

PRUMO

#8

Revista do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio
Vol. 5 | Nº 08 | março de 2020

NÃO TEMA

Ana Mannarino
Ana Marcela França
Carlos Eduardo Pinto
Denis Silva Rezende

Edson Rodrigues de Aro
Elizabeth Garcia
Elvert Durán Vivanco

Guilherme Bueno
Karina Martins de Souza
Lilian Soares

Maíra Machado-Martins
Patricia Maya-Monteiro
Otavio Leonídio

PRUMO Nº 8

Revista do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio

ISSN 2446-7340



Departamento de
Arquitetura
e Urbanismo
PUC-Rio

Editoria

Editor responsável
Silvio Dias

Editor desse número
Equipe Prumo

Conselho editorial

Abílio Guerra
Alder Catunda
Ana Paula Polizzo
Antonio Sena
Carlos Eduardo Spencer
Claudia P. Costa Cabral
Fernando Betim
Fernando Espósito
Guilherme Wisnick
Horacio Torrent
James Miyamoto
João Masao Kamita
José Kipper Kós
Maria Fernanda Lemos
Otávio Leonídio
Rachel Coutinho
Renato Anelli
Roberta Krahe Edelweiss
Rosângela Cavallazzi
Silvio Dias
Sylvia Ficher
Tamara Cohen Egler
Teresa Valsassina Heitor
Vera Hazan

Colaboradores deste número

Beatriz Carneiro
Caio Calafate
Henrique Carvalho Delarue
Luyza De Luca
Pedro Varella
Petar Vrcibradic

Autores dos artigos

Ana Mannarino
Ana Marcela França
Carlos Eduardo Pinto
Denis Silva Rezende
Edson Rodrigues de Aro
Elizabeth Garcia
Elvert Durán Vivanco
Guilherme Bueno
Karina Martins de Souza
Lilian Soares
Maíra Machado-Martins
Patricia Maya-Monteiro
Otavio Leonídio

Pareceristas

Ana Carmen Jara
Antonio Sena
Dely Bentes
Fernando Espósito
James Miyamoto
Silvio Dias
Verônica Natividade

Estagiários / Equipe Prumo

Luyza De Luca
Nathália Valente

Edição / Revisão
Equipe Prumo

Diagramação
Equipe Prumo

Capa
Equipe Prumo

Fotografias

Géromine Guedes
Giuliana Polizzi
Johannes Mirwald
Lotte Flora Arnaszus
Maria Mikou
Marine Le Bouteiller
Minne Mensing

--

E-mail: arquiteturaprumo@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 responsabilidade de seus autores.

A revista PRUMO, do Departamento de Arquitetura e Urbanismo (DAU) da PUC-Rio, se pretende como um espaço democrático de reflexões críticas por meio de artigos 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 de qualidade arquitetônica, que refletem, de certa maneira, os princípios que estruturam os nossos programas de Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Pós-graduação em Arquitetura.

A PRUMO resulta da dedicação de professores e alunos do DAU/PUC-Rio e da colaboração de autores de diferentes instituições nacionais e estrangeiras, que, generosamente, dividem conosco suas ideias e seus questionamentos.

Estruturada em diferentes seções, a revista busca a participação ampla da comunidade acadêmica, por meio da discussão de temas muitas vezes polêmicos e sempre de grande impacto sobre a vida cotidiana e o futuro das cidades. São aceitos artigos científicos, reportagens, relatos de experiência profissional ou projetos, resenhas de livros, traduções e entrevistas nas áreas de interesse da revista.

Desejamos a todos uma boa leitura!

Sumário

EDITORIAL **06**

ARTIGO **60**

Fóruns Híbridos de Participação — no sentido de melhores práticas para a construção da cidade
por Patricia Maya-Monteiro e Máira Machado-Martins

ENTREVISTA **08**

EUI-SUNG YI
por Petar Vrcibradic

ARTIGO **76**

Gesto Furtivo
por Lilian Soares

ARTIGO **22**

A razão agoniza em uma casa vazia: o modernismo arquitetônico no filme O DESAFIO
por Carlos Eduardo Pinto

ARTIGO **82**

Arabesco e Grotresco na arquitetura de Peter Eisenman
por Elizabeth Garcia e Otavio Leonídio

ARTIGO **32**

História escrita com imagens: As fotografias dos profetas de Congonhas do Campo por Marcel Gautherot
por Ana Mannarino

ARTIGO **86**

Oikema, de Claude-Nicolas Ledoux: Arquitetura para Libertinos?
por Guilherme Bueno

ENSAIO **46**

Da Referência à Abstração: um ensaio sobre o diagrama como ponto de inflexão no projeto arquitetônico
por Henrique Carvalho Delarue

ARTIGO **110**

Paisagem e natureza na arte contemporânea: ressignificações do espaço e experiência da obra
por Ana Marcela França

ENTREVISTA **122**

Uma conversa com o escritório GRU.A — a praia e o tempo
por Beatriz Carneiro e Luyza De Luca

ENSAIO **174**

Oficina sobreterritório: um estudo sobre os Arealis de Itaguaí
por Beatriz Carneiro

PROJETO **128**

a praia e o tempo
por Pedro Varella e Caio Calafate

OLHARES **180**

ARTIGO **144**

A tríade influenciadora dos espaços residuais: duas perspectivas
por Karina Martins de Souza

RESENHA **195**

8 Reações para o Depois, ENTRE
por Luyza De Luca

ARTIGO **152**

ECO-VERNACULAR; um espaço para o diálogo entre os conhecimentos tradicionais e novos cenários para sustentabilidade: Caso de estudo: exposição "PRATO DE QUÊ?" - MUSEU DO AMANHÃ
por Elvert Vivanco, Alice Ribeiro e João Victor de Melo

ARTIGO **164**

Análise dos indicadores de mobilidade urbana do Programa de Desenvolvimento Institucional Integrado — PDI: estudo dos municípios apoiados pelo TCE/MT
por Denis Silva Rezende e Edson Rodrigues de Aro

Editorial

Equipe Prumo

Decidimos para este número oito da Revista PRUMO, diferentemente das edições anteriores, em não ter um tema específico. Aceitamos a multiplicidade de pensamentos como uma atitude de resistência democrática diante dos ataques despropositados à ciência, à cultura e à *intelligentsia* nacional. Daí nasceu NÃO TEMA – um rearranjo de palavras que à época, ecoava menos como um sinal de alerta, mas um conforto num tempo futuro, frente ao presente que se mostrava por demais obscuro. Mal sabíamos, então, que as páginas da história, ainda por se escrever, se mostrariam ainda mais sombrias e duvidosas. O mundo, como já se disse, talvez nunca mais seja o mesmo. Não tema. A luz que nos tira da escuridão, como já se sabe, é o conhecimento. Os desafios há anos apontados por pesquisadores nas universidades e autores em livros e artigos especializados parecem bater à porta. Não há vidência do apocalipse pois, como já se adivinhava, é na academia que irá se rabiscar o futuro. Não tema. Nunca a ciência se fez tão necessária e urgente e ao mesmo tempo, tão questionada ao ponto de alguns, ainda que poucos, encontrarem espaço para duvidar da redondeza da Terra, ao invés de questionarem a desigualdade das cidades do planeta, ou a falta de saneamento de nossos quintais urbanos. Não tema. Lançamos esta edição da Revista PRUMO em meio a uma das maiores crises recentes da humanidade, mas talvez ainda

não tenha passado da hora de repensarmos a arquitetura, o urbanismo, as sociedades e nosso lugar na Terra. É na pluralidade de ideias que vamos desdobrar perspectivas ainda impensadas. Esse caleidoscópio de temas é também, NÃO TEMA.

Assim, começamos com uma entrevista realizada por Petar Vrcibradic com o arquiteto e urbanista Eui-Sung Yi, sócio do arquiteto norte-americano Thom Mayne e que lidera projetos urbanos com foco em pesquisa ambientados na Ásia.

Aqui no ocidente, Carlos Eduardo de Pinto traça uma reflexão do ponto de vista arquitetônico da casa vazia no filme, *O Desafio*, de Paulo Saraceni.

Ainda no campo das imagens, Ana Mannarino analisa, através de fotografias, as obras de Congonhas do Campo do fotógrafo Marcel Gautherot.

Henrique Delarue, em seu ensaio explora a múltiplas facetas do diagrama na arquitetura e seu uso potencial como ignição do processo de projeto.

Maíra Machado Martins e Patricia Maya Monteiro descrevem os resultados do processo de projeto de extensão “*A praça, a rua e o bairro*”, que teve como cenário dois baixios do bairro de Laranjeiras.

Lilian Soares, em seu artigo, Gesto Furtivo, procura iniciar uma reflexão sobre o ato de desenhar e seu gesto, tendo como pano de fundo a linguagem das obras de Cy Twombly e o filme “*Cave of forgotten dreams*”.

Elizabeth Garcia e Otavio Leonídio destacam a eficácia dos conceitos de Arabesco e Grotresco na arquitetura “entre” de Peter Eisenman evocando todo um sistema de conceitos e metodologias que conduziram sincronicamente o seu trabalho.

Guilherme Bueno a partir da Oikema, um bordel projetado por Claude-Nicolas Ledoux em 1804, discute o papel da arquitetura como mediadora de sensações na experiência pública e privada.

Ana Marcela França discute em “Paisagem e natureza na arte contemporânea”, o embate entre natureza e cultura a partir das instalações artísticas realizadas desde os anos 1970 até a atualidade.

Na sequência, mas numa vertente diversa do mesmo tópico, os arquitetos Pedro Varella e Caio Calafate, sócios do escritório carioca GRUA, conversaram com a PRUMO sobre o projeto “*A Praia e o Tempo*” desenvolvido em 2018 para a nona edição do *TEMPO Festival*.

Em seu artigo, Karina Martins usa a tríade funcionalidade, visibilidade e densidade técnica para relacionar os espaços residuais urbanos com o conceito de urbanismo de fragmentação.

Elvert Duran, Alice Alves e João Victor Correia em ECO-VERNACULAR, buscam o diálogo entre conhecimentos tradicionais e novos cenários da sustentabilidade, tendo como ponto de partida a exposição “*Prato de quê?*”, realizada no Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro.

Denis Rezende e Edson Aro, analisam os indicadores de mobilidade urbana utilizados no Programa de Desenvolvimento Institucional Integrado – PDI, nos municípios do estado do Mato Grosso.

Beatriz Carneiro documenta a Oficina sobre Território, ocorrida em 2018 – Uma iniciativa do grupo de estudantes organizadores da nona edição da Semana de Arquitetura da PUC-Rio e jovens arquitetos brasileiros.

Boa leitura e não tema!

entrevista

EUI-SUNG YI



Eui Sung Yi é arquiteto e urbanista formado pela Cornell University (B. Arch) e mestre pela Harvard University (M.Arch II). Professor adjunto assistente na UCLA (University of California, Los Angeles) e Diretor do Now Institute, além de palestrante em diversas universidades pelo mundo. Yi também atua como sócio no Morphosis, onde, juntamente com Thom Mayne, lidera projetos com foco na Ásia e no desenho urbano em geral.

“Agora, cabe a nós, arquitetos, recuperar o território do projeto geoespacial e de infraestrutura e da discussão de políticas urbanas em pé de igualdade com os planejadores.”

ENTREVISTA CONCEDIDA A:

PETAR VRCIBRADIC

Arquiteto e Urbanista formado pela FAU/UFRJ, possui mestrado pela Columbia University e cursa o doutorado no PROARQ/UFRJ. Foi professor substituto de Projeto de Arquitetura na FAU/UFRF e coautor do livro Reinventando as Habitações de Interesse Social (Letra Capital, 2014).

Contato: vpetar.arch@gmail.com

Entrevista conduzida em inglês e traduzida pelo autor.

1.

Morphosis é o escritório de arquitetura e urbanismo localizado em Los Angeles. A empresa é liderada pelo arquiteto Thom Mayne, figura conhecida no cenário internacional e recipiente do prêmio Pritzker em 2005.

2.

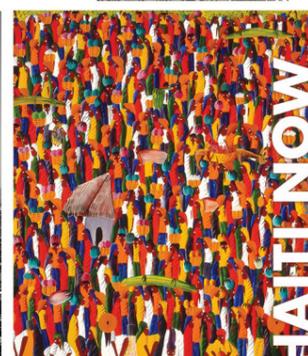
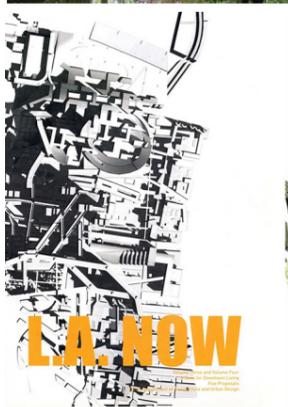
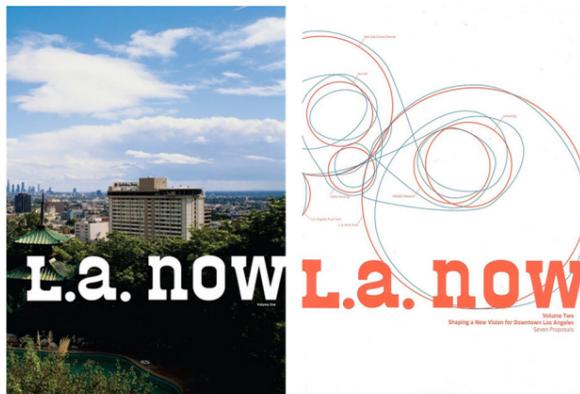
O STEM é uma modalidade de currículo acadêmico baseado na ideia de educar os alunos em quatro disciplinas específicas — ciência, tecnologia, engenharia e matemática — em uma abordagem interdisciplinar e aplicada. Em vez de ensinar as quatro disciplinas como disciplinas separadas e estanques, o STEM as integra em um paradigma de aprendizado coeso, baseado em aplicações no mundo real.

Sr. Yi, obrigado pela disponibilidade em conversar conosco. Eu gostaria de começar simplesmente perguntando o que é o *Now Institute* e como foi criado?

EYI: O *Now Institute* é um instituto de pesquisa em sustentabilidade urbana, ligado ao Morphosis e liderado por Thom Mayne e por mim. Tudo começou em 2001, a partir da combinação de duas forças distintas. Uma delas foi Richard Koshalek, ex-diretor do MOCA (Museum of Contemporary Art, Los Angeles) e que, na época, presidia o *Art Center College in Design*, em Pasadena. Ele entrou em contato com Thom a fim de idealizar uma organização que reunisse acadêmicos para abordar algumas das questões culturais e urbanas prementes em cidades por todo o mundo.

Em segundo lugar, eu estava observando nossos pares nos programas *STEM (Science, Technology, Engineering and Mathematics)*. Esses acadêmicos trabalham em colaboração com investidores, desenvolvedores, empresas e agências governamentais. Quando você olha para esses grupos de pesquisadores da área de medicina, por exemplo, eles podem estar estudando um novo tratamento contra a Aids ou o câncer. Por via de regra eles estarão trabalhando com vários parceiros e em múltiplas plataformas ao mesmo tempo. Assim nós começamos a nos perguntar por que ninguém estava fazendo algo semelhante com arquitetura e desenho urbano.

Esses dois componentes se juntaram para formar o *Now Institute*. Nos primeiros cinco anos, nossa pesquisa envolvia o estudo de certos tipos de ativos urbanos e certos tipos de problemas que a cidade de Los Angeles estava enfrentando. Esses estudos foram publicados numa série de cinco livros que chamamos de “*L.A. Now*”. Eventualmente, começamos a expandir e encontrar oportunidades para trabalhar com outras instituições como a prefeitura de Nova Orleans, Madri, Pequim e a República do Haiti. No momento, estamos estudando áreas alternativas em diferentes partes da Ásia e também dos Estados Unidos.



Now Institute

Monografias produzidas pelo Instituto

Além disso, nosso pensamento se conecta ao fato histórico de que, nos anos 70, havia uma separação bem definida entre planejamento urbano e projeto urbano. Os planejadores se aprofundaram nas áreas de zoneamento e políticas públicas, enquanto os projetistas propunham e elaboravam projetos urbanos. Com o passar do tempo, os planejadores, com sua expertise em formulação de políticas, tornaram-se muito mais poderosos em termos de sua influência na evolução das cidades.

Agora, cabe a nós, arquitetos, recuperar o território do projeto geoespacial e de infraestrutura e da discussão de políticas urbanas em pé de igualdade com os planejadores. Esse foi, em linhas gerais, o ambiente no qual o Instituto foi gestado.

Isso se conecta, de certa forma, a uma discussão que está em andamento há algumas décadas — sobre o papel do arquiteto na sociedade. Como ir além do formato cliente / projeto / escritório? Isso foi aventado, no passado, por grupos como o Archigram, os Metabolistas, o Time X e assim por diante. O que você está descrevendo é, ao mesmo tempo, bem diferente, mais objetivo. A pergunta é: algum desses grupos nas décadas de 60 e 70 influenciou ou dialogou com a maneira como você opera?

EYI: Acredito que sim, mas a conexão não parece óbvia. Quando você olha para o Team X, o Archigram ou os Metabolistas, eles apresentam tomadas de posição em relação a questões como comunidade, política ou até cultura pop. Seus projetos não eram “projetos reais” no sentido em que não se pretendia construí-los. No entanto, eles eram como alegorias. Se mani-

3.

Burning Man é um encontro anual de nove dias no deserto de Nevada, que inclui apresentações artísticas, instalações e música. O site oficial informa que o “Burning Man não é um festival. Burning Man é uma comunidade. Uma cidade temporária. Um movimento cultural global baseado em princípios práticos”.

4.

Livro de Robert Venturi, Denise Scott-Brown e Steven Izenour, publicado em 1972.

festavam com um avatar, representativo de uma proposta arquitetônica ou de planejamento. Eles incorporavam, em seus projetos hipotéticos, respostas a problemas do mundo real.

Considere, por exemplo, alguns dos principais projetos do Archigram, como Instant City ou Walking City. Por trás de todos aqueles balões coloridos e tendas que caem do céu em Instant City, está uma questão profunda. Uma cidade precisa de história?

Da mesma forma, com Walking City, todas aquelas grandes máquinas marchando pelo mundo. Uma cidade precisa de um terreno? Em última análise, o que é uma cidade? A cidade é baseada em comunhão ou troca? Ou ela realmente precisa de terra-firma, e coisas que chamamos de edifícios e infraestrutura?

Hoje em dia, eu reflito sobre o Burning Man. Eu o tenho estudado desde o início. É um grande experimento social. É exatamente o que o Archigram estava fazendo. Estamos falando de uma comunidade inteira baseada apenas na troca de questões e desejos entre completos estranhos. No entanto, eles possuem uma história? Claro que não. Eles têm um terreno? Não num sentido estrito, mas uma espécie de cabala coletiva. Acho que o Archigram prefaciou, há muito tempo, uma série de questões que agora estão sendo permeadas em fenômenos como o Burning Man.

Veja os Metabolistas. Nenhum de seus projetos se encontra numa área urbanizada, dentro de uma cidade. Eles eram situados naquilo que poderíamos chamar de elementos — ar, água, terra. Eles estão no céu, como a Cidade no Ar de Isozaki. Às vezes, eles estão em uma paisagem genérica como a Cidade Agrícola de Kurokawa. Nenhum deles está realmente dentro de Tóquio.

Tóquio é uma cidade sagrada e havia acabado de ser bombardeada. Os Metabolistas, por mais avançados e futuristas que fossem, sabiam que não deveriam intervir no precioso carma daquela cidade. Dessa forma, cada um desses projetos, olhando para além de todo o espetáculo trazido por aqueles projetos, eles tinham respostas incríveis, bonitas e sensíveis a alguma questão importante.

“ Eu acho que o arquiteto precisa se expandir e abraçar a ideia de que o design não se resume a estética. Também é solução de problemas. ”

Já com o Team X, tudo tinha a ver com escala e o papel da escala em relação à infraestrutura. Algo que os CIAMs não lidaram.

Eu estava conversando com Thom sobre isso outro dia. Pensando nesses arquitetos ditos utópicos. Talvez eles tenham nascido na época errada. Talvez algumas de suas ideias fossem mais adequadas num outro tempo. Para os dias de hoje.

O Archigram propôs uma cidade coberta por telas e mídia. Não se via a arquitetura. Naquela época, aquilo espelhava Learning from Las Vegas, onde toda a premissa era a ausência de arquitetura. Sinalização total, mídia total. Hoje em dia, acho que estamos nos aproximando desse território.

Em suma, para responder à sua pergunta, acho que existe uma conexão, mas requer alguma compreensão contextual da missão original daqueles arquitetos.

As interpretações que você elaborou desses grupos são muito esclarecedoras. Hoje, por um lado, temos questões prementes (emergência climática, desigualdade de riqueza, tecnologias disruptivas e assim por diante) e, por outro lado, você tem a formação dos arquitetos que teria evoluído bastante dos tempos do Archigram até hoje. Na sua opinião, quais são as particularidades desse nosso conjunto de habilidades que seriam relevantes ou úteis ao lidar com os problemas dos quais você falou?

EYI: Eu acho que o arquiteto precisa se expandir e abraçar a ideia de que o design não se resume a estética. Também é solução de problemas. Para resolver problemas, é preciso ter



Now Institute

Haiti Now, Canal em Cap Haitien

a capacidade de ser curioso, absorver, aceitar e aprender sobre essas outras questões que vão além da forma, programa e exequibilidade.

Eu acho que uma dessas questões surgiu com a quebra do mercado global em 2008-2009, onde muitos arquitetos perderam seus empregos. Eu me lembro de alguns de meus amigos que tiveram seus empregos preservados em contraste com aqueles que ingressaram no campo da consultoria estratégica. A consultoria estratégica não se trata de aconselhar o cliente sobre a forma ou acabamento de alguma superfície ou elemento do edifício. Tem a ver com uma questão organizacional ou com a expansão de um desejo estratégico que um cliente possui.

Obviamente, ocorreu num momento de crise econômica. Os clientes tiveram que repensar e redefinir, de forma ampla, suas estratégias e modelos de negócios. Nesse contexto, alguns arquitetos surgiram e começaram a ajudá-los. Naturalmente, eles não teriam êxito falando apenas sobre seu repertório arquitetônico. Em relação a isso, acho que adquirir e ampliar capacidades é essencial. Se você se acostumar com o pensamento estratégico, poderá estabelecer uma direção ou lógica geral e depois entrar com o design.

Quando estou com clientes e eles perguntam por que nossas propostas têm uma determinada estética, dou a eles uma resposta muito simples. Numa certa altura, psicologicamente, você irá ter o desejo de externar uma identidade. Essa identidade

de vem de algum tipo de qualidade gráfica, formal ou icônica, que representa uma empresa ou um indivíduo.

Quando falo disso com os clientes, me refiro à uma dialética na qual se tem, por um lado, tecnologia e estratégia onde há um desejo de ser onipresente e igualitário. Imediatamente depois disso, o desejo por diferenciação e identidade decorre naturalmente. A noção de diferenciação é exatamente onde a palavra *design* envolve proposições estéticas ou espaciais.

Essa noção de design, na minha interação com um determinado cliente, vem da solução de problemas. Se os arquitetos podem realmente abraçar essas duas faces do design, sendo: parte 1, necessidades equitativas e igualitárias, *versus* parte 2, diferenciação, acho que teríamos uma melhor capacidade de moldar os desejos de nossos clientes e os espaços com os quais estão envolvidos. Mesmo assim, acredito que os arquitetos, de uma maneira geral, ainda estão muito absorvidos com a autonomia da imagem.

Eu vejo isso como um problema pelo qual muitos jovens arquitetos ainda estão passando. Ser capaz de assessorar um cliente em tomadas de decisão desafiadoras e estratégicas é fundamental e exige tanto esforço quanto o design em si. Pelo menos, é assim que vejo os dois lados dessa moeda.

Metade dos projetos do Instituto ficam em países pobres. O design não trata de criar formas atraentes e complexas. Tem a ver principalmente com estratégia.

Em um deles, a UNESCO nos encarregou de despoluir o rio em Cap-Haitien. O objetivo era ajudar o Haiti a ter alguma sustentabilidade econômica proveniente do turismo e não depender tanto de doações.

Nada disso se trata de projetar a partir de uma posição estética. Procede de discutir determinados ativos, que são políticos, geográficos, comunitários e repensá-los, a fim de alavancar milhões de dólares para ajudar na reconstrução do Haiti.

Para mim, o momento mais interessante foi quando estávamos no Banco Mundial em Washington DC, apresentando um pedido de financiamento de cinco milhões de dólares para o Haiti. Tivemos êxito na liberação desses recursos para o seu setor turístico porque conseguimos organizar os dados de tal forma que pudemos transmitir uma ideia bastante complexa.

Voltando à sua pergunta, a economia por aqui ainda está ruim. Há muitos jovens sem emprego. Penso que, se formos devidamente treinados, devemos ter a capacidade de olhar para uma situação, seja ela qual for, e dizer ok, como podemos torná-la melhor? Nem sempre será apenas por meio de espaço e forma. Acredito que temos a capacidade de fazê-lo estrategicamente.

Ok, você descreveu brevemente algumas das abordagens que o Instituto usa junto à grupos de clientes. Nessa linha, imagino que deve ser útil contar com a liderança de Thom (Mayne) trabalhando ao seu lado, mas também como uma espécie de figura de proa. Além disso, você poderia elaborar um pouco mais sobre o programa e a estrutura do Instituto?

EYI: Claro, para nós, Thom é uma figura de proa e um farol. No entanto, uma coisa que percebemos desde o início é que somos conhecidos apenas no campo da arquitetura. Considerando isso, tivemos que recorrer a outras bandeiras. Uma delas, na época, era a UCLA (Universidade da Califórnia, Los Angeles), que é uma instituição mundialmente conhecida. Nosso outro cartão de visitas era o fato de que Thom fazia parte do PCAH (Comitê de Presidentes de Artes e Humanidades) para o presidente Obama. Esta também é uma instituição reconhecida, especialmente para pessoas do setor público. Isso

ajudou o instituto a obter alguma tração inicial com diferentes grupos de clientes, como governos por exemplo. São coisas que te permitem passar pela “primeira porta”.

Numa próxima rodada, algum funcionário do governo poderá designar um arquiteto para interagir com você. Essa pessoa provavelmente reconhece Thom. Daí uma segunda porta se abre. Então você pode falar sobre minúcias e é aí que entramos com nossa pesquisa.

Para o Haiti, produzimos um livro de 740 páginas com nossos estudos. Fomos a única equipe que entrou nesse nível de detalhe. Acho que eles viram que nos importávamos com os problemas deles e que estávamos comprometidos com o projeto.

Em cada nível há diferentes tipos de chaves que conduzem a uma próxima rodada. No Haiti, conseguimos ir até o primeiro ministro. Nesse estágio, depende-se muito de confiança e respeito. Empatia é algo importantíssimo.

Sobre sua segunda pergunta, nossa organização é a seguinte; o instituto opera com 10 a 15 pesquisadores de pós-graduação. Isso seria equivalente a um *M. Arch II* (programa de mestrado em arquitetura) em qualquer outra instituição. Eles normalmente têm entre 20 e 30 anos. Primeiro, ensinamos a eles como pesquisar — mas não pesquisar cegamente. Pesquisar para se chegar a uma posição.

Eu digo a eles para olharem o problema como um advogado que defende uma causa. Você assume uma posição que deseja manter como estratégia. Quando um advogado é acionado, ele traz consigo uma pilha de evidências. E aquela é sua pesquisa. É o que eles têm de fazer. Esse tipo de analogia os ajuda a internalizar o tipo de solução de problemas do qual estamos falando. Além disso, essa forma de pensar se reflete em nossa abordagem junto a uma determinada comunidade e seus problemas.

5.

Nos EUA, existem alguns tipos de programas de pós-graduação em arquitetura. Os mais comuns são o M. Arch I e o M. Arch II. O M. Arch I é tipicamente um programa de três anos destinado a estudantes que não possuem um diploma profissional em arquitetura. O M. Arch II geralmente compreende de dois a três semestres e é para estudantes que já são bacharelados em Arquitetura.

Essa é uma parte importante do programa. Treinar nosso grupo para pensar estrategicamente. Isso leva tempo. Dois ou três meses, na maioria dos casos. Muitos dos nossos alunos mais jovens chegam até nós com uma certa mentalidade, que prioriza a forma e concatenações espaciais. Nós nos propusemos a abrir uma outra parte de suas cabeças a fim de colocar em ação o conhecimento tático, estratégico e focado.

Uma vez que eles começam a interagir com algum cliente ou um funcionário de governo que lhes atiram todos os tipos de solicitações e perguntas, nossos alunos começam a se acostumar com o tipo de trabalho que estamos fazendo no instituto.

Todo o programa é dividido em três partes: um, pesquisa; dois, formação de problemas; e três, especulação ou proposta. É assim que este programa, que tem um ano de duração, é estruturado.

Foi a partir de todo esse treinamento rigoroso que saíram esses livros: *Haiti Now*, *Culture Now* e toda a série *L.A. Now*. Tudo veio do mesmo formato. Quando os alunos terminam o programa, depois de um ano fazendo esse tipo de trabalho, posso dizer que o cérebro deles muda. Eles adquirem a capacidade de analisar fatos e evidências, com uma mentalidade crítica, com um certo nível de dúvida, e com habilidade em formular hipóteses.

Isso se conecta ao seu ponto anterior sobre a educação do arquiteto. Você alega que não é mais suficiente estar apto a projetar e construir formas arquitetônicas e que o arquiteto precisa se expandir de modo a conseguir responder aos problemas que as sociedades enfrentam hoje em dia. Você mencionou 2008 e acho difícil dizer se ainda estamos na ressaca dessa crise ou já em outra; o fato é que os atuais estudantes de graduação e os jovens recém-formados aqui no Brasil estão muito preocupados com a questão do emprego. Acho que ainda mais do que quando me formei, há 20 anos. Em paralelo, vejo muito entusiasmo por iniciativas como o *Now Institute*. Ainda assim, já se pode falar na consolidação desse modelo? Em outras palavras, é economicamente viável trabalhar fora da caixa?

EYI: Não, a menos que você se permita ingressar em uma organização que já esteja trabalhando nessas esferas estratégicas. Para responder à sua pergunta, digamos que alguém já esteja trabalhando em um escritório de arquitetura — eu acredito que ainda há um benefício nisso. Se essa pessoa aprender a fazer algo pela perspectiva dos negócios, aprender a trabalhar com pessoas de outras áreas ou manifestar alguma disciplina e compromisso com um objetivo maior. Eu acho que esse tipo de treinamento é sempre importante, não importa quem você é.

Agora, o mercado pode estar pedindo alguma outra coisa. Algumas organizações podem precisar de alguém para pensar como um arquiteto. Talvez estejam querendo alcançar algum objetivo para o qual é benéfica a presença de alguém que saiba pensar hiper-estrategicamente, como um arquiteto é treinado a fazer. Se um arquiteto perceber essa oportunidade, na verdade, seria bom abordá-las e dizer — “entendo o

que você está tentando fazer, mas está faltando uma roda adicional na sua máquina e posso ajudá-lo com isso”.

O que estou tentando descrever é um modelo que tem mais a ver com o alinhamento dos objetivos das pessoas, mas também algo que, ao mesmo tempo, valida a arquitetura. Tornam a arquitetura e o design relevantes.

Em outras palavras, como você testa a relevância do design? Para mim, pessoalmente, isso tem a ver com ir além de simples questões subjetivas sobre estética e se envolver com plataformas mais objetivas e inclusivas para lidar com questões maiores. As pessoas ficariam surpresas com o que um arquiteto é capaz de fazer. Não se trata apenas de dizer — “a madeira vai aqui, o metal vai lá, certo”? Eu acho que existe um potencial maior para isso.

Isto posto, serei o primeiro a dizer que adoro um belo design e tenho prazer com isso. A questão é que pensar estrategicamente não limita o arquiteto. Todos nós temos esse lado, portanto vejo uma capacidade maior da presença do arquiteto nos negócios e na formulação de políticas globais.

O Instituto já esteve envolvido com alguma iniciativa na América do Sul? Isso seria algo que você teria interesse em fazer? Vocês têm algo em mente para o evento UIA 2020 no Rio?

EYI: Estamos à procura de uma oportunidade na América do Sul. Estive no Brasil há muito tempo e tive a melhor experiência educacional da minha vida. Definitivamente, queremos nos aproximar de lugares como o Brasil. Acabamos de encerrar nosso período na UCLA e atualmente, estamos associados ao *SCI-Arc (Southern California Institute of Architecture)*. O SCI-Arc tem atualmente um programa que desejam levar à todas as Américas. É o contrário do que todo mundo está fazendo, que é atravessar o Pacífico em direção à China. Temos propostas para trabalhar em Medellín e Bogotá. Estamos muito motivados a estudar o Brasil e, especialmente o Rio. Se você souber de alguma entidade que possa trabalhar conosco, nós adoraríamos.

Mr. Yi, thank you for taking the time to talk to us. I want to start very simply just by asking you what is *The Now Institute* and how did it come about?

EYI: *The Now Institute* is an urban sustainability research institute that is connected to *Morphosis* ¹ and led by Thom Mayne and myself. It all started back in 2001 by combining two different forces. One of them was Richard Koshalek who was a former head of *MOCA (Museum of Contemporary Art, Los Angeles)* and, at that time, led the *Art Center College in Design* in Pasadena. He approached Thom to envision an organization that would unite academics to tackle some of the pressing cultural and urban issues concerning cities worldwide.

Second, I was looking at our brethren in the *STEM (Science, Technology, Engineering and Mathematics)* ² programs and watching their academics working in collaboration with real-life investors, developers, enterprises and government agencies. As an example, when you look at groups of researchers in the medicine field, researching the next AIDS or cancer treatment, they would most likely be working across different partners and platforms. We started to ask ourselves why no one was doing something similar with urban design and architecture.

These two components joined to form *The Now Institute*. For the first five years, our research had to do with studying certain types of assets and certain types of problems that the city of Los Angeles was facing. We published a series of five *L.A. Now* books. Eventually, it led to working with different agencies like the City of New Orleans, Madrid, Beijing and the Republic of Haiti. We are now looking at more alternative sections in different parts of Asia and other parts of the United States.

In addition, our thinking connects with the historical fact that, in the 1970's, there was a well-defined separation between urban planning and urban design. Planners went to work with policy as the designers went on to propose and draw urban schemes. As time went on, the planners, with their policy-making background, became much more powerful in terms of influencing the evolution of a city.

It now turns onto us architects to reclaim the territory of geospatial and infrastructural design. To go hand in hand with urban planners in the discussion over policy. That is roughly the larger background or the sort of environment in which The Institute was formed.

This connects, in a way, with a discussion that is going on for some decades now — regarding the role of the architect in general. How to get beyond the client/commission/office format. This was framed in the past by groups like Archigram, the Metabolists, Team X and so on. What you are describing is also something quite different, more objective. The question is did any of those groups in the 60's and 70's influence or dialogue with the way you operate at all?

1.

Morphosis is an architectural and urban design firm based in Los Angeles. The company is led by Thom Mayne, an internationally renowned architect and recipient of the Pritzker Prize in 2005.

2.

STEM is a curriculum based on the idea of educating students in four specific disciplines — science, technology, engineering and mathematics — in an interdisciplinary and applied approach. Rather than teach the four disciplines as separate and discrete subjects, STEM integrates them into a cohesive learning paradigm based on real-world applications.

EYI: They do, but the connection might not be so obvious. When you look at Team X, Archigram or the Metabolists, they were all coming from a reactionary position regarding subjects like community, politics or pop culture. They were not “real projects” in the sense that they were not meant to be built. Instead, they meant to be allegorical in the sense that they had a representative avatar of an architectural or planning construct. They had embedded within its design an answer to real-world problems.

For example, consider some of Archigram's major projects like *Instant City* or *Walking City*. Behind all the colorful balloons and tents coming down in *Instant City*, the real question they were asking was — does a city need history? Then again, in *Walking City*, all those big machines marching across the world - does a city need a site? Ultimately, what is a city? Is a city based on communion or exchange or does it actually need *terra-firma*, with things that you and I call buildings and infrastructure?

These days, I look at *Burning Man* ³. I have been studying it from day one. It is just a great social exercise. It is exactly what Archigram was doing. We are talking about an entire community based on just exchange of issues and desires between random people. However, do they have history? Of course not. Do they have a site? Not like a legal site but, basically, a collective *Cabal*. I think Archigram prefaced a long time ago some of the issues that are now being permeated from things like Burning Man.

You look at the Metabolists. At each one of their projects, none of them is in an urbanized area, a city. They are placed in what we could call the elements — air, water, land. They are up in the sky, like Isozaki's *City in the Air*. Sometimes, they are out in a generic landscape like *Agricultural City* by Kurokawa. None of them is actually within Tokyo.

Tokyo is a sacred city and it had just gotten bombed. The Metabolists, no matter how advanced and futuristic they were, they knew they had no right to intervene in the precious karma of that city. For each one of these projects, looking past the whole spectacle of what they were doing, they had this incredible, beautiful, sensitive response to some important issue.

Then, with Team X, everything had to do with scale and the role of scale in relation to infrastructure. Something the CIAMs did not deal with.

I was chatting with Thom the other day, thinking of these, so called, utopian architects. Maybe they were just born at the wrong time. Perhaps some of their ideas were better suited for a different time, contemporary times.

For example, when Archigram was doing the city all full of media, right? You did not see the architecture. At that time, it paralleled *Learning from Las Vegas* ⁴, where the whole premise was just no architecture — all signage, all media. Right now, I think we are approaching that territory.

In short, to answer to your question, I think there is a connection, but it requires some contextual understanding of the original mission of those architects.

3.

Burning Man is an annual, nine-day gathering in the Nevada desert that includes artistic performances, installations, and music. “Burning Man is not a festival. Burning Man is a community. A temporary city. A global cultural movement based on practical principles,” the official website reads.

4.

Book by Robert Venturi, Denise Scott-Brown and Steven Izenour published in 1972.

The interpretations you drew from these groups are very insightful. So today, in one hand, we have pressing issues of our own (climate emergency, wealth inequality, disruptive technologies and so on) and, on the other hand; you have the architect's toolbox, which has evolved quite a bit from the Archigram days. What, in your opinion, are the particularities of our skillset that are relevant or useful in dealing with the issues you spoke about?

EYI: I think the architect has to expand and embrace the idea that design is not just about aesthetics. It is problem solving as well. In order to problem-solve, one has to have the capacity to be curious, to absorb, to accept and to learn about these other issues — beyond form, program and constructability.

I think one such issue arose from the global market crash in 2008-2009 where many architects lost their jobs. I remember some of my friends who still had jobs in contrast to those who got into the strategic consulting business. Strategic consulting is not about advising the client about the shape or finishing of some building surface. It has to do with an organizational problem or expanding a strategic desire a client has.

Of course, it came at the time of economic crisis when clients had to rethink and re-strategize their whole business models. In this context, some architects came out and started to help them. Naturally, they did not accomplish that by talking about architectural language. *Vis-à-vis*, I think acquiring a larger capacity is essential. If you get used to strategic thinking, you can establish a general direction or logic and then come in with design.

When I approach clients and they ask why the proposals have a certain language, I tell them one very simple answer: at a certain point, you want an identity. Identity comes from some sort of graphic, or formal quality, or iconic component, which represents a company or an individual.

What I am always feeding into when I talk to clients is this dialectical combination where, in one hand, with technology and with strategy there is a desire to be ubiquitous and egalitarian. Immediately after that, everybody, psychologically, desires differentiation. The notion of differentiation is exactly where the word design engages aesthetical or spatial propositions.

The first idea of design, in my interaction with a given client, comes from problem solving. If architects can actually embrace these two faces of design, as part 1 equitable, egalitarian needs versus part 2 — differentiation, then, I think we have an improved capacity to shape the desires of our clients and the spaces that they are involved with. However, I think architects are still too absorbed with the autonomy of the image.

