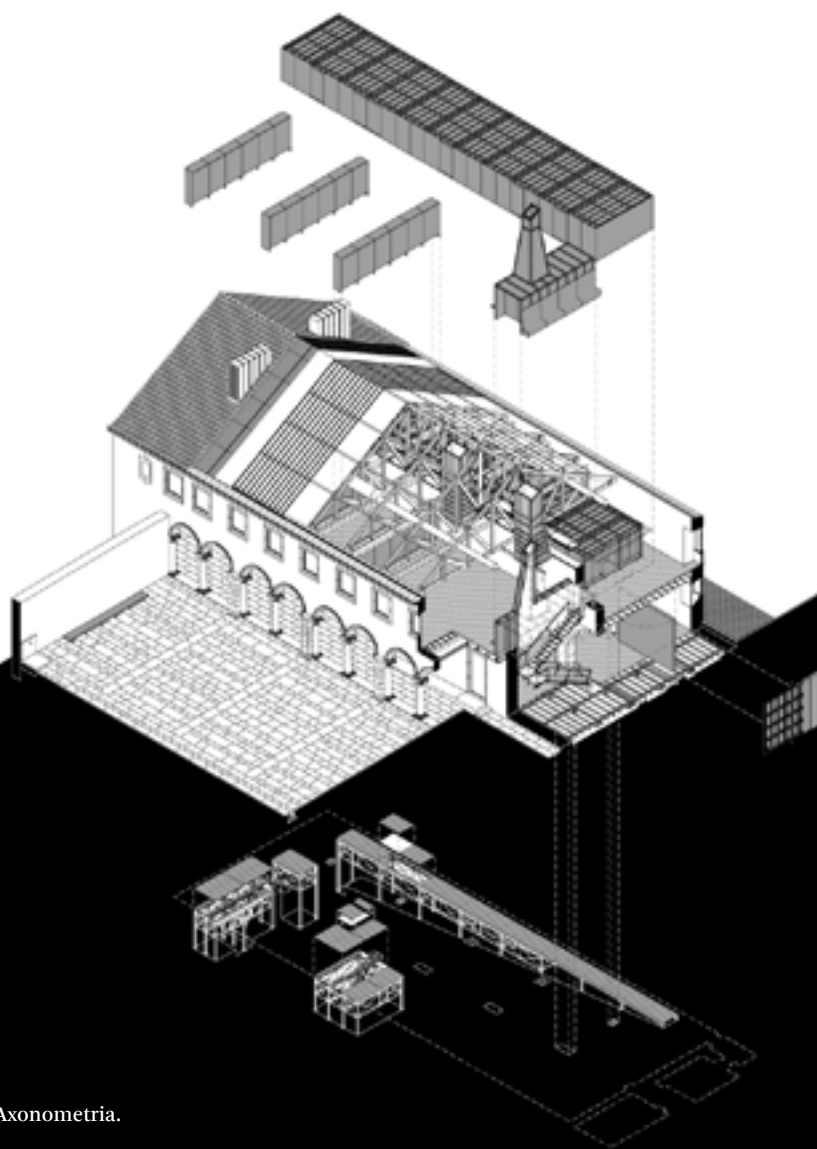
4.

Nota do tradutor: o termo “asnas” corresponde às tesouras e “madres” às terças do telhado.



Centro de Artes Visuais (CAV), Coimbra.

Foto de Patrícia Almeida, imagem cedida pelo autor.

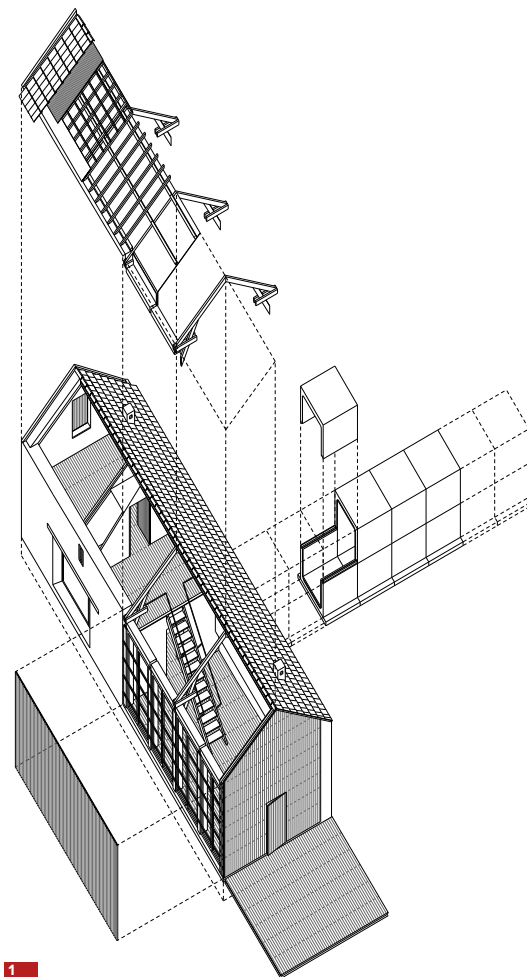


Palheiro na Cortegaça (2000-2005)

O projeto de reconversão do Palheiro na Cortegaça partiu da intenção de transformar numa pequena habitação um antigo palheiro semi-arruinado. Inserido numa propriedade agrícola com um conjunto edificado de épocas e lógicas divergentes, foi pensado com a intenção de introduzir conforto e qualificar o espaço, sem perdas na identidade do conjunto, promovendo a relação do edifício com o terreno.

A habitação foi organizada a partir da estrutura elementar do palheiro, mantendo a sua volumetria pura e bem dimensionada e sublinhando, tanto quanto possível, as regras da construção vernacular. A intenção de manter as fachadas em xisto e de reconstruir a cobertura de telha e as fachadas de madeira condicionou a organização interior do espaço, que manteve a austeridade simples das construções tradicionais do campo e a relação interior/externo do antigo palheiro.

Em termos de caracterização material, o projeto procurou respeitar ao máximo as técnicas construtivas e materiais tradicionais, introduzindo, no entanto, uma linguagem de intervenção contemporânea em determinados aspetos do interior da habitação, resultando numa materialidade unificadora, com a ambiguidade decorrente da coexistência de diferentes tempos num mesmo espaço.

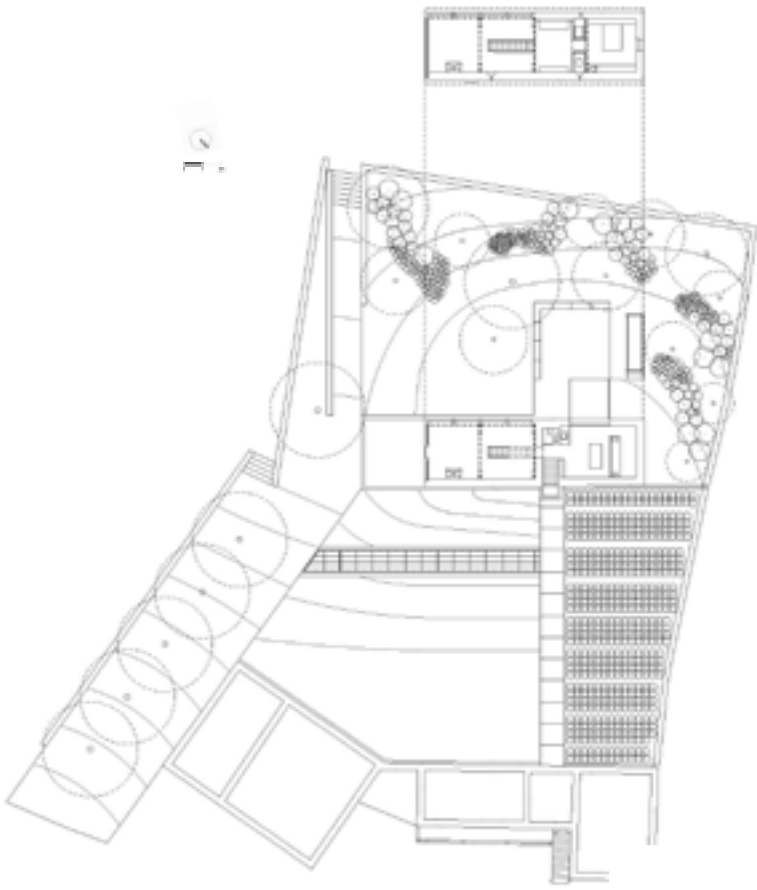


Fonte: Imagem cedida pelo autor.



Reconversão de Palheiro,
Cortegaça, Mortágua.

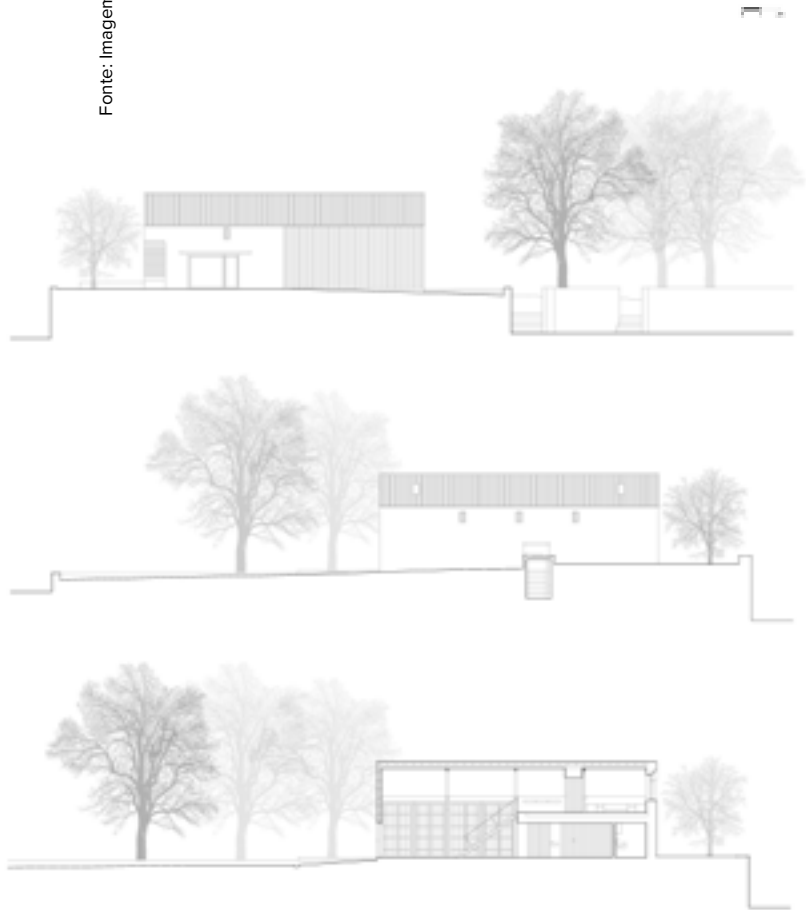
Foto de Fernando Guerra FG+SG, imagem cedida pelo autor.



2

Reconversão de Palheiro, Cortegaça, Mortágua. 1. Perspectiva explodida. 2. Planta baixa. 3. Cortes.

Fonte: Imagem cedida pelo autor.



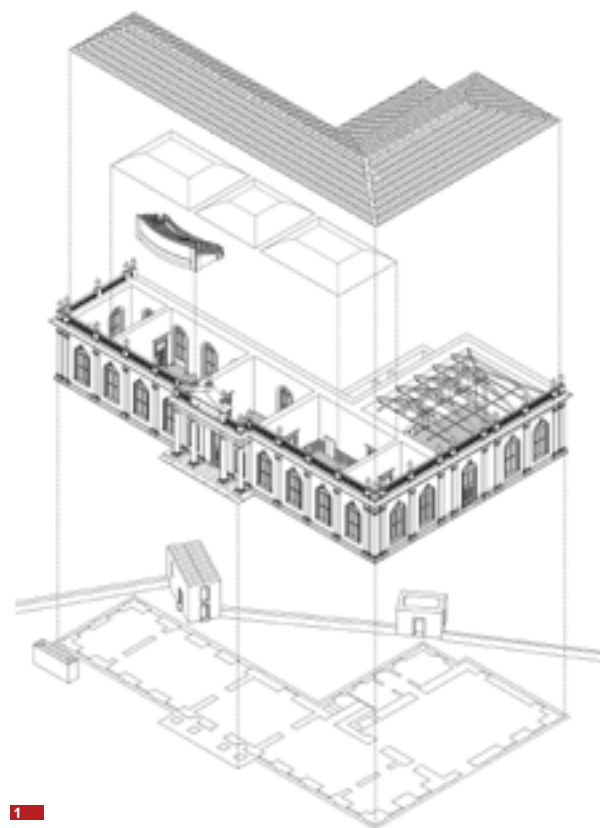
3

Fonte: Imagem cedida pelo autor.

Laboratório Chimico (2001-2007)

O Laboratório Chimico foi desenhado por Guilherme Elsdén, diretor da Reforma Pombalina da Universidade de Coimbra e construído, entre 1773 e 1775, nos terrenos das antigas cozinhas e dependências do adjacente Colégio dos Jesuítas. Essa herança teve como consequência a grande complexidade arqueológica do edifício, comprovada pelos achados que se encontraram já no decorrer das obras, e que acabariam por ter grande influência no processo. O projeto inicial foi assim profundamente reformulado, por forma a integrar os consecutivos achados arqueológicos e evidenciar a complexidade espacial do edifício, preservando as marcas dos seus vários tempos.

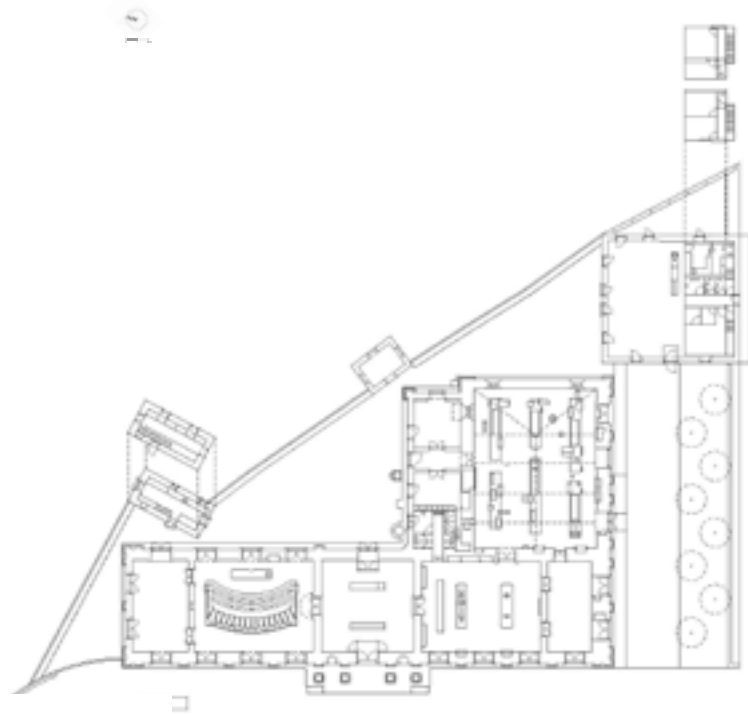
O projecto de requalificação para instalação do Museu da Ciência baseou-se num princípio de transparência entre o novo e o existente, insistindo numa inequívoca demarcação entre ambos e separando a intervenção em duas vertentes: restauro e remodelação. Nos trabalhos de restauro foram mantidos os sistemas construtivos originais e os materiais tradicionais, perpetuando a identidade e o significado histórico do edifício. Os trabalhos de remodelação centraram-se, por um lado, na clarificação do espaço pela supressão de alguns elementos desqualificados (acrescentados ao edifício ao longo do tempo) e, por outro lado, na definição de um percurso expositivo versátil e polivalente. Em alternativa à parede divisória convencional, foram criadas peças móveis e multi-funcionais, capazes de agregar serviços, equipamentos e infraestruturas. Esses elementos, com uma escala predominantemente horizontal, desprendem-se do vão do edifício, marcado pelo elevado pé-direito dos seus tetos abobadados, aproximando-se da escala do utilizador.



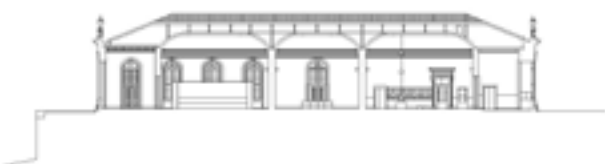
Laboratório Chimico, Coimbra.

Foto de Emanuel Brás, imagem cedida pelo autor.

Fonte: Imagem cedida pelo autor.



Fonte: Imagem cedida pelo autor.



Fonte: Imagem cedida pelo autor.

Laboratório Chimico, Coimbra. 1. Perspectiva explodida. 2. Planta baixa. 3. Cortes.

Casa da Escrita (2004-2010)

A Casa do Arco, antiga residência do poeta João Cochofel, situa-se na Alta de Coimbra, inserida num conjunto urbano denso, sinuoso e predominantemente habitacional. O projeto de reabilitação para instalação da Casa da Escrita foi desenhado prevendo a adaptação da sua estrutura marcadamente doméstica às novas funções como centro de investigação e arquivo dedicado à escrita.

Assim, a complexidade orgânica na distribuição dos espaços – gerada sobretudo pela sobreposição de zonas públicas e privadas – foi mantida, mas intercetada por um sistema racional de acessos e comunicações verticais, espaços de serviço e infraestruturas técnicas, num processo de síntese do qual resultou uma sucessão de espaços amplos, ricos e flexíveis.

No primeiro piso, os salões correspondentes à ala do século XIX – agora ocupados como biblioteca, auditório e sala de refeições – embora tenham mantido a sua configuração geral, foram significativamente alterados com a pintura integral, a branco, de tetos, paredes e peças de madeira. Esta solução, comum a toda a Casa, permitiu caracterizar um ambiente uniformemente luminoso e ligeiro, que contribui para a impressão geral de um tempo híbrido que, não fazendo uma distinção clara de elementos do passado e do presente, sintetiza de forma serena os valores de tradição e modernidade subjacentes à intervenção.



Casa da Escrita, Coimbra.

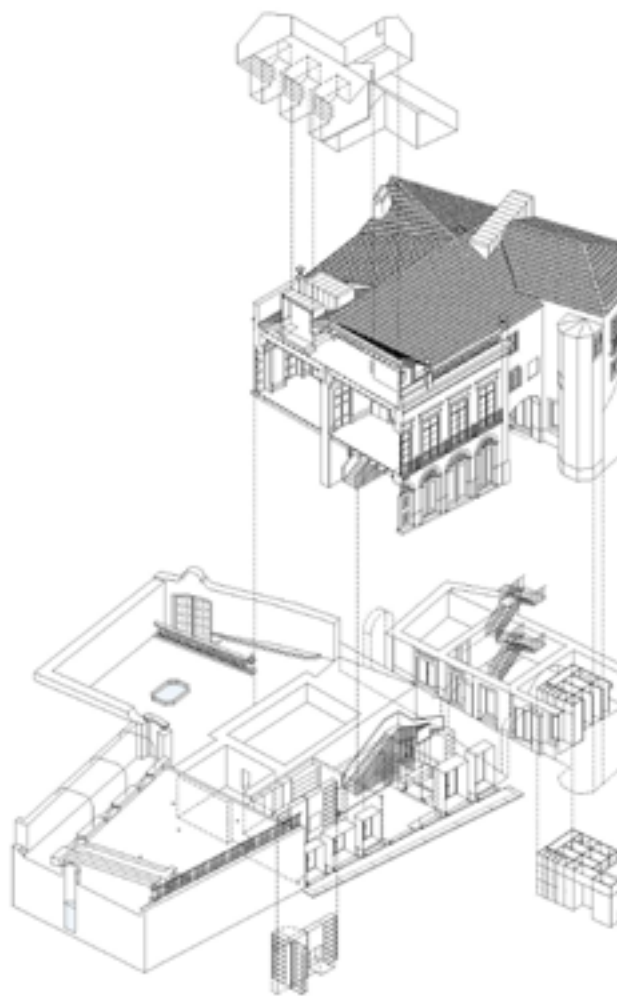
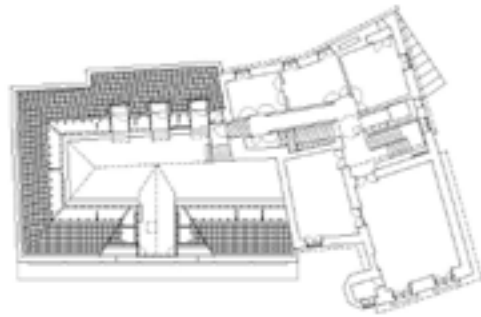
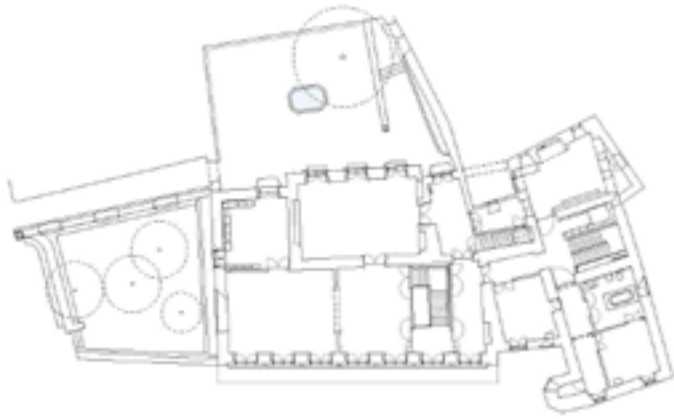


Foto do mal o menos, imagem cedida pelo autor.



2



3

Fonte: Imagens cedidas pelo autor.

Casa da Escrita, Coimbra. 1. Perspectiva explodida. 2. Planta baixa. 3. Cortes.

Centro de Artes Contemporâneas dos Açores (2007-2014)

O conjunto edificado pré-existente no qual se instalou o Centro de Artes Contemporâneas corresponde a uma antiga fábrica de álcool localizada na Ribeira Grande, na costa norte da Ilha de São Miguel, e caracteriza-se por ser um exemplar icônico da arqueologia industrial insular. O antigo complexo industrial é composto por um conjunto de edifícios num recinto murado, junto ao mar, que forma uma sucessão ritmada de escalas, relacionando-se de forma muito expressiva com o mar e com a Serra de Água de Pau.

Os edifícios novos – marcados por uma certa abstração formal, sem alusão a referências concretas – foram desenhados para receber os espaços com maior exigência técnica, cujas características não seriam compatíveis com os edifícios pré-existentes. A sua inserção foi feita de acordo com a escala e volumetria dos edifícios existentes, sem desvirtuar as qualidades espaciais do conjunto, e clarificando a distinção entre o pré-existente e o que se lhe acrescentou como leitura do novo tempo. Enquanto o existente é marcado pela alvenaria de pedra vulcânica, os novos edifícios são construídos em betão aparente com inertes de basalto local e todo o espaço exterior é pavimentado com lajeado de basalto. O tratamento uniforme das superfícies – pavimentos, muros exteriores e superfícies dos edifícios novos e existentes – procura reafirmar, mantendo subtis variações em termos de textura e acabamentos, o carácter franco e a expressiva simplicidade do edifício fabril.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

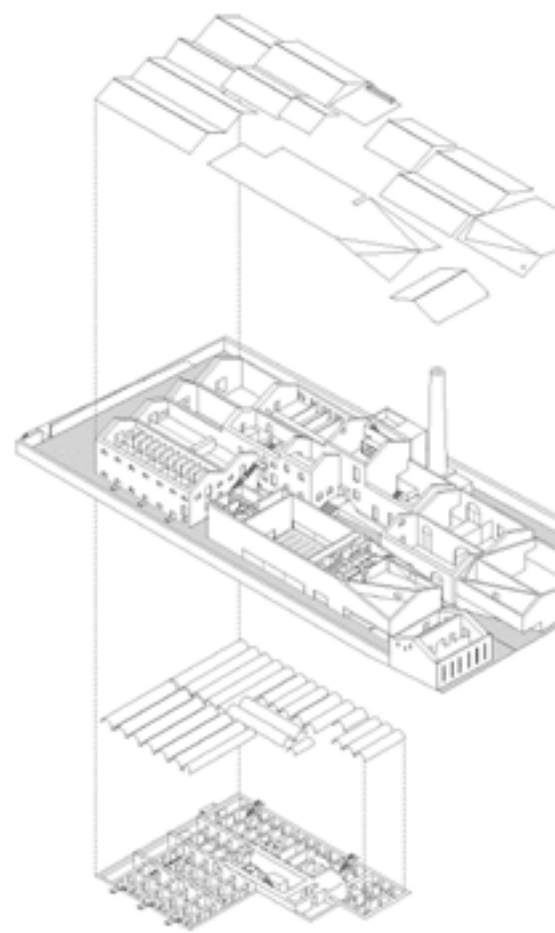
ALVES COSTA, Alexandre, citado por Sérgio Andrade. Prémio João de Almada tem 'um certo ar de família' da Escola do Porto. *Jornal Público*, 24 fev. 2013, p.24-25.

BRANDI, Cesare. *Teoria del Restauro*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1963.

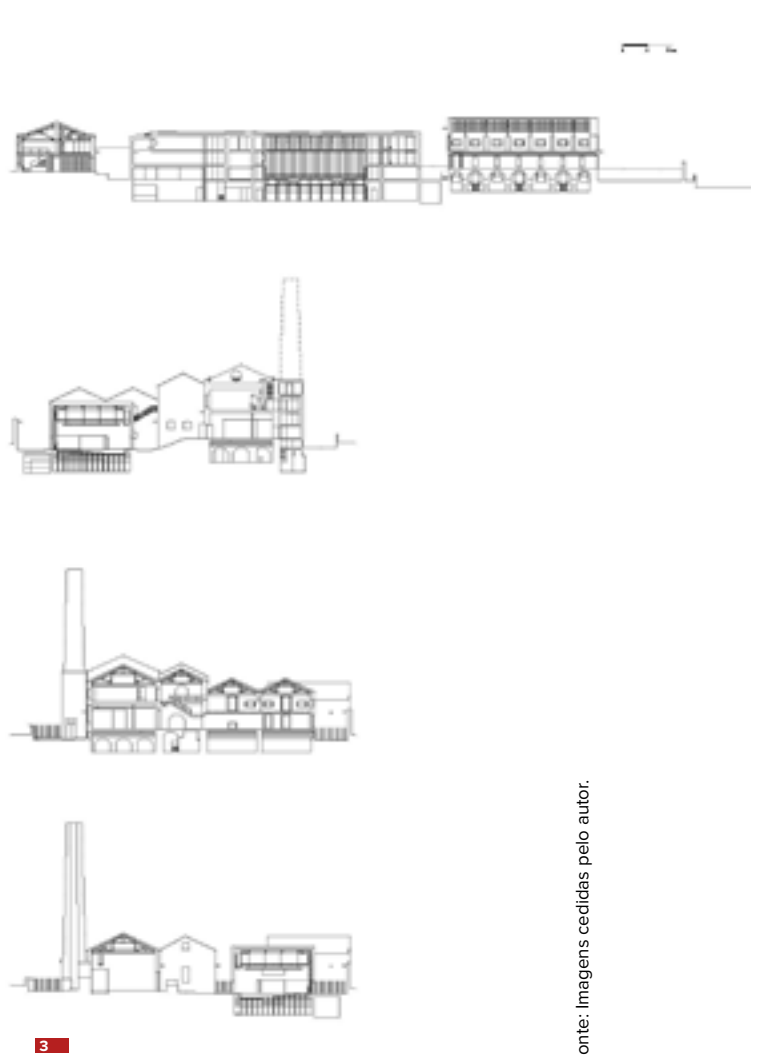
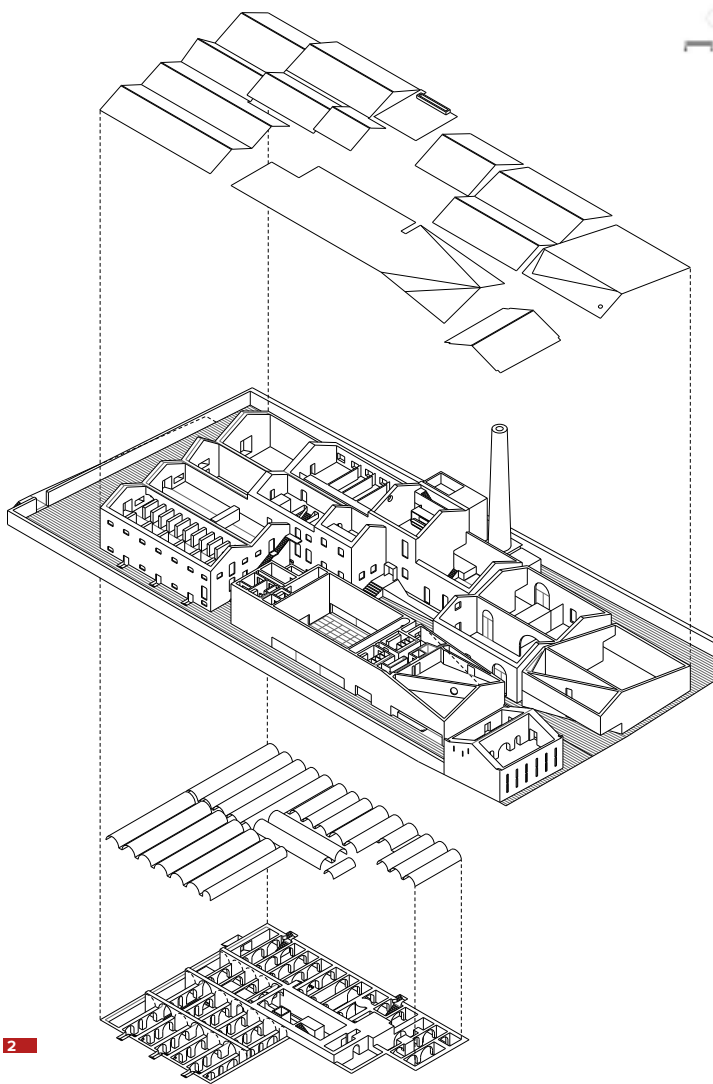
FRAMPTON, Kenneth. Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance. In: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983. p.16-30.

MENDES RIBEIRO, João. Fernando Távora: o desafio dos limites. *Revista Rua Larga*. Coimbra, n.11, p. 24, jan. 2006.

TAVARES, André, citado por Isabel Salema. Crítico Kenneth Frampton ganha prémio carreira da Trienal de Lisboa. *Jornal Público*, 15 dez. 2013, p.40.



1



Fonte: Imagens cedidas pelo autor.

Centro de Artes Contemporâneas, Açores. 1. Perspectiva explodida. 2. Planta baixa. 3. Cortes.



MANOELA ROSSINETTI RUFINONI

Professora do Departamento de História da Arte e do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Contato: rufinoni@unifesp.br

An aerial, black and white photograph of a densely packed urban neighborhood. The buildings are multi-story and built on a hillside, showing a mix of architectural styles. A prominent church with a large dome is visible in the upper right. In the lower left, a waterfront area features several small boats docked along a quay. The overall scene depicts a complex, layered urban environment.

texto e contexto:

CESARE BRANDI E AS PREEXISTÊNCIAS URBANAS¹

Introdução

A historiografia da preservação e do restauro tem atribuído ao historiador da arte Cesare Brandi (1906-1988) um papel fundamental. A partir de suas enunciações – impulsionadas pelas indagações advindas da própria prática de restauro e alimentadas pelas investigações nos campos da Estética e da História da Arte –, o caráter eminentemente cultural dos estudos sobre a restauração recebeu um grande e decisivo impulso. As questões e teorizações postas em debate pelo autor – e posteriormente reunidas na obra *Teoria da Restauração* –, repercutiram nas elaborações conceituais vinculadas ao chamado “restauro crítico”, adensando o debate a partir de sólidas reflexões pautadas pela valorização dos atributos artísticos dos bens patrimoniais, assim como pelas condições de sua apreciação e recepção. ²

No Brasil, as contribuições de Cesare Brandi, nos campos da conservação e do restauro, têm sido analisadas, sobretudo, a partir da obra *Teoria da Restauração*, publicada originalmente na Itália, em 1963. A obra circulou no Brasil em sua versão original e na tradução espanhola, até ser finalmente traduzida para o português brasileiro em 2004, iniciativa que abriu caminho para uma difusão maior de seus estudos, esclarecendo conceitos e estruturas linguísticas de compreensão relativamente difícil na língua de origem. A partir de então, muito se tem discutido sobre a pertinência da teoria brandiana para as intervenções de restauro nas preexistências arquitetônicas e urbanas. Um relevante caminho de investigação, contudo, ainda tem sido pouco explorado no contexto brasileiro: o estudo da *Teoria* em contato com a extensa obra bibliográfica de Cesare Brandi, recurso de análise que desvela o pensamento do autor num panorama mais amplo.

2.

Carbonara destaca que a teoria brandiana não contrasta com as formulações do chamado restauro-crítico, mas aborda certas questões a partir de um quadro mais amplo. Em concordância com o restauro-crítico, a teoria brandiana preconiza a prevalência da instância estética, assim como faz objeções a certos pressupostos do restauro científico ou filológico (CARBONARA, 2006, p.226).

Ao longo de sua trajetória profissional, Brandi nos legou extensa produção bibliográfica, na qual investigou uma vasta gama de temas, desde a teorização de critérios de restauro até estudos sobre crítica de arte, considerações sobre intervenções em ambientes antigos e análises sobre a política urbana italiana e os planos diretores para áreas históricas. Com isso, revelou uma visão alargada do conceito de monumento e uma significativa sensibilidade na apreensão dos elementos que qualificam as preexistências e os conjuntos construídos, temas que ganhavam espaço de debate na ebulição intelectual iniciada no segundo pós-guerra italiano. ³ O estudo da Teoria em contato com essa extensa produção bibliográfica, portanto, abre caminhos profícuos de investigação sobre o contexto teórico, cultural e político que circunscreveu o pensamento brandiano. Essa versatilidade investigativa de Brandi nos permite evidenciar um pensamento sobre restauro que não se limita às obras de arte canônicas, às pinturas e esculturas, como poderia nos sugerir uma primeira leitura, isolada, da Teoria. Pelo contrário, em sua ampla atuação investigativa, sua abordagem expande o universo de análise da História da Arte, abarcando a Arquitetura e a Cidade, elas próprias, como objetos artísticos. Neste breve artigo, investigamos, sobretudo, as antologias organizadas por Massimiliano Capati (2001) e Michele Cordaro (1994), bem como artigos avulsos publicados em periódicos italianos entre as décadas de 1950 e 1960. ⁴

3.

Para aprofundamentos sobre a obra de Cesare Brandi e para desdobramentos bibliográficos, consultar: CARBONARA, 1997, p.303-323; CARBONI, 1992; KÜHL, 2007, p. 198-211; além da extensa produção do próprio autor, sobre a qual faremos algumas referências no decorrer deste texto.

4.

Os primeiros estudos sobre a dimensão urbana da preservação no pensamento de Cesare Brandi integram as análises publicadas em RUFINONI, 2013.

A dimensão urbana da preservação e a Teoria da Restauração

Na *Teoria da Restauração*, Brandi (2004) analisou o restauro como um ato crítico dirigido ao reconhecimento da obra e de sua individualidade, a partir de criteriosos estudos sobre História da Arte e Estética. Evidenciava-se, portanto, a priorização do carácter artístico do monumento, demanda interpretativa que vinha se delineando desde os desafios interpostos pelas destruições da Segunda Guerra e do consequente limite operativo atribuído ao restauro científico. A *Teoria* (BRANDI, 2004), publicada em 1963, reúne uma série de textos publicados desde 1940 com base em investigações teóricas e também desafios práticos enfrentados pelo autor ao longo de sua experiência frente ao Instituto Central de Restauro, entre 1939 e 1961, fato que confere às suas proposições um importante vínculo entre formulação teórica e aplicação prática (KÜHL, 2007, p.202).

Na *Teoria*, Brandi defende que qualquer intervenção em uma obra de valor artístico deverá ser precedida pelo reconhecimento desta obra de arte enquanto tal. Existe, portanto, um elo indissolúvel entre o restauro e a própria obra, “pelo fato de a obra de arte condicionar a restauração e não o contrário” (BRANDI, 2004, p.29). Esclarece ainda que a apreensão da obra, por se tratar de um produto da atividade humana, pressupõe a observância de sua dúplici instância: a estética, que corresponde à qualidade do artístico pelo qual a obra é obra de arte; e a histórica, que lhe confere, como um produto humano realizado, a especificidade de um dado tempo e lugar.

Com relação à instância da utilidade, o autor a considera subordinada às demais, pois qualquer decisão a respeito estará ancorada nas instâncias estética e histórica, responsáveis pela configuração da obra em nossa percepção. Como nos lembra Carbonara (1975, p.198), Brandi reduz a duas as três instâncias – histórica, estética e prática – já enunciadas por Alois Riegl no início do século XX, e evidencia, inclusive, a retomada da teoria riegliana a partir de novas perspectivas de abordagem.

O restauro para Brandi é ato histórico-crítico, “momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro” (BRANDI, 2004, p.30). De maneira geral, em casos controversos, Brandi sugere a predileção pela instância estética, pois a singularidade de uma obra de arte em relação aos outros produtos humanos não depende de sua materialidade ou historicidade e sim de sua condição artística; uma vez perdida essa condição, teremos apenas um resíduo. O autor dá um grande passo, portanto, em direção à apreensão das qualidades estéticas da obra e reconhece que o restauro deve se fundamentar na observação das complexas particularidades que a definem, ou seja, no reconhecimento da obra enquanto dado cultural. Esse reconhecimento inclui a observação das estratificações históricas, da transformação da obra ao longo do tempo, de seus aspectos formais e materiais, baseando-se em instrumentos de reflexão oferecidos pela historiografia da arte e pela filosofia.

5.

Para o autor, a questão da funcionalidade, tema sempre presente quando abordamos a intervenção em obras arquitetônicas, pode ser considerada, porém estará sempre subordinada à fruição dos aspectos históricos e estéticos da obra. Mas, “quando se tratar, ao contrário, de obra de arte, [...] claro estará que o restabelecimento da funcionalidade, se entrar na intervenção de restauro, representará, definitivamente, só um lado secundário ou concomitante, e jamais o primário e fundamental que se refere à obra de arte como obra de arte” (BRANDI, 2004, p.26).

6.

Do reconhecimento da obra de arte em sua dúplici instância advêm os dois princípios brandianos do restauro: 1º: “restaura-se somente a obra de arte”; e 2º: “a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo” (BRANDI, 2004, p.31-33).

Brandi vem consolidar, portanto, o afastamento do restauro da ação personalizada ou empírica. Apesar das especificidades de cada caso e da conseqüente impossibilidade de estabelecer regras peremptórias de conduta, as formulações brandianas evidenciam que o restauro jamais poderá incorrer em uma escolha arbitrária; e atentam para a necessária recorrência a diversos campos disciplinares e a criteriosos estudos para orientar o caminho de qualquer intervenção a ser realizada. ⁷

A primazia da instância estética, por outro lado, não significa que a instância histórica poderá ser subestimada. Neste aspecto em particular, Brandi ressalta a dupla historicidade inerente às obras artísticas: a primeira coincide com o ato da criação e se refere ao artista, a um tempo e lugar; a segunda historicidade se refere ao fato da obra incidir no presente de modo contínuo, carregando traços de uma série de momentos que se tornaram passado. Trata-se da valorização de todas as etapas pelas quais a obra foi submetida durante o percurso de sua existência; etapas que transcrevem uma trajetória histórica e a composição gradativa de sua configuração formal.

Dessa forma, a teoria brandiana, ao abordar, sobretudo, aspectos relacionados à qualidade do artístico nas obras patrimoniais, ofereceria ricos subsídios para o aprofundamento do debate em torno da preservação e do restauro de bens culturais, seja com relação a um único monumento, móvel ou imóvel, seja também com relação à atuação sobre ambientes inteiros, abordados pelo autor como monumentos coletivos. Diante do debate que se desenvolvia naquele momento sobre os modos de intervenção em ambientes históricos (RUFINONI, 2013, p.112 et al), as análises de Brandi ofereciam novos argumentos para a compreensão dos atributos patrimoniais da composição urbana, considerando seus aspectos materiais e figurativos.

7.

Para aprofundamentos, consultar: KÜHL, 2007, p.198-211; KÜHL, 2008, p.67-71 e KÜHL, 2004, p. 103-104.

8.

Sobre as relações interior-exterior no pensamento brandiano, Carboni atenta que não se trata de uma relação puramente física, material, entre espaços fechados e abertos. Devemos considerar os aspectos compositivos / perceptivos inerentes ao interno ou ao externo que, por vezes, podem conferir características de exterioridade ao interno ou de interioridade ao externo (CARBONI, 1992, p.116).

Brandi defende que os mesmos princípios sugeridos para a restauração das obras de arte móveis (pinturas, esculturas) devem igualmente incidir sobre a restauração dos monumentos arquitetônicos. Considerada como obra artística, também a arquitetura usufrui “da dúplici e indivisível natureza de monumento histórico e de obra de arte, logo, o restauro arquitetônico recai também sob a instância histórica e estética” (BRANDI, 2004, p.131). Adverte, no entanto, que a apreensão da estrutura formal da arquitetura difere substancialmente daquela das demais obras de arte, nas quais, em geral, “a espacialidade que se realiza em uma dada figuratividade não vem à obra a partir do exterior, mas é função da sua própria estrutura” (BRANDI, 2004, p.132). Nos monumentos arquitetônicos, por sua vez, deve-se considerar os dados ambientais externos que concorrem para a conformação figurativa da obra. Nesse contexto, em uma obra de “arquitetura como exterior” deve-se considerar os vínculos compositivos entre o “espaço físico” e a “espacialidade” própria de cada obra e solicitada por cada obra; aspectos que remetem à observação tanto das relações entre a construção e o sítio onde foi erigida, como também às relações perceptivas entre os espaços arquitetônicos internos e externos. ⁸ E é essa estreita relação compositiva, indissolúvel, entre monumento e entorno, um dos fatores a impulsionar a própria apreensão do caráter monumental de certos ambientes que, ao compor a espacialidade das obras arquitetônicas, pode ainda representar um monumento coletivo do qual as obras individuais fazem parte. Dessa forma, não apenas as teorias são diretamente aplicáveis à arquitetura, como também ao próprio ambiente que a contém e que a compõe; ou seja, ao espaço externo como contendor e interlocutor da obra construída.

[...] na arquitetura a espacialidade própria do monumento é coexistente ao espaço ambiente em que o monumento foi construído. Se então, em uma obra de arquitetura como interior, a salvaguarda da dimensão exterior-interior é assegurada só pela conservação do interior, em uma obra de arquitetura como exterior, a dimensão interior-exterior exige a conservação do espaço ambiente em que o monumento foi construído. [Logo, o problema da intervenção em uma obra arquitetônica] apresenta duas faces diferentes: pode ser contemplado do ponto de vista do monumento ou do ambiente em

que se encontra que, além de estar ligado de modo indissolúvel ao próprio monumento do ponto de vista espacial, pode constituir, por sua vez, um monumento, de que o monumento em questão constitui um elemento (BRANDI, 2004, p.133).

Definida a interação monumento-ambiente, Brandi levanta algumas questões a serem observadas. Primeiramente, considera a inalienabilidade do monumento como exterior do sítio histórico no qual fora erguido, não sendo possível, por exemplo, retirar um monumento do lugar e reconstruí-lo em outra parte, exceto quando a sua salvaguarda não puder ser assegurada de outro modo.

Tal atitude representaria a alteração dos dados espaciais que fazem parte da própria configuração do monumento e in-

“ (...) não apenas as teorias são diretamente aplicáveis à arquitetura, como também ao próprio ambiente que a contém e que a compõe (...) ”

validaria, portanto, a artisticidade que o qualifica. Em segundo lugar, atenta para a problemática gerada após uma alteração significativa de um sítio histórico. Nesse caso, sugere que seja avaliado se os elementos desaparecidos ou alterados eram em si monumentos ou não.

Se não constituem monumentos em si, poderá ser admitida uma reconstituição, pois, mesmo que sejam falsos, não sendo obras de arte, reconstituem, no entanto, os dados espaciais; mas exatamente porque não são obras de arte, não degradam a qualidade artística do ambiente em que se inserem só como limites espaciais genericamente qualificados [...] mas esse não é um problema de restauração, mas, antes, de criação, que não se resolve com base em princípios, mas, sim, com a elaboração, de maneira geral, de uma imagem nova (BRANDI, 2004, p.136).

Por outro lado, se os elementos alterados são obras de arte, não se admite qualquer reconstituição. Nesse caso, o ambiente alterado deverá ser reconstituído com base nos dados espaciais e nunca a partir dos aspectos formais da obra desaparecida ou comprometida.

Foto: imagem cedida pela autora, 2014.



Ilha de Procida, Itália, descrita por Cesare Brandi:

E aqui está a surpresa. Um alinhamento de casas de todas as cores, estreitas como uma barricada, com muitas arcadas fechadas ao meio, como um olho que pisca. E num verde intenso, prepotente, quase selvagem...”. (*Procida*, In: BRANDI, 2009, p.927, tradução livre).

A “arquitetura como exterior” e a “arquitetura menor”

Essa duplicidade inerente às obras arquitetônicas conforme apresentada por Brandi – a obra considerada em si mesma ou em relação a um sítio mais amplo que se configura também como um monumento – nos remete, segundo Carbonara, à escala mais vasta que o próprio conceito de monumento começava a abarcar naquele momento: “desde o menor objeto artístico, reconhecível como monumento já em si, mas também como elemento de um contexto monumental maior, até o inteiro tecido de uma cidade, à configuração de uma paisagem ou à conformação histórica de um amplíssimo território” (CARBONARA, 1975, p.161). Essa nova dimensão conceitual, cada vez mais ampla, traz consigo uma série de problemas críticos, interpretativos e técnicos, desde a busca por novos métodos de intervenção, inclusive recorrendo ao diálogo com o urbanismo e o planejamento urbano, até os problemas impulsionados pela própria escala da arquitetura. Essa, por sua vez, devendo ser considerada sempre inserida em um ambiente preexistente, também monumental, sugere, portanto, a adoção dos mesmos instrumentos críticos de restauro empregados em quaisquer obras individuais. Carbonara atenta, ainda, para a necessidade de estender a compreensão crítica também ao “sentido de lugar”, abarcando as conexões perceptivas com o entorno de modo a assimilar dados figurativos e espaciais nas propostas de intervenção. Dessa forma, o entendimento ampliado dessa duplicidade brandiana permitiria um precioso vínculo com o urbanismo que não resultaria somente em projetos naquela escala de vista aérea, que Sitte (1992) já con-

denara, mas sim em projetos urbanos dotados de formas e percepções espaciais, sem se descuidar dos conteúdos técnicos, sociais e políticos (CARBONARA, 1975, p.161-162).

De fato, Carbonara ressalta que um dos maiores problemas de estudo e interpretação da teoria brandiana hoje é estender a sua experimentação, de início voltada ao campo da pintura e da escultura, a outros âmbitos, como a arquitetura e o restauro urbano e paisagístico; atitude que permitiria não somente a renovação dos métodos de aplicação, mas também uma provável melhoria na qualidade dos restauros efetuados na atualidade. Essa tarefa tem sido afrontada com certa timidez frente aos métodos operativos consolidados (e viciados) para os quais se voltam a maioria dos arquitetos na elaboração de projetos de restauro. Um arquiteto que procurou empregar a concepção crítica brandiana no campo do restauro urbano foi Francesco Blandino (CARBONARA, 2006, p.228) ⁹, autor do Plano de Saneamento e de Restauração da Cidade Antiga de Taranto.

O Plano Blandino, elaborado e aprovado na década de 1970, considerou toda ilha que contém a cidade antiga como “um documento de história civil, a preservar e a recolocar em evidência no conjunto de seus valores histórico-artísticos e socioculturais” (STAZIO, 1989, p.29-35). ¹⁰ O restauro urbano foi proposto pelo Plano como meio de permitir a conservação de toda a ilha; buscou-se uma operação global que abarcasse o estudo de todo o conjunto construído considerando seus aspectos materiais, figurativos e sociológicos.

9.

Nesse sentido, cabe ainda ressaltar variados autores que atualmente têm se voltado à extensão da unidade conceitual e metodológica de Brandi a outros temas não abordados diretamente em seus escritos. Kühn cita como exemplo os esforços em relação às diversas formas de manifestação cultural como o cinema, a arte contemporânea ou a arquitetura moderna, temas em estudo por autores como Heinz Althöfer, Giovanni Urbani, Michele Cordaro, Giuseppe Basile e o próprio Carbonara (KÜHL, 2007, p.202).

10.

O Plano foi confiado ao arquiteto F. Blandino em 1968, proposto em 1971 e aprovado pela região da Puglia em 1973. Uma atenção particular foi voltada à recuperação funcional e à restauração de edifícios e de elementos que constituíam a memória histórica da cidade. O plano propôs a manutenção das funções residenciais, reservando aos grandes volumes e aos antigos palácios aristocráticos a função de abrigar alguns serviços públicos que impulsionariam a revitalização do centro histórico. A execução das intervenções programadas ocorreu com a colaboração das organizações de tutela do patrimônio arqueológico e histórico-artístico-monumental. Algumas realizações do Plano Blandino foram apresentadas na Exposição Internacional de Amsterdã de 1979, por ocasião das comemorações do Ano Europeu do Patrimônio Arquitetônico (STAZIO, 1989, pp.29-35).



Foto: Imagem cedida pela autora, 2007.

Centro histórico de Bolonha, Itália.

Bolonha não foi suficientemente reconhecida, apreciada e celebrada por aquilo que é o valor singular da cidade, por seu tecido urbano, no qual estão inclusos, naturalmente, os pórticos; mas como as pernas que pertencem à pessoa humana, as quais, para serem vistas e avaliadas, devem ser destacadas do tronco. E o tronco são as casas, com janelas, portas, cornijas. É o tecido urbano que conta e não os pórticos tomados por si só.” (*Il tessuto urbano di Bologna*, In: BRANDI, 2006, p.185, tradução livre).

Piazza Navona, Roma, Itália.

A cidade, que é a própria expressão do homem que vive entre os seus e cria civilização e cultura, também deve ser capaz de suspender o homem de seu fluxo ininterrupto de preocupações e trabalhos forçados. É isso mesmo, sentando e olhando, como quem tem a sorte de ir à Piazza Navona ou à Piazza del Campo, em Siena, pode ver essas obras antigas e vigorosas do homem, reconectar-se com elas e ouvir o misterioso som do tempo que subjaz o silêncio.” (*La notte a Piazza Navona*, In: BRANDI, 2009, p.741, tradução livre).

Foto: Imagem cedida pela autora, 2014.



Com base principalmente em parâmetros tipológicos (aos quais Carbonara faz uma sutil objeção metodológica)¹¹, o Plano propôs a divisão da área em 26 setores considerados homogêneos que receberiam as intervenções sucessivamente, de modo a garantir a unidade do projeto e a sequência de sua execução. De modo geral, a hipótese de restauração da cidade antiga defendida pelo Plano Blandino comportava a eliminação de todos os aportes construtivos, internos ou externos, que contrastassem com o ambiente e “desfigurassem a face da velha cidade” (STAZIO, 1989), com especial atenção para os elementos que influenciavam negativamente na ventilação e na insolação.

Além da duplicidade da “arquitetura como exterior” – conceito que remete à qualidade artística da obra construída e do espaço que a contém e compõe –, a produção teórica de Brandi compreende, ainda, o estudo de sítios urbanos ou rurais além do caráter artístico, ou seja, trata tais artefatos a partir de uma visão alargada do conceito de patrimônio cultural. Assim, são considerados “monumentos” pelo autor, tanto os afamados artefatos artísticos, como também aqueles dotados de importância memorial, culturalmente representativos, a exemplo dos conjuntos urbanos formados pela chamada “arquitetura menor”.

Nesse ponto se deve especificar que, por monumento, entendemos qualquer expressão figurativa, seja arquitetônica, pictórica, escultórica e também qualquer complexo ambiental que seja particularmente caracterizado por monumentos singulares ou simplesmente pela qualidade do tecido construtivo de que é formado, mesmo se não relacionado a uma só época (BRANDI, 1964, p.35, grifo nosso).

A partir dessa concepção alargada de monumento, Brandi desenvolveu uma extensa produção bibliográfica voltada à observação e análise de cidades e conjuntos urbanos, textos de caráter

11.