I see that as a problem, one that many young architects, in particular, are going through. Being able to assist a client through challenging and strategic decision-making is critical and takes just as much effort as designing. At least, that is how I have been able to see both sides of this coin.

Now, in the case of the Institute, half of our projects are in poor countries. The design is not about making compelling and complex forms. It has to do primarily with strategy.

In one of them, UNESCO has tasked us to clean the main river in Cap-Haitien. The aim was to help enable Haiti to have some economic sustenance based on tourism and not to depend so much on donations.

None of that is about designing from an aesthetic position. It has to deal with bringing these assets to the table, which are political, geographical and communal and rethink them in order to leverage millions of dollars to come in to help their rebuild.

The most interesting moment to me was when I was at the World Bank at DC (Washington) presenting the case for a five million dollar funding for Haiti. We were successful in releasing the money to help its tourist sector because we found a way to organize data in order to convey a very complex idea.

Going back to your question, our economy is still bad. There are many young people without jobs. I think if we are properly trained, we should have the ability to look at a situation, whatever that is, and say ok, how can we make it better? It won't always be by means of space and form only, but I think we have the ability to do it strategically.

Ok, so you briefly described the types of approach the Institute uses with client groups. I am guessing it must be helpful to count on Thom's leadership working by your side but also as some sort of figurehead. In addition, could you elaborate a bit more on how the Institute is organized as a framework?

EYI: Of course, for us, Thom is a figurehead and a lighthouse. Nevertheless, one thing we realized very early on is that we are known only within the field of architecture. Considering that, we had to resort to other flags. One of them, at that time, was UCLA (*University of California, Los Angeles*) which is a globally known institution. The other card was that Thom was part of President Obama's PCAH (Presidents Committee for Arts and Humanities) which is also a recognizable institution, especially for people in the public sector. That also helped the institute to get early traction with different client groups such as governments. It is something to get you through the first door.

In the next round, a government official might assign an architect to interact with you. That person probably recognizes Thom. A second door opens up. Then you are allowed to talk about minutia and that is where we come in with our research.

For Haiti, we have put together this 740-page book with our studies. We were the only team who went into this level of detail. I think they saw that we cared about their issues and that we were committed.

At each level, you have different sorts of keys in order to take you to the next round. In Haiti, we managed to go all the way to the prime minister. At that point, a lot hinges upon trust and respect. Empathy is a big deal.

Going back to your second question, the organization is this; the Institute is driven by 10 to 15 post professional researchers. That would be an equivalent to an *M. Arch II* in any other institution. They are normally between their late 20s and late 30s. We first teach them how to do research, but not blind research. Research towards a position.

I tell them to look at the problem as a litigating lawyer. You take a position that you want to maintain as a strategy. When a lawyer steps in, he has a pile of evidence with him. That is their research. This is what they have to do. This type of analogy helps them to internalize the kind of problem solving we are talking about. Moreover, that reflects on how we approach a certain community and their issues.

That is an important part of the program. To train our group to think strategically. That takes time. Two or three months in most cases. Many of the younger people come to us with a certain mindset, which prioritizes form and spatial constructs. We set ourselves to open up some other part of their minds, to bring tactical, strategic, and focused knowledge into play.

Once they start interfacing with a client or a government official who will throw all sorts of requests and questions at them, they become more accustomed the type of the work we are dealing with in the institute.

The whole framework is divided into three parts: one, research; two, problem formation; and three, speculation or proposal. That is how this one-year program is structured.

It is out of that rigorous training that all these books came out: Haiti Now, Culture Now and all the L.A. Now series. It all came from the same framework format. By the time the students finish the program, after one year of this type of work, I can tell you that their brain has changed. They are able to look at every fact and figure with a critical mindset, a certain level of doubt and the capacity to hypothesize.

This connects with your previous point about the education of the architect. You submit that it is no longer enough to be apt to design and build architectural form and that it needs to expand to respond to the issues societies face today. You mentioned 2008, and I think it is hard to say if we are still in the hangover of that crisis or already in another; the fact is that current undergraduates and recent graduates here in Brazil are very worried about employment. More so, I think, than when I came out of school 20 years ago. In parallel, I see a lot of enthusiasm for initiatives like the Now Institute, but has it caught up yet? In other words, is it economically viable to work outside the box?

EYI: Not unless you allow yourself to join an organization that is already working in these strategic zones.

I guess, to answer your question, let us say someone is already working an architectural practice — I think there is still a benefit to that. If that person learns to do something from a business perspective, learns how to work with different team members who are not in our field, or learns some discipline and commitment to a larger goal. I think that type of training is always important no matter who you are.

Now, the marketplace may be asking for something else. Some organizations may be in need for somebody to think like an architect. Maybe they are trying to achieve something where they can benefit from somebody who can think hyper-strategically, as an architect is trained to do. If an architect senses that opportunity, it would actually serve them well to approach them first and say — Ok, I see what you are trying to do but you are missing one additional wheel to your machine, and I can help you with that.

What I am trying to describe is a model that has more to do with aligning people's goals but also something that validates architecture. To make architecture and design relevant.

In other words, how do you test the relevancy of design? For me, personally, it has to do with going beyond simple subjective issues about aesthetics and engaging with more objective and inclusive platforms in order to tackle bigger issues. People would be amazed about what an architect can do. It is not just — the wood goes here, the metal goes there, right? I think there is a larger potential for this.

That being said, I will be the first one to tell you that I love beautiful design, and I relish on that. The point is that thinking strategically does not limit you as an architect. We all have that side, so I see that larger capacity of the architect's footprint into the global business and policymaking.

Has the Institute ever been involved with any initiative in South America? Would that be something you would be interesting in doing? Do you have anything in the works for the UIA 2020 in Rio?

EYI: We are looking for any opportunity in South America. I had been to Brazil a long time ago and had the best educational time of my life. We definitely want to engage with places like Brazil. We are currently associated with *SCI-Arc (Southern California Institute of Architecture)* having just finished our term with *UCLA*. Right now, they have a program where they want to go vertically down south toward the Americas. This is the opposite of what everybody else is doing, which is going across the Pacific and into China. Currently, there are plans to do work in Medellin and Bogotá. We are very motivated in looking into Brazil and especially Rio. If you know of any entity, which would work with us, we would absolutely love to.

5.

In the U.S, there are a few types of graduate programs for architecture. The most common are the M. Arch I and the M. Arch II. The M. Arch I is typically a three-year program destined to students who do not have a professional degree in architecture. The M. Arch II usually comprises two to three semesters and it is for students who already are Bachelors in Architecture.



A razão agoniza em uma casa vazia:

modernismo arquitetônico no filme *O DESAFIO*

CARLOS EDUARDO PINTO

Professor do Departamento de História
do Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da UERJ.

Contato: dudachacon@gmail.com

Introdução

Paulo César Saraceni foi um dos criadores do Cinema Novo brasileiro, dirigindo filmes que, embora comprometidos com os pressupostos políticos que embasavam o movimento, também se dedicavam a perscrutar a intimidade de seus personagens. Em 1965, com verba para filmar um roteiro sobre um caso famoso de infanticídio no Rio de Janeiro, Saraceni decidiu que era mais urgente fazer um filme sobre o impacto do Golpe civil-militar sobre sua geração. Batizado de *O desafio*, a obra se debruçaria sobre reflexões em diversas áreas intelectuais e artísticas, de modo a criar um painel sobre possíveis respostas ao fato político. Ainda, inauguraria um novo estilo de representação da realidade urbana carioca, afastando-se da oposição “belezas naturais x exclusão social”. Por meio das situações vivenciadas por seu protagonista, o filme efetua referências ao cinema, ao teatro, à literatura, à música, ao jornalismo, à psicologia, à política, à filosofia e à arquitetura — que, junto com a representação urbana, é o foco desse artigo.

A diegese do filme é formada, basicamente, pelos conflitos de um jovem jornalista, Marcelo (Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha), diante do Golpe civil-militar de 1964. Intrínseca a suas reflexões sobre a atuação da esquerda, sobretudo no campo da criação artística, ocorre a crise de seu romance com Ada (Isabella), esposa de um industrial. O roteiro, também de Saraceni, recorre a falas que tratam explicitamente do contexto posterior ao Golpe. As atuações beiram o estilo *brechtiano*, quase prescindindo da mediação do “faz-de-conta” ilusionista do naturalismo, mantendo-se no limiar entre

esses dois modos de narrar. A condução da câmera, realizada por Dib Lutfi ¹, dirigido por Guido Consulich, deve muito ao estilo documental, principalmente no que se refere ao Cinema Verdade, que Saraceni havia experimentado no curta *Integração Racial* (1964). Tantas novidades não passariam em branco, atraindo uma recepção polêmica para a obra, como apresento a seguir.

Reações

Rodado em 14 dias, devido a um orçamento apertado, *O desafio* foi apresentado em 1965 no Festival Internacional do Filme (FIF), no Rio, gerando debates acalorados entre a crítica e o público. Tais reações são representativas da década de 1960, quando o cinema brasileiro estava inserido nas “tramas da cultura”, nos termos de Tales Ab’Sáber (2003, p.23). Já que tal afirmação poderia ser estendida a qualquer produto social, em qualquer época, acredito que aqui ela se refira à intensidade com que os filmes eram recebidos naquele momento. Afinal, as discussões ultrapassavam a esfera estritamente cinematográfica, atingindo também outras áreas, como a sociologia, a antropologia e, sobretudo, a política.

Após sua estreia no Festival, o filme foi detido pelo governo, que o prendeu por oito meses, sem qualquer pronunciamento, sempre se referindo à liberação como algo que seria resolvido em breve (CAMPO, 2011). Num momento em que a ditadura civil-militar tateava, procurando delinear os contornos de sua atuação ainda “envergonhada” (GASPARI, 2002), a censura não fazia parte sistemática do amplo repertório de ações coercivas de que o regime lançava mão, embora documentos da Polícia Política do Rio de Janeiro apresentem alguns indícios de que a Censura Nacional já fosse vista como uma necessidade “na luta contra o comunismo” (CENTRO DE INFORMAÇÕES, 1966) ². Finalmente, em maio 1966, *O desafio* estreou, tendo sofrido a eliminação de algumas falas na banda sonora (as imagens permaneceram, porém, “mudas”).

A Censura havia atizado a imaginação da crítica e do público, intensificando ainda mais as reações. Mônica Brincalpe Campo (2011) percebeu uma divisão, certamente não estanque, entre os críticos do Rio, avessos à película e de São Paulo, elogiosos. Sua interpretação envolve o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, cuja força em terras cariocas seria a responsável pela rejeição ao filme. Entre os motivos dos ataques, estava a postura inerte do protagonista diante do contexto pós-64, com a qual o CPC não concordava.

Além dessa distinção entre paulistanos e cariocas, também percebo diferenças entre os que leram o filme pensando apenas nas ações de seus personagens e os que também levaram em conta as experimentações estilísticas da obra. A apreensão dos personagens como figuras plausíveis, com as quais seria possível se identificar ou entrar em conflito, permitiu ao filme ser apropriado como discurso político. Não menos politizadas, as avaliações que consideraram seus aspectos estéticos perceberam outras

“A apreensão dos personagens como figuras plausíveis, com as quais seria possível se identificar ou entrar em conflito, permitiu ao filme ser apropriado como discurso político”

potencialidades, incluindo a inovação no modo como se dava a interpretação do universo urbano. Por exemplo, J. A. Pereira da Silva (1966) entende *O desafio* como uma sucessão de quadros aparentemente desconexos, sem enredo, que levariam o espectador a pensar sobre o seu contexto. É justamente como parte desse esforço de levar o espectador a “se ver”, que o autor insere a representação urbana como um dado estético relevante, fazendo algumas associações com outros filmes da época:

A favela e o agreste, cujos aspectos foram enfatizados dialeticamente no período inicial, anterior aos acontecimentos de abril de 1964, cedem lugar agora às ruas delineadas, aos edifícios de apartamentos, ao borborinho [sic] metropolitano, por onde caminha um homem limpo, civilizado, empregado e torturado. Foi o que vimos em “*São Paulo S.A.*”, é o que veremos em “*A grande cidade*” de Carlos Diegues, “*O desafio*” de Paulo César Saraceni, em “*A Terra em transe*”, que Glauber Rocha está realizando, e outros filmes em produção. As contradições de áreas e classes sociais são substituídas por contradições internas da burguesia, numa fase histórica estagnada (SILVA, 1966) ³.

Além de evocar o Golpe de 1964 como inflexão, o crítico Pereira da Silva (1966) aponta ligações com outros filmes, fazendo de *O desafio* uma obra inaugural. De fato, os filmes elencados — com exceção de *A grande cidade*, que o crítico citou antes de ver, talvez confiando em demasia no título — estabelecem uma relação diferenciada com o universo urbano. Deixa-se de lado o contexto da exclusão social representado pelas favelas, para focar aspectos mais “modernos” da urbe.

Essa apreensão foi confirmada por alguns cineastas, como Glauber Rocha, que destacaria a representação urbana de *O desafio*, afirmando que “(...) o subdesenvolvimento também está nas cidades, nos bairros grã-finos, nas *boutiques* de luxo, em Ipanema(...)” (ROCHA, 2004, p. 143). O diretor ainda voltaria a tratar do filme em 1980, referindo-se à sua múltipla importância:

Pela primeira vez os personagens do cinema brasileiro aparecem discutindo psicologia, economia, política, história, amor, sexo, psicanálise, revolução. Reagiram (elites e povo) contra os diálogos, considerados superficiais. Paulo Francis esclareceu num artigo “*Adeus às vacas*” a importância desse diálogo — era o deslocamento do *ruralismo ao urbanismo* com todas as implicações decorrentes — outro espaço, outra montagem, outras ideias logo outros diálogos, outro som, outras interpretações, outro filme, cinema novo.(...) (ROCHA, 2004, p. 437).

Em relação à representação urbana, a perspectiva de Glauber se diferencia da de Rogério Sganzerla. Esse futuro cineasta, que estrearia com *O bandido da luz vermelha*

1.

Dib Lutfi é considerado o inventor da “câmera na mão”, do slogan “Uma ideia na cabeça, uma câmera na mão”, por saber conduzir o aparelho com maestria.

2.

O documento do Centro de Informações da Marinha, não paginado, datado de 21/09/1966, afirma: “O controle da indústria cinematográfica (...) está, atualmente, nas mãos de comunistas (...)”. Entre os nomes de cineastas citados, quase todos pertencem ao Cinema Novo, incluindo Saraceni. Em seguida, sugere-se a criação de uma Censura una e nacional, visando maior eficiência no combate ao comunismo.

3.

O documento não é paginado.

(1968), elogia uma sequência em que o protagonista caminha por uma feira durante dois minutos, sem nenhum motivo além de estabelecer “uma fantástica reconciliação entre a câmera” e o cenário, que ele chama de “décor” (SGANZERLA, 1966, p. 5). Assim, enquanto Glauber percebe uma transposição da temática do subdesenvolvimento, comumente representada nas favelas e no sertão, para as áreas mais nobres da cidade, Sganzerla entende a representação urbana apenas como um esforço de inovação estética. Em sua perspectiva, a câmera sustenta situações corriqueiras por mais tempo do que seria necessário, com o simples motivo de filmar o mundo. Pela ótica de Deleuze (2005, p. 8), essa é uma das marcas do cinema moderno, em sua busca por “situações óticas puras [que] descubrem ligações de um novo tipo, que não são mais as sensório-motoras, e põem os sentidos liberados em relações diretas com o tempo, com o pensamento”.

Tais percepções do filme transparecem a complexidade de seu enredo e de sua narrativa que, como apontado, se dedicavam a sobrepor inúmeras referências artísticas e intelectuais, enquanto buscavam fazer uma representação inovadora da realidade urbana. Embora não tenha o objetivo de abarcar a totalidade dessa empreitada, dedico-me agora a traçar alguns comentários sobre os aspectos do filme que considero mais relevantes para o tema que me propus a tratar.

A cidade intangível

A diegese de *O desafio* se desenvolve por meio de cenas que apresentam os protagonistas, Marcelo e Ada, durante encontros amorosos ou, separadamente, em contextos diversos — ele, na redação da revista *O Cruzeiro*, em que trabalha, no show *Opinião*, num bar com os amigos; ela, em casa ou na fábrica da família, que visita com a pretensão de assumir o romance extraconjugal para o marido.

Em todas as ocasiões, há mecanismos que buscam reforçar o filme como uma narrativa urbana, com ritmos marcados pelas multidões, engarrafamentos, ruídos de motores. Contudo, por meio de uma sequência filmada na redação de *O Cruzeiro*, essa filiação é reforçada. Trata-se de uma conversa entre Marcelo e Carlos, um fotógrafo com quem ele pretende escrever um livro. O diálogo se mostra bastante instigante frente ao tema da representação da cidade, já que o livro abordaria “assunto urbano”. Carlos diz que não devem ficar “conversando muito”, concluindo que, se “eles querem assunto urbano, nem é preciso sair do Rio”. Bastaria “ficar com a chamada classe privilegiada [e] sair por aí batendo as fotos pela Zona Sul”. Marcelo retruca que só não começa a trabalhar porque “não está acreditando”. A câmera se move pelo espaço entre eles, possibilitando perspectivas diferentes, sem haver cortes na montagem. Carlos arremata: “Você

“[...] a câmera sustenta situações corriqueiras por mais tempo do que seria necessário, com o simples motivo de filmar o mundo”

acha que eu estou satisfeito com a ideia do livro? Que era isso que eu queria fazer agora? O livro é um caminho. É o que podemos fazer agora”. Depois de um longo debate, em que sua postura inerte é criticada, Marcelo arremata: “Se você descobrir uma solução, uma melhora, parabéns. Mas eu ainda estou vendo tudo escuro”.

Aqui, o filme lança mão de um recurso metalinguístico: ele também é uma obra de “assunto urbano”, realizada sem que fosse preciso sair do Rio. Portanto, a narrativa se replica na diegese, marcando a diferença em relação aos filmes que haviam ido para o Nordeste ou subiram os morros para representar as favelas. Saraceni fala sobre isso numa entrevista a Alex Viany, contemporânea ao filme, em que lembra uma conversa de botequim que tivera com Nelson Pereira dos Santos. Na ocasião, Nelson lhe falara sobre a possibilidade de fazer filmes na cidade: “Urbano, lembrava ele, significa também uma pessoa ‘cortês, afável, civilizada’, bem comportada [sic]. Acho que eles querem esse tipo de cinema. Mas vamos ao cinema urbano: a gente aproveita, faz filme na cidade e manda brasa” (VIANY, 1999, p. 121).

Note-se a utilização do pronome pessoal “eles” para se referir a uma demanda por filmes urbanos, exatamente como na fala de Carlos, quando diz que, se “eles querem assunto urbano, nem é preciso sair do Rio”. Em ambas as situações, a construção aponta para um desejo geral, sem sujeito determinado. Quem quer cinema urbano “comportado”? A crítica? O público? Os governantes? Todos, talvez. Pelo paralelo que se estabelece entre o livro que Marcelo pretende escrever e o filme que Saraceni realizou, subentende-se que, para ambos, o papel do artista deveria ser filmar na cidade, mas sem atender a essa demanda.

Assim, em vez de somente filmar a “chamada classe privilegiada” da Zona Sul, representada por Ada, o filme a contrapõe ao amante de classe média baixa, ativista político, deprimido por conta da ditadura e da crise em seu relacionamento. É basicamente a partir desses dois pontos de vista que a cidade é focalizada. Movimento semelhante ocorre com a representação da arquitetura modernista, confirme apresento a seguir.

A casa vazia

Após sequências em que Marcelo assiste ao espetáculo *Opinião*, Ada surge na varanda de uma casa, vendo Marcelo chegar da rua. A diegese não localiza a residência na geografia urbana, sem nenhum acidente topográfico ou elemento construído que permita reconhecer em que bairro ela está. Por meio dos diálogos, fica subentendido tratar-se da casa de uma amiga dela que viaja muito e que, por isso, cede o espaço para os amantes. Já no interior, Marcelo anda de mãos dadas com Ada, dizendo que

havia se esquecido “daquela vista”. A paisagem em questão é mostrada através de um pano de vidro enquadrado do lado esquerdo da tela, permitindo a vista de um paredão rochoso coberto de vegetação, acompanhado de casas tradicionais, com telhados de duas águas.

A casa em que eles estão, ao contrário, é modernista (figs 1 e 2). Além do pano de vidro, a sala apresenta outros elementos típicos do estilo, como descritos por Juliana Weinberg (2005, p. 176, grifos meus): “linhas retas, volumes geométricos regulares, cores neutras, materiais industrializados, *funcionalismo e racionalidade*”. Ainda, os amplos espaços internos são ocupados por móveis que seguem o padrão de mobiliário modernista brasileiro, aliando *design* retilíneo a materiais naturais, como madeira e couro [4](#).

Segundo Lauro Cavalcanti (2006), o modernismo brasileiro se firmou em três frentes: encomendas estatais (Palácio Capanema; Pampulha; Brasília; Aterro do Flamengo); arquitetura social (unidades habitacionais da Gamboa e do Pedregulho) e preservação (SPHAN/IPHAN, cidades históricas). Era um programa ousado, que procurava ligar passado e futuro, intervindo na sociedade de modo a solucionar as mazelas sociais e educar cidadãos e cidadãs para uma vida coletiva e democrática. O Cinema Novo manteve diálogo com esses três vetores, em filmes como *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1966) e *Brasília, contradições de uma cidade nova* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967). No entanto, ainda exploraria mais um campo, que é justamente o destacado em *O desafio*: denunciar, com perspectiva crítica, o modernismo como signo de exclusão social — já que muitos personagens burgueses moram em residências modernistas —, e de racionalismo estéril, no sentido de um excesso de reflexões que, ao invés de levarem à ação, imobilizam. Aqui, embora não seja desprezível o fato de a casa pertencer a uma amiga de Ada (provavelmente, uma burguesa), é o segundo sentido que parece ter mais interesse para a narrativa.

Ada e Marcelo conversam, mais uma vez, sobre a crise de seu relacionamento. As frases são marcadas por pausas longas, que deixam reverberar o silêncio do ambiente. Os atores mantêm uma postura ereta e se posicionam de frente ou de lado em relação à câmera, mantendo certo espaço entre si. Tais opções da *mise-en-scène*, ao mesmo tempo que mimetiza as linhas retas do cenário, enfatiza a frieza da relação. Ada se refere ao início da história deles e um *flashback* os apresenta visitando as ruínas de uma “pensão muito conhecida”, incendiada por um rapaz que não possuía dinheiro para pagar o seu quarto. Desde o início do *flashback*, uma música extradiegética executada ao piano dá um tom delicado, emotivo e um pouco nostálgico à sequência [5](#). Durante muito tempo, eles caminham entre os escombros, com a câmera os acompanhando, até que Marcelo sugere que procurem o quarto do incendiário (figs. 3 a 4). Nesse momento, a música



Fonte: Frames do filme



Fonte: Frames do filme

Figura 2.

4.

Embora o filme não forneça informações precisas a esse respeito, poderiam ser móveis assinados por Sérgio Rodrigues, Zanine Caldas, Jean Gillon, Jorge Zalszupin ou Joaquim Tenreiro.

5.

As únicas músicas clássicas referenciadas nos créditos são Sonata K378, de Mozart, e Bachianas n. 5, de Villa-Lobos, mas nenhuma parece corresponder à executada nesta sequência.



Fonte: Frames do filme

Figura 3.



Fonte: Frames do filme

Figura 4.

6.

Trata-se do Canto V, poema 6 e trecho do poema 7. No filme, só é possível ouvir os trechos, lidos por Marcelo. Optei por apresentá-los conforme a organização original proposta pelo poeta, reproduzida na edição de 2013. *Invenção de Orfeu* ainda gozava de grande popularidade em 1965, sendo referenciado nesta e outras obras do período (ANDRADE, 2013, p. 642).

já não é mais executada. Após um corte, a câmera passeia pelas paredes queimadas do quarto, mostrando os tijolos aparentes. Marcelo chama Ada para que ela veja as folhas soltas que achou, onde estão escritos dois trechos de poemas, que ambos reconhecem como parte do livro *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima:

Também há as naus que não chegam
mesmo sem ter naufragado:
não porque nunca tivessem
quem as guiasse no mar
ou não tivessem velame
ou leme ou âncora ou vento
ou porque se embebedassem
ou rotas se despregassem,
mas simplesmente porque
já estavam podres no tronco
da árvore de que as tiraram
(LIMA, 2013, p. 236)

Estão aqui as pobres coisas: cestas
esfiapadas, botas carcomidas, bilhas
arrebentadas, abas corroídas,
com seus olhos virados para os que
as deixaram sozinhas, desprezadas,
esquecidas com outras coisas, sejam:
búzios, conchas, madeiras de naufrágio,
penas de ave e penas de caneta
(LIMA, 2013, p. 237) [6](#)

Os poemas se referem ao abandono da matéria, que permanece suja, quebrada ou podre, sem uso. Dado o tom metalinguístico do filme, pode-se inferir que o olhar que Ada e Marcelo trocam, solenes, quando se lembram do título do livro, esteja vinculado ao cenário da pensão, também “apodrecendo”, e ao relacionamento amoroso, que um dia pode chegar àquele estágio. Por outro lado, a cena é marcada pela ternura entre os amantes, que se acariciam e beijam.

A diegese volta para a cena no presente, mostrando ambos sentados em um sofá. Depois de outro *flashback*, esse mais rápido, Ada continua falando sobre a vida deles e Marcelo sobre a situação política do pós-Golpe e a necessidade de “fazer alguma coisa”. Ela tenta tranquilizá-lo, pois acredita que vai conseguir “dizer alguma coisa” com o livro que pretende escrever com Carlos, mas ele retruca afirmando que uma ação

individual não vai adiantar de nada. Ada afirma que de uma maneira ou de outra o artista acha um meio de criticar sua realidade. Novamente, o filme olha para si mesmo, obra de arte de um indivíduo sobre outros indivíduos, que aspira atingir o coletivo e levar à ação. Continuando a sequência, Marcelo se levanta — a câmera o enquadra em plano aberto — e vem em direção ao primeiro plano. Ele diz que acha que ninguém tem o direito de ser feliz “(...) enquanto reinar essa fome, essa miséria, essa injustiça”. Do lado esquerdo está visível o pano de vidro, mostrando “o mundo” lá fora, em frente ao qual ele se percebe paralisado.

A sequência termina com uma discussão, em que Marcelo acusa Ada e sua classe social de serem acomodadas, discorrendo sobre as injustiças sociais e a má distribuição de renda. Ada encerra a conversa, sugerindo de forma sub-reptícia o fim do relacionamento ao dizer, ironicamente: “Eu, como boa burguesa, resolvo pensar como a minha gente”.

É instigante pensar na contraposição entre a casa modernista e o *flashback*, ambientado em uma ruína. O desgaste da relação e o impasse de Marcelo diante do Golpe, ambos alimentados por intermináveis discussões eivadas de racionalidade — que a narrativa faz questão de expor quase sem elipses, deixando o peso de um “tempo morto” tomar conta das sequências —, é embalado pela limpeza das linhas modernistas e iluminado pelos fochos de luz que atravessam o pano de vidro da mansão. Por outro lado, a alegria que domina a cena do passado acontece em meio a um ambiente destruído, escuro, abafado. As ranhuras nas paredes enegrecidas pelas chamas servem de abrigo aos amantes, que se tocam sem receios, lendo trechos de poemas que praticamente brotam nesse solo devastado, porém rico. Embora isso não seja dito pelos personagens, é possível conjecturar que o flashback tenha acontecido antes do Golpe, quando até mesmo um ambiente caótico parecia impregnado de confiança e ternura. Ao contrário, no presente ambientado nas linhas retas da casa modernista, a razão vacila diante do desafio imposto pelas reviravoltas da história.

A escolha dessa oposição não parece fortuita: a simetria entre as situações é tão clara, que acaba por formar uma espécie de díptico, tangenciando, e tensionando, os pares “passado” e “presente”, “emoção” e “razão”, “movimento” e “imobilismo”. Nesta operação, enquanto a arquitetura modernista é mobilizada como elemento narrativo, acionada como signo de racionalismo, a própria capacidade de ação da arquitetura é colocada em xeque: o futuro de bonanças prometido pelas ações racionalistas, arquitetura modernista entre eles, não veio e mandou em seu lugar um golpe de Estado. Assim como Marcelo e Ada estão estagnados, a casa, vazia, não se realizou como intervenção social ou política. Resta, inerte e impotente, como o casal de protagonistas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AB’SÁBER, Tales A. M. *A imagem fria: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80*. São Paulo: Atelier Editorial, 2003.
- ANDRADE, Fábio de Souza. *Postfácio: Ovo de formiga, olho do sol*. In: LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CAMPO, Mônica Brincalepe. O desafio: filme reflexão no pós-1964. In: CAPELATO, Maria Helena et al (orgs.). *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2011.
- CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- CENTRO DE INFORMAÇÕES da Marinha. *Fundo Polícia Política, setor Secreto*, notação 11, f. 248. APERJ – Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 21/09/1966.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo, Cinema II*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- GASPARI, Elio. *A Ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SGANZERLA, R. O marginal Paulo Cezar. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 21 mai. 1966.
- SILVA, J. A. P. O desafio. *Cineclubes Campinas*, n. 2, 1966.
- VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- WEINBERG, Juliana Duarte. A cidade transparente. In: NAZARIO, Luiz (org.). *A cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2005.



HISTÓRIA ESCRITA COM IMAGENS:

As fotografias dos profetas de Congonhas do Campo por Marcel Gautherot¹

Agradecemos ao Instituto Moreira Salles pela gentil cessão dos direitos autorais das imagens que compõem esse artigo.

ANA MANNARINO

Coordenadora do Curso de História da Arte da UFRJ e doutora em Artes Visuais pelo PPGAV-UFRJ, na linha de pesquisa em História e Crítica da Arte (2014)

Contato: ana.mannarino@gmail.com

1.

Este texto foi possível graças à pesquisa realizada na coleção Marcel Gautherot pertencente ao acervo de fotografia do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro.

Nos anos 1940 e 1950, o fotógrafo francês radicado no Brasil Marcel Gautherot, a pedido do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) fotografou cidades, monumentos e obras de arte do período colonial no interior de Minas Gerais. Essas fotografias são parte do esforço em pesquisar e documentar o patrimônio histórico e artístico da região. Dentre elas, destacam-se as que registram as estátuas dos doze profetas, situadas no santuário de Bom Jesus do Matosinho (fig.1), em Congonhas do Campo, esculturas realizadas nos primeiros anos do século XIX e atribuídas ao artífice Antonio Francisco Lisboa, também conhecido como Aleijadinho. As fotos foram feitas em consonância com a orientação do órgão público de pesquisa, que visava a construção de uma história da arte brasileira que passasse pela valorização da produção artística do período colonial, eleita pelos modernistas como o período em que o caráter supostamente autêntico da cultura nacional teria sido forjado, época em que os elementos constituidores da identidade nacional teriam se combinado para produzir uma cultura entendida como original e singular. Nessa operação, a consolidação e valorização da mitologia em torno da figura do Aleijadinho foi fundamental. A hipótese aqui defendida é de que as referidas fotografias de Gautherot desempenharam um papel nesse processo que não se limita à função de documentação. Tais imagens contribuíram diretamente para a escrita do passado que estava então em curso, que fundava na época colonial as origens da arte que conduziram ao telos da produção moderna — nas artes e mais especificamente na arquitetura. Nesse sentido, o conjunto de ideias que cerca a personalidade e a obra de Aleijadinho teve um papel central, de personificar a síntese do que se pretendia para o artista brasileiro e sua produção: genialidade e originalidade, apesar das condições adversas; um caráter local capaz de transformar as limitações em algo grandioso e as referências artísticas da metrópole em uma produção distinta e singular. A contribuição dessas fotografias na construção do mito Aleijadinho se dá não apenas por sua importância documental e ampla divulgação, mas também, e sobretudo, pelo olhar que o fotógrafo construiu sobre as obras por meio das imagens. Identificamos nas fotografias aspectos que indicam em que sentido elas também escrevem uma história, ao conduzir o olhar e assim construir um discurso condizente com a orientação moderna acima descrita.

A produção artística do século XVIII, e primeiros anos do século XIX, no hoje território brasileiro, sobretudo na região de Minas Gerais, se dava segundo parâmetros de produção próprios da época e lugar. Predominava a produção em oficinas, realizada coletivamente, de modo que a autoria de parte significativa das obras é incerta. As obras não são assinadas, e as atribuições se dão predominantemente com base em assinaturas de contratos e semelhanças morfológicas entre peças, quando uma delas teve a autoria definida a partir de algum documento e passa a servir como referência para um grupo que a ela se assemelhe. Documentação que comprove dados biográficos dos artífices é bastante escassa e, assim, reunir uma obra em torno de uma personalidade definida, reconstituindo sua biografia e trajetória artística, é tarefa cujas bases são frágeis e que dificilmente resistem a um escrutínio mais minucioso da documentação ².

“Essas fotografias são parte do esforço em pesquisar e documentar o patrimônio histórico e artístico da região”

No entanto, tal tarefa foi levada a cabo e obteve êxito em garantir um lugar no panteão de heróis brasileiros ao artífice Antonio Francisco Lisboa. Os primeiros esforços nesse sentido coincidem com o empenho do Segundo Império brasileiro, no século XIX, em construir uma identidade nacional para o país. Em 1858, Rodrigo Ferreira Bretas apresentou a primeira biografia do artífice ³ ao IHGB, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, órgão criado em 1838 com o fim de construir uma história da nação recém independente de Portugal. Essa biografia, baseada em relatos, lendas locais e documentos de existência incerta, conforme expõe Guiomar de Grammont em seu livro *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói nacional* ⁴, enquadra-se melhor em um gênero de biografia ficcional, cujo relato é livre de compromissos com dados historicamente comprovados. Esse gênero permitiria ao autor a inclusão de passagens que se justificam pela ênfase retórica, servindo à finalidade de dar força ao personagem cujo retrato se pretende construir. Esses aspectos não impediram porém que o texto fosse tomado, nas décadas seguintes, como um documento histórico ⁵, ponto de partida para a identificação de um *corpus* artístico em torno da personalidade descrita.

Tais esforços condizem com o empenho modernista em consolidar a identidade nacional brasileira, ligado ao programa nacionalista do Estado Novo, no governo Getúlio Vargas ⁶, (1930-1945), dando continuidade, assim, à iniciativa empreendida no século XIX. A partir desse momento, contudo, firmam-se alguns aspectos na construção de uma ideologia da nação, valorizando a variedade étnica e as diversas manifestações culturais regionais, retratadas também em fotografias de Marcel Gautherot (fig. 2 e 3).



Figura 1. Marcel Gautherot, Santuário Diocesano do Bom Jesus de Matosinhos, com profetas. Minas Gerais, 1947 circa.



Figura 2. Marcel Gautherot, Baianas. Maceió, 1955 circa.

2.

Sobre a fragilidade dos dados biográficos de Antonio Francisco Lisboa, ver GRAMMONT, 2008.

3.

BRETAS, 2002.

4.

GRAMMONT, Op. cit.

5.

Em entrevista concedida a Carlos Zilio, Jorge Czajkowski e Ronaldo Brito, Lucio Costa reafirma a sua crença na biografia de Bretas como um documento histórico. COSTA, L. 1986.

6.

Ver SEGALA, 2007.



Fonte: Acervo IMS

Figura 3. Marcel Gautherot, Índia karajá fazendo artesanato. Ilha do Bananal, 1946 circa.

7.

HANSEN, 1997.

8.

DAMATTA, 2000.

9.

Nesse sentido, a pesquisa de Grammont (GRAMMONT, op. cit.), assim como os textos dos modernos, como a mencionada entrevista de Lúcio Costa (COSTA, op. cit.) sobre Aleijadinho, são bastante esclarecedoras.

A produção artística teve no programa nacionalista papel protagonista, desempenhado sobretudo pelas mãos do SPHAN e dos pesquisadores, intelectuais e arquitetos que conduziam as ações do órgão público. Nesse sentido, são centrais tanto a arte e arquitetura do período colonial brasileiro, como o vulto do artífice que ficou conhecido como Aleijadinho, assim como a história que se construiu em torno dele. O período colonial, nos séculos XVII e XVIII, a partir de sua produção cultural e artística, sobretudo a do século XVIII, foi elaborado em termos históricos como o momento em que surgiu um sentimento nacional e a sua expressão artística. Assim, elegeram essa época e sua cultura como as origens cujo desenvolvimento explica e justifica a ideia de presente que se queria construir. Nessa dinâmica de se projetar no passado um certo presente, os tempos se confundem e categorias românticas, estranhas a esse passado, moldaram nosso entendimento sobre ele. Como bem descreve João Adolfo Hansen ⁷, categorias anacrônicas, como genialidade, autoria, originalidade e expressividade, próprias do romantismo, emprestaram à arte do século XVIII no Brasil colonial um sentido que serviu a interesses de um outro tempo, o do século XX. Assim, a figura de Aleijadinho, e a obra que lhe é atribuída, personifica alguns aspectos cruciais na ideologia modernista. A partir dos elementos presentes na biografia de Bretas, primeiramente Mário de Andrade, depois Lúcio Costa, grandes nomes do modernismo brasileiro, estão entre os intelectuais que contribuíram para o reforço dessa mitologia nas origens da arte nacional. O primeiro dos aspectos a ele atribuído, e reforçado sempre, é o do artista mestiço, que encarna o que Roberto da Matta chamou de “mito das três raças” ⁸: uma síntese positiva, harmonicamente resolvida dos conflitos étnicos nacionais. À ambiguidade social, à síntese de tradições diferentes, personificadas no artista filho de um português com uma ex-escravizada, é atribuído um caráter positivo motor de sua originalidade. Antropófago *avant la lettre*, Aleijadinho teria absorvido a lição de seu suposto pai, arquiteto português, e os ensinamentos do barroco italiano via Portugal, e os transformara em arte genuinamente nacional, por sua singular condição étnica e cultural. Sua liberdade de invenção decorreria da falta de constrições que sua indefinição social lhe permitia. A doença, por sua vez, lhe conferiu tragicidade e dramaticidade, ingredientes que reforçam

a excepcionalidade e a genialidade do artista, e abriu caminho para que as obras tenham sido interpretadas como projeções de um eu-lírico em sofrimento, expressão de suas angústias e sentimentos trágicos. Assim, alguns fatos, documentos, evidências e aspectos foram ressaltados, por vezes reconfigurados, e as lacunas restantes foram preenchidas de modo a se compor o retrato que seria útil para os fins pretendidos ⁹.

Nesse caso, contudo, a eswrita da história não veio sozinha. Contou com a contribuição direta das fotografias de Marcel Gautherot. É conhecida a importância do papel desempenhado pelo registro fotográfico de bens culturais, materiais e imateriais, no SPHAN. Diversos fotógrafos, dentre os quais destaca-se Marcel Gautherot, foram encarregados de percorrer o país a partir dos anos 1940, documentando a arquitetura histórica, moderna e vernacular, além de produzir registros etnográficos, retratando festas populares, costumes e paisagens locais (fig. 4, 5 e 6).



Fonte: Acervo IMS

Figura 5. Marcel Gautherot, Congresso Nacional. Brasília, 1960 circa.



Fonte: Acervo IMS

Figura 4. Marcel Gautherot, Alcântara. Maranhão, 1955 circa.



Fonte: Acervo IMS

Figura 6. Marcel Gautherot, Carrancas de proa. Rio São Francisco, 1946.