No que tange à análise urbana tipológica empregada por Blandino, Carbonara ressalta a dívida metodológica no confronto com o pensamento de Saverio Muratori (CARBONARA, 2006, p.228).

literário que evidenciam a sensibilidade do autor na apreensão das qualidades compositivas que qualificam os conjuntos construídos, cada qual imbuído de características locais, culturais e materiais próprias. De fato, no prefácio de uma dessas obras, Argan afirma que Brandi

sabia perfeitamente que nenhum texto é lido corretamente se não for lido como contexto, e este contexto é determinado pelas obras menores que se agrupam ao redor de uma obra-prima, que derivam dessa obra-prima e formam o tecido de uma cidade, de um território, de um país, de um continente (ARGAN, 2006, p. XIV).

Essa sensibilidade para com os conjuntos construídos impulsionaria também a sua atuação crítica frente às políticas públicas destinadas à tutela desses artefatos. Em sucessivos artigos publicados notadamente a partir da década de 1950, Brandi buscou comentar e analisar diversos planos diretores, propostas legislativas e projetos urbanos destinados a áreas culturalmente significativas. De modo geral, a posição de Brandi é pontuada pelo engajamento e pelo ceticismo. Por um lado, defendia propostas normativas mais rígidas para a efetivação das ações de tutela do patrimônio urbano:

Se, então, a questão fosse resolvida numa formulação puramente jurídica, poderia ser fácil alcançar o resultado da salvaguarda. Se, por assim dizer, houvesse uma lei que realmente ‘detivesse’, nos limites historicamente determinados, o complexo edificado de uma cidade, mas de modo que realmente não fossem admitidas mais do que intervenções de simples manutenção; os proprietários infelizes do edifício monumental, do jardim com potencial área edificável, do infeliz casebre que, pelo fato de encontrar-se preso em um complexo arquitetônico não pode aspirar a tornar-se a base de um arranha-céu, colocariam o espírito em paz (BRANDI, 1956a, p.27).

Por outro lado, porém, não acreditava que essas normas pudessem surtir real efeito em um ambiente cultural contaminado pela inércia das autoridades e influenciado por ideias

equivocadas de desenvolvimento urbano. O autor demonstra a inexistência de uma consciência de urbanismo na raiz da opinião pública, em geral convencida de bom grado que a cidade pode perfeitamente continuar a crescer como o fez espontaneamente através dos séculos até hoje. Segundo o autor, o argumento de que cada época traz novas maravilhas que compensam as possíveis perdas com novas obras igualmente belas é uma afirmação muito perigosa, “uma postura [...] largamente difundida [que] se baseia numa absoluta ignorância da história” (BRANDI, 1959, p.97). Para o autor, o conjunto da cidade não poderia comportar um crescimento sucessivo, nos moldes do desenvolvimento urbano atual, pois esse inevitavelmente destruiria os ambientes antigos pela necessidade cada vez maior de criar cruzamentos e vias de comunicação entre as regiões antigas e aquelas recém-construídas.

O belo é que a hipócrita premissa de todos os planos é aproximadamente a mesma: salvar o centro histórico. Mas é possível salvar o centro histórico se a cidade continua a se expandir à ‘mancha de óleo’, em sucessivos anéis concêntricos? É claramente impossível, porque a partir de hoje e de amanhã, os cruzamentos se tornarão sempre mais difíceis e invocarão alargamentos, correções, numa palavra, demolições e reconstruções, que em pouco tempo terão alterado o tecido conectivo da cidade até torná-lo irreconhecível, e tornar-lhe inoperante a conservação (BRANDI, 1959, p.96).

Logo, a salvaguarda não poderia ser alcançada apenas com ações jurídicas de proteção das áreas históricas. Seria necessário buscar compreender os mecanismos de expansão da cidade e propor novos moldes de crescimento compatíveis com as estruturas urbanas já consolidadas. Uma alternativa seria a elaboração de uma legislação rígida que afastasse o crescimento para além dos núcleos tradicionais, já que a “necessidade de expandir as cidades”, defende o autor, “não como círculos concêntricos e sufocadores, mas em núcleos autônomos e satélites, não é mais nem mesmo um conceito a ser debatido, mas uma verdade adquirida” (BRANDI, 1956b, p.53). A aplicação de tais leis, no entanto, é o grande nó da questão.

O autor manifesta pessimismo e desconfiança na ação do poder público na Itália, onde uma “lei drástica nunca resultará drástica”, pois as próprias autoridades, que deveriam tutelá-la, muitas vezes contribuem para que seja descumprida (BRANDI, 1956a, p.27). Resta-lhe, finalmente, a confiança no poder da opinião pública para alterar essa mentalidade e exigir o respeito às normas jurídicas de preservação do patrimônio. A atenção deveria recair, portanto, na difusão da informação e na conscientização da população.

“O autor demonstra a inexistência de uma consciência de urbanismo na raiz da opinião pública”

Nesse breve recorte sobre a dimensão urbana da preservação e do restauro no pensamento brandiano, ainda que com base em uma pequena amostragem de sua extensa atuação cultural, intentamos evidenciar que as proposições do autor integram um contexto mais amplo de indagações e de construções conceituais, frutos de um particular contexto histórico e cultural impulsionado pelos debates do segundo pós-guerra. A partir dessa perspectiva, acreditamos que as proposições do autor, entendidas como contribuições históricas imprescindíveis para o amadurecimento do debate sobre a preservação de bens culturais, integram hoje um rico arsenal teórico para os estudos no campo da restauração; não por, supostamente, propor um “receituário” de como intervir em arquiteturas e obras de arte – alcinha limitadora e certamente equivocada –, mas, sim, por alimentar a trajetória de aquisições conceituais que nos tem permitido compreender as complexidades envolvidas no tratamento e na percepção de artefatos que adquiriram valores patrimoniais, em diferentes escalas correlacionadas, da obra de arte à arquitetura e ao espaço urbano que a contém e que a define. O entendimento dessas correlações de composição e percepção, na leitura da arquitetura e da cidade, poderá abrir caminho para a construção de vínculos efetivos entre as ações de preservação e a atividade urbanística, de forma comprometida e atenta às preexistências edificadas.



Piazza del Campo, Siena, Itália.



Centro histórico de Siena, Itália.

E é quase um milagre que, apesar de um Plano Diretor equivocado, bem intencionado, mas equivocado, [Siena] ainda conserve, entre os corredores das ruas e muros, áreas verdes de campos e hortas, não jardins, mas verdadeiros campos com videiras e oliveiras (...). Assim, nas ruas não se vê verde algum, são severas, quase conventuais; embora belíssimas, de tijolos e de travertino, patinadas como metais.” (*Una misura lirica*, 1965, In: BRANDI, 2009, p.1332, tradução livre).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, G. C. Viaggiando con Brandi. In: BRANDI, C. *Terre d'Italia*. Milano: Bompiani, 2006.
- BRANDI, C. *Teoria da restauração*. Trad. Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, São Paulo: Ateliê, 2004.
- _____. Ancora e sempre del vecchio e del nuovo nelle antiche città italiane [1956a]. In: CAPATI, M. (Org.). *Il patrimonio insidiato*. Roma: Editori Riuniti, 2001.
- _____. Il vecchio e il nuovo nelle antiche città italiane [1956b]. In: BRANDI, C. *Terre d'Italia*. Milano: Bompiani, 2006.
- _____. I piani regolatori della città [1959]. In: CAPATI, M. (Org.). *Il patrimonio insidiato*. Roma: Editori Riuniti, 2001.
- _____. Il nuovo sul vecchio [1964]. In: CORDARO, M. (Org.) *Il Restauro. Teoria e Pratica*. Roma: Editori Riuniti, 1994.
- _____. *Viaggi e scritti letterari*. [Antologia a cura di Vittorio Rubiu Brandi]. Milano: Bompiani, 2009.
- CARBONARA, G. Brandi e il restauro architettonico oggi. In: ANDALORO, M. (Org.) *La teoria del restauro nel novecento da Riegl a Brandi*. Firenze: Nardini, 2006.
- _____. *Avvicinamento al Restauro*. Teoria, Storia, Monumenti. Napoli: Liguori, 1997.
- _____. *La reintegrazione dell'immagine*. Roma: Bulzoni, 1975.
- CARBONI, M. Cesare Brandi. *Teoria e esperienza dell'arte*. Roma: Riuniti, 1992.
- KÜHL, B. M. Cesare Brandi e a teoria da restauração. *Pós Revista do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, v.21, 2007.
- _____. *Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização: problemas teóricos de restauro*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2008.
- _____. Questões teóricas relativas à preservação da arquitetura industrial. *Desígnio Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo*, n. 1, março 2004.
- MURATORI, S. *Studi per una operante storia urbana di Venezia*. Venezia: Istituto Poligrafico dello Stato, s.d.
- RUFINONI, M. *Preservação e Restauro Urbano*. São Paulo: Fap-Unifesp, Edusp, Fapesp, 2013.
- SITTE, C. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos* [1a. ed. 1889]. Trad. Ricardo Ferreira Henrique. São Paulo: Ática, 1992.
- STAZIO, A. Taranto: faire revivre un patrimoine négligé. In: *Patrimoine architectural: un atout pour réussir la ville*. Conférence internationale, Halifax (Royaume-Uni), 24-27 octobre 1988. Strasbourg: Conseil d'Europe, 1989.



JOANA MARTINS PEREIRA

Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação
em Arquitetura da PUC-Rio.

Contato: martinspereirajoana@gmail.com

ANA LUIZA NOBRE

Professora do Departamento de Arquitetura
e Urbanismo da PUC-Rio.

Contato: nobre@puc-rio.br

Fonte: Imagem cedida pela autora.

“Ilhas” do Porto: permanência e transformação

Uma ideia de cidade e de evolução urbana

“A cidade está na sua história”. A afirmação do arquiteto italiano Aldo Rossi (1931-1997), em seu livro “A arquitetura da cidade” (1966), expressa os questionamentos acerca da ideia de cidade iniciados na década de 1960, em meio à crise do movimento moderno na arquitetura. Seu livro é lançado na Itália no mesmo ano em que “Complexidade e contradição”, de Robert Venturi, é lançado nos Estados Unidos, e sucedido por outras publicações que, de maneiras diferentes, também discutiram a ideia de cidade no contexto do segundo pós-guerra com base na crítica ao idealismo modernista ¹.

Rossi desenvolve uma concepção de cidade e defende uma metodologia de projeto baseada na pesquisa científica, por meio da elaboração de conceitos que serão fundamentais em sua trajetória. Valendo-se dos estudos do pensador italiano Carlo Cattaneo (1801-1869), ele entende a cidade como “um imenso depósito de fadigas, obra de nossas mãos; mas, enquanto pátria artificial e coisa construída, também testemunho de valores, permanência e memória.” (ROSSI, 2016, p. 44). A cidade é vista, assim, como “algo que permanece atra-

vés das suas transformações(...)” (ROSSI, 2016, p. 65). Uma manufatura de obra coletiva e constante, através da sobreposição das camadas da história, não sendo possível pensá-la a partir de uma folha em branco.

A partir do pensamento do também arquiteto italiano Ernesto Nathan Rogers (1909-1969) acerca das “preexistências ambientais” ², Rossi vai formular uma metodologia projetual que parte da análise das cidades existentes, atentando em particular para tipologias que permanecem ao longo do tempo por manterem uma relação com a cultura e com a memória do lugar.

1.

Dentre as quais destacam-se “O território da arquitetura”, de Vittorio Gregotti (1966); “A sociedade do espetáculo”, de Guy Debord (1967); e “O direito à cidade”, de Henri Lefebvre (1968).

2.

Em texto publicado em 1955, “Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei”, Rogers diz que só é possível projetar considerando as pré-existências. Para ele, isso significa estar atento ao que sugere o ambiente, não só do ponto de vista físico, mas também afetivo, ligado à memória coletiva.

Neste sentido, a pesquisa tipológica de Rossi equivale a ler a cidade a partir da sua história, buscando as formas e elementos que permanecem e são ressignificados, enquanto as funções se alteram com o tempo.

O pensamento de Rossi tem relação com uma discussão sobre as preexistências que é fundamental no ambiente cultural italiano dos anos 1950-60, onde o embate com o passado é particularmente desafiador no segundo pós-guerra.

Para Rossi, não faz sentido preservar algo à maneira do passado. Os elementos urbanos possuem uma dinâmica que não deve ser fixada em uma tentativa de museificação contrária à ideia de cidade manufaturada, em constante transformação, que ele defende: “(...) [neste estudo] não se estabelece nenhuma diferença entre cidade antiga e moderna, entre um antes e um depois, do ponto de vista do manufato; (...)” (ROSSI, 2016, p. 163).

Para ressaltar essa posição, Rossi critica o que se entende por “ambiente”:

(...) o ambiente parece estranhamente ligado à ilusão, ao ilusório; (...) nada tem a partilhar com a arquitetura da cidade; é concebido como uma cena, e, enquanto cena, exige ser conser-

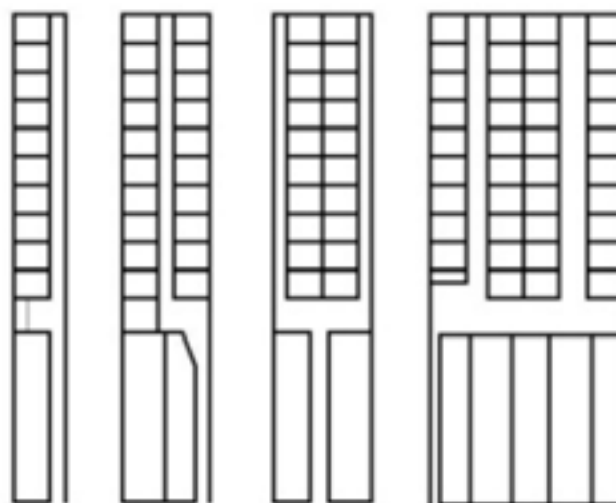
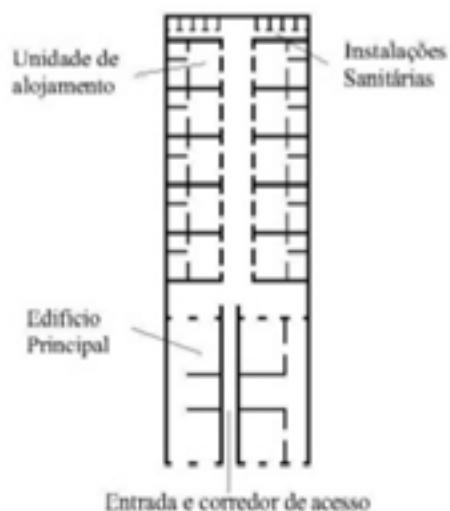
vado mesmo nas suas funções. (...) esse conceito de ambiente é aplicado e recomendado, com frequência, por aqueles que pretendem conservar as cidades históricas. (ROSSI, 2016, p. 159).

Assim entendido, o ambiente não contribuiria para a evolução da cidade nem para o seu entendimento. Para Rossi, a análise das cidades deve partir antes do estudo da sobreposição dos rastros da história, da permanência dos tipos, das alterações nas funções e da singularidade dos fatos urbanos.

É com base nesse pensamento e sua relação com o fazer arquitetônico contemporâneo que vamos analisar dois momentos ligados à permanência e transformação das “ilhas”, uma tipologia arquitetônica característica da cidade do Porto, em Portugal: o projeto do Bairro da Bouça, desenvolvido entre 1973 e 2006 por Álvaro Siza, e algumas reabilitações mais recentes [8](#).

3.

Esse estudo tem origem no Trabalho de Conclusão de Curso da autora, concluído em 2017 no DAU/PUC-Rio (https://issuu.com/joanamartinspereira/docs/tcc_joanamartins_2017.2). A pesquisa prossegue atualmente como dissertação de Mestrado, também sob orientação da profa. Ana Luiza Nobre, na PUC-Rio.



Fonte: TEIXEIRA, MC. Habitação popular na cidade oitocentista: as ilhas do Porto. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, [1995], 1995.

Conformação espacial das “ilhas” e seus lotes.



Fonte: Google

Ilhas de Herculano em imagem de satélite em outubro de 2017.



Fonte: Google

Ilhas de São Victor em imagem de satélite em outubro de 2017.



Fonte: Acervo Alexandre Alves Costa

Ilhas do Porto na década de 1970.

As “ilhas” do Porto

A expansão industrial do século XIX produziu uma migração grande para as cidades, tornando a produção de moradia cada vez mais insuficiente ou inacessível aos que chegavam. Diversas respostas para esse problema surgiram nas grandes cidades do mundo; no Porto, a população de baixa renda morou em grande parte em habitações precárias denominadas “ilhas”. Essa configuração foi, em geral, resultante de um tipo de parcelamento do solo que gerou lotes muito estreitos e profundos, nos quais as casas dos proprietários eram usualmente implantadas na frente, sobrando os fundos para área livre e quintal. A demanda crescente por habitação provocou a sublocação dos fundos dos lotes - menos apreciados por não terem acesso direto à infraestrutura viária - onde se construíram casas baixas, coladas umas às outras, acessíveis apenas por um corredor estreito.

Essa organização espacial em forma de pente, com as casas em fiadas perpendiculares à rua, garantia rendimentos econômicos ao proprietário do lote, ao mesmo tempo em que mantinha as casas operárias escondidas dos olhos da rua, criando uma espécie de “gueto”. Em geral, a entrada nas “ilhas” se dava por portões estreitos. As casas não possuíam instalações sanitárias e os banheiros coletivos, em número menor que o de casas, geralmente eram instalados no final do corredor.

O prolongamento, por décadas, dessas condições de habitação se relaciona com a história política do país. Portugal viveu um longo período do século XX sob um regime ditatorial liderado por Salazar. Após 48 anos de opressão, um golpe militar, em 25 de Abril de 1974, deu início ao período democrático. Foi o Movimento das Forças Armadas (MFA) que liderou essa ação, mais conhecida como Revolução dos Cravos.



Fonte: Acervo Alexandre Alves Costa

Ilhas do Porto na década de 1970.

“Após 48 anos de opressão, um golpe militar, em 25 de Abril de 1974, deu início ao período democrático. Foi o Movimento das Forças Armadas (MFA) que liderou essa ação, mais conhecida como Revolução dos Cravos.”

Quando estourou a Revolução, o panorama socioeconômico era crítico e o déficit habitacional chegava a 500.000 unidades, sendo a população total de 8,6 milhões à época. Falavam programas sociais que promovessem a mobilidade social. Somente em 1968, o último presidente do regime lança o Fundo de Fomento à Habitação. Essa medida derradeira pregava os preceitos modernistas de habitação, como o realojamento das famílias em bairros isolados nas periferias das cidades.

Pouco antes da Revolução dos Cravos, 60% dos operários do Porto viviam em “ilhas”. Essa estrutura urbana, característica da cidade do Porto, permitiu a permanência das populações pobres no centro da cidade, apesar da falta de condições básicas de sobrevivência.

Tal realidade só foi alterada depois da revolução, quando a demanda por habitação de qualidade e direito à cidade tornou-se o foco das pautas. Os moradores das “ilhas” portuenses



Banheiros coletivos atualmente em desuso.

tiveram papel central nessas reivindicações, organizando-se em associações de moradores e entoando o lema “casas sim, barracas não”. Foi também criado um programa nacional de habitação, denominado Serviço de Apoio Ambulatório Local, o SAAL. O programa tinha como princípio a participação dos moradores nos processos de projeto, em conjunto com um corpo técnico, e sua realocação em novas construções próximas às de origem.

Os desdobramentos projetuais gerados pelo envolvimento dos moradores e pelos diferentes contextos urbanos foram muito diversos, visto que não havia uma diretriz única quanto à forma, ao programa ou ao sistema construtivo. O programa teve uma curta duração, sendo interrompido bruscamente



Fonte: Imagens cedidas pela autora.

em 1976, longe de resolver o déficit habitacional da época. Deste modo, muitas “ilhas” continuaram existindo ao longo dos anos.

A despeito das políticas públicas seguintes e das mudanças nos indicadores sociais e na demanda habitacional, restam ainda hoje, no Porto, cerca de 930 “ilhas”, onde vivem mais de 10.000 pessoas, segundo estudo recente da Câmara Municipal. A condição atual das “ilhas” é bem diferente de décadas atrás, porém: os banheiros coletivos normalmente encontram-se desativados, por vezes usados como depósitos; muitas casas foram reformadas, tendo encanamento e sistema de calefação; o número de moradores por casa diminuiu, melhorando as condições de habitabilidade.

Em 2015, a Câmara do Porto encomendou um estudo denominado “‘Ilhas’ do Porto - Levantamento e Caracterização” com o intuito de mapear as condições atuais das ilhas e propor soluções. Os modelos de intervenção defendem, a depender do caso, desde a demolição até a reabilitação. A prefeitura começou, em 2016, um projeto-piloto ao reabilitar a Ilha de Bela Vista ⁴. O mesmo modelo deve ser seguido para outras “ilhas” da cidade, mantendo os moradores originais e abrindo espaço para novos moradores.

Contrariamente às políticas anteriores de erradicação das ilhas - como o Plano de Salubridade das Ilhas (1956), o Plano de Melhoramentos do Porto (1956-1966) e o Plano Especial de Realojamento (PER), de 1993 -, hoje pensa-se também em seu potencial turístico. Já há roteiros guiados pelas ilhas ⁵ e a reabilitação das casas começa a atrair o interesse pelo aluguel por temporada.

As obras não dependem apenas do poder público, já que muitas “ilhas” são de propriedade privada. Na Rua de São Victor, por exemplo, um projeto privado promoveu a reabilitação de uma “ilha”, transformando-a em residências artísticas ⁶. Na mesma rua, uma “ilha” inteira foi convertida em um hostel com nove apartamentos ⁷. Essas ações recentes mostram possibilidades e desafios atuais, modificando as funções e melhorando a qualidade das instalações, com novas entradas e pátios para iluminação e ventilação. Alguns portueses, no entanto, já alertam para o processo de gentrificação em curso, em consequência da alteração do modo de vida tradicional das “ilhas”.



Fonte: Imagem cedida pela autora.

Ilha de Herculano em outubro de 2017.

4.

<https://cerejeirafontesarchitects.com/pt/>

5.

Pode-se solicitar a inclusão das ilhas, por exemplo, no roteiro guiado por um grupo de arquitetos que promove, desde 2012, caminhadas por pontos turísticos alternativos na cidade do Porto <https://theworsttours.weebly.com/>

6.

<http://www.baau.pt/project/ilha-s-vitor/>

7.

<https://www.facebook.com/99ColoredSocks/>



São Victor em outubro de 2017.

Uma das intervenções envolve o arquiteto Álvaro Siza, convidado em 2014 pelo escritório Pedra Líquida para projetar a reabilitação de um conjunto de “ilhas” do Monte da Lapa ⁸. Anos depois de ter se tornado conhecido internacionalmente pelo projeto de habitações para realocar os moradores das “ilhas” no contexto do SAAL, o arquiteto agora é chamado a intervir diretamente sobre uma delas. O projeto engloba um apart-hotel de 8 casas, uma pousada de 6 quartos e um café miradouro. Para reduzir o risco de gentrificação, o projeto se propõe ainda a reabilitar 11 casas de uma “ilha” adjacente mantendo seus moradores no local. Os responsáveis pelo empreendimento defendem sua integração com o tecido residual envolvente como maneira de contrariar o padrão hoteleiro desenraizado do contexto urbano.



Fonte: Imagens cedidas pela autora.

Siza já demonstrou grande capacidade de lidar com as “ilhas”, integrando-as à cidade, como no Bairro da Bouça. Ainda assim, há quem faça fortes críticas à ideia de juntar moradores originais com turistas em um mesmo complexo, como se estivessem a usar os moradores como parte do cenário de um “turismo dos modos de vida”. Para a arquiteta Joana Coutinho, a despeito da preocupação quanto aos moradores remanescentes, deve-se pensar se o turismo é a melhor solução para as “ilhas” vazias ou abandonadas.

8.

<https://pedraliquida.com/projectos/212-monte-da-lapa>

“A preocupação com a turistificação e com a mudança no perfil dos moradores através de sua reabilitação é, portanto, compreensível, visto que muitos deles estão na mesma casa desde que nasceram, possuindo grande relação afetiva com o espaço onde cresceram.”

Como parte da história e cultura do Porto, as “ilhas” expressam o pensamento de Rossi, de que “a forma dos lotes de uma cidade, a sua formação, a sua evolução, representa a longa história da propriedade urbana; e a história das classes profundamente ligadas à cidade” (ROSSI, 2016, p. 57). A preocupação com a turistificação e com a mudança no perfil dos moradores através de sua reabilitação é, portanto, compreensível, visto que muitos deles estão na mesma casa desde que nasceram, possuindo grande relação afetiva com o espaço onde cresceram.



Fonte: Imagem cedida pela autora.

Entrada da Ilha de Herculano em outubro de 2017.



Fonte: Agência Lusa.

Imagens da reabilitaçãoda Ilha de Bela Vista.



Fonte: <https://www.facebook.com/99ColoredSocks/>

Hostel 99 Colored Socks.

Siza e o Bairro da Bouça

O SAAL se diferenciou das demais políticas públicas relativas às “ilhas” por não defender sua erradicação e ir contra o deslocamento de seus moradores para bairros periféricos. O programa exigia que os moradores se organizassem em forma de associação e solicitassem uma brigada técnica: grupo de trabalho formado por arquitetos, engenheiros e demais técnicos em conjunto com os moradores. Uma vez formada a brigada, começavam as negociações pelo terreno e financiamento, dando início ao projeto.

O arquiteto Álvaro Siza elaborou dois projetos para o SAAL, ambos no Porto: São Victor e Bouça. O terreno onde hoje se encontra o Bairro da Bouça estava inicialmente destinado a um empreendimento para funcionários do Ministério da Justiça. Esse projeto começou em 1973, ligado ao Fundo de Fomento de Habitação, com projeto dos arquitetos Siza e Francisco Guedes de Carvalho. Após a criação do SAAL, os moradores de “ilhas” próximas, que já haviam se organizado para ocupar prédios ociosos, mobilizaram-se para incorporar esse projeto ao programa. Eles se articularam em forma de associação e conseguiram que o projeto fosse englobado no SAAL, recebendo uma brigada técnica em fevereiro de 1975. No entanto, com o fim do programa, em 1976, as obras foram paralisadas, com apenas 56 unidades concluídas, do total de 128 previstas. O projeto permaneceu incompleto até 2001, quando foi retomado e finalizado em 2006.

O terreno está localizado em área central e muito valorizada do Porto. Sua forma trapezoidal é delimitada por duas ruas e pela via do metrô. As unidades, atualmente, estão implantadas em 4 blocos dispostos paralelamente entre si e alinhados a uma das ruas. Os blocos possuem comprimentos diferentes, indo de ponta a ponta do terreno, havendo quantidades diferentes de unidades em cada um deles. Todos os blocos são compostos por duas unidades duplex sobrepostas, totalizando 3 pavimentos. O acesso ao duplex superior se dá através de escadas nas laterais de cada bloco, que também possuem uma unidade comercial em sua extremidade.

Se observarmos as linhas de força do projeto, percebemos claramente a leitura que Siza faz do tecido urbano envolvente. O projeto não está solto no terreno, não foi desenhado a partir da folha em branco. Siza busca referências no traçado



Um dos pátios do Bairro da Bouça, em outubro de 2017.

das ruas, na volumetria dos quarteirões e nas preexistências vizinhas. Ele faz uma releitura da tipologia das “ilhas”, pensando não na sua precariedade e insalubridade, mas no valor de comunidade que enxerga aí.

No projeto de Siza, todas as unidades têm três quartos, sala, cozinha integrada e banheiro. Entretanto, a unidade inferior tem, no térreo, os dois quartos e banheiro e, no andar de cima, sala, cozinha e um quarto; enquanto a unidade superior tem sala, cozinha e quarto no primeiro pavimento e os outros dois quartos e banheiros no pavimento superior. Todos os apartamentos possuem entradas nos dois níveis, sendo a entrada principal do apartamento inferior feita pelas escadas individuais que marcam a fachada dos blocos.

As unidades são organizadas em sentido transversal à circulação, com aberturas para os dois lados dos blocos. Essa implantação forma entre os blocos uma área de convívio aberta para a cidade: três pátios que podem ser acessados a partir de passagens no nível térreo de cada bloco, permitindo o cruzamento do espaço por qualquer um. À época da primeira fase de construção, o que hoje é a linha de metrô de superfície era uma linha de trem. Siza projeta um muro que protege acusticamente o conjunto da linha de trem, com passagens para os

pátios. A inserção na malha urbana faz do projeto parte da cidade, sendo atravessado cotidianamente por seus habitantes, possibilitando e conectando caminhos.

Os pátios fazem clara alusão à organização das “ilhas” do século XIX, onde havia uma separação do espaço íntimo (interior das unidades) do espaço de convívio (pátio/corredor). Todavia, esse corredor nas “ilhas” era escuro, sem ventilação e insalubre, medindo em geral entre 1 e 2 metros de largura. Ao mudar sua dimensão e proporção - na Bouça, a distância entre os blocos é de 15 metros - o que antes era um beco é transformado em um pátio.

O pátio torna-se um espaço de transição entre o espaço público da cidade e o espaço de convívio comunitário, que favorece as trocas e relações comunitárias. Todas as unidades se abrem para esses pátios, conectando-se com eles visualmente e sonoramente. Em visita ao conjunto ⁹, uma das moradoras relatou que os pátios apresentam diferentes usos. O pátio das

9.

Como parte do processo de pesquisa, a autora visitou o projeto em outubro de 2017.

escadas, por exemplo, é chamado pelos moradores de “estádio”, em função da posição das escadas e do hábito que se instituiu de usá-las para sentar e conversar com os vizinhos. Esse também é o pátio onde acontecem as tradicionais festas de São João, que atraem pessoas de toda a cidade e usam a cobertura do depósito semienterrado.

Outro artifício importante para fortalecer esse contato com a malha e a ambiência da cidade é a implantação de equipamentos localizados nas extremidades de cada bloco, no lado oposto à linha de metrô, criando uma transição entre o privado (o conjunto) e o público (a cidade). Diferentemente das “ilhas”, onde o encontro com a rua era bloqueado pelas casas burguesas que ocupavam a frente do lote, esses equipamentos não apenas abrem a visão para o interior do conjunto como tornam-se um ponto de atração para ele. Esses equipamentos, inicialmente, seriam usados pela Associação de Moradores, sendo previstos uma lavanderia, biblioteca local e a sede da cooperativa. Porém, eles foram convertidos em espaços comerciais que hoje abrigam escritórios de arquitetura, uma clínica dentária e uma agência de trabalho temporário.

“O pátio das escadas, por exemplo, é chamado pelos moradores de “estádio”, em função da posição das escadas e do hábito que se instituiu de usá-las para sentar e conversar com os vizinhos.”



Fonte: Produção da autora sobre imagem do Google.

Linhas de força da implantação do projeto.



Fonte: FLECK, Brigitte; SIZA, Álvaro; WANG, Wilfried.
O'NFM 1 Bouça: Bouça Residents Association Housing.
Austin: The University of Texas at Austin, 2008.

Planta-baixa do nível 1 do Bairro da Bouça, na segunda fase.



Fonte: Imagem cedida pela autora.

Pátio com gramado, em outubro de 2017.

A cidade participa

Como se vê, a tipologia das “ilhas” está presente de forma intensa no projeto de Siza, porém isso de modo algum limitou sua ação projetual. As mudanças nas dimensões das áreas comuns e no encontro com a malha urbana geram uma nova maneira de se relacionar com a cidade e qualificam o habitar, reafirmando o conceito de tipologia de Rossi como algo que se conecta com o conceito de preexistência de Rogers. Ou seja, algo que tem permanência, e ao mesmo tempo admite transformação. Seguindo a trilha aberta por Rossi, nenhum dos dois projetos de Siza para o SAAL busca remeter ao passado de forma nostálgica, mas sim, aprender com ele, citá-lo e referenciá-lo. Para Siza, é essa continuidade que garante a evolução. Por isso é fundamental que tenha redesenhado o habitar em “ilhas” abrindo o projeto para a cidade, revisando sua tipologia. Ao contrário das “ilhas” originais, onde os

habitantes permaneciam invisibilizados e marginalizados, a Bouça insere os moradores na cidade, fortalecendo os laços de cidadania e o convívio social e urbano. Essa ação projetual reflete o sentimento do 25 de Abril, que chama à ação seus moradores para se tornarem protagonistas da sua história. Os moradores se tornam agentes, adquirem cidadania e passam a participar da vida da cidade.

Assim, ao ressignificar as “ilhas”, Siza contribui para a evolução da cidade como “*locus* da memória coletiva”, no sentido formulado por Rossi (ROSSI, 2016, p.171). Ao se abrir para a cidade, a Bouça expõe as tensões da Revolução dos Cravos, inscrevendo na malha urbana essa memória como esperança de uma cidade mais inclusiva e participativa.

Mais do que seus moradores, quem participa na Bouça é a cidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANDEIRINHA, José António. *O Processo SAAL e a arquitectura no 25 de abril de 1974*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007.
- COUTINHO, Joana. *As «ilhas» do porto e o turismo dos modos de vida*. 2017. Disponível em: <<http://www.revistapunkto.com/2017/09/as-ilhas-do-porto-e-o-turismo-dos-modos.html>>. Acesso em: 19 abr. 2018.
- FLECK, Brigitte; SIZA, Álvaro; WANG, Wilfried. *O'NFM 1 Bouça*: Bouça Residents Association Housing. Austin: The University of Texas at Austin, 2008.
- LEITÃO, Maria Margarida de Albuquerque. *O Bairro da Bouça: Um contributo para o entendimento do SAAL no debate da Habitação Social*. 2010. 194 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Faculdade de Ciências e Tecnologia da Uc, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2010. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/14066>>. Acesso em: 07 mar. 2017.
- Livro Branco do SAAL 1974-1976*. Porto: FAUP Publicações, 1976
- O Processo SAAL: Arquitectura e Participação 1974-1976*. Porto: Fundação Serralves, 2014.
- ROGERS, Ernesto Nathan. *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*. In: BIRAGUI, Marco. DAMIANI, Giovanni (org). *Le parole de'li architettura. Un'antologia di testi teorici e critici: 1945-2000*. Torino: Einaudi, 2009.
- ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. Lisboa: Edições 70, 2016.
- TEIXEIRA, MC. *Habitação popular na cidade oitocentista: as ilhas do Porto*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, [1995], 1995. (Textos universitários de ciências sociais e humanas). ISBN: 9723107007.
- VÁZQUEZ, Isabel Breda. CONCEIÇÃO, Paulo. (coord). *“Ilhas” do Porto: Levantamento e caracterização*. Porto: FEUP, 2015

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- PAREDES Meias (Bairro da Bouça - Siza Vieira). Direção de Sandro D. Araújo. [s.i.]:MUZZAK / CINEMACTIV e RTP 2, 2009. (52 min.), color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=M7ZYok4hTeU>>. Acesso em: 20 julho 2017.
- VIZINHOS: A revolução e as casas de Siza na Bouça. Direção de Cândida Pinto. Porto: Sic Notícias, 2016. (38 min.), color. Disponível em: <<http://sicnoticias.sapo.pt/programas/vizinhos/2016-05-28-Vizinhos-A-revolucao-e-as-casas-de-Siza-na-Bouca>>. Acesso em: 03 mar. 2017.





o projeto sobre preexistências:

UMA ANÁLISE

DA OBRA DO

ESCRITÓRIO

LACATON & VASSAL

MARIA LAURA RAMOS ROSENBUSCH

Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação
em Arquitetura da PUC-Rio

Contato: mlaurarr@gmail.com

A consciência quanto à finitude dos recursos naturais e a percepção de que o padrão de produção e consumo continuamente em expansão não têm possibilidade de se manter, faz necessária uma mudança de paradigma no campo da arquitetura, assim como em outras áreas do conhecimento. O arquiteto contemporâneo trabalha em um mundo maciçamente construído com recursos naturais escassos e um enorme repertório de invenções e situações preexistentes. Neste sentido, a reutilização e a reinterpretação de preexistências se apresentam como alternativa aos modos tradicionais da produção arquitetônica.

Como uma imagem desta mudança de paradigma, tomarei a definição de Nicolas Bourriaud, crítico de arte, curador e cofundador do Palais de Tokyo em Paris, do que ele chamou de arte da “*pós-produção*”.

Pós-produção: um termo técnico utilizado no mundo da televisão, do cinema e do vídeo. Designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes *off*, os efeitos especiais. Como conjunto de atividades ligadas ao mundo dos serviços e da reciclagem, a pós-produção faz parte do setor terciário em oposição ao setor industrial ou agrícola, que lida com a produção das matérias-primas. (BOURRIAUD, 2009, p. 7).

A arte da *pós-produção* seria toda a arte contemporânea que não mais trabalha sobre uma matéria-prima bruta, mas sobre elementos existentes que circulam no mercado cultural. Seria uma maneira do artista se reorientar dentro do caos cultural contemporâneo e de extrair deste caos novas formas de produção. Segundo o autor, a produção contemporânea não se ocupa mais de criar a partir de um material virgem ou de superar criações do passado, como pretendia a ideologia modernista do novo, mas de encontrar novas narrativas, novos itinerários pela cultura existente. Estas novas narrativas, por sua vez, participarão de outras, em um movimento sem fim.

Assim também, no campo da arquitetura, o excesso da produção e o conseqüente crescimento descontrolado das grandes cidades também teve seus desdobramentos na maneira de projetar arquitetura. O arquiteto contemporâneo trabalha cada vez mais sobre espaços construídos e não em territórios virgens, por isso, tornou-se muito importante decidir como atuar sobre o existente.

Não há mais páginas brancas. Temos de trabalhar com o que já existe. Isto está longe de ser algo negativo (...). As potencialidades e as capacidades do todo existente são integradas, reativadas e reutilizadas e enriquecem novos projetos. Todas as condicionantes podem ser transformadas positivamente.

Lacaton & Vassal

Muitos teóricos afirmam que a obra do escritório francês Lacaton & Vassal se constitui em uma prática crítica ao modo usual pelo qual se produz arquitetura. ¹ A partir desta constatação podemos nos perguntar: que aspectos fazem com que esta prática se constitua em crítica ou mesmo em transgressão? Para responder a esta questão deve-se ter claro o momento histórico em que esta obra se encontra inserida, pois práticas que tensionam os limites das disciplinas e as convenções de determinado contexto temporal e cultural são dependentes destes mesmos limites e convenções e buscam redefini-los.

Sendo assim, Lacaton & Vassal são arquitetos contemporâneos que iniciaram sua carreira em meados dos anos 1990, em um contexto no qual grande parte da arquitetura contemporânea centrou sua prática de modo a valorizar o seu caráter midiático; houve, assim, uma supervalorização da dimensão visual da arquitetura em detrimento de outras tantas – a arquitetura contemporânea é muitas vezes reduzida a ícones e imagens que circulam nos meios de comunicação em massa.

Em contribuição para este aspecto, nas últimas décadas, o tema da crise ecológica e o conceito de sustentabilidade ganharam destaque em decorrência das visíveis transformações

do ecossistema natural e das assustadoras previsões para o futuro. Assim, muitas foram as reações ao tema da crise ecológica dentro da disciplina da arquitetura: o retorno às técnicas rudimentares, a mimese da natureza, a busca do controle do impacto ambiental das edificações e, principalmente, respostas meramente estilísticas sob o rótulo de “arquitetura verde”.

A estratégia da apropriação, recorrente na obra da dupla, se apresenta como um elemento que ajuda a constituir o seu teor crítico, uma vez que faz com que os arquitetos se desprendam de certa obsessão com a forma arquitetônica. Este conceito questiona também a constante produção do novo e a substituição do existente por edifícios novos. Para Lacaton & Vassal, o projeto deve ser sempre abordado como uma interferência em um contexto, de maneira a se opor à ideia moderna de tábula rasa. As intervenções propostas pelo casal sempre geram sobreposições: o lugar existente e a nova intervenção.

“*Reinvent: Enchanting the Existing*” é o tema da palestra ministrada por Anne Lacaton na Universidade de Columbia, em que ela apresenta sua produção arquitetônica que lida com as preexistências. Tratarei aqui de algumas destas obras.

1.

A obra de Lacaton & Vassal está incluída na publicação da Architectural Design intitulada “The Architecture of Transgression” (juntamente com *EXYZT*, Didier Faustino, N55, Wang Shu, Superflex, Bernard Tschumi, Lina Bo Bardi, entre outros). Ver: SARA, Rachel (editora). Architectural Design, Vol. 83, n. 6. The Architecture of Transgression, 2014

O início

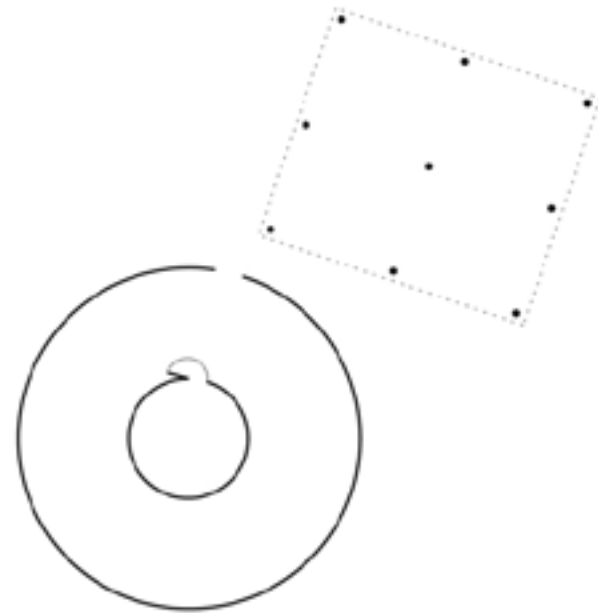
Na obra de Lacaton & Vassal, a incorporação de preexistências já estava presente em seu projeto mais antigo, a *Casa em Niamey* (1984), construída por Jean-Philippe Vassal durante a temporada em que viveu em Níger, país no norte da África, logo após concluir os estudos na Faculdade de Arquitetura de Bordeaux.

A qualidade central deste projeto está na observação e reinterpretação da maneira pela qual os habitantes locais constroem suas casas, uma vez que eles já adquiriram, com a experiência, alto conhecimento sobre a qualidade dos materiais, o clima e a natureza locais. Em países quentes como Níger, a arquitetura tem uma função e, conseqüentemente, uma materialidade e uma maneira de construir particulares. Construir pode ser tão simples quanto apenas fincar alguns galhos na areia formando um círculo, entortar suas pontas para configurar a forma do telhado, envolver esta estrutura na parte lateral por uma palha aberta o suficiente para o ar passar através dela e na parte superior cobrir com uma palha mais fina e densa para proteger da chuva. Esta é a cabana primitiva típica dos povos nômades habitantes do norte da África.



Vista externa da casa em Niamey.

Fonte: Revista El Croquis.



Fonte: lacatonvassal.com

Planta da casa em Niamey, projeto Jean-Philippe Vassal.

O projeto da casa construída por Vassal é composto basicamente desta cabana acrescida de outros espaços: este primeiro volume é envolvido por um segundo elemento, uma cerca de palha disposta no perímetro de um círculo com quinze metros de diâmetro, três vezes maior que o primeiro. A estes espaços, é acrescentado um terceiro que possui as qualidades de um pilotis, um espaço aberto feito de tocos de madeira cobertos com sacos de arroz costurados.

A dupla costuma iniciar suas palestras apresentando este projeto porque ele sintetiza o sentido de seu trabalho: a economia de recursos. A economia, segundo eles, é uma forma de evitarem se perder na “cultura da composição e da imagem, renunciando, definitivamente, a toda certeza, a todo preconceito estético. (...) seria uma forma de situar a arquitetura fora de sua existência plástica” (LACATON; VASSAL, 2011, p.173). Além disso, a diminuição do custo por metro quadrado permite que o projeto extrapole as demandas programáticas iniciais. Construir o dobro dos metros quadrados previstos no programa inicial é uma característica que vai se repetir em muitos projetos construídos posteriormente.

Deslocamento: uma “correção tipológica”

Tanto o projeto da *Casa Coutras* (2000) quanto o conjunto de habitações *Cité Manifeste* (2005) são compostos pela apropriação de um objeto pronto que possui uma configuração formal e maneira própria de construção: a estufa agrícola.

A Casa Coutras pode ser descrita como duas estufas pré-fabricadas escolhidas em catálogo e construídas lado a lado; uma abriga o programa da casa e a outra é deixada vazia como um espaço sem uso definido. Os argumentos de Lacaton & Vassal para justificar o uso de uma estrutura existente sempre privilegiam a economia e a ideia de construir o máximo de espaço possível permitindo a liberdade de usos. Para este projeto, a justificativa não é diferente. Para os arquitetos a opção de usar uma estufa permitiu construir espaços maiores a baixo custo, oferecendo inúmeras possibilidades de utilização e adaptação, além de um conjunto variado de ambientes e sensações.

Apesar da literalidade da composição final, modificações devem ser feitas para tornar a estrutura adequada ao novo uso. Ou seja, a ideia de *ready-made* domina o projeto da casa – os aspectos formais são consequência da função anterior do objeto, e não uma decisão específica para o projeto – porém, não

a compõe inteiramente (CAPELA, 2013). Esta operação de Lacaton & Vassal não se limita apenas à apropriação. Neste sentido, creio que ela se aproxima mais da ideia de *pós-produção* descrita por Bourriaud. O arquiteto pós-produtor (levando para o âmbito da arquitetura o termo de Bourriaud) apropria-se de elementos preexistentes e os reinterpreta. Segundo o autor, “a apropriação é a primeira fase da pós-produção: não se trata mais de fabricar um objeto, mas de escolher entre objetos existentes e utilizar ou modificar o item escolhido segundo uma intenção específica” (BOURRIAUD, 2009, p. 22).

Portanto, a estufa atua como uma caixa exterior para um volume interno que contém o programa da casa: uma sala, cozinha, três quartos e banheiros. Este volume em madeira complementa a estrutura da estufa de forma a proporcionar a qualidade ambiental necessária para uma habitação: os fechamentos de madeira bloqueiam a insolação excessiva. Além disso, a pavimentação do piso em concreto protege a casa da umidade, o forro do telhado isola o ambiente térmica e acusticamente e a camada de portas acrescentadas, além das portas da própria estufa, veda adequadamente o ambiente.

Fonte: lacatonvassal.com / Foto: Philippe Ruault.



Montagem da Casa Coutras.

Fonte: Revista El Croquis.



Vista externa da Casa Coutras.

Mais do que a apropriação de duas estufas para uma moradia, o projeto é uma adaptação de um sistema para esse fim. Segundo o arquiteto Juan Herreros, em artigo publicado na revista *El Croquis* dedicada à obra de Lacaton & Vassal:

Para além de oferecer tantos dos ingredientes sonhados pelos arquitetos do século XX – industrial, leve, lógico, sem grandes exigências estruturais, com vidros simples -, o que torna interessante a forma de agir de Lacaton & Vassal em face desse objeto mágico é como eles o destituem de sua função verdadeira, que configura a lógica de seu sistema construtivo, para transformá-lo num tipo pronto para sua manipulação. Digamos que é preciso destituir a estufa da sua especificidade para poder trabalhar com ela; ou seja, ela precisa deixar de ser uma estufa. (HERREROS, 2015, p. 362). **2**

Já no projeto para o edifício residencial *Cité Manifeste* **3**, eles combinam dois sistemas construtivos distintos: o primeiro, um sistema de pilares, vigas e lajes alveolares de concreto pré-fabricado que constitui o embasamento e, sobreposto a este, as estufas agrícolas. Tal embasamento foi usado pelos arquitetos de modo a se adequar ao tamanho das estufas: os módulos estruturais do pavimento térreo foram projetados para conformarem áreas de 3,00 x 6,40 metros, precisamente as dimensões das estufas disponíveis no mercado. Nessa base estão localizadas as garagens, assim como as salas, os quartos e as dependências de serviço.

Sobreposta a esta estrutura em concreto, os arquitetos usam a mesma estratégia usada na casa em Coutras, porém, neste caso, em grande escala, pois são 14 unidades residenciais. Aqui, também, algumas estufas recebem tratamento térmico e acústico e outras não, funcionando como um jardim de inverno ou uma varanda.



Fonte: lacatonvassal.com



Projeto Cité Manifeste.

2.

Traduzido pela autora. “Más allá de ofrecer tantos de los ingredientes soñados por los arquitectos del siglo XX —industrial, ligero, lógico, sin grosores aislantes, sin grandes exigencias estructurales, con vidrios simples...—, lo que hace interesante la forma de proceder de L&V frente a este objeto mágico es la forma en que lo despojan de su función verdadera, que es la que conforma la lógica de su sistema constructivo, para convertirlo en un tipo listo para su manipulación. Digamos que es necesario despojar al invernadero de su especificidad para poder trabajar con él; en definitiva, necesita dejar de ser un invernadero.”

3.

Este projeto faz parte de um conjunto maior de novas habitações que foram criadas por cinco escritórios: Jean Nouvel, Poievin & Raynaud, Lewis+Block, Lacaton & Vassal, Shigeru Ban & De Gastines



Foto: Imagem cedida pela autora.

Projeto Faculdade de arquitetura de Nantes.

Assim como em Coutras e Mulhouse, na *Escola de Arquitetura de Nantes* (2009) os arquitetos recorrem a um sistema construtivo pensado para outra tipologia, neste caso, um sistema típico de prédios de estacionamento (RUBY, 2015, p. 9). Esta decisão construtiva para a escola, segundo Ilka e Andreas Ruby, deve-se a dois motivos:

(...) em primeiro lugar, para permitir certos usos que não poderiam ser acomodados em uma escola construída de forma convencional (graças, em parte, à possibilidade de acesso de veículos até o telhado). Em segundo lugar, porque o sistema construtivo de um prédio de estacionamento é barato e custou a metade do orçamento disponível. A metade remanescente do orçamento permitiu a construção de um espaço extra, aproximadamente tão grande como o programa. ⁴ (ILKA & ANDREAS RUBY, 2007, p. 9).

4.

Traduzido pela autora. "(...)en primero lugar, para permitir ciertos usos que no puede alojar una escuela construida de modo convencional (gracias, en parte, a la posibilidad de acceso de trafico rodado hasta la cubierta). En segundo lugar, porque el sistema constructivo para un edificio de aparcamientos es barato y permitía la mitad del presupuesto disponible. La mitad restante del presupuesto permitió la construcción del espacio extra, aproximadamente tan grande como el programa."

Juan Herreros chamou esta adaptação de “correção tipológica”: uma manipulação de tipologias existentes que é em si um projeto. A estufa agrícola ou o estacionamento “corrigidos” por Lacaton & Vassal são uma demonstração do que pode acontecer a tudo o que foi construído diante das transformações e incertezas quanto ao uso no futuro. Segundo Herreros, a ideia tradicional de flexibilidade segundo a qual os edifícios devem estar preparados para mudanças previsíveis – uma nova organização dos postos de trabalho ou o aumento ou redução dos membros de uma família – é substituída pela incerteza que acompanha as mudanças imprevisíveis que as novas tecnologias trarão ao uso dos espaços. Ou seja, é algo muito mais indefinido que nos obriga a deixar projetos abertos ao desconhecido. (HERREROS, 2015, p. 362). Neste sentido, a arquitetura de Lacaton & Vassal pode ser entendida apenas como envoltórios ocupados, ou seja, a ideia de apropriação não está presente apenas na maneira como projetam, apropriando-se de preexistências, como também no projeto de estruturas suficientemente abertas que permitem diversas apropriações futuras para diversos usos.

Foto: Imagem cedida pela autora.




Projeto Faculdade de arquitetura de Nantes.

Sobreposição e manutenção dos espaços construídos

Outra forma de apropriação de preexistências em Lacaton & Vassal seria a sobreposição de estruturas novas a estruturas existentes. Por exemplo, o projeto realizado junto com Frédéric Drout para uma série de intervenções em edifícios residenciais existentes detalhadas no livro *“Plus – La vivienda colectiva, territorio de excepción”*. Estes projetos revelam de forma evidente a sobreposição de duas temporalidades – o projeto novo e o existente. Este conjunto de intervenções está inserido em um contexto no qual o governo da França tinha um projeto de renovação em grande escala baseado na demolição de conjuntos habitacionais dos anos 1960 e 1970 e na construção de novas habitações (DRUOT; LACATON; VASSAL, 2007).

Diante desta demanda, os arquitetos se questionam quanto à demolição e argumentam:

Neste contexto [da França], em que se observa um importante déficit de habitação pública, consideramos que a demolição é uma aberração e a reabilitação dos edifícios permitirá responder às necessidades de uma forma mais econômica, eficaz e qualitativa. (...). Na maioria das vezes, o potencial estrutural, geográfico e espacial destes grandes edifícios é um valioso ponto de partida para melhorar radicalmente as atuais condições das habitações. (DRUOT; LACATON; VASSAL, 2007). 

5.

Traduzido pela autora. “In this context, we consider that demolition is aberrant and that transformation would permit one to respond to needs in a more economic, more effective and more qualitative way. While today the high-rise estates present housing conditions that are more often than not unsatisfactory and inadequate, we are nevertheless convinced that a potential for quality remains associated with them.” Disponível em <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=46#>. Acessado em 30/04/18.



Fonte: lacatonvassal.com

Tour Bois le Prêtre após a intervenção de Lacaton & Vassal.

Lacaton & Vassal iniciam assim uma campanha demonstrando como o dinheiro usado para a demolição e reconstrução poderia ser usado de uma forma muito mais eficiente para a conservação e manutenção a longo prazo destas edificações. A dupla entende que a demolição é um desperdício, além de ser um transtorno para quem vive nestes edifícios. Segundo os arquitetos: “nunca construiríamos aqueles edifícios enormes, mas já que existem, não há necessidade de demoli-los. É uma questão pragmática e até ecológica” (LACATON; VASSAL, 2016).

Assim, Lacaton & Vassal optam por não demolir, mas modificar internamente com a participação dos moradores e acrescentar estruturas novas que se acoplam à fachada dos edifícios existentes. A antiga fachada com fechamento em alvenaria e pequenas janelas é substituída por portas de vidro que dão acesso a um espaço acrescido – uma varanda com duas qualidades ambientais, uma parte com um fechamento em telha ondulada e outra totalmente aberta. Este acréscimo amplia significativamente os apartamentos, transformando o modo como a planta original é usada e fornecendo novas conexões entres os ambientes.

Ilka e Andreas Ruby, na introdução do livro “*Plus – La vivienda colectiva, territorio de excepción*”, consideram ser altamente ideológica a noção de que certos edifícios antigos devem ser preservados ou até reconstruídos tal como eram originalmente, desconsiderando sua trajetória ao longo do tempo, enquanto outros devem ser demolidos. Assim, os autores entendem que é pela simbologia negativa que estas torres carregavam que o governo da França entendeu que deveriam ser derrubadas e construídas residências individuais.

Portanto, na intervenção de Lacaton & Vassal está implícita a ideia de que os edifícios devem ser considerados como objetos em si, não cabendo à época atual a escolha dos elementos da história que se pretende manter e aqueles que devem ser esquecidos. Ao contrário, todo edifício existente possui um potencial de reinterpretação que os arquitetos contemporâneos devem aproveitar.



Tour Bois le Prêtre antes da intervenção de Lacaton & Vassal.



Fonte: lacatonvassal.com

Projeto Praça Léon Aucoc.

Já no projeto para a praça Léon Aucoc (1996) em Bordeaux, a ideia de manutenção do existente é expressa de maneira ainda mais radical. Ao serem incluídos em um programa do município de Bordeaux para embelezar as praças e espaços públicos da cidade, Lacaton & Vassal respondem a este encargo com um texto no qual descrevem um processo de observação, avaliação e consulta local:

Na nossa primeira visita, tivemos a sensação de que esta praça já é bonita, por ser autêntica e sem sofisticação. Possui a beleza do óbvio, do necessário, do adequado. Seu sentido é direto. As pessoas se sentem em casa ali, em uma atmosfera de harmonia e tranquilidade construída ao longo de muitos anos. Nós passamos algum tempo assistindo o que acontecia lá e conversamos com alguns dos moradores locais. Nos perguntamos sobre a necessidade de um projeto para esta praça visando seu embelezamento. O que seria a

ideia de “embelezamento”? Trata-se de substituir um tratamento de piso por outro? Substituir um banco de madeira por um design mais “*up-to-date*” em pedra? Ou um padrão de iluminação por outro mais elegante? Nada ali exigia muitas mudanças e a ideia de embelezamento não tinha lugar. (...) A praça já era bonita. Como projeto nós propusemos fazer nada além de alguns trabalhos de manutenção simples e rápidos - substituindo o cascalho, limpando a praça mais frequentemente, tratando os tijolos, modificando o tráfego ligeiramente para melhorar o uso da praça e para satisfazer a população local. (LACATON; VASSAL, 2002, p. 30-31).

O texto é um elogio à praça como forma de justificar que nada mais era necessário, apenas a sua manutenção. Assim, em resposta ao encargo de “embelezamento” da praça, resolvem “não propor nada”, pois consideram que a praça “já era bonita”.

Em concordância com esta atitude dos arquitetos, Iñaki Ábalos, no artigo “*Bartleby el arquitecto*” faz uma crítica à arquitetura contemporânea denominada “sustentável”. Segundo ele, os arquitetos contemporâneos, na ânsia de responder a questões ambientais, econômicas e sociais “sem afetar os orçamentos e sem pôr em crise o modelo de cidade-negócio” e preocupados com o valor de mercado deste novo rótulo do “sustentável”, vinculam o termo a projetos incipientes até esvaziá-lo totalmente de significado. Para Ábalos, o arquiteto contemporâneo preocupado com a sustentabilidade deveria se comportar como Bartleby, personagem criado por Herman Melville, um escrivo que repete sua famosa frase “preferiria não fazê-lo” cada vez que é solicitado para algum trabalho. Lacaton & Vassal têm uma atitude semelhante: ao questionar a necessidade de qualquer ação, muitas vezes “preferem não fazer” diante de demandas que consideram desnecessárias (ABALOS, 2007).

Já Robin Wilson escreve na revista “*The Architecture of Transgression*” que é a estratégia da “manutenção” em vez da “não ação” que constitui o termo crítico e transgressivo no projeto de Lacaton & Vassal para a praça Léon Aucoc. Segundo ele, não se trata simplesmente de não fazer nada, mas de aproveitar os laços econômicos entre os arquitetos e o órgão público para levar investimentos diretamente para os cidadãos. Lacaton & Vassal evitam produzir uma presença do órgão público no local de forma meramente simbólica através do design; a solução dos arquitetos é dispersar o investimento em vez de concentrá-lo na fabricação de um novo objeto (como poderia ser a proposta de um novo mobiliário urbano para a praça), distribuindo assim o orçamento disponível em todo o tecido da praça e ao longo do tempo através de um programa de manutenção (WILSON, 2013).



Projeto Praça Léon Aucoc.

Fonte: lacatonvassal.com

A ocupação de estruturas existentes

Por último, na obra destes arquitetos há o entendimento de que estruturas existentes podem ser ocupadas constantemente para novos usos, o que está mais evidenciado em seu projeto para o Palais de Tokyo. Este projeto é uma intervenção no interior da ala oeste do conjunto edificado a partir de um concurso realizado em 1934 e inaugurado em 1937 para a Exposição Universal de Paris. O programa deste concurso pedia aos arquitetos que projetassem um conjunto com dois museus: o Museu Nacional de Arte Moderna e o Museu de Arte Moderna de Paris. O edifício é composto por duas alas simétricas; enquanto a ala leste continuou abrigando o Museu de Arte Moderna de Paris, a ala oeste, onde hoje se instala o *Palais de Tokyo / Site de création contemporaine*, teve diversos usos ao longo do tempo. Em 1995 foi iniciado um projeto de reforma do interior do edifício para que este abrigasse o *Palais du Cinéma*. Nesse momento, o interior do edifício foi parcialmente demolido para ser posteriormente reconstruído de acordo com o novo projeto, mas esse projeto foi abandonado alguns anos depois.

Já em 1999 foi lançado um novo concurso com o objetivo de transformar parte da ala desocupada num centro temporário de criação para produção artística contemporânea. Lacaton & Vassal vencem este concurso ao proporem conceitualmente a manutenção do espaço tal como o haviam encontrado, mantendo os resquícios do processo da reforma que não fora concluída. Para Lacaton & Vassal as demolições feitas anteriormente revelavam a estrutura em concreto armado com suas amplas dimensões e tornavam a luz natural abundante, entrando por grandes janelas de diferentes alturas e pelas claraboias, permeando os espaços internos sem encontrar barreiras. Segundo eles “a arquitetura já estava lá”, não era necessário acrescentar nada mais, apenas potencializar as qualidades encontradas, concentrando seus esforços em reabilitar a estrutura para que o espaço pudesse ser usado novamente. O Palais de Tokyo foi reaberto em 2001 e dez anos depois, Lacaton & Vassal foram chamados para uma segunda fase da intervenção, desta vez uma intervenção permanente, que consistiu na ampliação dos espaços de exposição. Com isto, toda a ala oeste passou a abrigar o Palais de Tokyo.



Foto: lacatonvassal.com



Palais de Tokyo.



Palais de Tokyo.


6.

Traduzido pela autora. "It followed the logic of a squat – a squatter seeking shelter on a 10,000-square-meter factory building does not start wondering how to renovate the entire area. That squatter is looking for a place to bed down and feel safe. Over time, he or she might extend that space and maybe end up occupying 100 square meters. Then another squatter might arrive, and so on. In the Palais de Tokyo we took a similarly instinctive approach to the space."



Palais de Tokyo. 1. Colunas engordadas para reforçar a estrutura. 2. Trama metálica para sustentar o revestimento em mármore existente

Podemos entender o caráter inacabado e mínimo desta intervenção como algo que se relaciona, tanto do ponto de vista estético quanto por sua estratégia de ação, com as ocupações (sem autorização) de edifícios ou espaços públicos. Segundo Jean Phillippe Vassal, suas ações no Palais de Tokyo

... seguiram a lógica de uma ocupação – um ocupante em busca de abrigo num prédio industrial de 10.000 metros quadrados não começa perguntando-se como reformar a área toda. O ocupante procura um lugar onde dormir e sentir-se seguro. Com o tempo, essa pessoa pode vir a ampliar esse espaço e talvez acabe por ocupar 100 metros quadrados. Então talvez chegue outro ocupante, e assim por diante. No Palais de Tokyo, nós adotamos um enfoque similarmente instintivo quanto ao espaço (LACATON; VASSAL, 2012, p. 18). 

Assim como na praça Léon Aucoc, a atuação dos arquitetos consistiu em distribuir o investimento em toda a área do edifício, com o "risco" de que estas intervenções fossem pouco percebidas ou mesmo invisíveis. São projetos que se configuram como a manutenção de um espaço no sentido de manter o que está construído no lugar de construir algo novo e no sentido de investir na manutenção ao longo do tempo por meio de reparos mínimos necessários.



Concluindo, as novas motivações e significados dados por Lacaton & Vassal à estratégia da apropriação de preexistências, nos projetos apresentados, seriam respostas críticas à arbitrariedade da supervalorização da forma arquitetônica ou do tratamento apenas estético da arquitetura contemporânea comumente dita ecológica.

No âmbito da arte, a estratégia da apropriação inicialmente se apresentou como um questionamento dos paradigmas presentes na tradição do fazer artístico, tais como originalidade e autoria. Da apropriação derivaram conceitos como, “releituras”, “reproduções”, “reinterpretações”, “adaptações” – conceitos que estão relacionados ao trabalho artístico feito a partir de outro trabalho existente. Atualmente, a apropriação ganhou também uma dimensão ecológica e, neste sentido, dela derivaram outros conceitos, tais como “reuso” ou “reciclagem” – se trata de aproveitar o construído e propor o novo apenas quando necessário, o que está ligado a uma ideia de economia. Revalorizar o ambiente construído das grandes cidades e os elementos preexistentes em geral seria uma atitude de reação à renovação urbana sem questionamento, às demolições, à produção desenfreada e ao desperdício característico do último século.

Assim, na obra de Lacaton & Vassal a manutenção do existente não atende a uma vontade de preservação do passado nem à afirmação de uma identidade, mas a um entendimento da construção da cidade mediante a acumulação ou adição unida a uma preocupação ecológica. Certamente, sua arquitetura não é ecológica de maneira óbvia. Se a apropriação de preexistências fala de uma economia de recursos ao buscar ressignificar as edificações existentes, por outro lado, estes arquitetos buscam sempre construir o dobro dos metros quadrados previstos pelo programa inicial e utilizam materiais baratos com baixa resistência aos processos de deterioração, o que a princípio, são atitudes que parecem contrariar uma lógica econômica. Porém, o que se revela na análise de sua obra é a vontade de se desvencilhar de muitos preconceitos estéticos e de um certo padrão de qualidade da arquitetura, quanto aos seus acabamentos, amplamente assimilados. Assim, o aspecto cru dos materiais utilizados por Lacaton & Vassal não fala de uma “verdade dos materiais” ⁷, mas de um pragmatismo em tratar problemas a serem solucionados pela arquitetura de forma econômica. A abordagem da sustentabilidade nesta obra se dá pela crítica à cultura do novo tornando o velho obsoleto e à estética desconectada da necessidade.

7.

Importante conceito para a arquitetura moderna, em especial da corrente conhecida como “brutalismo”. Trabalhar sob a ideia de “verdade dos materiais” significa que cada material deve ser utilizado sempre de forma crua, sem pinturas ou revestimentos, de acordo com sua lógica estrutural e valorizando sua expressão plástica. Além disso, a forma de construir deve estar explícita na composição arquitetônica final - a ideia de beleza na arquitetura brutalista está associada à sua verdade construtiva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 2G International Architecture Magazine*, N.60 Lacaton & Vassal, 2012.
- ABALOS, Iñaki. Bartleby o arquiteto. *Jornal El País*, Madri, 10/3/2007.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. 1ª ed. São Paulo: Martins Editora, 2009.
- CAPELA, José Manuel do Couto Ramos. *Operating conceptually in art; Operating conceptually in architecture*. Tese de doutorado em arquitetura. Braga: Universidade do Minho, 2013.
- DROUT, Frédéric; LACATON Anne; VASSAL Jean-Philippe. *Plus. La vivienda colectiva. Territorio de excepción*. Editora Gustavo Gili, Barcelona, 2007.
- HERREROS, Juan. Nada Excepcional Siete Acciones Revisitadas en la Obra de Lacaton & Vassal. *El Croquis* n.177/178. Lacaton & Vassal, 2015.
- LACATON, Anne. *Reinvent: Enchanting the Existing. Palestra na Universidade de Columbia*, 05/03/2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pRkR8cXxC0g>. Acesso em: 24/2/2018
- LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. Libertad Estructural: condición del milagro. *Revista 2G*, Barcelona, no 60, 2011.
- _____. In: *Lacaton & Vassal*, 2G, No 21. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- _____. *Arquitetura é um ato de generosidade*. Entrevista concedida ao Expresso em 15/11/2016. Disponível em: <http://expresso.sapo.pt/cultura/2016-09-15-Arquitetura-e-um-ato-de-generosidade#gs.=sQZYvo>. Acesso em: 29/2/2018.
- _____. *School of architecture*, Nantes, 2000. Disponível em: <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=16#>. Acesso em: 30/5/2017.
- _____. *Reduce, Reuse, Recycle*, Veneza, 2012. P. 13-26. Disponível em: <https://www.lacatonvassal.com/data/documents/20130415-18380412ReduceReuseRecycle.pdf>.
- RUBY, Ilka, RUBY, Andreas. Extra Space, Extra Large on the recent work of Lacaton & Vassal. In: GILI, Mónica; PUENTE, Moisés; PUYUELO, Anna (eds.). *Lacaton & Vassal 2G Books*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- VARELLA, Pedro; LASSANCE, Guilherme (Orientador) *Estrutura aberta: o caso da Escola de Arquitetura de Nantes, projeto de Lacaton & Vassal*. Rio de Janeiro, 2016. Dissertação de Mestrado – PROARQ, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- WILSON, Robin. Not Doing / Overdoing: ‘Omission’ and ‘Excess’. Lacaton & Vassal’s Place Léon Aucoc, Bordeaux, and Construire’s Le Channel, Scène Nationale de Calais, Calais. *Architectural Design*, [s.l.], v. 83, n. 6, p. 44-51, nov. 2013. Wiley-Blackwell. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1002/ad.1673>. Acesso em: 17/3/2018.

Metrô e espaço no centro de São

LUÍSA GONÇALVES

Doutoranda pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP).

Contato: luisa.tg@usp.br

Introdução

A obra de uma estação de metrô é uma intervenção de grande porte no tecido urbano, que interfere na paisagem urbana, no fluxo de pedestres e na dinâmica de valorização do solo. Mesmo dentro do contexto de rápidas transformações do ambiente construído de uma metrópole, as infraestruturas se constituem como intervenções de caráter permanente, durando muitas décadas. Ainda assim, sua arquitetura é inserida na lógica de produção contemporânea e acompanha muitas vezes a excessiva vontade de ineditismo e de criação de ícones através do objeto arquitetônico, alienando-se do entorno existente, morfologicamente e culturalmente. Esse artigo se concentra em duas estações de metrô em São Paulo que foram implantadas em sítios de grande importância histórica para a cidade, colocando as preexistências paisagísticas e urbanísticas como questão central em seus projetos, bem como a dinâmica de circulação pedestre do centro e o uso dos espaços públicos.

Em São Paulo, cinco linhas de metrô estão atualmente em operação, e contam com alguns exemplos significantes de arquitetura pública. Tanto na linha 1-azul – foco da dissertação de mestrado da autora – que cruza a cidade em seu eixo norte-sul bem como nas linhas 2-verde (eixo da Avenida Paulista) e 3-vermelha (eixo leste-oeste), os logradouros e praças públicas foram priorizados na escolha dos locais de implantação das estações. Em alguns casos houve a necessidade de redesenhar o entorno, configurando novos espaços públicos ou requalificando os existentes. As estações Anhangabaú e São Bento, objetos desde texto, acarretaram transformações nos largos da Memória e São Bento, respectivamente, nas extremidades opostas do Vale do Anhangabaú, eixo de importância histórica e geográfica da cidade.

Procurou-se destacar, através dos projetos das estações, a relação entre arquitetura, metrópole e espaço público, do ponto de vista de seu uso cotidiano e coletivo. São analisados tanto o papel da infraestrutura de circulação de massa na evolução urbana do centro como o projeto desses equipamentos.

público

o Paulo

Este trabalho faz parte da pesquisa de doutorado em andamento na USP com financiamento da FAPESP — Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

“Procurou-se destacar, através dos projetos das estações, a relação entre arquitetura, metrópole e espaço público, do ponto de vista de seu uso cotidiano e coletivo.”

A concepção de uma estação de metrô tem como escopo a demanda da própria estação em função de sua posição na rede como um todo e do local de implantação. Ainda, são destacados os desdobramentos do projeto no desenho urbano dos entornos, como forma de transpor quaisquer separações do projeto do equipamento arquitetônico e do espaço urbano e explicitar seus pontos de contato principais.

Centro de São Paulo, história e metrô

As obras do metrô começam a transformar o centro histórico de São Paulo na década de 1970, inaugurando, até o início da década de 1980, três estações neste núcleo: estação São Bento em 1975, da primeira linha, azul; estação Sé em 1978, com conexão entre as linhas azul e vermelha; e estação Anhangabaú ¹, em 1983, da segunda linha, vermelha. Hoje, nessa região, o metrô faz circular cerca de 100 mil pessoas na estação Sé, 40 mil na estação São Bento e 20 mil no Anhangabaú, no horário de pico. É também uma das áreas com a menor distância entre as estações, configurando uma grande densidade de pessoas, por diversos meios de circulação.

As estações foram pensadas para vencer alguns desafios principais ligados à organização dos diferentes fluxos no centro da cidade: “um deles é o conflito entre os veículos e pedestres na sua própria circulação interna, e o outro, conseguir um perfeito entrosamento entre esta circulação e os sistemas de transportes que demandam o interior da área central” (METRÔ, 1981, p. 5). Mas esses diversos meios de transporte que circulavam pelo centro, além do pedestre, também precisavam ultrapassar os desníveis maiores de transposição que separam por décadas o centro novo e antigo, e redistribuir esses fluxos: “as estações centrais de metrô em São Paulo teriam, então, entre as suas várias funções, a de propiciar uma nova ligação entre os dois centros e de melhor distribuir a demanda de passageiros que têm como destino os vários setores da área central” (METRÔ, 1981, p. 9)

1.

Onde pode-se incluir também, pela proximidade, as estações de ocupações subsequentes a esse primeiro perímetro histórico: ao norte, a estação Luz, inaugurada em 1975; à oeste, República, em 1982; à leste Pedro II, em 1980; e ao sul Liberdade, em 1975, também do primeiro trecho.

No percurso dessa ocupação, o crescimento da população demandou transformações nas estruturas construídas e naturais, intervindo de forma significativa na geografia local. É na área delimitada pelo Vale do Córrego do Anhangabaú e a várzea do Rio Tamandateí, o chamado Triângulo Histórico, que a cidade de São Paulo registra sua primeira ocupação portuguesa. Para Caio Prado Junior (1998, p. 77-78), tanto o relevo como os cursos d'água tiveram papéis importantes e distintos: o primeiro marca uma cidade em ladeiras “cujo declive acentuado longos e penosos trabalhos de urbanização conseguiram apenas, e só em poucos casos, suavizar”, atravessadas por viadutos, sugerindo uma paisagem de vias suspensas “talvez única no mundo”. Já em relação aos traços da água, reitera a importâncias das várzeas como raros trechos planos, determinantes para a instalação das linhas férreas que contribuíram ao desenvolvimento industrial (PRADO JUNIOR, 1998, p. 78-80).

Por algumas décadas, o centro histórico condensa atividades comerciais em convívio com habitação, até que, com o desenvolvimento da indústria paulista e o crescimento da cidade, novos bairros residenciais se consolidaram. O problema da mobilidade aparece já no início do século XX na pauta das políticas públicas, motivando planos e projetos de reestruturação viária. Se, nesse momento, no contexto internacional repercutem os debates dos CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) sobre as perspectivas de um urbanismo modernista funcionalista, em São Paulo prevalece um modelo distinto no plano urbano, radial e concêntrico, ainda que na arquitetura a proposta moderna esteja mais presente (ANELLI, 2007). O centro da cidade recebeu as intervenções mais significativas nesse primeiro momento com o Plano de Avenidas de Prestes Maia da década de 1930, que propunha uma primeira orientação de caráter metropolitano para o centro, a partir do sistema viário e das questões de tráfego, como explica Regina Meyer (1994, p. 4): “Assim como Haussmann, Prestes Maia buscava, através de eixos e conexões sistêmicas, integrar os bairros centrais e lançar a cidade para fora dos limites convencionais”.

Foram reformadas e transformadas diversas infraestruturas, traçados viários e espaços públicos. Dentre as principais intervenções pode-se considerar a remodelação do Parque do Anhangabaú; a instalação da Assembleia Legislativa na Praça

da República; a criação ou reforma de praças, como o Largo da Sé (até então uma garagem pública), a abertura da Praça Clovis Bevilacqua, e a ampliação da Praça João Mendes; e modificações viárias como o alargamento de avenidas e ruas (Liberdade, Vieira de Carvalho, Xavier de Toledo e São João); e a construção de várias avenidas radiais conectadas a distintas áreas da cidade, como Nove de Julho, Consolação, Rio Branco, Anhangabaú, do Estado e Rangel Pestana (FRÚGOLI JUNIOR, 2000).

“O problema da mobilidade aparece já no início do século XX na pauta das políticas públicas, motivando planos e projetos de reestruturação viária. Se, nesse momento, no contexto internacional repercutem os debates dos CIAM sobre as perspectivas de um urbanismo modernista funcionalista (...)”

Nas décadas seguintes, a relação com a dimensão metropolitana foi crescente, através de articulações com o restante do território, física e simbolicamente. Até meados da década de 1960, essa área configurava-se como centralidade metropolitana dividida apenas em “Centro Tradicional” e “Centro Novo”. A partir dos anos do “milagre econômico”, a Avenida Paulista assume um novo papel de centralidade (junto ao processo de deslocamento das elites no sentido do vetor oeste) e prioridade dos investimentos públicos, paralelo ao processo de degradação do núcleo histórico (FRÚGOLI JUNIOR, 2000). Importante ressaltar que esse processo não se deve à total ausência de projetos públicos, mas sim às propostas estabelecidas nesses projetos, que dificultavam a apropriação por uso pedestre ou apresentavam escalas inadequadas ao seu entorno. Além das grandes avenidas e viadutos, esse modelo incorporou ao “desenvolvimento” urbano a noção de espaços abertos de grande escala e aparece também nas intervenções para obras do metrô:

No tramo leste este ímpeto renovador, já em sintonia com a EMURB, atingiu vários quarteirões entre as estações Pedro II e Brás Bresser e trazia uma proposta de reurbanização que poderia ser caracterizada como um subproduto das concepções urbanísticas que defendiam a distribuição de edifícios isolados sobre muita área verde. O caráter genérico que os espaços livres assumem nestas propostas está exemplificado na praça junto à estação Brás. A repulsão às configurações preexistentes, consideradas “decadentes” ou “deterioradas” e o empenho em conquistar espaços de visão, de ar e luz, presentes naquelas concepções, também poder ser lidos nos espaços abertos na Praça da Sé e mesmo no Anhangabaú. (BARTALINI 1988, p. 148)

Se ainda estavam em pauta os problemas de mobilidade da década de 1930, as soluções adotadas a partir dessa época foram se distanciando do padrão europeu “haussmaniano” de Prestes Maia (MEYER, 1994, p. 5), em direção a um modelo americano, onde a circulação rodoviária e a velocidade eram predominantes. As propostas voltadas à circulação pedestre retornam gradualmente, à medida que se incentiva uma reocupação e revitalização do centro, mas nem sempre bem-sucedidas, como se verá adiante. Mesmo assim, tanto pelo volume de passageiros que faz circular nessa área como pela remodelação de praças históricas, as obras do metrô são centrais nesse tema.

Estações: obra e cidade

No centro, mas também em algumas outras regiões da cidade, as estações de metrô foram inseridas em praças, tanto pela disponibilidade de terreno público (sem que demandasse desapropriações) quanto pela possibilidade de integração mais gradativa ao espaço urbano, propiciando uma relação confortável para o usuário do sistema, na transição entre subterrâneo e rua (GONÇALVES, 2015). As obras das estações no centro foram acompanhadas de importantes intervenções urbanas, de uso e de desenho, como o fechamento de ruas para

a circulação de veículos, chamada de “pedestrianização”, nos anos 70, a reurbanização da Praça da Sé, o Largo de São Bento, Praça da República, Praça João Mendes e da Ladeira da Memória, além da reurbanização do Parque do Anhangabaú e a recuperação do Viaduto Santa Ifigênia. No entanto, apesar dessa e de outras obras associadas ao metrô, não houve uma significativa reversão da perspectiva para o Centro nessa época.

Para Regina Meyer (1994, p. 5), duas razões explicariam essa situação: por um lado, a dinâmica do capital financeiro que reverbera na produção do espaço, desligada dos aspectos da qualidade da vida urbana, e por outro, a falta de articulação entre as intervenções: “apesar de existir uma grande quantidade de pequenas intervenções que pelas suas características funcionais podem e devem ser pensadas e projetadas de forma parcelada, outras, pelo seu caráter sistêmico, exigem a abordagem global que só um plano integrador garante”.

No relatório publicado pela Companhia do Metropolitano de São Paulo em 1979 sobre a linha vermelha, as diretrizes para a construção das estações devem extrapolar o edifício construído propriamente dito, incorporando preocupações com a cidade e a melhoria da qualidade de vida. Para a concepção básica foi priorizada a “melhor maneira de facilitar o trânsito de passageiros da rua para os trens”; mas, embora a relação com equipamentos de utilidade pública, áreas comerciais, praças e jardins, esteja incluída nas categorias de problemas, não é prevista uma integração específica junto ao fluxo de passageiros:

Assim, em quase todas elas os espaços são coordenados similarmente: de um determinado número de acessos da rua e dos terminais de ônibus e trens ou estacionamentos de carros, os passageiros atingem, através de escadas rolantes ou fixas e galerias, o “hall” de distribuição, área de localização das bilheterias e da linha de controle. A partir daí (onde estão os bloqueios) os passageiros entram na área operacional da estação, atravessando um “hall” e chegando às plataformas de embarque e aos trens, através de outras escadas rolantes ou fixas. (C. d. METRÔ 1979, p. 42)

Nesse grupo as estações de metrô são subterrâneas, dado que normalmente implica em um processo de construção com interferência em ampla área do entorno. No entanto, no trecho da linha 1 entre a estação Liberdade e o intervalo entre as estações Luz e Tiradentes a escavação do solo foi feita através do método Shield ² (figura 01), pela primeira vez no Brasil. Muri-lo Gabarra (2016) destaca os principais aspectos desse método que repercutem na arquitetura das estações: por ser a própria máquina que sustenta o solo na perfuração, essa camada precisa ser mais larga, determinando estações mais profundas, e conseqüentemente mais distantes do nível da rua para o embarque de passageiros; por esse mesmo motivo, torna-se uma boa opção em relevo acidentado, por não implicar interferências na superfície; além disso, por exigir menor largura, pode ser implantado sob ruas estreitas e sob edifícios existentes e dispensando amplas desapropriações, sendo então adequado à contextos urbanos de alta densidade ocupacional.

O desenho urbano dessa área é registrado em três momentos: o primeiro em 1930, no Mapeamento Sara (figura 02); o segundo em 1954, no Mapeamento Vasp Cruzeiro (figura 03), e terceiro na Ortofoto aérea de 2004 (figura 04). No caso do Anhangabaú, a estação encontra-se no prolongamento do grande projeto da esplanada do vale, junto ao Largo da Memória, e no caso das estações São Bento e Sé foram projetadas novas praças para sua inserção.

As principais formas de abertura dessas estações subterrâneas para entrada de luz natural e de vegetação foram desenvolvidas durante o projeto da linha 1-azul por Marcello Fragelli e sua equipe. Durante o desenvolvimento da linha 3-vermelha, foram incorporadas em algumas estações, não apenas do perímetro histórico, mas também em subcentros como Santa Cecília e Marechal Deodoro. Ao analisar a implantação de estações de metrô em praças em São Paulo, Vladimir Bartalini (1988, p. 259) destaca algumas características que considera favoráveis à apropriação pela população, identificadas totalmente ou em trechos das estações Sé, Santa Cecília e Liberdade: “o extenso perímetro de contato com o ambiente circundante dotado de maior dinamismo; o predomínio de superfície pavimentada contínua; sub espaços apenas sugeridos, quer pode desenhos de piso, quer mediante leves reentrâncias do espaço, quer pelas copas das árvores; parcimônia de equipamentos”. Observa-se o uso do termo “espaços sugeridos”, indicando a importân-

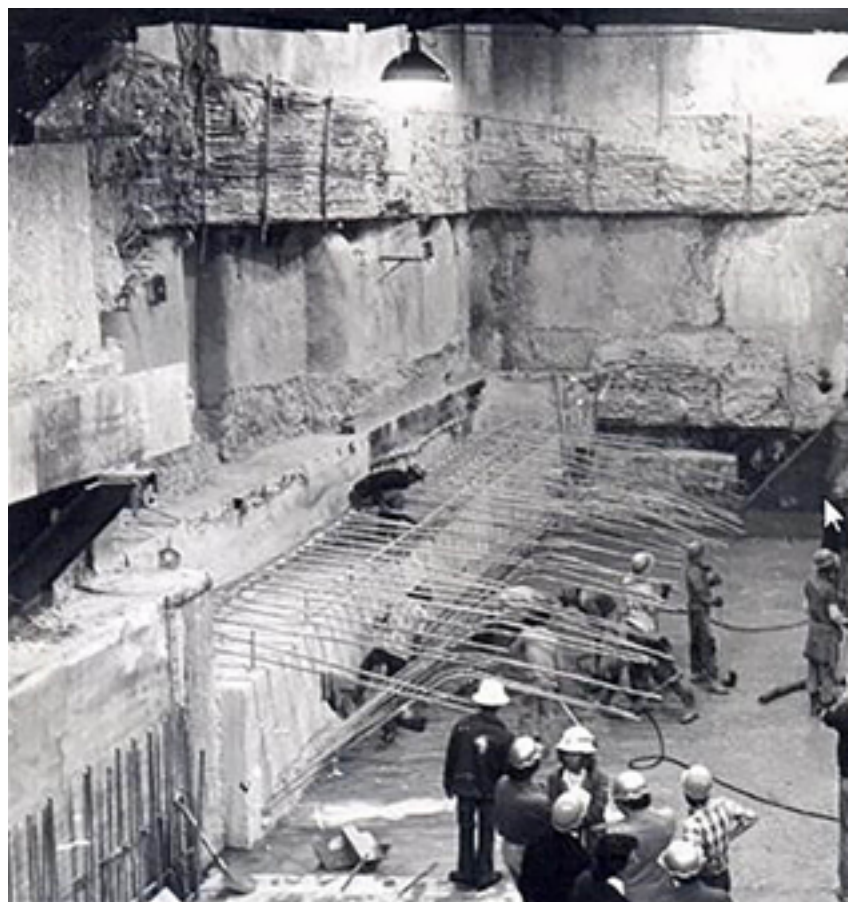
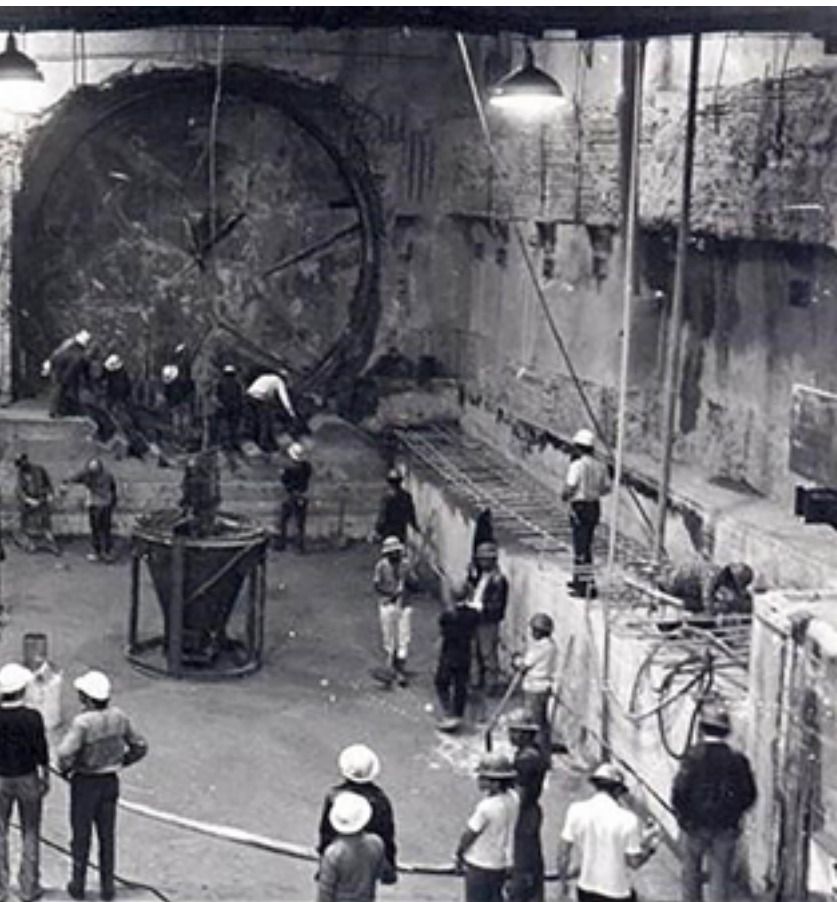


Figura 1: Construção da Estação São Bento, julho de 1923.

2.

Equipamento para escavar túneis com couraça para suporte do terreno durante a operação de montagem do revestimento (GABARRA 2016, 135).



Fonte: The Urban Earth.*

cia do uso livre nos espaços públicos, bem como a parcimônia nos equipamentos.

A caracterização de Bartalini indica em um primeiro momento a necessidade de se pensar o projeto de espaços públicos livres em paralelo ao projeto dos espaços edificados, ainda que seu trabalho aponte para a recorrente absorção de espaços residuais ou criação de vazios sem projeto específico. No entanto, mais importante, conduz à observação de que não são necessários apenas espaços livres, mas que persigam a diversidade e vitalidade de uma rua em suas diversas atividades:

As características comuns de alguns sub espaços bem sucedidos nos casos citados da Praça da Sé, Liberdade e Santa Cecília, apontam para uma direção que convém ser considerada: os espaços livres públicos junto às estações do Metrô devem ser concebidos mais como “ruas” do que como “praças”, se se entender por rua um espaço possuidor de “uma organização dinâmica que predispõe imediatamente à simultaneidade de usos, e, portanto, ao aperfeiçoamento da informação (...) um espaço onde tudo ocorre, onde tudo se relaciona, sem possibilidade de classificação” e limitando o sentido de praça a um “lugar em que se vai com intenções precisas (...), um lugar especializado, tranquilo, livre de conflitos (...) isolado da agitação urbana”. (...) Ainda assim a “praça” deveria ser vista como um episódio da “rua”, estreitamente vinculada à sua dinâmica, embora possuidor de uma identidade própria. (BARTALINI 1988, p. 260-261)

Ainda que apresentem características em comum, as estações serão examinadas a seguir mais atentamente, destacando suas particularidades e a forma como seus projetos propuseram relações com o espaço circundante.

Anhangabaú – vale, estação e largo

Ao observarmos a história da ocupação do entorno do vale do Anhangabaú, vemos que “transposição” é uma palavra-chave nesse percurso, desde as primeiras ocupações em seu entorno

* A construção da linha azul – linha 1 – do metrô de São Paulo. Por Cecilia Lucchese, em 11 de outubro de 2009. Disponível em: <<https://theurbaneearth.wordpress.com/2009/10/11/a-construcao-da-linha-azul-linha-1-do-metro-de-sao-paulo/>> Acesso: 07.2017.



02



03



04

Figura 2: Mapeamento Sara de 1930. Edição da autora sobre a imagem. Nos círculos em preto, praças das estações: Anhangabaú à esquerda e São Bento acima. **Figura 3:** Mapeamento Vasp Cruzeiro de 1954. Nos círculos em preto, praças das estações: Anhangabaú à esquerda e São Bento acima. Edição da autora sobre a imagem. **Figura 4:** Ortofoto aérea de 2004. Nos círculos em preto, praças das estações: Anhangabaú à esquerda e São Bento acima. Edição da autora sobre a imagem.

Fonte: Prefeitura de São Paulo, GEOSAMPA, MDC – Mapa Digital da Cidade de São Paulo.



Fonte: Prefeitura de São Paulo, GEOSAMPA, MDC
 – Mapa Digital da Cidade de São Paulo.

Figura 12: Transformações no Largo da Memória no Anhangabaú. Mapeamento Sara de 1930, Mapeamento Vasp Cruzeiro de 1954 e Ortofoto aérea de 2004. Nos círculos em preto na ortofoto, indicação dos acessos à estação.

no, acompanhando o crescimento da estrutura urbana, como destaca Pablo Hereñu:

Com o redirecionamento do eixo de expansão das áreas mais prestigiosas da cidade para noroeste, o potencial “papel urbano” previsto para o Vale do Anhangabaú foi completamente transformado. Se antes essa área era tratada como “fundo” da cidade, nesta nova configuração ela passa a ser uma barreira para as conexões entre a “cidade antiga”, sobre a colina histórica, e a “cidade nova”, sobre o Morro do Chá e adjacências. A reestruturação da cidade tornou a transposição do vale um problema (HEREÑU 2007, p.27).

A questão foi abordada através de diversos projetos, culminando com a plataforma “praça” de 1981, que diminuiu pela metade a profundidade do vale em si. Inúmeros projetos foram idealizados para a área, mas dentre as intervenções de fato construídas pode-se destacar: 1- O Parque Anhangabaú, no início do século XX, ainda no processo de emergência de sua urbanização; 2- A via expressa, no final da década de 1930, dentro do modelo de expansão do sistema rodoviário da cidade (Figura 06); e 3- O projeto atual do Vale, inaugura-

do em 1992³ (Figura 07). Ainda, obras mais pontuais tiveram interferência na região, sobretudo no âmbito da mobilidade: o fechamento de diversas ruas ao tráfego de veículos, permitindo a circulação peatonal, na década de 1970; a inauguração das estações de metrô adjacentes ao vale, São Bento da linha 1-azul em 1975 e Anhangabaú da linha 3-vermelha em 1983, e o Terminal Bandeira, na extremidade sul, em 1996.

A configuração determinada pelo concurso é a que permanece hoje, com uma plataforma de grandes dimensões entre os viadutos do Chá e Santa Ifigênia. O ímpeto para elaborar o concurso teve relação com o alto número de mortes por atropelamento nas pistas da avenida que existia então. No projeto vencedor, as principais premissas incluíam: propiciar urbanidade em seu uso; criar pontos de encontro, individuais e coletivos; inserir funções novas: informação, repouso, apoio a quem trabalha no centro; e garantir ao pedestre a apropriação

3.

O concurso para seleção do projeto foi lançado em 1981, sob o título “Concurso Público Nacional para Elaboração de Plano de Reurbanização do Vale do Anhangabaú”, promovido pela EMURB. A autoria do projeto vencedor foi de Jorge Wilhelm, Jamil Kfourri e Rosa Kliass. Inscreveram-se para este concurso 153 equipes, das quais 93 apresentaram propostas. Grande parte delas rebaixavam e cobriam a Avenida Prestes Maia no trecho entre dois viadutos (BUCCI, 1998, p. 97).

e usufruto do vale, eliminando o conflito com veículos (BUCCI 1998, p. 97). No entanto, para Angelo Bucci, o projeto anula as escalas metropolitana e local ao invés de articulá-las, por “esconder” a potência dos fluxos, e oferecer um espaço demasiado grande e amorfo, desconectado das atividades circundantes:

As duas dimensões do Anhangabaú, local e metropolitana, são interdependentes. Ele ganha escala metropolitana na mesma medida em que existe como local reconhecível para a metrópole. (...) No Anhangabaú atual essas duas dimensões se interferem destrutivamente e se anulam. Isso decorre da opção pelo “túnel”, que rouba da metrópole a percepção do Anhangabaú e, inversamente, rouba dele a dimensão metropolitana. Por isso, com a implantação desse projeto, a dimensão simbólica metropolitana do Anhangabaú deixou de existir por completo. (BUCCI 1998, p. 101)

Para Pablo Hereñu, havia uma ideia inicial na proposta para o concurso que contemplava ambas resoluções da questão do tráfego e do incentivo à urbanidade, mas esta última não foi alcançada. O problema da escala é também ressaltado: “Se, por um lado, a obra resolveu o problema dos atropelamentos e melhorou minimamente o desempenho viário do “Sistema Y”, por outro, empobreceu o espectro de relações

“No projeto vencedor, as principais premissas incluíam: propiciar urbanidade em seu uso; criar pontos de encontro, individuais e coletivos; inserir funções novas: informação, repouso, apoio a quem trabalha no centro; e garantir ao pedestre a apropriação e usufruto do vale, eliminando o conflito com veículos.”



Fonte: Revista Nexo.*

06



Fonte: Folha de São Paulo.**

07

* São Paulo: A cidade que não coube nos planos. Por Camilo Rocha, em 24 de janeiro de 2016. Disponível em: <<https://www.nexojournal.com.br/especial/2016/01/24/S%C3%A3o-Paulo-A-cidade-que-n%C3%A3o-coube-nos-planos>>. Acesso em 07.2017.

** Vale do Anhangabaú. Foto Cotidiano, em 06 de setembro de 2015. Disponível em: <<http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/38251-vale-do-anhangabau>> Acesso em: 21 jan. 2018.



Fonte: Vista aérea 3D do Google Maps. Acesso em 03 fev. 18.

Figura 6: Vale do Anhangabaú no final da década de 1930, com avenidas no lugar do parque. **Figura 7:** Vale do Anhangabaú inaugurado em 1992, fruto concurso público da década de 1980. Foto: Kenny Andrade/Folhapress. **Figura 8:** Localização da Estação Anhangabaú. Da esquerda para a direita, destaca-se o Terminal Bandeira, a passarela de conexão entre o terminal e a estação em si no Largo da Memória.

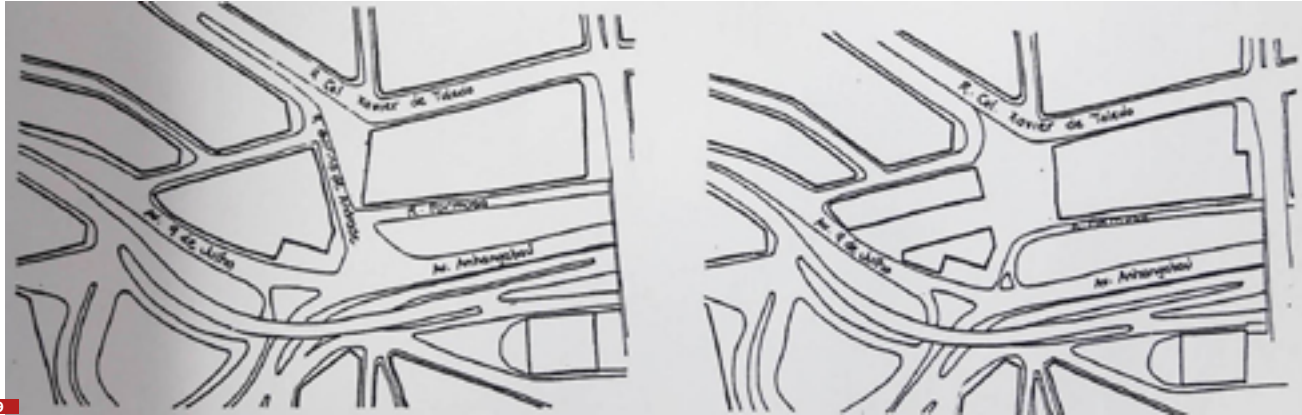
urbanas que caracterizavam o vale e criou um imenso espaço residual que não agregou novos valores à área central” (HERRENU 2007, p. 325).

A perda não se limita à relação entre a estação e o vale, mas aparece principalmente na remodelação do Terminal Bandeira, que integraria a rede de ônibus ao metrô na entrada do vale, porém incorreu na construção das frágeis passarelas que fazem a conexão atual. Na outra extremidade do vale, o projeto construído para a estação São Bento priorizou a relação com o Largo de São Bento perdendo o contato inicialmente previsto com o Anhangabaú e eliminando a possibilidade da configuração de portas claras para o vale.

No que concerne à estação Anhangabaú da linha vermelha do Metrô, a edificação acima do nível da rua delimita-se no perímetro do terreno entre as ruas Formosa e Xavier de Toledo. A abrangência da circulação de pessoas pela estação, no entanto, inclui todo o trajeto até o terminal Bandeira e o início do próprio Vale do Anhangabaú e imediações. O local apresenta uma sobreposição difícil de escalas, à medida que acomoda um fluxo massivo de veículos em alcance metropolitano e lida com o um fluxo cotidiano de pedestres a nível do entorno imediato em um núcleo histórico da cidade, com edificações e equipamentos de valor histórico e cultural. O esquema gráfico apresentado na figura 09 foi desenvolvido por Bartalini para sintetizar graficamente o entorno das estações que analisou, antes e depois de sua inauguração.

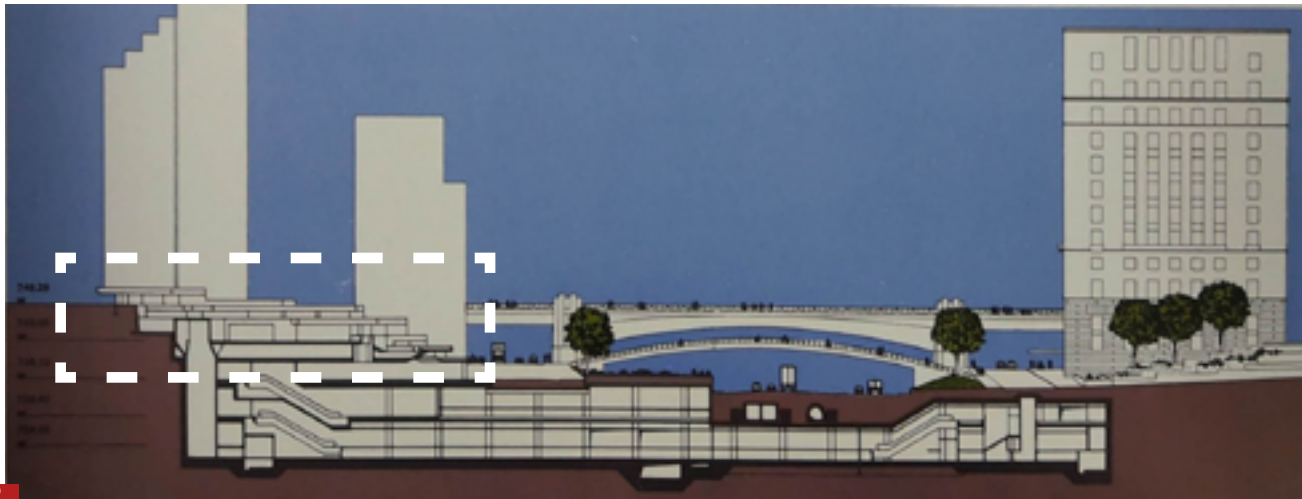
Em relação ao entorno imediato, a estação funciona como transposição mecânica entre as ruas Formosa e Xavier de Toledo (a transposição física já acontecia nas escadarias da Ladeira da Memória). Acontece ali uma situação particular de circula-

“O local apresenta uma sobreposição difícil de escalas, à medida que acomoda um fluxo massivo de veículos em alcance metropolitano e lida com o um fluxo cotidiano de pedestres a nível do entorno imediato em um núcleo histórico da cidade, com edificações e equipamentos de valor histórico e cultural.”



09

Fonte: Bartalini, 1988, p. 12, com edição da autora.



10

Fonte: Metrô, 1979, p. 99.



11

Fonte: Hereñu, 2007, p. 25, com edição da autora.

Figura 9: Síntese gráfica das transformações no desenho urbano antes e depois da construção da estação Anhangabaú. **Figura 10:** Corte da estação Anhangabaú no relatório de divulgação. Observa-se a relação com as edificações do entorno e viaduto do chá, bem como a edificação da estação propriamente dita, à esquerda, que ocupa o volume acima do solo, e funciona como dispositivo de transposição entre as ruas Xavier de Toledo e Formosa. **Figura 11:** Corte do volume da estação situado acima do nível do solo. Observa-se as aberturas escalonadas que conformam pisos (simultâneos a coberturas) ajardinados. Em rosa, áreas de circulação públicas; em roxo, área técnica.



Figura 5: Transformações no Largo de São Bento. Mapeamento Sara de 1930, Mapeamento Vasp Cruzeiro de 954 e Ortofoto aérea de 2004. Nos círculos em preto na ortofoto, indicação dos acessos à estação.



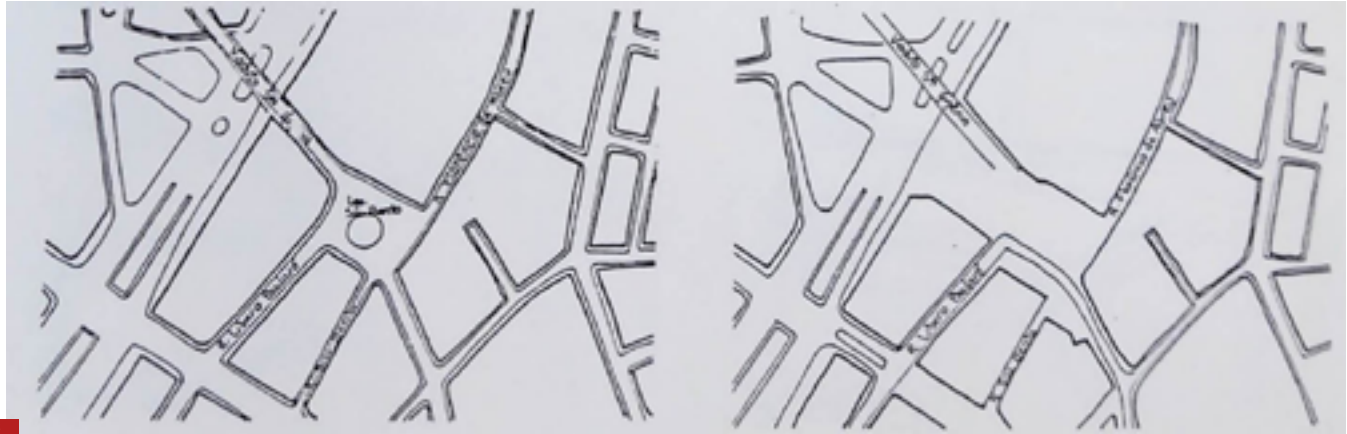
ção: ao entrar no bloco de acesso à estação, é possível cruzar para o nível do viaduto sem entrar no metrô, e o edifício serve de passagem direta. Seguindo a diretriz projetual de abrir visadas ao exterior, os platôs e aberturas permitem a incidência de luz natural e dissolvem os limites entre a cobertura, o piso dos platôs e as “janelas”, camuflando a estação, ainda que não seja subterrânea, entre os jardins do Largo da Memória.