O conjunto da obra de Gautherot condiz com o imaginário de nação que se esforçava por construir sob orientação de intelectuais ligados ao órgão, como Rodrigo Melo Franco de Andrade e, em especial, Lúcio Costa, com quem Gautherot colaborou diretamente no projeto museográfico de São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul. O pensamento de Lúcio Costa sobre as relações entre arte colonial e a arquitetura moderna brasileira, as conexões construídas para se unir passado e futuro, fundando o presente em uma tradição, eram-lhe portanto familiares, e ambos a uniram a uma certa concepção plástica ligada ao objeto artístico colonial na experiência com o museu. Jaques Leenhardt ¹⁰ associa, no caso dessa colaboração entre Costa e Gautherot, a concepção museográfica ao trabalho da fotografia, já que ambas as atividades envolvem um pensamento sobre como o objeto deve ser apresentado. Essa experiência teria servido como base para aquela que, alguns anos depois, resultou nas fotografias que documentam as estátuas dos profetas de que tratamos aqui.

O personagem Aleijadinho permite a personificação do artista romântico, excepcional e original, qualidades fundamentais para a valorização de uma tradição local que sustente a sua diferença diante da produção artística europeia da mesma época. Analogamente, a arquitetura modernista brasileira precisava se afirmar com relação à produção arquitetônica moderna internacional, buscando desse modo construir uma tradição que a sustentasse. Lúcio Costa chega a comparar em textos e entrevistas Aleijadinho a Niemeyer, em uma construção histórica elaborada, que não os une em aspectos formais ou estilísticos, mas em modos de proceder e reinterpretar a matriz estrangeira ¹¹. Assim, qual o papel das fotografias de Gautherot na construção e consolidação dessa figura nos moldes em que foi elaborada pelos modernos?

As fotos que ele fez dos profetas de Congonhas (fig. 7 e 8) circularam (e ainda circulam) largamente. Estamparam o livro de Germin Bazin, “*O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*” ¹², referência balizar no estudo da obra do artífice, além da edição do século XX da biografia escrita por Rodrigo Bretas ¹³. Uma delas foi até mesmo escolhida para figurar a identidade visual do próprio SPHAN, integrando seu logotipo. Alguns procedimentos fotográficos adotados, associados à vasta difusão das imagens, contribuem, tanto quanto o discurso histórico, para consolidar uma certa versão dos acontecimentos e a força da mitologia em torno de uma personalidade cuja comprovação histórica apresenta uma série de lacunas. Gautherot é fotógrafo da geração modernista, para a qual a documentação não é mero registro, mas envolve também um cuidado formal acurado. E esse cuidado formal, convém observar, não é apenas estético, ele conduz o olhar, constrói a imagem e produz sentidos.

A principal estratégia adotada para afirmar a personalidade construída do artífice é, desde a biografia de Bretas, promover a identificação entre a pessoa do Aleijadinho e sua obra, como se esta fosse a projeção de uma individualidade. Identificação que transforma a retórica setecentista em autoprojeção romântica de um eu lírico especial e



Fonte: Acervo IMS

Figura 7. Marcel Gautherot, Profeta Ezequiel. Santuário Diocesano do Bom Jesus de Matosinhos, 1947 circa.



Fonte: Acervo IMS

Figura 8. Marcel Gautherot, Profeta Jonas. Santuário Diocesano do Bom Jesus de Matosinhos, 1947 circa.



Fonte: Acervo IMS

Figura 9. Marcel Gautherot, Profeta Joel. Santuário Diocesano do Bom Jesus de Matosinhos, 1947 circa.

10. LEENHARDT, 2016.

11. COSTA, op. cit.

12. BAZIN, 1971.

13. COSTA, op. cit.

atormentado. Nas fotografias de Congonhas de Gautherot é exatamente essa estratégia que ganha a força da imagem, a partir, sobretudo, dos enquadramentos, da iluminação e dos pontos de vista assumidos pelo fotógrafo.

O primeiro ponto a ser tratado aqui são os enquadramentos. Em seu processo de trabalho, Gautherot produzia séries de fotografias (fig. 9), das quais fazia uma pré-seleção, e as organizava em folhas de contatos, conferindo-lhes assim um sentido de conjunto. No caso das séries dos profetas de Congonhas, ele justapõe fotos tiradas a distância a fotografias próximas, dos rostos das estátuas, o que contribui para que essas últimas ganhem destaque, ao sugerir um movimento de aproximação da figura que converte os closes em uma espécie de clímax. São as imagens mais conhecidas, que destacam o rosto das estátuas, produzindo, a partir das esculturas, retratos, que sugerem a identificação entre a obra de arte e uma personalidade. Ao enquadrar o rosto da estátua (fig. 10 e 11), também, há uma valorização da expressão facial esculpida, da representação de uma emoção dramática.

Há portanto uma tendência à indistinção entre estátua e artífice que a produziu, emprestando um rosto à personalidade que não o possui, e cuja identidade é frequentemente posta em questão por historiadores e especialistas. Confere, desse modo, um rosto ao mito, induzindo à coincidência entre obra e autor. Nesse processo, os enquadramentos das imagens contribuem ainda para um aspecto que é determinante na construção da mitologia de Aleijadinho: a tradução da representação da emoção, efeito retórico típico do barroco, no suposto sofrimento do artífice nacional em suas contradições e angústias de uma vida trágica. Conduzem, desse modo, o olhar, assim como a história, a construir um personagem. As imagens do profeta Habacuc e do profeta Jonas (fig. 12 e 13), enquadradas de perto, são exemplares nesse sentido. Deixando sangrar as extremidades da cabeça, acentuam a expressão do rosto e também a monumentalidade do personagem, indo muito além da mera finalidade de registrar e documentar o monumento para a memória e a orientação dos trabalhos de restauro. O olhar do fotógrafo o transforma, acentuando, pela edição do objeto, a dramaticidade, ponto fundamental na construção do mito.

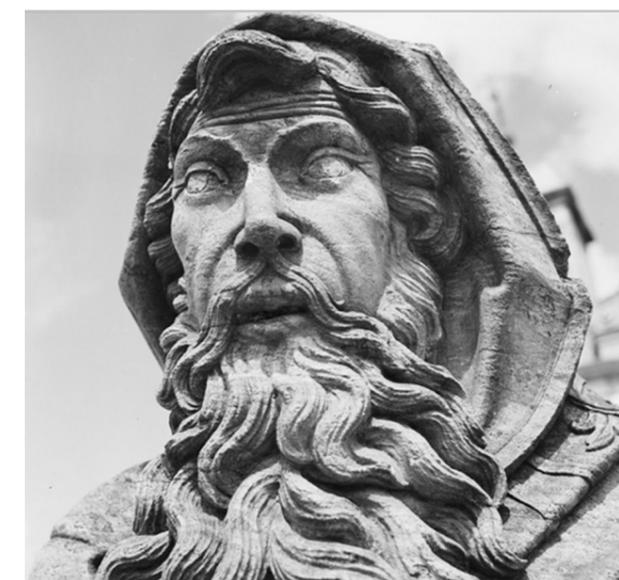
A iluminação, tal como o enquadramento, ressalta também a dramaticidade (fig. 14 e 15), que passa da obra para o personagem. Ela é contrastada, dura, e contribui para evidenciar um aspecto que é fartamente explorado na caracterização do Aleijadinho: a combinação de culturas capaz de atribuir caráter singular à produção brasileira. A luz e o enquadramento destacam certas características formais da obra, os traços da escultura que lembram aqueles de algumas esculturas africanas — no tratamento anguloso e simplificado das formas, no formato dos olhos, remetendo à condição de mestiço. Reforça assim, mais uma vez os aspectos da escultura que levam à projeção entre autor e obra promovida pelos historiadores que privilegiam a tese da personalidade única por trás do conjunto dos trabalhos. A representação que não corresponde aos cânones da arte barroca erudita é entendida como uma autoprojeção, e não como uma linguagem local. Não apenas as características étnicas ressaltadas nas imagens, mas também as suas proporções que não seguem o cânone (fig. 16), características por vezes deformantes, seriam uma projeção da doença do artífice, assim como a expressão atormentada seria uma projeção do sofrimento e do temperamento difícil. Os traços que aludem às esculturas africanas também são entendidos como uma auto-projeção. Aproximam o trabalho de um retrato do artífice mestiço, e o afasta do profeta bíblico que representa.

Outro aspecto a ser ressaltado, e que confirma os outros dois anteriores, é o ponto de vista de que as fotografias de destaque são tiradas (fig. 17 e 18), frente a frente com os rostos das esculturas, ou de cima. São visões que não temos na experiência de estar diante das obras, de quem percorre o adro da igreja, pois nosso olhar está na altura da base das estátuas, e a visão predominante é aquela que se tem de baixo, ou de longe, do conjunto. Esse aspecto mostra o cálculo do fotógrafo ao se buscar um determinado efeito que espontaneamente a obra não produz. E se observarmos algumas sequências de imagens que variam ligeiramente esse ponto de vista aproximado (fig. 19), circundando a estátua, temos a impressão de conferir a ela movimento, fazê-la variar a expressão conforme varia a iluminação, contribuindo para que a identifiquemos com um retrato vivente.



Fonte: Acervo IMS

Figura 10. Marcel Gautherot, Profeta Habacuc. Santuário Diocesano do Bom Jesus de Matosinhos, 1947 circa.



Fonte: Acervo IMS

Figura 11. Marcel Gautherot, Profeta Isaías. Santuário Diocesano do Bom Jesus de Matosinhos, 1947 circa.



Fonte: Acervo IMS

Figura 12. Marcel Gautherot, Profeta Habacuc. Santuário Diocesano do Bom Jesus de Matosinhos, 1947 circa.



Fonte: Acervo IMS

Figura 13. Marcel Gautherot, Profeta Jonas. Santuário Diocesano do Bom Jesus de Matosinhos, 1947 circa.



Fonte: Acervo IMS

Figura 14. Marcel Gautherot, Profeta Daniel. Santuário Diocesano do Bom Jesus de Matosinhos, 1957 circa.



Fonte: Acervo IMS

Figura 15. Marcel Gautherot, Profeta Naum. Santuário Diocesano do Bom Jesus de Matosinhos, 1947 circa.



Fonte: Acervo IMS

Figura 18. Marcel Gautherot, Profeta Jonas. Santuário Diocesano do Bom Jesus de Matosinhos, 1947 circa.



Fonte: Acervo IMS

Figura 20. Marcel Gautherot, Profeta Daniel. Santuário Diocesano do Bom Jesus de Matosinhos, 1947 circa.



Fonte: Acervo IMS

Figura 16. Marcel Gautherot, Profeta Isaías. Santuário Diocesano do Bom Jesus de Matosinhos, 1957 circa.



Fonte: Acervo IMS

Figura 17. Marcel Gautherot, Profeta Habacuc. Santuário Diocesano do Bom Jesus de Matosinhos, 1947 circa.



Fonte: Acervo IMS

Figura 19. Marcel Gautherot, Profeta Naum. Santuário Diocesano do Bom Jesus de Matosinhos, 1947 circa.



Fonte: Acervo IMS

Figura 21. Marcel Gautherot, Profeta Daniel. Santuário Diocesano do Bom Jesus de Matosinhos, 1947 circa.



Fonte: Acervo IMS

Figura 22. Marcel Gautherot, Profeta Jonas. Santuário Diocesano do Bom Jesus de Matosinhos, 1947 circa.



Fonte: Acervo IMS

Figura 23. Marcel Gautherot, Romaria - Jubileu do Santuário Diocesano do Bom Jesus de Matosinhos. Minas Gerais, 1947 circa.



Fonte: Acervo IMS

Figura 24. Marcel Gautherot, Romaria - Jubileu do Santuário Diocesano do Bom Jesus de Matosinhos. Minas Gerais, 1947 circa.

14.

Recurso semelhante àquele utilizado em pinturas de paisagem do romantismo do século XIX, como em alguns quadros de Caspar David Friedrich.

Também o fundo no qual a imagem da estátua aparece é calculado. Contra um céu de nuvens (fig. 20 e 21), ressalta-se a excepcionalidade da figura, que paira no espaço. Isso ocorre tanto nas imagens que promovem uma aproximação do rosto daquelas que apresentam as estátuas em corpo inteiro. As imagens que incluem as estátuas inteiras também têm uma tomada estudada. Por exemplo, a imagem que retrata a estátua do profeta Jonas de costas (fig. 22), a humaniza pois a coloca na posição de um observador da paisagem que se abre à frente, diante da imensidão da natureza, sugerindo a angústia existencial atribuída ao artífice ¹⁴. Uma tensão entre o humano e o celestial é acentuada nessas imagens. Aspectos que são inerentes ao tema — o profeta, o demiurgo — se identificam também com a idéia romântica do artista genial. Assim, a série fotográfica, vista em conjunto, alterna tomadas mais distantes com outras mais próximas, e somadas dão conta de uma multiplicidade de aspectos que associamos às estátuas e, por extensão, ao mito do Aleijadinho.

Para concluir os paralelos entre as imagens produzidas e aquilo que a figura de Aleijadinho passa a representar na história da arte brasileira consolidada pelos modernistas, convém ressaltar algumas imagens em que as estátuas aparecem cercadas pela multidão, durante uma procissão (fig. 23 e 24). O olhar do fotógrafo etnográfico, que havia trabalhado no Museu do Homem em Paris, e que viria a fazer várias séries de fotografias do gênero no Brasil, aqui se conjuga à ideia que a

história modernista elaborou para Aleijadinho. Nelas, o contraste entre as pessoas comuns, nas suas particularidades e na sua variedade, e a estátua de grande escala, que se destaca na multidão, pairando acima das cabeças de pessoas do povo, que rezam fervorosamente, faz emergir a figura do demiurgo, do profeta, que se confunde com a do artífice, paradigma e modelo de brasilidade, cercado pelo povo do qual é a versão idealizada e dramatizada, na figura excepcional do artista genial e sofrido.

A fotografia não cria suas fontes e, tal como a história, parte de dados disponíveis. Assim como a história, promove determinado recorte, a partir de pontos de vista cuidadosamente escolhidos, joga luz sobre certos aspectos em detrimento de outros. Temos aqui um caso em que o esforço em se construir um passado tem na fotografia um aliado importante. As fotografias de Gautherot são mais do que uma metáfora do processo de construção da história levado a cabo pelo SPHAN; a fotografia é nesse caso um elemento importante e decisivo. Não apenas por constituir um imaginário que serve como referência para a história, ela contribui com a própria escrita da história, a reforça e complementa. Os movimentos, analogias e associações que favorece, no olhar que cuidadosamente constrói um discurso silencioso, com a força da imagem e do fenômeno que se apresenta diante dos olhos, têm o poder de preencher lacunas que o tempo gerou.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. "Fotografando a arquitetura: barroca, vernacular, moderna." In: O olho fotográfico: Marcel Gautherot e o seu tempo. São Paulo: FAAP, 2007.
- BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971.
- BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. (original de 1858).
- BURGI, Sergio. "Brasil: tradição, invenção." In: TITAN JR., Samuel e BURGI, Sergio (orgs.). *Marcel Gautherot: fotografias*. Rio de Janeiro: IMS, 2016.
- COSTA, Lúcio. *Lucio Costa sobre Aleijadinho* (entrevista). In: Revista Gávea, PUC-Rio, Departamento de História, V. 3, 1986, p. 32-59.
- DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- GRAMMONT, Guiomar. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- HANSEN, J.A. *Notas sobre o "barroco"*. Revista do IFAC. Ouro Preto, nº 4, 1997, p. 11-20.
- LEENHARDT, Jacques. *Depoimento em vídeo a Sergio Brugi*. Rio de Janeiro: IMS, 2016.
- SEGALA, Lygia. "Patrimônio histórico, artístico e cultura material". In: ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (org.). *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e o seu tempo*. São Paulo: FAAP, 2007.

Da Referência à Abstração:

um ensaio sobre o diagrama como ponto de inflexão no projeto arquitetônico.

HENRIQUE CARVALHO DELARUE

Arquiteto pelo Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio.

Contato: hcdelarue@gmail.com

Introdução

Desde a segunda metade do século XX, o diagrama começou a ser incorporado com progressiva intensidade ao discurso teórico e prático da arquitetura, estabelecendo sua ubiquidade tanto no âmbito acadêmico quanto profissional. Sendo utilizado e incentivado como parte do projeto, muitas vezes é adotado como uma chave para comunicar de maneira simplificada uma ideia inicial, um grupo de dados, uma série de tomada de decisões, um aspecto da proposta arquitetônica, entre outros fatores. Sua presença nas discussões do ateliê de projeto, seja na forma de croquis iniciais, seja em pranchas de apresentação, se mostra desejável, porém, sua reflexão como instrumento de pensamento e produção é geralmente deixada de lado em favor de seu produto.

Neste ensaio, parto do princípio que o diagrama funciona pela abstração e proponho discutir sobre algumas de suas potencialidades como instrumento de projeto. Para tanto, espelho como a abstração afetou a maneira como pensamos a arquitetura em um contexto de transição do valor simbólico, como definido desde a Antiguidade, para a abstração, principalmente como promovida pelo Movimento Moderno. Tendo em mente a forte relação do simbólico com a imagem e como a abstração define um afastamento desta, é possível traçar um paralelo entre as mudanças que ocorreram em como nos aproximamos da arquitetura e dos métodos de projeto. Nesse contexto, o diagrama pode ser visto pela perspectiva de um desdobramento da percepção abstrata.

Mais do que uma maneira sintética de representar, o diagrama sugere (ou reflete) um outro modo de pensar. Dito isso, as questões que podemos levantar são: que tipo de pensamento o diagrama implica? O que o diagrama seria capaz de oferecer além do desenho tradicional (projeções ortogonais e perspectivas) para o projeto? Que mudanças no pensamento conceitual pode estimular? Afinal, como pode ser adotado como um instrumento de projeto?

Ao se tratar do processo de projeto, é relevante primeiro visitar criticamente tal processo como o conhecemos. Apesar de muito parecer que a maneira como projetamos seja natural, e talvez até óbvia, a relação estabelecida entre a concepção e a representação em um contexto histórico-cultural de origem europeia implica valores específicos ao projeto em si.

Durante o Renascimento, o desenvolvimento da escala e da perspectiva revolucionou a prática da arquitetura, e o desenho passou a ser tratado como o meio fundamental para o desenvolvimento, comunicação e construção do projeto arquitetônico. Sendo assim, o processo de projeto inevitavelmente se fez dependente de uma imagem prévia à qual faria referência e representaria. Isto é, o projeto como um todo se configurou de tal maneira que seu andamento em direção à edificação efetiva dependesse de uma imagem dessa própria edificação antes mesmo de sua existência.

O projeto, então, se inicia com uma imagem em direção a ela mesma, em um ciclo fechado onde a forma se faz presente tanto no início (ideia) quanto no resultado do projeto (edifício). A forma em sua definição fechada é o único fim pelo qual se justifica o meio. A representação faz referência à imagem mentalizada do projeto e quanto mais a forma desenhada reflete a forma imaginada, mais é valorizada¹. Portanto, o sentido do desenho é dado ao ser lido pelo viés da mimese da forma.

A ênfase posta sobre o papel do desenho como a representação da ideia pode, então, ser considerada como um sintoma de uma cultura que sintetizou a problemática — e por consequência a solução — da arquitetura ao domínio de projeções, ou seja, a representação da forma. Consequentemente, a incapacidade de expressão gráfica inviabilizaria a prática. Decorrente disso, forjou-se uma equiparação da mistificada habilidade de representar à capacidade de pensar e projetar arquitetura. Até os dias de hoje, exames de habilidade são utilizados para adentrar universidades, como o chamado THE (Teste de Habilidade Específica), e o desenho em sua beleza artística, ou por composições formais na apresentação de pranchas de projetos, aparece como um fetiche.

1.

Tal maneira de pensar era essencial para a Escola de Belas-Artes, principalmente em seu contexto ao longo do século XIX. No entanto, é indispensável lembrar que nossa educação arquitetônica contemporânea em maior parte é sua herdeira. Não coincidentemente, o “traçado genial” de praticantes veio a ser romantizado, como exemplificado frequentemente por Oscar Niemeyer.

A Percepção da Abstração na Arquitetura

De uma maneira similar como o desenho teria que estar vinculado à forma para ter significado e ser útil, a arquitetura também teve seu valor histórico atribuído a sua construção como referência. Na Antiguidade, a arquitetura se fazia mimética pelas ordens clássicas: por espelharem a percepção do corpo humano e da natureza, as ordens atribuíam valor simbólico às edificações (EISENMAN, 2008). Mesmo que só formalmente, essa relação foi herdada posteriormente pela linguagem dita “clássica” (de influência greco-romana), definindo a imagem da arquitetura pela referência até o Moderno (com algumas variações temporais).

Ademais, havia um consentimento respaldado pelos livros de Vitruvius de que a arquitetura imitaria edificações primitivas feitas de madeira e pele de animais. Nesse contexto, por muitos séculos foi tida como “uma arte de imitação” (FORTY, 2004, p.224, tradução minha), como definida pela *Encyclopédie* de Denis Diderot e Jean le Rond d’Alembert em 1751. Portanto, a arquitetura não só copiaria princípios da natureza como também tais estruturas.

Para Peter Eisenman, a arquitetura não representa algo efetivamente, mas se convence a fazê-lo ao atribuir caráter simbólico a seus elementos. Assim, se aprisiona a uma simulação de modo que “sempre alude a — ou pretende representar — um outro objeto, seja ele arquitetural, antropomórfico, natural ou tecnológico” (EISENMAN, 2008, p.241). Com a retomada dos valores clássicos após o Medieval, passou a se definir como cópia de arquiteturas passadas e só seria reconhecida como verdadeiramente “Arquitetura” caso estivesse inserida numa linha evolutiva que começava na arquitetura clássica (EISENMAN, 2008, p.234).

A partir do final do século XVIII, a arquitetura iniciou um lento processo de tornar abstratos seus elementos, abandonando a relação mimética com o mundo para alcançar um universo geométrico. Jean-Nicolas-Louis Durand considerava os elementos arquitetônicos como formas e geometrias sem referência a algum objeto anterior, entendendo a coluna como um “cilindro de matéria” (PÉREZ-GÓMEZ, 1982, p.6, tradução minha). Assim, pode ser interpretada no discurso do arquiteto francês uma insinuação de uma compreensão abstrata da arquitetura, onde Le Corbusier viria a achar “uma

arma contra os estilos históricos e um poderoso reforço para uma arquitetura baseada em forma (e suas qualidades de massa e superfície) e espaço (e suas qualidades de invólucro ou infinidade)” (VIDLER, 2000, p.11, tradução minha).

Em seu tempo, entretanto, Durand ainda recorria à chancela da linguagem clássica como a condição de existência da arquitetura, fazendo uso de colunas e elementos adornados. A arquitetura ainda estava vinculada à cópia, ou seja, sua substância dependia de uma referência imagética definida historicamente para se fazer existente.

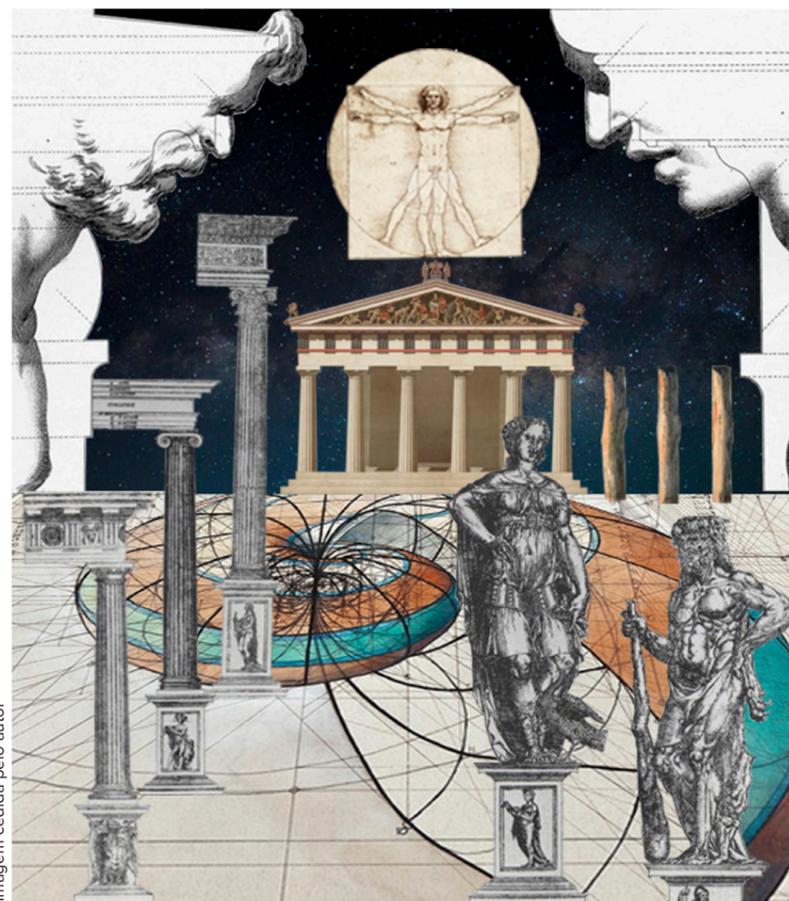


Imagem cedida pelo autor

O valor simbólico da arquitetura.

Assim como sinalizado pela arte do final do século XIX, e em especial pelas vanguardas do início do século XX, a necessidade da referência para que uma obra fosse dotada de sentido foi superada para que cada vez mais esta tivesse sentido em si mesma. Na arte, isso se deu formalmente por um processo de “empobrecimento da pintura” (BARR, 2003, p.30, tradução minha), ou seja, um afastamento da representação figurativa carregada de valor cultural. A abstração, então, se deu como “uma eliminação de um amplo leque de valores, como as conotações de tema [ou motivo]; sentimentais, documentários, políticos, sexuais, religiosos”. Não havendo figuras reconhecíveis e mimetismos que tomassem o protagonismo, a obra em si se tornou “um fim em si mesma com seu próprio valor peculiar”.

Por mais que a abstração tenha sido explorada de um ponto de vista reducionista e atrelada a uma ideologia pela arte e arquitetura no início do século XX, principalmente ao que se diz respeito à busca por uma linguagem pura e universal, isso aconteceu em um período em que o próprio mundo se fazia abstrato. Com as novas tecnologias, como os automóveis (1886), luzes elétricas (1880), ar condicionado (1902) e telefone (1876), ações ficaram descontextualizadas, mudando percepções de espaço e tempo. Não só os novos dispositivos substituíram funcionalmente a natureza como se declararam independentes desta, tornando o mundo livre de referências naturais. Por conseguinte, as obras abstratas se caracterizariam como “simplesmente a realidade do mundo abstrato” (HALLEY, 2013, p.142, tradução minha).

Eisenman reconhece o processo de abstração da Arquitetura Moderna como um movimento para se afastar da necessidade de se referenciar a algo, e assim, se validar. Segundo ele,

A arquitetura moderna propôs-se corrigir e se libertar da ficção renascentista da representação, postulando que a arquitetura não tinha mais necessidade de representar uma outra arquitetura: ela devia apenas corporificar sua própria função. [...] Desse modo, no esforço para distanciar-se da antiga tradição representativa, a arquitetura moderna tentou despojar-se dos aparatos exteriores do estilo “clássico.” (EISENMAN, 2008, p.234)

A própria coluna (aqui já denominada pilar) passou a ser entendida como elemento abstrato. Como tal, por se redefinir sem referência imagética, pôde ser desassociada de suas conformações clássicas e assumir novas, com seções retangulares, sem capitéis e com outros formatos.

As funções dos elementos e do próprio edifício superaram a sua imagem, isto é, o que viria a parecer. Ademais, a arquitetura passou a ser “livre de associações culturais específicas e usava uma linguagem formal ‘pura’ que supostamente encantaria diretamente ao cérebro humano” (WESTON, 2011, p.143, tradução minha). Conformava-se nesses dois sentidos, então, como abstrata, almejando quebrar o padrão representativo pelo qual o significado dependia de uma referência histórica que faria sentido somente em uma determinada cultura. Assim sendo, uma arquitetura com caráter “universal” seria instaurada, podendo ser aplicada em vários lugares do mundo, dominada pelo intelecto, e caracterizada por “formas geométricas claras, superfícies brancas ou de cores simples, e o extenso uso de grandes lâminas de vidro”.

No contexto da segunda metade do século XX, é importante mencionar o antagonismo notório ao método de produção da arquitetura que Eisenman configura, dando um passo adiante ao que tinha sido contemplado pela abstração anteriormente. Em seu estudo de casas geradas a partir de operações sobre um cubo (entre os anos 1967 e 1978), propõe a abstração da arquitetura retirando qualquer significado dado a seus elementos (e à própria edificação) baseado em uma lógica arquitetônica existente. Questões como o lugar, programa, função e sistemas construtivos para ele se tornam irrelevantes.

Eisenman recusa o simbólico para embarcar em uma pesquisa estritamente formal sobre a “linguagem arquitetônica como algo que se explica por si” (MONEO, 2008, p.139) — a forma se referencia a si mesma. O processo de projeto das casas é totalmente abstrato, acontecendo em um espaço intelectualizado por perspectivas de projeção paralela e com o auxílio de uma retícula imaginária. Não são casas que incorporam seu valor histórico de residências, tampouco a conotação de lar. O objeto não tem terreno, é alheio “a qualquer possível referência externa” (MONEO, 2008, p.141), e deveria ser imaculado de qualquer programa.

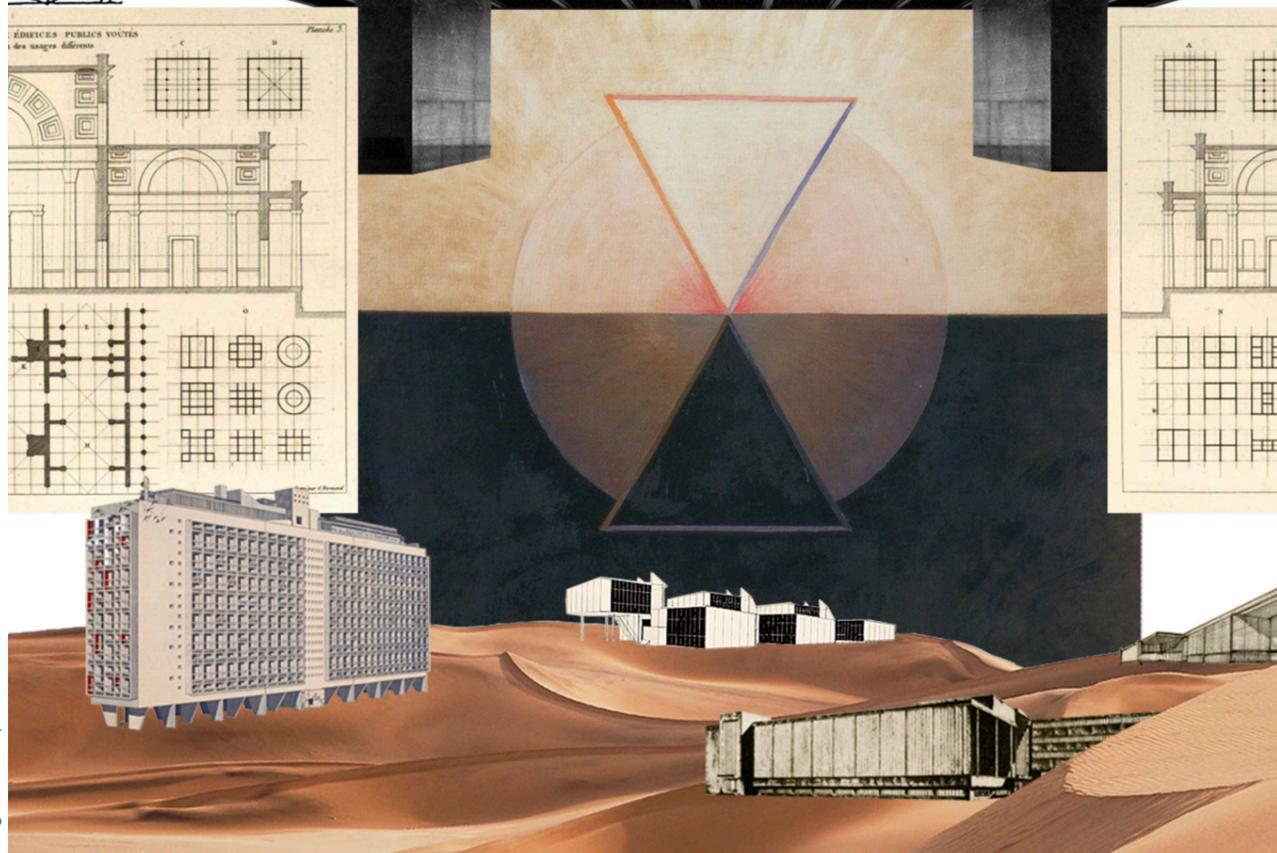


Imagem cedida pelo autor

Acima: A abstração moderna.
Abaixo: Abstração em Eisenman.



Imagem cedida pelo autor

Enquanto no Moderno a articulação de elementos formais definidos funcionalmente com precisão era essencial para a arquitetura, Eisenman retira as funções dos elementos arquitetônicos (estruturais, de fechamento, e até escadas) e os define pelas operações do processo, sendo qualificados ainda mais estritamente como elementos geométricos sem valor se não semântico. Sua forma é abstrata quanto a sua função. O pilar, por exemplo, não quer dizer mais “estrutura” impreterivelmente, podendo ser “o resultado da intersecção de dois planos ou do simples vazio que mantém a vigência da retícula” (MONEO, 2008, p.144), ou até mesmo ser um elemento isolado.

Com base nessa breve análise de como a abstração foi sendo adotada pelo discurso arquitetônico, entende-se que, ao longo desse processo, o afastamento de uma referência levou cada vez mais a uma possível autonomia da obra. Desse modo, possibilitaria a exploração de questões da arquitetura que antes estavam contaminadas com um significado específico. Se na Antiguidade a existência dos elementos era determinada pela referência simbólica e, após o Medievo, histórica, no Moderno se fez geométrica e funcional até que no trabalho de Eisenman se tornou causal. Despidos de sua significância (tanto no sentido de relevância e de seu significado), os elementos poderiam ser cada vez mais vistos estritamente pela sua forma.

A Abstração na Representação

Para além da percepção da forma, a matriz de pensamento abstrato, a qual possibilita a leitura de algo dentro de seu próprio sistema de elementos, é um mecanismo essencial para a representação e a execução de até as mais primitivas projeções ortogonais. Com o domínio da escala, o edifício foi reduzido às suas partes e seções representadas no desenho. Assim, a representação causou uma fratura entre o reconhecimento do objeto em sua totalidade e seu entendimento. Em outras palavras, a compreensão do edifício se deslocou do campo experiencial (físico) para o campo mental, fazendo com que a presença da pessoa junto à obra se tornasse dispensável **2**.

2.

Tal deslocamento aconteceu simultaneamente ao que Mario Carpo (2008, p.131) define como o “paradigma Albertiano”, no qual se estabeleceria a consciência da separação entre o desenho conceutivo e a construção. Por conseguinte, a prática da arquitetura iniciou um gradual processo de afastamento do canteiro de obras e passou a ser reconhecida como uma prática intelectual.

“[...] o diagrama sugere (ou reflete) um outro modo de pensar”

Ao contrário da presença física da própria obra em seu próprio contexto, é da natureza de qualquer representação que a informação seja condensada e adaptada para que seja comunicada (KALAY, 2004, p.87-88). É um procedimento necessário para que a representação em questão possa suportar a mensagem e se refira à edificação sem ser a réplica da mesma. O desenho, então, não imita os elementos arquitetônicos, replicando-os literalmente, mas os re-apresenta como formas construídas por linhas. Uma vez que “a planta e a seção nunca podem de fato ser experienciadas” (PAI, 2002, p.56, tradução minha), são, então, aprisionadas a uma compreensão mental, abstrata.

Quanto mais informações sobre a obra uma representação busca incluir, mais mimética é. Em contrapartida, quanto mais abstrata, menos constitui uma referência formal de simples compreensão e é mais aberta à interpretação por quem não tem o conhecimento para lê-la. Assim como um desenho técnico pode significar outras coisas que não seu objeto para uma pessoa leiga, um desenho muito abstrato pode ser usado tanto como uma planta quanto como um corte, ou até mesmo como um detalhe ou um plano piloto de uma cidade.

“ Assim como um desenho técnico pode significar outras coisas que não seu objeto para uma pessoa leiga, um desenho muito abstrato pode ser usado tanto como uma planta quanto como um corte, ou até mesmo como um detalhe ou um plano piloto de uma cidade ”

Ao retirar do desenho o rigor da referência à forma e suas conotações geométricas, o significado deixa de ser explícito pelas convenções que dão sentido ao desenho tradicional e passa para o que pode ser extraído da lógica disposta pela própria figura. Como uma representação que prioriza a relação das partes à aparência do objeto em sua totalidade, o diagrama pode ser encontrado nessa lacuna criada pelo afastamento da referência. O diagrama não se encarrega de entregar um entendimento completo da obra, tampouco pode ser usado como instruções construtivas, mas cria e explicita relações espaciais (SPERLING e ROSADO, 2014, p.572).

O diagrama é comumente visto como um recurso utilizado abundantemente com o objetivo de criar uma narrativa em torno de uma determinada forma, como que a justificar as decisões projetuais. Nesse cenário, tem ocupado um espaço explicativo de *complemento* ao projeto, sendo encontrado no processo de desenvolvimento de um projeto, por exemplo, como notação de uma intenção (conceito), ou como um resumo do projeto finalizado ou da obra (desenho síntese), na forma de imagens explicativas.

No entanto, ao se pensar no diagrama somente como uma representação comprobatória de alguma decisão, esse se torna uma “coisa depois-de-um-fato, um dispositivo explanatório para comunicar ou clarificar forma, estrutura, ou programa” (ALLEN, 2009, p.50, tradução minha). Stan Allen afirma que tal visão, por conseguinte, “negligencia a capacidade generativa do diagrama”. Apesar de ser um dos seus usos possíveis, ao se caracterizar pela pós-produção, o diagrama é distanciado da ação do projeto (SPERLING e ROSADO, 2014, p.574). Distinguem-se, assim, dois campos principais para seu emprego: um ilustrativo e outro operativo.

Como decerto o diagrama ilustrativo depende da forma, e portanto é pictórico, é seu modo operativo que pode ser especulado como parte da concepção do projeto arquitetônico. Estes diagramas se diferenciam principalmente dos ilustrativos por conterem relações específicas que não usam a forma como base para serem demonstradas. Por um lado, a figura do diagrama é abstrata pois não representa seu objeto de maneira reconhecível, por outro lado, quanto no sentido representativo, o diagrama é abstrato pois se refere a características abstratas entre os elementos. As relações entre partes não se tratam das partes em si, como em uma representação mimética, mas o que as relaciona é uma característica abstrata — não depende de sua existência física apesar de estar presente em seu agrupamento.

Ao se desvirtuar do papel exclusivamente representativo de imagens específicas, o propósito do diagrama não se encontra fixado em comunicar uma imagem e por isso, “não depende de o quão bem se sabe desenhar, ou o quão bonito é o produto” (TSCHUMI, 2014, p.6, tradução minha). O diagrama não tem um “propósito estético”, catalisando o questionamento da imprescindibilidade de uma aptidão para o desenho como pré-requisito para a prática da arquitetura.

Como apontado previamente, a lógica das representações usadas ao longo do projeto é sujeita a ser representativa por depender de uma imagem já estipulada na mente e traduzi-la

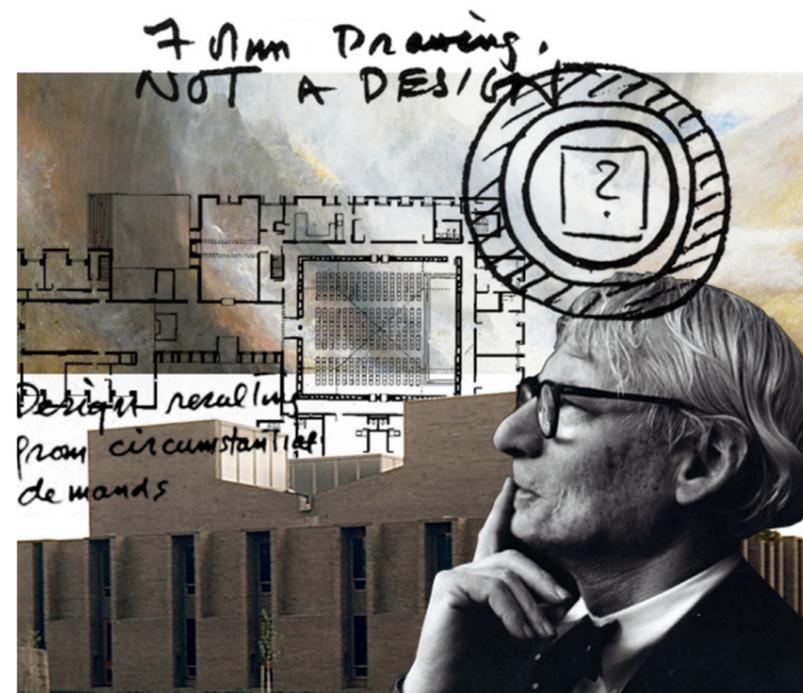


Diagrama em Kahn.

Imagem cedida pelo autor

de um âmbito mental para uma conformação física. Contudo, o processo que decorre do diagrama se faz como uma proto-representação, pois não tem como objetivo traduzir uma forma já estabelecida, mas expõe uma ideia em formação (SCHEEREN e SPERLING, 2013, p.264). A ideia se desenvolve ao longo do projeto ao mesmo tempo que é posta de maneira gráfica, não como um meio para chegar a um fim já conhecido, mas como um meio aberto que mostra outras possibilidades.

O diagrama não é sobre a disciplina histórica da arquitetura, não é canônico e seu processo não é definido pelos efeitos de sua aplicabilidade. Ao contrastar diagramas com sistemas de notação (como os desenhos arquitetônicos tradicionais), estes “operam de acordo com uma convenção compartilhada de interpretação”, e esses são “sintáticos e não semânticos, mais concernidos com estrutura do que com significado” (ALLEN, 2009, p.50, tradução minha). Assim, são “abertos a múltiplas interpretações”, não são decifráveis de uma maneira pré-determinada e podem levar a diferentes direções dependendo de como são lidos.

O Funcionamento dos Diagramas Operativos

Projetos realizados que aderem à lógica do diagrama talvez possam ser identificados como “processos topológicos que investigam e representam relações espaciais”, ao contrário de “processos geométricos que investigam e representam as transformações formais” (SPERLING, 2004, p.380–381, tradução minha). O diagrama, portanto, se mostra contrastante à lógica de representações tradicionais, que se embasam na descrição da forma. No entanto, a diferença entre esses processos não se dá meramente pela hierarquia entre espaço e forma, mas pela própria definição de como o projeto se dá e se desenvolve.

O diagrama não se refere ao seu objeto, mas por ser uma expressão das relações contidas neste, o substitui e toma seu lugar (VIDLER, 2006, p.21). Ou seja, o projeto arquitetônico

3.

Exemplos desse tipo de diagrama podem ser facilmente encontrados junto a desenhos técnicos e fotografias das obras arquitetônicas mais conhecidas das últimas décadas, e em especial nos projetos dos escritórios BIG, MVRDV, REX, JDS, entre outros.

4.

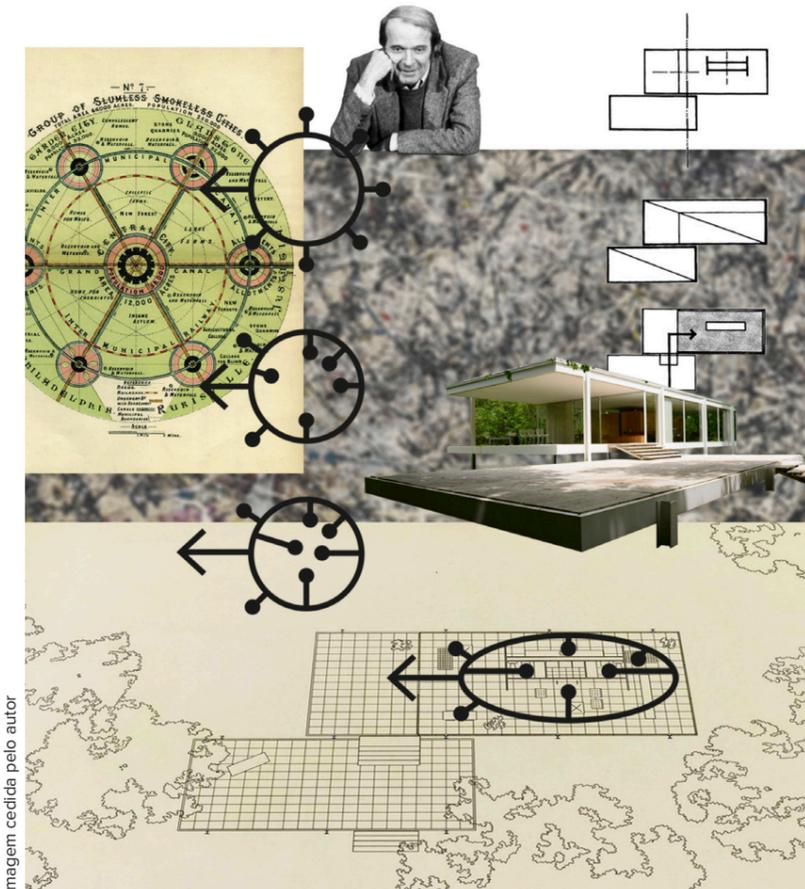
“Topologia” é definida por Sperling (2003 apud SPERLING e ROSADO, 2014, p.573) “como um campo da matemática que estuda as relações espaciais invariantes independentes de variações formais”. No contexto dos diagramas na arquitetura, isso quer dizer que os diagramas propõem estruturas implícitas que atendem a mais de uma forma sem alterar as relações básicas estipuladas.

momentaneamente se torna um projeto de relações e não de um edifício propriamente dito. Por seu objeto de representação ser as relações, o diagrama trabalha no campo da abstração, pois precisa de um “corpo” para ser expressado e ganhar existência física. É uma operação que, pelas suas relações, tem efeitos além de si mesma mas sozinha não quer dizer nada. O diagrama se refere às estruturas implícitas de uma forma e se mostra ele mesmo.

Para Gilles Deleuze, o diagrama é um “conjunto operatório das linhas e zonas, dos traços e manchas assignificantes e não representativos” (DELEUZE, 2007, p.104), isto é, não carrega significado. Uma vez que não se prende a uma função representativa na arquitetura, não tem um significado codificado e referencial dentro de uma convenção, e, assim, requer um esforço interpretativo. Ademais, por não conter signos necessariamente pré-estabelecidos, não receita um significado pronto mas é sugestivo em um sentido de incitar algo que não estava presente. Eisenman considera que “um diagrama está para a arquitetura como um texto está para uma narrativa” (EISENMAN, 2006, p.204, tradução minha), sendo assim, serve como embasamento para a criação da forma sem ser formal.

Na arquitetura, a lógica do diagrama permeia o processo de projeto ao passo que “a intrusão persistente de signos e significados pode ser atrasada pelo diagrama, o qual então permite à arquitetura articular uma alternativa à técnica representativa de projeto” (BERKEL e BOS, 1998, p.23.21, tradução minha). Logo, o diagrama pode ser um veículo para novas ideias e novas lógicas para a arquitetura, afastando-se de respostas prontas. Além disso, o que é colocado em xeque pelo diagrama com esse movimento contra uma antecipação de significado é o processo que visualiza a forma final do projeto desde o início, sendo um meio para um fim já conhecido.

No processo de projeto diagramático que se aproxima da arquitetura pelas suas relações, o diagrama se configura como “instrumento conceitual capaz de agir sobre si e modificar-se recursivamente” (SCHEEREN e SPERLING, 2013, p.263). Por mais que os desenhos arquitetônicos sejam passíveis de modificação,



Aplicação do diagrama na casa Farnsworth

5.

Ito usa como exemplo de uma arquitetura-diagrama o projeto de Kazuyo Sejima Dormitório de Mulheres Saishunkan Seiyaku (1990–1991), em Kumamoto, Japão.

o que se modifica efetivamente é a estrutura formal. Bernard Tschumi descreve que projetar com base no desenho pode resultar em “petrificação”, como, por exemplo o croqui, que “sugere algo que será seguido por uma versão mais elaborada do mesmo” (TSCHUMI, 2014, p.6, tradução minha) até chegar em um projeto executivo. O croqui, a perspectiva ou o desenho baseado na geometria descritiva se inserem no processo de projeto de maneira vinculada à elaboração da forma. No caso de um diagrama, por não se tratar de uma representação de caráter definidor, manipulações são instrumentais para gerar a forma subsequente ainda mantendo suas características específicas.

Com um ponto de vista otimista sobre o potencial dos diagramas, Tschumi os descreve como uma possibilidade para se afastar do pensamento formalista e funcional. Surgem como reflexo de realidades, ao invés de figuras geométricas idealizadas, e podem sugerir uma aproximação ao projeto que não exclusivamente sobre as funções que atende. Ademais, “são sobre um conjunto de disjunções dentre uso, forma, e valores sociais”, e assim, conformam “a não coincidência entre significado e ser, movimento e espaço, ser humano e objeto” como a condição inicial para o trabalho. Além disso, o diagrama pode ser sobre “coisas normalmente removidas em representações arquitetônicas convencionais, a nomear a relação complexa entre espaços e seu uso; [...] entre objetos e eventos” (TSCHUMI, 1994, p.7, tradução minha).

O mais importante no diagrama, como já indicado, não é a sua figura, mas o que pode ser feito a partir dela. Tendo em vista o discurso da abstração na arquitetura e como se aplica no campo da representação, três características principais da abstração podem ser atribuídas como qualificadoras do diagrama como gênero de representação e que o distinguem de outros: a independência do desenho em relação à forma final — a forma não precisa seguir a figura do diagrama; não correspondência direta a elementos construtivos — o que é desenhado não necessariamente é um elemento construído; representação de relações imateriais — algumas das relações que podem ser abordadas pelo diagrama podem ser movimento, usos, ações, espaço, dinâmicas, proporções, sensações, fatores naturais e relações lógicas.

“O mais importante no diagrama, como já indicado, não é a sua figura, mas o que pode ser feito a partir dela”

Uma possível aplicação do diagrama como origem do projeto foi sinalizada por Toyo Ito ao advogar por uma arquitetura-diagrama, pela qual o edifício “é em última instância equivalente ao diagrama do espaço usado para descrever abstratamente as atividades mundanas pressupostas pela estrutura” (ITO, 1996, p.18, tradução minha). Para Ito, a arquitetura-diagrama não tem origem na forma (ideológica ou estética), mas é um produto decorrente de uma organização diagramática que é evolutiva porém interrompida em determinado momento. A forma do edifício, então, não é compositiva, como um objeto delineado que deve ser aprimorado e detalhado, mas uma instância de seu diagrama.

Para além da descrição de Ito, Allen interpreta que “uma arquitetura-diagrama não é necessariamente uma arquitetura produzida por diagramas”, mas uma que

se comporta como um diagrama, indiferente aos meios específicos de sua realização. É uma arquitetura que estabelece uma adequação solta de programa e forma, um campo direcionado dentro do qual atividades múltiplas se desdobram, canalizadas mas não limitadas pelo envelope arquitetônico. (ALLEN, 1998, p.23.18, tradução minha)

Tendo em vista as práticas contemporâneas que fazem alusão ao diagrama, muitas vezes tal recurso gráfico não parece ser usado seguindo suas potencialidades operativas como aqui apresentadas, limitando-se a “orientações compositivas estilizadas” (PICON, 2010, p.82, tradução minha). Pela ótica deste ensaio, realizar um projeto fundamentado em diagramas não significa começar o processo criativo por uma determinação de forma, mas é processual e evolutivo. Mesmo que um diagrama esteja funcionando como em uma projeção ortogonal ou perspectiva, deve-se entender que não há conformação do projeto nessa etapa.

Trabalhar com o diagrama é abrir oportunidade para uma alternativa de desenvolvimento projetual que não é vinculado estritamente à forma e suas condições físicas, como paredes, dimensões e acessibilidade. É iniciar com o pensamento abstrato, pensar pelo viés de intenções relacionais e não da forma, e trabalhar em um campo indefinido. Portanto, uma prática diagramática tampouco se garante só pelo desenho de diagramas. Para se consolidar, a própria matriz de pensamento da arquitetura precisa se voltar da forma para o diagrama [4](#).

6.

Em outubro de 2019, tive a oportunidade de, junto com a professora Verônica Natividade, testar as noções discutidas aqui em sala de aula como parte da disciplina Fundamentos da Linguagem Visual na PUC-Rio. O exercício foi estruturado em duas etapas principais: a derivação de um diagrama a partir de uma imagem existente e uma proposição fundamentada no diagrama executado. Não só foi possível comprovar que diferentes conformações podem dividir o mesmo diagrama como também que iniciar um projeto pelo diagrama pode impulsionar resultados que não seriam evidentes de antemão.

Conclusão

No processo de projeto, o diagrama deu um passo além da percepção abstrata pela arquitetura. Ao invés de se aproximar simbolicamente, funcionalmente ou até formalmente, o diagrama estipula relações que podem ser aplicadas em um projeto como um todo ou em uma parte. Seu grafismo é uma representação das relações e não da arquitetura, e portanto prioriza termos genéricos a uma aplicação específica, como “ponto de convergência”, “percurso”, “limite”, “acessos”, “atividade” etc.

A dinâmica estabelecida pelo desenho tradicional que se remete à forma é revista pelo diagrama uma vez que o desenho tem o papel de traduzir a imagem mental para ser compreendida, e por isso precisa se manter fiel a mesma, e o diagrama é independente de tal imagem. Por não ser um código convencionalizado, são as relações internas que são “movidas parte por parte do material gráfico ao material espacial, por meio de operações que são sempre parciais, arbitrarias, e incompletas” (ALLEN, 1998, p.23.17, tradução minha).

Segundo Friedrich A. Kittler, “enquanto tradução exclui todos os detalhes em favor de um equivalente geral”, a transposição “não pode apelar a nada universal e deve portanto deixar lacunas” (KITTLER apud ALLEN, 1998, p.23.17, tradução minha). Ao passo que a tradução da ideia para o desenho e do desenho ao edifício se responsabiliza a manter uma integridade total, a transposição se dá em relação às partes. Pela descrição de Kittler, entende-se que o diagrama seria uma transposição pelo seu caráter abstrato, que não intenciona estabelecer uma relação mimética. A partir disso, ao comparar a abstração do diagrama com a artística, o diagrama estaria muito mais próximo de um Expressionismo Abstrato do pós-guerra, incerta e subjetiva, do que uma abstração como almejada pelas vanguardas, precisa e intelectual.

Pelo caráter interpretativo e aberto do diagrama, uma prática diagramática não pode ser configurada como uma técnica, mas como um processo, pois “é um tipo de pesquisa, um

tipo de exploração, [e] só é técnica se entendermos que certo tipo de processo produz certos tipos de efeitos seguramente” (KIPNIS apud NOBRE, 1999, p.45, tradução minha). Para se manter diagramática e aberta, a prática deve ser imprevisível. Uma técnica (como a do desenho), ao “incorporar efeitos *a priori*”, implica em “bloquear os movimentos de desterritorialização que a máquina abstrata [...] assume” (NOBRE, 1999, p.46, tradução minha). Já “uma técnica representativa implica que [...] fixemos a relação entre ideia e forma, entre conteúdo e estrutura” (BERKEL e BOS, 1998, p.23.21, tradução minha), fazendo com que um tipo se defina. Sendo assim, “esse é o problema com uma arquitetura que é baseada em um conceito representativo; não pode escapar a tipologias existentes”.

Eisenman (2004, p.171) vê o processo projetual Moderno como nada mais que uma continuidade de como se fez concebido desde a Antiguidade, engendrando significado por uma ideia de perfeição e se referindo a formas de tipos simples. Pela lógica da composição, a edificação, cujo significado seria inerente a sua existência, tem o início de seu projeto a partir de um ponto zero bem definido, uma forma-tipo, e o processo decorrente é compreendido como vetores que desenvolvem o projeto a partir desse ponto. Em contraste, Eisenman defende que na decomposição não há um ponto inicial, pois não há uma forma ideal, tornando-se terreno fértil para o acolhimento dos diagramas como aqui explorados.

No processo de decomposição, revelam-se relações inerentes antes ocultas por um olhar clássico e reverte-se a ideia de um processo conceptivo com início e fim para “um fim que é imanente dentro do novo objeto/processo” (EISENMAN, 2004, p.186, tradução minha). Ao aderir a uma ideia de projeto como processo, pelo qual e no qual a arquitetura é conformada, o diagrama talvez possa achar sua aplicação dentro da conotação da arquitetura como uma de suas múltiplas instâncias. Ao entender o projeto como um processo, abre-se espaço para a percepção de que a forma não é um fim absoluto a ser alcançado, deslocando seu protagonismo.

No campo da representação, enquanto o desenho tradicional produz planos que são uma “notação literal” e “uma condição de escrita finita” (EISENMAN, 1998, p.23.28, tradução minha) — ou seja, se submetem a certos códigos pré-determinados para ganhar forma e significado e têm uma existência destinada a se remeter a um objeto como é —, o diagrama não impõe regras se não as suas próprias (características relacionais). No contexto do processo projetual conceptivo, pelo qual a leitura da arquitetura se faz sobre suas relações, o ato de projetar é ressignificado para relacionar, ou seja, diagramar (SOUZA, 2010, p.130). Por essa perspectiva, o trabalho sobre o diagrama já é um feito arquitetônico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLEN, Stan. *Diagrams matter*. ANY: *Architecture New York*, New York, n. 23, p. 23.16–23.19, 1998. Edição especial: Diagram work. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/i40087754>>. Acesso em: 23 nov. 2018.

_____. *Practice: architecture, technique and representation*. 2nd ed. Abingdon: Routledge, 2009. Originalmente publicado em 2000.

BARR, Alfred H. Cubism and abstract art. In: LIND, Maria (Ed.). *Abstraction*. London: Whitechapel Gallery, 2013, p. 28–33. (Coleção Documents of Contemporary Art). Originalmente publicado em 1936.

BERKEL, Ben van; BOS, Caroline. *Diagrams: interactive instruments in operation*. ANY: *Architecture New York*, New York, n. 23, p. 23.19–23.23, 1998. Edição especial: Diagram work. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/i40087754>>. Acesso em: 23 nov. 2018.

CARPO, Mario. *Nonstandard morality: digital technology and its discontents*. In: VIDLER, Anthony (Ed.). *Architecture between spectacle and use*. New Haven: Yale University Press, 2008, p. 127–142.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução Roberto Machado, Aurélio G. Neto, Bruno L. Resende, Ovídio de Abreu, Paulo G. de Albuquerque, Tiago S. Themudo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. Originalmente publicado em 1981.

EISENMAN, Peter. *Diagram: an original scene of writing*. ANY: *Architecture New York*, New York, n. 23, p. 23.27–23.29, 1998. Edição especial: Diagram work. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/i40087754>>. Acesso em: 23 nov. 2018.

_____. *The futility of objects: decomposition and the processes of differentiation*. In: _____. *Eisenman inside out: selected writings, 1963–1988*. New Haven: Yale University Press, 2004, p. 169–188.

_____. Feints: *The diagram*. In: CASSARÀ, Silvio (Ed.). Peter Eisenman: feints. Milan: Skira, 2006, p. 203–205.

_____. *O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim*. In: NESBITT, Kate (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura. Tradução Vera Pereira. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 232–252. (Coleção Face Norte). Originalmente publicado em 1984.

FORTY, Adrian. *Words and buildings: a vocabulary of modern architecture*. Edição em brochura. London: Thames & Hudson, 2004. Originalmente publicado em 2000.

HALLEY, Peter. *Abstraction and culture*. In: LIND, Maria (Ed.). *Abstraction*. London: Whitechapel Gallery, 2013, p. 137–142. (Coleção Documents of Contemporary Art). Originalmente publicado em 1991.

ITO, Toyo. *Diagram architecture*. *El Croquis*, v. 77, n. 1, p. 18–24, 1996.

KALAY, Yehuda E. *Architecture's new media: principles, theories, and methods of computer-aided design*. Cambridge: MIT Press, 2004.

MONEO, Rafael. Peter Eisenman. In: _____. *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. Tradução Flávio Coddou. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 135–182. (Coleção Face Norte).

NOBRE, Lígia. *Diagrams and diagrammatic practice: on design process in the DRL (AA) 1997–98*. 1999. Dissertação (Mestrado) - Architectural Association, Londres, 1999. Disponível em: <<http://ligianobre.org/index.php/textos/diagrams-and-diagrammatic-practice/>>. Acesso em: 23 nov. 2018.

PAI, Hyungmin. *The portfolio and the diagram: architecture, discourse, and modernity in America*. Cambridge: MIT Press, 2002.

PÉREZ-GÓMES, Alberto. *Architecture as drawing*. *Journal of Architectural Education*, v. 36, n. 2, p. 2–7, inverno 1982. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1424613>>. Acesso em: 20 set. 2018.

PICON, Antoine. *Digital culture in architecture*. Basel: Birkhäuser Architecture, 2010.

SCHEEREN, Rodrigo; SPERLING, David. *Dos Diagramas aos Parâmetros: Transformações no Design Digital*. In: CONGRESSO SIGRADI, 17., 2013, Valparaíso. Knowledge-based design: proceedings of the 17th Conference of the Iberoamerican Society of Digital Graphics. 2013, p. 262–265. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/270216689_Dos_Diagramas_aos_Parametros_Transformacoes_no_Design_Digital>. Acesso em: 26 nov. 2018.

SOUZA, Douglas de. *A Configuração do Discurso do Diagrama na Arquitetura Contemporânea*. 2010. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-16062010-112842/pt-br.php>>. Acesso em: 23 nov. 2018.

SPERLING, David. *Architecture as a Digital Diagram*. *International Journal of Architectural Computing*, v. 2, n. 3, p. 371–387, sep. 2004. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/30875242_Architecture_as_a_Digital_Diagram>. Acesso em: 28 out. 2018.

SPERLING, David; ROSADO, Camila. *Diagrama: Entre Projeto e Comunicação — o Caso BIG*. In: CONGRESSO SIGRADI, 18., 2014, Montevideo. SIGraDi 2014: Design in freedom; XVIII Congreso de la Sociedad Iberoamericana de Gráfica Digital. Montevideo: Blucher Design Proceedings, v. 1, n.8, p. 572–576, dez. 2014. Disponível em: <<https://www.proceedings.blucher.com.br/article-list/sigradi2014-242/list#articles>>. Acesso em: 11 out. 2018.

TSCHUMI, Bernard. *The Manhattan transcripts*. London: Academy Editions, 1994.

_____. *Notations. Diagrams & sequences*. London: Artifice, 2014.

VIDLER, Anthony. *Diagrams of diagrams: architectural abstraction and modern representation*. *Representations*, v. 72, p. 1–20, outono 2000. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/2902906>>. Acesso em: 3 ago. 2018.

_____. *What is a diagram anyway?*. In: CASSARÀ, Silvio (Ed.). Peter Eisenman: feints. Milan: Skira, 2006, p. 18–27.

WESTON, Richard. *100 Ideas that changed architecture*. London: Laurence King Publishing, 2011.

FÓRUNS HÍBRIDOS DE PARTICIPAÇÃO

no sentido de melhores práticas para a construção da cidade ■

MAÍRA MACHADO-MARTINS

DAU - PPGArq, PUC-Rio.

Contato: mmartins.maira@gmail.com

PATRICIA MAYA-MONTEIRO

FAU - UFRJ, MPAP - PROURB.

Contato: pmmayam@gmail.com

Introdução

Como desenhar a cidade sem (re)produzir o totalitarismo da ordem ou da forma urbana? Como minimizar os efeitos excludentes de muitas das práticas urbanísticas contemporâneas? Como evitar a desordem e a desorganização urbanística, bem como a segregação e a exclusão socioespacial, sem restringir a criatividade social e cultural do fazer e viver a (na) cidade? (MENEZES, 2006: 95)

A realidade social, ambiental e cultural das cidades contemporâneas tem requerido visões sistêmicas e abrangentes, bem como soluções inovadoras, cuja elaboração advém de abordagens múltiplas. Assim, por um lado, o projeto visa ampliar a compreensão da complexidade inerente ao exercício da atividade projetual e do papel do arquiteto como agente de transformações sócioespaciais, além de destacar a relevância das interações entre ensino, pesquisa e projeto e entre visões transdisciplinares. Por outro, busca criar possibilidades de discussão e elaboração de propostas que não apenas aumentem o conhecimento de todos sobre a forma-conteúdo social do bairro, mas que efetivamente introduzam novas ideias ao campo projetual, situadas além das demandas e programas usuais.

Este trabalho apresenta os resultados do processo projetual conduzido nos espaços residuais dos baixios de dois viadutos no Bairro de Laranjeiras entre 2017 e 2019, na cidade do Rio de Janeiro, um projeto-processo que visa incorporar propostas de diferentes grupos sociais desenvolvidas para um espaço público.

A proposta faz parte do projeto de extensão “A Praça, a Rua e o Bairro”, que tem buscado desenvolver metodologias participativas e processos colaborativos para projetos urbanos e paisagísticos em recortes espaciais diversos da cidade. Conduzido por docentes e discentes da graduação e da pós-graduação de três universidades, que busca mostrar: (1) a importância da intervenção nas cidades através da participação popular de forma direta na elaboração e implementação de propostas urbanas e paisagísticas; (2) a relevância da aplicação de métodos das ciências sociais para a elaboração de um diagnóstico que compreenda aspectos da cultura, identidade e pertencimento ao lugar. Assim, o projeto buscou efetivar experimentos tendo como objetivo subsidiar o desenvolvimento de metodologias participativas em projetos urbanos; e fomentar o contato e troca entre discentes, docentes e a sociedade, visando a construção de fóruns híbridos de participação, através de um processo de colaboração reunindo os diversos participantes.

1.

Este artigo baseia-se no trabalho apresentado e discutido no 21º Congresso Brasileiro de Arquitetos, realizado em agosto de 2019, na cidade de Porto Alegre – RS.

As inquietações que foram o ponto de partida para este trabalho originam-se das intervenções urbanas de caráter rodoviário, que têm transformado as cidades brasileiras há mais de meio século, priorizando a circulação de veículos individuais. O processo contínuo de inserção de maiores e expressas velocidades e de alargamento das vias, ligado à expansão urbana, mas efetuado não apenas nas áreas de expansão, mas sobre as áreas centrais, introduziu novas escalas urbanas. Alguns dos resultados definem-se pelos inúmeros conflitos entre pedestres e veículos no espaço urbano, além da fragmentação de antigos bairros pré-existentes. Dentro da infraestrutura viária implantada ao longo do século XX, as vias elevadas são elementos que causaram fortes impactos, não apenas devido à poluição sonora, visual e do ar, mas também pela segregação e ruptura espacial decorrente da sua inserção nas cidades. Jacobs (1961), Vogel; Mello; Mollica (2017) e Berman (1982), que travam discussões relevantes ao campo do Urbanismo, com críticas à tabula rasa do planejamento urbano de origem modernista e da ação “renovadora” do Estado, foram motivados pela crítica e contestação às intervenções nas quais se destacavam a implantação de vias expressas elevadas no interior da cidade tradicional. Assim, a ideia de cidade desenvolvida por estes autores — e que inspira este trabalho — é aquela da unidade do bairro conectada a seus moradores, ao sentido de lugar que reflete as identidades múltiplas da vida urbana, e a uma escala da habitabilidade que se refere à escala do pedestre, daquele que caminha nos espaços públicos do bairro.

Os baixios de viadutos são, em nosso contexto (histórico) de produção urbana, associados a resíduos rodoviários que, apesar da sua desqualificação, poluição e do (aparente) desuso, têm sido ocupados por apropriações diversas, o que passa a configurá-los como espaços potenciais. Porém, os continuados esvaziamentos, degradações e conflitos que se deflagram junto a estes espaços, apontam a demanda por projetos, em diferentes escalas, que mitiguem os efeitos ambientais, e a fragmentação do tecido urbano, favorecendo a fruição dos espaços públicos da cidade pelas pessoas.

A proposta efetuada no recorte espacial dos viadutos de Laranjeiras contou com as parcerias da Associação de Moradores e de coletivos do bairro. Ao longo de dois anos, a equipe buscou suscitar discussões e propostas de transformação urbana para os dois viadutos, que são espaços-sobra de usos intensos e conflitos conflagrados. Em suma, os membros do Projeto investigaram os viadutos e seus impactos socioespaciais no bairro, conduziram eventos participativos onde propostas e ideias puderam ser coletadas, e a partir disto foram elaborados mapas multiprojetos e propostas para discussão, que serão mostradas mais adiante.

Aqui, resumimos a experiência projetual conduzida para o recorte espacial específico de Laranjeiras em três partes. Primeiro, apresentamos aspectos teóricos e metodológicos da elaboração do processo efetuada pela equipe interdisciplinar **2**. Em seguida, apresentamos a realização dos fóruns híbridos de participação

nos baixios dos viadutos, alguns dos resultados obtidos, e as propostas-base desenvolvidas a partir das propostas coletadas de moradores e participantes dos workshops para as discussões públicas: o projeto-processo.

Considera-se que o trabalho tem demonstrado para nós como pode se dar o desenho e construção da cidade através de processos participativos e fóruns híbridos de atuação, que tentam incorporar percepções e ideias variadas. Para tanto, é importante considerarmos a noção de que há um “saber local, nutrido pelo cotidiano”, como propõe Milton Santos (1997: 7).

1. A construção do método

Como significativamente nos diz Henri Lefebvre sobre a produção do espaço: “Cada sociedade (...) produz um espaço, o seu” (1974: 40). Ele propõe então a evidência argumentativa: “O espaço (social) é um produto (social)” (p. 35). Portanto, conhecer o espaço (social) é conhecer o seu processo de produção (social). E a democratização dos processos de produção do espaço urbano é crucial para a efetiva realização de espaços mais democráticos, que estejam voltados ao interesse comum.

Isto significa que deve haver na esfera pública, uma efetiva democratização da escolha de prioridades na tomada de decisões, e também na possibilidade de participação nos planos e projetos para a cidade conduzidos pelo corpo técnico. Isto implica na realização de interações diversas, seja no orçamento participativo, na realização de consultas públicas, ou nas discussões das quais participem técnicos, representantes do poder público e da sociedade civil, moradores, interessados. A participação da população em projetos urbanos vem sendo buscada de modos diversos, mais ou menos inclusivos, por esferas da gestão pública em todo o país, e discutida em diversos foros acadêmicos.

Dentro do campo da arquitetura e urbanismo, há um conjunto de experiências e reflexões em andamento que buscam compreender o conteúdo social e os valores e significados atribuídos ao espaço. O projeto de extensão tem buscado a inserção contínua de participantes no desenvolvimento de um projeto urbano. Neste aspecto, introduzir formas mais inclusivas de participação e colaboração é crucial para muitos aspectos dos workshops efetuados. Aprender o processo de colaboração como troca de saberes, técnicos e locais, para a melhoria de espaços, é um dos desafios deste trabalho. Durante os fóruns híbridos de participação buscou-se estimular a percepção espacial, convidar ao reconhecimento dos espaços, e imaginar criativamente novas possibilidades para o lugar. Consideramos que, teoricamente, isto é relevante não apenas pela troca de saberes que pode possibilitar, mas pela própria indissociabilidade entre espaço urbano e conteúdo social que é reconhecida por um projeto eficaz. Assim, consideramos que a democracia técnica é um aspecto crucial do campo da arquitetura e urbanismo.

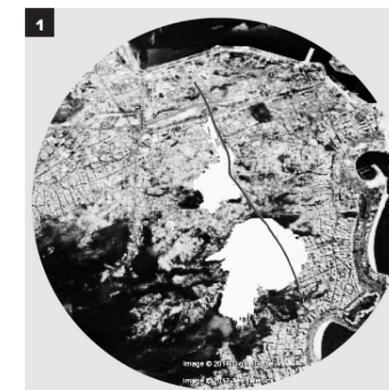


Fig. 01 - Cidade do Rio de Janeiro: a Linha Lilás, unindo os bairros de Laranjeiras e Catumbi, através do Túnel Santa Bárbara.

Fonte: Projeto Praça-Rua-Bairro

2.

Equipe formada, além das professoras co-autoras deste artigo, pelos professores e pesquisadores Felipe Berocan Veiga (PPGA-UFF), Marco Antonio da Silva Mello (PPGA-UFF), Leticia de Luna Freire (FEBF-UERJ), Soraya Silveira Simões (PPUR-UFRJ), Cristóvão Duarte (MPAP-PROURB-UFRJ) e Victor Andrade Duarte (MPAP-PROURB-UFRJ) Este trabalho foi efetuado com o apoio dos parceiros, e em parte do período, com bolsa PROFAEX da UFRJ,

O projeto de extensão

O Projeto de Extensão iniciou-se a partir de dois bairros da cidade, Catumbi e Laranjeiras, nos quais a proposta de renovação urbana e a implantação de viadutos tiveram dois efeitos principais no espaço: a segregação socio-espacial e a presença de sobras rodoviárias (“ilhas de calçada”) decorrentes destas intervenções que priorizaram os veículos individuais.

O projeto partiu, portanto, de uma proposta transdisciplinar fundada na valorização dos espaços públicos na escala do bairro. Dentro do campo da arquitetura, ele se insere em uma busca pela introdução de democracia técnica na elaboração de projetos para a cidade. Para tanto, buscou-se elaborar fóruns híbridos participativos, envolvendo o corpo da universidade com os moradores, profissionais egressos e outros grupos sociais interessados, para construir, de forma colaborativa, soluções para a cidade.

Cabe destacar que o bairro do Catumbi é significativo para a história dos movimentos sociais e para os estudos urbanos no Rio de Janeiro e no país. Foi ali que surgiu a pesquisa que originou o livro *“Quando a Rua Vira Casa”* (com primeira edição em 1985) por Vogel; Mello; Mollica (2017). O livro, que traz uma análise interdisciplinar da apropriação de espaços urbanos do bairro, foi ponto de partida de nossas discussões, e não apenas pelo fato de que Marco Antonio da Silva Mello, co-autor da obra, ser participante do projeto. A escolha do caso de Laranjeiras se deu em função dos contatos de parceiros, cabendo lembrar que há uma correlação direta entre Catumbi e Laranjeiras: ambos os bairros foram cortados por viadutos que resultam da intervenção rodoviária da Linha Lilás, inicialmente proposta pelo Plano Doxiadis, de 1965, e efetuada nos anos 1970 e 1980 na cidade. O nascimento de movimentos associativos nestes bairros está diretamente relacionado com a repercussão destas intervenções.

O projeto nasceu dos encontros de grupos de pesquisa voltados para o Projeto Urbano, Arquitetura da Paisagem, Patrimônio da Cidade, e Etnografia Urbana, em workshops do ensino da graduação realizados em campo, no bairro do Catumbi, em 2016. A experiência do Projeto de Extensão reúne,

“ [...] faz parte do projeto de extensão *“A Praça, a Rua e o Bairro”*, que tem buscado desenvolver metodologias participativas e processos colaborativos para projetos urbanos e paisagísticos em recortes espaciais diversos da cidade. ”

na Academia, docentes e discentes da FAU-UFRJ, DAU-PUC-Rio, EAU-UFF, GAP-UFF, IFCS-UFRJ, e IPPUR-UFRJ, envolvidos com ensino, extensão e pesquisa em campos diversos e com os coletivos locais e membros de associações de moradores.

Assim, a partir de experiências didáticas anteriores, foi montado um processo participativo a ser efetuado nas áreas urbanas do projeto de extensão. Visava-se assim constituir um ateliê público nos quais os estudos preliminares fossem realizados em paralelo e em conjunto com os moradores, num processo colaborativo no qual o Ateliê registra a memória das propostas e a coerência com outros projetos que se desenvolvem em proximidade. A meta final é constituir um fórum híbrido permanente nos bairros.

A metodologia

Menezes (2006), ao discutir as dificuldades para a elaboração e concretização de um projeto (social) na cidade, aponta que para ultrapassá-las, duas noções devem ser enfatizadas:

O projeto, entendido como estratégia de invenção/criação de uma nova ordem socioespacial, como expressão cultural, fenomenológica e pragmática; e diagnóstico, concebido num sentido interativo, dinâmico, flexível e com capacidade de articulação disciplinar/ dimensional. Por fim, defende-se a pertinência em se investir numa cultura de projeto social da cidade. (ibid: 97) [grifos nossos].

Julgamos relevante enfatizar estas definições, que resumem bem o papel do projeto e do diagnóstico para nossa proposta. Elas apontam para a interação que buscamos construir entre diagnóstico — dinâmico, flexível — e o projeto — invenção, expressão, colaboração — com regressões e progressões na elaboração, discussão e avaliação das propostas realizadas para o recorte espacial.

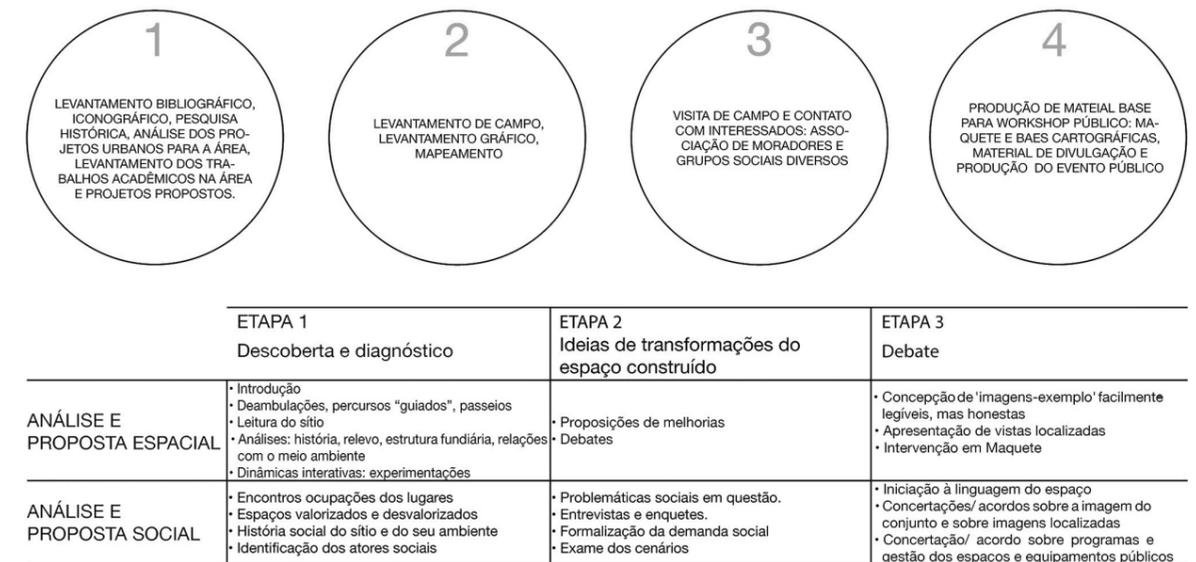
O trabalho se desenvolve, antes de tudo, com as pesquisas, deambulações e preparação de material de base — plantas, mapas fotos, e maquetes físicas e digitais — para apoiar o trabalho de campo e os ateliês públicos.