Parte 4: São Bento – Estação e praça

A Estação São Bento é um dos projetos mais conhecidos da primeira linha do metrô de São Paulo. Apesar de corresponder atualmente a cerca de metade do projeto original, a área efetivamente construída (18.150m²) remodelou o antigo largo em frente ao Mosteiro de São Bento, que passou a contar com a praça central como acesso e outras quatro entradas pelas ruas do entorno. O projeto foi analisado na dissertação de mestrado da autora, com foco nas qualidades que propiciam a relação do interior subterrâneo ao nível da rua:

Ainda que muito alterada em relação ao projeto original, a praça atual de acesso à estação destaca-se no centro do centro histórico, de grande densidade e movimento. Monumental no sentido de suas dimensões e pela vegetação, mas rebaixada em relação ao nível da rua, o acesso à estação não compete visualmente com os marcos do entorno, como o Mosteiro de São Bento, e ao mesmo tempo não se torna invisível. O mesmo desnível que cria uma nova relação na paisagem entre o patrimônio histórico, a estação e a rua também amplia a distância ao pedestre, quando comparado, por exemplo, ao da Estação Liberdade. Na Estação São Bento, os jardins e a vegetação apresentam um caráter mais decorativo do que de composição de áreas de estar. Há de se considerar ainda o caráter das atividades do entorno, que se configura mais pelos serviços do que pela habitação. De toda forma, de dentro da estação a visão para a cidade é intermediada por esses espaços, que inundam de luz natural os primeiros saguões da estação e a caracterizam uma das estações que mais exploram a relação da paisagem natural com a paisagem construída (GONÇALVES 2015, p. 77)

“O mesmo desnível que cria uma nova relação na paisagem entre o patrimônio histórico, a estação e a rua também amplia a distância ao pedestre, quando comparado, por exemplo, ao da Estação Liberdade.”



13

Fonte: Bartolini, 1988, p. 09.



14

Fonte: Prefeitura de São Paulo, GEOSAMPA, MDC – Mapa Digital da Cidade de São Paulo.

Figura 13: Síntese gráfica das transformações no desenho urbano antes e depois da remodelação do Largo.
Figura 14: Ortofoto aérea de 2004. Em preto, perímetro subterrâneo da estação; em vermelho, indicação dos acessos, e em branco, percurso da linha. Edição da autora sobre ortofoto de 2004.

A praça no antigo largo é o acesso principal e não se sobressai à paisagem, e tampouco os outros acessos fazem. A praça conecta-se ao nível da rua através de duas escadas helicoidais monumentais, além do topo das árvores que margeiam os vazios da área rebaixada. Pelas escadas chega-se à segunda pequena praça (que se abre ao interior da estação, conduzindo ao mezanino de acesso à plataforma. Há ainda dois tipos de configuração de acesso: por pequenas edificações inseridas em lotes convencionais nas ruas ou pelo recuo em uma das extremidades do Vale do Anhangabaú, distribuindo pelo entorno braços de circulação que conduzem ao corpo central subterrâneo da estação. Nas ruas São Bento, Boa

Vista e na Ladeira Porto Geral os acessos ocupam terrenos na sequência de edifícios alinhados na calçada, distinguindo-se apenas pela baixa altura; esses acessos contêm um conjunto de escadas rolantes e fixas, mas a entrada pela ladeira Porto Geral inclui também um pequeno jardim ao fundo com abertura para entrada de luz natural.

Nas fotos abaixo encontram-se os acessos à estação. A primeira foto mostra uma das escadarias que conecta o nível do largo à praça que intermedia a entrada ao subterrâneo. Na segunda, a área coberta do hall que contém as escadas rolantes de acesso às plataformas. Na terceira, acesso pelo Vale do Anhangabaú, que direciona à praça intermediária. Na última



Fonte: Imagem cedida pela autora, 2015.



Fonte: Imagem cedida pela autora, 2015.



Fonte: Imagem cedida pela autora, 2015.



Fonte: Imagem do Google Maps, 2015.

Figura 15, 16, 17 e 18: Acesso à estação São Bento.

foto, acesso pela ladeira Porto Geral, alinhado às demais edificações do entorno. Em comum apresentam a presença de vegetação e a construção em concreto aparente em todas as superfícies, com volumes de traços simples e que não competem com a paisagem histórica do entorno.

Considerações finais

A implantação das primeiras linhas de metrô em São Paulo, com a construção de três estações no centro histórico, é uma importante ação dentre diversas outras que buscaram revitalizar a área (no caso do metrô, como consequência da melhoria do sistema de transporte metropolitano), aumentando a circulação de pedestres e oferta de transporte público em detrimento de veículos individuais. Ainda que subterrâneas, as estações trouxeram uma nova monumentalidade ao centro, na década de 1970, não muito distante das profícuas discussões das últimas reuniões do CIAM. Nesse sentido destaca-se a oitava edição (1951), que lança proposta para uma nova monumentalidade presente não apenas em edificações e monumentos, mas nos espaços livres de uso público, e da sexta edição (1947), que coloca o centro como coração da cidade. As discussões internacionais a respeito da recuperação das características morfológicas e sociais dos centros históricos repercutem no Brasil no momento de explosão demográfica das principais metrópoles (São Paulo e Rio de Janeiro) onde o planejamento urbano voltado ao automóvel mostra-se ineficaz.

É importante ressaltar que, nas décadas de 1960 e 1970, quando esses projetos foram desenvolvidos e construídos, houve uma busca por estabelecer na legislação municipal a elaboração de projetos urbanos para o entorno das estações. A atenção aos eixos de circulação e às estações visavam a qualidade do projeto do espaço bem como o controle da especulação do solo nessas áreas, em prol de um aproveitamento mais igualitário pela população, dos benefícios da ampliação da circulação de massa. Após a crise econômica da década de

4.

Destaca-se o Plano Diretor de Desenvolvimento Integrado (PDDI), primeiro Plano Diretor da cidade, publicado em 1972.



Figura 19: Estação Butantã, na linha 4-Amarela. Foto: Alexandre Battibugli/Veja S



Fonte: Revista Veja SP.*

“A implantação das primeiras linhas de metrô em São Paulo, com a construção de três estações no centro histórico, é uma importante ação dentre diversas outras que buscaram revitalizar a área (no caso do metrô, como consequência da melhoria do sistema de transporte metropolitano) (...)”

1980, percebe-se uma mudança significativa no posicionamento oficial do governo (MOURA, 2016, p. 163), onde a Companhia do Metropolitano de São Paulo (CMSP) passou a restringir esforços de melhoramentos urbanos com o argumento de contensão de recursos.

Da década de 1990 em seguida, a perspectiva passa a ser então oposta, e a obra do metrô passa a ser vista como forma de extrair recursos financeiros, processo intensificado quando se inicia o modelo de negócio público-privado. Isso afeta diretamente a concepção dos projetos das estações, tanto a nível interior quanto de inserção no tecido urbano e implantação. Se o equipamento de mobilidade pode trazer significativas condições de melhoramento a áreas precárias, nessa premissa são as áreas mais consolidadas que ganham prioridade, visando o aproveitamento da valorização imobiliária do entorno (MOURA, 2016, p. 202). Os projetos de estações que entraram no século XXI dentro dessa lógica apresentam uma maior exploração de áreas comerciais, menos espaço de permanência e menor abertura ao tecido urbano. A composição volumétrica e material volta-se para a criação de ícones desconectados de sua paisagem urbana entorno, vinculando

* Reportagem da Revista Veja SP sobre as estações de metrô de São Paulo “Linha Amarela consolida modelo de estação espalhafatosa na superfície”. Por Sérgio Quintella, em 06 de abril de 2018. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/metro-sao-paulo-estacoes-arquitetura-criticas/> Acesso em 12. abr. 2018.

o projeto contemporâneo à substituição do existente pelo novo e distanciando-o da escala urbana da arquitetura (figura 19).

Em termos de projeto, as estações em geral demandam ao menos três esferas de invenção conectadas: a primeira no subterrâneo, que engloba as plataformas de acesso ao trem, circulações e saguões; a segunda do interior para fora, que faz a transição mais delicada entre subterrâneo e rua, e onde são exploradas as possibilidades de abertura para entrada de luz e ar; e a terceira na rua, alcançando todo o percurso a pé que direcionam os pedestres que circulam pelo entorno até a estação. Os projetos das estações de muitos braços de acesso devem considerar as características desses espaços (amplitude das ruas, calçadas, gabarito das edificações, etc.). As praças discutidas neste artigo possuem em comum o caráter histórico de suas localidades, praça e entorno, e a arquitetura de peso moderno dos espaços das estações propriamente ditos.

Ao contrário de procurar inserir um elemento novo com uma escala que o destacasse do entorno, os arquitetos da primeira linha de metrô propuseram ao centro de São Paulo intervenções que destacassem as dimensões pública e urbana dessa arquitetura e por isso oferecem importantes aprendizados. O desenho das estações se destaca menos por sua imagem e mais pela maneira com que se insere nos espaços públicos, ao somar a circulação pela estação aos espaços de permanência pré-existentes e transformados dos largos, e ao dialogar com as áreas de vegetação, organizando dessa forma a transição entre o subterrâneo e a rede, e acesso ao entorno da estação em escala local.

O Vale do Anhangabaú, ao qual ambas estações Anhangabaú e São Bento estão ligadas, teve sua geografia completamente transformada ao longo de sua história; o desafio da transposição foi superado suprimindo o vale propriamente dito da paisagem urbana, e as pistas da antiga avenida foram cobertas por uma esplanada com problemas de escala e apropriação. A estação Anhangabaú, implantada no Largo da Memória, é uma intervenção pontual no cenário do parque como um todo, ligada à entrada do viaduto e ao Terminal Bandeira,

apesar da frágil circulação. A solução de implantação em relação a esses elementos é pouco eficiente tanto na transposição e integração de fluxos, quanto na tentativa de organizar possibilidades de espaços públicos entre o parque em si e a Ladeira da Memória. Ainda assim, a edificação correspondente à estação atende à demanda de circulação e organização do fluxo ao mesmo tempo que oferece aberturas visuais e de acesso ao Largo da Memória.

Na estação São Bento, praça e acessos tem uma relação mais homogênea, com limites diluídos na gradação entre o largo e o interior da estação. A composição do nível intermediário, com as escadarias helicoidais em concreto aparente e os jardins difere-se da cena do entorno, característica de outra época, sem conflitos na paisagem, devido à sua materialidade e organização em níveis. É um espaço de transição mais aberto do que poderia ser oferecido por exemplo por um simples túnel de acesso, convidando o passageiro a repensar a função da estação apenas como um espaço de passagem. São projetos que começam a demonstrar as estações enquanto arquitetura do espaço público, quando incorporam rasgos, aberturas, canteiros ajardinados e transição de níveis de forma a diluir os limites entre interior e exterior da estação e da praça. A escolha pelo uso do concreto bruto, discreto em sua aparência, marca a presença de uma construção ainda envolta no vocabulário moderno, ao mesmo tempo em que a inserção da edificação, nos dois casos, não compete com a paisagem histórica do entorno.

A integração entre as estações e os espaços públicos de praças é sempre um desafio, com o ganho de oferecer um espaço de uso coletivo e cotidiano ao pedestre usuário de um sistema de circulação de massa, em um contexto onde tantas vezes prevalece o interesse privado e do automóvel. Os centros de bairro certamente ganham em termos de mobilidade e circulação metropolitana com a implantação do metrô, mas é necessário considerar as particularidades desse tipo de projeto e considera-lo nas políticas públicas de mobilidade para que, a nível local, possa haver uma contribuição significativa à urbanidade e apropriação coletiva do espaço.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANELLI, Renato. "Redes de mobilidade e urbanismo em São Paulo: das radiais/perimetrais do Plano de Avenidas à malha direcional PUB." *Arquitextos* 082, nº Vitruvius, 2007.
- BARTALINI, Vladimir. *Praças do Metrô: enredo, produção, cenário, atores*. São Paulo: FAUUSP, 1988.
- BUCCI, Angelo. *Anhangabaú, o chá e a Metrópole*. São Paulo: FAUUSP, 1998.
- FRÚGOLI JUNIOR, Heitor. *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: Cortez/Edusp/Fapesp, 2000.
- GABARRA, Murilo. *Industrialização e padronização para expansão da rede de Metrô de São Paulo*. São Paulo. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2016.
- GONÇALVES, Luísa. *Arquitetura do espaço coletivo na metrópole paulista: as estações de metrô da linha 1-azul*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.
- HEREÑU, Pablo. *Sentidos do Anhangabaú*. São Paulo: FAUUSP, 2007.
- HOTCHIEF; MONTREAL; DECONSULT - HMD. *Sistema Integrado de Transporte Rápido Coletivo da Cidade de São Paulo*. São Paulo: Companhia Litográfica Ypiranga, 1969.
- METRÔ, Companhia do Metropolitano de São Paulo. *A Estação Anhangabaú no contexto da área central*. Linha Leste-Oeste. São Paulo: Metrô, 1981.
- _____. *Leste Oeste: em busca de uma solução integrada*. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, 1979.
- MEYER, Regina P. "O Centro da metrópole como projeto." In: *São Paulo Centro XXI: entre história e projeto.*, 4-5. São Paulo: ASSOCIAÇÃO VIVA O CENTRO, 1994.
- MOURA, Geraldo José Calmon. *Diferenças entre a retórica e a prática na implantação do Metrô de São Paulo*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). 238p. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2016.
- PRADO JUNIOR, Caio. *A cidade de São Paulo – geografia e história*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

SITES VISITADOS

Sistema de Consulta do Mapa Digital da Cidade de São Paulo
http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/_SBC.aspx

O MUSEU DO PÃO E O CAMINHO DOS MOINHOS PREEXISTÊNCIA, INTERVENÇÃO E PRODUÇÃO DO LUGAR REGIONAL

ROBERTA KRAHE EDELWEISS

Professora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - Mestrado Associado UniRitter/Mackenzie.

Contato: robertaedelweiss@gmail.com

FÁBIO BORTOLI

Professor do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - Mestrado Associado UniRitter/Mackenzie.

Contato: fabiobortoliarq@gmail.com

CARLLA PORTAL VOLPATTO

Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - Mestrado Associado UniRitter/Mackenzie.

Contato: carllavolpatto@gmail.com

S: UÇÃO

1. Introdução

O artigo aborda o lugar de memória através da intervenção em preexistência e da produção de um conjunto de lugares regionalizados. A partir do exemplo do Museu do Pão e do Caminho dos Moinhos, que representam a chegada da colonização italiana na serra gaúcha, apresenta-se o estudo de caso.

O Caminho dos Moinhos pode ser analisado não só como um lugar de memória, mas também a partir de um ponto de vista territorial, visto que este gera uma modificação benéfica para o seu entorno. Neste sentido, os termos “acupuntura” e “metástase positiva” apresentam-se como uma possível abordagem ao tema relacionando a reutilização de preexistências dotadas de alto potencial simbólico com seu efeito positivo na criação de lugares que se vinculam ao contexto regional pela intervenção do Escritório Brasil Arquitetura.

O objetivo desse artigo é mostrar como a revitalização de preexistências pode ser encarada como resgate de lugares da memória e transformação para o desenvolvimento de uma cidade e de uma região, por meio de estratégias articuladas de arquitetura e urbanismo. Para tal, o artigo está organizado da seguinte maneira: a seção *A preexistência como estratégia de produção do lugar regional* apresenta, uma possível abordagem teórico-metodológica; a sessão *Caminho dos Moinhos* aborda o caminho dos moinhos como estratégia regional, a sessão *Museu do Pão* apresenta uma breve descrição do museu; por fim, a *Conclusão* apresenta a relação entre os termos desenvolvidos ao longo do artigo e a análise do estudo de caso.

2. A preexistência como estratégia de produção do lugar regional

Intervenções de projeto de arquitetura e urbanismo em preexistências têm sido usadas para proporcionar o resgate da memória de lugares e, através desse resgate a requalificação de bairros, cidades e regiões. O potencial dessas intervenções em causar efeitos positivos é explorado em formulações teóricas recentes. Uma das mais conhecidas é “acupuntura urbana”, conceito criado primeiramente pelo arquiteto finlandês Marco Casagrande, que combinou o desenho urbano com a tradicional teoria médica chinesa da acupuntura. No Brasil, o conceito está associado ao livro de mesmo nome do arquiteto

e urbanista Jaime Lerner, que o utiliza para defender a melhoria das cidades através de pequenas intervenções que irradiam efeitos positivos. Assim, a acupuntura urbana atuaria em intervenções pontuais na tessitura urbana para sanar a dor de forma instantânea, eficaz e funcional. Lerner afirma em seu livro:

Acredito que algumas magias da medicina podem, e devem ser aplicadas às cidades, pois muitas delas estão doentes, algumas quase em estado terminal. Assim como a medicina necessita da interação entre médico e paciente, em urbanismo também é preciso fazer a cidade reagir. Cutucar uma área de tal maneira que ela possa ajudar a curar, melhorar, criar reações positivas e em cadeia. É indispensável intervir para revitalizar, fazer o organismo trabalhar de outra maneira. (LERNER, 2011, p. 7)

Efeito positivo alastrado, causado por intervenção relativamente pequena, pontual, conforme explica Alcalá (2006), seria o que o arquiteto catalão Oriol Bohigas, ao se referir à requalificação dos espaços públicos de Barcelona, chamou de “efeito metástase” no sentido positivo. Ocorreria “onde a intervenção pontual sobre o espaço público terminará produzindo um efeito de regeneração em cadeia sobre seu entorno imediato” (ALCALÁ, 2006, p. 86), desde que com a necessária estratégia de eleição de um lugar apropriado, nevrálgico, onde os impactos sejam mais rápidos e eficazes.

Esse termo se aplica ao Caminho dos Moinhos, pois a região do Vale do Taquari na qual se encontram os moinhos, construídos pelos imigrantes italianos instalados na região, possui potencial de revitalização que se iniciou com o moinho Colognese, restaurado e transformado no atual Museu do Pão, e tem como meta se expandir pelo território, consolidando o percurso de visita aos moinhos locais.

O conceito de “lugar”, por sua vez, transpassa diversas disciplinas, devendo à filosofia, à antropologia, à história e à geografia algumas de suas definições essenciais. Em arquitetura

“Em arquitetura e urbanismo, o conceito de “lugar” tem sido resgatado nos últimos anos e utilizado (...) com o objetivo de qualificar o meio ambiente construído.”

e urbanismo, o conceito de “lugar” tem sido resgatado nos últimos anos e utilizado, em conjunto com noções de projeto e planejamento, com o objetivo de qualificar o meio ambiente construído.

Na geografia humana, destacam-se os estudos de Yi-Fu Tuan sobre percepção ambiental de lugar. Tuan estabelece “espaço” como movimento e “lugar” como pausa. Para o autor, “espaço” é mais abstrato do que “lugar”. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (TUAN, 2013, p. 14). Na mesma área de conhecimento, Tim Cresswell define que “lugar”, “no nível básico, é espaço investido de significado no contexto de poder. Esse processo de investir espaço com significado acontece ao redor do globo em todas as escalas, e tem ocorrido ao longo da história humana” (CRESSWELL, 2014, p. 35, tradução nossa).

Sendo tão associado aos significados e contextos de uma cidade, “lugar” é também muito relacionado com a noção de memória coletiva. O termo “lugar de memória”, criado pelo historiador francês Pierre Nora, no trabalho intitulado “Entre memória e História: a problemática dos lugares”, evidencia a noção de “lugar de memória”. Para Nora, lugar de memória pode

(...) tratar-se de um monumento, de uma personagem, de uma estátua ou pintura, de um museu, de arquivos, bem como de um símbolo, de

um evento ou de uma instituição. Porém, nem tudo se caracteriza como lugar de memória; para isso o documento, o evento, o monumento etc., deve possuir uma “vontade de memória”, deve ter na sua origem uma intenção memorista que garante sua identidade. (NORA, 1993, p. 9)

Para Heidegger (1994), “lugar” está relacionado ao ato de habitar. Segundo o autor, habitar compreende a transformação de espaço em lugar, atribuindo-lhe significado. Dentro da perspectiva da Arquitetura-Urbanismo, Edelweiss (2016), a partir do estabelecido por Heidegger, relaciona o lugar à memória.

O habitar, portanto, pode ser entendido como um ato sensível de memória, onde o habitante é capaz de estabelecer relações entre os elementos postos em diálogo em diferentes cenários urbanos a partir de fragmentos de memória, seja por relatos presentes na memória coletiva transmitida de geração em geração, seja pelo patrimônio edificado. Este, por sua vez, carrega em si a memória de acontecimentos passados em um determinado contexto e contribui para a construção coletiva da memória do lugar a partir de uma complexa interpretação indissociada entre o tangível e o intangível. O patrimônio cultural, em sua complexidade e constante construção do lugar, é passível de significado para as pessoas que nele habitam e tem uma dinâmica temporal que deve ser compreendida. (EDELWEISS, 2016, p.154)

Ainda na perspectiva da Arquitetura-Urbanismo, cabe-nos ressaltar a definição de Castello (2007), para quem “lugar” se investe de significado através da “percepção de lugar”. Para o autor um lugar de memória representa tanto o patrimônio construído, com sua importância histórica e arquitetônica,

quanto também as memórias que as pessoas têm pela vivência no local. O lugar de memória é consagrado pela vivência comunitária e pelo acumular de memórias sobrepostas, de experiências individuais e compartilhadas.

(...) lugar é um conceito entendido em seu sentido de denotar uma qualificação que se atribui a um espaço através da percepção de suas potencialidades, objetivas e subjetivas (físicas e psicológicas) para a realização de experiências existenciais. (...) em termos gerais, pode-se dizer que lugar, na teoria arquitetônico-urbanística, é uma criação morfológica ambiental, imbuída de significado simbólico para seus usuários. (CASTELLO, 2007, p. 116)

Em termos operacionais, a produção de lugar, através de técnicas de projeto e planejamento que intervêm no meio construído, já apresenta extensa documentação. “*Placemaking*”, termo mais difundido para nomear a produção de lugares, “refere-se a um processo colaborativo de moldar o domínio público para maximizar o valor compartilhado”, sem deixar de atentar para as “identidades físicas, culturais e sociais que definem um lugar” (UNITED NATIONS..., 2015, p. 1).

Contudo, somente projetar e implantar uma ação de *placemaking*, muito mais voltada ao projeto e realização arquitetônicos em si, pode não ser suficiente para a criação de um lugar. Entram em campo, então, as atividades de “*placemaking*”, de modo a garantir o sucesso na aceitação de lugares recém-inventados por parte da população.

A utilização de preexistências também é estratégia corrente das ações conjugadas de *placemaking* e *placemaking* para

a produção de lugares. Parte, então, para a apropriação de edificações ou conjuntos, com características reconhecidas pela cultura local, e potencializá-las em transformações de projeto. Contudo, o cuidado com a memória é necessário, pois:

(...) as transformações pressupõem uma pré-existência e é no respeito a ela que devem ser trabalhadas. Esse conceito de preexistência, para nós, no entanto, é mais do que uma mera imagem a ser recuperada, mas se refere a significados existenciais profundos que o lugar estabelece. (CARSALADE, 2009, p. 366)

Muito se atribui o sucesso de museu a sua capacidade de constituir, de imediato ou ao longo do tempo, um marco referencial, um espaço privilegiado no desenvolvimento das ações sociais dos habitantes de uma cidade, em outras palavras, constituir um “lugar”. Objetos icônicos e de importância inegável, os museus utilizam processos de criação de lugares (e são utilizados por estes). Museus dos mais variados tipos têm sido utilizados como instrumentos do processo de produção e gestão dos lugares e a “crescente proliferação de edifícios icônicos construídos dentro de preocupações de *placemaking* e *placemarketing* está igualmente entrando para a história das cidades (...)” (CASTELLO & SMIDT, 2012). É possível citar como exemplos o Museu Guggenheim, na cidade de Bilbao, na Espanha, e a Fundação Iberê Camargo, de Porto Alegre, no Brasil.

A utilização de preexistências para criação de novos lugares é prática comum em arquitetura e urbanismo: parte de reproduzir uma ideia original já presente (a aura do lugar) e potencializá-la pela ação do projeto. Por outro lado, quando não há material, indaga Lerner, o que se faz? Para o autor, não seria o caso de fabricar e sim buscar algo que possa resgatar um momento e alavancar outros: seria uma acupuntura da memória.

A ideia de criação de lugar para o caso aqui estudado prescinde de uma extrapolação de escala: o Museu do Pão é parte de uma estratégia mais ampla, conectado a um sistema de lugares organizado pela ideia de resgate da cultura popular dos

imigrantes italianos dispersos pelo território conhecido como Vale do Taquari. Lynch (1978) já havia demonstrado esta possibilidade em “Managing the Sense of a Region”, de 1978, e Castello também explicita a relevância desta escala de lugar:

A importância da emergência de um sistema de lugares regionalizados, conformados por unidades espaciais que, apesar da massiva exposição aos fluxos espaciais globais, mantêm suas características peculiares, sua individualidade e sua identidade, fornece uma satisfatória ilustração do que seja uma dimensão regional para o conceito de lugar. (CASTELLO, 2007, p. 257)

3. Caminho dos Moinhos

O Estado do Rio Grande do Sul apresenta um ótimo exemplo de criação de um conjunto de lugares regionalizados na Serra Gaúcha, agrupados sob a denominação de Região das Hortênsias, que exemplifica a geração coletiva de lugares moldados segundo as feições de um enraizamento comum. O conjunto, brevemente citado no artigo a modo de ilustração, engloba lugares que se agrupam de forma mais ou menos coordenada, por vezes extremamente estruturada e por outras totalmente intuitiva. Por sua vez, o conjunto é composto por “lugares regionais” distintos: Vale dos Vinhedos, Gramado-Canela, São Francisco de Paula e Nova Petrópolis, por exemplo. A eficácia da estratégia regional pode ser comprovada pelo grande fluxo de turistas e pelo desenvolvimento econômico que proporcionou a toda região.

No caso aqui apresentado, a estratégia regional foi elaborada enquanto o “Caminho dos Moinhos”, pensada para resgatar do abandono um conjunto arquitetônico de antigos moinhos que se distribui pelo Vale do Rio Taquari. O projeto foi concebido por Marcelo Ferraz e Manuel Touguinha, a partir do trabalho de pesquisa de Judith Cortesão, que teria despertado a atenção de Marcelo, como o próprio relata em entrevista a Pachalski:

Em 2003 conheci Manuel Touguinha, amigo de Judith, que me levou para conhecer os tais moinhos, num passeio revelador e inesquecível. A partir daí, começamos (Touguinha e eu) a sonhar com a criação de uma rota, um caminho dos moinhos e, mais do que isso, com a festa do pão, com os pães... Elaboramos um primeiro estudo, para ter o que mostrar, e saímos a campo numa peregrinação em busca. (CORTESÃO, 2003)

A rota turística do projeto “Caminho dos Moinhos” envolveria a recuperação do Moinho Colognese (único já realizado) e outros cinco moinhos: Fachineto, Marca, Dallé, Vicenzi e Castaman. Estes últimos receberiam programação específica, além da preservação das atividades de moagem. A professora e ambientalista Judith Cortesão, no ano 2000, foi quem primeiro apelou para a urgência das restaurações, pesquisas e divulgação dos moinhos coloniais. Tamanho entusiasmo da professora inspirou a criação da Associação dos Amigos dos Moinhos do Alto do Vale do Taquari (AAMoinhos) que busca conservar esse patrimônio. De lá para cá, já voltaram a funcionar alguns dos moinhos, como o Moinho Vicenzi, situado ao lado de uma cachoeira. No coração do Caminho, em Ilópolis, funciona desde fevereiro de 2008 o conjunto do Museu do Pão, compreendendo o Moinho Colognese, a Oficina de Panificação e o museu, que também será abordado neste artigo.

“No caso aqui apresentado, a estratégia regional foi elaborada como o “Caminho dos Moinhos”, pensada para resgatar do abandono um conjunto arquitetônico de antigos moinhos que se distribui pelo Vale do Rio Taquari.”

A AAMoinhos, formada pelos municípios de Anta Gorda, Arvorezinha, Ilópolis e Putinga, em parceria com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), promove o Ponto de Cultura chamado de “Pão, Cultura e Arte para todos”.

Seu primeiro ato foi adquirir a edificação do Moinho Colognese com recursos doados pela Nestlé Brasil através de um projeto da Lei de Incentivo à Cultura (LIC). Depois de recuperar o Moinho de Ilópolis, a associação pretende desenvolver o “O Caminho dos Moinhos” incluindo os municípios da Associação (Figura 1).

O Museu do Pão, como parte da estratégia da constituição de um marco para o Caminho dos Moinhos, envolveu a recuperação do antigo Moinho Colognese e a criação do próprio Museu e da Oficina de Panificação, que promovem o resgate das raízes da cultura local e a disseminação do conhecimento da produção da culinária local.

Neste sentido, a implantação do Museu é mais que o marco inaugural: é a “acupuntura” em escala da região, que marca com edifício icônico, programação e divulgação de atividades, o potencial de desenvolvimento regional. O Museu sinaliza a criação de um lugar, caminha na busca de manutenção da cultura e das características locais, ao mesmo tempo que insere o Vale do Taquari em uma rede de lugares regionalizados.

Os moinhos do Vale do Taquari, na serra gaúcha, são registros materiais e também imateriais da imigração italiana no Rio Grande do Sul construídos no início do século passado. Para as famílias italianas recém-chegadas no Brasil essas construções de madeira reproduziam o retrato do trabalho humano. Essas instalações representavam também a conquista de uma vida autossustentável, tendo o pão e a massa como base econômica e culinária.



Figura 1: Caminho dos Moinhos.

Fonte: Imagem cedida pelos autores.

O Museu do Pão é um exemplar de intervenção onde o gesto arquitetônico apresenta-se como um gesto em prol da preservação da memória cultural. A região do Vale do Taquari, no Rio Grande do Sul tem em sua história, de colonização predominantemente de origem italiana, a produção de farinha e, portanto, ao longo do território conta com equipamentos capazes de representar uma parte da história da colonização do estado do Rio Grande do Sul, tendo no Museu do Pão o ponto de partida dessa representação.

Vendo aquelas casas, aquelas igrejas, de surpresa em surpresa, a gente como que se encontra, fica contente, feliz e se lembra das coisas esquecidas, de coisas que nunca soube, mas que estavam lá dentro de nós... (COSTA, 1995, p.15)

O trecho de Documentação Necessária de Lúcio Costa, elaborado primeiramente em 1929 a pedido de Manuel Bandeira na ocasião da edição comemorativa de um jornal mineiro e, logo após, em 1938, citado por Gilberto Freyre em Casa Grande e Senzala, ilustra a indissociável relação existente entre o patrimônio material e o patrimônio imaterial. No caso do Caminho dos Moinhos, são estes elementos, os antigos moinhos, que são capazes de simbolizar a narrativa histórica.

Castriota (2007) atenta para o entendimento contemporâneo de patrimônio ambiental urbano, contemplando as dimensões histórica e cultural em suas complexidades.

É nesse sentido que nos parece fundamental o conceito contemporâneo de patrimônio ambiental urbano, matriz a partir da qual podemos pensar hoje a preservação do patrimônio, sem cair nas limitações da visão tradicional. Pensar na cidade como um “patrimônio ambiental” é pensar, antes de mais nada, no sentido histórico e cultural que tem a paisagem urbana. (CASTRIOTA, 2007, p.17)

Edelweiss (2016) estabelece a importância do reuso de edificações existentes no sentido da salvaguarda da memória cultural. E a partir deste entendimento, relacionando as transformações sociais e seu impacto nas transformações de lugares, que se insere a intervenção arquitetônica como estratégia de produção do lugar regional.

Estratégias como o reuso de edificações existentes ou a requalificação de áreas urbanas ou conjuntos são capazes de ressignificar e transformar. Assim, a instrumentalização das estratégias é essencial, pois a transformação é capaz de afetar valores, sejam eles sociais ou, inclusive, econômicos. Portanto, estratégias desse porte devem levar em consideração a transformação urbana em todas as suas dimensões, almejando salvaguardar valores sociais presentes na história da cidade. Os riscos de gentrificação, de transformação total das dimensões social e histórica ou de transformação de lugares em não lugares — resultantes da substituição de usos — são riscos inerentes a essas estratégias e devem ser criteriosamente considerados visando preservar o patrimônio cultural em seu sentido mais amplo. (EDELWEISS, 2016)

Segundo Júlio Posenato (1983), a arquitetura da imigração italiana se desenvolveu de maneira espontânea com características peculiares, feita por imigrantes italianos e por seus descendentes. Essa arquitetura tem como predomínio a simplicidade, o baixo custo e ornamentação singela. Segundo o autor, apresenta qualidade e racionalidade construtiva. Em seu estudo, Posenato identifica expressões arquitetônicas próprias, tendência à simetria, limitando ao essencial os elementos construtivos. Aproveitando materiais locais, utiliza-se principalmente madeira, tijolos e pedra. São erguidas edificações

de até quatro pavimentos, com predomínio da mão-de-obra familiar e artesanal.

Os moinhos do Vale do Taquari são exemplares dessa arquitetura, ou pelo menos com resquício dela. As construções foram perdendo sua antiga função ao longo dos anos, podendo assim assumir novos papéis, como o exemplar Moinho Colognese, que se transformou no atual Museu do Pão.

4. Museu do Pão

O projeto do Museu do Pão, localizado em Ilópolis é de autoria dos arquitetos e urbanistas Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz, do escritório Brasil Arquitetura e do arquiteto e urbanista Anselmo Turazzi, e data de 2007, com seu início em 2005. O conjunto da obra do escritório Brasil Arquitetura contempla demais intervenções em preexistências, como o Theatro Plytheama, de Jundiaí/SP de 1995, o Conjunto KKKK em Registro/SP de 1996, e o Museu Rodin Bahia em Salvador/BA de 2002 e o projeto para o concurso vencido de Requalificação do Bairro Amarelo em Berlim na Alemanha de 1997.

O Caminho dos Moinhos e o Museu do Pão são parte de um conjunto de projetos que o escritório Brasil Arquitetura realizou no Rio Grande do Sul, a partir de 2000. Praticamente todos estes projetos envolveram preexistência de interesse arquitetônico cultural: Museu do Pampa, Revita São Leopoldo, Moinho Dallé: Bodega, Moinho Marca, Mercado Jaguarão, Memorial e Ateliê Valduga, SEDE da CDL Porto Alegre, Sistema Fecomércio e Restaurante Família Facin (KNIES, 2008).

O projeto do Museu do Pão, apresentado em 2005 na publicação “Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura”, momento em que ainda estava em execução, posteriormente obteve como reconhecimento o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade na categoria preservação de bens móveis e imóveis, foi finalista no *World Architecture Festival* em Barcelo-

na, e obteve também o Prêmio Rino Levi ex-aequo IAB em São Paulo; todos no ano de 2008.

Conforme exposto, a iniciativa do projeto do Museu do Pão, aliada à proposição de valorização cultural do Caminho dos Moinhos, constitui um primeiro passo no sentido da viabilização da rota cultural. O Moinho Colognese, por sua arquitetura, atua como patrimônio material e imaterial. Sua imagem é capaz, de maneira iconográfica, de representar a memória cultural da região. Neste sentido, entende-se a preexistência, por seu potencial iconográfico, como um elemento passível de salvaguarda e interesse cultural.

O programa do conjunto, englobando o Museu do Pão e a Oficina de Panificação, em novos volumes, e, ocupando o antigo moinho, inclui as atividades de moagem retomadas, como demonstração, e uma bodega para eventos. Além da restauração do Moinho Colognese, o Museu do Pão resgata e divulga acervo de peças e utensílios ligados ao fazer do dia a dia dos colonizadores italianos. Os saberes intangíveis também têm seu lugar: a oficina de panificação retoma a prática do padeiro, forma novos profissionais e se propõe a desenvolver suas



Fonte: Imagem cedida pelos autores.

Figura 2: Implantação do conjunto. O Moinho Colognese ocupa o centro, junto à esquina está o Museu e paralela ao fundo do lote a Oficina.

O partido parte da implantação de dois volumes novos, em concreto aparente, articulados em “L” e conectados por passagem aberta em madeira, típica das residências dos colonos italianos, que conformam a esquina pela ocupação do Museu e o fundo do lote, que se alinha ao curso d’água existente, pela Oficina (Figura 2). O museu, assim, tem seu programa dividido entre três edificações, duas delas contemporâneas, e a terceira preexistente, o moinho Colognese. As duas novas edificações abraçam a preexistência de maneira sutil, possibilitando a criação de um percurso, permitindo ao visitante um passeio arquitetônico, que se inicia pela entrada na nova edificação que abriga o museu e o auditório, em seguida segue para a edificação da oficina de pães e por fim o moinho de madeira de araucária restaurado. Os volumes baixos de um pavimento deixam visível a presença vertical do Moinho, mesmo se interpondo entre esse e a esquina principal (figuras 3, 4 e 5).

Na implantação do conjunto, observa-se uma distância física entre o Moinho Colognese e os novos blocos (Figuras 2, 3, 4 e 5). Visivelmente detecta-se a diferença entre arquitetura do Moinho, em maior escala e protagonismo e a arquitetura dos novos elementos. A materialidade, no entanto, estabelece uma relação de diálogo entre a preexistência e o novo: o Moinho (Figura 6), construído de ripas de madeira de araucária, material em abundância no território e empregado pelos imigrantes na ocasião, e telhado de duas águas apresenta-se como referência para o gesto da intervenção.

“Os moinhos do Vale do Taquari são exemplares dessa arquitetura, ou pelo menos com resquício dela. As construções foram perdendo sua antiga função ao longo dos anos, podendo assim assumir novos papéis, como o exemplar Moinho Colognese, que se transformou no atual Museu do Pão.”

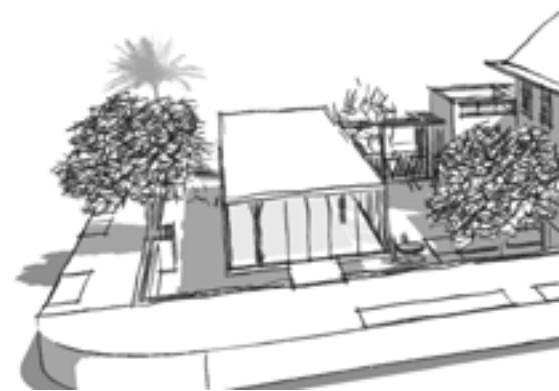


Figura 3: Vista do conjunto.



Figura 4: Vista de fundos, tendo a Oficina em primeiro plano.



Figura 5: Vista leste, tendo o Moinho Colognese e a Oficina em primeiro plano.



o e o Moinho Colognese ao fundo.



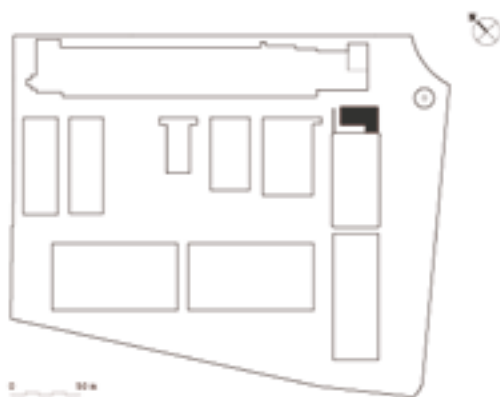
em primeiro plano.

Fonte: Imagens cedidas pelos autores.

O emprego de tecnologias como concreto armado, o vidro e a madeira, na intervenção, apresenta-se de maneira criteriosa ao relacionar o novo com o existente. O concreto armado, em sua fabricação, tem o emprego de fôrmas de ripas de madeira, estabelecendo um diálogo com o desenho das ripas verticais do Moinho existente (Figuras 7 e 8). Segundo os autores (FERRAZ e FANUCCI 2018) o projeto trata de uma “celebração da madeira”.

Conforme apontam os projetistas, a salvaguarda do essencial da memória, frente à perda necessária, se faz presente: a Casa Roman, que foi comprada e demolida para utilização de sua madeira na restauração do moinho, teve preservado um fragmento de parte da decoração da bodega, um painel de madeira, com desenhos à base de óxido de ferro e azul anil, de autoria desconhecida (FERRAZ, 2008). Os desenhos desse painel foram adotados como símbolo do Caminho dos Moinhos e gravados na fachada do Museu, como apresenta a Figura 8.

A planta livre, possibilitada pela tecnologia do concreto armado, aliada ao emprego do vidro, confere ao anexo transparência e contraste com o edifício do Moinho (Figuras 9 e 10). A madeira, por sua vez, é empregada nas conexões entre os dois novos blocos de concreto armado e vidro e a preexistência. As



Fonte: Imagem cedida pelos autores.

Figura 6: Vista do Moinho Colognese.

passarelas ao ar livre representam uma distância física e temporal entre a preexistência e a intervenção. (Figura 11).

Os arquitetos do Brasil Arquitetura, optaram por seguir a proposta tipicamente italiana do porão de pedra no pavimento do subsolo, fazendo um alinhamento do porão da construção preexistente com o subsolo proposto no bloco da oficina. Já na edificação do museu e auditório optaram pela elevação do volume por meio de pilares assim como ocorre no porão do moinho Colognese.

A breve descrição, abordando principalmente a composição e a materialidade da intervenção arquitetônica do Museu do Pão vem ao encontro do gesto da revitalização. Em prol da memória cultural, em escala regional, a escala arquitetônica da edificação apresenta-se como um primeiro passo para o es-

tabelecimento do Caminho dos Moinhos como rota cultural. Neste sentido, a escala de intervenção do projeto do Museu do Pão apresenta-se como uma metástase positiva, repercutindo no território.

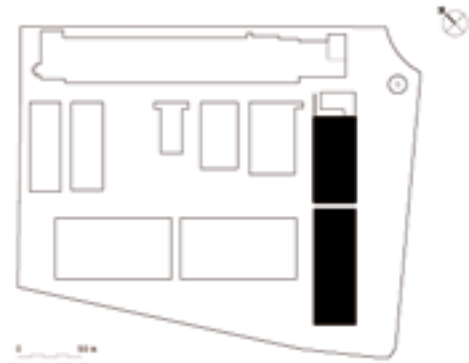
“A planta livre, possibilitada pela tecnologia do concreto armado, aliada ao emprego do vidro, confere ao anexo transparência e contraste com o edifício do Moinho. A madeira, por sua vez, é empregada nas conexões entre os dois novos blocos de concreto armado e vidro e a preexistência.”

5. Conclusão

Por meio desse artigo, pode-se concluir como o urbanismo e arquitetura são indissociáveis, uma vez que um trabalha em prol do outro. No caso do Museu do Pão nota-se a consonância de ambos, tendo no museu o ponto inicial para fazer com que o Caminho dos Moinhos se torne uma estratégia projetual possível e favorável para a região do Vale do Taquari.

No tocante à memória cultural, apresenta-se a arquitetura de colonização e imigração no Vale do Taquari como patrimônio material e imaterial. A partir da estratégia de intervenção em um dos Moinhos apresenta-se o potencial para o estabelecimento do Caminho dos Moinhos. Neste sentido, o artigo buscou apresentar a relação entre arquitetura e território, a partir da valorização do patrimônio material, traduzido em preexistências de Moinhos que representam a atividade produtiva da história da região.

Entende-se, portanto, a intervenção arquitetônica como estratégia para a produção do lugar na escala regional. O entendimento da intervenção, neste sentido, vem ao encontro do que se apresenta como “metástase positiva”, ou como “acupuntura”, uma vez que é capaz de promover a revitalização em escala territorial.



7 e 8. Emprego do concreto armado nas fachadas. 9 e 10. Emprego do concreto armado nas fachadas.

Fonte: Imagens cedidas pelos autores.

10

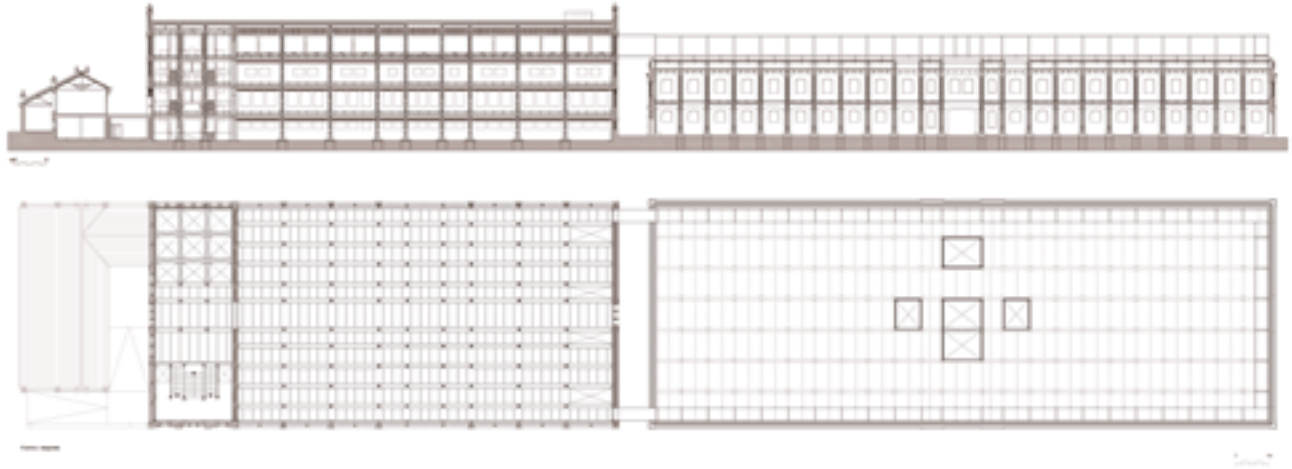


Figura 11: Passarela de conexão entre os blocos.

Fonte: Imagem cedida pelos autores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCALÁ, Laura Inés. *Reflexiones sobre algunas estrategias urbanísticas en la ciudad de Barcelona durante el último cuarto del siglo XX*. Cuaderno Urbano, Resistencia, N° 5, Junio 2006.
- CARSALADE, Flávio de Lemos. Intervenção e restauro em arquitetura: um problema arquitetural. In: COMAS, Carlos Eduardo; PEIXOTO, Marta; MARQUES, Sergio M. (org.). *O moderno já passado, o passado no moderno: reciclagem, requalificação, rearquitectura*. Porto Alegre: Ed. Uniritter, 2009.
- CASTELLO, Lineu. *A percepção de lugar: repensando o conceito de lugar em arquitetura-urbanismo*. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2007.
- _____. *Repensando o Lugar no projeto urbano: variações na percepção de Lugar na virada do milênio (1985-2004)*. 2005. UFRGS, [s. l.], 2005, p. 313.
- CASTELLO, L.; SMIDT, L. Uma ideia resiliente na história do urbanismo. In: *XII SHCU - SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO*. 2012, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre: PROPAR/PROPUR UFRGS, 2012.
- CASTRIOTA, L.B. Intervenções sobre o patrimônio urbano: modelos e perspectivas. In: *FORUM Patrimônio: ambiente construtivo e patrimônio sustentável*, v.1, n.1, p.9-31, 2007.
- COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- CRESSWELL, Tim. *Place: An Introduction*. 2. ed. [s.l.]: John Wiley & Sons, 2014.
- EDELWEISS, R. K. Cidade contemporânea, memória e preservação patrimonial: uma interpretação a partir das preexistências culturais. In: *Revista Oculum Ensaios: revista de arquitetura e urbanismo*, v.3, no.1, 2016. Disponível em: <<http://periodicos.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/oculum/article/view/322>> Acesso em abril de 2018.
- FERRAZ, João Grinspum (coord.). *Museu do Pão: caminho dos moinhos*. Ilópolis: Associação dos Amigos dos Moinhos do Alto do Vale do Taquari, 2008.
- FERRAZ, Marcelo e FANUCCI, Francisco. Depoimento. In: *Museu do Pão / Brasil Arquitetura*. Disponível em <<https://www.archdaily.com.br/01-8579/museu-do-pao-moinho-colognese-brasil-arquitetura>> Acesso em maio de 2018.
- HEIDEGGER, M. *Conferencias y artículos: construir, habitar, pensar*. Barcelona: Serbal, 1994. Cap.6, p.139-142.
- KNIES, Carolina Gottert. *Brasil Arquitetura: Projetos e Obras no Sul*. [Dissertação de Mestrado]. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. UniRitter Mackenzie. Porto Alegre, 2015.
- LERNER, Jaime. *Acupuntura Urbana*. São Paulo: Editora Record, 2011
- LYNCH, Kevin. *Managing the Sense of a region*. Cambridge: MIT Press, 1978.
- NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, São Paulo, v. 10, out. 2012.
- PACHALSKI, G. A. *O MUSEU DO PÃO: Arquitetura, cultura e lugar*. 2012. Universidade Federal de Pelotas, [s. l.], 2012, p. 221.
- POSENATO, Júlio. *Arquitetura da Imigração Italiana no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. EST Edições, 1983.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina: EdUEL, 2013.
- UNITED NATIONS TASK TEAM ON HABITAT III. Habitat III Issue Papers 11 - Public Space. New York, 2015. Disponível em: <http://unhabitat.org/wp-content/uploads/2015/04/Habitat-III-Issue-Paper-11_Public-Space-2.0.compressed.pdf>. Acesso em 20 de Abr. 2018.

Favela: Paisagem

Contradições vividas nas favelas contexto de grandes eventos e

TATIANA TERRY

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (PROURB-UFRJ), integrante do Laboratório de Urbanismo e Meio Ambiente do PROURB UFRJ e professora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio.

Contato: tatiana.terry@puc-rio.br

Bloomberg na Babilônia

Em 19 de junho de 2012, as favelas da Babilônia e Chapéu Mangureira foram visitadas por Michael Bloomberg, ex-prefeito de Nova York. Como outros 58 prefeitos das maiores cidades do mundo, ele veio ao Rio de Janeiro para participar da Rio+20, Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável. Chegou às favelas do Leme convidado pelo prefeito Eduardo Paes para ver de perto como a cidade vinha incorporando os conceitos de sustentabilidade na urbanização de favelas e como vinha incentivando parcerias público-privadas coerentes com a *Economia Verde* **1**.

Bloomberg ficou bem impressionado com o resultado da urbanização, com a cordialidade dos moradores e iniciativas ambientais. Muito impactado com a beleza do bairro de Copacabana que pôde ver de cima do morro, não teve tempo de explorar o circuito que percorre o Morro da Babilônia e leva ao alto do Morro do Urubu, de onde se avista em 360 graus marcos da cidade como o Pão de Açúcar, Morro do Corcovado, Favela Santa Marta e o Morro Dois Irmãos. Do alto do morro, soldados do Forte do Vigia guardaram, no século XVIII, a Baía de Guanabara contra a invasão estrangeira; mirando por um lado, a Enseada de Botafogo e a entrada da Baía de Guanabara, e, por outro, a pequena igreja em homenagem à Nossa Senhora de Copacabana na deserta Praia de Sacopenapan **2**.

Foto aérea dos Morro da Babilônia e as Favelas da Babilônia e Chapéu Mangureira.

Patrimônio Cultural

Reservas da Babilônia e Chapéu Mangueira no âmbito do Programa Morar Carioca Verde

1.