Em seguida, os membros do Projeto investigaram os viadutos a partir das observações de campo e do percurso etnográfico, conduzindo posteriormente encontros participativos onde propostas e ideias puderam ser coletadas. A partir disto foram realizados mapas multiprojetos e propostas para discussão.

Consideramos que o trabalho efetuado atende ao que Verdier (2009) aponta como as quatro funções de sociólogos e interventores sociais na produção do espaço urbano: (1) descritiva, (2) interpretativa, (3) uma função de ajuda à concepção e (4) uma função de gestão e reparadora das ligações sociais.

A participação se dá em três etapas (ver quadro 01). A primeira, de reconhecimento, conta com a realização de diagnóstico rápido participativo. A segunda fomenta proposições efetuadas pelos moradores- apoiados pelos discentes. A terceira consiste nas reflexões sobre as etapas anteriores e sobre os projetos de discentes já realizados, e também na elaboração de novas propostas agregadoras a partir das anteriores.

Na parte inicial dos ateliês, o percurso se constituiu tanto em uma aproximação à área pelo público participante, como em um elemento da construção do diagnóstico participativo da área. Michel de Certeau (1990) nos chama a atenção para



Quadro 01- Quadro-resumo da Operacionalização dos trabalhos In Situ nos Recortes Espaciais.

Fonte: Elaborado pela equipe em 2017, a partir de Verdier, 2009

a relevância do caminhar, e como esta experiência permite o reconhecimento mais livre do contexto, do entorno. E aponta para a contínua (re) apropriação dos espaços públicos na vida cotidiana, algo que a experiência do caminhar pode demonstrar. Nos workshops realizados com maior duração, executamos dois percursos: (1) a primeira deambulação, à deriva, sem roteiro; (2) o percurso informado, etnográfico, abastecido por informações prévias dos organizadores.

O papel dos percursos é crucial para fomentar propostas projetuais, mesmo nos eventos breves. A equipe registrou o resultado destes percursos, mapear e discutir usos e apropriações, efetivando uma construção continuada do diagnóstico do trecho urbano. Parte desta operacionalização é apontada por Zeisel (1995), que trata de uma investigação através do espaço, e da necessidade de interpretação dos discursos e observações, mostrando que há usos, apropriações e mensagens — adequados, informais, marginais — que podem ser observados, ou que são encontrados sob a forma de resquícios de usos — sobras, desgastes — no espaço investigado. Em suma, os espaços são compreendidos pela sua espacialidade, em conjunto com seus usos e apropriações, que permanentemente o reconfiguram:

Nossa visão do espaço privilegia, pois, o aspecto processual e dinâmico. (...) Nesta prática cotidiana está o seu segredo. (...) Praticar o espaço deste ou daquele modo significa conceber a vida social de tal ou qual maneira. As atividades como que escolhem seus lugares, apropriando-se deles, conformando-os às suas exigências, mas ao preço de uma ação de retorno. (...) Os eventos decidem a respeito das próprias qualidades formais do espaço. Produzem, moldam e esculpem os ambientes.” (MELLO; VOGEL, 1983)

2. Os Baixios de Viadutos de Laranjeiras: a construção dos fóruns híbridos de participação

Os fóruns híbridos de participação foram realizados, no caso dos baixios dos viadutos de Laranjeiras, a partir da organização, produção e divulgação de material de base impresso, digital e físico. As atividades de campo contaram com debates e proposições, diagnósticos rápidos participativos, percursos comentados e palestras, em três tipos de eventos: a) os ateliês públicos, amplamente divulgados, abertos a todos os interessados e realizados no próprio baixio dos viadutos; b) os workshops abertos e interdisciplinares que contaram com um público acadêmico interdisciplinar e outros interessados, realizado na sede na AMAL; c) e as atividades estritamente acadêmicas, envolvendo alunos de pós-graduação cursando disciplinas dos mestrados em Projeto de Arquitetura e Arquitetura Paisagística. Nas três edições do evento “*Reimaginando os Baixios*”, conduzido nos espaços públicos dos baixios em 2017 e 2018 foram registradas as propostas de moradores e passantes, através de representações pictóricas, textos e interações com maquetes físicas do espaço (fig. 01). O workshop de projeto interdisciplinar “*Repensar os Baixios*”, em 2018, com a duração de três dias, voltado

para estudantes e profissionais ligados à questão urbana, foi desenvolvido na Sede da Associação e nos espaços do bairro e teve como resultado a produção de um vídeo, e de diversos desenhos de propostas projetuais elaboradas pelo grupo de discentes da graduação e pós-graduação em arquitetura e antropologia. Em 2018, foi também efetuado um diagnóstico rápido participativo no recorte, em aula conjunta de disciplinas de dois mestrados- Acadêmico em Arquitetura da PUC- Rio e Profissional em Arquitetura Paisagística, do PROURB- FAU- UFRJ: o evento “*Percursos In Situ- uma idéia de cidade*”. Além das discussões realizadas, parte dos mestrados efetuou propostas para os baixios dos viadutos. Em conjunto, estes fóruns híbridos nos forneceram um conjunto diverso de análises e propostas de transformação dos espaços urbanos dos baixios dos viadutos de Laranjeiras.

O recorte espacial

Laranjeiras é um bairro relativamente antigo do Rio de Janeiro, na Zona Sul, predominantemente residencial, denso, diverso – contendo moradores de classe média, de alta e baixa renda- e com grande relevância cultural material e imaterial na cidade. Sua ocupação foi iniciada no século XVII, ao longo do vale do Rio Carioca, descendo do Corcovado, da Floresta da Tijuca, à Baía. No século XIX, se tornou uma área nobre, com o surgimento de chácaras rústicas e luxuosas ocupadas por fidalgos e membros da família imperial.



Fig. 02 - Cidade do Rio de Janeiro: a Linha Lilás, unindo os bairros de Laranjeiras e Catumbi, através do Túnel Santa Bárbara.

Fonte: Acervo Projeto Praça-Rua-Bairro, outubro de 2017

Fig. 03 - O Viaduto Jardel Filho sobre o Viaduto Noronha Santos, na Rua Pinheiro Machado

Fonte: Projeto Praça-Rua-Bairro, 2018

Fig. 04 - O Viaduto Noronha Santos, e parte do projeto paisagístico inicial.

Fonte: Coletivo Viaduto, 2017

Fig. 05 - Representação sintética do fluxo de pedestres nos dois sentidos de uma das faixas de travessia do Viaduto Noronha Santos. Dia útil, 11 horas da manhã: 18 pessoas.

Fonte: Projeto Praça Rua Bairro, 2018

“ A meta final é constituir um fórum híbrido permanente nos bairros. ”

De 1880 até 1938, passou a abrigar uma grande fábrica de tecidos, e assim surgiram espaços comerciais e vilas operárias no bairro. A partir dos anos 30, esta fábrica e grande parte das grandes chácaras foram desmembradas em empreendimentos residenciais. Este processo de transformação foi mais lento do que em outros bairros, e ainda restaram casas e jardins originais. Note-se que, no Vale das Laranjeiras, nasceram ou viveram intelectuais e artistas importantes da cultura brasileira, como Lima Barreto e Villa-Lobos, Machado de Assis, Cecília Meirelles, Portinari e Oscar Niemeyer. A partir dos anos 1960, porém, obras rodoviaristas realizadas poder público recortaram o bairro, destruindo parte do seu patrimônio arquitetônico, desapropriando moradores e tornando-o um bairro de passagem de intensos fluxos: o Túnel Santa Bárbara (1963), o Viaduto Noronha Santos (1965), o Túnel Rebouças (1965) e posteriormente, no início dos anos 80, o Viaduto Jardim Filho. Por conta deste último, em 1979, foi criada a Associação de Moradores e Amigos de Laranjeiras, a AMAL, que vem lutando pelo bairro e pela preservação do que restou do patrimônio ambiental e arquitetônico, que fica. Com a participação da AMAL, o bairro se tornou também uma Área de Proteção do Ambiente Cultural- APAC.

O trecho do recorte espacial não apenas se constitui em um conjunto de espaços livres públicos fragmentados pelo intenso tráfego de veículos individuais e linhas de transporte coletivo, mas da nova feição que então surge em todo bairro, resultante da exploração imobiliária edifícios de classe média standardizados, de baixa qualidade arquitetônica, aumento da população residente, fruto de um processo vertiginoso de verticalização. O Viaduto Jardim Filho, que cruza a Avenida Pinheiro Machado, atravessa também a rampa de

descida do outro viaduto (Noronha Santos), e tem grande parte dos baixios e espaços laterais subutilizados. De um lado, junto a edifícios públicos, há uma arborizada praça de esquina, relativamente vazia (fig. 03). Do outro, já houve uma Cooperativa de Reciclagem sob a sua descida, hoje um espaço gradeado, em desuso. A sede da AMAL se situa deste lado, junto ao cruzamento dos viadutos, com uma quadra de futebol ao lado.

O Viaduto Noronha Santos, que corta a Rua das Laranjeiras e dá acesso à Rua Pinheiro Machado, ocupa uma posição nevrálgica nos fluxos intraurbanos e nos percursos cotidianos do bairro. Sob este viaduto Noronha há um largo espaço, que em conjunto com duas áreas fragmentadas de calçadas de quadras dos dois lados recebe a denominação de Praça Del Prete. A área coberta já teve equipamentos e elementos construídos, que se deterioraram ou que foram retirados a pedidos, hoje há somente resquícios destes no pavimento (fig. 04). O volume do fluxo de pessoas e veículos é intenso durante todo o dia (fig. 05). Sob este viaduto Noronha há um largo espaço, que em conjunto com duas áreas fragmentadas de calçadas de quadras dos dois lados recebe a denominação de Praça Del Prete. A área coberta já teve equipamentos e elementos construídos, que se deterioraram ou que foram retirados a pedidos, hoje há somente resquícios destes no pavimento (fig. 05). Os baixios deste viaduto e seu entorno revelam-se cenários de vários acontecimentos.

No lugar ocorreram, por um lado, inúmeros eventos de violência urbana, e por outro, diversos eventos sociais e culturais importantes para o bairro e sobretudo para aquela região. Há homenagens sob a forma de grafites e de monumento a jovens assassinados ali, e já houve manifestações por segurança pública no local. E há diversos movimentos de retomada do bairro, com mobilizações que conseguiram ciclovias e iluminação pública sob o viaduto, e que doaram bicicletas aos policiais. Além da AMAL, o bairro tem outros grupos de mobilização; e há dois diretamente ligados às apropriações sob o viaduto. O grupo “Laranjeiras Sorri”, criado por moradores “inconformados com a insegurança e a degradação” em 2015, apresentam várias propostas para melhoria e ocupação dos espaços dos viadutos, e promoveu feiras no espaço. “O Ocupa Viaduto”, de 2016, tem nos últimos anos organizado eventos com certa re-

gularidade, como as festas juninas, e diversos saraus com microfone aberto sob a praça do viaduto, com música, debates e recitais de poesia. Estes eventos remodelam o espaço através de palcos montados, cadeiras moveis, esteiras no chão, revelando possibilidades de uso e permanência.

A presença de ambulantes e camelôs é permanente junto às travessias. E registre-se que, além de catadores e nômades moradores de rua, o viaduto abriga moradores fixos como o catador há mais de uma década, que tem televisão instalada (ANTENORE, 2018).

O reconhecimento e as descobertas

Os percursos e derivas realizados na primeira etapa dos ateliês públicos e workshops consistiram, antes de tudo, em um momento de descobertas dos espaços dos dois viadutos e seus arredores. Usos e apropriações diversos, inúmeros detalhes formais e funcionais dos espaços públicos, privados e coletivos, mensagens públicas comerciais e pessoais, legais e informais, grafittis e pichações. Ao longo do processo, houve adaptações de uso diversas, como os canteiros delimitados por frutos de coco verde, feitos e mantidos pelo ambulante em *bikefood* que se instala em certos dias. E o reconhecimento do patrimônio arbóreo e edificado do entorno demonstrou alguns dos valores e significados da cidade e do bairro no trecho percorrido — um anel de quadras no entorno dos viadutos. Neste momento, que antecipa a realização das propostas, os percursos informados e as sucessivas descobertas da equipe foram compartilhadas, bem como os dados da história e da memória do bairro e as narrativas do percurso etnográfico realizado (fig.05). No caso dos dois workshops acadêmicos, estas informações foram completadas por palestras e discussões na Sede da AMAL (fig.06).

Fig. 06 - Percurso etnográfico e o prof. Felipe Berocan.

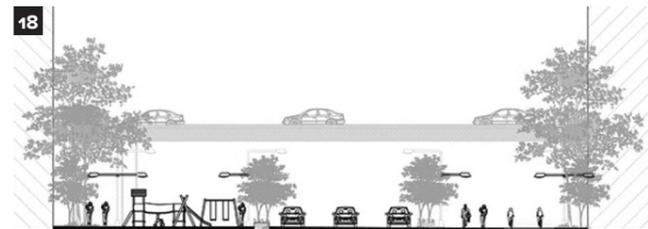
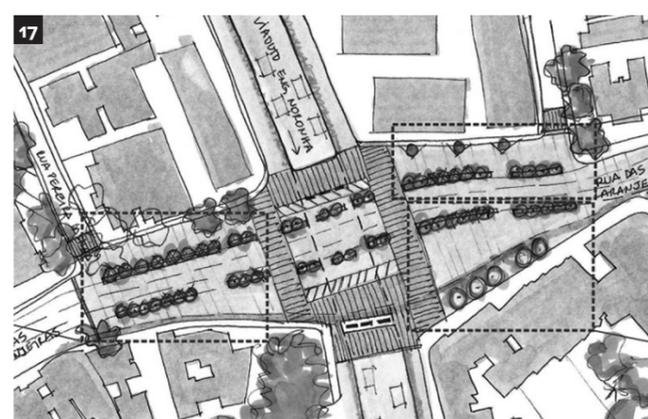
Fig. 07 - Palestra do prof. Marco Mello, na sede da Amal.

Fig. 08 - Proposta com referência ao Rio Carioca.

Fig. 09 - Balanços adultos no viaduto.

Fontes: Projeto, 2018





As propostas

A série de propostas para os baixios dos viadutos de Laranjeiras foi coletada em ações de caráter diverso. Primeiro, nos eventos “Reimaginando”, sob os baixios, do qual participaram ao longo do dia discentes e moradores informados pelas redes acadêmicas e do bairro, leigos e arquitetos que desenharam e escreveram suas propostas em material distribuído com apoio de mesa e pranchetas, e interferiram na maquete física. A equipe de arquitetura deu apoio aos moradores, inclusive nas representações de suas propostas. Diversas situações urbanas são notáveis no espaço público, e demonstram seus conflitos e potencialidades.

As diversas propostas coletadas puderam ser identificadas em 6 grupos, por suas escalas de atuação:

(1) Propostas-conceito que representam ou recriam alegoricamente o espaço, com representações diversas, como à água do Rio e ao Teatro (figs. 08 e 09).

(2) Propostas de apropriação por atividades artísticas, que transformem o espaço, que sugerem espaços de grafitti, exposições (fig. 10 e 11).

(3) Propostas de cunho temporário, como aulas e eventos sob os baixios, elementos flexíveis, parque aberto ou *parklets* (figs. 12, 13 e 14).

(4) Propostas de plantio, com a vegetação como elemento decorativo- recobrimdo estruturas em concreto ou elemento produtivo, como a de um Circuito Verde áreas de plantio produtivo, que dependem de manejo e engajamento.

(5) Propostas em pequena escala, de mobiliário urbano, atendendo aos eventos culturais e festas na Praça do Baixio Eng. Noronha Santos — repensando as áreas de palco, público e passagem, proporcionando assentos; e a alocação de atividades comerciais sob o viaduto e nos arredores (fig.15 e 16).

(6) Propostas pedonais, voltadas para a modificação dos percursos de pedestres no arquipélago de sobras rodoviárias, com novas faixas, fechamentos de trechos, levantamento do piso e redução das velocidades (fig.17 e 18).

(7) Propostas radicais, com a supressão de viadutos, demonstrando como seria o espaço sem os viadutos. Uma delas transforma o viaduto em pistas subterrâneas, sob o Rio Carioca, com a volta ao nível térreo mais adiante.

“[...] discentes e moradores informados pelas redes acadêmicas e do bairro, leigos e arquitetos que desenharam e escreveram suas propostas em material distribuído com apoio de mesa e pranchetas, e interferiram na maquete física.”

Fig. 10, 11 - Antes/ Depois: proposta leiga desenhada pela equipe do Projeto, de Espaços e Arte / Grafitti nos Baixios. Fonte: Projeto, 2018

Fig. 12 - Proposta. Fonte: Projeto / MPAP/PROURB-UFRJ, 2019

Fig. 13, 14 - Proposta de Mobiliário flexível. Fonte: Projeto, 2018

Figs. 15, 16 - Antes/ Depois: proposta leiga desenhada pela equipe do Projeto, de Viaduto Palco nos Baixios. Fonte: Projeto, 2018

Figs. 17, 18 - Passeio Integrado. Fonte: Projeto / MPAP/PROURB-UFRJ, 2019

O Projeto Processo

Por fim, na última e mais recente etapa, a partir da organização dos registros múltiplos coletados, a equipe partiu para a elaboração de um projeto-processo próprio, contendo mais de uma proposta. Considera-se que a presença de projeto informado e congregador pode ser o ambiente ideal de debate para que se forje um processo decisório pleno. Esta contribuição visa fomentar, a partir de novos fóruns híbridos a serem realizados, soluções mais justas e adequadas para a circulação, apropriação e fruições dos baixios de viadutos em Laranjeiras, que carecem de boas intervenções públicas em diferentes intensidades e escalas.

Estas propostas não são consideradas findadas. São, antes de tudo, caminhos que podem conduzir a ações mais imediatas ou, na melhor das hipóteses, à informação para alimentar editais de concursos para a área. Consideramos que o mais importante é a trajetória que imprime, às reflexões da esfera pública sobre os espaços, seus usos e apropriações.

“[...] há uma desassociação entre as propostas urbanas executadas, e o contexto urbano e social dos lugares em questão. Isto se dá nas grandes intervenções urbanas e projetos urbanos que espetacularizam a cidade, que respondem a demandas alheias ao lugar em que interferem e transformam.”

Conclusão: os desafios da pesquisa-projeto-intervenção

Construir a cidade é tarefa que resulta das obras infraestruturais, dos projetos urbanos, das construções de equipamentos públicos, das relações que os edifícios estabelecem com as ruas, e também de como as pessoas usam e se apropriam dos espaços da cidade.

Frequentemente, porém, há uma desassociação entre as propostas urbanas executadas, e o contexto urbano e social dos lugares em questão. Isto se dá nas grandes intervenções urbanas e projetos urbanos que espetacularizam a cidade, que respondem a demandas alheias ao lugar em que interferem e transformam. Mas também pode ser observado em nos projetos “menores”, sobre a criação e reforma dos espaços públicos, equipamentos, sobre a concessão de usos em áreas públicas, na alocação de recursos e nas “pequenas” decisões da gestão.

Quando a população é convocada a participar, espera-se que ela leve suas demandas, ou que tenha contato com proposta técnica já elaborada e considerada previamente pelos gestores públicos — o que pode ser considerado participação. A sua inserção em todas as etapas do processo projetual — o que pode ser compreendido como colaboração — demandaria maior elaboração, interesse político, abertura técnica, o que nem sempre é livre de conflitos e desejado pelos que decidem.

Exemplos recentes apontam a ausência de participação da população nas decisões sobre as cidades. Observe-se que as operações urbanas foram parcerias público-privadas estabelecidas pelo Estatuto da Cidade como instrumentos para uma conjunção de esforços em intervenções por melhorias urbanas. Porém, em diversos casos pelo país, se tornaram decisões de grande escala financeira, sem participação efetiva, atropelando planos locais embasados e outras pré-existências. Como no caso do Porto Maravilha, no Rio de Janeiro, discutido por Barandier, “uma operação que privilegia o arranjo financeiro e a criação de oportunidades para o mercado, em detrimento do projeto como elemento estruturador do processo de transformação da área de intervenção” (2015, p. 174). No Porto do Rio, não apenas o processo, mas as escolhas da intervenção entraram em conflito com o saber acumulado pelo campo da arquitetura, urbanismo e paisagismo em relação a áreas centrais desfuncionalizadas.

A opção pela linha da renovação urbana e das grandes obras, apesar do discurso de revitalização e valorização do patrimônio cultural, provoca, desde os primeiros momentos, reações de diversos setores dos movimentos sociais, de organizações profissionais e da academia por diversas razões. Trata-se, na verdade, de um projeto urbano sem adesão social. (loc.cit.)

Enquanto isso, nas ruas e nas redes, associações de moradores e outros grupos sociais realizam críticas e debates sobre problemas urbanos, intervenções e omissões do poder público e seus impactos no cotidiano.

Há uma conjunção de interesses possível na construção da cidade, em algumas de suas escalas? A proposta de fóruns híbridos participativos começa pela escala do bairro, e pela tentativa de estabelecer um diálogo projetual entre academia e sociedade — poder público, moradores, coletivos e outros grupos. Neste processo, cada um destes grupos tem desafios a vencer.

Os técnicos de atuação pública ou privada partem da compreensão de que toda técnica aplicada na cidade é política, não só pelo grau de participação que ocorre na sua efetivação, mas no próprio processo interno, nas decisões de projeto, que traçam escolhas sociais e culturais. Partem também do entendimento de que a autonomia do projeto é justificável quando possibilita a criação e inovação do arquiteto, mas a heteronomia pode abrir o projeto para discussão de soluções compartilhadas, por outros

técnicos, e principalmente por aqueles que irão utilizar e se apropriar do espaço. Para as soluções em pontos de alta vulnerabilidade social e ambiental, isto é crucial, pois há maior complexidade no processo e na manutenção futura. Não é sem esforço que se tem menos autoria e mais engajamento.

Para os moradores da cidade, o desafio da participação está no tempo extra de se pensar e discutir com paciência o que possível e viável para o seu próprio habitat. Muitos moradores de espaços urbanos têm propostas para suas ruas, calçadas e bairros, lugares das suas vivências como pedestres, usuários, motoristas e passageiros. Fomentar a organização e o aumento desta participação faz parte de um processo de educação urbana. Neste, a coisa pública pode ser entendida, não como de ninguém, mas como sendo de todos.

Enquanto isso, na academia, pesquisa-se e discute-se as grandes questões do urbanismo, os resultados e potencialidades de algumas das situações e ações nas cidades. E as escolas de arquitetura e urbanismo, desenvolvem inúmeros projetos, especialmente em relação aos grandes centros urbanos. Nestas propostas, em diversas escalas, podem ser encontradas boas ideias e soluções urbanas que merecem o debate, mas nem sempre são publicamente discutidas.

A possibilidade de que a junção de cada uma destas propostas- profissionais, públicas e acadêmicas, construa um processo de elaboração mais lento, é o que os fóruns híbridos de participação buscam fomentar. Lembremos que não são apenas as grandes obras, mas as pequenas intervenções, permanentes ou temporárias, na arte e nos usos e apropriações, que definem a construção de uma cidade. Por fim, nos parece ser importante que um bom projeto apresente registros da história e memória que demonstrem a sua idealização, pré-existências, informações qualitativas e quantitativas que o forjaram, e as discussões, obstáculos e possibilidades, àqueles que efetivamente o desenham e vivenciam.

É neste processo, que visa a qualidade urbana, e para o qual a academia possui ferramentas de contribuição para a elaboração técnica e apoio na interlocução entre os agentes sociais, que se insere o projeto de extensão “Praça-Rua-Bairro”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTENORE, Armando. *Próximos Capítulos: Um sem-teto à espera da tevê digital*. Revista Piauí. Rio de Janeiro: Revista Piauí, janeiro 2018, Edição 136. In: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/proximos-capitulos/#>
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo. Cia das Letras, 1986.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1, Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994, pp. 169-191 [1980].
- JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000 [1961].
- LEFEBVRE, Henri. *La Production de l'Espace*. Paris: Éditions Anthropos, 3eme édition, 1986 [1974].
- MELLO, M. A. S.; VOGEL, A. *Lições da Rua: O Que um Racionalista Pode Aprender no Catumbi*. Arquitetura Revista FAU UFRJ. Rio de Janeiro: 1983 v. 1, n.1, pp. 67-79.
- MENEZES, Marluci. “Contributos (Antropo) Metodológicos para um Projecto Social de Cidade”. Porto Alegre: Revista de Ciências Sociais da Unisinos, 2006, v. 42, n. 2, pp. 94-104.
- SANTOS, Milton. *O território e o saber local: algumas categorias de análise*. Rio de Janeiro: Cadernos IPPUR, v. 13. Rio de Janeiro: n. 2, 1999.
- VERDIER, Philippe. *Le projet urbain participative apprendre à faire la ville avec ses habitants*. Adels/Yves Michel. Paris: Collection Societé civile, 2009.
- VOGEL, Arno; MELLO, Marco Antonio da Silva; MOLLICA, Orlando. *Quando a rua vira casa: a apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro*. 4ª. ed. rev. e aum. Niterói: EDUFF, 2017 [1980].
- ZEISEL, John. *Inquiry by Design: Tools for Environment-Behavior Research*. Cambridge (MA): Cambridge University Press, 1981 [1995].



GESTO FURTIVO

LILIAN SOARES

Artista e professora Adjunta no Departamento de Comunicação Visual Design da Escola de Belas Artes da UFRJ.

Contato: liliانcsoares@eba.ufrj.br

Há aqui neste espaço um risco. Há aqui um traço. Há este ato que do gesto precisa para ser. Esta linha que se movimenta e se contorce não pode ser apenas isto que o vestígio evidencia. A linha é o acometimento de algo que nada pretende, apenas é. Desenhar carrega este tempo de linha febril, de uma convulsão que brota e logo em seguida se esvai. “Há também o desenho no qual você marca ou altera uma superfície, estabelecendo com ele um vínculo corporal: o gesto, o arco da mão, o dedo, o osso” (MEIRELLES, p.197, 2009).

O corpo sente, vibra, se agarra as linhas, ao instante. Talvez haja no gesto algo que se desvencilha e passa a caminhar só, sem rumo: um desenhar cartografando. Desenhar já carrega em si esta busca por um vestígio de um espaço fora. Há este diálogo entre o suporte e a inscrição, entre o corpo e esta ação. Neste sistema o artista encontra-se diante do suporte. Encontra-se diante de uma palidez descontraída. Eis, então, o ato, este desenhar simplesmente. Não há precisão. Há apenas isto que permanece, sistematicamente se formando sobre o papel.

No instante em que a inscrição assume presença e imagem expressiva, algo se desvanecesse. Ao mesmo tempo em que o traço em seu acúmulo vai ocupando o suporte, esta inscrição parte deste, que no final do ato, desaparece: a superfície. Talvez isso tudo seja um diálogo, uma troca. A inscrição não pode existir sem a superfície que o acolhe e este ao acolhê-la se desfaz. Sobre isto Richard Serra disse: “o desenho é uma maneira pela qual eu levo adiante um monólogo interior com o ato de fazer no momento exato em que é feito” (SERRA, p.50, 2014).

Badiou em seu texto “*Drawings*” (2015) faz uma reflexão, a partir do poema “*Description without Place*” de Wallace Stevens, sobre a arte e o desenho contemporâneo. A partir desta poesia, Badiou aponta para a particularidade da arte contemporânea como uma descrição sem lugar. Em suas divagações ele entende que, de certa maneira, há uma sucessão de desaparecimentos, fuga do gesto, da imagem; das vozes que fazem, por exemplo, a performance, descrever, a partir de ações com o corpo, um espaço que fala fora de si mesmo. Já o desenho se mostra como um complexo de marcas que não possuem lugar. As marcas, os traços, as linhas que compõem os emaranhados de um desenho não estão fechados, dominados ou encobertos pelo suporte. Ao contrário, as linhas, os traços, as marcas criam com e apesar do suporte um espaço aberto. O corpo e o desenho deslocam o lugar e criam um lugar inexistente. O que se vê é um lugar que não se descreve. O que se vê é um quase-lugar, um espaço em que o ser evanesce para o aparecer disto que é o próprio desenho. Traços e linhas permitem o nascer de um lugar sem lugar, de uma superfície vazia, mas imbuída de espaço vacante.

O filósofo ainda afirma que esta característica inerente ao desenho-arte de ser uma descrição sem lugar — ou diríamos, por meio de um olhar menos literal da palavra ‘*description*’, representação sem lugar — possui uma relação com a antiga questão filosófica de ser e aparecer ou, ainda, parecer ser e parecer aparecendo em um

lugar. E, de maneira equivalente: existir e não existir. Nesse sentido, esta é, também, uma questão pertinente ao ato de desenhar. O papel, o suporte, existem por si mesmos, “como uma totalidade fechada”, diria Badiou. Contudo, a marca (ou a linha) não existe por ela mesma. Ela depende deste suporte e precisa compor alguma coisa neste dentro, nesta superfície. O papel enquanto plano de fundo não existe, pois ele é, antes de tudo, um espaço aberto criado pela marca. Ele tem todas as formas, todos os caminhos, todas as inscrições. Logo, há uma relação de reciprocidade entre existir e desaparecer que constitui a essência do desenho. A partir desta concepção, Badiou comenta que no desenhar a indagação existencial do Hamlet é na realidade outra: ser e não ser, existir e desaparecer. É neste ponto que a força da fragilidade do desenho se evidencia, pois a linha e a superfície não existem simplesmente, não é apenas uma questão de ser ou não ser, mas tem em sua essência o paradoxo do existir e do desaparecer.

O artista observa, segue a linha por caminhos desconexos. Perde-se neste espaço que se faz presente. Esta percepção é força motora de um movimento criador que nunca cessa. E, com isso, o ato se repete por diversas vezes por essa vontade de continuar a seguir desvendando este mistério que se instala.

O gesto do desenhar, de produzir o vestígio, a marca torna a superfície espaço fértil para a (des)construção. A evidência do vestígio se intercala entre este ato de buscar uma representação de um lugar e de se perder neste lugar do nenhum. Repete-se o percurso da linha que se comprime, se expande, se parte, se conecta, pulsa. O vestígio busca um lugar que nunca chega. Não há fidelidade com a superfície. A superfície, tomada pela linha, torna-se percurso e espaço. Ser caminho, ser espaço, ser linha e ser superfície constituem e engendram o ato criador que desaparece para se tornar um emaranhado do desenho. O que resta ao artista é o desejo de persistir neste caminhar na superfície porosa e densa das linhas.

As linhas assumem diferentes formas e, cada uma delas, ao se formar se desfaz. O que resta é apenas o índice de coisa alguma. Talvez ao percorrer traços estejamos nos aproximando da escrita, de certa cartografia indicial. A linha está sempre no entre estados e percursos. A marca, o vestígio não são representação de lugar. Elas são um estado de incompletude, de indiscernibilidade. Desenhar tem natureza ampla, extensa, longínqua. A amplidão desta prática se descola do ato para se mostrar como traço fragmentário do gesto, em uma incompletude de linhas que ora se afastam, se aproximam, ora se sobrepõem.

“*The pure Drawing is the material visibility of invisibility.*”¹ O desenho constitui-se como índice da invisibilidade. O gesto da inscrição no mesmo instante que se revela, desaparece. E a linha, na fugacidade de seu fenômeno, se mostra inalcançável. O todo escapa no ato. A linha se ausenta de si mesma, se esvazia de toda sua representatividade e mecani-

cidade, de todo o estado de inscrição, para permitir que este lugar se construa no e com seu desfazimento. Há na ação uma experiência que é partida e chegada, revelar e apagar.

Viver o acontecimento da linha transpassa o desenhar. A reflexão sobre o gesto desenhante aproxima-se das discussões que Roland Barthes (2014) desenvolve a respeito da obra de Cy Twombly. Há um aspecto na obra deste artista que foi logo apontado por Barthes: a relação do gesto com a escritura. Esta não é de imitação, mas apenas de um gesto alusivo a ação de escrever. Trata-se de uma fronteira constantemente amolecida no ato criador entre o desenhar e o escrever.

O gesto é uma espécie de negligência disforme, de rabisco que corre, escorre e segue. O que está retido, diz Barthes (2014) na escritura de Cy Twombly, é o gesto, não o resultado dele. A cosmicidade presente no trabalho de Cy Twombly é constante na poética do desenho-escritura. No texto, Barthes (2014) comenta a maneira como pinturas de Twombly permitiram o desvencilhamento entre o olho e a mão, pois suas imagens são febris movimentos, um convite para apreciar o vestígio inflamável do gesto.

A forma imperativa do ato desenhante de Twombly é tão impactante quanto a simplicidade de suas marcas. Sua ação está constantemente impulsionada por uma repetição do movimento, revelada a partir do vestígio que, com isso, se destaca do ato, adquirindo certa autonomia. As linhas de suas obras não pedem para ver, mas para re-ver, rever. O ato da escrita requer este caráter manual, este trajeto da mão para que a partir disto as formas das letras sejam definidas, mas nas obras do artista isso não se concretiza. A mão que conduz o traço na escrita parece aqui seguir um caminho particular: “isto cai, isto chove finamente, isto deita-se como as ervas, isto rasura por fastio, como se se tratasse de tornar visível o tempo, a tremura do tempo” (BARTHES, 2014, p.165).

A repetição do gesto nos faz retomar a reflexão do existir e desaparecer pontuada por Badiou. A inscrição sistemática das obras de Twombly pouco a pouco vai sendo apagada para se tornar um fundo disforme. O que antes se inicia como ato torna-se experiência de um desfazimento da superfície para a construção de um espaço outro, em um provável jogo entre o corpo que se movimenta e uma forma que vai invadindo, recriando um lugar. Estes traços que a superfície absorve fala ao corpo sobre sua negação, desconstrução, sua risível perenidade.

Ascende à superfície a materialidade do risco, no entanto, um corpo se engendra de maneira liberta, sem organização, um corpo que é linha, corpo-linha, corpo-traço. O escritor, no ato da escritura, morre para fazer erigir um Eu próprio da palavra, aponta Blanchot (2011). O artista ao desenhar carrega esta mesma potência de não mais existir,

“[...] o artista, no ato do desenhar, deixa de ser mais um indivíduo, para ser matéria atemporal, deste outro que é linha, traço, gesto, ato.”

1.

Tradução livre: “O desenho puro é o material visível do invisível” (BADIOU, 2015).

de desaparecer. Há apenas um corpo imbuído de rastro, linhas e pontos; de um ser, ele mesmo, o próprio gesto. E, ao mesmo tempo, de maneira quase desconexa, o gesto se destaca do corpo, em uma espécie de arbitrariedade do espírito, para invadir e (des)construir o espaço. Isto ocorre, talvez, não pelo peso da aparência das linhas, ou por uma imposição motora, mas a partir de uma distração atenta no instante mesmo em que se poussa a ponta do instrumento sobre a matéria. A essência, o ser das coisas, disto que se corporifica, está na leveza do ato, do sentir de um estado de sonhar vigilante (BACHELARD, 2010).

Entre ato e gesto tornamo-nos um ser em contato com outros universos transcendentais, um “ser decantado” (HILST, 2004, p.19), nos impulsionando a romper as barreiras entre o mundo real e um mundo poético. Neste encontro-confronto as superfícies nos acolhem e nos negam. O desenhar nos provoca um estado de “homem poético” como fala Herzog (2011).

Poderíamos dizer que a narrativa de “*Cave of Forgotten Dreams*” faz um paralelo a estas discussões. No filme, Herzog (2011) trata de pinturas rupestres na caverna francesa de Chauvet. O diretor desconstrói a narrativa distanciada e afirmativa que os personagens — cientistas, pesquisadores, historiadores — estabelecem sobre os desenhos paleolíticos. O diretor transforma os desenhos em um encontro constante com a origem, como se defronte deles, ele, Herzog (2011), estivesse diante de inscrições indecifráveis. E, com um olhar avessador, busca desvendar os mistérios que tais desenhos tentam evidenciar, mas acaba por se envolver em um estado de sonho, em um diálogo com os grafismos rupestres em estado de aparição e desaparecimento.

Os desenhos tangenciam a um devir-animal (DELEUZE, 2005), de um ser que se encontra em outra natureza, em uma redefinição e reconstrução do espaço, do território. Nos gestos operantes, o homem no ato criador torna-se este ser outro. O que se acomete nas superfícies da caverna parece ser uma intensa troca e conflito entre o ato, o gesto e a superfície. Diante das linhas que estão sempre no porvir, o ser, este “homem poético”, batalha e se metamorfoseia no ato criador. E, assim, o diretor revê o olhar objetivo dos cientistas e evidencia que a única certeza dos vestígios é seu vir a ser — sua potência — onde as narrativas tornam-se camadas de gestos criadores.

A abordagem acerca dos desenhos rupestres adotada por Herzog (2011) se aproxima do trabalho de Cy Twombly. Ambos parecem acometidos por um estado poético do desenhar e do desenho. Os trabalhos de Twombly apresentam formas que transitam entre uma caligrafia e uma figuração, em uma espécie de grafismo indecifrável, de uma escrita que nasce do diálogo com o suporte. O gesto furtivo, de um grafismo displicente compõe uma espécie de amalgama do corpo do artista com o suporte, do ato com o gesto, da linha com a superfície. Cy Twombly em certa medida vive este devir animal, que os paleolíticos viveram na caverna Chauvet. Herzog (2011) com sua câmera se metamor-

foseia neste ser quase-paleolítico, neste homem-deseñhante, que está em estado constante de devir. Este homem paleolítico não é um ser particularizado, não procura no desenhar sobre as paredes da caverna imitar o animal, ou tornar o animal em outra coisa, ele é o próprio animal sem sê-lo; é com seus traçados um bloco de devir.

Há no ato de desenhar este “entre dois” como propõe Deleuze (2011), entre pontos, entre linhas — o corpo e a superfície, a linha e o espaço, o corpo e o vestígio — criam esta espécie de zona de indiscernibilidade, de vizinhança, de um devir-outro. Assim, o artista, no ato do desenhar, deixa de ser mais um indivíduo, para ser matéria atemporal, deste outro que é linha, traço, gesto, ato.

Com trabalhos que vão da caligrafia a figuração, Cy Twombly, em um traçar desajeitado e displicente, produz desenhos como se escrevesse com a mão esquerda, tornando seu grafismo por vezes ilegível e indecifrável. Nesta prática artística há um pêndulo que varia entre uma forma de meditação gestual, impondo uma repetição quase constante das desformas. E, este caminhar em vestígios, nos leva a máxima dita por Barthes (2014, p.179): “Cy Twombly desconstrói a escrita”. Esta desconstrução parte do traço impaciente, firme e rápido que compõe as imagens. O desenhar está nesta zona em que a escritura se corporifica em outra forma, se aproximando e se distanciando da caligrafia. Este ato, tomado ou não por certa rasura, presentifica o ato da escritura.

Na solidão do desenhar o acontecimento do gesto-ato antecede o artista, ele está constituído, assim, como a escrita literária, de uma manifestação da “fala neutra”, de um sussurro incompreensível que exige do artista uma única ação possível: desenhar. Diante da superfície, diante disto que lhe resta e que nasce no entre, na fronteira do instante entre o desenhar e o escrever, todo traço articulado na superfície tenta incansavelmente dar corpo ao inominável, ao indecifrável. “O poeta é aquele que ouve uma linguagem sem entendimento” (BLANCHOT, p.47, 2011). Talvez esteja nessa frase do Blanchot um outro caminho para abordar a experiência deseñhante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. *A Intuição do Instante*. Campinas: Verus Ed., 2010.
- BADIOU, Alain. *Drawing*. Disponível em: <<http://lacan.com/symptom12/?p=65>>. Acesso em agosto de 2015
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2014
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 1: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2010.
- _____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Disponível em: <<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>>. Acessado em 20 de agosto de 2015.
- _____. *Conversações*. São Paulo: Ed.34, 1992
- HERZOG, Werner. *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*. 2011
- HILST, HILDA. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004
- MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles. Rio de Janeiro: *Beco do Azougue*, 2009.
- SERRA, Richard. *Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013*. São Paulo: IMS, 2014.