Economia que prioriza a baixa emissão de carbono, eficiência no uso de recursos e a busca pela inclusão social resultando na redução de riscos ambientais, bem-estar e menos desigualdade social.

2.

Até o século XVIII a Praia de Sacopenapan era uma paisagem agreste e desabitada compreendendo região mais vasta que ia do sopé do Morro do Leme até o Morro Dois Irmãos, incluindo também a Lagoa Rodrigo de Freitas. Com a construção de uma capela em devoção à Nossa Senhora de Copacabana, santa boliviana, no promontório do posto 6, o lugar passou a ser conhecido como Praia de Copacabana.

Se Bloomberg lembrasse do filme Orfeu Negro **3**, talvez reconhecesse ali as ruínas da locação da casa de Orfeu, um barraco de madeira e chão batido onde o sambista tocava seu violão acompanhando o nascer e o pôr do sol na Cidade Maravilhosa.

Origens

As primeiras favelas do Rio de Janeiro surgiram em fins do século XIX nos morros das áreas centrais da capital devido à crise de moradia vivida pelas classes populares. Segundo Rafael Gonçalves (2013), a abolição da escravatura, o crescimento da atividade manufatureira e a chegada maciça de imigrantes europeus para trabalhar nas plantações de café do estado, provocaram um adensamento sem precedentes nas freguesias centrais, causando superlotação em cortiços. A reforma urbana do prefeito Pereira Passos (1903-1906) propôs remodelar o corpo da cidade colonial e, com influência do higienismo europeu **4**, promoveu o “bota-abaixo” dos cortiços da cidade com a justificativa de resolver os problemas de insalubridade e das epidemias. Como não houve resposta por parte do governo para o problema de moradia para os mais pobres, que incluía ex-escravos e ex-trabalhadores rurais que sobreviviam de serviços urbanos na capital; esta população acabou improvisando abrigo nos morros próximos ao centro, dando origem a assentamentos mais densos, as favelas.

É a partir daí que os morros situados no centro da cidade (Providência, São Carlos, Santo Antônio e outros), até então pouco habitados, passam a ser rapidamente ocupados, dando origem a uma forma de habitação popular que marcaria profundamente a feição da cidade neste século – a favela. (ABREU, 1988, p. 66).

Rafael Gonçalves (2013) e Valladares (2005) chamam atenção para o fato de que o fim dos cortiços não foi a única causa da formação das favelas, pois, antes mesmo da Refor-

ma Passos, alguns morros da cidade já concentravam núcleos habitacionais de barracos. Foi o caso do Morro de Santo Antônio (1893) que chegou a ser ocupado para fins de moradia de soldados do 7º batalhão do exército e dos assentamentos da Quinta do Caju e da Mangueira (em Botafogo) também surgiram no entorno de cemitérios que demandavam mão-de-obra próxima. Os autores argumentam que, apesar do senso comum das favelas serem ocupações ilegais, o início de ocupação de alguns morros da cidade ocorreu de forma consentida, muitas vezes até incentivada pelo poder público ou por proprietários das terras. Como exemplo, o início de ocupação do Morro da Providência, considerada a primeira favela da cidade, que tinha na base do morro o maior e mais populoso cortiço da cidade, o Cabeça de Porco, demolido pela Reforma Passos em 1893.

Segundo estudos de Gonçalves, quando houve a demolição, um dos proprietários do cortiço permitiu que inquilinos desabrigados se alojassem no terreno que subia o morro, provavelmente cobrando-lhes aluguel por barracos que foram construídos a partir de restos de demolição do próprio cortiço. Alguns anos depois, em 1887, houve a chegada de grande número de ex-combatentes da Guerra de Canudos (1896-1897) que procuraram o comando no Palácio Duque

3.

Orfeu Negro foi um filme de 1956 que retratou pela primeira vez no cinema a favela carioca, sendo protagonizado por atores negros. O filme foi uma adaptação da peça Orfeu da Conceição, escrita por Vinicius de Moraes em 1954, baseada na tragédia grega de Orfeu e Eurídice que foi romantizada na favela da Babilônia tendo como pano de fundo o carnaval. Foi uma produção italo-francesa-brasileira dirigida pelo francês Marcel Camus que ganhou a Palma de Ouro em Cannes em 1959 e o Oscar de melhor filme estrangeiro em 1960.

4.

Segundo Pechman (2002) na Europa o higienismo e o urbanismo surgiram a partir da necessidade de reformulação urbana para atender às necessidades industriais e dar solução para o problema do adensamento dos bairros populares. No Brasil, a resposta urbana para esta “civildade higienizada” se reduziu ao embelezamento da cidade, sem reverter as causas dos problemas sociais, entre elas a falta de moradia acessível para as classes populares.



Fonte: Lapaola. Disponível em: <http://www.lapaola.com.br/orfeu-do-carnaval-filme-de-1959>

Imagem do Filme Orfeu Negro, Marcel Camus 1956.

de Caxias (Ministério da Guerra), e que, por não terem onde residir, obtiveram consentimento do exército para também ocuparem o Morro da Providência. A partir do adensamento, o morro começou a ser chamado de *Morro da Favella*, uma associação direta a Canudos ⁵. Segundo Valladares (2005), foi a partir do *Morro da Favella* que a favela passou a representar uma categoria habitacional específica, aplicando-se não somente àquela localidade, mas a qualquer conjunto de barracos aglomerados e precários que logo se multiplicaram em outros morros da cidade. Segundo a socióloga, esta associação a Canudos teve um papel importante na construção do mito fundador das favelas cariocas, na origem ocupações em morros associadas à ideia de *resistência*.

O Morro da Babilônia onde se localizam as favelas da Babilônia e Chapéu Mangueira, se situa no bairro do Leme,

Zona Sul carioca, próximo ao Forte Duque de Caxias no Morro do Leme. Este forte substituiu o Forte do Vigia ou do Espia, construído entre 1776 e 1799 e que originalmente não possuía funções de artilharia, servindo apenas para vigília da entrada da Baía de Guanabara e como ponto de sinalização para outros fortes da cidade na ocasião da entrada de invasores. Foi

5.

Canudos foi um vilarejo no sertão da Bahia onde houve um movimento de resistência ao republicanismo liderado pelo religioso carismático Antônio Conselheiro. Pela tese havia um morro em Canudos conhecido como *Morro da Favella*, onde havia uma vegetação euforbiácea muito resistente, conhecida como favela (*Jathropa phyllaconcha*) motivo pelo qual o morro ganhou este nome. Quando os combatentes de Canudos chegaram de volta ao Rio e se fixaram no Morro da Providência, passaram a chamar este morro de “Morro da Favella” em alusão ao morro de Canudos.

uma das primeiras ocupações existentes na distante Praia de Sacopenapan (Copacabana) e ligava-se à Botafogo e ao centro pelo acesso da Ladeira do Leme ⁶, visto que o “Túnel Novo” só foi aberto em 1906. Algumas trilhas existentes em meio à mata ligavam os morros de São João, Babilônia e do Leme e eram utilizadas por soldados do forte que ocasionalmente circulavam pela mata. Durante a Segunda Guerra Mundial foram construídas na parte alta dos morros casamatas e outras construções de apoio ao exército que hoje encontram-se parcialmente preservadas.

Construções antigas da Favela da Babilônia, feitas em pau-a-pique, ainda podem ser encontradas na parte alta do morro, comprovando o relato de moradores de que o processo de ocupação da favela ocorreu de cima para baixo justamente porque o acesso mais antigo ao Leme era feito pelo alto, pela Ladeira do Leme; e que os primeiros moradores da favela foram soldados que serviram no Forte do Leme. Segundo moradores do Chapéu Mangueira ⁷ a ocupação foi consentida pelo comando do quartel da Praia Vermelha, corroborando para a tese de Gonçalves de que a ocupação inicial de alguns morros da cidade para fins de moradia ocorreu com anuência do exército.

Gonçalves (2013) lembra que, apesar de figurarem no imaginário urbano do início do século XX como redutos anti-higiênicos e imorais, as favelas foram inicialmente toleradas pelo poder público por serem consideradas ocupações transitórias ⁸, visto que as autoridades consideravam que, pelo nível de precariedade, as favelas ficariam insustentáveis e seriam abandonadas por alternativas habitacionais mais dignas. Tal tolerância começa a mudar quando a população urbana triplica e os dejetos produzidos pela favela passaram a impactar a cidade. A partir do momento que passaram a ser notadas, as favelas começaram a ser taxadas de **ocupações degradadoras do meio ambiente**.

Recorrentemente, ao longo da história, narrativas ambientalistas retrataram as favelas como “predadoras de floresta”, legitimando a ideia de uma localização imprópria, o que, para Henri Ascelrad (2009), revela outra dicotomia, a que opõe a cidade formal e a parte da cidade entendida como irregular, fundindo discursos ambientais e de estratificação social que

legitimaram políticas remocionistas.

As favelas de Babilônia e Chapéu Mangueira começaram a superar esta representação negativa na década de 1980, quando a prefeitura da cidade iniciou um programa de reflorestamento das encostas do Morro do Urubu e Babilônia para conter a recorrência de incêndios que ameaçavam favelas e bairros vizinhos. A luta pelo reflorestamento envolveu moradores das favelas que criaram uma cooperativa de reflorestamento, a CoopBabilônia, conquistando o apoio da iniciativa privada e revertendo a representação negativa da favela. Ao longo dos últimos trinta anos, diversas iniciativas colaboraram para a inversão da representação de Babilônia e Chapéu Mangueira de “favelas insustentáveis” para “favelas ecológicas” (MORAES, 2013), reconhecidas como parte do patrimônio cultural da cidade, o que será analisado neste artigo dentro do contexto de marketing urbano que promove a imagem do Rio como *cidade sustentável*.

“Tal tolerância começa a mudar quando a população urbana triplica e os dejetos produzidos pela favela passaram a impactar a cidade. A partir do momento que passaram a ser notadas, as favelas começaram a ser taxadas de ocupações degradadoras do meio ambiente.”

Contexto pré-olímpico

No contexto da economia globalizada, as cidades figuram como mercadorias disputadas nos circuitos globais do capital e das finanças. Como produtos fundamentais para o processo de circulação de capital, competem entre si para atrair grandes grupos corporativos globais, colocando em disputa as vantagens locais quer em termos de qualidade de vida, infraestruturas e formas culturais de cada cidade. Segundo Carlos Vainer (1999), as cidades, tornando-se mercadorias, precisam ser vendidas em um mercado muito competitivo que explica o *marketing urbano* como determinante no processo de planejamento e gestão das cidades:

(...) quando os governos locais promovem a cidade para o exterior, desenvolvendo uma imagem forte e positiva apoiada numa oferta de infraestruturas e de serviços (comunicações, serviços económicos, oferta cultural, segurança, etc) que enxergam a atração de investidores, visitantes e usuários solventes à cidade e que facilitam suas *exportações*. (CASTELLS & BORJA, 1996, apud Vainer, 1999, p.80).

O empreendedorismo urbano passou a ser praticado na cidade do Rio de Janeiro a partir da década de 1990, quando os governos locais contrataram consultorias catalãs para ajudar a direcionar novas estratégias urbanas que colaborassem para reestabelecer a imagem da cidade no cenário de alta competitividade global em condições de atrair grupos corporativos globais e sediar megaeventos internacionais. A partir dos Jogos Pan-Americanos de 2007, iniciou-se na cidade um ciclo virtuoso de grandes eventos que incluiu a Jornada Mundial da Juventude em 2011, Rio+20 em 2012, Copa das Confederações em 2013, Copa do Mundo em 2014 e culminou com os Jogos Olímpicos e Paraolímpicos em 2016. Se estes eventos contribuíram para a internacionalização da cidade, por outro lado alimentaram a expectativa da população de que deixariam um legado importante para a cidade em termos de infraestrutura:

Para os cariocas os jogos transformarão a cidade. Surgirá uma nova infraestrutura urbana, novas iniciativas ambientais, físicas e sociais, além de vantagens e oportunidades para todos... A realização dos Jogos Rio 2016 também possibilitará a concretização de aspirações globais para o futuro da cidade, da região e do país com uma visão de longo prazo. Será a oportunidade de acelerar a transformação do Rio de Janeiro em uma verdadeira cidade internacional. (Dossiê de Candidatura do Rio de Janeiro como Sede dos Jogos Olímpicos e Paraolímpicos de 2016, p. 18).

No caso dos Jogos Olímpicos Mundiais, contou muito positivamente para a candidatura do Rio o alinhamento entre os três níveis de governo e os resultados positivos da política de segurança pública das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) que havia sido criada pelo Governo do Estado. Como insegurança pública era uma marca muito negativa da cidade, por conta do avanço da violência envolvendo disputas entre facções do tráfico de drogas e com a polícia, foi montada uma estratégia inspirada na experiência de Medellín na Colômbia, que a partir de 2004 conseguiu reverter os altos índices de violência e criminalidade. A política das UPPs – Unidades de Polícia Pacificadora – visava recuperar territórios dominados pelo tráfico através da ocupação permanente da polícia em favelas estratégicas para reduzir as taxas de homicídio e os conflitos armados e durante vários anos chegou a ter resultados positivos em algumas comunidades como foi o caso de Babilônia e Chapéu Mangueira em termos de diminuição de conflitos armados e ocorrência de homicídios.

Na perspectiva do Rio de Janeiro sediar as Olimpíadas de 2016, a prefeitura da cidade elaborou um planejamento para

6.

Até o século XIX o bairro de Copacabana só era procurado por motivos terapêuticos ou religiosos. Terry (2003) lembra que a ocupação residencial de Copacabana se intensificou somente nas primeiras décadas do século XX a partir de obras importantes como a eletrificação do serviço de bondes, abertura do túnel Novo (1906), abertura da Av. Atlântica (1906) e a construção do hotel Copacabana Palace (1923) que trouxeram para o local o status de “bairro elegante”. Apesar do primeiro acesso por túnel (Túnel Velho) e serviço de bonde já existir desde 1892, a ocupação do bairro do Leme se intensificou somente a partir da abertura do Túnel Novo durante a Reforma Passos.

7.

Fonte: Sabren (Chapéu Mangueira / Histórico. Disponível em: portalgeo.rio.rj.gov.br).

8.

Lidando com a perspectiva das favelas como ocupações transitórias, o Código de Obras de 1937 procurou conter sua expansão e seu desenvolvimento nas áreas centrais, proibindo novos barracos e reformas nos barracos existentes e prevendo multas para os proprietários de terras que permitissem a ocupação de favelas.

receber os jogos, definindo ações para os quatro anos de gestão do governo municipal, o **Planejamento Estratégico (2009-2012)**. Entre as metas estabelecidas pela prefeitura em relação às favelas, buscava-se maior controle sobre o uso do solo fiscalizando e coibindo a expansão das favelas. Na área habitacional foi prevista a construção de 50.000 novas unidades de habitação de interesse social concretizadas através do Programa Minha Casa Minha Vida. No campo ambiental a meta da prefeitura era tornar-se referência nacional em sustentabilidade e preservação ambiental. Para isso, além de manter a meta de despoluição das lagoas e baías, reduzir a taxa de emissão de CO₂, ampliar a cobertura de tratamento de esgoto, constava a meta de se tornar uma das cidades com maior cobertura vegetal do mundo. No tocante às favelas a prefeitura apresentou a meta de reduzir as áreas ocupadas por favelas **11** em 3,5% em relação ao ano de 2008.

Contradições entre políticas habitacionais e ambientais

Em abril de 2010, fortes chuvas impactaram a cidade do Rio de Janeiro e sua região metropolitana. Uma série de deslizamentos de encostas atingiram favelas implicando em perdas materiais e de vidas humanas, gerando um grande número de desabrigados. O caso mais crítico ocorreu no Morro do Bumba **10** em Niterói, onde morreram mais de duzentas pessoas. Em favelas como a Ladeira do Tabajaras, Morro dos Prazeres e Rocinha também houve mortes e desabamentos. As chuvas fizeram a cidade parar, mas a prefeitura carioca agiu rapidamente decretando a remoção de construções existentes no entorno das áreas atingidas pelos deslizamentos alegando estarem em área de risco. A Secretaria de Habitação fez o cadastramento das famílias atingidas pelo desastre no Programa Minha Casa Minha Vida para compensar as moradias perdidas no desastre. Como não foram apresentados laudos técnicos confiáveis que justificassem as remoções, nem garantias de que o reassentamento das famílias seria feito em áreas próximas às comunidades de origem, houve protesto por parte dos movimentos sociais. A mobilização popular deixou claro que o município vinha priorizando as remoções em

detrimento das ações de prevenção de risco nas favelas e que a questão do risco **11** vinha sendo manipulada para justificar o “encolhimento” de favelas.

Este panorama desfavorável às favelas em 2010 parece contraditório se pensarmos que a Prefeitura do Rio de Janeiro lançou justamente neste ano o **Programa Morar Carioca** - programa de urbanização e de ações de integração social das favelas considerado como evolução do Programa Favela Bairro **12** da década de 1990. O lançamento do programa, que tinha como meta ambiciosa intervir em todas as favelas urbanizáveis da cidade até 2020, envolveu um amplo debate da sociedade civil, moradores de favelas e técnicos que lidavam com a questão dos assentamentos precários. Foi realizando um concurso público organizado pelo IAB RJ que selecionou 40 equipes multidisciplinares para desenvolver projetos nas

9.

Lembremos que no período vivia-se o Programa Minha Casa Minha vida, primeira política de provisão habitacional de grande escala no Brasil após o fim do BNH. Sobre o encolhimento das favelas, a meta de redução de 3,5% deveria tomar como base o ano de 2008. No Plano Estratégico da Cidade para 2013 a 2016, a meta de redução da área ocupada por favelas foi ampliada para 5%.

10.

Lembrar que no caso do Morro do Bumba o terreno era um antigo lixão com muita instabilidade de solo, incompatível para ser ocupado por tantas famílias, situação muito particular.

11.

Desde a Constituição de 1988, que remoções em favelas por motivos de risco só podem ser justificadas se amparadas por laudos técnicos. Nestes casos o reassentamento é recomendado desde que sejam respeitadas condições de participação da população no processo de discussão sobre o reassentamento que por sua vez deve ser feito em área próxima à comunidade de origem.

12.

Na década de 1990 o Programa Favela Bairro fez parte de uma política habitacional que promovia urbanização das favelas cariocas através da implantação de infraestrutura e serviços básicos. Este programa ganhou escala com o financiamento do BID chegando a 147 comunidades entre 1994 e 2008 com investimentos na ordem de 600 milhões de dólares. Até hoje o Favela Bairro é reconhecido como uma das principais referências de programa de urbanização no Brasil e no mundo.

comunidades beneficiadas. Apesar de tudo indicar que a expertise carioca na urbanização de favelas continuaria seu caminho evolutivo, desta vez em escala mais ampla e com possibilidade de intervenções mais ousadas em relação à cidade e ao meio ambiente ¹³, o que se viu foi o Programa Morar Carioca acabar atropelado pelas obras consideradas prioritárias para os grandes eventos esportivos - entre elas as obras de mobilidade -, tendo registrado um desenvolvimento pífio frente às metas estabelecidas inicialmente. Apesar do inegável fracasso na área habitacional, a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro foi laureada com o Primeiro Prêmio de Liderança Climática de Cidades do C40 em 2013 com o Programa Morar Carioca.

Rio+20 e Morar Carioca Verde

Em junho de 2012, a cidade sediou um grande evento, a **Rio+20 — Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável**. Marcando os vinte anos de outra conferência ambiental na cidade, a **ECO 92** ¹⁴, a conferência Rio+20 teve dois enfoques principais: *A Economia Verde no contexto do Desenvolvimento Sustentável e da Erradicação da Pobreza*, e a *Estrutura Institucional para o Desenvolvimento Sustentável*. Foram recebidas 193 delegações de estado e 59 prefeitos das maiores cidades do mundo com objetivo de discutir a renovação do compromisso político com o desenvolvimento sustentável global.

No sentido de conciliar as boas práticas ambientais com as obras que vinham sendo feitas na cidade, em 2010, a prefeitura resolveu investir na aplicação de conceitos de sustentabilidade na urbanização de áreas vulneráveis, elegendo as favelas do Chapéu Mangueira e Babilônia para serem beneficiadas. Estas comunidades, que já reivindicavam obras de urbanização desde 2004, quando as obras de urbanização do Programa Bairrinho da prefeitura foram interrompidas, foram escolhidas por já estarem ocupadas por uma Unidade de Polícia Pacificadora desde 2008, fazerem limite com áreas de proteção ambiental (APAs) e apresentarem um envolvimento efetivo de sua população em projetos ecológicos. Além da intenção da prefeitura de testar mudanças no padrão de urbani-

zação de favelas que vinha sendo praticado através de novos materiais, técnicas construtivas e conceitos de urbanização mais sustentáveis, esperava-se que em 2012 a obra estivesse concluída para poder ser visitada durante a Rio+20 por autoridades e outros visitantes ilustres. A ideia era proporcionar aos visitantes a oportunidade de visitar uma favela integrada

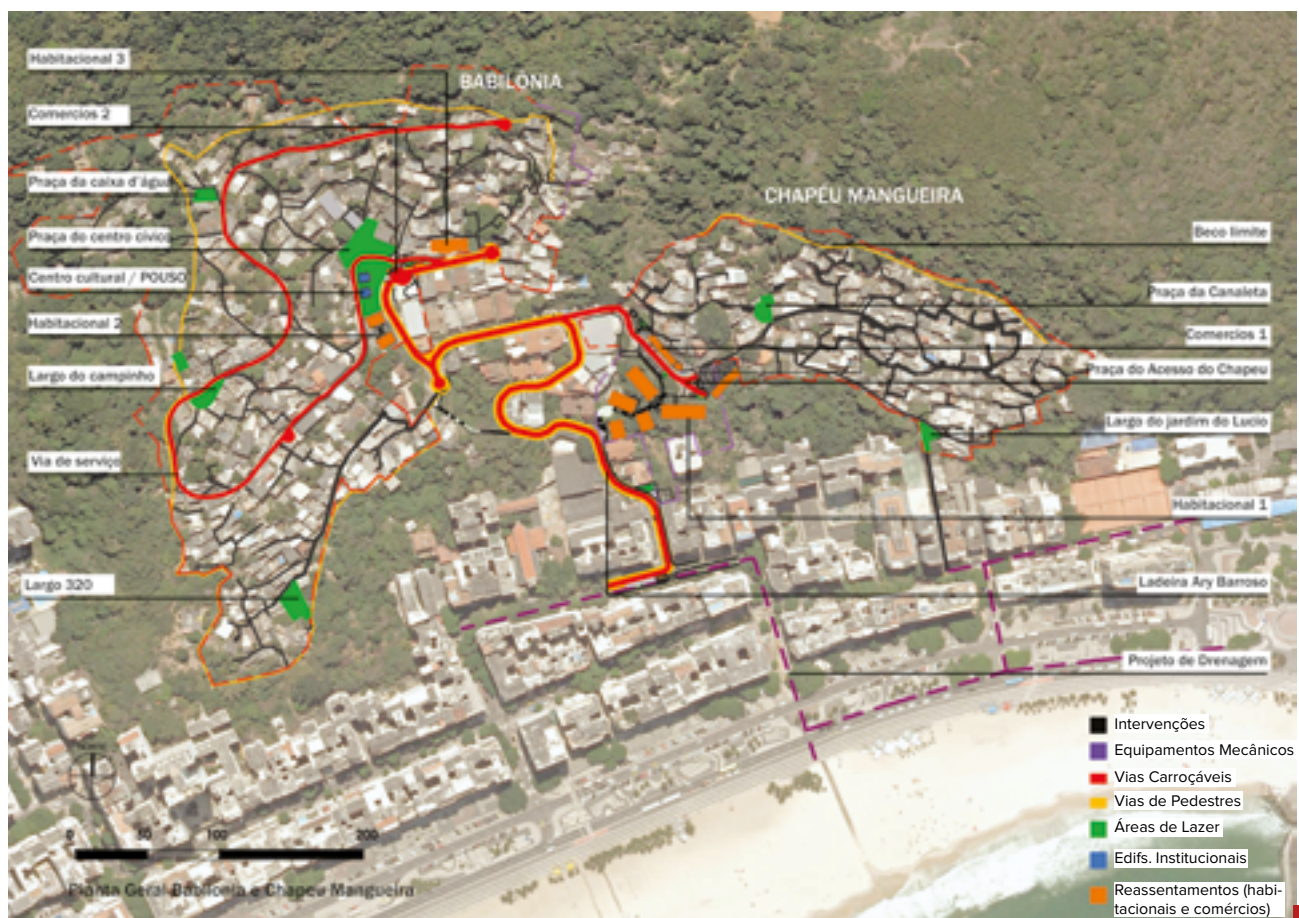
“O empreendedorismo urbano passou a ser praticado na cidade do Rio de Janeiro a partir da década de 1990, quando os governos locais contrataram consultorias catalãs para ajudar a direcionar novas estratégias urbanas que colaborassem para reestabelecer a imagem da cidade no cenário de alta competitividade global em condições de atrair grupos corporativos (...)”

13.

Entre as inovações trazidas com o Morar Carioca, Leitão e Delecave (2015) citam: a incorporação de equipamentos mecânicos para melhoria da acessibilidade e transporte; a intervenção mais efetiva nas moradias através da proposição de novos conjuntos habitacionais ou melhoria das moradias existentes; a ampliação da participação popular durante a elaboração dos projetos e o incentivo pela busca por maior eficiência energética e sustentabilidade nos projetos. Estas inovações também correspondiam às demandas do setor empresarial da construção civil que, como lembram os autores, buscavam ampliar suas atividades considerando o momento de crescimento econômico do país na época.

14.

A Eco 92, Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento sustentável foi realizada no Rio em 1992, tendo sido muito importante para a discussão, a nível global, de modelos de desenvolvimento econômico menos agressivos ao meio ambiente. No evento foi assinada a Agenda 21 com metas para o desenvolvimento sustentável do planeta pregando a ajuda dos países mais desenvolvidos aos países em desenvolvimento, a diminuição de desigualdades sociais. Além dos chefes de Estado, o evento de 1992 envolveu a participação de 1400 Organizações Não Governamentais no Fórum Global, evento paralelo no Aterro do Flamengo, reunindo ao todo cerca de 30.000 participantes. Foi o primeiro megaevento realizado na cidade durante os anos 1990, chamando atenção internacional para a beleza da cidade que apesar de estigmatizada pela violência foi capaz de organizar bem o evento, oferecer boas condições de segurança (com a participação das Forças Armadas) e excelente receptividade aos visitantes.



Fonte: ArquiTraço 2012.

Fonte: Joana França, 2013.



2



Fonte: Joana França, 2013.

3

1. Resumo das Intervenções do Morar Carioca Verde nas Favelas de Babilônia e Chapéu Mangueira (nem todas as obras foram executadas);
2 e 3. Mirante e Área de lazer na favela da Babilônia - Morar Carioca Verde, projeto ArquiTraço Projetos.

a um dos principais cartões postais da cidade para conhecer iniciativas locais alinhadas aos conceitos de sustentabilidade e coerentes com a *Economia Verde*.

A iniciativa de urbanização sustentável da Babilônia e Chapéu Mangueira foi chamada de **Morar Carioca Verde**, apesar destas comunidades não constarem da lista de favelas eleitas originalmente para serem beneficiadas pelo **Programa Morar Carioca**.

Apesar do fracasso do Programa Morar Carioca que enquanto política habitacional que não decolou; apesar da onda de remoção que tomou conta da cidade durante a preparação para os jogos olímpicos promovendo o “encolhimento das favelas” previsto no Plano Estratégico; e embora as obras do Morar Carioca Verde da Babilônia Chapéu Mangueira ainda não estivessem concluídas na ocasião da realização da Rio+20, a visita de autoridades às favelas no evento de 2012 contribuiu para divulgar para o mundo a imagem de uma cidade reconciliada com a natureza e de uma prefeitura que, em tese, não renegava suas favelas.

As obras do **Morar Carioca Verde** realizadas nas comunidades de Babilônia e Chapéu Mangueira acabaram reforçando a representação de *favelas ecológicas* (MORAES,2013), que, “pacificadas”, tinham possibilidades efetivas de se integrar aos circuitos turísticos da cidade.

Turismo nas favelas

O **turismo** passou a ser uma atividade fundamental para o futuro das cidades representando novas oportunidades econômicas e de trabalho no contexto da desindustrialização global e colaborando para a renovação da imagem das cidades no contexto de competição urbana que vivemos.

Para Fernanda Sanchez (1997), os interesses econômicos dominantes que determinam a forma de organização da cidade acabam por projetar anseios, necessidades e novas práticas de consumo urbano, havendo uma espécie de espetacularização do cotidiano reforçado pelo poder hegemônico da mídia, que faz com que sempre existam novos espaços da cidade a serem renovados para serem explorados como novi-

dades. A cidade seria assim, o espetáculo e seus moradores, os figurantes. Para Sanchez, a arquitetura e a supremacia da imagem sobre o objeto alimenta a estetização da experiência urbana onde “a centralidade da forma é mais importante que a efemeridade dos espaços criados” colaborando para sua integração nos circuitos turísticos.

Kim & Ross (2010) acreditam que o que move o interesse do turista pela pobreza é a busca pelo desconhecido, já Terry (2002) pontua que o turista busca o pitoresco e que isto é uma influência da cultura ocidental europeia ¹⁵ tendo se tornado mais comum no Brasil no século XIX, após a chegada da Missão Francesa ¹⁶. A integração recente das favelas aos circuitos turísticos da cidade revela uma aproximação a locais por muito tempo estigmatizados, ambientes pitorescos e de grande autenticidade, pela estética do ambiente construído, pela intensidade das trocas sociais e culturais e por serem pontos

“A iniciativa de urbanização sustentável da Babilônia e Chapéu Mangueira foi chamada de **Morar Carioca Verde**, apesar destas comunidades não constarem da lista de favelas eleitas originalmente para serem beneficiadas pelo **Programa Morar Carioca**.”

15.

Na Inglaterra o *Grand Tour* fazia parte da educação dos jovens da aristocracia inglesa e consistia em viagem de quatro ou cinco anos onde jovens, acompanhados por seus tutores viajavam o mundo para conhecer diferentes culturas e contemplar a interação do homem rústico em ambientes naturais. O *Gran Tour* pode ser considerado como precursor do turismo visto que a partir do século XVIII começaram a surgir facilidades para este tipo de viagem como os primeiros hotéis, serviços de mensageiros, câmbio monetário e sistemas de transporte.

16.

A vinda da família real portuguesa para o Brasil colaborou para introdução de novos padrões de comportamento da cultura europeia. A visita frequente de delegações estrangeiras como a Missão Francesa revelou um outro olhar sobre a cidade com ênfase para a paisagem natural e para a afabilidade de sua gente.... O interesse pela exploração de paisagens ainda ocultas ou pouco conhecidas, estimularam viagens pitorescas que contribuíram para documentar e ressaltar a riqueza tropical da cidade” (TERRY, 2002).

privilegiados de observação da paisagem. As favelas pensadas como berço do samba e do funk carioca sempre foram valorizadas como ambientes estimulantes para os artistas. Apesar do estigma da violência, recentemente passaram a ser incorporadas à cultura de massa sendo o cenário principal e tema de várias novelas ¹⁷ e filmes ¹⁸.

À despeito de quebrar barreiras e trazer fontes alternativas de renda, Kim & Ross (2010) consideram que o turismo que gira em torno na pobreza não chega a alterar a condição colonizada de sua população, sendo uma experiência de consumo que alimenta, de certa forma, a “estetização da pobreza”, mais uma faceta do turismo contemporâneo.

No Rio de Janeiro o turismo em favelas vem sendo explorado desde a década de 1990 por empresas que promovem os “jeep tours”. Esse tipo de turismo é mal visto pelos moradores porque é explorado por “empresas de fora” sem retorno de lucro para as comunidades. Ademais, associa a visita à favela a uma espécie de safári urbano, o que colabora ainda mais para estigmatizar os territórios.

A partir de 2007, com a chegada das Unidades de Polícia Pacificadora em algumas favelas, houve crescimento das iniciativas ligadas ao turismo de base comunitária, aquele que envolve diretamente os moradores do lugar. Favelas contempladas com obras de mobilidade através da introdução de equipamentos mecânicos que melhoraram a acessibilidade, como o plano inclinado da Santa Marta (2008), elevador público do Cantagalo (2010) e teleféricos do Complexo do Alemão (2011) e do Morro da Providência (2013), também tiveram incremento de atividades ligadas ao turismo.

As favelas pacificadas foram beneficiadas por programas de capacitação e editais culturais que estimularam o empreendedorismo voltado para o turismo, paralelamente à chegada de investidores de fora. Atividades como visitas guiadas, museus a céu abertos e trilhas ecológicas foram incentivadas pelo governo representando novas alternativas de renda para os moradores. Houve conversão do uso de moradias transformadas em albergues, pousadas, bares, restaurantes e até centros culturais, pois uma série de atividades culturais voltadas para o público externo, que anteriormente não ocorriam em favelas, passaram a acontecer, valorizando a condição de es-

paço autêntico e “descolado” que correspondem às novidades exigidas pelo consumo urbano.

Fagerlande (2017) identificou uma espécie de **tematização** na competição que envolve algumas favelas cariocas pela atratividade turística. Conforme pôde verificar em sites, blogs e guias oficiais de turismo, algumas favelas “pacificadas” pelas UPPs, especialmente aquelas localizadas na Zona Sul, passaram a constar como atrativos turísticos da cidade, identificadas por temas, o que para o autor é um reflexo da tendência que se observa em outras cidades turísticas do mundo frente à competitividade da globalização. No Guia de Bolso das Favelas Rio lançado pelo SEBRAE em 2014, enquanto a Mangueira é tematizada como “berço do samba”, o Complexo do Alemão apresenta o teleférico como atrativo. As favelas da Babilônia e Chapéu Mangueira aparecem neste guia caracterizadas pela proximidade às Praias de Copacabana e Leme; por serem pontos privilegiados de vista da paisagem carioca; pelas comodidades oferecidas ao turista, incluindo opções de hospedagem e gastronomia ¹⁹; pela proximidade da floresta e existência de trilhas ecológicas.

As comunidades Chapéu Mangueira e Babilônia estão localizadas na encosta do Morro da Babilônia, pertencente à Área de Proteção Ambiental do Morros da Babilônia e São João.

17.

Entre novelas da Rede Globo gravadas em favelas: *Duas Caras* (Aguinaldo Silva, 2008), *Salve Jorge* (Glória Perez, 2014), *Babilônia* (Gilberto Braga, 2015), *A regra do jogo* (João Emanuel Carneiro, 2015), *I love Paraisópolis* (Alcides Nogueira, 2016) e *A Força do Querer* (Glória Perez, 2017).

18.

Entre filmes e documentários rodados na Favela da Babilônia: *Orfeu Negro* (Marcel Camus, 1959), *Chapéu Mangueira e Babilônia – histórias do morro* (Consuelo Lins, 1999), *Babilônia 2000* (Eduardo Coutinho, 1999) e *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007).

19.

O Bar do Davi, localizado na entrada da Favela do Chapéu Mangueira na Ladeira Ary Barroso é famoso por quitutes que encantam cariocas e atraem turistas, tendo sido vencedor por mais de uma vez do Prêmio “Comida di Buteco”.

Fonte: Tatiana Terry 2013 /Joana França 2013.



1



Fonte: Tatiana Terry 2013 /Joana França 2013.

2

Fonte: Caio Braz disponível em:
caio braz.com.br/tag/artes/



3



Fonte: Caio Braz disponível em:
caio braz.com.br/tag/artes/

4

1 e 2. Edifício HAB 2- Unidades de reassentamento Morar Carioca Verde na Favela da Babilônia. ArquiTraço Projetos. 3 e 4. Evento Cultural Jardins Suspensos - Favela da Babilônia 2013.

Próximas das praias do Leme e Copacabana, essas comunidades recebem visitantes que usufruem de boa estrutura de hospedagem, comida saborosa e uma bela vista do mar. Além desses atrativos, a proximidade da floresta também proporciona passeios em meio à natureza, com caminhadas por trilhas que levam até o topo da montanha. (Guia de Bolso das Favelas, 2014, p.6).

Parque Paisagem Carioca

A preparação da cidade para os grandes eventos ocorreu em paralelo a iniciativas para melhorar a preservação das áreas de proteção ambiental da cidade e a divulgação quase ufanista de suas belezas naturais. Um ganho importante para a imagem da cidade ocorreu logo após a realização da Rio +20 com a conquista do título de **Patrimônio Mundial da UNESCO na**

20.

A categoria *Paisagem Cultural* foi criada em 1992 pela UNESCO para poder contemplar bens culturais que conjugassem patrimônio natural e a ação do homem.

categoria Paisagem Cultural ²⁰, o que foi considerado inédito, pois foi a primeira vez que uma cidade de grande porte foi contemplada. No dossiê da candidatura, chamado *“Rio de Janeiro, paisagens cariocas entre a montanha e o mar”*, foi dada ênfase aos elementos naturais da paisagem da Wcidade ²¹, que teve, segundo Flora Cardoso (2016), uma perspectiva muito distanciada, considerando o skyline urbano e a cadeia de montanhas como conjunto único, sem considerar particularidades de cada bairro e ignorando a presença das favelas. A conquista do título mereceu de Raquel Rolnik o seguinte comentário crítico:

Nada mais forte nesta paisagem que a presença das favelas, espaço de autoprodução da vida cotidiana de milhares de cariocas e migrantes, que, na contingência de uma cidade que os excluiu e diante da absoluta precariedade dos meios, construíram um espaço de resistência e inserção, contraditório e complexo como é a sua relação com a cidade. Agora este lugar está protegido – internacionalmente- e sua geografia de puxadinhos e pequenos lotes deve ser inscrita e consolidada em uma legislação que reconheça direitos, protegendo o lugar da arbitrariedade de remoções e projetos factoides. (ROLNIK, 2012).

A partir do título recebido pela UNESCO e seguindo as metas ambientais dos planos estratégicos, o município criou, em 2013, no entorno das Favelas de Chapéu Mangueira e Babilônia, o **Parque Natural Municipal Paisagem Carioca**, reunindo o Parque da Chacrinha, a APA dos Morros da Babilônia e São João, a APA dos Morros do Leme, Urubu, Pedra e Praia do Anel e a Ilha de Contunduba. Esse parque, inserido dentro de uma concepção mais ampla da trilha Trans Carioca ²², foi planejado como área aberta para o lazer e para o ecoturismo, considerando a existência de trilhas históricas que remetem aos primeiros tempos de ocupação pelo exército, a existência de pontos de observação privilegiado da paisagem e o processo continuado de reflorestamento favorável a atividades ligadas à educação ambiental.

A iniciativa do reflorestamento surgiu no início da década de 1990, quando as encostas do Morro da Babilônia e do Urubu eram tomadas pelo capim colômbio ²³ e frequentemente eram atingidas por incêndios que ameaçavam as favelas e os bairros do entorno. Na época a prefeitura, através da Secretaria Municipal de Meio Ambiente e Conservação, criou um projeto de reflorestamento a partir da mobilização das associações de moradores da Babilônia, Chapéu Mangueira, Lauro Muller e adjacências, envolvendo moradores das favelas e o apoio do Shopping Rio Sul. A iniciativa evoluiu para a formalização de uma cooperativa de reflorestamento, a CoopBabilônia, que há mais de vinte anos desenvolve o reflorestamento continuado das encostas, além de atividades de capacitação, educação ambiental e visitas guiadas pelas trilhas ecológicas ²⁴.

21.

Os sítios reconhecidos como Patrimônio Mundial devem estar protegidos de descaracterização. As poligonais que demarcam áreas reconhecidas como patrimônio na cidade do Rio de Janeiro compreendem dois trechos do Maciço da Tijuca, onde estão localizados picos de montanha e uma poligonal na entrada da Baía de Guanabara, compreendendo uma faixa de água defronte à Praia de Copacabana passando pelo Morro do Pico e fechando-se pela Enseada de Botafogo.

22.

A Trilha TransCarioca compreende toda a cadeia de montanhas desde o Morro da Urca até a Barra de Guaratiba com 180 km de extensão.

23.

O capim colômbio ou capim Mombaça (*panicum maximum*) é uma espécie forrageira de capim altamente produtiva utilizada para engorda do gado que cobria muitos morros que compõem o Maciço da Tijuca até a década de 80. Esta espécie de capim foi considerada como terror das favelas em encosta porque na ocorrência de incêndios faz o fogo de alastrar muito rápido ameaçando favelas existentes nos morros e setores dos bairros do entorno.

24.

Segundo Moraes (2013), as trilhas começaram a se sinalizadas em 2007 e em 2008 quando a Secretaria Especial de Turismo do estado do Rio de Janeiro e Ministério do Turismo levaram para as comunidades da Babilônia e do Chapéu Mangueira um programa de capacitação para que moradores atuassem como guias e educadores ambientais.



1. Vista aérea da Pedra do Leme e Morro da Babilônia antes do programa de reflorestamento.



2. Vista aérea da Pedra do Leme e Morro da Babilônia em 2013, depois do programa de reflorestamento, que incluiu a participação da CoopBabilônia.

A proximidade histórica com a floresta desde as primeiras ocupações da encosta, a iniciativa de um reflorestamento participativo e continuado e a existência no local do ecoturismo de base comunitária foram motivos para a escolha de Babilônia e Chapéu Mangueira como projeto piloto do Morar Carioca Verde em 2010/2012 e para a criação do Parque Natural Municipal Paisagem Carioca.

Para Camila Moraes (2013) a criação da CoopBabilônia e das áreas de proteção ambiental dos Morros Babilônia e São João durante a década de 1990 contribuíram para o envolvimento dos moradores das favelas da Babilônia e Chapéu Mangueira com as questões ambientais, o que contribuiu para o que chamou de “invenção da favela ecológica”, invertendo o senso comum das favelas como predadoras de floresta ou degradadoras do meio ambiente.

Conclusão

Apesar da capa progressista do **Programa Morar Carioca** e sua aposta sustentável realizada nas favelas de Babilônia e Chapéu Mangueira, o **Morar Carioca Verde**, percebemos que, enquanto as ações ambientais tiveram destaque dentro da gestão, houve retrocesso em relação às políticas habitacionais municipais durante os anos de preparação da cidade para a Copa do Mundo e Jogos Mundiais, especialmente no que tange à remoção de favelas. Esse processo reforça a dicotomia clássica entre meio natural e ocupação humana na medida em que prioriza a paisagem natural e colabora indiretamente aos processos de estratificação social.

Para além dos propósitos ambientais da Conferência sobre o Meio Ambiente da Rio + 20, o Morar Carioca Verde, par-

parcialmente realizado nas favelas da Babilônia e do Chapéu Mangureira, divulgou para o mundo a imagem de uma cidade que vive em harmonia com o meio ambiente e que preserva suas favelas, embora na prática o que testemunhamos na última década foi o abandono das políticas de integração urbana e social nas favelas, considerando que o Programa Morar Carioca, mostrado um salto evolutivo para uma cidade menos desigual, acabou não sendo implementado.

A patrimonialização da favela tem discursos contraditórios: por um lado, o crescimento da favela deve ser estancado para não ameaçar o ambiente, e não se aceita nenhuma mudança a não ser a mais radical delas, justamente a da remoção. Por outro lado, a favela é divulgada pelo mundo como celeiro cultural de inventividade e práticas sustentáveis que servem de lição para a cidade moderna.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Maurício de Almeida. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, IPLANRIO, Zahar, 1988.
- ACSELRAD, Henri. Ambientalização das lutas sociais. O caso dos movimentos por justiça ambiental. In: *Estudos Avançados*, vol.24 no.68. São Paulo: 2010.
- CARDOSO, Flora Oliveira de Souza. *Rio de Janeiro Patrimônio Mundial: a "invisível" paisagem entre a montanha e o mar*. Dissertação de mestrado, UFPE, 2016.
- DOVEY, KIM & KING, Ross. Informal Urbanism and the Taste for Slums. In: *Tourism Geographics* vol 14, no 2. Online. Routledge Taylor & Francis Group, 2012.
- FAGERLANDE, Sérgio. A favela é um cenário: Tematização e Cenarização nas favelas cariocas. In: *Revista de Arquitectura*. Universidade Católica, Bogotá, 2017.
- GONÇALVES, Rafael Soares. *Favelas do Rio de Janeiro: História e Direito*. Rio de Janeiro: Editora Pallas/PUC-RIO, 2013.
- _____. Políticas públicas e o retorno das remoções de favelas por ocasião das chuvas de abril de 2010 no Rio de Janeiro. In: KANT de LIMA, Roberto; MELLO, Marco Antônio da Silva, FREIRE, Letícia de Luna (orgs.). *Pensando o Rio: políticas públicas, conflitos urbanos e modos de habitar*. Niterói: Intertexto, 2015.
- LEITÃO, Gerônimo; DELACAVE, Jonas. Favela-Bairro e Morar Carioca: Reflexões sobre o que muda e o que permanece na política de urbanização das favelas da cidade do Rio de Janeiro, ao longo de vinte anos. In: KANT de LIMA, Roberto; MELLO, Marco Antônio da Silva, FREIRE, Letícia de Luna (orgs.). *Pensando o Rio: políticas públicas, conflitos urbanos e modos de habitar*. Niterói: Intertexto, 2015.
- MORAES, Camila. A invenção da favela ecológica: um olhar sobre turismo e meio ambiente no Morro da Babilônia. In: *Estudos Sociológicos*, V18 n.35, pp. 459-474. Araraquara, 2013.
- PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- PEREIRA, Luiz Antônio de Souza. Pacificação do Complexo do Alemão em tempos de megaeventos esportivos na cidade do Rio de Janeiro-Brasil. In: *XIII Colóquio Internacional de Geocrítica, El control del espacio y los espacios de control*. Barcelona, 2012.
- ROLNIK, Raquel. *Favelas cariocas entre a montanha e o mar são patrimônio da humanidade*. In Blog da Raquel Rolnik, 02/07/12. Disponível em: <https://raquelrolnik.wordpress.com/2012/07/02/favelas-cariocas-entre-a-montanha-e-o-mar-sao-patrimonio-da-humanidade/>
- SANCHEZ, Fernanda. A cidade reinventada: o papel do turismo urbanístico em Curitiba. In: *6o Encuentro de Geógrafos de América Latina: Territorios en redefinición, lugar y mundo en América Latina*. Buenos Aires, 1997.
- SEBRAE. *Guia de Bolso Favelas Rio*. Rio de Janeiro, 2014
- SINAY, L., SINAY, M.C.F., PENA, I.A.B.. Parque Natural Municipal da Paisagem Carioca (RJ): ecoturismo e sustentabilidade. In: *Revista Brasileira de Ecoturismo*, São Paulo, V.7, n.3, ago /out. pp. 500-516, 2014.
- TERRY, Tatiana. *Praia de Copacabana o espaço do carioca- História, Forma, Usos e Significados*. Dissertação de mestrado, PROURB FAU UFRJ, 2002.
- TERRY, Tatiana, CARVALHO, S.A., JAVOSKI, D.E.A. Morar Carioca Verde – Urbanização das Favelas da Babilônia e Chapéu Mangureira. Reflexões sobre o discurso e resultados do projeto-piloto em sustentabilidade para as favelas cariocas. In: *Anais do II Congresso Internacional de Habitação Coletiva Sustentável*. São Paulo, 2016.
- URRY, John. *O olhar do turista: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Studio Nobel: SESC, 2001.
- VAINER, Carlos B. *Pátria, empresa e mercadoria. Notas sobre a estratégia discursiva sobre o planejamento urbano estratégico*. In ARANTES, O.; VAINER, C. e MARICATO, E. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- VALLADARES, Lícia do Prado. *A invenção da favela: do mito a favela.com*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
- VILLAMIZAR, Laura Cristina Gómez e CUNHA, Neiva Vieira. A "favela sustentável": conflitos no uso e no manejo dos recursos naturais nas favelas do Chapéu Mangureira e da Babilônia (RJ). In: CUNHA, N.V, FREIRE,L.L, MACHADO MARTINS, M. e VEIGA, F.B. (orgs.). *Antropologia do Conflito Urbano: Conexões Rio-Barcelona*. Rio de Janeiro: Lamparina/CNPQ/LeMetro, 2016.

MATERIAL COMPLEMENTAR

“Rio +20: muro em UPP é derrubado para prefeito de Nova York ver a Baía de Guanabara”. Disponível em UOL Notícias: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2012/06/19/rio20-muro-em-upp-e-derrubado-para-prefeito-de-nova-york-ver-a-baia-de-guanabara.htm>

“Prefeito de NY não precisava ter medo do ‘Ozama da Babilônia’, diz grafiteiro censurado durante a Rio+20”. Disponível em Uol notícias: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2012/06/25/prefeito-de-ny-nao-precisava-ter-medo-do-ozama-da-babilonia-diz-grafiteiro-censurado-durante-a-rio20.htm?cmpid=copiaecola>

Relatório: Rio Cidade Sustentável- Desenvolvimento Sustentável feito por pessoas e negócios, junho de 2012. Disponível em: <http://cebds.org/wp-content/uploads/2016/10/Relat%C3%B3rio-final-Rio-Cidade-Sustent%C3%A1vel-002.pdf>

Dossiê de Candidatura do Rio de Janeiro a sede dos Jogos Olímpicos e Paraolímpicos de 2016. Autoridade Pública Olímpica, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.apo.gov.br/index.php/matriz/a-matriz-e-o-dossie-de-candidatura/>

Plano Estratégico da Prefeitura do Rio de Janeiro- 2009-2012- Pós 2016 - o Rio mais integrado e competitivo. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/6616925/4178940/planejamento_estrategico_site_01.pdf

Plano Estratégico da Prefeitura do Rio de Janeiro- 2013-2016- Pós 2016 - o Rio mais integrado e competitivo. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/2116763/4104304/planejamento_estrategico_1316.pdf

Zócalo

“The art of losing isn't hard to master,
so many things seem filled with the intent
to be lost that their loss is no disaster.”¹

1.

BISHOP, Elizabeth. *Poemas Escolhidos*. s/l:
Companhia das Letras, 2012. p. 362.

O ensaio intitulado Zócalo nasce como parte de um trabalho de conclusão no curso de arquitetura da PUC-Rio. Aqui ele encontra, talvez, a sua gênese. Quais são as responsabilidades e deveres que moldam um trabalho de conclusão de um curso de arquitetura na cidade do Rio de Janeiro, que sistematicamente vem flagelando o seu passado? O ensaio, portanto, se usa de uma narrativa histórico-fictícia para abordar uma gama de questões - articuladas através dos estudos teóricos de uma série de autores - que se desdobram a partir de uma reflexão inicial: o que significa, esteticamente, para o ser humano perceber a fugacidade do seu corpo-humano em contraste à aparente solidez e resiliência do corpo-arquitetura? Que tipos de questionamentos surgem dessa lucidez em relação à como a passagem do tempo toca de maneiras diferentes os diferentes corpos que por ela são moldados, e de que formas isso altera a nossa realidade? O ensaio articula a narrativa do encontro entre duas personagens históricas: o conquistador espanhol Hernán Cortés e o imperador asteca Montezuma, e de como as suas personalidades se materializaram e resistiram - ou não - à passagem do tempo através de duas obras arquitetônicas, ambas localizadas na praça de Zócalo, Cidade do México: a Catedral Metropolitana da Cidade do México, e as ruínas do Templo Mayor.

TOMAS DE CAMILLIS

Arquiteto graduado pelo Departamento de
Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio.

Contato: tomdecamillis@gmail.com

A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória não é um instrumento, mas um meio, para a exploração do passado. É o meio através do qual chegamos ao vivido, do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas. Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria – espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo. Porque essas “matérias” mais não são do que estratos dos quais só a mais cuidadosa investigação consegue extrair aquelas coisas que justificam o esforço da escavação. Falo das imagens que, arrancadas de todos os seus contextos anteriores, estão agora expostas, como preciosidades, nos aposentos sóbrios da nossa visão posterior – como torsos na galeria do colecionador. ²

In dearth or in excess
Both the slave and the empress
Will return to the dirt, I guess
Naked as when they came. ³

a. nasce/morre um gigante

Das coisas jogadas ao acaso, a mais bela, o cosmo. ⁴

E o silêncio se rompeu. Pás e picaretas costuravam o solo, e arados reviravam em linhas a terra. Uma série de carriolas levava e trazia rochas de todos os tipos e tamanhos para aquele caos pré-industrial. Igrejas não são de simples construção, e, por isso, invenções engenhosas e arcaicas - como rodas grandes o bastante para abrigarem um homem - giravam através dos cuidadosos passos de um espanhol qualquer, levantando assim grandes quantidades de rochas para alturas antes fora do alcance de um ser humano comum. Não muito longe dali, fornalhas também compunham a paisagem, com seus massivos e pesados corpos. Esses seres estáticos criavam toda sorte de estruturas e vidros, que combinados com metais como cobalto, cobre e selênio, davam vida à tons coloridos, que mais tarde orquestrariam desenhos que contam histórias católicas a uma população essencialmente analfabeta. Pessoas cobertas de sujeira se movimentavam agilmente em meio àquele dinâmico e confuso não-lugar, o que fez aquelas máquinas pesadas parecerem ainda mais brutas do que já eram. No pó que subia do mover das ferramentas e dos pés apressados que raspavam o chão residia a promessa de acontecimentos que ainda estavam por vir. Ou, talvez, esse mesmo pó carregasse consigo a memória destrutiva de acontecimentos passados, que com o passar dos anos se transformariam em poeira, deitariam no solo, seriam cobertos e permaneceriam esquecidos.

².

BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento, Sobre o haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 101.

³.

FLEET FOXES. *Montezuma*. Seattle: Sub Pop/Bella Union, 2011. 1 disco sonoro (49m57s).

⁴.

HERÁCLITO. *Fragmentos contextualizados*. s/l: ODYSSEUS, 2012. p. 135.

Paisagens confusas - ou não-paisagens? - como essa possuem um fim: o que agora é apenas um punhado de rochas sobrepostas em paredes solitárias se tornará, enfim, um gigante. Um gigante com presença absoluta na paisagem, com salas e corredores, escadas e jardins. Verdadeiras entranhas por onde se anda e habita o ser humano, eterno parasita criador de sua casa. Risos e choros ecoarão pelas paredes e cânticos vibrarão o piso que se estica para dar suporte. Crianças desavisadas romperão mais de uma vez os silêncios mais densos e tropeçarão nos degraus das escadas, ainda muito altos para suas pequenas pernas. Esse lugar será um leito fértil para a vida humana - ou será que já foi? Talvez, o que esse terreno espera, depois de máquinas e operários, seja décadas do mais completo e incorruptível vazio, um silêncio onde uma vez habitou uma casa e o seu povo.

Seres humanos são criaturas dinâmicas. Quando eu era criança, pensava como criança e agia como criança. Meu corpo era pequeno e desengonçado. Hoje, me vejo no espelho e não reconheço mais a face da criança que uma vez fui - pelo menos não imediatamente. Sou uma metamorfose constante, dinâmica e ágil. Em algumas décadas, meu corpo estará imerso no chão que agora toca apenas os meus pés e alimentarei a terra que hoje me alimenta. O indivíduo humano é apenas um sopro breve e curto na temporalidade do mundo. Somos fugazes. A natureza não parece ter mudado desde o começo da minha existência. Nossos corpos não nos deixam viver o bastante para percebermos os movimentos do mundo - tudo parece sempre estar imerso em uma latência perpétua.

Mas igrejas são diferentes de pessoas. Enquanto nossos corpos são compostos de carne e sangue, os corpos da arquitetura se materializam mais brutalmente: rochas, madeiras, metais de todo o tipo. Alvenaria e vidros, terra e plásticos. Materiais mais estáticos, que suportam melhor do que nós a chuva, a insolação, os ventos; o tempo. A sedimentação do corpo-arquitetura é mais lenta do que a sedimentação do corpo-humano. Seres como as casas, as árvores, os rios, o relevo e as montanhas, o mundo, o sol e as estrelas estão em constante movimentação, em eterna sedimentação. A estaticidade não faz parte da natureza.

Corpos diferentes possuem durações diferentes: vivenciam a passagem do tempo de maneiras e em ritmos divergentes entre si. E, talvez, quanto mais dinâmico for o metabolismo do ser em questão, mais curta será a sua existência. A natureza possui maneiras engenhosas de se preservar através de um estado constante de não-ação, e sincronicidade. A gigante montanha, por exemplo, não exerce, por si, nenhum tipo de movimento. Todas as suas movimentações são impostas através dos fenômenos intangíveis da natureza, como o vento, a luz, a chuva. A sua essência é da ordem da passividade, e é assim que ela encontra um meio para fazer perpetuar o seu corpo no tempo longo do mundo. A chave para uma vida longa. Tão longa que o seus movimentos se tornam imperceptíveis para uma existência tão efêmera quanto a de uma pessoa. Ao se olhar a montanha, a percepção humana a entende como estática, o que não condiz com a realidade.

O corpo-Catedral Metropolitana possui uma duração temporal muito maior do que a dos espanhóis que a construíram. Ainda assim, continuamos a medir o tempo tendo como base a sedimentação da nossa própria existência, a duração do corpo humano.

b. o templo

Um homem olha o calendário. Um disco de pedra, com todo o tipo de desenhos e símbolos esculpido em si. Ele massageia o seu relevo com as pontas dos dedos. O calendário asteca não era linear como o dos europeus. A cada 52 anos, uma grande celebração ritualística marcava o fim de um ciclo e o começo de outro. Essa forma cíclica de se perceber o tempo transbordava para fora dos limites do calendário e envolvia uma série de práticas culturais desse povo. E o tlatoani - o “governante” do império asteca - Montezuma sabia disso como poucos. A sua festa de posse se aproximava, e um novo templo seria construído para a ocasião. Era uma prática comum aos governantes astecas construir novos templos que significassem a ampliação do seu próspero império - centralizado na cidade de Tenochtitlán -, e que mantivessem uma boa relação com os deuses. Mas não apenas isso: sabendo que a duração do corpo-arquitetura no tempo é muito superior à do seu próprio, Montezuma procurava esticar a vida do seu espírito para além da sua própria finitude, através de um grande e belo artefato construído.

O Templo Mayor de Montezuma seria construído, assim como todos os outros seis que o antecederam, ao redor do antigo Templo Mayor - idealizado pelo tlatoani Ahuizotl. Nenhum dos novos templos ousava destruir o anterior. Ao invés disso, simplesmente se construía ao redor do antigo. Isso fazia com que cada novo templo fosse maior do que seus antecessores, ao mesmo tempo em que se mantinha uma memória física do passado, e se garantia a eterna ocupação do território sagrado. Como bonecas russas, os templos se sobrepunham. Os astecas possuíam uma estranha e latente maneira de entender o passado, uma que habitava a linha tênue entre conservação e ocultação. Uma antropofagia cíclica da preservação. Pode-se dizer que desde a inauguração do primeiro Templo Mayor, em 1325, ele estava apenas crescendo e trocando de peles, assim como fazem todas as coisas vivas do mundo. Talvez, ao encontrar um ponto ótimo entre a flexibilidade e a perpetuação na mesma estrutura, os astecas tenham sido os inventores da forma aberta tão idealizada pelos metabolistas japoneses, engajados na investigação de formas expansivas e dinâmicas pautadas na indústria.

O Templo Mayor possuía uma forma piramidal e media, aproximadamente, 100 por 80 metros. Era dedicado tanto ao Deus da guerra e do sol, Huitzilopochtli, quanto a Tlaloc, o Deus da chuva e da agricultura. Cada um se tornava presente no recinto através de dois santuários pousados um ao lado do outro, no topo da pirâmide. Ambos os Deuses se resguardavam do exterior através de cortinas que cobriam seus acessos. Anualmente, o ídolo de Huitzilopochtli era modelado com sementes de amarantho, mel e sangue humano. Dentro de seu corpo eram colocados sacos contendo jade,

“Nenhum dos novos templos ousava destruir o anterior. Ao invés disso, simplesmente se construía ao redor do antigo. Isso fazia com que cada novo templo fosse maior do que seus antecessores, ao mesmo tempo em que se mantinha uma memória física do passado, e se garantia a eterna ocupação do território sagrado.”

ossos e amuletos, para que assim ganhasse vida. Essa figura era construída e, após um mês ritualístico, era destruída e dada de comer à população. O povo asteca realmente possuía uma relação cultural muito próxima da morte, da destruição - e da renovação que elas abrigavam.

O Templo Mayor de Montezuma era, naturalmente, o maior já construído. Era, para os astecas, um lugar de sacrifícios humanos. E o reinado de Montezuma apenas reforçaria essa percepção. No ano de 1502, na sua festa de coroação, estima-se que perto de 5.000 pessoas tenham sido sacrificadas nos degraus do templo. A cada corpo frágil cujo coração era retirado pelos sacerdotes para então rolar por suas escadas densas e estáveis, que se tornavam uma lembrança e um atestado da fortaleza do templo e, ao mesmo tempo, da força de Montezuma. Quanto mais sangue fizesse das escadas cachoeira, mais a sua resiliência temporal crescia, por comparação.

Ele marcava o centro do Precinto Sagrado, que por sua vez articulava a malha da cidade de Tenochtitlán. Esse sítio era o ponto de apoio material não só da cidade, mas também de toda a civilização asteca. Na época, ele continha 78 templos e o Templo Mayor era o mais imponente de todos. A localização do Precinto Sagrado não foi decidida baseado em uma leitura de defesa do território ou através da qualidade do seu solo, nem para compor um skyline de progresso econômico de distritos comerciais. Ele foi decidido espiritualmente.

A história de Tenochtitlán começa com 3 personagens: um Deus, uma águia e um cactus. O povo asteca havia fugido do norte do território que hoje é conhecido como o México, e a sua diáspora apenas cessaria com a ajuda de um sinal. Segundo a lenda, Huitzilopochtli previu que, quando os astecas avistassem uma águia pousar em um cactus, o chão que estivesse sob seus pés seria a terra prometida. Eventualmente, no local onde agora habitava o Templo Mayor, a lenda se revelou verdadeira. O seu chão é místico. Aqui, a articulação do habitar respeitava ordens intangíveis.

Ao meu ver o Templo Mayor é um exemplo preciso das percepções do cosmos dos Mexica, consistindo em montanhas sagradas que constituem o centro simbólico fundamental do cosmos vertical e horizontal do universo Asteca. Os templos gêmeos de Tlaloc e Huitzilopochtli situados no topo da base piramidal são réplicas dessa ordem cósmica. ⁵

O templo realmente reunia para si, como diria o filósofo alemão Martin Heidegger, a “quaternidade” do céu, a terra, os humanos e os deuses. Ele era o destino e a desolação, os desejos e aspirações, o amor e ódio daquele povo, e fazia aparecer através da sua construção toda uma nova percepção da paisagem. Um novo batismo territorial.

A evidente velocidade diferente que opõe um território rápido - rápido nas velocidades dos fluxos que nele se verificam, rápido na velocidade

5.

MOCTEZUMA, Eduardo Matos. *Vida y muerte en el Templo Mayor*. México: FCE, AATM. 1998.

de substituição dos sinais, de perda de significados de outros sinais - a um território lento implica durações diferentes para os sinais, vidas mais ou menos perenes em termos físicos e em termos do significado que esses sinais têm para as populações, mas implica também pulsações diferentes, ritmos de vida diferentes. ⁶

No seu ensaio *Duas Linhas*, o paisagista português João Nunes nos apresenta o seu conceito de que lugares diferentes possuem velocidades diferentes. As pegadas do existir humano deixam marcas físicas na paisagem, cicatrizes que com o passar dos anos começam a se sobrepor, gerando assim não apenas uma maior espessura paisagística, como uma marcação material da passagem do tempo. Para João Nunes, a quantidade de vestígios deixados pelos povos que ali habitaram por um período de tempo - ou seja, o ritmo das intervenções - representa o conceito de velocidade, batiza um território como rápido ou devagar. Quão mais ativo fosse um povo, mais rápido seria o seu território.

As grandes e dinâmicas metrópoles e as pequenas e pacatas cidades rurais possuiriam, portanto, metabolismos diferentes, ritmos distintos.

É natural ao ser humano construir, imaginar, intervir na paisagem em que habita. Um dos campos mais primitivos da condição humana é o desejo de expressar, de marcar o mundo em conceitos inventados como paisagem e território.

A fronteira não é aquilo em que uma coisa termina, mas, como já sabiam os gregos, a fronteira é aquilo de onde algo começa a se fazer presente. ⁷

O mundo é um fenômeno heterogêneo e limitado. Ele não é expansível, como as páginas de um livro. Livros têm o tamanho que eles precisam ter. Já as paisagens têm o tamanho que elas têm. Esse processo de marcação no solo é extremamente predatório, tendo em vista que novos artefatos muitas vezes têm que se sobrepor, destruir, estrangular outros pré-existentes para, enfim, encontrar o seu lugar sob o céu. O tempo é uma senhora implacável, e o seu sopro faz desaparecer os vestígios que são mais frágeis, mais superficiais. Sinais ganham e perdem significados. São esquecidos e apenas às vezes lembrados. Alguns perduram, outros não. Cada destruição representa a perda de uma história, de uma memória, de uma maneira de se ver o mundo e de se habitar um território. Evapora-se um caminho para o passado.

Quão mais cicatrizado é o chão que se pisa, mais história há para se escavar. Pode-se dizer que o Templo Mayor é um artefato que possui em si vestígios que nos afirmam que o território marcado pelo Precinto Sagrado era, de fato, um território rápido. Um território que revela o dinamismo do ser asteca e as fortes relações que aquele

6.

NUNES, João. *Duas Linhas*. s/l: Pedro Campos Costa e Nuno Louro, 2009. p. 60.

7.

HEIDEGGER, Martin. *Poetry, language, thought*. s/l: Harper Perennial Usa, 2001. p. 152.

povo cultivava com destruição e morte. Em menos de 200 anos, o Templo Mayor foi reconstruído nada menos que sete vezes, enquanto solitárias catedrais góticas européias - e contemporâneas ao templo - teriam exigido séculos para a sua completude.

c. a catedral

Você sente aquela qualidade maravilhosa de ter sido “construído”; ele expressa peso e compressão. Os lintéis pesam intensamente nos pilares; a junta é carregada no seu ponto, estática, Grega, silenciosa. E o concreto é lindo como mármore.... o silêncio e a luz que Kahn amava tanto. ⁸

A Catedral Metropolitana da Cidade do México é uma presença ubíqua na paisagem do centro histórico. Localizada na Praça da Constituição - conhecida pelos mexicanos como Zócalo -, o seu peso parece suspender a atmosfera ao seu redor, para fazer dela um vazio latente. Atrai para si um estranho silêncio. A maior catedral das Américas parece ter erigido do chão, e a sua solidez rochosa faz aparecer, por oposição, a forte luminosidade mexicana - em dias especialmente ensolarados, sua sombra negra como a noite se projeta acima dos carros e vendedores ambulantes, turistas e pombos que povoam o piso quadriculado de Zócalo. Se não fosse a sua natureza excessiva em elementos, em intervenções e anexos, talvez Louis Kahn a chamasse de monumental.

Monumentalidade em arquitetura pode ser definida como uma qualidade, uma qualidade espiritual inerente em uma estrutura que transmite o sentimento de eternidade, que não pode ser adicionado ou mudado. Nós sentimos essa qualidade no Parthenon, o símbolo arquitetônico reconhecido da civilização Grega. ⁹

Tamanha presença não se forma da noite para o dia: as obras se iniciaram em 1573, e só cessaram no ano de 1813. Foram 240 anos de construção. O simples vir a ser da Catedral já foi o bastante para se estender para além - e muito - da duração de uma vida humana. Inúmeras gerações passaram antes que a última pedra fosse cuidadosamente colocada na Catedral. Bisavós e avós e pais e suas filhas nasceram e morreram sem ver o seu corpo rochoso completo.

Em um momento no qual o pensamento arquitetônico contemporâneo parece cada vez mais preocupado com a flexibilidade estrutural, me parece no mínimo curioso conceber um edifício cuja construção exija algumas centenas de anos. Talvez, os construtores desses artefatos não possuíssem uma percepção tão grande do passado nem uma idealização tão intensa do futuro. É possível imaginar que o seu modo de

8.

SCULLY, Vincent, *Louis L. Kahn and the Ruins of Rome*/ Caltech Magazine: E&S, 56(2). s/l: Caltech Press, 1993. p.12.

9.

KAHN, Louis L. *Essential Texts*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, Inc., 2003. p. 21.

se ver no mundo fosse mais coletivo e menos enraizado em uma cultura individualista. Seus arquitetos certamente nunca se mostraram interessados na rapidez da construção de suas catedrais. Os maiores projetos de arquitetura talvez não fossem pautados por um funcionalismo raso interessado em quantos anos uma necessidade programática qualquer se tornaria obsoleta. As grandes catedrais eram projetadas para o espírito, e também - por que não? - para pessoas que ainda não existiam. No século XXI, moldados pelo medo do aquecimento global, pelo alcance da globalização e pelo dinamismo tecnológico e social, projetos que não sejam tão flexíveis ou fugazes quanto a nossa natureza individualista correm o risco de serem considerados incompatíveis com o nosso habitar.

É interessante ver como a aceleração da nossa temporalidade afetou a maneira como percebemos e produzimos os nossos edifícios. Inovações tecnológicas têm tornado possível construir e destruir edifícios de maneiras cada vez mais rápidas e baratas - já existem edifícios que são projetados com datas de demolição, por exemplo. Desde a primeira revolução industrial, o conhecimento arquitetônico têm tentado esticar os limites do campo da construção, seja no uso de novos materiais, seja na performance dos que já conhecemos. Projetos como o Crystal Palace, e a torre Eiffel, ou movimentos como o modernismo, o brutalismo e o metabolismo vêm em mente.

Já o metafísico é eterno, atemporal, ubíquo, e o espiritual, paciente.

Essa diferença de percepção acerca da duração da “vida útil” de um projeto é um vestígio interessante, que pode nos ajudar a entender melhor que tipo de relação esses povos tinham não só com a passagem do tempo, como também com a entidade arquitetura - pelo menos em relação aos seus mais importantes projetos. Para povos com uma estrutura social extremamente rígida que habitam territórios de baixa velocidade, pode parecer mais fácil entender a quantidade de tempo necessária para se construir um marco arquitetônico: um edifício que funcione como um símbolo de tudo o que esse povo representa, que capture a essência das pessoas que uma vez habitaram essa terra.

A nossa percepção de tempo parece ser mais linear e curta do que a dos idealizadores das estruturas sólidas e perseverantes das catedrais góticas.

As densas paredes de pedras da Catedral Metropolitana ainda resistem, mas já não são mais as mesmas. E não são apenas as suas paredes que sentem o passar das estações. Os caminhos do tempo parecem carregar a todos. Os raios de sol amarelo que horas atrás se tornavam sombra negra nas fachadas das casas agora dão lugar à energia lunar, orgulhosas estruturas são agora ruínas derrotadas, e grandes e impiedosas montanhas de calcário que já foram grandes recifes de corais eventualmente se tornam macias camadas de areia branca. Onde começam as montanhas e termina o mar?

E como todo edifício que se estende no tempo, ela possui marcados no seu corpo cicatrizes de uma longa história.

d. um choque de civilizações

No ano de 1519, os pés de Hernán Cortés tocaram, pela primeira vez, as praias do que hoje é conhecido como o porto de Veracruz. Cortés não se encontrava sozinho. O conquistador espanhol estava acompanhado de um exército de 500 homens, e uma pequena cavalaria com 16 cavalos - que ainda seriam vistos pelos astecas como seres demoníacos, dotados de um poder imensurável. Ainda viriam a se passar cinco anos e uma série de batalhas e confrontos estratégicos com Montezuma até que Cortés, enfim, conseguisse atingir a cidade de Tenochtitlán, movido pela sua cobiça por ouro e - como qualquer católico fervoroso do século XVI, de catequização dos selvagens.

E quando nós vimos todas aquelas cidades e vilas construídas na água, e outras grandes metrópoles em terra firme, e aquela retilínea e nivelada calçada levando ao México, nós ficamos espantados. Aquelas grandes cidades e templos e edifícios ascendendo da água, todos feitos de pedras, pareciam uma visão encantada de um conto de Amadis. Realmente, alguns dos nossos soldados se perguntaram se tudo aquilo não passava de um sonho. Não é surpreendente, portanto, que eu escreva com essa paixão. Tudo era tão maravilhoso que eu não sei como descrever o primeiro vislumbre de coisas nunca antes conhecidas, vistas ou sonhadas... Mas agora tudo o que eu antes vi está derrubado e destruído; nada foi deixado de pé. ¹⁰

Após finalmente conseguir sequestrar Montezuma, Cortés rapidamente ordenou a inserção de uma cruz católica no topo do Templo Mayor. Certamente, um começo simbólico para a dominação predatória e sobreposição simbólica que viriam a acontecer ali, dentro de poucos meses. Dias depois, um grupo de soldados espanhóis invadiu o Precinto Sagrado durante um grande ritual espiritual, e estima-se que perto de 10.000 astecas tenham morrido, desarmados e presos dentro dos muros do Precinto. Esse episódio foi representativo da vitória incontestável dos espanhóis, que depois destruíram tudo que lá estava para tornar possível o seu sonho de construir uma cidade de estilo mediterrâneo em cima das ruínas da antiga Tenochtitlán.

O Templo Mayor foi destruído pelos espanhóis em 1521, logo após a tomada da cidade, para dar lugar à nova catedral. Inicialmente, uma primeira e pequena Igreja foi construída, usando as pedras provindas da destruição do Templo Mayor de Montezuma. O quanto da energia do povo asteca se manteve conservada nessas rochas para assim permear as paredes dessa pequena Igreja é, hoje, um mistério de impossível investigação - o arquiteto chinês Wang Shu, por exemplo, construiu o seu famoso Museu de Ningbo com os materiais de uma vila pré-existente que havia sido demolida

10.

DIAZ DEL CASTILLO, Bernal. *História verdadeira da Conquista da Nova Espanha* / The Conquest of New Spain. s/l: Penguin Classics, 1963.

para dar espaço ao seu projeto, alegando a preservação das energias e memórias daquelas pessoas no corpo do “novo” museu.

Mesmo possuindo um vasto território disponível para a construção de sua Igreja, ainda assim os espanhóis decidiram construí-la justamente sobre as ruínas do Templo Mayor. Aparentemente, não eram apenas os astecas que entendiam a potência presente na sobreposição física. No entanto, enquanto os meso-americanos possuíam uma forma extremamente complexa de sobreposição e preservação, os espanhóis praticaram o canibalismo simbólico do seu ponto de apoio existencial. Eles queriam - e conseguiram - quebrar o seu espírito. Com o andar dos anos, o Templo Mayor acabou encoberto por novas camadas de cidade e construções européias e por fim caiu em esquecimento.

Até que, no século XIX, um grupo pequeno e fragmentado de arqueólogos mexicanos começou a escavar o território da cidade em busca de vestígios de um passado até então perdido. Tudo que eles possuíam era uma vaga idéia de onde eles poderiam estar: bem abaixo da Catedral Metropolitana.

e. o des-cobrimento do tempo

O ano é 1978, e a companhia elétrica faz a sua ronda habitual em uma parte da cidade conhecida como “la isla de los perros”. Essa área foi assim batizada por ser um pouco elevada, o que faz com que todos os cachorros da região busquem abrigo em suas calçadas durante dias e noites de alagamentos - que são comuns na Cidade do México. Alguns dos trabalhadores posicionam a escavadeira em um ponto qualquer da rua e assim começam a penetrar o solo. Após apenas dois metros de escavação, a pá parece atingir algo sólido. Uma grande rocha que se mostrou ser nada menos do que o famosíssimo disco de Coyolxauhqui. Coyolxauhqui era, segundo a mitologia meso-americana, irmã e antagonista do patriarca do povo asteca, Huitzilopochtli. Após um longo confronto no cume de uma montanha, Huitzilopochtli venceu, e jogou seu corpo esquartejado relevo abaixo. O famoso disco era o local onde os corpos dos inimigos sacrificados finalmente caíam depois de terem rolado pelas longas escadas do Templo Mayor. Todo sacrifício seria, então, uma reencenação dessa batalha mística.

Caso não fosse esse sopro do destino, talvez as ruínas do Precinto Sagrado estivessem até hoje submersas, dominadas e esquecidas, cobertas por carros e fezes de vira-latas.

A última fronteira da destruição é o esquecimento.

Por um capricho temporal - ou talvez um pequeno vestígio das características cíclicas do tempo -, as escavações acabaram lideradas pelo arqueólogo mexicano Eduardo Matos Montezuma. Seria possível que o arqueólogo fosse de fato o grande

imperador Montezuma que, transfigurado em um corpo de um homem contemporâneo branco, careca e com uma longa e negra barba, buscasse descobrir o seu próprio corpo, dessa vez transformado em arquitetura?

Para que as escavações se tornassem possíveis, 13 edifícios da região foram destruídos, dos quais nove eram contemporâneos e quatro do século XVIII e preservavam elementos coloniais em si. É a morte que dá espaço à vida. Todos os artefatos encontrados desde então são guardados e expostos em um edifício contemporâneo colado às ruínas, construído em 1987 pelo famoso arquiteto mexicano Pedro Ramírez Vázquez.

“Os novos templos nunca tocavam os antigos e nos espaços entre eram deixados uma série de artefatos e tesouros, homenageando as antigas construções e suas memórias.”

Vázquez talvez tenha sido o arquiteto mexicano de maior relevância do século XX, tendo sido o responsável por projetos como o Museu de Antropologia e o Estádio Asteca. Embora não seja um de seus projetos mais conhecidos, o Museu do Templo Mayor possui uma certa imponência tímida, em uma atmosfera marcada pelos escombros do Templo Mayor asteca. Seus dois geométricos e brancos monolitos possuem uma personalidade calma, mas segura. Têm aquela qualidade de terem sido construídos, como o próprio templo parece ter sido certa vez. Como uma sólida fortaleza que brota do caos, ele torna mais aparente a fragilidade das ruínas ao seu lado. Parece oferecer força a elas, um lugar seguro onde se possa guardar os artefatos que durante tanto tempo permaneceram escondidos em seus destroços. No espaço entre os dois grandes cubos de tijolos de concreto, uma entrada de vidro - um material desconhecido aos meso-americanos. Apesar do seu projeto contextualista, o Museu claramente se apresenta como um edifício do século XX, sobrepondo portanto mais uma camada temporal nessa composição - fazendo do Templo Mayor mais antigo ainda.

O passado nunca está morto. Ele nem passou ainda. ¹¹

Caso estivesse inteiro até hoje, a fachada frontal do Templo Mayor estaria voltada para a Catedral Metropolitana. As suas ruínas não parecem se voltar a lugar algum, e fazem da Catedral um corpo mais vitorioso, por simples comparação. O tempo não foi gentil com o seu corpo, como o foi com o da Catedral. Suas paredes hoje se encontram incompletas, e apenas anunciam uma subida piramidal, em um grande vazio que parece sustentado pelas pedras que hoje se encerram alguns poucos metros acima do nível do chão. Essa condição faz com que se torne possível ver de uma maneira surpreendentemente clara todas as sobreposições - ou ampliações - pelas quais passou o Templo. O único que não sobreviveu à passagem do tempo foi o primeiro Templo Mayor, construído principalmente com terra e madeira. Ao se caminhar pelas passarelas de aço que hoje se entranham por entre as ruínas, pode-se ver claramente não só as fundações dos templos, como também os vazios que as separam. Os novos templos nunca tocavam os antigos e nos espaços entre eram deixados uma série de artefatos e tesouros, homenageando as antigas construções e suas memórias.

11.

FAULKNER, William. *Requiem for a nun*. s/l: Chatto & Windus, 1919. p. 85.

Queima-se o barro para fazer o pote.

A utilidade do pote vem do vazio. ¹²

As ruínas do Templo Mayor - como qualquer outra ruína - guardam em si os vestígios materiais de todo um lento e denso processo de sedimentação que ocorreu ao longo do tempo. Elas tornam aparente a passagem do tempo. Como se elas próprias se encarregassem de incorporar essa memória. A terra como próprio documento. É o revelar de um constante ciclo onde tudo que é construído eventualmente volta a se tornar matéria prima, onde o vazio aos poucos engloba o edifício e assalta seu corpo. Ruínas podem ser vistas como latência, como o retrato do enfrentamento entre o imensurável e o mensurável, o tangível e o intangível, a presença e a ausência.

São como esqueletos de dinossauros. A escavação arqueológica das nossas cidades por vezes nos leva a perguntas sem respostas. Corredores escuros onde apenas a imaginação humana é capaz de nos alçar para fora desse espaço claustrofóbico. As lacunas misteriosas do passado são poucas vezes preenchidas através de estudos minuciosos, e se encontram mais no campo da suposição criativa, pedindo à imaginação humana para completar o seu corpo, agora dominado por um vazio que, sem o olhar humano, não possui identidade alguma.

Roma em ruínas teve mais influência em arquitetura do que ela jamais teria nova em folha. O que você não consegue ver, pode imaginar. ¹³

Ainda assim, não é sábio olhá-las através de lentes românticas ou idealizadas. É perigoso procurar no passado uma legitimação do presente. Talvez, ele possa ser visto mais como um instrumento do presente do que o seu validador. E as ruínas abrem em si - através da sua essência de incompletude - esse espaço interpretativo. Quem se vê olhando ruínas, geralmente se encontra em uma indagação imaginativa, uma busca pessoal do que esse conjunto de pedras e paredes e vazios significam, ou uma vez significaram. A busca pelas instituições do homem é, como dizia Kahn, um mergulho na nossa própria natureza.

Uma obra de arte não é o produto de “necessidades” e “recursos”. É um produto da inspiração e o desejo de expressar que sempre esteve ali. Isso não significa que a história fica parada. Não apenas as circunstâncias mudam, mas em alguns pontos as instituições humanas que até então estavam escondidas podem ser descobertas... instituições são, assim, descobertas e re-descobertas, mas assim sendo são baseadas em e provêm da estrutura eterna do mundo. ¹⁴

12.

TZU, Lao. *Tao Te Ching*. s/l: Martins Fontes, 2002. p.11.

13.

A BARRIGA do Arquiteto. Direção de Peter Greenaway. Reino Unido/Itália: Tangram Films, 1987. (120 min.), son., color.

14.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Oppositions 18/Kahn, Heidegger and the Language of Architecture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1979. p. 32.

“ Revisitar o passado é dobrar a flecha do tempo, até transformá-la em uma série de ciclos que se interconectam, onde tudo que já aconteceu continua a acontecer. ”

Nas ruínas do Templo Mayor, o que para gerações passadas era visto como um cenário orgulhoso de conquista e vitória de um grupo de conquistadores católicos, agora é geralmente visto como um vestígio de genocídio e opressão que se usou da técnica para não só destruir casas e templos, mas dizimar modos de vida, memórias, formas de se ver o mundo e de se engajar em uma espiritualidade virtualmente perdida.

Por serem muito suscetíveis a novas percepções, as ruínas acabam habitando um estranho limbo entre marcarem em si os acontecimentos passados e se manterem irresistivelmente relevantes - pelo menos enquanto durarem. De certa forma são mais poderosas em sua flexibilidade do que os edifícios preservados o são em sua força material, que deixa menos espaço para contradições de leitura e reinterpretções. As ruínas sempre nos convidam a reinventar com a nossa imaginação o passado.

Revisitar o passado é dobrar a flecha do tempo, até transformá-la em uma série de ciclos que se interconectam, onde tudo que já aconteceu continua a acontecer.

No entanto, esforços em preservação fizeram com que as ruínas do Templo Mayor se encontrassem em uma situação interessante, uma que se torna cada vez mais recorrente na parte ocidental do mundo. Elas são, agora, ruínas preservadas. A sua museificação as transformou em ruínas estáticas, uma vez que que ferramentas humanas procuram deixá-las invioláveis à ação do tempo e, portanto, não condizentes com a própria essência do ser-ruína, que é sempre dinâmica, livre do toque do ser humano, largada para se deteriorar em paz.

Talvez por isso, são frequentemente relacionadas a lugares esquecidos. Resignados ao subconsciente das metrópoles. Uma lembrança esvaída, de difícil acesso, imersa em um abismo de escuridão mental. Omitidas como são as periferias da cidade, fracassadas. O progresso não gosta das ruínas.

Já a Catedral Metropolitana permanece, até hoje, preservada. Ela continua marcando, assim como havia sido previsto pelos espanhóis, o centro da Cidade do México. Tão quanto os dias passam, as pessoas a preservam, seja em grandes atos administrativos, como o título de patrimônio da humanidade dado pela UNESCO em 1987, seja em pequenas ações cotidianas como varrer a poeira que como brisa atravessa a porta e adentra o recinto, se acumulando nos cantos das paredes.

É possível analisar algumas formas de preservação como sendo tentativas de impor uma estaticidade não natural a um artefato arquitetônico, de tentar frear a passagem do tempo através de repetidas intervenções. Lugares assépticos são lugares mortos, sem vida. Mortos como hospitais. Limpos como cemitérios. Usamos o dinamismo do nosso metabolismo para afastar, através de pequenas ações banais e cotidianas, a erosão dos nossos edifícios. Com vassouras e panos varremos a poeira que se assenta nos cantos e juntas dos grandes salões, dos pequenos depósitos. Lugares sujos são, geralmente, lugares cheios de vitalidade. Ágeis como uma feira ou como

um salão de festas. Territórios rápidos como um banco de parque onde o sempre apressado homem de negócios suja o seu terno, ao sentar onde antes algumas crianças pisavam, com suas botas cheias de lama.

O arquiteto conservacionista espanhol Jorge Otero-Pailos, na sua série de exposições intitulada *The Ethics of Dust* conseguiu encontrar uma maneira bastante inventiva de limpar edifícios através de uma prática artística. A exposição - cujo nome conversa com o ensaio escrito por John Ruskin em 1866 sobre como limpar e conservar edifícios históricos - revela como a sujeira desempenha um papel importante na vida dos edifícios. Alguns dias antes do Palácio de Westminster ter sido limpo pela primeira vez em duzentos anos, Otero-Pailos usou uma enorme pele de látex para capturar a sujeira através do toque da pele com as paredes do Palácio. Após algumas horas de contato a pele foi retirada, e nela estavam impressas as marcações que o tempo impôs a esse espaço. Um registro escrito de todos os eventos que ali aconteceram. Todas as vezes que algum ombro ou costas se apoiaram nas paredes, ou que alguma mão a acariciou. Todas as discussões e segredos revelados em sussurros ou banquetes e até mesmo execuções - tudo estava lá, exposto em uma monumental pele de látex.

É natural que se torne um exercício de imaginação retrazar as ações que, ao longo de centenas de anos deram vida àquela mistura de poeiras. A relevância dessa obra é uma que reside no simbolismo da ação, e na projeção que os visitantes fazem nessa leitura, a partir das suas interpretações do que diz aquela colagem de partículas sujas. Talvez, a questão mais interessante levantada pela exposição de Jorge Otero seja acerca dos valores que damos aos diferentes elementos que compõem os nossos edifícios. O que vale a pena preservar? A totalidade do edifício merece ser preservada, ou apenas uma recriação da experiência que imaginamos que as pessoas tenham tido ali? Em um cotidiano onde a poluição desempenha um papel central nas nossas grandes cidades, a poeira merece ser preservada? Ela merece ter o seu valor histórico reconhecido?

Cada partícula de poeira tem a sua própria história. ¹⁵

Tanto a Catedral Metropolitana quanto o Templo Mayor - e até certo ponto, o Museu do Templo Mayor - compõem a malha temporal que é a Cidade do México. Nela, diversas temporalidades se sobrepõem e se conectam na mesma paisagem, através de artefatos físicos que carregam em si vestígios de outras épocas.

Mas o passado não precisa ser visto, necessariamente, como um ente estático.

Voltemos à idéia de duração dos diferentes seres que compõem o nosso mundo: enquanto os seres humanos conseguem viver, normalmente, algumas décadas - pelo menos até agora -, existem outros corpos que perduram por centenas, milhares, ou até milhões de anos. Esses corpos estiveram presentes tanto em acontecimentos pas-

15.

OTERO-PAILOS, Jorge. Jorge Otero-Pailos for ArtAngel on The Art Channel. 2016. (9m30s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VM26s7mZxFo>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

sados quanto presentes. Eles habitam, portanto, várias temporalidades diferentes - e ainda é bastante provável que se estiquem em direção à inquietude do futuro. Não são apenas janelas para o passado, mas também fenômenos que continuam a habitar o mundo, a coexistir conosco.

Talvez, por isso, respeitar a duração inerente ao corpo arquitetura seja mais interessante do que tentar projetá-lo como a forma aberta de Stan Allen, que aceita futuras intervenções sem se alterar tipologicamente. “A forma importa, mas não tanto as formas das coisas, e sim as formas entre as coisas.”¹⁶ Ao invés disso, a intervenção arquitetônica da adição de corpos “estranhos” ao pré-existente - como anexos - poderia ser vista como uma forma de se marcar o tempo, de se marcar diferentes épocas. Projetos como o Louvre de I.M.Pei nos ajudam a entender como alguns projetos de arquitetura conseguem persistir e se manter relevantes em diversas épocas, ao mesmo tempo que nos sinalizam que eles são, de fato, de outra época.

O passado do ser humano ainda é o presente para seres que são mais resilientes ao tempo do que nós. Os pés do Templo Mayor, onde antes astecas se ajoelhavam em exercícios espirituais, sentem agora sobre si os passos apressados de turistas de toda a parte do mundo - e os flashes de suas câmeras. A Catedral Metropolitana, onde antes temerosos conquistadores rezavam pelo perdão do Espírito Santo, vibra agora com os votos de casamentos gays.

Esses artefatos reúnem para si, ao mesmo tempo, a vida de um povo que já foi, seus sonhos e pesadelos, suas glórias e catástrofes, seu destino e percepções, e toda sorte de acontecimentos contemporâneos.

Vivemos em meio a uma supra-temporalidade, uma junção de artefatos que nos leva a um caleidoscópio de tempos. As nossas cidades são um palco dinâmico e receptivo. Algumas personagens sobem antes, outras sobem depois. Algumas permanecem no palco por algumas cenas apenas, outras durante a narrativa inteira. Não importa. O relevante aqui é o momento presente, onde todos os papéis se encontram em convergência, compartilhando o mesmo espaço. Nós devemos, assim como um time de investigadores, desvendar os segredos que as diferentes personagens estão dispostas a nos revelar.

Ao se desvendar esses artefatos arquitetônicos, pode-se imaginar acontecimentos que não aconteceram. Acontecimentos para os quais a faixa do tempo se provou ser demasiado fina para abrigá-los. É a nossa imaginação - assim como as ruínas - a responsável por dar presença a histórias antes ausentes. O passado, como disse o arquiteto português Álvaro Siza, é um *devoir*.

Portanto, esse contato físico entre corpos de diferentes épocas nunca é uma ação livre de devaneios imaginativos, ou especulativos. A teia que compõe a malha do passado não é de simples investigação. A nossa percepção desses artefatos muda de acordo com a passagem do tempo e das gerações, porque quem percebe muda também.

16.

ALLEN, Stan. *O campo ampliado da arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.91.

Elas existem em um contraditório e surpreendente estado de estaticidade material e dinamismo de significados. A sua resiliência material - até certo ponto uma atemporalidade - está estranhamente conectada com as diferentes conotações - algumas mais gentis que outras - dadas pelas interpretações contemporâneas. Assim, o simples ato de andar pela cidade pode se tornar um processo arqueológico.

Ao se moldar o passado, a história passa a se tornar um eco onde tudo que já foi continua a ser. Um eco cuja existência reside no constante revisitar e descobrir pelo presente, pelo habitar do agora.

O lugar do passado é no presente.

A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar. ¹⁷

A partir dessa mudança de paradigma, talvez o conceito de pré-topia passe a se encaixar melhor na nossa visão do passado. Se utopia é o ato de imaginar possíveis futuros perfeitos, então a pré-topia pode assumir o cargo de se usar os artefatos que temos disponíveis a nós para imaginar passados perfeitos, passados que façam sentido para nós, que nos ajudem a perceber melhor quem nós queremos ser, e de que forma as ações dos nossos antepassados podem continuar a conviver ao nosso redor, seja para nos inspirar ou para nos alertar sobre caminhos que talvez não devamos tomar.

Esse ensaio tenta narrar uma parte interessante da vida dessas construções - e como as suas histórias e temporalidades agora compõe a malha da Cidade do México. Porém, a duração delas será longa demais para que eu consiga ver o seu futuro e a sua eventual e certa morte. Não, prefiro me prender à pequena janela temporal que me foi aberta na vida desses gigantes e imaginar que, assim como o passado, o futuro sempre estará em aberto. Afinal, juram os mexicanos que, enquanto a Catedral Metropolitana tem voltado a entortar em um dos lados, as ruínas do Templo Mayor voltaram a crescer, sob a energia calma do luar mexicano.

17.

GALEANO, Eduardo. Eduardo Galeano - El Derecho al Delirio. 2012. (7m32s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z3A9NybYZj8>>. Acesso em: 23 jul. 2017.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *Imagens de Pensamento, Sobre o haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte: Editora autêntica, 2013.
- BISHOP, Elizabeth. *Poemas Escolhidos*. s/l: Companhia das Letras, 2012.
- CAMPOS COSTA, Pedro e LOURO, Nuno. *Duas Linhas*. s/l: Pedro Campos Costa e Nuno Louro, 2009.
- DIAZ DEL CASTILLO, Bernal. *The Conquest of New Spain*. s/l: Penguin Classics, 1963.
- FAULKNER, William. *Requiem for a nun*. s/l: Chatto & Windus, 1919.
- HEIDEGGER, Martin. *Poetry, language, thought*. s/l: Harper Perennial Usa, 2001.
- HERÁCLITO. *Fragmentos contextualizados*. s/l: ODYSSEUS, 2012.
- KAHN, Louis L. *Essential Texts*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, Inc., 2003.
- KOOLHAAS, Rem. *Preservation is Overtaking Us*. s/l: GSAPP Transcripts, 2014.
- MOCTEZUMA, Eduardo Matos. *Vida y muerte en el Templo Mayor*. México: FCE, AATM. 1998.
- NESBITT, Kate. *Uma Nova Agenda para a Arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2006.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Oppositions 18/Kahn, Heidegger and the Language of Architecture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1979.
- SKYES, A. Krista. *O Campo Ampliado da Arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2013.
- SCULLY, Vincent. *Modern Architecture and other essays*. s/l: Princeton University Press. 2005.
- SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- TZU, Lao. *Tao Te Ching*. s/l: Martins Fontes, 2002.



ARTÍSTICO E

CONTEXTUAL,

O LUGAR

REINVENTADO

REFLEXÕES SOBRE A RELAÇÃO ANTIGO-NOVO A PARTIR DE FRANCISCO DE GRACIA E GIOVANNI CARBONARA

FABIOLA DO VALLE ZONNO

Professora do Departamento de História e Teoria da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU-UFRJ), e do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROARQ-UFRJ).

Contato: fabiolazonno@fau.ufrj.br

De onde falamos: Artístico e Contextual

1.

O livro da autora, publicado pela Editora FGV em 2014, é fruto da tese de doutorado “Poéticas da complexidade – o lugar contemporâneo e os limites da arquitetura entre arte e paisagem” (Departamento de História, PUC-Rio, 2010, orientação de João Masao Kamita e Cecília Cotrim).

2.

Sobre nossa reflexão sobre valor artístico contemporâneo na relação com lugares de memória, ver ZONNO, F.V. “Intervenções artísticas e arquitetônicas em lugares de memória – modos de interpretação do lugar”. In: TREVISAN e NOBREGA (Org.). *Projeto e Patrimônio – reflexões e aplicações*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.

3.

Nossa pesquisa “Entre Arte, Arquitetura e Paisagem – teoria e crítica da complexidade contemporânea”, no âmbito do Grupo Pensamento, História e Crítica do PROARQ-FAU/UFRJ, tem se dedicado ao tema da memória, com apoio de bolsistas CNPq-UFRJ.

A possibilidade de a arquitetura ser tratada como ação artística e contextual já foi estudada por nós pensando o lugar como reinvenção de uma situação específica no contexto da paisagem contemporânea em sua complexidade. Em nosso trabalho “Lugares complexos, poéticas da complexidade – entre arte, arquitetura e paisagem” (ZONNO, 2014), procuramos não só compreender a relação entre arte e arquitetura nas poéticas contemporâneas – a partir das obras, processos e escritas de artistas e arquitetos – buscando conexões com a arte pop, arte minimalista e pós-minimalista e conceitual, bem como reconhecer modos outros de entender, via *site specificity*, o contextual e a produção de lugar na contemporaneidade. O lugar pode ser pensado de modo complexo, “lugar complexo”, explorando sua condição de atualidade a evocar e produzir novos significados, sempre como interpretação do existente – o contextual como diálogo que constitui produção de sentido – não só de modo consonante, mas também de modo paradoxal, ambíguo ou conflituoso – como valor artístico específico a uma situação, capaz de reinventar a paisagem.

Com Ignasi Solà-Morales (apud ZONNO, 2014, p.98), o “lugar” não é apenas o que afirma um sentido de “permanência”, mas também de “produção” – uma “fundação conjuntural” a partir das energias atuais. Acompanhamos Fábio Duarte (2009, p.99), ao reconhecer o lugar como “porção de espaço significada” a partir de processos de ressignificação constantes, e que “é preciso levar em conta a complexidade da cultura contemporânea para discuti-lo, sem o saudosismo de um lugar perdido”. Conectando o tema da criação de lugar como ação “contextual” às discussões no campo da arte *site specific*, reconhecemos com Miwon Kwon (apud ZONNO, p.39) as suas múltiplas possibilidades de abordagem, entre os quais destacamos aspectos tanto fenomenológicos como discursivos, o que nos levou a pensar as operações contextuais em termos também conceituais e potencialmente críticos.

Aproximando estas reflexões às de Bernard Tschumi (2004 e 2012) sobre arquitetura e conceito, compreendemos o contexto não como um “dado”, mas como parte de uma problemática engendrada pelo arquiteto em sua interpretação sobre um sítio específico, para o qual reconhece significados e valores e afirmamos a criação da arquitetura como criação do pensamento, entrelaçado às questões levantadas, em que se assume um posicionamento ou modo poético (dentre muitos possíveis).

Partindo destas bases em que afirmamos a possibilidade da relação contextual como artística, nossa pesquisa atual tem como enfoque o tema da memória e, em especial, a problemática do projeto de intervenção, como adição arquitetônica, relacionado a pré-existências de valor patrimonial: o “antigo-novo”. É claro que há situações bastante distintas com as quais se defronta o arquiteto, que variam segundo os “graus” de reconhecimento prévio dos valores históricos e artísticos dos bens e sítios como patrimônio e como participam, hoje, de uma paisagem que possui traços próprios, mais ou menos heterogêneos também como palimpsesto do tempo.

A partir de nosso olhar, o tema é entendido como uma investigação sobre as possibilidades da arquitetura nova, como arte *site specific* e modo poético de aproximação ao antigo, reinventar o “lugar”, interpretando seus valores a partir do olhar do presente (construção de memória), buscando expor significados e criar significados. A “liberdade” artística advém de uma abordagem poética que parte e se entrelaça ao existente como condição mesma de sua própria significação.

Compreendemos o **conjunto antigo-novo como lugar reinventado** quando o antigo é interpretado e o projeto contemporâneo é capaz de instaurar de modo poético novas possibilidades de fruição e significação. A intervenção contemporânea em um contexto de valor patrimonial deve ser reconhecida como ação criativa, como obra de arte, a partir de diferentes possíveis modos de relação com a pré-existência, com a paisagem.

É neste sentido que para tratar a discussão sobre o “artístico” em intervenções antigo-novo, devemos somar as questões próprias à teoria e à crítica da arquitetura contemporânea e a compreensão das poéticas dos artistas/arquitetos às questões próprias ao campo do patrimônio, para que se possa, de fato, contribuir ao debate para além de visões reducionistas ou demasiado restritivas sobre as possibilidades de intervenção.

Nossa abordagem parte do princípio, com Roberto Pane (apud Kühn, 2008, p.161), de que se existe uma realidade de estratificação histórica que se consolidou ao longo do tempo, o presente tem o direito de se afirmar historicamente desde que “a nova arquitetura seja subordinada à análise do ambiente como uma obra coletiva”, “como parte integrante de um “tecido historicizado”. Ou seja, todos os tecidos urbanos passaram por alterações no tempo e considerá-los como “intocáveis” seria aliená-los da relação com o presente, seria o contrário da concepção de cultura como processo vivo.

O autor Ignasi Solà-Morales é referencial para nosso trabalho tanto por sua abordagem à arquitetura contemporânea (*Diferencias* de 2003 e *Territorios* de 2002), bem como sobre sua visão sobre o conceito de “intervenção como interpretação” (*Intervenciones* de 2006) no patrimônio.

Neste artigo, temos como objetivo apresentar e analisar, de modo interpretativo e crítico, o pensamento de dois importantes autores que tratam do tema do antigo-novo, respectivamente na Espanha e na Itália – Francisco De Gracia ⁴ (1992 e 2013) e Giovanni Carbonara ⁵ (2011) – buscando identificar seus modos de entender a relação entre arquitetura e contexto e como os identificam a questões estéticas. De Gracia, pensando o “construir no construído”, possui um determinado entendimento sobre o que define “arquitetura contextual” e Carbonara, coloca a possibilidade de uma “terceira via” entre uma arquitetura historicista e uma arquitetura *high tech* e atópica.

4.

Francisco De Gracia é professor de “Composição arquitetônica” na Escola Técnica Superior de Arquitetura de Madri (ETSAM). Como pesquisador, participa do Grupo de Investigación Paisagem Cultural (GIPC) da Universidade Politécnica de Madri (UPM). Como arquiteto realizou obras de restauração e reabilitação de edifícios históricos. É autor de *Construir en lo construido* (1992), *Entre el paisaje y la arquitectura* (2009) e *Pensar / componer / construir* (2012).

5.

Giovanni Carbonara é arquiteto italiano, historiador de arquitetura e teórico do Restauro, representante da Scuola Romana. É autor de vários livros dentre eles: *Avvicinamento al restauro* (1997) e *Restauro Architettonico: principi e metodo* (2012).

1. O antigo-novo entre a crítica do historicismo e da autoexpressão

Os significados dos lugares inevitavelmente se transformam; posicionamentos polarizados podem nos conduzir seja, como diz Rem Koolhaas (1995) à “nostalgia do passado” ou à “nostalgia do futuro”. Neste sentido, é preciso situar os riscos da permanência como nostalgia: a museificação de nossas paisagens e a compreensão da identidade como mitificação, pois o permanente só o é por meio de uma memória vivida.

Sobre a “musealização”, Solà-Morales (2003) fala de um efeito “parque temático”: monumentos e ruínas em um processo de “exposição que fatalmente produzirá sua desaparecimento como objetos ligados a situações e significados concretos” – um estado de “arquiteturas áureas” voltadas ao turismo de massa. Constata que a situação, apontada por Guy Debord, de espetacularização ligada ao universo da mercadoria e do jogo de “espelhos” que caracteriza o mundo das imagens, leva também a espaços “simulados” como lugares históricos.

De outro extremo, criticam-se as abordagens nostálgicas em relação ao futuro, pois que indiferentes à consideração do passado e à possibilidade da arte construída a partir de uma relação com ele – ideologias não só do novo como novidade, mas muitas vezes como produto de uma visão de cidade pautada pelo consumo.

Carbonara (2011, p.18) dirige uma crítica à arquitetura como “pura atividade artística” sem outro objetivo além da expressão individual ou a celebração publicitária, “escolhas estéticas” como “modos narcisistas de exibição”, “globalizados e desastrosos” que não compreendem a paisagem como “transformação contínua, gradual, congruente e necessária”, em seu “processo formativo”. Ao falar dos procedimentos resultantes, cita Padella, descrevendo-os como “objetos egocêntricos”, “potência da novidade”, “tecnologia da admiração” e também cita De Fusco, que fala de uma “arquitetura de conversa vazia”, notadamente desconstrutivista, em defesa da “liberdade da fantasia” e da “expressão individual a todo o custo”, favorecendo a artísticas emergente contra a arte mais difusa e razoável”. A partir de Petranzan, Carbonara levanta a questão de a própria “modalidade” antigo-novo ser um novo modismo, em que o bem de valor patrimonial, a pré-existência, é somente um “pre-texto”, refletindo a vontade dos arquitetos de se colocarem lado a lado com os arquitetos do passado, muitas vezes sem um “diálogo respeitoso”.