ARABESCO E GROTESCO

na arquitetura de **PETER EISENMAN**

ELIZABETH GARCIA

Mestre em Arquitetura pela
PUC-Rio, 2019

Contato: elizabgarcia@gmail.com

OTÁVIO LEONIDIO

Arquiteto. Doutor em História.
Professor associado do Departamento
de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio.

Contato: o.leonidio@uol.com.br

Este texto é um desdobramento da dissertação de mestrado de Elizabeth Garcia, defendida em 28/02/19, no Programa de Pós Graduação em Arquitetura da PUC-Rio, com orientação de Otávio Leonidio.

Peter Eisenman intempestivamente advertiu: o movimento moderno não teve lugar na arquitetura. Tudo que a arquitetura moderna realizou foram mudanças estéticas. A relação entre forma e função, uma característica da arquitetura desde o Renascimento, permaneceu intacta. O que significa dizer que, desde o século XV, a arquitetura esteve presa ao paradigma clássico — ou, nos termos de Eisenman, ao compromisso com o intemporal, o significativo e o verdadeiro.

Para que a arquitetura participe do pensamento contemporâneo, adverte ele, é preciso que renuncie às oposições dialéticas entre estrutura e ornamento, abstração e representação, figura e fundo, forma e função. Para tanto, deve explorar o “entre”, e deixar para trás a necessidade de representar: função, abrigo e estabilidade. A elaboração de uma arquitetura “entre” move-se, portanto, de uma preocupação com o objeto como essência ideal (ou seja, um objeto que se pretende verdadeiro em sua representação metafórica) para o objeto como texto de deslocamento, o que inclui a ficção e o erro.

O que para Eisenman é o “entre” em arquitetura? Em suas palavras, “estar entre significa estar entre algum lugar e nenhum lugar, significa buscar um *atopos*, a atopia dentro do *topos*”¹. Para tanto, Eisenman recorreu a dois termos: o arabesco e o grotesco. Em *Blue Line Text* ele apresenta o arabesco e o grotesco para descrever a sua disposição a (re)pensar os limites da arquitetura. Partindo do desejo de deslocar o pressuposto central da dialética metafísica (na qual surgiram pares de oposições como forma e função, estrutura e ornamento e figura e abstração), Eisenman destaca o arabesco como um exemplo sugestivo do “entre”. Em suas palavras:

“O Arabesco está entre a figuração e a abstração, entre a natureza e o homem, entre significado e forma. Tradicionalmente seu uso tem sido meramente decorativo, mas é possível sugerir a presença da estrutura no arabesco ou, pelo menos, delimitar a condição entre estrutura e ornamentação”².

Eisenman destaca ainda os vínculos existentes entre esses pares de oposição dialéticos e um sistema totalitário de valores — por exemplo, estrutura é bom, ornamento é ruim. Desse modo, o arabesco age como um fator que não busca propriamente a separação de categorias, mas turvar os sistemas classificatórios tradicionais. Os pares dialéticos, tomados por regra como resolvidos, passam a ser problematizados pela exploração do “entre”. Desfaz-se, assim, a convenção que impõe um significado único aos elementos arquitetônicos.

Contudo, muito mais do que negar um significado, Eisenman se dispõe a elaborar as possibilidades de significados “outros”. É assim que deve ser entendido o arabesco: algo que define um “entre” — e não um elemento (figurativo ou abstrato) que pode ser identificado em cada uma de suas obras. Essa ideia de falta de clareza pela turvação da realidade não é, contudo, menos racional; trata-se de admitir o irracional no racional. E o mesmo se dá com o grotesco:

1.

EISENMAN, P. *Blue Line*. In: Select Writings, 1963-1998. Yale University Press: New Haven/London, 2004, p.237.

2.

Idem, p.237.

3.

I. Ibid, p.237.

4.

Até o século XVIII, o sublime era definido por oposição dialética ao belo, mas Kant introduziu um novo conceito: algo que estaria no interior da beleza, que estava contido no belo assim como o belo estava contido no sublime. Outro modo de conceituar a beleza que não por referência ao bom ou natural.

5.

EISENMAN, P. *En Terror Firma: na trilha dos grotectos*. In: NESBIT, K. Uma nova agenda para a arquitetura: antologia retórica: 1965-1995. 2ª. Edição. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p.614.

6.

Na fase final de sua obra, Heidegger vê na poesia a linguagem que mais se aproxima desse encontro com o ser proposto em sua filosofia. MARCONDES, D. *Textos Básicos de Filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999, p.147.

7.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução: Carlos Nejar. 3ª. Edição. São Paulo, Globo, 2001, p. 44.

“Analogicamente, o grotesco, cujas raízes são relacionadas às do arabesco, pode ser usado para explorar o ‘entre’. Não é coincidência que se façam alusões aos trabalhos de Sherman e Salle como grotescos. Nos *Contos do Arabesco e do Grotesco*, de Edgar Allan Poe, a casa mal-assombrada é uma imagem central. Isso não quer dizer que devamos literalmente construir casas mal-assombradas, nem romancear a qualidade do assombrado, mas sim que o grotesco talvez esboce um potencial poético, uma possibilidade para a arquitetura do ‘entre’, hoje”³.

O potencial poético representado pela figura do grotesco é o que permite a reinvenção da linguagem, aquilo que leva as coisas à sua plenitude. A linguagem poética é o terreno fértil onde um signo nunca será unívoco. Essa liberdade do dizer poético cria o espaço para o desenvolvimento da experimentação. O resultado não pode ser determinado pelos sistemas de poder, convenções gramaticais ou regras rígidas. O que é regra nunca é poético. E não nem é tampouco invenção.

Nas pinturas de David Salle e as fotografias de Cindy Sherman, Eisenman identifica o nebuloso que existe entre o belo e o feio. Mais: também o belo no feio e o feio no belo. O grotesco atua como alegoria tanto para o poético como para a condição de interstício. Na poética clássica, o grotesco se caracteriza pelo indeterminado, indizível e geralmente pensado como o negativo do sublime. O sublime diz respeito às qualidades do etéreo. O grotesco tem a ver com a substância concreta, com a manifestação do incerto no mundo físico. Enquanto o conceito de belo reprime, pela categorização de feio, tudo que não é belo, o sublime⁴, por tratar da condição do que é incerto, indizível, não natural e não físico, contém em si o grotesco, e não se opõe a ele. Existe aqui uma diferença importante entre “se opor a” e “estar contido em”. A arquitetura do “entre” não se refere a um entre dialético, mas um entre “dentro de” (“*between within*”)⁵.

Eisenman observa que, no passado, a metáfora foi usada na arquitetura para expressar forças como tensão, compressão, extensão e alongamento. Entretanto, a ideia de metáfora

apresentada aqui não serve para expressar esses efeitos (gerados entre edifícios ou entre espaços e edifícios), mas sim para representar a ideia de que o próprio processo interno pode dar origem a uma figuração não representacional no objeto. Nesse sentido, não se trata de uma exploração da estética clássica do objeto, e sim da poética potencial de um texto arquitetônico.

O poético posto em prática por Eisenman é a ação de tornar manifesto o indizível — a poesia definida como linguagem que comunica de modo profundo e contundente, uma ou qualquer realidade, abrindo espaço para o entendimento de outras realidades possíveis. A invenção passa a abarcar a realidade que não está presa a procedimentos racionais, nem ao mero funcionamento ou representação da arquitetura.

Eisenman é categórico ao considerar a arquitetura como uma linguagem. E, como Heidegger⁶, Nietzsche e Merleau-Ponty, acredita que a poesia é a essência da linguagem. O projetar poeticamente de Eisenman não se refere literalmente à poesia, mas ao pensar com uma sensibilidade poética, caracterizada pela impossibilidade de definir fronteiras limitadas para o lugar, a realidade e a verdade. Uma ação que nega o formalismo e postula a liberdade face aos paradigmas da disciplina.



Em “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” (conto do livro *Ficções*, de J. L. Borges) o narrador encontra por acaso uma enciclopédia com uma descrição sumária da história total de um planeta desconhecido chamado Tlön, criado por uma organização secreta de intelectuais: *Orbis Tertius*. Conjectura-se que esse novo mundo é obra de uma sociedade secreta de astrônomos, biólogos, engenheiros, metafísicos, poetas, químicos, pintores, filósofos, geômetras, etc, todos eles dirigidos por um obscuro homem de gênio⁷. Mas o ponto relevante aqui é a linguagem: na língua de Tlön, não existem substantivos, apenas verbos ou advérbios. Por exemplo, como não existe um termo que corresponda à palavra lua, emprega-se um verbo que pode ser lunecer ou lunar. Assim para comunicar que surgiu a lua sobre o rio, diz-se: para cima atrás duradouro-fluir luneceu. A questão não se conclui, contudo, pois essa regra concerne meramente à gramática do hemisfério austral. No hemisfério boreal, por outro lado, a célula primordial não é o verbo, mas o adjetivo.

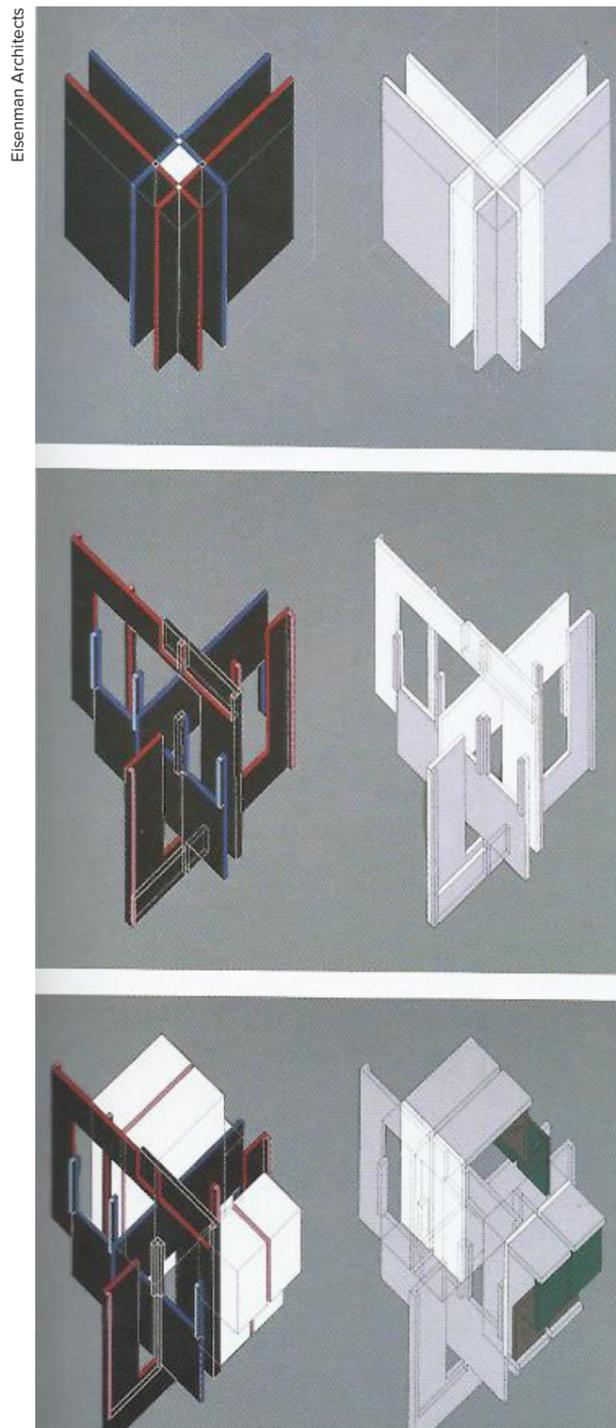
Como decorrência, o substantivo se forma por uma acumulação de adjetivos. Desse modo, não se diz lua, diz-se aéreo-claro sobre escuro-redondo, e assim os objetos ideais são formados e dissolvidos com quantos acréscimos forem necessários às necessidades poéticas. Por isso em *Tlön* há poemas famosos compostos apenas de uma única enorme palavra.

Ao descrever as linguagens de *Tlön*, Borges suscita a questão de como a linguagem influencia as possibilidades do pensamento e a criação da realidade. A lição vale para Eisenman, que critica o sentido de verdade usando a poética do “entre” para explorar o deslocamento entre lugares e não lugares, o *topos* e o *atopos*; descobrindo os não lugares para reinventar o lugar. Do mesmo modo, pretende penetrar na metáfora para revelar a catacrese, penetrar no *atopos* para revelar um novo *topos*.

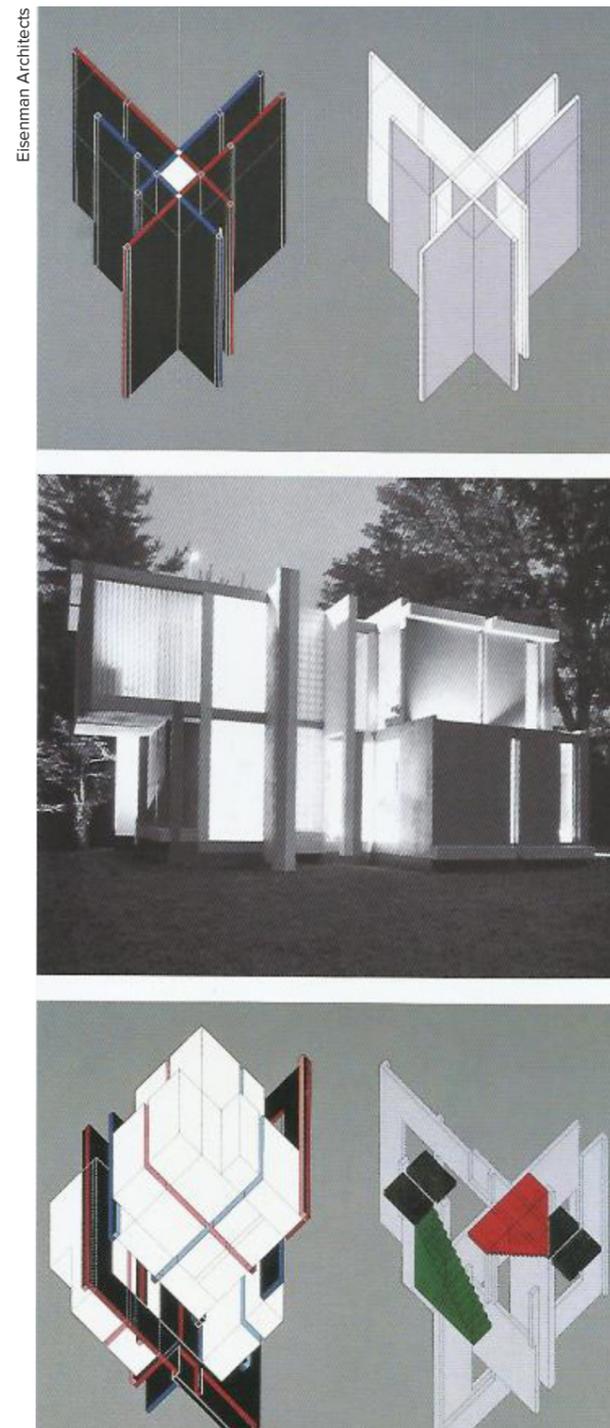
O Arabesco e o Grotresco referem-se à figura retórica catacrese, uma figura não-representacional, que se distingue da figura metafórica exatamente por representar uma coisa na ausência dela. A figura retórica proposta por Eisenman contém a sua ausência, ou seja, contém a indeterminação de seu sentido. Uma vez que o índice em relação ao relatado é desprovido de uma representação psíquica, o discurso de tipo metafórico, no qual prevalece o domínio das associações substitutivas, torna-se infactível.

Empenhado em produzir um “texto” arquitetônico Eisenman criou mecanismos projetuais estratégicos, sendo o principal, o traço. Esse sistema de signos permite ao objeto tornar-se legível por meio de um signo — mais especificamente, o índice, ou seja uma espécie de presença da ausência. Um sistema de diferenças (ou um registro visual de um sistema) que permite o registro do movimento que nos induz a ler o objeto na relação com outros movimentos prévios ou subsequentes.

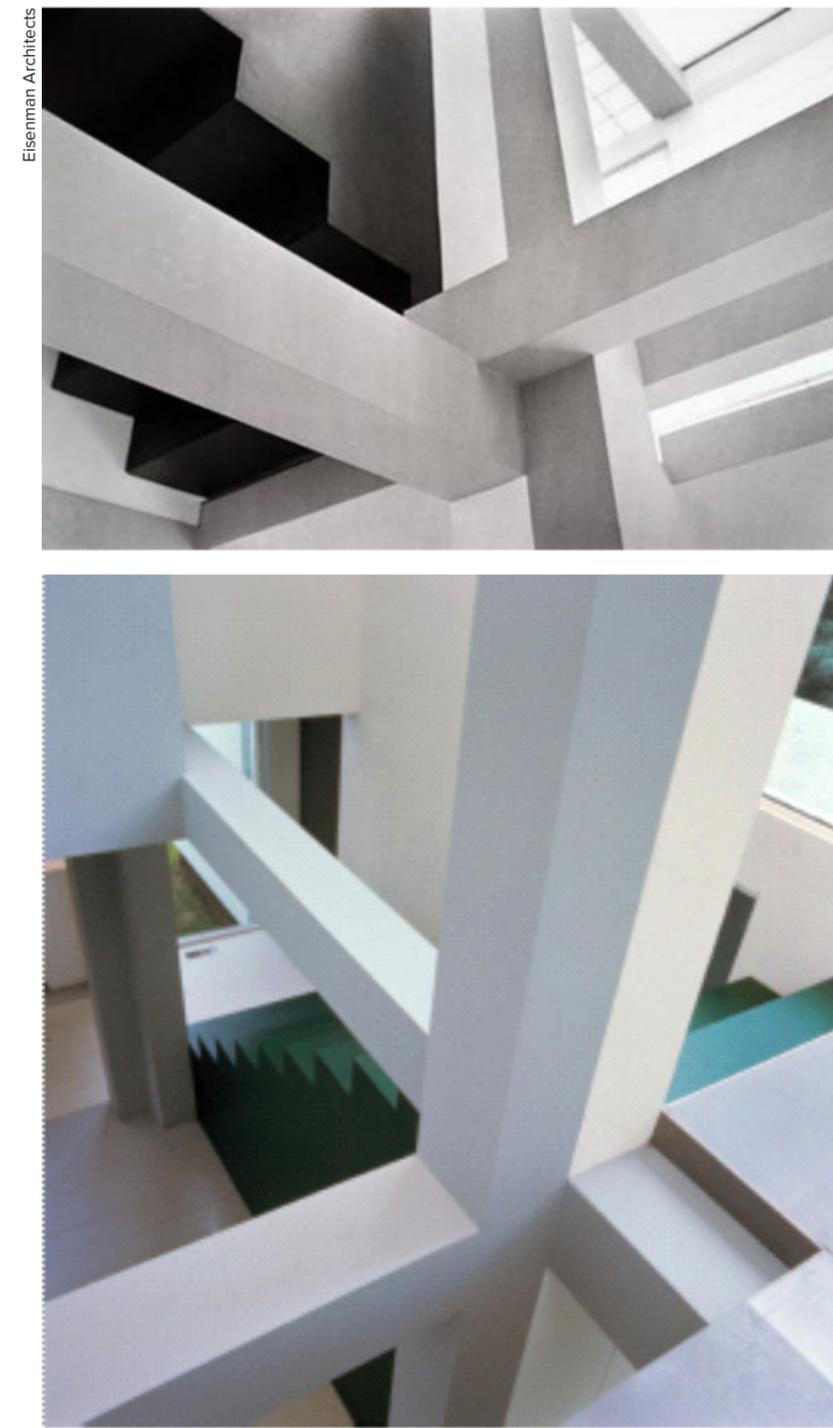
A **Casa VI**, construída em 1975 no estado de Connecticut, em Cornwall é um excelente exemplo de como Eisenman subordinou sua invenção a um plano sistemático. Seu compromisso: produzir signos e formas que não remetem um ao outro, mas sim à forma final, que mantém sempre os rastros do processo, índices que lhes servem de evidências.



Casa VI - Diagramas axonométricos - Fachada.



Casa VI - Diagramas axonométricos - Fachada.



Casa VI - Detalhes do interior.

“Perde-se assim qualquer possibilidade de relacionamento com o terreno, e no limite a própria ideia de “lugar” entra em colapso.”

8.

ALLEN, S. et al. *Tracing Eisenman: Peter Eisenman Complete Works*. New York: Rizzoli, 2006, p.66.

9.

VIDLER, A. *Uma teoria sobre o estranhamente familiar*. In: NESBIT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia retórica: 1965-1995*. 2ª. Edição. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p.621.

10.

ALLEN, S. et al. *Tracing Eisenman: Peter Eisenman Complete Works*. New York: Rizzoli, 2006, p.76.

11.

EISENMAN, P. *Written Into the Void*. In: *Written into the Void: select writings 1990-2004*, New Haven/London: Yale University Press, 2007, p.77.

12.

EISENMAN, P. *Representation of Doubt: at the sign of the sign*. In: *Select Writings, 1963-1998*. Yale University Press: New Haven/London, 2004, p. 148.

Temos aqui uma série de exemplos de arabescos, ou seja, amostras de turvamentos dos elementos classificatórios tradicionais. Não sendo nem ornamento nem estrutura, esses elementos são, de fato, um indicativo da especificidade da arquitetura, na medida em que registram o processo pelo qual a arquitetura teve origem. São os traços que constituem sua proposta de “texto”. Eisenman ressalta que o que está sendo lido não é o objeto em si, mas o ato de dar forma. O traço é o registro do movimento que nos induz a ler o objeto “presente” como um sistema de relações com outros movimentos precedentes ou subsequentes, desprovido de significados prévios. A arbitrariedade empregada nessas operações é usada para estimular, ou induzir, a leitura dos traços — sem referências ao significado, mas às condições do processo. O processo mostra o “como”, promove a pura leitura, sem valor ou preconceito. Ou seja, o que ocorre é o oposto da interpretação: o “texto” não permite nunca um único significado. Tudo é mostrado para significar mais de uma coisa.

A Casa VI é, simultaneamente, objeto e uma espécie de manifestação cinematográfica do processo de transformação. Assim, o objeto não é apenas o resultado final de sua própria história, contém também esta história, servindo de registro completo — processo e produto, que assim se tornam intercambiáveis.

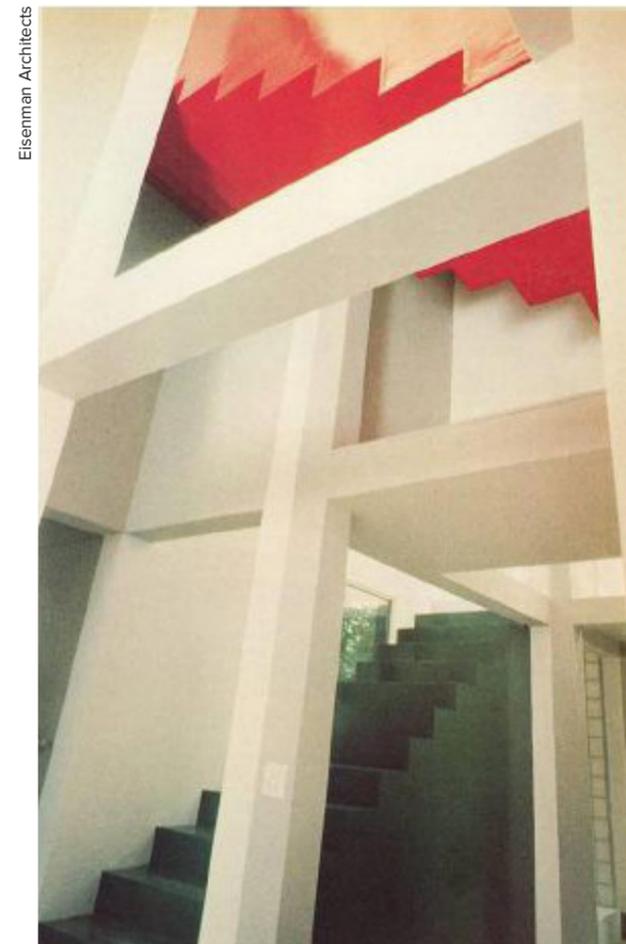
A utilização de um elemento funcional específico é empregada aqui de modo totalmente deslocado. A posição das escadas é, pela geometria euclidiana, assimétrica, mas é simétrica pela geometria topológica, o que causa desorientação sobre o que é o lado de cima e o que é o lado de baixo. Perde-se assim qualquer possibilidade de relacionamento com o terreno 8, e no limite a própria ideia de “lugar” entra em colapso.

Essa duplicação e essa inversão promovem uma nova relação do signo e de seu uso. A poética do grotresco, expressa no emprego de um lugar comum fora de seu lugar, propicia o estranhamento. Em *The architectural Uncanny* (1992), Anthony Vidler desenvolveu um estudo sobre o lado obscuro do sublime, o *uncanny*, ou o “estranhamente familiar” — uma categoria estética e freudiana que coloca em primeiro plano o corpo e o sujeito em relação à experiência vivida da arquitetura. Em suas palavras:

“Em sua dimensão estética, o estranhamente familiar é uma representação de um estado mental de projeção que justamente elimina as fronteiras do real e do irreal afim de provocar uma ambiguidade perturbadora, um deslizamento entre a vigília e o sonho” 9.

Apresentando um “texto grotresco”, feito de estranhamento e ambiguidade, e o “texto arabesco” que turva a dialética figura/fundo, Eisenman promove uma reestruturação do sujeito através da reinvenção da percepção do objeto em relação ao espaço e em relação ao uso desse espaço. A Casa VI é uma profusão de arabescos da ausência e de grotescos da presença.

No projeto de Cannaregio (1978) Eisenman empregou arabescos da memória e grotescos da escala, construindo uma Veneza fictícia que se sobrepõe à malha urbana existente. Seu projeto se sobrepõe também à malha do projeto proposto por Le Corbusier em 1964 para a mesma área. A malha de Eisenman é também o traço de uma ausência — constituído por uma série de vazios que são “uma metáfora para o deslocamento do homem da sua posição como instrumento central de medida” 10.



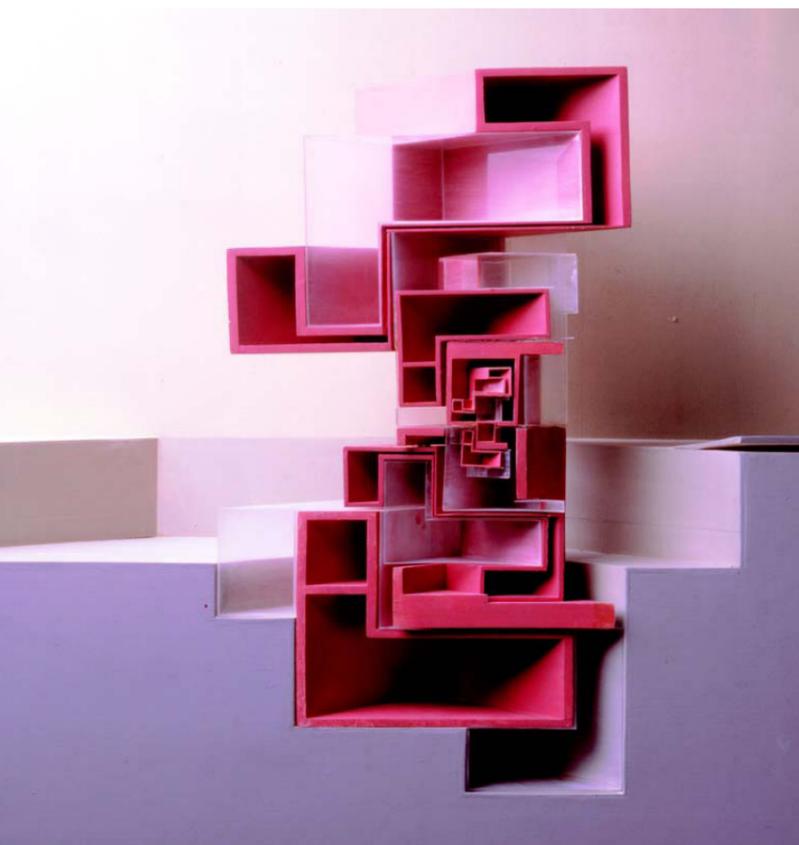
Casa VI — Detalhe do interior.

O novo *topos* não é mais um lugar específico, dotado de escala e tempo específico, senão um desfoque contínuo de lugar, escala e tempo 11. Desse modo, o “texto” projetado por Eisenman desloca os aspectos de presença, origem, lugar, escala, etc.

A operação conta, para tanto, com versões em diferentes escalas da Casa XIa, que foram colocadas nos intervalos em que o traçado coincidia com os espaços abertos existentes no terreno. A operação subverteu qualquer ideia estabelecida de escala. O objeto menor, quando posicionado no espaço urbano de Cannaregio, é muito pequeno para ser uma casa, o que levanta a questão de que talvez seja a maquete de uma casa. Quando colocado em escala 1:1, contudo, a casa não mantém sua função de casa, torna-se um tipo de mausoléu. Assim como o objeto maior retém o menor, este deixa de ser uma maquete e se transforma em objeto em si. Por último, um terceiro objeto é colocado no mesmo contexto, desta vez maior que os outros dois e maior que em escala antropomórfica. Completa-se assim o ciclo auto-reflexivo. Uma vez que, o maior contém o médio e o menor, torna-se o museu de um memorial 12. Reunidos, os objetos escapam aos limites da arquitetura, e colocam em questão a ideia de significado como efeito da função.



Cannaregio — Maquete.

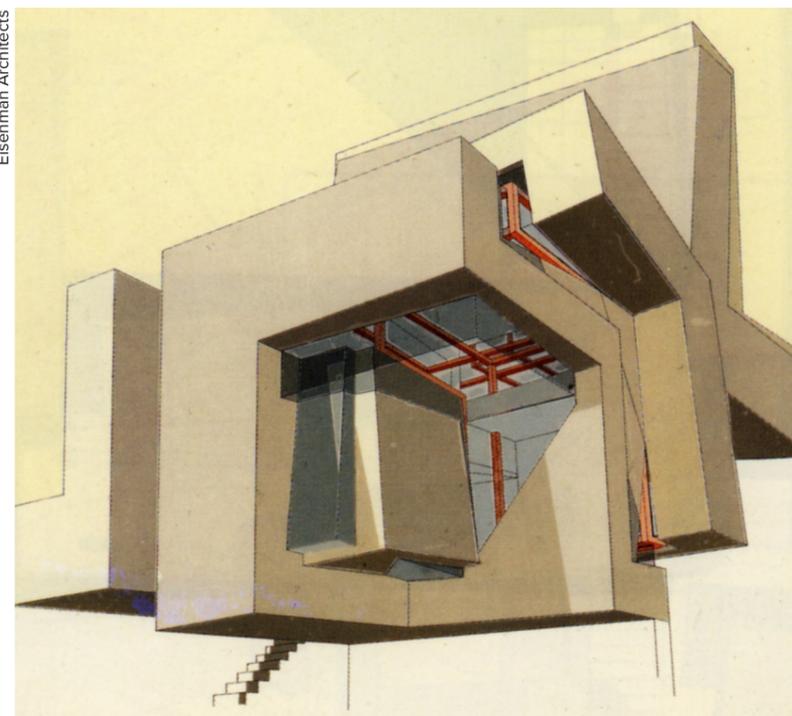


Eisenman Architects

O que Eisenman faz em Cannaregio é, sobretudo, uma “poética textual” que expõe as camadas do tempo e o sentido da memória, rompendo as fronteiras de presente, passado e futuro. “Todas as três memórias, futuro, presente e passado têm a sua sombra, a perda da memória. Talvez devêssemos agora aprender como esquecer” ¹³.

Uma concepção “outra” do espaço, com uma distinção entre traço e marca, introduziu-se no trabalho de Eisenman com o projeto da Casa Guardiola, de 1988, dando continuidade a sua pesquisa do “entre” na arquitetura. Essa definição “outra” de espaço já fora sugerida na antiguidade no *Timaeus* de Platão, em sua definição de receptáculo (*chora*), como algo que existe entre lugar e objeto, entre recipiente e conteúdo. Eisenman lança mão da noção *chora* empregada por Jacques Derrida ¹⁴, ou seja, a de um espaçamento, e não de um intervalo. Com esse deslocamento da tradicional forma de lugar, também entram em colapso as categorias tradicionais de figura/fundo e plano/objeto ¹⁵. O que temos são Arabescos.

Eisenman Architects



Casa Guardiola — Perspectiva.

Casa Inabitável Cannaregio — Maquete três versões da casa XIa.

13.

EISENMAN, P. *Three Texts for Venice*. In: *The City of Artificial Excavation*. *Architectural Design*, 53, 1983, p. 27.

14.

Eisenman elaborou um projeto em parceria com Derrida para o Parque de La Villette, denominado: *Choral*. 1982.

15.

EISENMAN, P. *Separate Tricks*. In: *Written into the Void*. In: *select writings 1990-2004*, New Haven/London: Yale University Press, 2007, p.77.

16.

Idem, p. 74-78.

17.

Id. Ibid. p. 74-78.

Nos primeiros projetos, Eisenman assinala que, antes da ideia de receptáculo, todas as marcas eram, essencialmente, traços, isto é, vestígio de algo que esteve outrora presente. No sentido empregado aqui, o que antes era considerado traço pode agora ser chamado de marca. O receptáculo, conceitualmente é uma construção que tem o potencial de mudar constantemente sua forma, assim como mudar a forma de outro objeto, sem ser material em si. Desse modo, quando algo é pressionado no receptáculo, uma impressão ou marca (e não um traço) é transmitida, enquanto, simultaneamente, um vestígio (i.e., traço) do receptáculo é deixado no objeto de impressão.

Formas semelhantes ao “L” interpenetram-se, entrelaçando-se em três planos diferentes assentados um no outro. Durante o processo, ocorre uma oscilação ou reverberação entre eles, causando uma reação simultânea. Como decorrência, um provoca uma impressão no outro. Ao mesmo tempo, perde-se algo de sua presença figural original. O contorno desta presença ausente é então gravado sob uma série de traços, uma estrutura de fotogramas que conservam o testemunho do volume anterior. Essas anotações reproduzem-se no material da casa. Nos pisos, paredes, lajes, até mesmo no próprio espaço ¹⁶. Um tecido de traços referindo-se interminavelmente a algo diferente de si: o texto “entre”.

A oscilação inicial é arbitrária, assim como os volumes em L. Do mesmo modo, cada traço sucessivo torna-se um novo, inicialmente ainda arbitrário, mas sendo de algum modo condição necessária, respondendo e antecipando uma sequência contínua de novas condições arbitrárias.

Desse modo, ao contrário de uma noção tradicional de espaço, que tem origem em algum lugar e que, assim, é linear e racional, essa sequência arbitrária, motivada por uma condição inicial, produz uma densa série de marcações no espaço, organizada como uma narrativa da transformação de uma condição inicial.

Aqui, paredes, pisos e tetos não apenas contém e abrigam; tornam-se, também, condição de excesso, na medida em que não contém e nem são contidos, não há dentro nem fora; nem contorno, nem objeto; nem figura, nem fundo. A casa não pode ser lida iconicamente porque, saturada de traços e impressões, perde o valor icônico, uma vez que não tem referência formal, e tampouco é resultado da função ¹⁷. Uma vez mais, arabescos.

Para Otilia Arantes, os procedimentos de deslocamentos empregados aqui, como torções, rotações, vestígios e marcas dos moldes, foram deixados para criar uma sensação de incerteza. São nesse sentido grotescos.

A Casa Guardiola é mais um exemplo do “texto de deslocamento” *eisenmaniano*; não é lugar específico, tempo específico; não simboliza uso, abrigo ou estrutura, uma vez que o texto não é a fonte originária de imagem ou figuração, nem tampouco representação do uso ou da estética. O tipo casa foi subvertido. O arabesco turvou os valores e os sistemas classificatórios tradicionais. O grotesco possibilitou as fronteiras flutuantes entre o racional e o irracional, entre a lógica e o caos. Sua verdade está em constante fluxo. Arabescos do irracional e grotescos da lógica efetivados.

*

Em 2004 Eisenman elaborou um projeto repleto de arabescos do tempo e grotescos do espaço nomeado poeticamente de *Il Giardino dei Passi Perduti*, no Museu de Castelvecchio — um dos mais importantes da cidade de Verona. Em 1957 o arquiteto italiano Carlo Scarpa fora chamado para atuar na obra de restauro, propondo uma intervenção marcadamente destacada da arquitetura original. Para conseguir um diálogo com a obra de Scarpa, Eisenman procurou demonstrar que a luta por caminhos aparentemente díspares também representa uma busca por uma lógica interna para a disciplina da arquitetura. Esta elucubração seria uma amálgama de projetos, e suas reflexões críticas, um excessivo “hipertexto” que combina texto e objetos além dos limites de sua textualidade anterior.

A exibição em si é um projeto situado, no jardim, como um trabalho didático, e nas galerias, como um trabalho fragmentário. Scarpa utilizou um piso de concreto estriado no interior das cinco salas de exibição. Estes cinco quadrados foram deslocados para o jardim como cinco placas “escavadas”, localizadas em um eixo paralelo à sequência interna das salas. Posteriormente, Eisenman transferiu o eixo através do jardim, cruzando diagonalmente e atravessando as placas de Scarpa; destacou ainda a sala contornada no final da sequência de espaços desenhados por Scarpa, sugerindo a preexistência do eixo oblíquo. As placas de concreto são reveladas à medida que se caminha do canto da ponte de Scarpa em direção à entrada

museu. As placas abrem-se em fendas, revelando uma amálgama dos projetos de Eisenman — Cannaregio, IBA Social Housing, Wenex Center for Arts, Musée Du Quai Branly e a Cidade de Cultura da Galícia, em Santiago de Compostela — que irrompem do solo com uma qualidade proustiana de “tempo achado” ¹⁸.

No interior, a natureza fragmentária das peças que integram os projetos confronta Scarpa e suas temáticas. Esses fragmentos “escavados” do *grid* de Berlim e do *grid* cartesiano de Santiago de Compostela, pintados de vermelho, afloram e surgem como uma série de resíduos poéticos nos interstícios entre o piso de Scarpa e as paredes do castelo. Aqui, como no jardim, o tempo torna-se parte de uma rede de caminhos cruzados para um lugar que é passado e futuro ¹⁹. Este projeto demonstra que apesar do tempo transcorrido entre a proposta inaugural de “texto” e sua execução, Eisenman potencializou as possibilidades de exploração do arabesco e do grotesco, mantendo ao mesmo tempo o paradoxo e a busca por uma lógica interna para a disciplina da arquitetura.

Eisenman ao longo de seu trabalho nomeou a sua pesquisa sobre o traço de vários modos diferentes: absoluto formal, estrutura profunda, arquitetura conceitual, deslocamento, texto, presentness ou formal universal entre outros. O traço é um texto que desloca a escala, o tempo, o lugar, o significado e a função. O traço é *scaling*. O traço é *presentness* que desloca a presença, introduz a ausência e subverte o tipo. O traço é diagrama que transforma a forma e que é transformada pelo diagrama. O traço atua entre a interioridade da arquitetura e o processo. O traço é rastro, marca; é tudo que “escreve” o texto. É, enfim, todo o conjunto que trabalha para configurar o arabesco e o grotesco. Portanto, o arabesco e o grotesco concentram uma combinação de artifícios distintos entre a interioridade e o processo, entre a fantasia e o acontecimento, entre a presença e a ausência, entre o racional e o metafísico, entre o diagrama e o objeto.