Carbonara monta o problema da intervenção antigo-novo a partir da oposição entre uma arquitetura que retoma os valores de uma modernidade vanguardista e revolucionária, *high tech*, globalizada, atópica e a-histórica (pela “liberdade” do novo), e de outro, de uma pós-modernidade regressiva, imitativa e falsificante (historicamente regressiva, repriminatória). Em sua visão, deve-se combater o conservadorismo ideológico, mas também a inescrupulosidade consciente.

Esta montagem pode ser nitidamente aproximada à polaridade entre os modos de pensamento historicista e histórico-modernista ⁶. Gustavo Rocha Peixoto, acompanhando Solà-Morales, fala de um terceiro, o modo “culturalista”, com base na ideia de “cultura arquitetônica” como tradição que se transmite e é compreendida a partir de uma relação nova e atenta com o passado.

Como afirma Solà-Morales em texto de 1999 (2003, p.257), o paradigma tecnológico-psicológico do moderno – “arte como racionalidade técnica de um lado e de outro como expressão dos sentimentos e emoções do arquiteto como intérprete dos desejos e esperanças da sociedade” – entra em crise nos anos 1950, quando se colocam questões da fenomenologia, do humanismo, da antropologia e da história crítica, e a história passa a ocupar um lugar central na fundamentação teórica da arquitetura. Esta visão está presente desde a ideia de um “passado amigo” para Ernesto Nathan Rogers, passando por Colin Rowe e seus estudos com base em uma visão formalista e estruturalista, a Manfredo Tafuri e uma “história crítica” das visões ideológicas.

O que entender por cultura arquitetônica, e seus limites com o historicismo, na fala de cada teórico do tema antigo-novo, é uma questão. Francisco De Gracia (2013) critica a “desculturização” da arquitetura e uma arquitetura de “sobremodernidade”, fruto do afastamento da história como suporte para o pensamento crítico, somado ao fenômeno da cultura mediática e do consumo que, nas últimas décadas, criou imagens arquitetônicas extravagantes distantes do sentido de “construção integrada da forma urbana”. Em sua visão, a arquitetura teria renunciado construir a cidade como “obra de arte”, como se reconhecia na cidade tradicional, acentuando a ideia de “identidade formal autônoma”:

A ideia de singularidade ou particularidade do objeto prevaleceu sobre qualquer ação integradora. Se impôs a colisão formal frente à congruência, já que esta implica em maior esforço na gestão do projeto, assim como assumir o existente e criar amálgamas, o que supõe um conhecimento implícito do passado, algo que modernos e ultramodernos dificilmente podem aceitar. (DE GRACIA, 2013, p.4, tradução da autora).

De Gracia afirma que o maior perigo não é tanto o novo que surge, mas o antigo que desaparece para “fazer eco ao novo”. Em sua visão, por maior que seja o apreço que temos pela cidade tradicional, os centros históricos estão submetidos, de modo inevitável, como qualquer outra realidade material, a processos de obsolescência e devemos aceitar a presença de uma “tensão regeneradora” pautada na “renovação morfológica, ainda que limitada”, quando então faz-se necessária uma abordagem “metodológica e técnica”.

6.

Gustavo Rocha-Peixoto (2013) analisa três modos de articulação do pensamento historiográfico – historicista, histórico-modernista e culturalista – como paradigmas ou epistemes, que não constituem etapas sucessivas, mas se alternam na “cena aberta” do campo disciplinar da arquitetura. O modo culturalista reconhece a escrita da história como uma narrativa ficcional do tempo, que envolve a subjetividade do historiador como intenção, depende da intenção do autor, ou melhor, da seleção de documentos e da construção de uma “intriga” que sustenta.

Concordamos com o autor com a ideia de necessária renovação morfológica frente a toda museificação artificial da paisagem e que não devemos recair em um “historicismo paralisante e epigônico”. Mas a questão que se impõe, a partir da fala de De Gracia são os “limites” ou ainda, o *como* criar, o que entender por esta perspectiva de um “método”, e ainda em uma abordagem “técnica”, visto que, na contemporaneidade, reconhecem-se diversos modos de pensar o processo projetual E, além disso, que visão de paisagem reconhecemos como “artística”.

Solà-Morales (2003, p.263-266) já afirmava que a história não era mais o paradigma da teoria da arquitetura, *magistra vitae* e compreende que, a partir de Foucault, as coisas não são mais que o cruzamento de suas relações e que nosso conhecimento sobre elas depende de detectar os fluxos que se entrecruzam em um evento. Se a própria história não busca modelos de explicação total, mas pretende diferentes sentidos a partir de relações transversais, estamos no contexto do pluralismo epistemológico, no qual “parece diluir-se a ideia de que a arquitetura necessite, para sua própria identidade, de paradigmas inquestionáveis como garantia permanente”. Somente a “criatividade interpretativa, criticando modelos e noções que se tornaram convencionais”, permitirá desenvolver um trabalho de análise e compreensão renovados para que se reconheça aquelas proposições que significam um “entendimento rico, agudo e criador de um novo significado da realidade”. Acompanhamos e referendamos ainda uma vez o autor:

Não se trata de advogar de um *laissez faire* ultraliberal, mas do reconhecimento de que não há uma única razão ou método para abordar a proteção, restauração e reutilização. (...). Se algo se pode considerar positivo na situação cultural contemporânea é que ela passou dos sistemas de valores definidos, legitimados, estabelecidos pelos poderes, para uma situação *reflexiva* na qual o juízo sobre uma experiência, uma imagem, uma conduta não é dada de forma pré-determinada, mas exige um processo de elaboração através da confrontação com indivíduos e grupos, através de interpretações. Da parte de quem atua como expert, como artista, como político no chamado Patrimônio Monumental existem sempre riscos a assumir que somente se esclarecem através do debate e confrontação de ideias e opções distintas. Em outras palavras, a única coisa possível é fazer proposições que, na medida em que não tem uma validação prévia, devem ser suficientemente flexíveis, provisórias, abertas para poderem ser alteradas, reconsideradas e modificadas. (SOLÀ-MORALES, 2003, tradução da autora).

Hoje entendemos a necessidade de ultrapassar a dicotomia “permanência” e “produção” para reconhecer as possibilidades da arquitetura de modo mais transitivo, considerando os debates sobre os limites entre o moderno e o contemporâneo e sobre os modos como a memória participa do processo imaginativo de criação arquitetônica, numa visão em que a “cultura arquitetônica” é campo fértil para a produção poética de cada artista – para além de “métodos” tipológicos. Reconhecer o “lugar”, ao mesmo tempo, como “permanência” e como “produção” é pensar a questão antigo-novo como modalidades criativas que reúnam a ambos, passado e futuro em sua transitividade, como fundamentais à nossa visão de cultura no presente.

Não é o uso da tecnologia contemporânea ou de formas expressivas – juízo apriorístico sobre uma arquitetura rotulada como “*high tech*” ou “desconstrutivista” – que deve ser criticado, mas a possibilidade de reconhecer a nova arquitetura como uma adição que constitua a um só tempo uma ação de preservação do passado e a criação do patrimônio do futuro. Uma atitude em relação à pré-existência e à paisagem urbana onde o novo se insere e se afirma como o que guarda relação com a singularidade da situação, partindo do reconhecimento de seus valores materiais e imateriais e projetando novos valores. Deste modo, pensando o lugar como permanência e produção e a paisagem como interpretação ou reinvenção, a arquitetura contemporânea deve se reconhecer como parte de uma “cultura arquitetônica” (da qual também o moderno faz parte) que guarda **múltiplas possibilidades inventivas no trânsito entre a memória e a inovação.**

2. Artístico E? Contextual – posicionamentos sobre o “novo”

No debate que cerca a relação entre o artístico e o tema das intervenções antigo-novo nos deparamos muitas vezes com a identificação do “artístico” à afirmação de uma absoluta liberdade criadora a despeito de qualquer preocupação contextual identificada à relação com a estética moderna. Esta visão do “arquiteto artista”, “doador de forma”, cujo significado seja apreendido como autorreferente frente ao contexto, seja fruto de expressão centrada na subjetividade do autor ou de uma abordagem racional abstrata – “objeto” isolado do local onde se insere – já foi bastante discutida.

Como ideias que criticaram a visão da obra de arte como “objeto” isolado, destaca-se a vertente dos neorracionalistas nos anos 1960, que retomou a ideia de “cidade como obra de arte” de Camillo Sitte partiu com para métodos de análise de estruturas de linguagem, especialmente no que se refere ao “*locus*” e a aceitação de “tipologias”, defendendo articulação entre os elementos novo e antigo como partícipes de uma estrutura da qual dependia a permanência do significado para a memória coletiva.

Rafael Moneo (1978) contribui para a discussão, reconhecendo o valor da interpretação das estruturas formais não só como uma leitura do sítio, mas como possibilidades de o arquiteto, como posicionamento ideológico, aceitar, recusar, transformar ou mesmo produzir novos tipos – criar arquitetura a partir de “articulações sutis” reconhecidas a partir de fragmentos do passado.

Vale destacar também a ideia de cidade por Colin Rowe e Fred Koetter (1975), em que a postura do “*bricoleur*” é aproximada à arte da “colagem” para engendrar uma “condição de equilíbrio” e de significado entre os fragmentos do passado e os do presente, para sustentar através de dispositivos formais (figura-fundo) relações entre elementos distintos como defesa de uma paisagem da pluralidade – de temporalidades, de regimes, de pensamentos.

Outra vertente se pode reconhecer no pensamento por uma “fenomenologia do lugar” com Norberg Schulz (1976), defendendo um possível reconhecimento do *genius loci*, “espírito do lugar”, a partir da manifestação material como o caráter que o arquiteto deveria ser capaz de identificar como paisagem cultural. Lugar é apresentado como “fenômeno qualitativo”: totalidade constituída de coisas concretas que possuem substância material, forma, textura e cor que, juntas, determinam uma “qualidade ambiental” que seria a “essência do lugar”, “atmosfera”, o *como* das “coisas mesmas” reconhecível a partir do “espaço vivido”.

É a partir deste breve pano de fundo que podemos reconhecer um estado da arte das discussões sobre o lugar, para compreendermos os posicionamentos sobre o tema das adições arquitetônicas, o “novo”, em Francisco De Gracia e Giovanni Carbonara.

2.1 “Arquitetura contextual” e “técnica de invenção” por Francisco De Gracia

O trabalho teórico e crítico de De Gracia apresentado no livro *Construir en lo construido – la arquitectura como modificación* de 1992 tem sido considerado em muitos textos acadêmicos um importante referencial para tratar o tema do antigo-novo e, especialmente, de intervenções em centros históricos. Com base em Sitte e Rossi, o livro parte do entendimento sobre a arquitetura da cidade como obra de arte, cujo significado se transforma no tempo, criticando tanto a visão modernista de cidade como a visão de “experimentalismos maneiristas” e “modas visuais”. Em texto homônimo, apresentado em um evento internacional [7](#), em 2013, o autor constrói uma crítica à arquitetura no contexto da globalização, defendendo um “crescimento controlado”, com base em aspectos qualitativos, espirituais e culturais e consolida metodologicamente o que chama de “padrões ou técnicas de relação contextual” para intervir no construído, que nitidamente reconhecemos a partir das análises de “modos de atuação” apresentados em seu livro.

Sobre a relação entre a arquitetura moderna e a cidade histórica, De Gracia (1992, p.111) fala da impossibilidade de a arquitetura moderna dar continuidade às formas da história, por assumir como posicionamentos: a ideia de abstração, apresentada como renovadora do ponto de vista intelectual e ideológico, frente ao figurativo, vista como conservadora; uma concepção anti-tipológica em que a “singularidade” do objeto substitui a ideia de “mimese” como neofiliação; e uma manifesta confrontação entre uma “ordem contextual” e uma “ordem do particular”, proclamada em sua re-

7.

Encontro Internacional de Arquitetura Contemporânea em Cidades Históricas, realizado em Sevilha em setembro de 2013, organizado pela Prefeitura de Sevilha, com a colaboração do Ministério de Educação, Cultura e Esportes da Espanha, Centro de Patrimônio Mundial da UNESCO, ICOMOS e a Organização de Cidades Patrimônio Mundial.

alidade autônoma. O autor ainda aponta a eliminação do método no ensino da arquitetura, apostando na “pura sensibilidade” ou “improvisação criativa”, com prejuízo para a “racionalidade” do projeto – que retoma a partir da referência à tipologia:

A carência de teoria e método, própria do experimentalismo contemporâneo, conduziu a um novo maneirismo que busca soluções isoladas, de modo intuitivo – não individualizadas segundo o lugar como condição imprescindível. A dispersão dos recursos maneiristas poderia ser atenuada pelos *mass media*, mas estes atuam mais como instrumentos homogeneizadores, segundo pautas de *colonização cultural*, do que como seletores de formas verificadas. (...). Os arquitetos, como agentes fundamentais do processo de gestão formal, têm reunido em sua formação dados heteróclitos de uma experiência aleatória influenciada por modismos visuais. Nada disso favorece a precisão na consecução de formas capazes de satisfazer uma dupla condição de serem ao mesmo tempo particulares e objetivas. A *metodologia tipológica*, pouco definida instrumentalmente, poderia abrir campo para a superação de fórmulas arbitrárias. (DE GRACIA, 1992, p.62, grifo e tradução da autora).

O autor defende a necessidade de reconhecer que, no âmbito teórico do patrimônio, as técnicas de intervenção possuem um objetivo mais circunscrito, orientadas a uma lógica superior à do próprio objeto que se desenha. Neste sentido, a partir de Francisco Purini, busca distinguir as noções de “poética” e de “**técnica de invenção**”:

Evidentemente, as técnicas de invenção nada tem a ver com a poética, que é, por outro lado, o domínio da subjetividade, ainda que seja controlada, e que consiste em um lugar conceitual a partir do qual a experiência pessoal se organiza, em certo sentido e ao mesmo tempo, como memória e como projeto de futuro. De modo contrário, falar de técnicas de invenção significa se referir àqueles procedimentos específicos da arquitetura através dos quais se constitui o pensamento projetual (...). Passado e futuro representam formas de existência do pensamento projetual que deveriam estar unidas pela técnica, para reconstituir um sistema dotado de um grau aceitável de *logicidade*. (PURINI apud De Gracia, 1992, p.80, tradução da autora).

Segundo De Gracia, toda intervenção será modificadora e deve ter sua validade analisada através de uma crítica metodológica que depende do reconhecimento dos valores atribuídos ao passado e a “**arquitetura contextual**” é um problema do desenho que deve resolver o conflito entre a individualidade dos objetos e as leis estabelecidas

8.

Em uma postura tipicamente historicista, De Gracia em 1992 categoriza as obras analisadas como “atitudes frente ao contexto”: arquitetura descontextualizada; arquitetura de contraste; arquitetura historicista; arquitetura folclórica; arquitetura de base tipológica; arquitetura do fragmento; e por fim trata a “**arquitetura contextual**” como um grupo do qual podem participar exemplos de outras categorias desde que comprometidas com o “princípio diacrônico da forma da cidade”.

na construção da cidade, buscando a “continuidade”, o que não significa homogeneidade, mas possa favorecer a presença de elementos de exceção que atuem como agentes de uma dialética reformadora e criativa. São exemplos citados pelo autor, o Castelo de Abbiategrosso, de Giorgio Grassi, 1970, a Prefeitura de Götemborg, de Asplund, a ampliação da Whitechapel Art Gallery, por Colquhoun e Miller (1986), o Banco Popular de Verona, de Carlo Scarpa (1973-81) e a Sede dos Arquitetos de Sevilha, de Enrique Perea e Gabriel Cabrero (1977-82).

Em seu livro (1992), De Gracia analisa uma série de exemplos de intervenção, especialmente das décadas de 1970 e 1980, e o faz de modo categorizado **8** – passo que reconhecemos como definitivo para a proposição do que chama “**teoria geral da modificação**”. Aponta três opções de vínculos determinados por relações compositivas e figurativas: a busca de correspondências métricas, geométricas e de proporção com intenção de conseguir a congruência gestáltica, a reiteração de recursos figurativos ou estilísticos para favorecer a continuidade da imagem e a homologação de opções formais mediante o recurso do parentesco tipológico.

Como “**padrões de atuação**”, o autor apresenta: *conformação do tecido urbano* – recomposição do tecido urbano, interpretado como sistema de volumes construídos através de estratégias de sutura do desagregado; *oclusão do espaço urbano* – delimitações que criam recintos ou unidades espaciais urbanas mais precisas; *continuidade de imagem* – relação visual e de congruência das imagens mediante o domínio particular dos recursos plásticos, figurativos ou estilísticos, a partir de princípios *gestálticos*; *recriação de formas tipológicas* – coerência formal através de uma controlada redundância, utilizando os tipos, interpretando-os como tendo algum tipo de filiação genética com o lugar; *colisão de estruturas formais* – radicalidade na ação de confrontação formal com o construído, a impossibilidade de continuidade.

Já em seu texto de 2013, percebemos a continuidade da teoria como desdobramento da análise de 1992, pois ele parte dos “padrões de atuação” acima descritos e prescreve: *conformação do tecido urbano* – projetar buscando a congruência com o tecido existente; *oclusão ou delimitação do espaço urbano* – por novos volumes a serviço de uma melhor definição, sobretudo por concavidade, do espaço público; *extensão de aspectos figurativos* – reforçar a identidade da forma urbana através da analogia figurativa com o construído; *reiteração de formas tipológicas* – aceitação dos tipos existentes como invariantes temáticos do novo; e *ligação de estruturas formais* – praticada em qualquer nível, fechamento estrutural por via compositiva gerando congruência formal. Nota-se que De Gracia não prescreve a “colisão de estruturas formais”, preferindo apontar a ideia de “ligação de estruturas formais”; embora não declarada no texto, talvez esteja próxima de sua reflexão a respeito das potencialidades da “colagem” a partir de Rowe e Koetter, referidos em 1992 como “modos heterotópicos de formatividade” mais “integradores” dos que “espontâneos”.

De Gracia critica procedimentos “de caráter individualista”, de “autoexpressão”, que levariam à dificuldade de se desencadear processos significativos comuns, coletivos. Confrontando-se a obras recentes como o edifício Fred & Ginger de Frank Gehry

em Praga (1996) e a Kunsthaus de Peter Cook em Graz (2003), percebemos que sua definição de “**arquitetura contextual**” praticamente não se altera:

A arquitetura contextual seria aquela que, sem recorrer necessariamente à cópia ou a analogia demasiadamente explícita, estabelece um reconhecível amálgama morfológico com o existente: um tipo de simbiose quando ambas as realidades parecem se reforçar reciprocamente. Dito de outro modo: as partes disfrutam de uma interação enriquecedora. Se trataria de algo equivalente à intertextualidade em termos literários, expressão talvez mais precisa. (DE GRACIA, 2013, p.6, tradução da autora).

O autor destaca que a prática arquitetônica contemporânea “tem direito à sua própria condição histórica”, mas vê a necessidade de a inserção “submeter-se às condições específicas e particulares do lugar”, para “concretizar de maneira equilibrada a conjunção morfológica entre o novo e o antigo, mantendo sua identidade respectiva” (2013, p.4).

Notadamente, a visão de De Gracia centra-se no aspecto formal da paisagem. Em suas descrições e análises de projeto, o autor pouco comenta sobre aspectos materiais e de significado do ponto de vista dos usos propostos aos espaços. Sua compreensão de intertextualidade é a de influência de um texto sobre outro, gerando, **a continuidade de seu significado**. O autor parece refratário, mesmo em se tratando de posturas que interpretam o contexto a partir de discussões conceituais, a quaisquer abordagens formais de contraste ou de conflito. Seria preciso uma análise de outras de suas publicações para acompanharmos seu pensamento até a formulação de 2013, mas não seria equivocado dizer que seu posicionamento se mantém como um discurso que valoriza a ideia da permanência de aspectos tipológicos e figurativos tanto para o edifício como para os espaços públicos, reafirmando a filiação de seu pensamento a determinados padrões formais ligados à ideia de fechamento da *gestalt*.

É preciso que coloquemos um distanciamento crítico em relação a alguns dos padrões apontados por De Gracia, fruto de sua reflexão sobre obras dos anos 1970 e 1980 e de uma visão influenciada pelas discussões do estruturalismo.

Como esclarece Solà-Morales (2003, p.230-236), o movimento neorracionalista pretendeu “teorizar tanto os instrumentos específicos do discurso da arquitetura como os métodos gerais, lógicos e racionais, que poderiam sustentar um exercício prático do trabalho de projetar arquitetura”, isto com base na materialidade da arquitetura – a cidade como *factum*, demonstrando afinidade com o estruturalismo das ciências sociais. O problema da passagem da análise ao projeto foi apontado pelo autor como ambigüidade no movimento: “a ausência de uma definição clara do momento propositivo, projetual, como situação intelectual donde um componente de liberdade, de eleição ou acaso, se introduz sub-repticiamente”. Se repensadas, devem ir além

do sentido de uma “técnica”, sob o risco de darem continuidade, como Solà-Morales (2006, p.261) chamou a atenção, a uma “verdadeira obsessão”: “cultura genuinamente enciclopédica sobre a representação, a comparação dimensional e a consciência estrutural dos problemas da forma”.

O trabalho de De Gracia se insere na discussão “culturalista” com traços de “historicismo”, de base formal e estruturalista e que sua proposta metodológica se fixa na análise e identificação das estruturas do local (ou da referência à estrutura da cidade tradicional) – em especial, nos centros históricos – prescrevendo a manutenção de padrões tipológicos e figurativos. A noção de “técnica inventiva” se aproximaria da ideia de mimese como metalinguagem – operação em que a arquitetura fala de si mesma. Por outro lado, quando apresenta o contextual para além da “cópia” ou da “analogia demasiadamente explícita” com a ideia de “ligação de estruturas formais” abre a possibilidade da inserção de novas formas – o que pode ser aproximada da ideia de “colagem”; em seu pensamento, restrita ao princípio gestáltico de fechamento ou à ideia de congruência entre as partes.

Não há como negar a contribuição de sua visão sobre o “contextual” especialmente no que se refere ao desejo de valorizar o pré-existente e a paisagem como “amálgama”, em que o novo e o antigo guardam uma relação morfológica como “todo”.

Vemos com grande interesse o modo como de De Gracia se aproxima da ideia de “*genius loci*”, reconhecendo que toda intervenção implica em transformação do lugar e dos seus significados, “arquitetura como modificação”, inclusive do próprio “*genius loci*”, o que se aproximaria do que entendemos como possibilidade de reinvenção do lugar, mas vale pensar o quanto a “poética” ou a “liberdade” do artista – como operação também contextual – pode ir além de procedimentos formais e de desenho.

2.2 Arquitetura e “contextualização ativa” por Giovanni Carbonara

No livro *Architettura d’oggi e restauro – un confronto antico-nuovo* de 2011, Giovanni Carbonara defende que para enfrentar a questão do antigo-novo é necessária uma abordagem que reúna conhecimento conceitual e crítico sobre as práticas contemporâneas em arquitetura, teoria do restauro e até filosofia, abrangendo conceitos como memória, esquecimento, história, técnica, tradição e modernidade. O autor fala da necessidade de critérios “categoriais” que permitam enquadrar, ler e valorar diferentes opções e casos, que abrangem diversos âmbitos de interesse: a arquitetura e suas variadas derivações, a inserção contemporânea sobre a pré-existência e a conservação e restauração em todos os níveis incluindo o paisagístico e urbanístico.

Como dito, Carbonara monta o problema da intervenção antigo-novo a partir da oposição entre uma arquitetura que retoma os valores de uma modernidade vanguardista e revolucionária e de outro, de uma pós-modernidade regressiva. Defende uma “terceira via”: “não anti-histórica como a cópia, nem a-histórica como a arquitetura gestual, mas historicamente consciente, verdadeiramente ‘crítica e criativa’” (2011, p.47, tradução da autora).

O autor parte da reflexão de Benedetti de 2004, para quem a “contextualização ativa” não é liberdade total, mas uma abordagem que, sem renunciar a um “sentir” contemporâneo, se propõe a constituir “reverberação e consonância” em relação ao contexto onde se insere. A intervenção se apresenta como face contemporânea, mas “não pretende com a sua figura contrastar ou conturbar o equilíbrio figurativo do conjunto”, ela reconhece as “razões de longa duração – as constantes da tradição e da estabilidade tipológica, das normas processuais da razão”:

A tarefa de nosso tempo não é copiar ou refazer o verso, a modalidade estilística do passado, mas tomar suas impressões e reinterpretar o caráter na chave da linguagem de hoje, levar a uma nova síntese a sugestão suscitada pela estrutura figurativa da pré-existência. (BENEDETTI apud CARBONARA, 2011, p.42, tradução da autora).

Carbonara (2011, p.47) apresenta este posicionamento por distinção ao de Bar-deschi de 2004 que qualifica como predileção pela natureza própria da linguagem do novo, para quem, no caso do próprio restauro, não se justifica o sacrifício de elementos, recomenda-se a absoluta conservação. Nesta visão, o novo pode ter plena autonomia e clara legibilidade no contexto como um produto figurativo e material inovador.

Carbonara faz a ressalva de que “o contraste com o antigo, desde que bem estudado, é preferível à imitação ou réplica linguística” (2011, p. 4-6), pois a inserção do elemento novo deve ser “atentamente motivada e avaliada / valorizada em sua modalidade expressiva”. Fala inclusive, e de modo positivo, de uma “modernidade dialética” a partir de Portoghesi, reconhecida em Louis Kahn, Frank Lloyd Wright e Mário Botta.

A partir de Catucci, Carbonara entende a arquitetura como “arte condicionada”, a possibilidade de “boa convivência” formal, trazendo uma definição de arte, diferente da liberdade absoluta, com base em Purini (2006):

A obra de arte é um sistema em contínua transformação (...) construir na cidade é um ato crítico que de qualquer modo refunda a realidade sobre a qual se age; no momento em que ela é modificada pela intervenção arquitetônica, o novo se contamina com o existente e este se torna diferente em contato com o novo (...) gerando uma terceira entidade. (PURINI apud CARBONARA, 2011, p.37, tradução da autora).

Vemos com interesse quando Carbonara, acompanhando Purini, reconhece três fases que envolvem o projetar no antigo-novo: **o reconhecimento do existente, a apropriação do mesmo por um processo empático e a produção da diferença**. Para tal criação, diz Carbonara, não se deve pensar de modo historicista, ou seja, a história não deve ser vista como uma sequência

de encadeamentos e o significado de um monumento não deve ser atribuído a partir de sua “aparência da história”, mas sim de sua “presença material”. A ideia de apropriação por um “processo empático” nos leva a pensar, com base na fenomenologia, na possibilidade de “ressonância” do passado a partir do “contato” do arquiteto com “coisa mesma” que é o bem, não por reconhecimento “estilístico”, mas por ser tocado por valores arquitetônicos – formais, espaciais, tectônicos e materiais, e proposição de vivências (na relação ou não com o uso) – capazes de incitar, provocar, levar à produção do novo como diferença, mobilizando, ao mesmo tempo, memória e invenção.

Retomando suas palavras:

Somente o uso desta memória pode levar à superação da tradicional contraposição antigo-novo, entre tutela e inovação, conservação e projeto, por reivindicar uma ‘arquitetura da duração’ que corresponde a uma ‘tradição outra da modernidade’ na qual a linguagem inovadora e a linguagem consolidada da história venham a se misturar, como se entrando em ressonância, tornando-se complementares. (CARBONARA, 2001, p.45, tradução da autora).

Ao enfatizar a questão da linguagem, o autor trata da possibilidade da “analogia” como interpretou Solà-Morales (1985): um procedimento com “declinações pessoais”, distinto da imitação estilística; descreve-a como “adição crítica”, “dosagem controlada lidando entre semelhança e diferença” e a “interpretação dos traços dominantes do edifício antigo com o propósito de fazer eco” (CARBONARA, 2001, p.45), “moderna, mas não indiscriminadamente criativa”, visando conservar a “unidade arquitetônica do artefato” – no que reconhecemos a ascendência de Brandi em seu pensamento.

Vale pontuarmos que a analogia é reconhecida em Solà-Morales (2006, p.262) como a convivência entre diferença e similaridade, operação estética que é “proposta livre, arbitrária e imaginativa pela qual se procura não só reconhecer as estruturas significativas do material histórico existente, como também usá-las como marcos analógicos para a nova construção”. É o que o autor percebe na visão de Rossi, que trabalha com os tipos de modo fragmentário e associação livre – em suas próprias palavras, como uma “meditação interior”, em que a subjetividade e a imaginação estão implicadas. Ou na “analogia” de Carlo Scarpa, em que elementos fragmentários permitem associações por conotarem, não denotarem, relações entre o novo e o antigo. Reconhece-se, portanto, que a operação analógica, engendrada a partir da seletividade e da liberdade de associação próprias à memória, pode afirmar-se como ação poética sugerindo tanto a continuidade como a descontinuidade – ressonância eco, mas também apagamento, fragmentação.

Carbonara posiciona-se claramente contra intervenções delirantes e aplicações passíveis de crítica (as mais radicalmente “desconstrutivistas”) por considerarem que a obra de arte está sujeita à interpretação de seu tempo atual, considerando-a apenas um pretexto para uma nova germinação.

Como notou Umberto Eco, no caso da música, uma dissonância perturbadora inserida no contexto apropriado pode provocar efeitos de tensão e espera que contribuem para a beleza global da ópera (o ‘*diabolous*’ na música). Não há dúvida que a história da arquitetura foi nutrida de episódios similares (basta pensar em Bramante ou Borromini). Mas para o propósito da discussão sobre a sobreposição de linguagens/línguas, intervir inserindo um ‘*diabolous*’ arquitetônico no texto de outrem, seria como conscientemente inserir dissonância no interior de uma sinfonia musical de grande importância, alterando o produto de um outro autor. (RACHELI apud CARBONARA, 2011, p.50, tradução da autora).

No capítulo em que define “categorias e exemplos”, reunindo ações de preservação tanto de restauro como de inserções de novas arquiteturas em sítios de valor patrimonial, Carbonara afirma reconhecer diferentes atitudes, todas potencialmente legítimas, dependendo do perfil estritamente crítico, do julgamento que rege o tipo de intervenção alcançado em relação às qualidades históricas e artísticas reconhecidas a partir das pré-existências individuais (CARBONARA, 2011, p. 111). São elas: **1. Autonomia / Dissonância:** Contraste / Oposição; Destaque / Indiferença; Distinção / Não assonância; **2. Assimilação / Consonância:** Mimese / Ripristino; Analogia / “Tradição”; Restituição tipológica; **3. Dialética / Reintegração da Imagem:** Dialética crítico-criativa / reinterpretação; Filologia “projetual” / coextensão; Reintegração da imagem / acompanhamento conservativo; **4. Não intervenção direta;** **5. Conservação imaterial;** **6. Intervenção Ambiental.**

Dialética / Reintegração da Imagem é apresentada como tema mais afeito às posturas das intervenções de restauro quando o novo é posto “à serviço do antigo”; enquanto Autonomia / Dissonância e Assimilação / Consonância seriam aquelas que mais se aproximam da discussão de arquiteturas novas, inseridas como diferença, em contextos pré-existentes. Podemos arriscar dizer que as subcategorias extremas destes últimos parecem distantes do que o próprio autor colocou como possibilidade de uma “terceira via”.

Na situação de Autonomia / Dissonância (Carbonara, p. 111-114), o extremo é o “**Contraste como oposição**”, que o autor coloca como “discordância desejada, arquitetônica, linguística ou espacial, em alguns casos de abordagem ‘violenta’, que de certo modo remonta à experiência artística dadaísta ou expressionista” – a exemplo da Piazza di Toscano em Cosenza, de Marcello Guido (2000-2002). A ideia de “**Destaque**

/ **indiferença**”, reconhecida por exemplo do Museu de Moritzburg em Halle, de Nieto Sobejano Arquitectos (2005-2008), é a “abordagem que se apresenta como sobreposição forçada, opressiva, ou se se prefere, convivência parasitária”, enquanto que a “**Distinção / não assonância**” seria uma “procurada antítese antigo-novo, em autenticidade expressiva e autonomia física e linguística (...) sofisticada diversidade”, como observada no projeto de Peter Zumthor para o Abrigo das Ruínas em Coira (1986).

Embora reconheça as possibilidades estéticas da dissonância, especialmente comparadas à ideia de colagem na arte, Carbonara posiciona-se por uma visão crítica em que “o critério de juízo não seja fundado unicamente pela exigência e especulação do contemporâneo” (2011, p. 104) – como exemplo negativo, cita o projeto de intervenção do Caixa Fórum (2002) de Herzog e De Meuron, em Barcelona e do mesmo grupo, valoriza a intervenção no Tate Modern em Londres (2000), destacada como exemplo de muito pensamento e vontade ética.

Concordamos com o autor que a visão especulativa da cidade deve ser afastada, mas vale discutir que a ideia de colagem, como poética heterotópica e sem unidade integradora, pode ser fruto de uma visão conceitual do trabalho, a exemplo da proposição da fragmentação como imagem das diferenças que já constituem determinada paisagem, buscando expor o encontro de diferentes vozes como complexidade inerente.

Na situação de Assimilação / Consonância (2011, p.118), o extremo é “**Mimese/ Ripristino**”, que seria a abordagem guiada por “vontade imitativa e regressiva de continuação linguística”, desde a reconstrução ‘filológica’ de partes selecionadas ao edifício inteiro. Em desdobramento, estaria “**Analogia / “Tradição**” que define como “recuperação dos princípios compositivos e da técnica”, a exemplo do projeto de Aldo Rossi para o Palácio do Congresso em Milão, 1989. O autor refere-se também à “**Res-tituição tipológica**” que “ocorre nos termos de recuperação do arquétipo e de uma retomada linguística, há uma evidente componente teórica mais estruturalista que historicista”, como a intervenção de Giorgio Grassi no Teatro de Sagunto (1985-1993), que reconhece como jogo combinatório de elementos para fazer da ruína um edifício. Carbonara parece nestas categorizações manter-se mais próximo do pensamento estruturalista.

Vale lembrarmos, como já referimos, que Carbonara reconhece os contornos dados ao conceito de analogia por Solà-Morales, de modo mais aberto, reconhecendo as “declinações” pessoais dos arquitetos. Na mesma linha, podemos citar a já referida compreensão de Rafael Moneo sobre o tipo e seu uso criativo pelos arquitetos, a exemplo de articulações sutis de fragmentos de estruturas formais do passado.

Ao tratar do tema do antigo-novo, partindo destas duas categorias de Carbonara, Beatriz Kühn (2008) aproxima a “diferenciação em dissonância” da abordagem da “conservação integral” e a “diferenciação em consonância” do posicionamento “crítico-conservativo”. A autora recorre à metáfora da música: na consonância pretende-se

conjugar notas diversas num acorde harmônico sem, porém, trabalhar por simples imitação; na dissonância cabe ao arquiteto interpretar como pode contribuir para valorizar o conjunto, explorando a polifonia (mas evitando a cacofonia – a ostentação de sua presença).

Carbonara entende a relação “antigo-novo” de modo mais aberto do que outros autores (inclusive De Gracia; como possibilidade da diferença – não só a consonância é válida, mas também a dissonância, desde que os projetos não cedam à especulação ou não sejam “*diabolous*” a comprometer o valor artístico da pré-existência).

Somamos à ideia do autor, a possibilidade de que a dissonância seja constituída a partir de posicionamentos interpretativos sobre o pré-existente, construídos em bases conceituais, lembrando Tschumi – quando a ideia de “conflito” pode emergir como um posicionamento ideológico.

Carbonara, em sua excessiva taxonomia, indica possibilidades desde a consonância e a dissonância, mas devemos considerar que, ao analisarmos as intervenções, é possível se reconhecer em uma única obra aspectos consonantes e dissonantes, uma vez que não só linguagem, forma e espacialidade devem ser considerados, mas também aspectos materiais e tectônicos, além da proposta de usos e de apropriação dos espaços. A análise de cada obra em seus múltiplos aspectos, levando em consideração também a poética dos arquitetos e seu modo de interpretação do lugar nos parecem mais relevantes para o reconhecimento do valor das intervenções, buscando evitar juízos a priori.

O que o autor nomeou “terceira via” hoje deve ser reconhecido como a possibilidade de múltiplas vias, diferentes atitudes que trabalham com a ideia de “cultura arquitetônica”, entre a tradição e a inovação, convocando a memória como possibilidade de invenção a partir também dos meios contemporâneos.

3. A relação antigo-novo como possibilidade inventiva entre memória e inovação

Diante de projetos contemporâneos que já partem da crítica que foi feita tanto ao pós-modernismo de citação historicista como à retórica futurista-tecnológica *high tech*, as abordagens sugerem uma visão crítica do tema do contextual para além de “enquadramentos” absolutos e da ideia de um único método que possa validar as ações antigo-novo.

Ou seja, para a crítica das obras contemporâneas devem ser considerados possíveis deslocamentos inventivos *entre* a memória e a inovação, não só considerando as bases do formalismo visual e da *Gestalt*, mas também da abordagem dada à experiência a partir do corpo pela fenomenologia, o reconhecimento das questões da linguagem a partir do estruturalismo e do pós-estruturalismo e dimensões discursivas como partícipes do campo dos significados (a pré-existência como um objeto-discurso).



Fonte: Imagem cedida pela autora.

Figura 1: Norman Foster, Cúpula do Reichstag em Berlim (1995 - 99).

9.

Para análise destas e outras obras contemporâneas ver artigos: ZONNO, F.V. "Intervenções artísticas e arquitetônicas em lugares de memória". In: TREVISAN e NÓBREGA. *Projeto e patrimônio – reflexões e aplicações*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2017, p.36-63.

Apontamos três exemplos contemporâneos ⁹ que abordam a convivência de múltiplas temporalidades de diferentes modos mobilizando inventivamente e artisticamente, ao mesmo tempo, memória e inovação, que vemos como poéticas que, por sua relação com o contexto, criam "lugares complexos". O projeto de Norman Foster para a cúpula do Reichstag em Berlim (1995-99), restituindo ao todo sua imagem e estrutura formal, mas reinterpretando o significado político e democrático do edifício a partir de uma cúpula que se torna mirante (da cidade e da sala de decisões) totalmente transparente e acessível ao caminhar – somente possível pela exploração de novas tecnologias e materiais (Figura 1). O projeto de Peter Zumthor para o Museu Kolmba em Colônia (2001-2009), que explora os sentidos da ruína e do sagrado, construindo a



Fonte: Imagem cedida pela autora.

Figura 2: Peter Zumthor, Museu Kolumba em Colônia (2001 - 2009).

partir de seus fragmentos uma experiência do sublime, fenomenologicamente, uma imagem poética que explora a relação entre os materiais e efeitos da luz (Figura 2). E o projeto da Bernard Tschumi para o Museu da Acrópole, em Atenas (2001-2009), em que se reconhece a interpretação do contexto como superposição de camadas a serem experienciadas pelo visitante como sequência espacial, eventos em sucessão e em relação às próprias peças expostas, culminando na relação com o próprio Parthenon, construindo não só uma relação visual, mas também em sentido conceitual e crítico sobre o tema da repatriação das obras (ao se destacar a ausência das peças que estão no Museu de Londres e o próprio papel dos museus, expondo a preservação como a substituição por réplicas no local original (Figura 3).

Devemos nos prevenir dos “rótulos” – “arquitetos artistas”, “arquitetos do *star system*”, “desconstrutivistas” ou “*high tech*”, para ir ao encontro de cada obra e investigarmos a possibilidade de seu reconhecimento como um modo de relação contextual, como poética. Os posicionamentos dos arquitetos devem ser reconhecidos como caminhos do pensamento que muitas vezes se apresentam de modo diferencial quando analisamos as obras de um mesmo autor ao longo do tempo.

Não há oposição entre artístico e contextual, há diferentes modos de pensar a produção de “lugar” na contemporaneidade na relação com a permanência e a produção, e entender a experiência estética da paisagem como parte de um processo em que a produção de significados está em questão. De modo bastante amplo e multiplicado, podem nos levar a qualidades estéticas distintas e válidas se justificadas com base em valores materiais e imateriais da paisagem e em que visão de cidade, como obra de arte, está se propondo.



Figura 3: Bernard Tschumi, Museu da Acrópole, em Atenas (2001 - 2009).

Fonte: <http://www.tschumi.com/projects/2/>

Devemos reconhecer a memória como um processo intempestivo, seletivo e fragmentário, mas também intuitivo capaz de construir associações no campo da imaginação. A criação pode advir da convicção da potência de “reinvenção do lugar” para construir o próprio sentido de cultura como um processo vivo.

A abordagem “caso a caso” segue sendo a opção mais pertinente considerando-se a diversidade de situações encontradas – não só das pré-existências em si – mas de sua “ambiência” ou da paisagem diferencial onde se inserem.

Uma paisagem cultural deve ser cuidadosamente analisada pelo arquiteto na construção da “problemática” em questão considerando seus muitos aspectos – não só morfológicos e visuais, climáticos e ambientais, mas especialmente sociais no que se refere aos usos e significados. Não há um único método ou “resposta” ao problema levantado, especialmente considerando-se que o conjunto novo e antigo é capaz de evocar novos sentidos, sempre abertos.

Se a arte pede um olhar livre, ele é entrelaçado, de modo complexo, ao mundo e seu campo de significados no presente. Não guardemos a nostalgia de um tempo perdido, seja do passado seja do futuro como tratou Rem Koolhaas, mas a ideia de que estamos transitando na contemporaneidade “entre” estas duas bases, como condição mesmo de pensar a cultura e nossa relação com o tempo.

O tempo da arte é o tempo que conduz à experiência capaz de nos transformar; a arte possui esta intensidade. Em sua relação com o tempo, sempre será o tempo que, de algum modo, subverte a experiência naturalizada que dele temos. Diante dos desafios que se impõem, a arte das intervenções deve trabalhar para produzir novos significados como ressonâncias coletivas e individuais do passado no presente, e do presente como aquele que constrói diferentes olhares para o passado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARBONARA, G. *Architettura d'oggi e restauro – um confronto antico-nuovo*. Torino: UTET Scienze e Tecniche, 2011.
- DE GRACIA, F. *Construir en lo construido – la arquitectura como modificación*. Madrid: Editorial Nerea, 1992.
- _____. “Construir en lo construido” (2013). Encontro Internacional de Arquitectura Contemporânea en Ciudades Históricas. Disponível em: <<http://unesco.urbanismos.evilla.org/unesco/sites/default/files/02.FranciscoDeGraciaponencia.pdf>>. Acesso: mar, 2016.
- DUARTE, F. *Crise das Matrizes espaciais*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2002.
- KOOLHAAS, R.; MAU, B. S, M, L, XL. New York: Monaceli Press, 1995.
- KÜHL, B. *Preservação do patrimônio arquitetônico da Industrialização: problemas teóricos de restauro*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- MONEO, R. On Typology. *Oppositions*, n.13, 1978.
- NORBERG-SCHULZ, C. “O fenômeno do lugar” (1976) In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.443-461.
- ROCHA-PEIXOTO, G. *A estratégia da aranha – ou da possibilidade do ensino metahistórico em arquitetura*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013.
- ROSSI, A. *A arquitetura da cidade* (1966). 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ROWE E KOETTER. “Cidade colagem” (1975). In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura – Antologia teórica 1965-95*. São Paulo: Cosac, 2006. p.293-322.
- SOLÀ-MORALES, I. *Diferencias - Topografías de la Arquitectura Contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- _____. “Do contraste à analogia – novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica” (1985). In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura – Antologia teórica 1965-95*. São Paulo: Cosac, 2006a. p.252-264.
- _____. *Inscripciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- _____. *Intervenciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006b.
- TSCHUMI, B. *Event Cities 3 - Concept, Context, Content*. Cambridge: MIT Press, 2004.
- _____. *Red is not a color*. New York: Rizzoli, 2012.
- ZONNO, F.V. “A interpretação do contexto na obra “de limite” de Bernard Tschumi”, *Revista ARQ URB*, 2016.
- _____. “Intervenções artísticas e arquitetônicas em lugares de memória”. In: TREVISAN e NÓBREGA. *Projeto e patrimônio – reflexões e aplicações*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2017, p.36-63.
- _____. *Lugares complexos, poéticas da complexidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2014.



ANDREA BRANZI (Texto Original)

Tradução do original em italiano dos ensaios “Per un’architettura non figurativa”, “Tempo e rete”, “La rivoluzione sensoriale” e “Architettura e agricoltura” além da legenda do projeto “No-stop City”, todos retirados do livro BRANZI, Andrea. *Modernità debole e diffusa: Il mondo del progetto all’inizio del XXI secolo*. Milano: Skira, 2006.

BÁRBARA CUTLAK (Tradução)

Arquiteta urbanista graduada pelo Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio


Contato: cutlakbabi@gmail.com

VITOR GARCEZ (Tradução)

Professor do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Santa Úrsula (USU)

Contato: garcez@oco.arq.br

o universo dos pro



**MODERNIDADE
ENFRAQUECIDA
E DIFUSA:**

jetos no início do século XXI

Apresentação da Tradução

BÁRBARA CUTLAK

VITOR GARCEZ

As metrópoles brasileiras estão, em grande medida, ocupadas; poucos são os lotes livres disponíveis. A maior parte dos arquitetos e arquitetas das grandes cidades brasileiras tem como campo de atuação estruturas preexistentes e atua, portanto, nos interiores urbanos. Neste contexto está a relevância de traduzir a obra escrita do italiano Andrea Branzi, que se insere significativamente na historiografia da Arquitetura e do Design de Interiores. Os ensaios aqui traduzidos integram seu livro “Modernidade enfraquecida e difusa: o universo dos projetos no início do século XXI”, publicado em 2006, no qual este designer e pensador italiano lança um olhar amplo — desde meados do século passado até o início deste século — sobre o futuro do projeto de objetos e cidades. O trabalho de Branzi tem sido retomado hoje, ainda que criticamente, por pesquisadores e projetistas, entre eles Pier Vittorio Aureli. ²

O ponto de partida do livro é a obra “No-stop City”, um dos trabalhos mais conhecidos do Archizoom Associati ³, grupo formado nos anos 60 do qual Branzi fez parte. Composto por uma série de fotomontagens, desenhos monocromáticos utilizando máquinas de escrever e fotografias de maquetes, o trabalho foi publicado originalmente na revista Casabella em 1970 e exposto diversas vezes nos anos seguintes ⁴. Para Branzi, “a No-Stop City não é um projeto, mas sim um estado de representação radical da cidade contemporânea como uma realidade aparentemente hiper-expressiva que é, na verdade, substancialmente catatônica, por ser resultado de infinitas repetições de um alienante sistema político sem destino.”

O grupo Archizoom é contemporâneo de outras práticas radicais como o italiano Superstudio. Os dois grupos se diferenciam de outras vanguardas na medida em que propõem o projeto como ferramenta crítica, na forma de “utopias negativas” ⁵. Por outro lado, segundo Branzi, os ingleses do Archigram ou os metabolicistas japoneses constroem “utopias puramente formais” ⁶. A partir de um olhar para a realidade presente, ou seja, a partir de uma lógica pragmática ⁷, Branzi tinha a ambição de criar novas bases para a Arquitetura.

2.

Disponível em: http://socks-studio.com/files/stop-city_dogma.pdf visualizado em: 01/06/2018.

3.

Archizoom Associati foi fundado em 1966 por Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello e Massimo Morozzi, aos quais se uniram Lucia e Dario Bartolini em 1968.

4.

A exposição “Italy: The New Domestic Landscape” no MoMA/ NY com curadoria de Emilio Ambasz foi aberta em 1972 e apresentou as propostas de dezenas de designers italianos para os novos espaços domésticos, entre as quais figuraram propostas de Archizoom e Superstudio. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1783>. Visualizado em: 01/06/2018.

5.

Ibid.

6.

AURELI, Pier Vittorio Aureli. More Money/Less Work: Archizoom Apud. ROSSI, Catharine. “Squaring up Superstudio: Grids, Modularity and Utopianism in Italian Radical Design” In: MELTZER, Burkhard et. al. *Rethinking the Modular*. New York: Thames & Hudson, 2016.

7.

No sentido do proposto pela teoria pragmática de Charles Peirce e William James no final do século XIX, em que as ideias correspondem a seus desdobramentos práticos. Ver: LAPOUJADE, David. *William James, a construção da experiência*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

Como professor ao longo das últimas décadas na graduação em Design de Interiores do Politécnico de Milão, Andrea Branzi leva também a “No-Stop City” para o seu ateliê de projeto, onde propõe extrapolar a escala do objeto isolado em direção a um território sem fim. No exercício projetual proposto por Branzi na PoliMi, cada grupo de estudantes constrói uma caixa sem tampa feita de espelhos voltados para o interior que servirá de suporte para os projetos. Cada peça colocada nesta caixa espelhada — uma estrutura arquitetônica, um poste ou mobiliário — será multiplicada indefinidamente em todas as direções. O arquiteto leva o pensamento do projeto do produto industrial para o urbanismo, dissolvendo limites a partir da lógica de um sistema de objetos. Branzi propõe que, nas cidades, não haja diferenciação entre interior e exterior.

Dos textos apresentados no livro, propusemos traduzir aqueles que retomam as ideias fundamentais de Branzi desde a década de 1960 ou que dão continuidade a elas.

Em “Por uma arquitetura não-figurativa”, o autor apresenta uma espécie de manifesto em que defende uma arquitetura “sem fachadas”, que considere a variável tempo como componente projetual. Em “No-stop City”, retoma as bases deste trabalho produzido pelo Archizoom, que apresenta o espaço urbano como espaço côncavo, um continuum interiorizado. O capítulo “Tempo e rede” apresenta as diferentes ideias de tempo do Classicismo à Modernidade, chegando aos tempos atuais das complexas redes de comunicação. Em “Revolução sensorial”, o autor coloca a prevalência da percepção sensorial, em especial a audição, sobre a razão e a visão, em um mundo hoje assolado por imagens. Por fim, em “Arquitetura e agricultura” busca nas estruturas agrícolas modelos para arquiteturas “enzimáticas” e “biocompatíveis”.

Por uma arquitetura não-figurativa

Esse livro [Modernidade Enfraquecida e Difusa: o universo dos projetos no início do século XXI] propõe dois objetivos: analisar as inovações que o século XXI está introduzindo ao mundo do projeto, isto é, a passagem da modernidade forte e concentrada do século XX para a atual, enfraquecida e difusa e, ao mesmo tempo, investigar se nessa passagem existe a possibilidade de imaginar um futuro para uma arquitetura não-figurativa.

Uma arquitetura que pudesse se transformar em uma semiosfera urbana, superando seus limites edificados ao transformá-los em energia, uma energia capaz de produzir características imateriais e transitórias.

É uma questão, portanto, de se colocar fora da tradição da arquitetura entendida enquanto uma metáfora formal da história, compreensão que acaba limitando a função da arquitetura a códigos figurativos e simbólicos, em detrimento das grandes questões da condição urbana contemporânea.

Esta condição urbana é constituída por serviços, redes de tecnologias da informação, sistemas produtivos, componentes ambientais, microclimas, informações comerciais e, sobretudo, estruturas perceptivas que produzem sistemas de conexão inteligentes e sensoriais; todos esses estão contidos na arquitetura, mas não são representáveis pelos seus códigos figurativos.

A arquitetura contemporânea ainda sofre de um atraso que diz respeito à cultura do século passado; cultura que atribui uma função figurativa às suas questões urbanas e cívicas fundamentais.

Essa mesma cultura não consegue imaginar a si própria como uma realidade abstrata e imaterial, onde não haja relação direta com a forma das estruturas, e sim com a condição metropolitana contemporânea; condição essa não ligada a aspectos formais, mas a questões fisiológicas internas ao organismo urbano.

De fato, a arquitetura contemporânea ainda atribui sua premissa fundamental à atividade da construção, de construir espaços visíveis — metáforas que se restringem ao edifício singular e às tipologias singulares —, e não aproveita a oportunidade de representar uma condição urbana dispersa, invertida e imaterial.

Se trata de imaginar, hoje, uma arquitetura que não seja dedicada a realizar projetos definitivos, próprios da modernidade clássica, mas a criar subsistemas incompletos, típicos da nova modernidade do século XXI; acompanhando assim a lógica da economia relacional, do trabalho difuso e do empreendedorismo de massa.

8.

Tradução do texto original em italiano: BRANZI, Andrea. “Per un’architettura non figurativa” In: *Modernità debole e diffusa: Il mondo del progetto all’inizio del XXI secolo*. Milano: Skira, 2006. p. 9-12.

Hoje em dia, o mundo construído parece se beneficiar das ligações cada vez mais leves que unem cidade, arquitetura e o mundo dos objetos. Os programas “fortes” do design moderno, que costumavam unificar essas dimensões, se dissiparam, permitindo que hoje essas três esferas adquirissem autonomia e eficiência. O funcionamento da cidade contemporânea é profundamente influenciado pelo mundo dos objetos e dos equipamentos eletrônicos: os processos de “refuncionalização” urbana, resultantes de períodos de inatividade e de novas formas de empreendedorismo, têm ocorrido de forma espontânea e somente pela transformação dos interiores dos edifícios. Isto é, a imagem geral da paisagem urbana não corresponde mais às atividades que se desenvolvem nos seus interiores.

A relação estreita entre forma e função se dissolveu: o computador não tem uma função específica, mas realiza tantas tarefas quanto o seu operador necessitar. Saímos da era do funcionalismo para a era dos dispositivos multifuncionais, que não processam uma única função, mas todas aquelas que forem necessárias.

Sendo assim, esta pesquisa pretende:

— Projetar modelos de urbanização enfraquecida, isto é, modelos que sejam reversíveis, evolutivos, provisórios, correspondendo de um modo direto às necessidades variáveis de uma sociedade em transformação, que está continuamente elaborando sua própria organização social e territorial, desconstruindo e refuncionalizando a cidade;

— Uma arquitetura menos compositiva e mais enzimática, ou seja, capaz de se inserir em processos de transformação do território sem utilizar códigos figurativos exteriores, mas qualidades ambientais internas, dispersas por todo o território e não limitadas ao perímetro do edifício;

— Uma arquitetura destinada a ultrapassar os limites do edifício enquanto concentração estrutural e tipológica, ativando métodos e serviços difusos para além dos limites tradicionais da construção unitária; uma arquitetura como um sistema aberto de componentes ambientais;

— Uma arquitetura permeável que permita atravessamentos territoriais e espaciais, que não seja definida por limites fechados, mas por tramas abertas como em uma agricultura que se expande tridimensionalmente;

— Uma arquitetura em processo, na qual a variável temporal seja um componente estrutural e dinâmico, atuando de forma integrada e em simbiose com a natureza;

— Uma arquitetura que corresponda a uma sociedade fluida e a uma democracia elástica e livre de ideologias, que produza programas como resultado de uma energia genética difusa e livre de metafísica.

Não é a primeira vez que a arquitetura se aventura a ir “além da arquitetura”, mas no século XXI essa utopia parece ter sido realizada em grande parte na cidade contemporânea, onde os processos de evolução do ambiente construído e a realidade imaterial das redes de computadores criaram, na prática, uma metrópole invisível e abstrata que está, por sua vez, substituindo progressivamente (ou colocando em segundo plano) aquela metrópole material e figurativa.

Portanto, é uma questão de se buscar uma adaptação (não imposta) também no modo de pensar dos projetistas, que frequentemente negam ou refutam esta oportunidade extraordinária de experimentar outras lógicas e novas dimensões operativas, se refugiando no mito da arquitetura como produtora de certezas.

Hoje, no entanto, a incerteza se tornou uma realidade tão sólida como pedra. O concreto não armado (enfraquecido) talvez seja o laboratório mais propício para se experimentar uma arquitetura mais ampla, repleta de recursos sensoriais, serviços e produtos.



Agronica, 1995.

No-stop city

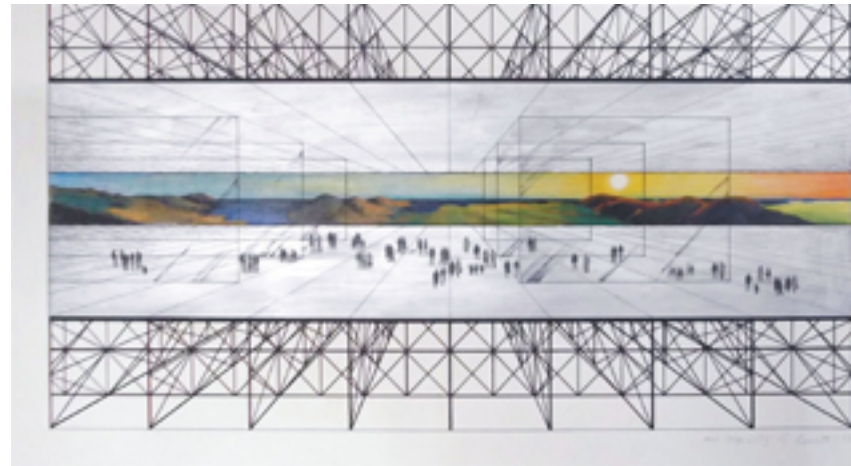
Em 1969, com o grupo radical Archizoom Associati (Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi, Dario e Lucia Bartolini), abrimos uma reflexão sobre a cidade contemporânea, buscando excluir da nossa pesquisa questões voltadas para problemas linguísticos, formais ou compositivos tão próprios da disciplina da Arquitetura. Colocamo-nos, então, sobre a linha que se inicia com os projetos teóricos de Ludwig Hilberseimer, passando pela obra de Mark Rothko, Richard Hamilton, Andy Warhol e a música de Philip Glass, chegando até as grandes tramas e texturas da agricultura territorial dos dias de hoje.

Em outras palavras, nos interessava colocar em evidência um entendimento da arquitetura em termos exclusivamente quantitativos, eliminando do debate sobre a cidade contemporânea a questão qualitativa, a partir da qual se trata o limite do edifício e o traçado urbano como forma visível, enquanto que a realidade metropolitana exige uma aproximação teórica diferente. O termo “cidade sem arquitetura”, muito usado por nós, indicava uma recusa a todos os critérios de projeto ainda ligados a códigos figurativos, que são característicos da fragmentação da arquitetura pré-industrial. Essa era uma arquitetura na qual a estandardização, acompanhada da necessidade de prover iluminação e ventilação natural, determinava o processo de articulação e delimitação das construções (a fim de permitir a entrada de luz e ventilação natural nos edifícios), procedimento que está na base da ideia de arquitetura e de formação figurativa da cidade histórica. Mesmo a cidade moderna ainda é uma soma de episódios figurativos isolados, edifícios singulares e percursos entrelaçados. De fato, a cidade moderna ainda não excluiu da sua essência o respeito aos padrões naturais de ventilação e iluminação, em uma era onde a ventilação e a iluminação artificial são universalmente difundidos. Tínhamos a intenção de afirmar a realidade técnica e artificial do artefato urbano contra uma suposta natureza convencional da cidade contemporânea, que, pelo contrário, se apresenta como uma realidade natural, um resultado irrepetível de uma história irrepetível; desse modo, estávamos definindo a cidade como um espaço côncavo, um território das trocas e da informação.

Estávamos interessados no fato de que no século XX a revolução industrial introduziu grandes fábricas e centros comerciais na cidade, interrompendo bruscamente a lógica histórica de então; esses eram organismos ventilados e iluminados artificialmente e, portanto, dotados de dimensões potencialmente infinitas. Aplicando tal critério de organização espacial totalmente artificial a todas as outras funções civis (habitar, estudar, exibir), surgia ali uma forma de cidade que é inexpressiva, côncava, totalmente aderente à lógica quantitativa da economia contemporânea. Essa era, portanto, uma cidade livre das estruturas impositivas da arquitetura, aderindo às dimensões do mercado em um mundo ilimitado, onde forma, valor e significado se tornaram tanto um impedimento quanto vínculo entre projeto e economia.

9.

Tradução do texto original em italiano: BRANZI, Andrea. “No-stop city” In: *Modernità debole e diffusa: Il mondo del progetto all’inizio del XXI secolo*. Milano: Skira, 2006. p. 70-81.



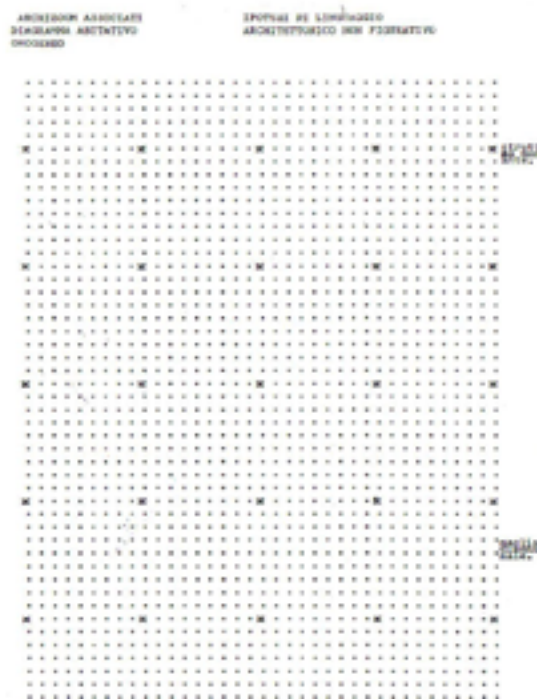
Andy Warhol, Marilyn Monroe's Lips, 1962.

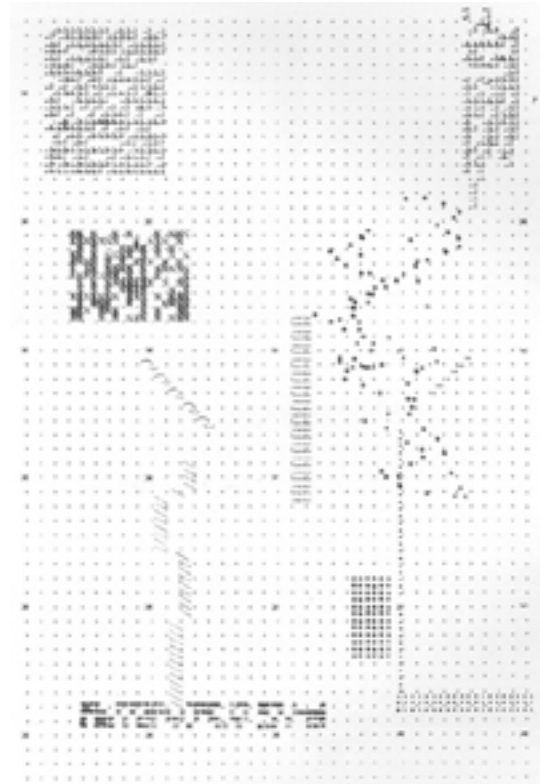
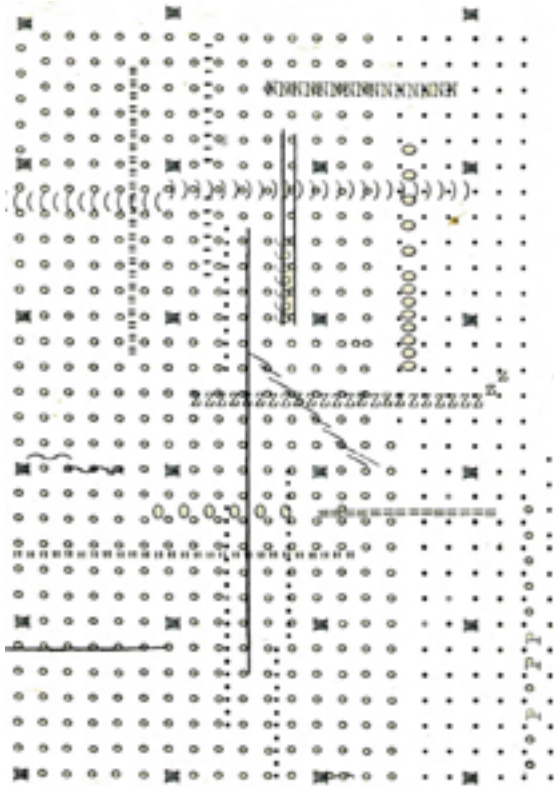


Philip Glass.

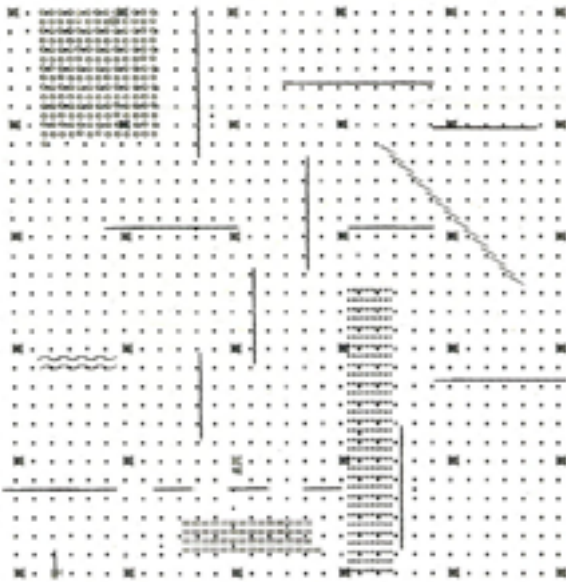
Em 1968, a No-Stop City — uma arquitetura não figurativa para uma sociedade não figurativa que não mais possuía uma forma externa, mas infinitas formas internas — antecipou o papel central de produtos, mercadorias, mobiliário e serviços industriais na construção de configurações fluidas da metrópole contemporânea. Era uma cidade vista como um conglomerado de estacionamentos habitáveis, um sistema de tipologias, de estocagem a parques residenciais livres; que indicava um sistema global já sem um espaço exterior, onde a cidade correspondia à dimensão do mercado global e do sistema de redes difundido pelo território. O cidadão não é mais aquele que vive na cidade, mas quem usa produtos industriais e informações telemáticas.

Recusando a tradição das vanguardas, que ainda consideravam a arquitetura para a cidade industrial algo semelhante a um motor (dos futuristas ao Archigram), a No-Stop City propunha que a lógica possível do sistema industrial deveria ser buscada não na mecânica, mas em uma utopia quantitativa, que seria a única moralidade de uma sociedade de consumo que internalizou as dimensões globais e catatônicas do mercado. Algo que corresponde a um som neutro enquanto uma soma de infinitos sons, e à cor cinza enquanto resultado final de infinitos signos coloridos. Essa era a cidade sem qualidades para um homem (finalmente) sem qualidades — isto é, sem compromisso — uma sociedade livre (livre até da arquitetura) similar às grandes superfícies monocromáticas de Mark Rothko: um vasto oceano aveludado e aberto, que representa o doce naufrágio de um homem em meio às dimensões imensas da sociedade de massa.

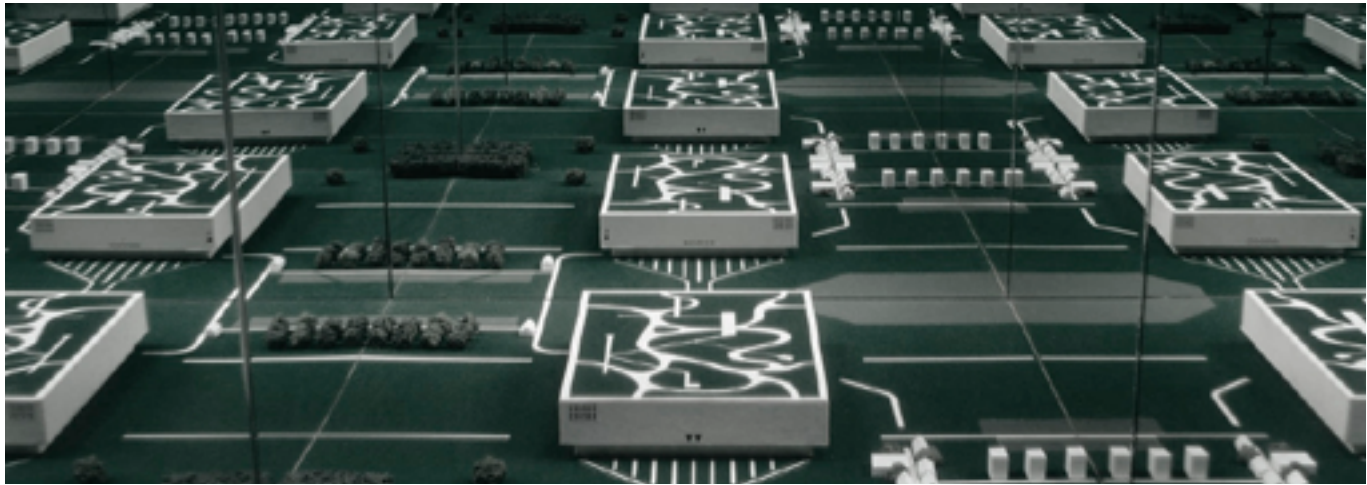




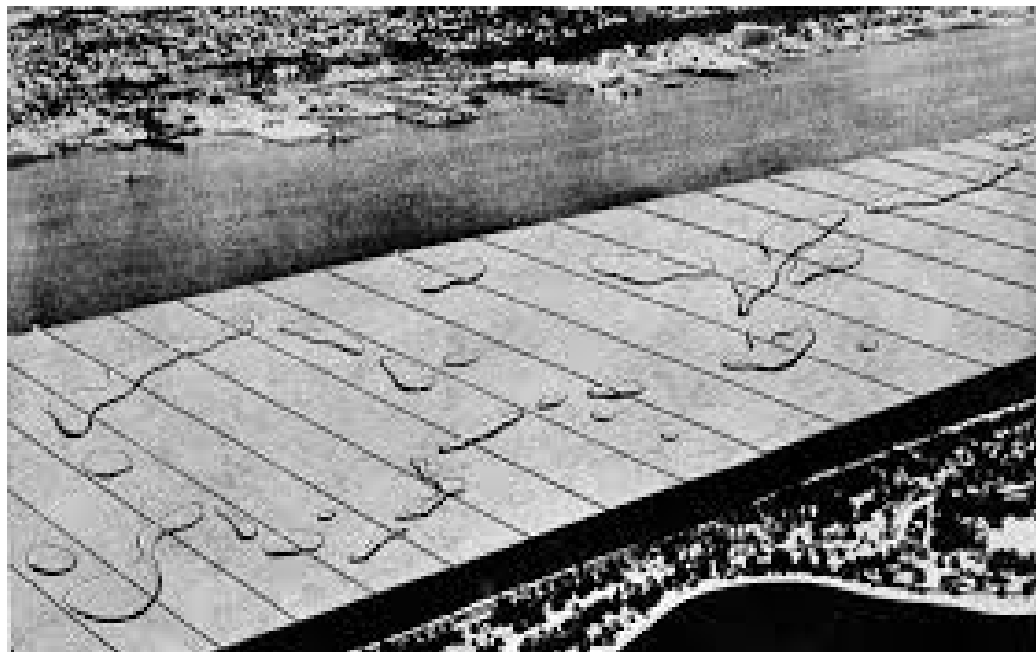
Andrea Branzi, Por uma arquitetura não-figurativa, 1968, diagramas feitos com máquina de escrever em preparação para o projeto "No-Stop City".



Os desenhos precedentes são layouts preparatórios para o projeto No-Stop City, do Archizoom Associati, e foram datilografados em máquina de escrever (dada a ausência de um computador na época) como “hipóteses de arquitetura não figurativa”. A ideia era representar o território urbano como uma superfície vibrante, cruzado por fluxos variáveis de informações e produtos que criam um sistema aberto e temporário de estruturas sensoriais e perceptivas: a cidade como uma realidade “experencial” ao invés de formal, fora e através dos perímetros da arquitetura.

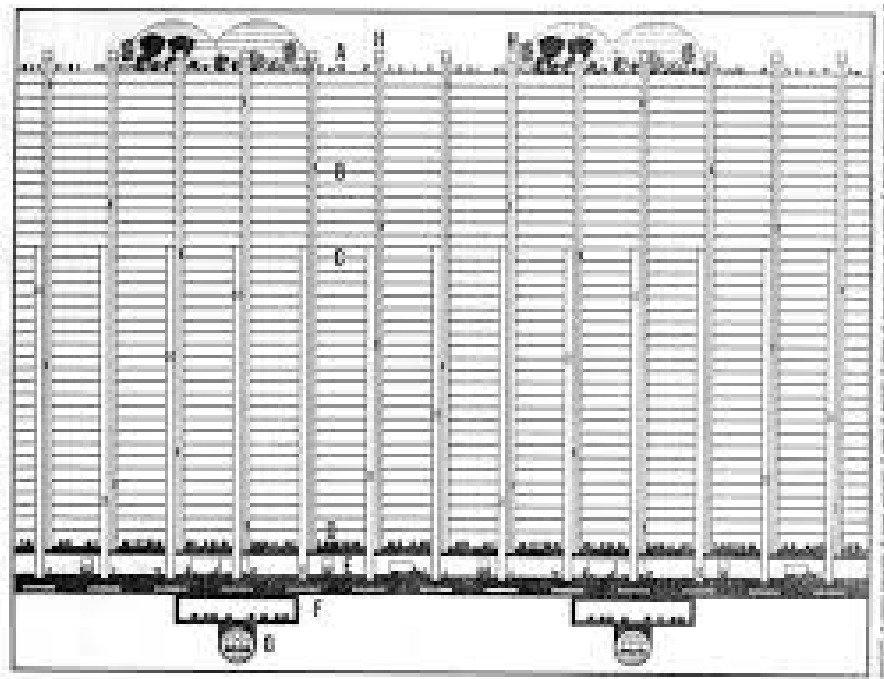
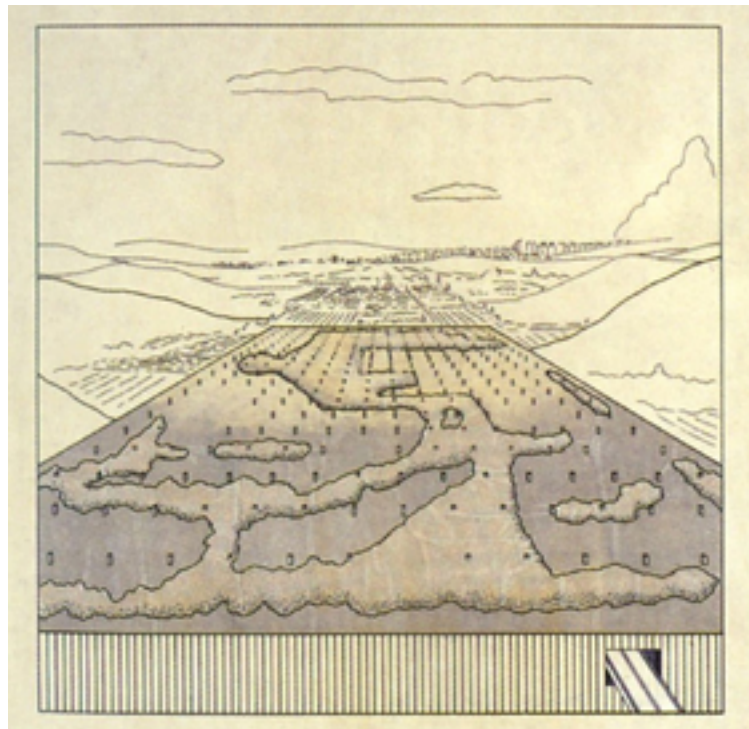


Archizoom Associati, No-stop City, 1969-1972, simulador de espelhos, reconstrução 2002. Arquivo Centre George Pompidou, Paris.

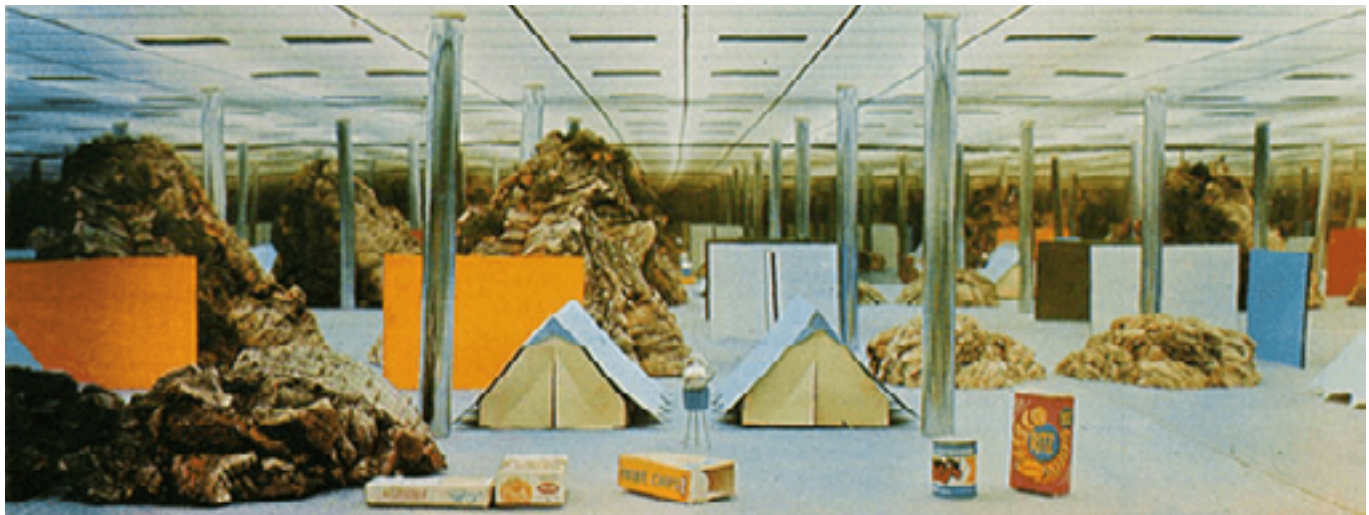


Archizoom Associati, No-stop City, 1969-1972. Arquivo Centre George Pompidou Paris; Arquivo CSAC, Parma; Arquivo FRAC, Orléans.

A No Stop-City não é um projeto, mas sim um estado de representação radical da cidade contemporânea como uma realidade aparentemente hiper-expressiva, que é, na verdade, substancialmente catatônica, por ser resultado de infinitas repetições de um alienante sistema político sem destino. Nesses espaços neutros, dentro de grandes espaços interiores, uma energia social incontida se desenvolve, que por sua vez contamina todas as outras funções, transitando de forma extremamente complexa, pouco especializada e híbrida. A “cidade sem arquitetura” se apresenta como um território agrícola estruturado, mas que se modifica no desenrolar de seus ciclos de vida.



Archizoom Associati, No-stop City, 1969-1972. Arquivo Centre George Pompidou, Paris; Arquivo CSAC, Parma; Arquivo FRAC, Orléans.



Archizoom Associati, No-stop City, 1969-1972. Arquivo Centre George Pompidou, Paris; Arquivo CSAC, Parma; Arquivo FRAC, Orléans.

Tempo e rede ¹⁰

A arquitetura do ocidente tem origem na tradição clássica, profundamente enraizada no mito pagão de Kronos (Tempo), pai de todos os deuses, aquele que ingeriu seus próprios filhos e destruiu continuamente sua descendência. Para salvar a Arquitetura deste destino fatal, foi necessário definir um espaço que se colocasse fora do tempo. A arquitetura greco-romana se apoiava sobre este fundamento, produto da separação entre tempo e espaço. O monumento era o maior testemunho da história, mas não pertencia à história.

De fato, a arquitetura clássica não progrediu; repetiu a si mesma deslocada do tempo. A história, o tempo natural e cíclico, era o tempo dos homens, cenário de um destino que se repetia, onde tudo era falso e deteriorado como na cena de teatro. Portanto, a temporalidade clássica tem dois lados: a eterna temporalidade mítica e a temporalidade humana, circular, na qual não havia a ideia de desenvolvimento, mas uma eterna repetição. Foi somente após a queda da cultura pagã e a chegada do cristianismo que o tempo passou a ser dividido entre um “antes” e um “depois”: começando com a criação do mundo até a encarnação, em seguida o fim do mundo e a ressurreição dos mortos. Desse modo, o tempo tornou-se um conceito linear, com início e fim, não mais uma sucessão elipsoidal de acontecimentos, mas um processo evolutivo contínuo. A arquitetura ocidental, ainda que participando de um processo evolutivo com o desenvolvimento de estilos, mantém seu estatuto clássico de eternidade, isto é, uma presença que desafia o tempo, atravessando as estações e a história enquanto permanece intacta. Por outro lado, a arquitetura praticada no Japão xintoísta, não pertencendo à tradição latino-cristã, se envolve positivamente com a passagem do tempo e tem seus templos periodicamente desmontados e remontados com novos materiais. O estímulo e o problema relativos ao futuro levaram a arquitetura moderna a acentuar a contradição entre ser testemunho histórico e uma diretriz para um novo futuro. A recusa em demolir monumentos modernos é prova disso.

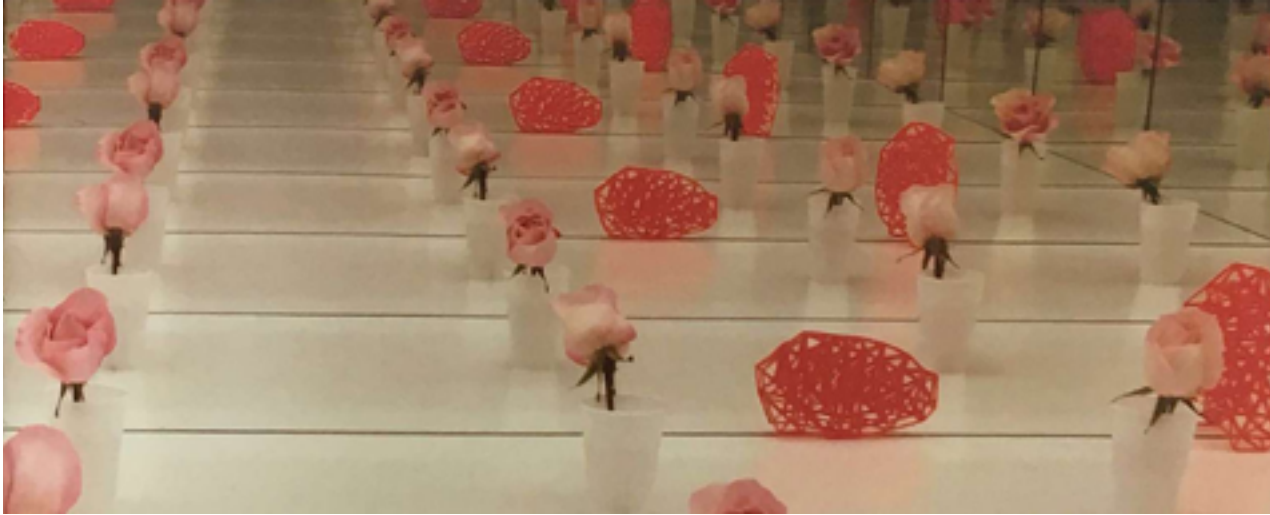
10.

Tradução do texto original em italiano: BRANZI, Andrea. “Tempo e rete” In: *Modernità debole e diffusa: Il mondo del progetto all’inizio del XXI secolo*. Milano: Skira, 2006. p. 86-89.



Andrea Branzi, Grande Grigio, ambiente experimental. Diaphos, 1988. Abet Laminati.

Atualmente, a modernização se fez acontecer e o progresso não mais corresponde a um processo linear, mas a uma constelação dispersa. O futuro não é mais somente um, mas múltiplo, difuso, e sua força de atração está se tornando enfraquecida. De uma época de grandes esperanças passamos para um período de incerteza permanente, de transições estáveis. Esta é uma época de crises, não do tipo que se dá entre dois períodos de tranquilidade – aquele do passado e aquele do futuro – mas uma época subordinada a um contínuo processo de atualização, de mudança e de inovação sem fim e sem um fim. O futuro não é mais uma meta, mas uma realidade que serve ao presente. Em certo sentido, o tempo volta a ser elíptico, reversível, sazonal; e o espaço se torna ilimitado, natural e atravessável em todas as direções. Fronteiras e limites pertencem à história e à geografia; não mais à realidade dos espaços virtuais e instantâneos da cultura web. A cultura web se desenvolve abolindo a história e a geografia; a internet permite a busca de informações em tempo real, alcançando uma disponibilidade que anula as distâncias. De qualquer ponto da rede pode-se acessar outro ponto; a rede não está implantada no solo, mas no espaço virtual. Por conta disso, a história e a geografia não são partes estruturais da informação, mas elementos de validação acessórios. A rede é atravessável, no sentido de que não existem perímetros internos, mas somente portais distribuidores de informações organizadas. Portanto, a percepção do tempo e do espaço está destinada a se transformar conforme as modalidades originais, envolvendo também os modos de projetar.



Andrea Branzi, Erwan and Ronan Bouroullec, instalação na exposição Blossoming the Gap. Spitz and Rendl Gallery, Colônia, 2003.

A opacidade e a nebulosidade pertencem à cultura visual pós iluminista, onde a visão não é mais o instrumento que permite indagar o mecanismo profundo sobre o qual a realidade se embasa, mas se torna um instrumento perceptivo mais complexo, independente de funções cognitivas e produtor de experiências mais delicadas e poéticas. Quanto menor a clareza, maior a riqueza de informações.

A revolução sensorial ▣

O mundo material que nos circunda é muito diferente daquele que o Movimento Moderno havia imaginado; no lugar de uma ordem industrial e racional, as atuais metrópoles apresentam um cenário altamente diversificado, onde lógicas produtivas e sistemas linguísticos opostos convivem sem contradição. Um mundo atravessado por contínuas tensões estilísticas e de inovações formais ininterruptas. A cultura do projeto, do design e da moda intervém, de certo modo criticamente, neste mundo tempestuoso que aparentemente se renova e aparentemente permanece o mesmo.

Uma sensação de saturação começa a se tornar difundida: tudo parece já ter sido pensado, projetado e produzido; a demanda contínua do mercado pelo novo exige respostas cada vez mais difíceis de alcançar. A pesquisa tecnológica comporta investimentos cada vez mais altos e a aplicação produtiva de seus resultados requer, por sua vez, uma capacidade de imaginação cada vez mais sofisticada. O sistema industrial tem uma necessidade crescente por estratégias fantásticas: o que hoje é

demandado aos projetistas não é mais a simples forma de um produto, mas uma indicação de novos territórios do imaginário que respondam à crescente produção de fantasias por parte dos consumidores. Assistimos, desse modo, a um progressivo deslocamento do baricentro do crescimento no sistema pós-industrial: da pesquisa de tecnologias materiais à pesquisa de tecnologias imaginárias, isto é, capazes de indicar as novas estratégias de produção industrial e da própria pesquisa tecnológica.

Isso significa que no futuro haverá um grande crescimento da capacidade humana de produzir e consumir bens imaginários e imateriais. O resultado desse crescimento não pode ser conquistado por meio de uma mutação social, tecnológica ou cultural, mas sensorial.

11.

Tradução do texto original em italiano: BRANZI, Andrea. "La rivoluzione sensoriale" In: *Modernità debole e diffusa: Il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*. Milano: Skira, 2006. p. 106-109.

Faz já um tempo que uma Revolução Sensorial, silenciosa, porém radical, foi iniciada. Quando falamos em Revolução Sensorial, nos referimos a uma espécie de mutação genética que o advento de novas mídias produziu (ou está produzindo) na sociedade.

Para a cultura racionalista do Movimento Moderno, mais do que “perceber” a realidade era importante “entendê-la”; analisá-la em seus componentes elementares, descobrir seus mecanismos dinâmicos e nunca parar em sua superfície. Aqueles que não sabiam guiar-se na direção certa eram “trapaceados pelos sentidos”, sentidos esses vistos como instrumentos perceptivos inferiores, duvidosos, substancialmente obscuros. Forneciam informações acessórias, intuitivas, superficiais, pelas quais se poderia, consideravelmente, deixar-se enganar.

Ao fim dos anos sessenta, surge uma grande demanda por informação e estímulos que irá determinar aquilo que chamávamos Revolução Sensorial. Essa consiste em um crescimento desmesurado de informação sensorial e, por consequência, no desenvolvimento de toda uma sensibilidade perceptiva do homem. Essa grande sensibilidade informativa, musical e comportamental é baseada, portanto, em uma nova hierarquia perceptiva: os sentidos deixam de ser simples instrumentos que transmitiriam informações brutas à razão, que, por sua vez, as transformaria em conhecimento organizado. Os sentidos se tornam um instrumento cognitivo da realidade, refinado e vibrante, além de um elemento de formação política do indivíduo.

A realidade produzida pela música, pela moda e pelos comportamentos sociais, e também pela eletrônica e pelos novos materiais, é uma realidade de superfície, que impõe um conhecimento da superfície.

Se a sensibilidade do homem moderno era analítica, mecânica, a do homem que pertence ao mundo atual é sintética, eletrônica, sonora.

A Revolução Sensorial coloca de lado alguns códigos passados para introduzir novos; essa não produz uma nova vanguarda. Se trata, ademais, de uma série de filtros, lentes adicionais, amplificadores sonoros que tendem a revisitar o existente, transferindo conhecimento a um mundo de imediatez absoluta. Não um mundo espontâneo e simples, ao contrário, esse é um universo extremamente sofisticado, onde, no entanto, não existe mais uma distância crítica e ideológica entre o homem e os fenômenos que os circunda.



Andrea Branzi, Estudos sobre o tema do ouvido, 1989.
Musé des Arts Decoratifs, Montreal.

A capacidade perceptiva cresce a ponto de selecionar instintivamente segmentos úteis de uma complexa estratificação de tecidos informativos que vem do espaço.

Esta “capacidade auditiva” nova, que o habitante da metrópole está desenvolvendo, consiste no uso integrado de todas as capacidades perceptivas do corpo: podemos dizer paradoxalmente que ele vê com o tato, escuta com os olhos, fareja com os ouvidos, no sentido de que todas as mensagens que se recebe, reais ou virtuais, implicam em uma decodificação sensorial integrada. Um filme na televisão não é unicamente uma questão de visão e de escuta, esse mexe com validações e conexões secretas de outros sentidos, como o tato, olfato e paladar. Sobre esse mecanismo, todas as peças de publicidade produzem curtos circuitos sensoriais: uma cor tem cheiro, uma marca arranha, um signo produz som.

O olho foi o símbolo iluminista na era da mecânica, quando o olhar permitia indagar a fundo a lógica de movimento da realidade como um grande relógio.

A mão foi o símbolo de Le Corbusier que através do “Modular” propôs ao mundo moderno a recuperação de uma dimensão humana do fazer.

O símbolo do homem na civilização pós-industrial é, atualmente, o ouvido, esse estranho e enigmático órgão permanentemente aberto ao exterior, dentro do qual entram milhões de informações complexas, que vêm por ele selecionadas em processos separados de escuta, permitindo-nos perceber dentro da grande coluna sonora da metrópole o leve ruído de um computador, o canto de um pássaro ou o som de um jingle.

O ouvido representa bem a Revolução Sensorial, para a qual não conta mais “compreender” os mecanismos internos dos fenômenos, mas “perceber” os efeitos dos mesmos, selecionar sons e informações, transformando em cultura a massa cinza de sons presentes no espaço.

É com esses sons que nós estamos em contato, e não com quem e com o que os produz.

Se alcança o som da guerra, a voz da tragédia humana, a música importante da nossa cultura; mas é o ouvido que os seleciona e os encontra misturados a muitas escórias e refrões inúteis flutuando no espaço; os transforma em sensação política, em emoção, em angústia.

A única visão do mundo não nos basta mais se não existe uma informação sonora que nos forneça a chave: aquelas imagens são tiradas de um filme, ou são cenas reais da guerra do Golfo? Aquela perseguição a traficantes é uma ficção ou uma cena da Bolívia?

Escutemos e entenderemos.

Arquitetura e agricultura

A arquitetura do século XX estabeleceu seu eixo principal na relação com a indústria, adotando a morfologia e as tecnologias de construção industriais. O futurista Antonio Sant’Elia nomeou a fábrica como a nova catedral da cidade moderna.

Esta aliança incluiu também a ideia da fábrica como um lugar concentrado e fechado em relação à cidade, como uma presença forte da modernização. Um lugar onde são tomadas as decisões baseadas na produtividade. Então, como diria Zygmunt Bauman, a fábrica passa a ser vista como lugar para reconstrução das bases firmes da modernidade.

Produtos virtuais, mercados “informatizados” e processos de construção globalizados transformaram o grande mercado em um sistema multimidiático, onde a fisicalidade do produto é só uma pequena parte de um vasto sistema de relações e serviços. Nesse mundo de maior fluidez e articulação, a fábrica não mais

expressa a centralidade do trabalho organizado, mas se torna uma presença acessória, a seção dos bastidores de um mercado que muitas vezes é melhor ocultado ao se situar em países distantes.

O desenvolvimento de distritos industriais, surgidos inicialmente no Japão e difundidos na Itália nos anos 1980, originaram-se pela dispersão das grandes concentrações industriais. Essas se transformaram em territórios com uma inteligência social, onde a ocupação de pequenos empreendimentos criou espaço para a inovação e o design em um regime altamente competitivo.

Boa parte do empreendedorismo de massa e da pesquisa difusa da qual comentamos foi desenvolvida nesses distritos ou produziu novos distritos. A capacidade dessa nova economia em produzir marcas autônomas é um fenômeno típico de um regime organizado por distrito, onde cada campo de conhecimento gera negócios e riquezas, a começar por sua eficácia em criar inovação.

Nesse contexto, é o território que se torna protagonista privilegiado da economia pós-industrial, agindo como lugar para se desenvolver as energias enfraquecidas e difusas de produtividade dispersa, o que vai diretamente ao encontro da também dispersa e mutável realidade do mercado. Ao fim, a cidade concentrada e a fábrica abandonada conformaram uma realidade difícil de gerir, na medida em que ambas são muito rígidas. Somente quando dispostas em um contexto de distritos, fornecendo um suporte articulado e permitindo diferentes especialidades, é que cidade e fábrica podem vir a formar uma realidade mais alinhada ao funcionamento dos mercados globais. O economista Giacomo Becattini coloca esses casos como exemplos bem-sucedidos de processos industriais imperfeitos, incompletos, enfraquecidos e difusos; é exatamente por conta dessas qualidades que tais processos são capazes de se adaptar ao novo e de oferecer algo novo. Na Itália, a moda e o design, que representam quase 70% dos empregos remunerados, têm origem em quase cem distritos italianos e em sua habilidade em serem interlocutores inovadores. Estas novas ordens produtivas têm muitas semelhanças com os sistemas territoriais da agricultura moderna: ambas são sistemas difusos, isto é, correspondem a uma energia construtiva que é alimentada pelas energias sutis da natureza, do clima e da genética.

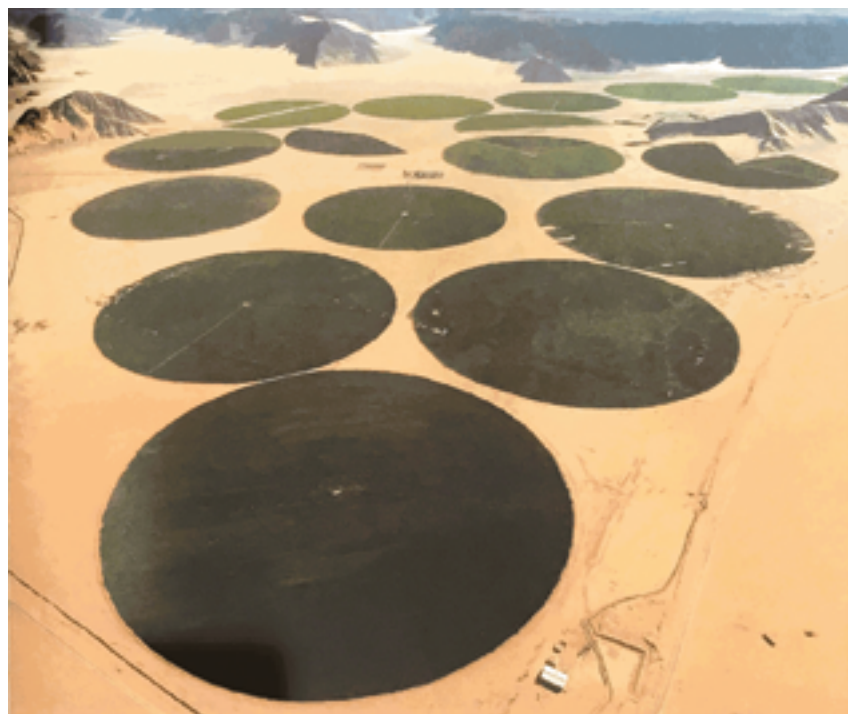
12.

Tradução do texto original em italiano: BRANZI, Andrea. “Architettura e agricoltura” In: *Modernità debole e diffusa: Il mondo del progetto all’inizio del XXI secolo*. Milano: Skira, 2006. p. 114-121.

Essa agricultura não é mais atada às técnicas tradicionais, sendo capaz de utilizar tecnologias simbióticas ao interferir em grandes territórios e transformá-los em sistemas flexíveis de produção de alimentos. Segundo pesquisadores da área do manejo, o empreendimento agrícola se tornou atualmente um organismo produtivo auto-equilibrado, que é regulado por ciclos sazonais, alimentado por energias naturais e capaz de espontaneamente produzir séries diversificadas de produtos comestíveis e biodegradáveis. Essas séries na verdade se originaram da natureza: um grupo de um milhão de maçãs é sempre composto por maçãs individuais, diferentes entre si. Na natureza, o mesmo formato, a mesma folhagem, a mesma maçã nunca se repete. A tecnologia natural da agricultura vem se tornando o modelo construtivo mais sofisticado atualmente, ao qual a tecnologia industrial observa enquanto procura reproduzir seus ciclos e sistemas.

O mundo artificial, que surgiu para substituir um mundo natural inadequado, está redescobrando a natureza como um universo de tecnologia sem paralelos, no sentido de que possui uma extraordinária habilidade em produzir materiais, produtos e sistemas ecologicamente compatíveis, alimentando-se das tecnologias enfraquecidas e difusas da natureza em todas as áreas. A civilização agrícola e industrial cria uma paisagem horizontalizada, sem catedrais, atravessável e reversível; a rotatividade das colheitas permite o manejo da paisagem agrícola seguindo uma lógica transitória, que se ajusta ao equilíbrio produtivo do terreno, à passagem das estações e aos mercados. Por conta desses fatores combinados, arquitetos contemporâneos deveriam considerar um olhar para a agricultura moderna como uma realidade possível de se tecer novas relações e estratégias.

Esse é um tipo de arquitetura que renova completamente suas referências, confrontando-se com o desafio de uma modernidade líquida. Novas relações podem ser estabelecidas com uma cultura como a agrícola, que não é uma cultura construtiva no sentido tradicional, mas é produtiva em termos enzimáticos, além de seguir uma lógica biocompatível e lançar mão de tecnologias altamente desenvolvidas. Esta hipótese projetual é colocada junto às reflexões gerais lançadas até o momento, em um modo menos rígido e menos absoluto de compreender as forças transformadoras da cidade.



Irrigação no Arizona, 1980.



Pomares de cítricos em Positano, 2005.



le de
estio
rio
ipid
Estrad

Archizoom Associati, No-stop City, Novo México, 1969-1972.

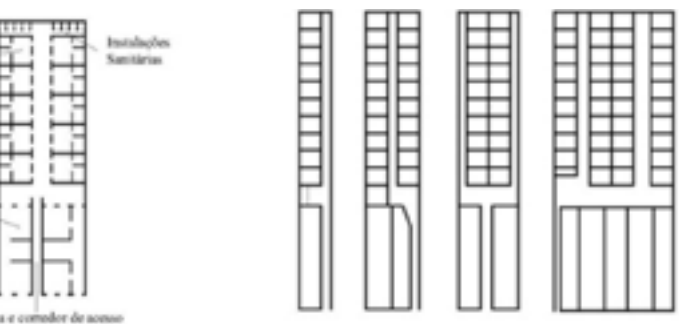


Villa Savoye abandonada, Le Corbusier, 1928-1930.



Andrea Bran

Todas as imagens apresentadas foram usadas pelo autor em seu texto original.



Atualmente, arquitetura e agricultura são duas realidades que se opõem: onde uma está situada a outra não pode estar. No entanto, a origem agrícola da arquitetura (e, do mesmo modo, a origem arquitetônica da agricultura) é facilmente reconhecível em áreas do Mediterrâneo, onde coabitam esses usos da terra tão diversos: um sendo gerado pelo outro e convivendo muitas vezes de forma simbiótica. Esta é uma consideração importante na medida em que apresenta outros modos de lidar com a componente “tempo”, que hoje foi completamente obliterada da arquitetura (aquela considerada rígida e definitiva), sendo, ao invés disso, onipresente nos ciclos sazonais da agricultura. Nos locais onde essas tecnologias coabitam, como nas plantações da costa mediterrânea, a agricultura desempenha um papel construtivo e as estruturas arquitetônicas se tornam parte da energia produtora natural.

Walter de Maria, The Lightning Field, 1973-1979. Novo México.



Arquitetura/Agricultura, modelo conceitual, coleção FRAC, Orléans, 2005.



Plantação de limão no Lago de Garda
(de Bernard Rudofsky, Architecture without Architects, Academy Editions, London, 1981).

Olhares

JOSÉ CARLOS MARTINS
Localização: Rio de Janeiro, Brasil.





ANTONIO MACHADO
Localização: Verona, Itália.



ANTONIO MACHADO
Localização: Verona, Itália.



CLARA TROIA HOMEM DE MELO

Localização: São Paulo, Brasil.



CLARA TROIA HOMEM DE MELO

Localização: São Paulo, Brasil.





JULIA FRENK

Localização: Portugal.



FERNANDO FERNANDES

Localização: Rio de Janeiro, Brasil.



FERNANDO FERNANDES

Localização: Rio de Janeiro, Brasil.



FERNANDO FERNANDES

Localização: Rio de Janeiro, Brasil.



Contracondutas: ação político-pedagógica

Editado por: Ana Carolina Tonetti... [et al.]

Editora da Cidade, 1ª edição, 2017

Por Beatriz Carneiro e Thaís Aquino

Após uma série de investigações sobre as obras do terminal 3 do Aeroporto Internacional de Guarulhos em 2013 deflagrar situações de trabalho análogas à escravidão, uma iniciativa governamental direcionou parte da multa aplicada à então construtora acusada pela infração, OAS, para Escola da Cidade. Com isso, entre 2016 e 2017, o curso de graduação da faculdade de Arquitetura e Urbanismo, sediada em São Paulo, deu início a uma análise pedagógica para averiguar casos de exploração durante o exercício da função nos canteiros de obras brasileiros.

Como um dos resultados dessa extensa pesquisa que relacionou alunos, professores e profissionais de outras áreas, foi produzido o livro *Contracondutas* (Editora da Cidade, 2017), uma compilação de textos que constroem espaços de diálogo e repensam a temática da construção civil hoje. Sob edição de Ana Carolina Tonetti, Ligia Nobre, Gilberto Mariotti e Joana Barossi, a publicação traz a simbiose de reflexões que alimentaram a pesquisa, como questionamento da posição da profissão atualmente.

Dividido em três assuntos principais, o livro coloca em xeque os desafios que temos hoje como arquitetos e urbanistas, principalmente sob o enfoque da política, dos projetos de grandes infraestruturas e das migrações. Brasileiros e estrangeiros discutem outros casos específicos de abafamento de grupos sociais por medidas governamentais, como a influência da cartografia oficial na obra da Hidrelétrica de Belo Monte, em Belo Monte: *Contracartografias e contranarrativas de uma obra polêmica* (p. 397), por Karina Leitão e o apagamento da presença indígena com a construção de Brasília, tema elaborado em *Fragmentos de uma arqueologia da Terra* (p. 431), por Paulo Tavares. Da mesma forma, são apontados impactos globais e novos paradigmas da profissão entremeadas em diferentes papéis e na problemática da atuação da arquitetura frente sistemas políticos superiores em textos como *Arquitetura como uma tecnologia política* (p. 47), por Felicity D. Scott e *Quem faz projeto?* (p. 253), por Mel Dodd.

A costura desses assuntos extrapola sua motivação inicial, pois traz, em si um posicionamento crítico frente à profissão, expondo as arquitetas e arquitetos como peça política de manipulação de uma conjuntura social. Em qual medida se atua para um bem comum?



Departamento de
Arquitetura
e Urbanismo
PUC-Rio