Se o arabesco é turvamento dos elementos classificatórios tradicionais, não sendo nem ornamento, nem estrutura, mas traço que registra o processo pelo qual a arquitetura teve origem, então é o elemento indicativo da especificidade, ou

singularidade, da arquitetura. Se o grotesco é a manifestação do incerto no mundo físico, e o traço é a manifestação da ausência na presença, o traço é tanto arabesco quanto grotesco.



Tanto o arabesco quanto o grotesco constituem o “entre” que a pesquisa de Eisenman persegue. Em duas palavras ele evoca todo um sistema de conceitos e uma metodologia que permearão seu processo de trabalho e seu pensamento, criando um repertório de mecanismos gráfico-formais: o arabesco, para o turvamento das hierarquias de valores e sistemas classificatórios tradicionais, e o grotesco como dispositivo poético e de turvamento de categorias: racional, irracional, imaginação e realidade. Dessa forma, o arabesco e o grotesco deixam de ser meras alegorias e se transformam em textos de deslocamento da arquitetura, convertendo-se assim em dispositivos determinantes do “entre”.

De cerâmicas e tapetes à arquitetura, o arabesco foi empregado sempre que os seres humanos pretenderam ornamentar seus objetos. Esse ornamento se deslocou no tempo e no espaço, atravessou a antiguidade, percorreu o mundo clássico, floresceu no arabesco islâmico, singrou o movimento *Arts and Crafts*, subsistiu no século XX com o *Art Nouveau*. Até o dia em que, em algum momento do século XX, virou crime.

O Grotesco pelo seu potencial poético, foi além da ornamentação de objetos, ornamentou a literatura e a poesia, o cinema e o teatro; tornou-se categoria estética e literária, manifestando o desvio de uma norma expressiva dominante. Chegou incólume ao século XX, onde foi crucial para os movimentos da vanguarda histórica, como o Surrealismo e o Dadá e, se estendeu ao pós-moderno, nas obras de Cindy Sherman,

18.

ZULIANI, G. et al. *Tracing Eisenman: Peter Eisenman Complete Works*. New York: Rizzoli, 2006, p.392.

19.

Idem.

Eisenman Architects



Il Giardino dei Passi Perduti, no Museu de Castelvecchio, 2004.

A crítica Rosalind Krauss classificou a obra de Sherman como “cópias sem originais” ²⁰. O grotesco é um recurso estético para denunciar convenções. Em suas fotografias, a feminilidade é pensada fora da dicotomia feminino-masculino, e se revela no “entre”. Um feminino “estranho” ou grotesco que escapa das fronteiras estabelecidas para, através da ironia, suscitar novas formas de reflexão, de questionamentos sobre modelos, valores e conceitos. O grotesco é algo que ameaça continuamente qualquer representação ou comportamento marcado pela excessiva idealização. Pela estranheza, pode-se fazer cair por terra tudo aquilo que a ideia eleva alto demais ²¹. Tanto o arabesco quanto o grotesco não possuem (e nunca possuíram) um conceito fechado, mas ambos sempre foram empregados para “não representar” o real, o ordinário ou o básico, mas a ambivalência.

Curiosamente — ou seria isto uma primorosa ironia? — Peter Eisenman recorre a dois elementos puramente ornamentais, característicos da arte decorativa, ferozmente rechaçada pela arquitetura moderna, para transfigurá-los em conceitos que serão determinantes para o seu (re)pensar os limites da arquitetura. Mas, surpreendentemente, faz isso extraindo um potencial, de tal modo extraordinário, que permite o arabesco e o grotesco tornarem-se “texto”, rompimento de oposições e hierarquia de valores, esvaziamento de signos, turvarmento de fronteiras e sistemas de classificação convencional e, sobretudo, exploração poética. Em suma, uma copiosidade de recursos que fundamentam o próprio deslocamento da metafísica arquitetônica. Um deslocamento elementar na elaboração de uma arquitetura “entre”.

O conceito de arabesco aparece na obra de Eisenman exclusivamente no ensaio *Blue line text*. O conceito de grotesco aparece no mesmo texto, e volta a ser mencionado em *En Terror Firma: na trilha dos grotextos*. Ambos os textos são de 1988. Não se encontram mais referências a esses termos em textos posteriores. Pode-se dizer, contudo, que a combinação de ambos norteia todo o trabalho do arquiteto, estabelecendo um repertório de mecanismos gráfico-formais fundamental para todo o seu trabalho. A ausência de menção ao arabesco e ao grotesco em seus escritos posteriores a 1988 não é, contudo, uma inconsistência: toda vez que Eisenman turva as hierarquias

de valores e os sistemas classificatórios tradicionais ou contesta a representação como uma verdade inquestionável, o que está em operação é todo um sistema de conceitos que o arabesco e o grotesco representam.

A formulação desses conceitos (crucial na elaboração de uma arquitetura entre) foi um momento privilegiado de impulso poético, que serve de chave de leitura para todo o seu trabalho. No momento em que a linguagem poética torna-se um fator relevante para o seu pensamento, é aí que Eisenman produz as melhores condições para investigar o ser da arquitetura e conseqüentemente, promover uma revisão da metafísica clássica. É quando ele elabora uma outra arquitetura: do arabesco e do grotesco.

Eisenman leva a termo uma exploração crítica, investigando as condições de possibilidade de uma autonomia da arquitetura. Para tanto, elabora uma “ficção”, uma arquitetura inventada, como um escritor inventa um planeta fictício, com suas arquiteturas, mitologias, linguagem, seus mares, sua geografia, sua flora, fauna, sua álgebra, topografia e sua metafísica. Assim como os metafísicos de *Tlön*, que não procuram a verdade, nem sequer a verossimilhança, senão o assombro, Eisenman procura o sublime contemporâneo na sua figura do grotesco; persevera na constituição dessa ficção, não como um efeito do fingimento, mas como uma criação da imaginação, delineando rastros, traços, enxertos, índices, poéticas textuais, colapso de signos, incertezas no lugar de hierarquias, do arabesco ao grotesco: um repertório mecânico formal que

20.

THORTON, S. *O que é um artista? Nos bastidores da arte contemporânea*. Tradução: Alexandre Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2015, p.189.

21.

CABRAL, A.; SOARES, R. *O Império do Grotesco*. Mauad, 2002, p.39.

22.

ROSSI, A. *Autobiografia Científica*. Edições 70, Lisboa, 2013, p.51.

permitiu Eisenman empreender uma crítica profunda da representação, assim como o desenvolvimento experimental da sintaxe da forma para examinar a conexão entre os elementos da linguagem e a representação do pensamento.



Em sua *Autobiografia Científica*, Aldo Rossi questionou como o significado de real em arquitetura poderia ser interrogado. Ele evocou a lembrança de um verão de 1977 — uma conversa numa taberna sobre uma possível definição de arquitetura. “Havia um precipício de dez metros no ponto mais alto do quarto”, Rossi recordou, questionando-se: “É possível viver em quartos com um precipício? É possível que um projeto deste tipo seja representável para além da memória e da experiência?” ²². Sim! Em uma casa de Peter Eisenman, certamente.

Rossi diz ter tentado, em vão, desenhar este quarto, pois sempre se detinha em um vazio que não podia representar. Eisenman, por sua vez, empenhou-se em representar o vazio com a presença e a presença com a ausência, logrando uma representação formal do indeterminado, do atroz e do indizível.

Do arabesco ao grotesco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLEN, S. et al. *Tracing Eisenman: Peter Eisenman Complete Works*. New York: Rizzoli, 2006.

BORGES, J. L. *Ficções*. Tradução: Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001.

CABRAL, Muniz Sodré A.; SOARES, Raquel Paiva de A. *O Império do Grotesco*. Mauad, 2002.

EISENMAN, P. *Blue Line*. In: *Select Writings, 1963-1998*. Yale University Press: New Haven/London, p 234-237. 2004.

_____. *A arquitetura e o problema da figura retórica*. In: NESBIT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia retórica: 1965-1995*. São Paulo: Cosac & Naify, p.191-199, 2006.

_____. *Written into the Void*. In: *Written Into the Void: select writings 1990-2004*, New Haven/London: Yale University Press, p. 79-86, 2007.

_____. *En Terror Firma: na trilha dos grotextos*. In: NESBIT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia retórica: 1965-1995*. São Paulo: Cosac & Naify, p.611-617, 2006.

_____. *Representation of Doubt: at the sign of the sign*. In: *Select Writings, 1963-1998*. Yale University Press: New Haven/London, 2004.

_____. *Separate Tricks*. In: *Written into the Void*. In: *Select Writings 1990-2004*, New Haven/London: Yale University Press, 2007.

MARCONDES, D. *Textos Básicos de Filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

ROSSI, A. *Autobiografia Científica*. Edições 70, Lisboa, 2013.

THORTON, S. *O que é um artista? Nos bastidores da arte contemporânea*. Tradução: Alexandre Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

VIDLER, A. *Uma teoria sobre o estranhamente familiar*. In: NESBIT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia retórica:1965-1995*. São Paulo: Cosac & Naify, p.617-622, 2006.

ZULIANI, G. et al. *Tracing Eisenman: Peter Eisenman Complete Works*. New York: Rizzoli, 2006.

OIKEMA, de Claude-Nicolas Ledoux: arquitetura para libertinos?

GUILHERME BUENO

Pesquisador vinculado ao PROARQ-FAU-UFRJ

Contato: buenog@ufmg.br

1.

Uso esses termos adaptados de Hal Foster, quando comenta as várias conotações de “complexo” na relação entre arte e arquitetura. Ele esclarece as três maneiras pelas quais usa essa palavra em seu livro *O complexo arte-arquitetura*: “A primeira é simplesmente para designar os vários conjuntos em que a arte e a arquitetura são justapostas e/ou combinadas [...]. Também emprego “complexo” para indicar como a subordinação capitalista do cultural ao econômico não raro provoca a reformulação dessas combinações arte-arquitetura como pontos de atração e/ou locais de exibição. Embora o “complexo arte-arquitetura” não seja tão ameaçador quanto o “complexo militar-industrial” (ou sua presente encarnação, o “complexo militar-entretenimento”), também merece nossa vigilância. Por último, utilizo o termo “complexo” quase no sentido de diagnóstico de um bloqueio ou uma síndrome [...]”. Ainda que de modo essencialmente instrumental, adaptamos aqui o par de Foster para uma relação arquitetura-corpo, não nos desvencilhando — não obstante — de todas as implicações por ele cogitadas em seu par. Ver FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2015: 13.

2.

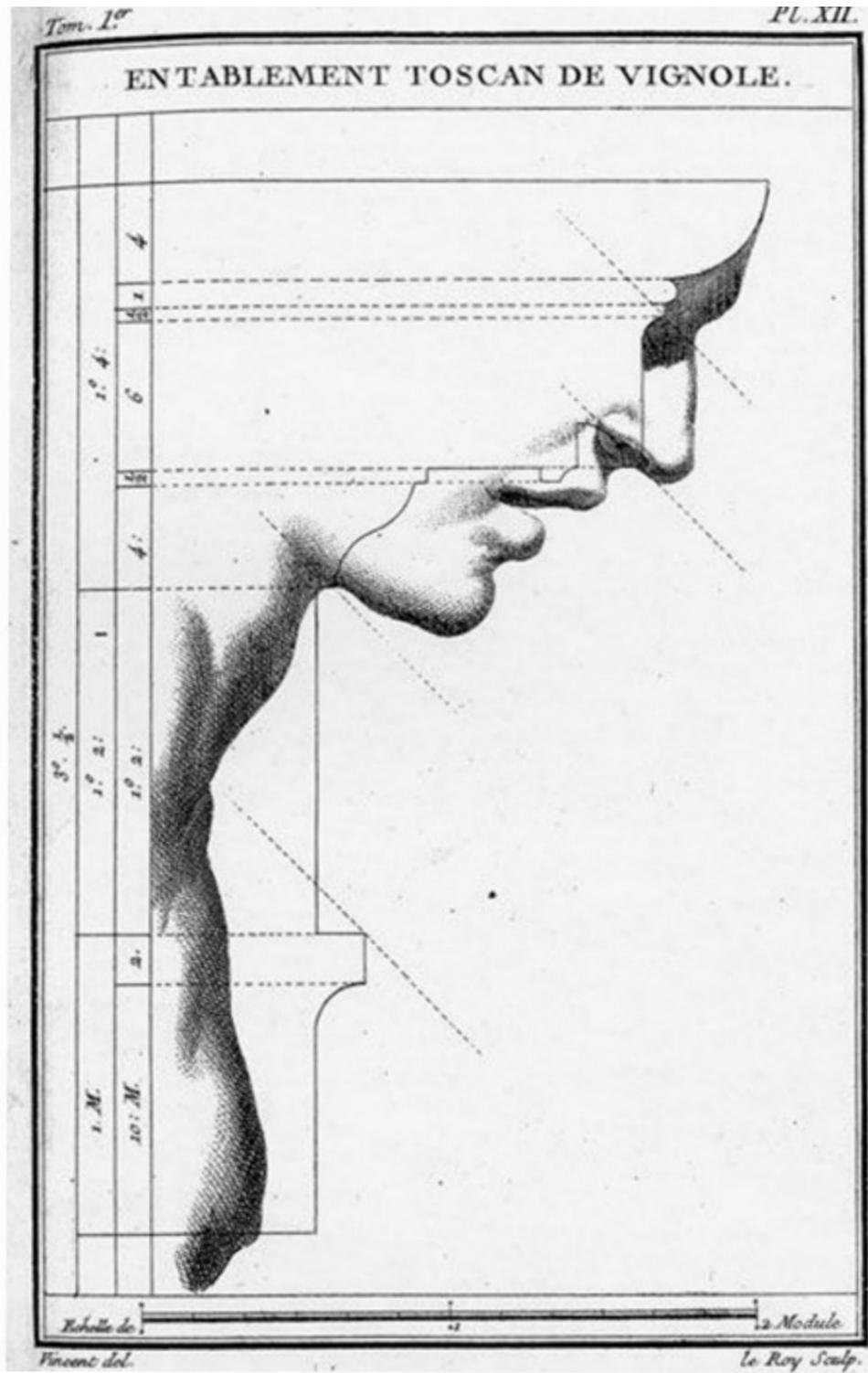
COLOMINA, Beatriz. *Dupla exposição: Alteração de uma casa suburbana* (1978). In: LAGNADO, Lisette, PEDROSA, Adriano et al. 27. Bienal de São Paulo: seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008: 135

3.

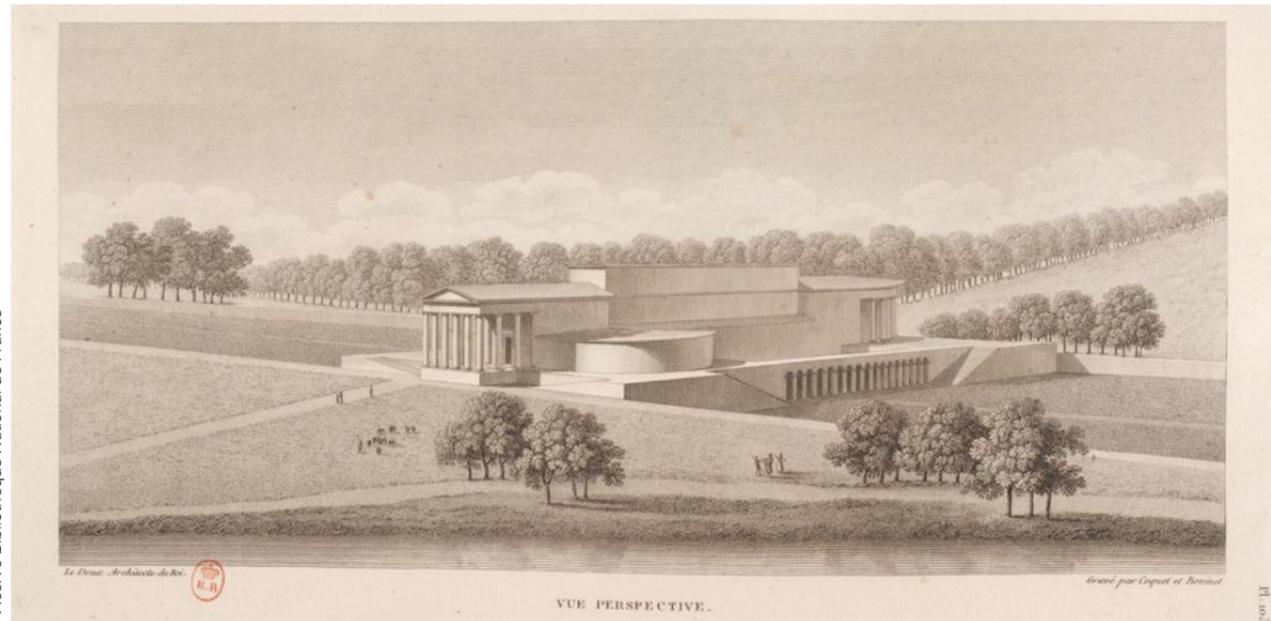
BURKE, E. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press, 1990: 69-70 (seção “Magnitude in BUILDING”). Sobre esta força persuasiva, vale complementá-la com seu outro comentário acerca do controle da luz (seção “*Light in Building*”): “Como o manuseio da luz é uma questão de suma importância na arquitetura, é válido indagar o quanto esta observação é aplicável a construção. Penso, portanto, que todos os edifícios calculados para produzir uma ideia de sublime precisam ser ou escuros ou sombrios [...]: a escuridão produz efeitos maiores sobre as paixões do que a luz [...] para fazer um objeto mais potente, devemos fazê-lo o mais diferente possível dos objetos com os quais convivemos imediatamente” (*Id.Ibid.*: 74).

Uma vez que trataremos do complexo arquitetura-corpo **1**, ao invés de falarmos de história, pensemos em sua biografia na modernidade. Uma aterrorizante sombra esbate sobre realizações tão díspares quanto o Falanstério, de Fourier, as fábricas AEG (Peter Behrens) e Fagus (Walter Gropius), a cozinha comunal do Narkomfin (Moisei Ginzburg), o infame Zeppelinfeld (Albert Speer) e os inomináveis campos de concentração: espaços de trabalho ou usinas do genocídio, projetos de transformação ou sepulturas coletivas em vida, independente de valerem-se da transparência do vidro ou esconderem suas abominações com paredes opacas, eles imprimem uma nova ordem das estratégias de vigilância e coerção engendradas pelo fenômeno arquitetônico. Sabemos que a arquitetura existe sob este estranho regime no qual agregar é definir o lugar (ou não lugar) de si e do outro, seja na catedral gótica (o vitral vai muito além da funcionalidade luminosa: é a janela pela qual os raios de Deus tocam e espiam os fiéis) ou num lar convencional: “a janela panorâmica é um elemento essencial na casa do pós-guerra norte-americano. Converte o edifício em uma vitrine da vida doméstica [...] O que a enorme janela revela não é um espaço privado, mas uma representação pública da vida doméstica, uma imagem da ‘normalidade socialmente aceita’”, conforme nos adverte Beatriz Colomina **2**. A relação entre arquitetura e corpo, portanto, oscila e se complementa menos no “sábio jogo de volumes sob a luz” de Le Corbusier do que nos diferentes níveis em que exterioridade e interioridade atuam: a imposição escópica antevê nossa ocupação física; no espaço construído, habitamos a nós mesmos e outros. Ao nos “vestir”, ela negocia os territórios do ser social, e as esferas privada e pública refazem constantemente a pergunta sobre o viver juntos. A arquitetura contém e, portanto, ajuíza. Sua metáfora do corpo é fomentada ao ponto de enunciar uma *architecture parlante*, possuidora de uma retórica que cobre da representação à analogia, capaz de incutir em nós sentimentos específicos: da simetria e proporção herdadas das teorias de Vitruvius (via Alberti e Palladio), passando pela antropomorfização de elementos como cariátides, atlantes, “perfis” de ordens ou colunas itifálicas, a associação de gêneros e estilos (o dórico teria um caráter “masculino”, por sua austeridade; o jônico portaria uma “graça” feminina), chega-se ao foro íntimo (diria que não por acaso, isso ocorre no mesmo momento da “revolução do Romance”). “Nos edifícios, para o sublime, a grandeza de dimensões parece ser um requisito, pois a imaginação não desperta nenhuma ideia de infinitude em poucas e pequenas partes. Nenhuma grandeza na maneira pode efetivamente compensar a falta de dimensões apropriadas[...]. Observei que colonatas e alamedas de árvores de uma extensão moderada são, sem sombra de comparação muito mais grandiosas do que se tivessem coberto distâncias imensas”, instruíra Edmund Burke **3**.

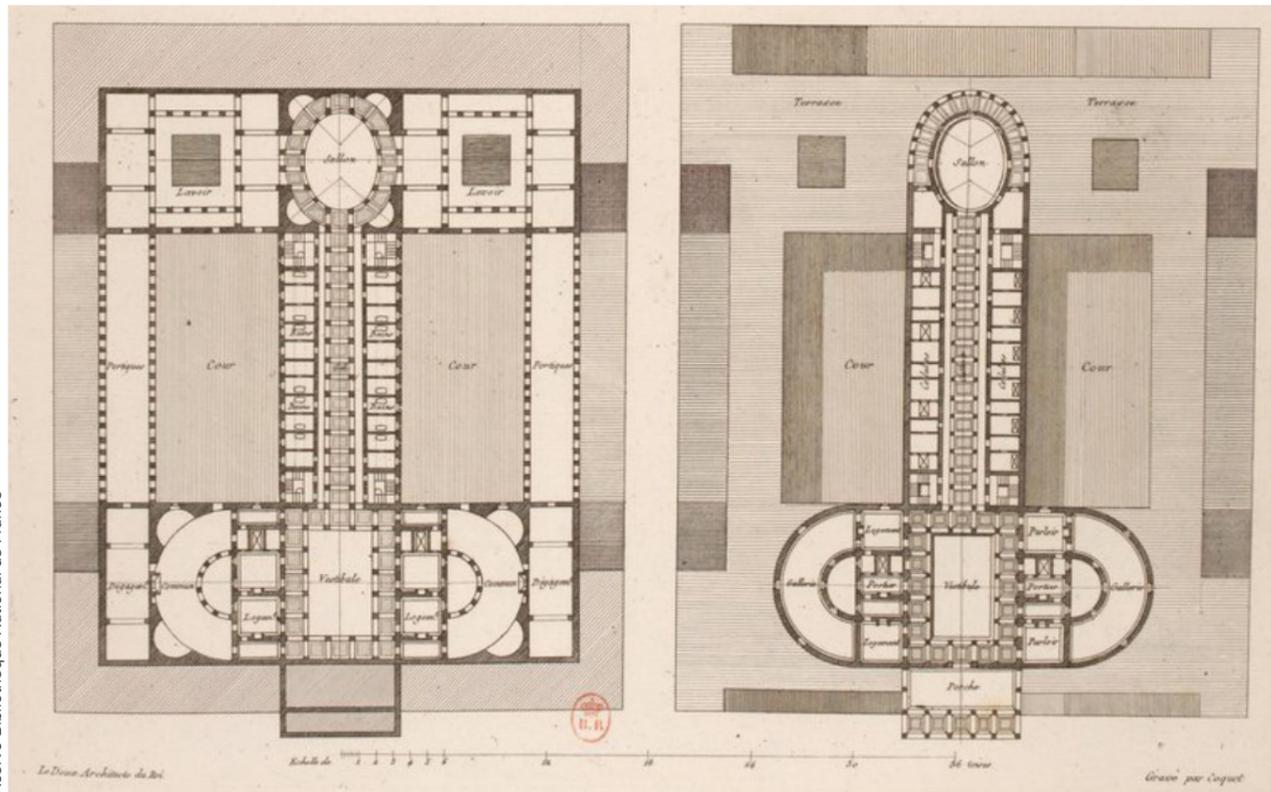
Examinaremos o enfeixe entre biopolítica e “bioestética” a partir de um caso que, malgrado não realizado, guarda teor fundacional: a *Oikema*, ou projeto para uma casa de prazer, do arquiteto Claude-Nicolas Ledoux (cujo desenho foi publicado somente em 1804 em seu livro *A arquitetura considerada em relação a arte, a moral e a legislação*). Trata-se de um bordel público, notável por sua planta-baixa fálica, previsto para as cercanias de Chauv, redesenhada para se tornar um protótipo de cidade industrial.



Jacques-François Blondel (a partir de Vignola): entablamento da ordem toscana. Publicado em *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*, 1771-1777.



Claude-Nicolas Ledoux. Oikema. Vista em perspectiva. Publicado em *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, 1804.



Claude-Nicolas Ledoux. Oikema. Planta baixa. Publicado em *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, 1804.

No campo da arte e da arquitetura, desenrola-se da metade final do século XVII até o final do seguinte um rudimento de estética experimental que assinala a transição de uma tratadística para uma ensaística sobre o domínio dos afetos provocados pela forma, exemplificada na ansiedade do sublime e na afável beleza do pitoresco. Um princípio de equivalência introjeta uma reflexividade entre a interioridade do espaço construído e aquela do indivíduo e, de modo geral, dessa com a própria obra de arte (a título de comparação, pensemos na projeção dos leitores da *Nouvelle Heloïse* e de Werther). A profícua literatura a esse respeito abrange “praticantes” como o abade Laugier (*Ensaio sobre a arquitetura*, 1753), Jacques-François Blondel (*Curso de Arquitetura ou tratado da decoração, distribuição e construção dos edifícios*, 1771-1777), Nicolas Le Camus de Mézières (*O gênio da arquitetura ou a analogia desta arte com as nossas sensações*, 1780), Germaine Boffrand (*Livro de arquitetura, contendo os princípios gerais desta arte*, 1745), Étienne-Louis Boullée (*Arquitetura. Ensaio sobre a arte*, 1770-1784; não me furto a uma citação eloquente: “acredito sim que nossos edifícios, sobretudo os edifícios públicos, deveriam ser, de algum modo, poemas. As imagens que eles oferecem a nossos sentidos deveriam despertar em nós sentimentos análogos ao uso para o qual esses edifícios são consagrados”⁴) e chega a autores como o citado Burke (*Uma investigação filosófica sobre as origens de nossas ideias sobre do Sublime e do Belo*, 1757) e Kant (*Observações sobre o sentimento do Belo e do Sublime*, 1764). No primeiro grupo tal exame deriva de questões como gosto, decoro e *paragone* (o quanto a arquitetura se aproximaria em sua estrutura mais da música, ou da poesia, da escultura...) e recorre aos meios e estímulos de outras artes para delimitar ou intensificar sua impressão.

Conforme nos assinala Paulette Singley, a *Oikema* poderia ser vista como um exemplar da *architecture parlante*, no que a forma simboliza sua função. A tradução de *Oikema* é ambígua: “habitação”, “casa”, “templo”, “bordel” e “prisão”⁵. Seria uma casa a libertar do jugo do amor imoderado e atribulador da ordem, se considerarmos que sua proposta surge numa geração tocada pelas desventuras do cavaleiro De Grioux em *Manon Lescaut* e intoxicada pelo mito do jovem Werther e da *Wertherfieber*⁶? Um monumento aos leitores da *Nouvelle Heloïse*? Ou contraponto libertino ao cárcere demolido da Bastilha? Por ora, o que se deve distender desse picaresco ensaio construtivo é dele corrigir a encenação do prazer, totalizando-o — uma arquitetura que não representa a luxúria (ainda que a teatralize), mas organiza-a sob uma saudável coletividade “democrática” — e nisso ele mais uma vez se alinha ao efeito moralizante da *Nouvelle Heloïse*. O êxtase barroco e a malícia rococó têm sua produtividade social redefinida: depura-se a languidez convulsiva da Santa Teresa e da Beata Ludovica (Bernini), desviados do céu para a razão plena, equacionando a dualidade sensível / intelectual (no mais, a arquitetura é uma arte “racional” que provoca emoções). Sob essa ótica, as implicações da *Oikema* recaem tanto sobre uma condição do abstrato humano e de identidades

em jogo no período imediatamente pós-revolucionário quanto na construção daquilo designado por Foucault como a “temperança”: “[...] para se constituir como sujeito virtuoso e temperante no uso de seus prazeres, o indivíduo deve instaurar uma relação de si para consigo que é do tipo ‘dominação-obediência’, ‘comando-submissão’, ‘domínio-docilidade’ [...]. É o que se poderia chamar de estrutura ‘heautocrática’ do sujeito na prática moral dos prazeres”⁷. Seu caráter educativo e formativo (para não dizer iniciático), realiza, melhor dito civiliza e forçosamente converte (e converge) a função da sexualidade no “ritual” de sociabilidade proporcionado pela arquitetura (cometendo um anacronismo, ela transforma o dionísio em apolíneo), organizando a subjetividade, a individualidade e o coletivo numa normatização recíproca do íntimo e do universal (a experiência sexual depende da presença do outro e de sua ratificação por aqueles que partilham do mesmo grupo que a frequenta). A libido reinventa seu acordo tácito comunitário. O ofício do arquiteto é o de duplê do moralista.

Um adendo: a existência e regulação oficial de bordéis públicos foi um fenômeno recorrente na Europa desde o século XV. Tomava por pretexto aspectos sanitários, financeiros e morais, agindo não menos sobre comportamentos “desviantes”⁸. Nesse aspecto, a *Oikema* não deixaria de ser uma versão atualizada desse método. Porém, o fato dela ser projetada para esse fim revela o aprimoramento de uma técnica de implantação de um tipo de excitação e estetização para um padrão de corpo. Na prática, ela inicia na alegoria e se distende na *promenade architecturale*. A descrição do cenário feita por Ledoux é elucidativa:

Já dissêmo-lo: o vale que suporta esse edifício está rodeado de prestígios sedutores — um vento doce acarícia a atmosfera; as variedades de [plantas] odoríferas da floresta — o tomilho, a íris, a violeta, a menta, sopram seus perfumes sobre esses muros. A folhagem que os abriga expande o frescor e se agita em murmúrios. A onda amorosa estremece sobre o rio que a estreita; suas fricções aguçam o ar e o eco explode em sons deliciosos.

Ó fibra móvel demais! Irritas-te. A artéria acelera seus movimentos e rompe o fio que sustenta o princípio da vida. Onde estou? O clarão do prazer se lança e o império da volúpia subjuga esses lugares plenos de encantos à aurora do desejo que estende seus raios sobre uma terra preferida.⁹

Disposto em uma planície às margens do rio, nota-se a ausência de um jardim, que podemos interpretar sob dois ângulos: o primeiro é eliminar vestígios de civilização concorrentes com o prédio (afinal, o jardim seria uma transição entre a natureza “construída” e o edifício, remetendo indiretamente a uma ocupação urbana,

“Um princípio de equivalência introjeta uma reflexividade entre a interioridade do espaço construído e aquela do indivíduo e, de modo geral, dessa com a própria obra de arte [...]”

4.

BOULLÉE, Etienne-Louis. *Arte. Ensaio sobre a arte*. A tradução do texto foi feita por Igor Fracalossi e se encontra disponível no site <https://www.archdaily.com.br/br/01-158245/arquitetura-ensaio-sobre-a-arte-slash-etienne-louis-boullee> (última consulta: 19-10-2019).onvivemos imediatamente” (*Id. Ibid.*: 74).

5.

As traduções constam em Liddell & Scott: 1030. O uso como “prisão” é mais frequente no grego bíblico.

6.

A *Wertherfieber*, cujos contornos reais são mais sensacionalistas do que efetivamente concretos, foi um dos primeiros fenômenos midiáticos de massa: fora descrito como a simultânea personificação assumida por uma geração de Werther e Charlotte, protagonistas do romance inaugural de Goethe, e uma epidemia de suicídios de jovens a repetir o destino trágico do primeiro. Para um exame detalhado, ver: ANDREE, Martin. *Wenn Texte töten: über Werther, Medienwirkung und Mediengewalt*. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2006. A respeito da recepção de *La Nouvelle Heloïse*, ver os capítulos finais de: THIEGHEM, Philippe van. *La Nouvelle Heloïse de Jean-Jacques Rousseau: avec index de tous les noms cités*. Paris : E. Malfere, 1929.

7.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade, 2: o uso dos prazeres*. São Paulo: Graal, 2006: 66

8.

Ver a este respeito MATTHEWS-GRIECO, Sara F. *Corps et sexualité dans l'Europe d'Ancien Régime*. In : VIGARELLO, Georges (org.) *Histoire du corps. De la Renaissance aux Lumières*. Paris : Seuil, 2005 : 176-246 (em especial 212-223).

9.

LEDOUX: 200.

quando a intenção, até certo ponto, é a dele funcionar como relativo idílio); acentuado o contraste entre prédio e natureza como extremos, sugere-se um provisório (e calculado) retorno ao estado do bom selvagem. Um grupo revigora-se nesse lenitivo contra o massacre bestificante da vida moderna. A arquitetura “(re)funda” e “salva” a civilização: objetualiza-se e objetiva-se uma experiência interessada, problematizando o nexos do prazer estético como um prazer erótico, como nos lembra Hubert Damisch ¹⁰, porém numa escala de assembleia. O terreno, preâmbulo e adendo ao espaço construído, condensa uma paisagem submissamente “feminina” e erotizada, cuja vegetação não se furta a metáforas gustativas (tomilho, menta) e mitológicas (violeta, eco): tudo são preliminares. Seu toque prenuncia o que será vivido dentro do prédio e as “artérias aceleradas” fazem dela um organismo no qual se entrelaçam e se fundem a arquitetura e seus ocupantes. É ainda a paráfrase de uma passagem da *Nouvelle Heloise*:

Eu encontro a campina mais risonha, o verde mais fresco e vivo, o ar mais puro, o céu mais sereno; o canto dos pássaros parece ter mais ternura e volúpia. O murmúrio das águas inspira um langor mais amoroso. A vinha em flor exalta de longe os perfumes mais doces. Um charme secreto embeleza todos os objetos e fascina meus sentidos ¹¹.

O aspecto do edifício só pode ser percebido pela *promenade architecturale* (ela não se entrega na vista em perspectiva); seguindo na circulação a disposição dos volumes, eles replicam o movimento orgânico do sêmen (reforçando o criar como poética, invenção, germinação e povoamento). A arquitetura convidaria ao ingresso na maturidade, elevando-nos da condição animal, pois mais do que criar um lugar, o mundo é fundado pela arquitetura ¹². O programa formal tira proveito de uma relativa dualidade entre o olho e o corpo. A relação verticalidade x horizontalidade (o erguimento e a disposição dos volumes) nos remeteria prontamente a retórica já circulante à época da verticalidade como um “princípio” masculino e a horizontalidade, feminino e daí as implicações inerentes ao erigirmo-nos como bípedes. Porém, essa articulação dos eixos, descontada a necessidade prática, suscita outros proveitos daquela antítese: o mito da origem da arte depende da postura ereta e, por extensão, instaura o caráter auto-repressivo do olhar como maneira de perceber o mundo (penso em Freud e em sua leitura cruzada com Kant feita, mais uma vez, por Damisch). Grosseiramente falando, a origem “vertical” da arte seria “masculina”. A *Oikema*, aciona a alternância entre o “bom selvagem” e o homem civilizado, o homem do desejo e o homem da cultura, por meio dessas sucessões entre o cidadão escópico (o indivíduo que vê o edifício e caminha em sua direção e dentro dele) e aquele que deita, retornando ao mundo anterior ao seu “mal-estar”. Ele precisa deitar para, saciados seus apetites, voltar a ficar de pé com justeza.

Retomemos, a partir de três instâncias, a questão do edifício direcionar socialmente a sensação, ao fazer da luxúria a soleira das luzes. A primeira apoia-se na análise de Jean Starobinski ao falar sobre a libertinagem no século XVIII “como uma das experiências possíveis de liberdade” que “procede de uma insubmissão por princípio sem a qual [...] o trabalho sério da reflexão não poderia se desenvolver”, inerentes a um século que “se queria livre para a caça ao prazer como para a conquista da liberdade ¹³”. Isso não é rejeitado pela *Oikema*, mas nela envolve um problema de classes na partilha do prazer. Nos anos imediatamente anteriores à Revolução Francesa, a equação liberdade-libertinagem fora topos da campanha antimonárquica por meio de panfletos e opúsculos clandestinos que a associavam a dissolução e decadência ¹⁴, presente com o mesmo peso nos tratados médicos e moralistas da época (sem entrar em detalhes, pensemos no *Le Pornographe*, de Rétif de La Bretonne ¹⁵ e nas experiências contemporâneas do leitor de Sade ou dos romances licenciosos). Sua regulação profilática chega a deslocar a eugenia aristocrática por outra da “pátria” baseada na aspiração republicana da auto-propriedade do corpo (nem pátria-mãe, nem *Vaterland*), ainda que ela o entrelace a um caráter coletivo, de dissolução do ser num novo todo ¹⁶. Simultaneamente há o viés anti-clerical da *Oikema*, legitimando a civilidade do coito interrompido. Lugar de “correção”, ela ademais coibiria práticas condenáveis (como os recorrentes estupros coletivos registrados na crônica policial francesa) e as “imorais” *Molly Houses* (clubes privados existentes na Inglaterra e na França destinados a encontros homoafetivos clandestinos), reivindicando-se parte de um modelo de educação da cidadania, expressa pelo próprio Ledoux:

Ó vós, por quem os deuses têm cuidados zelosos, vós que possuis as graças, o espírito, os talentos — únicos suportes do amor — mostrai-nos o caminho que conduz a constância, mostrai-nos o caminho que o homem honesto deve percorrer e do qual ele pode se aplaudir no curso perigoso da idade inexperta. A natureza proclamou vosso poder, gravou-o nos corações, cabe a vós dirigir as paixões, regularizá-las. Cabe a vós lembrar ao homem suas obrigações primeiras, pelo interesse que o liga à vossa glória. [...] O que um governo não ousa fazer, a Arquitetura o afronta: aquilo que se faz por um jogo de animação de superfícies pétreas; aquilo que convocou todas as formas para contrastá-las; aquele que arriscou seu usufruto depositado sobre a arte, pode bem engajar também o fundo. Ele fixará as imaginações vagabundas sobre um monumento que desperte o pressentimento do pudor, e, em suas combinações, ele destruirá os abusos consentidos. [...] Aqui o bem comanda. Ele vai neutralizar as paixões da cabeça para preparar os deliciosos acessos do coração e,

10.

DAMISCH, Hubert. *Le jugement de Pâris*. Paris : Seuil, 1992.

11.

ROUSSEAU. Parte I, carta XXXVIII, O.C., II: 116.

12.

Essa é uma digressão bastante complexa, para a qual não dispomos de espaço aqui. No entanto, ela pode ser esclarecida a partir da reinterpretação do tratado de Vitruvius por R.D. Dripps, analisando o quanto a arquitetura organiza uma “cosmogonia”. Cf. DRIPPS, R. D. *The first house. Myth, paradigm, and the task of architecture*. Cambridge : MIT Press, 1997.

13.

STAROBINSKI, Jean. *L'invention de la Liberté*. Genebra : Skira, 1994 : 10..

14.

Ver a este respeito GOULEMOT, Jean-Marie. *Estes livros que se lêem com uma só mão. Leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII*. São Paulo: Discurso Editorial, 2000

15.

DE LA BRETONNE, Rétif. *Le pornographe, ou idées d'un honnête homme sur un projet de règlement pour les prostituées*. Londres e Haia, 1770.

16.

A questão controle dos apetites e produtividade sexual não pode ser tomada alheia a sobrevivência de superstições que condicionavam às circunstâncias do ato sexual, trazendo consequências na codificação de uma nova etiqueta da libido.

a corrupção aparente, não é senão para se identificar como princípio que sustém os grandes interesses da sucessão de gerações. [...] Aqui a arquitetura é mais poderosa que o amor. Mais poderosa que o amor? Ela ordena aos ventos do norte para soprar nesses arcos múltiplos, sobre estes vãos reconfortantes, para consolidar a fibra relaxada e reanimar as forças desaparecidas [...] Tal é o poder das impressões sobre a natureza do homem que retoma seu equilíbrio 17.

A segunda instância é tipicamente heterotópica. Pertencente ao complexo de Chaux, mas dele afastada, a *Oikema* recebe jovens que se restauram do exaustivo ambiente da cidade, onde seriam tentados por um cotidiano alienante e politicamente venenoso, do qual precisam ser “tratados” em seu temporário isolamento, ao conhecerem seus sentimentos (e, mais uma vez, Starobinski nos lembra o quanto o afastamento na natureza é desejável para Rousseau: “poucas coisas realizariam meus desejos — menos males corporais, um clima mais ameno, um céu mais puro, um ar mais sereno 18”). Como toda heterotopia moderna, ela é falocrática — o paradigma do universal é o pênis heterossexual —, pois sempre retorna ao primado do masculino 19; no jogo amoroso, o cidadão-homem é sujeito; a mulher, sujeita a ser objeto, tal como a arquitetura domina a natureza. Reifica-se o cânone da universalidade da experiência estética como algo viril e a partir do viril (seja ela arquitetônica, artística, libidinal, enfim, todas as forças corpóreas) — Foucault nos fala do “caráter ‘viril’ da temperança 20” —, em contraste com o sentimentalismo feminino. É um escalonamento que referencia o masculino como metro de sensibilidade completa e equilibrada a ser imitado (algo claro nas inúmeras versões correntes a “explicarem” a “imperfeição” do gozo feminino 21).

Terceira instância: em mais de um momento, Ledoux repetiu o esquema da “planta-pênis”. Numa outra versão para uma casa de prazeres destinada a Montmartre, ele a insere em uma planta circular, simulando o ato da penetração. Por ironia, num projeto com propósito inverso (um cemitério), ele rota-

17.

LEDOUX. Op. Cit.: 199-201 (os trechos foram interpolados por mim).

18.

Carta a Mirabeau, 31 de janeiro de 1767. Citado por Starobinski: 104.

19.

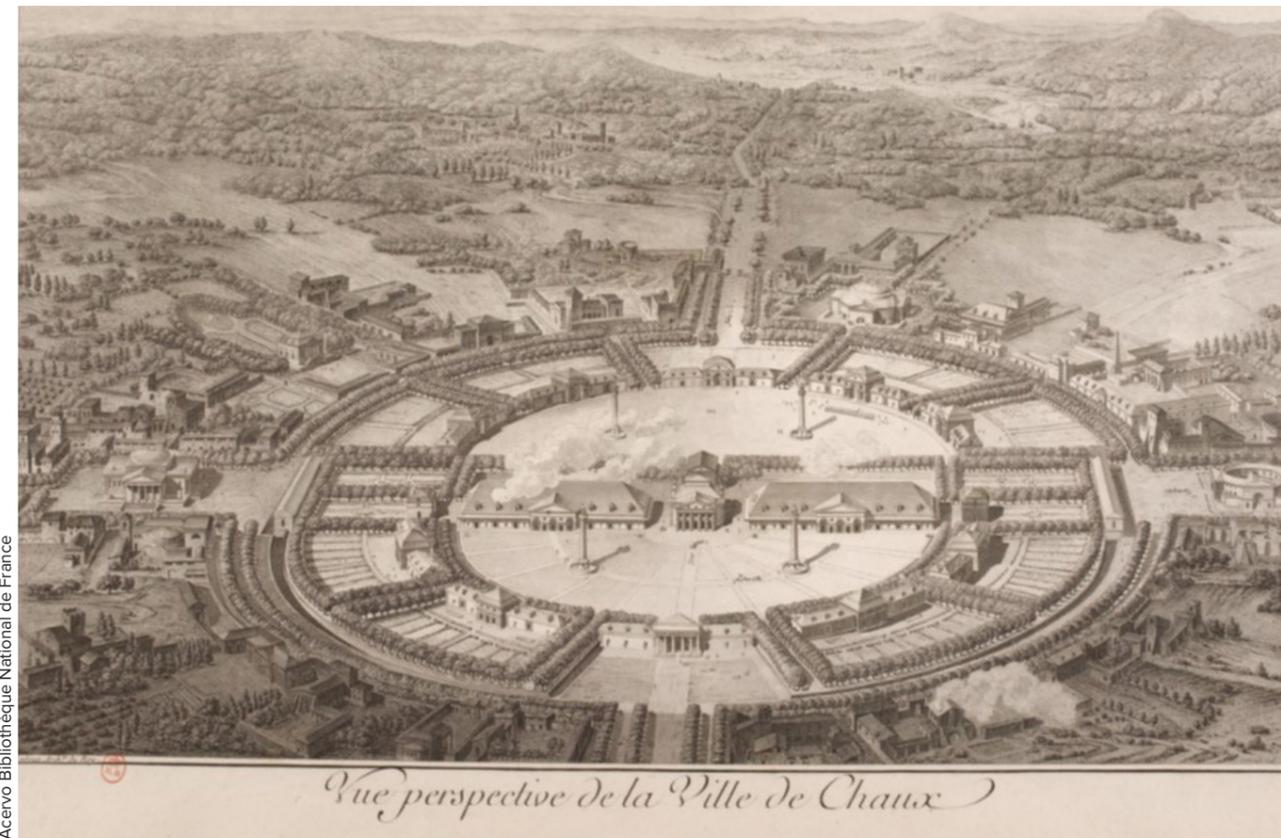
Problema aliás recorrente no Neoclassicismo, identificado por Albert Boime na misoginia de algumas obras chave de Jacques-Louis David, o grande mestre da escola: “Vários críticos observaram que as mulheres na pintura [O Juramento dos Horácios] de David formam um grupo contrastante com aquele dos três irmãos. De fato, o pai [dos Horácios] vira as costas para as mulheres, expelindo-as do ato de juramento. Elas são também diminutas em escala, localizadas similarmente abaixo dos heróis masculinos. Enquanto os homens são rígidos, confiantes, as mulheres estão desmaiadas e desoladas [simpering]. A virilidade e disciplina masculinas são aqui contrastadas com a emotividade e suavidade femininas [...] Aqui está exemplificada a desvalorização do espaço feminino, a ser posteriormente sancionada de forma oficial durante a Revolução, a compartimentação clara dos atributos masculinos e femininos que confinam os sexos a determinados papéis”. In: BOIME, Albert. *Art in the Age of Revolution, 1750-1800*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987: 398-399.

20.

“O que é afirmado através dessa concepção do domínio como liberdade é o caráter “viril” da temperança. Assim como na casa cabe ao homem comandar, assim como na cidade não é aos escravos, às crianças nem às mulheres que compete exercer o poder, mas aos homens e somente a eles, do mesmo modo cada um deve pôr em obra sobre si mesmo suas qualidades de homem. O domínio de si é uma maneira de ser homem em relação a si próprio, isto é, comandar o que deve ser comandado, obriar à obediência o que não é capaz de se dirigir por si só, impor os princípios da razão ao que desses princípios é desprovido; em suma, é uma maneira de ser ativo em relação ao que, por natureza, é passivo e deve permanecer-lo. Nessa moral de homens feita para homens, a elaboração de si como sujeito moral consiste em instaurar de si para consigo uma estrutura de virilidade: é sendo homem em relação a si que se poderá controlar e dominar a atividade de homem que se exerce face aos outros na prática sexual [...] sob essa condição de “virilidade ética” é que se poderá, segundo um modelo de “virilidade social”, estabelecer a medida que convém ao exercício da “virilidade sexual”. [...] A temperança é, no sentido pleno, uma virtude do homem”. FOUCAULT, M. Op. Cit.: 77. Algumas páginas a frente (p. 79), ele arremata: “Essa liberdade-poder que caracteriza o modo de ser do homem temperante não pode conceber-se sem uma relação com a verdade. Dominar os seus próprios prazeres e submete-los ao *logos* formam uma única e mesma coisa: o temperante, diz Aristóteles, só deseja ‘o que a justa razão (*orthos logos*) prescreve!”

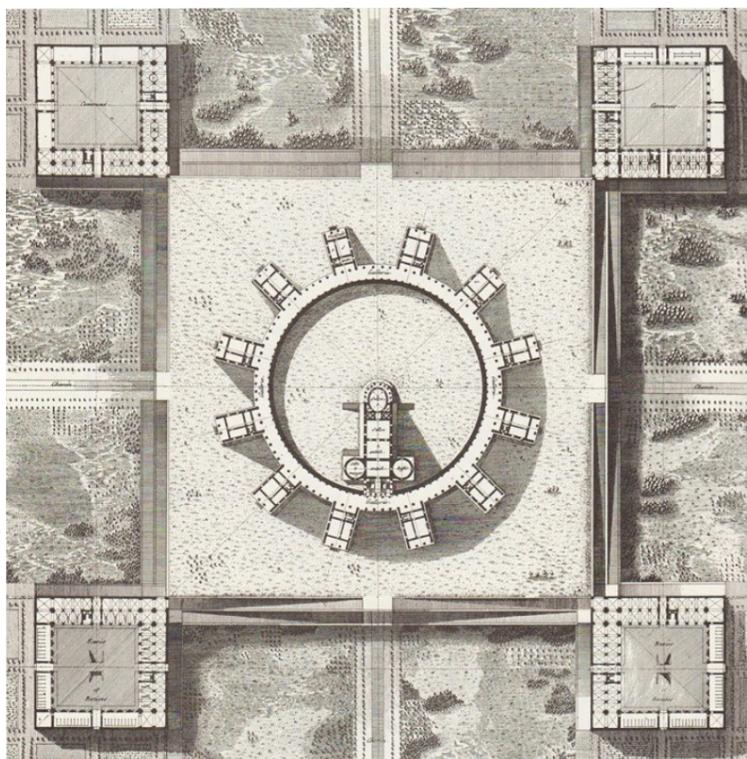
21.

Essa hierarquização transparece inclusive — para voltarmos a um campo mais especulativo — na própria distância que separa a imagem e a prática arquitetônica: a primeira cristalizada numa alegoria feminina e a segunda como uma tarefa masculina, descrita nos termos da mitologia de sua economia subliminar (resistência, força, tensão, sobriedade, virilidade, etc.).



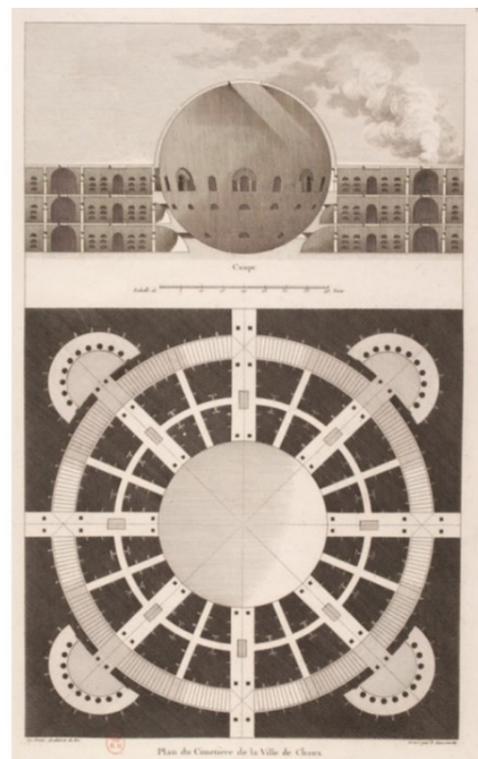
Acervo Bibliothèque National de France

Claude-Nicolas Ledoux. *Oikema*. Projeto para Chaux, Salinas Reais. Publicado em *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, 1804.



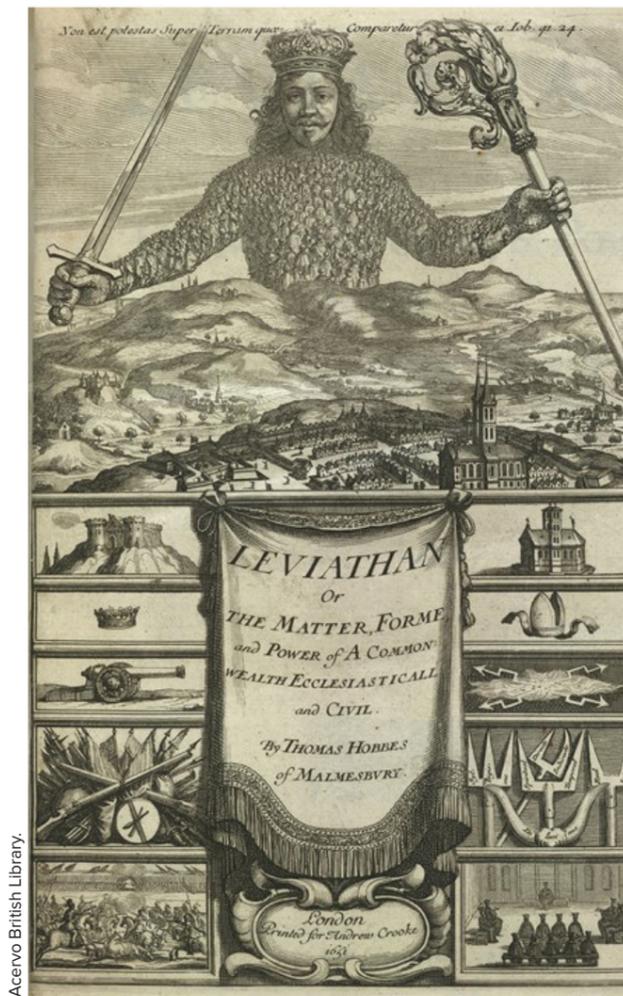
Esquerda: Claude-Nicolas Ledoux. Projeto para uma casa de prazeres públicos em Montmartre, Paris. Publicado em: Daniel Ramée. *L'architecture de C. N. Le Doux*, 1847.

Direita: Projeto para cemitério em Chauv. Publicado em *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, 1804.



22.

Um comentário tipicamente modernista levanta essa disposição espacial simetricamente regulada pelo aposento do rei: “A publicidade da vida privada ia a tal ponto, que até mesmo as cerimônias do “*Lever*” (levantar-se) e “*Coucher*” (deitar-se) ocorriam sob uma grande assistência; as recém-casadas, no passado, iam para a cama [acompanhadas] em grande sociedade. [...] A aspiração a representação governava o programa construtivo no particular assim como no todo. A cama era disposta tão solenemente centralizada na parede principal de seu espaço, como [se fosse] um trono ou um altar, e — do mesmo modo como se comportavam as partes do espaço e os móveis relacionados uns aos outros, também as partes maiores do edifício. O salão principal se localizava no meio, ele ordenava os espaços vizinhos simetricamente de ambos os lados e assim por diante se submetiam os edifícios vizinhos, jardins, aleias ao poder de direcionamento irradiado do meio do edifício principal. Essa enorme ênfase no centro diz: [...] eu sou a escala”. MEYER, Peter. *Moderne Architektur und Tradition*. Zurique: Dr. H. Girsberger & Cie, 1928 : 10-11. Essa observação é atualizada por [XXXX]: “O dormitório nem sempre foi usado como um quarto de dormir. [...] A cama para ser usada estaria no quarto além. Pois, desde cedo, o real uso dos quartos era (e certamente depois da mudança da corte para Versalhes) ditado diretamente pela prática real. A cama do rei com seu dossel era identificada como o assento do poder, talvez muito mais potente do que seu trono com dossel. A cama era o verdadeiro foco do ritual real. O grau de intimidade com o rei fazia-se de uma só vez aparente pela maneira com a qual alguém era recebido em relação a ele — seja no salão precedente ou no próprio dormitório, seja no estrado ou fora dele. Mesmo quando o dormitório estava vazio, quem passava por ele deveria fazer uma reverência a cama”. MIDDLETON, Robin. Introduction. In: MÉZIERS, Nicolas Le Camus de. *The Genius of Architecture; or the Analogy of that Art with our Sensations*. Santa Monica : The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1992: 33.



Frontispício para Leviathan, de Thomas Hobbes, 1651

23.

Ver “Perrault’s Collonade and the functions of the Classical Order”. In : DAMISCH, Hubert. *Noah’s Ark. Essays on Architecture*. Cambridge: MIT Press, 2016.

24.

BATAILLE, Georges. Verbetes “Arquitetura”, parte do Dictionnaire publicado na revista Documents. n. 2, maio de 1929. Ainda que em um verbe sobre arranha-céus, o poder fálico implícito a arquitetura é problematizado por Michel de Leiris na edição n. 7, publicada em 1930, p.433: [...] como no mito dos Titãs, aqui encontramos a tentativa de escalar o céu — isto é, destronar o pai e se apoderar de sua virilidade — seguido do esmagamento das revoltas: castração do filho por seu pai, de quem é rival. Além disso, o acasalamento, mesmo casual, dessas duas palavras — o verbo ‘arranhar’ de um lado e o substantivo ‘céu’, do outro — evoca imediatamente uma imagem erótica, na qual o *building* (que arranha) é um falo ainda mais nítido que aquele da Torre de Babel e o céu, que é arranhado (objeto de afeição do tal falo), a mãe desejada incestuosamente (assim como ela o é em todas as tentativas de rapto da virilidade paterna)”.

Nisso, eu acrescentaria a subversão do classicismo para um estabelecimento “democrático”, que antagoniza o uso das ordens como símbolo hierárquico, outrora exemplificado na colunata da fachada leste do Louvre conduzida por Louis Le Vau, Charles Le Brun e Claude Perrault sob os auspícios de Luiz XIV que, voltada para o Sena, ergue-se como marco de um poder cujo “cabeça” virara as costas para a cidade [23](#). A queda do poder absolutista um século depois seria cristalizada na derrubada da Bastilha como “castração” dessa arquitetura do poder, como depreendemos de Bataille:

A arquitetura é a expressão da própria sociedade, do mesmo modo como a fisionomia humana é a expressão do indivíduo. Todavia, esta comparação deve se relacionar sobretudo com as fisionomias de personagens oficiais (prelados, magistrados, almirantes). Com efeito, apenas o indivíduo ideal da sociedade, aquele que ordena e proíbe com autoridade, se exprime nas composições arquitetônicas propriamente ditas. Assim, os grandes monumentos se elevam como barragens, opondo a lógica da majestade e da autoridade sobre todos os elementos perturbadores. [...] A tomada da Bastilha é simbólica desse estado de coisas: é difícil explicar esse movimento de multidão senão pela animosidade do povo contra os monumentos que são seus verdadeiros mestres. [...] Atenhamo-nos a arquitetura, cujas produções monumentais são atualmente os verdadeiros mestres sobre a terra, agrupando a sua sombra multidões servis, impondo a admiração e o espanto, a ordem e a coação; de certo modo aí temos o homem [24](#).



Museu do Prado

Francisco Goya y Lucientes. Prancha 33 dos Desastres da Guerra (“Que hay que hacer más?”), 1810-1814.

Essa arquitetura libertadora e não se exime de um paradoxo final. Quatro anos, no máximo onze, é o intervalo entre as pontas que desenham o arco que une civilização e barbárie. Numa delas está a publicação da *Oikema*; noutra, o início da produção dos *Desastres da Guerra*, de Goya. Na crônica do horror, um cadáver pendente emasculado. Não é coincidência o lugar crítico designado ao falo (ou a sua aniquilação): nessa dupla presença-ausência do órgão, as alegorias extremas da procriação e do extermínio, da auto-determinação e da humilhação, constroem e partilham o trauma de uma cultura; a posse do falo designa a autoridade. A “temperança” da *Oikema*, esse novo “templo ao amor secularizado” a celebrar a vida e desacorrentá-la do dogma, prepara jovens aptos a matar melhor e com mais razão. Um prognóstico *unheimlich* para a tragédia do século XX [es](#).

25.

O presente texto, com pequenas alterações, foi apresentado no 14º. Congresso Internacional de Estética Brasil — “*Artes do Corpo; Corpos da Arte*”, realizado em outubro de 2019.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOIME, Albert. *Art in the Age of Revolution, 1750-1800*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

BOULLÉE, Etienne-Louis. *Arte. Ensaio sobre a arte*. A tradução do texto foi feita por Igor Fracalossi e se encontra disponível no site <https://www.archdaily.com.br/01-158245/arquitetura-ensaio-sobre-a-arte-slash-etienne-louis-boullee> (última consulta: 19-10-2019).

DAMISCH, Hubert. *Le jugement de Paris*. Paris : Gallimard , 1992.

_____. *Noah's Ark. Essays on Architecture*. Cambridge : MIT Press, 2016.

FARGE, Arlette. *Vivre dans la rue à Paris au XVIIIème siècle*. Paris : Gallimard, 2014.

FOUCUALT, Michel. *História da sexualidade, 2: o uso dos prazeres*. São Paulo: Graal, 2006.

KAUFMANN, Emil. *Architecture in the Age of Reason*. New Haven : Harvard University Press, 1955.

_____. *Von Ledoux bis Le Corbusier*. Viena : Verlag Dr. R. Passer, 1933.

_____. *Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux and Lequeu*. Transactions of the American Philosophical Society, volume 42, parte 3. Nova York : The American Philosophical Society, outubro de 1952 : 433-560.

LEDOUX, Claude-Nicolas.

MATTHEWS-GRIECO, Sara F. *Corps et sexualité dans l'Europe d'Ancien Régime*. In : VIGARELLO, Georges (org.) *Histoire du corps. De la Renaissance aux Lumières*. Paris : Seuil, 2005 : 176-246.

MÉZIERS, Nicolas Le Camus de. *The Genius of Architecture; or the Analogy of that Art with our Sensations*. Santa Monica : The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1992.

SINGLEY, Paulette. *The Anamorphic Fallus within Ledoux's dismembered Plan of Chaux*. *Journal of Architectural Education*, v. 46, n. 3, fevereiro 1993 : 176-188.

RAVAL, Maurice, CATTALU, Georges. *Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806*. Paris : Hatier, 1960.

STAROBINSKI, Jean. *L'invention de la Liberté*. Genebra : Skira, 1994.

VIDLER, Anthony. *Claude-Nicolas Ledoux*. Nova York: Birkhäuser, 2002.



Paisagem e natureza na arte contemporânea:

ressignificações do espaço e experiência da obra

ANA MARCELA FRANÇA

Pós-doutoranda do Conselho Nacional de Investigações Científicas e Técnicas (CONICET), Argentina, e CEAR-Universidade Nacional de Quilmes.

Contato: anamarcelaf@hotmail.com

Introdução

O desdobramento da obra de arte no espaço da realidade foi relevante em diversos trabalhos da vanguarda moderna e contemporânea. O entendimento do campo de significados sugerido por esses trabalhos passa a ser deflagrado na externalidade do mundo, onde a relação distanciada entre espectador e obra é substituída pela inter-relação entre obra, espectador e vida. O espaço da obra se torna um desdobramento no espaço da vida, em que a realização da arte seria a sua atuação no ambiente da realidade tangível.

O presente artigo se propõe a discutir sobre instalações que dialogam diretamente com a paisagem “natural”, entendendo a significação do objeto artístico à reconfiguração espacial. Em especial, serão discutidas obras que atuam no espaço biofísico, em que os elementos da geografia do lugar se tornam parte da manifestação artística. São espaços abertos ou pertencentes a parques e jardins, mas que interagem diretamente com os elementos naturais. Será visto que essas atuações transformam a paisagem e a própria noção de obra de arte, criando tensões naquilo que compreendemos como natureza e cultura.

“Por vezes a paisagem representou a experiência subjetiva do indivíduo no mundo, por vezes foi motivo da pesquisa pictórica”

I.

A compreensão do ambiente natural por parte dos artistas modificou-se ao longo do processo histórico, tomando diversos aspectos nesse percurso. Por vezes a paisagem representou a experiência subjetiva do indivíduo no mundo, como por exemplo no romantismo alemão, por vezes foi motivo da pesquisa pictórica, como é o caso das pinturas de Cézanne. Alguns estudiosos consideram as representações de paisagem como um reflexo do meio sociocultural em que o artista vive, onde se teria nela a imagem dos valores do indivíduo integrado a uma dada sociedade. Para a filósofa Anne Cauquelin, em seu livro *A invenção da paisagem*, a paisagem seria vista como um “enunciado cultural”, dotada em essência de retórica.

É que as operações que nos auxiliam a reconhecer a forma da paisagem por meio do “*tropos*” da linguagem figurativa já estão instaladas em nosso saber implícito: uma “bela paisagem” satisfaz, para nós, condições que são comuns a nossa cultura. (CAUQUELIN, 2007, p. 116)

Deste modo, a representação da paisagem seria resultante de uma construção cultural, em que a compreensão de seu estado biofísico estaria entrelaçado ao entendimento de natureza que se tem nos distintos contextos socioculturais. Raymond Williams, em *Cultura e Materialismo*, apresenta as diversas concepções de natureza enquanto construções históricas. Em um dos capítulos, chamado *“Ideias sobre a Natureza”*, o autor expõe que o significado da palavra natureza (sem deixar de negar a existência da realidade biofísica do mundo natural) é uma gama dos diferentes usos do termo ao longo da história. Variando entre a significação latina, *natura*, como uma espécie de lei imutável, constituinte da essência do mundo, e a crença de ser uma personificação divina e feminina (*divine Mother*), o autor afirma ser a ideia de natureza uma concepção humana e, para ir mais além, uma ideia do ser-humano social, pertencente

aos distintos tipos de sociedade. Na sociedade moderna ocidental em específico, segundo Williams, a ideia de que a natureza seria um objeto a ser observado e experimentado, enquanto que uma “intervenção consciente para fins humanos” (WILLIAMS, 2011, p. 103), teria gerado um tipo de separação entre o humano e o universo natural. Resultante desse distanciamento, natureza e cultura tomaram posições contrárias, sendo ainda hoje em grande parte entendidas como duas dimensões separadas. A apreensão e a apreciação do ambiente natural, deste modo, é algo que perpassa diferentes contextos, podendo ser visualizadas por meio da arte.

Como um registro visual da natureza, a pintura de paisagem no ocidente não ganha autonomia como um gênero maior até o século XIX, uma vez que ela tem, todavia, um forte caráter simbólico e literário ao complementar, reforçar ou mesmo preencher uma dada cena que se desenrolaria no primeiro plano da pintura. Até então, não se pode considerar a paisagem como um gênero independente, pois a interpretação da natureza estava ainda atrelada à narrativa da cena principal, geralmente religiosa ou mitológica, sendo a paisagem ocupante do plano de fundo. Nos séculos XIV e XV europeus, os elementos da natureza eram pintados em detalhes em várias obras e iluminuras, já demonstrando a curiosidade e observação minuciosa do universo natural, especialmente na arte flamenga dos quatrocentos. Entretanto, a pintura desses artistas

(...) are full of wonderful passages of observation. But none of these painters considered that the recording of a true visual impression of nature was a sufficient end in itself. Landscape had to carry with it some literary association, or scenery be intensified to heighten some dramatic effect (CLARK, 1979, p. 54)

Na Holanda seiscentista esse panorama muda quando a paisagem deixa de ter um sentido literário. Um dos gêneros que se tornou uma das maiores marcas da pintura holandesa do século XVII foi a pintura de paisagem, mesmo sendo ainda considerada um gênero secundário. Nessas telas se pode ver registros de diversas paisagens marinhas, campestres ou urbanas realizadas como um “espelho fiel” à realidade, em que são ausentes de alegorias e que oferecem aos espectadores a beleza de simplesmente observar o mundo como ele é — obviamente, questões ligadas à moral e a conduta da sociedade protestante que eram então presentes nas organizadas composições e na simplicidade das formas. As paisagens naturais tomam um lugar de destaque na arte holandesa e vêm a ocupar o primeiro plano das telas como temática principal, perdendo a função de ser um mero plano de fundo. A beleza da natureza, que não deixa de ser uma criação divina aos olhos desses protestantes, torna-se então um motivo a ser descrito (ALPERS, 1999) através do amplo universo pictórico composto de cores, luzes e texturas.

Com o advento do romantismo em fins do século XVIII, o gênero paisagem foi de fato valorizado pelo meio artístico europeu. Os artistas levantaram questões sobre a existência e também inauguram uma nova sensibilidade sobre a paisagem, em que “procuravam uma arte que deveria expressar a dimensão espiritual da natureza” (HARGRAVES, 2014, p.16). E através da poética do pitoresco e do sentimento do sublime

1.

(...) estão cheias de maravilhosas passagens de observação. Mas nenhum desses pintores considerou que o registro visual de uma verdadeira impressão da natureza era um fim suficiente em si mesmo. A paisagem tinha que ter alguma associação literária ou o cenário era intensificado para aumentar algum efeito dramático. [tradução livre]

que a experiência do universo natural será melhor traduzido nas pinturas, desenhos e gravuras produzidas nesse período. Igualmente, os artistas românticos começaram a se interessar pelo processo de desenvolvimento da natureza também em seu aspecto físico — até porque este não estaria deslocado de um sentido místico ou filosófico — e esse interesse os levou a se aproximar mais da história natural, na intenção de se obter um maior entendimento dos diversos processos orgânicos, próprios ao universo natural (WOLF, 2007). Algo que colaborou com a valorização das pinturas de paisagem tanto por parte dos artistas, quanto por parte do público em geral. Entretanto, o espaço natural estava atrelado à impressão subjetiva do artista, sendo limitado à linguagem pictórica.

O universo biofísico está constantemente em modificação. Independentemente das ações humanas diretas sobre o ambiente natural, as mutações serão sempre uma constante. No âmbito dos trabalhos da arte contemporânea que atuam no ambiente natural, a ideia de um tempo estático vinculado à noção de paisagem artística é reconsiderada, pois as obras tem a sua realização plena na realidade do mundo, por estarem inseridas em seu fluxo temporal. O “aqui e o agora” da paisagem apreendido pela pintura passa a ceder nas instalações ao tempo fluido e ativo espacialmente, entrelaçado às interferências artísticas no ambiente natural.

No caso de algumas instalações que datam dos anos 60 do século XX em diante, a contraposição entre natureza e cultura pode ser analisada como um entrelaçamento. Estas instalações dialogam diretamente com o ambiente natural, tendo este como um elemento que se estende para além de seu mero estado biofísico, ao reconfigurar o espaço por meio das interações instauradas.

II.

Somente por volta nos anos de 1960/ 70 que o meio biofísico se tornará de fato elemento compositivo de alguns trabalhos artísticos, como aqueles pertencentes à *Land Art*. Os trabalhos da *Land Art* foram feitos em desertos, em extensas paisagens, sob escalas quilométricas, onde a terra e seu complexo geológico eram a base para a elaboração da atividade artística. A natureza, desse modo, não era simplesmente representada, e sim passa a compor em sua materialidade a obra artística. A Terra seria o campo de atuação e sua extensão ofereceria um material de proporções e possibilidades variadas em relação aos suportes e espaços tradicionais da arte.

O que teria antes de tudo motivado os artistas dos anos 60 foi uma vontade de experimentar novos espaços que permitissem olhar a arte de outro modo. Também uma fascinação pela terra ou pelos materiais naturais assim como a possibilidade de realizar *in situ* obras de grandes dimensões. (TIBERGHEN, 2001, p.179)

Assim, a obra de arte ao invés de intencionar ser um objeto encerrado em sua própria espacialidade material, visa a ser e recriar o próprio espaço:

Para mim, uma peça de escultura dentro de uma sala é uma ruptura do espaço interno. É uma protuberância, uma adição desnecessária ao que poderia ser um espaço suficiente por si mesmo. (HEIZER, OPPENHEIM, SMITHSON, 2006, p. 275)

Deste modo, o lugar que aloja o objeto artístico não é algo independente do trabalho, ele mesmo é parte do trabalho, como um *site specific*. Como dito por Michael Heizer: “O trabalho não é posto em um lugar, ele é esse lugar” (idem), sendo o objeto a própria objetividade do espaço e a intervenção nesse mesmo espaço. Deste modo, diversos trabalhos da *Land Art* exploravam o espaço fora da galeria, muitas vezes como extensão dela, reinventando tanto uma outra temporalidade para a obra de arte como também repensando a forma desta.

Um exemplo relevante de obras que intervieram diretamente na terra é o já “clássico” *Spiral Jetty* (1970), de Robert Smithson. Sendo uma espiral feita em um lago em Utah (Great Salt Lake, Utah) se faz necessário caminhar ao longo dessa espiral para obtermos a real experiência da obra (Figura 1).

Ao longo do percurso, em direção ao que seria o centro da espiral, uma sensação de descentralização é sentida pelo caminhante que se desloca na vastidão do lago salgado e de águas vermelhas coloridas por algas. Ou seja, através do deslocamento do corpo o observador tem acesso à multiplicidade de significações propostas pela obra, em que o inesperado e a indeterminação são incorporados no trabalho de arte. Do mesmo modo, a experiência temporal de *Spiral Jetty* dissolve a ideia de um tempo sucessivo. A temporalidade aqui é composta da duração do observador enquanto experimentando e participando da temporalidade geológica daquele vasto espaço. Isto é, o observador que caminha ao longo da espiral é inserido na temporalidade das perpétuas transformações naturais, em seu tempo milenar, sendo o presente da experiência corporal

Figura 1. *Spiral Jetty*, Robert Smithson, 1970.



Fonte: <https://arthistoryproject.com/artists/robert-smithson/spiral-jetty/>

2.

Me pareceu nesse artigo desnecessário entrar na discussão da arte no movimento Dadá, pois aqui o tema principal é a interação entre arte e paisagem “natural”, e não necessariamente um apanhado histórico relacionado as questões que envolvem simplesmente arte e externalidade.

“É plausível repensarmos a noção de experiência do espaço artístico. O espectador ao invés de lidar com a apreensão do “momento” experimenta as interconexões ocorrentes no devir próprio das coisas no mundo”

3.

O deslocamento numa dimensão global, guiado por coordenadas, é algo que permeia a obra de Felix. Porém, trazendo consigo um híbrido entre espaço real e espaço mental, uma vez que coordenadas são essencialmente construções racionais de um lugar específico no espaço da Terra ou do Universo.

4.

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/passarela.pdf>

absorvido pelo passado da memória natural, a qual se mantém desdobrando-se no eterno devir da atualidade. Uma obra que requer a consciência do tempo e de sua grandiosidade através da experimentação espacial.

Em *Pelo espaço*, a geógrafa Doreen Massey fala do lugar como eventualidade ao afirmar que tudo está sempre em movimento, tanto as coisas relativas à Terra quanto o próprio Universo. Assim como as marés do oceano, a terra firme estaria sofrendo diariamente um processo de subida e descida, ao mesmo tempo em que as rochas estariam também a se mover. Deste modo, a noção de um ponto estável, ou de uma fixidez do lugar corresponderia a um processo, a uma tarefa inacabada: “Lugares não como pontos ou áreas em mapas, mas como integrações de espaço-tempo, como eventualidades espaço-temporais” (MASSEY, 2008, p 191).

Uma noção de lugar que nos remete à obra o *Grande Budha* (realizada em 2000, sendo o projeto de 1985), de Nelson Felix, a qual hoje só seria encontrada a partir do uso de um GPS ³. Nesse trabalho, garras em ferro foram colocadas em volta de uma árvore em uma floresta no Acre, contando que durante o processo de seu crescimento, que leva cerca de 700 anos, tais garras seriam absorvidas e integradas ao tronco da árvore, uma vez que o interior (“um centro entrópico”) do tronco tende a se expandir para fora (Figura 2).

Feita essa intervenção no meio de uma floresta, a própria árvore cercada tende a desaparecer entre os elementos do ambiente, ao mesmo tempo em que essas garras foram colocadas também para sumir em meio ao processo de crescimento da árvore. Deste modo, este lugar ocupado pela obra se torna incerto, quase uma abstração, tanto em relação à intervenção feita em uma árvore entre outras centenas quanto à colocação de garras em ferro intencionadas a desaparecer no devir próprio ao processo natural.

O trabalho se utiliza de uma árvore e seu tempo, mas seu principal interesse é a floresta. Uma árvore, neste contexto, é um igual entre iguais; a floresta é uma imensidão cheia, construída por semelhantes. Onde tudo é o mesmo, cria-se uma unidade sem referência, perde-se a escala, produzindo um espaço de ordem desnorreada. (...) Duas poéticas direcionam esta escultura: primeiro, a impossibilidade de convivência com o trabalho na dimensão de tempo, de vê-lo em sua completude (setecentos, oitocentos anos de formação); em segundo, a consciência da perda, que remete esse espaço sem referência. (Nelson Félix, <http://nelsonfelix.com.br/obras/projetos/cruz-na-america/>)

Um tipo de trabalho, então, que se deixa ficar à mercê do meio, sendo ao fim parte deste mesmo espaço e de sua temporalidade. Uma obra que é em si o próprio processo, onde dispositivo cultural (garras) e natureza (floresta) se tornam uma coisa única.

Ocorrentes os trabalhos de arte em ambiente incerto, ou seja, variáveis em diversos sentidos, é plausível repensarmos a noção de experiência do espaço artístico. O espectador ao invés de lidar com a apreensão do “momento” estático e definido que pode ser gerado pela obra artística, experimenta as interconexões ocorrentes no devir próprio das coisas no mundo. Desta maneira, o corpo, a memória e a imaginação se tornam parte da própria obra, que então exige a participação do “espectador”.

A obra *Passarelas*, de Eduardo Coimbra, feita em 2008 para o Museu do Açude, no Rio de Janeiro, é interessante para pensarmos o que seria a experiência do ambiente natural/cultural. Nesse trabalho, 32 metros de passarelas de madeira e aço foram instaladas, permanentemente, no alto dos troncos das árvores da área externa do museu (Figura 3 e 4).

Durante a nossa experiência da obra/paisagem convivemos com vários pontos de vistas do lugar por estarmos imersos nele, dentro do espaço, mesmo que da floresta. No momento em que estamos andando pelas passarelas, adentramos por entre as árvores e por vezes alcançamos a sua altura, experimentando a paisagem de dentro dela, de uma maneira sensorial, que se estende para além do visual (o tronco, as folhas, o musgo, o vento, o cheiro, o calor e o frio). Deste modo, nossa relação com o ambiente natural se torna, por um momento, menos “distanciada”, uma vez que cultura e natureza se mesclam, sendo nossa compreensão em grande parte sensorial: “O pensamento da paisagem na obra de Eduardo Coimbra, como ele próprio define, ‘surge da dualidade entre a paisagem como imagem e a paisagem como matéria.’” ⁴. Aqui nosso contato é físico, em que nossos sentidos, tato, olfato, audição, fazem parte dessa experiência artístico-espacial. A experiência sonora do barulho provocado pelo vento sobre as folhas das



Figura 2. *Grande Budha*, Nelson Felix, 2000.

Fonte: Domínio público



Figura 3. *Passarelas*, Eduardo Coimbra, 2008.

Fonte: Domínio público



Figura 4. Detalhe do mirador.

Fonte: <http://www.premiopia.com/peg/artistas/eduardo-coimbra/>

árvores também se torna diferente, uma vez que estamos entre elas, adentrados em seu ambiente e nos percebemos a centímetros de suas copas. E o mais curioso nessa exploração das diversas possibilidades dos pontos de vista é que em partes das passarelas nos deparamos com “outras paisagens”, como morros ao fundo observados das partes mais altas e dos mirantes. Mas essa visualização de um ponto distante ocorre simultaneamente ao nosso estar dentro da paisagem, criando uma certa tensão, um tanto irônica, do que poderíamos chamar realmente de paisagem natural. Isso porque, segundo o curador das instalações permanentes do museu, Marcio Doctors, haveria por parte do artista um desejo de preservar a experiência visual, entendendo como um aprofundamento da externalidade: “O ato de ver como imersão no mundo físico; como mergulho na exterioridade.” ⁵

O fato de caminharmos sobre as passarelas requer o deslocamento de nossos corpos, originando várias possibilidades do olhar naquele espaço. Temos, assim, a instalação como uma “paisagem móvel” que entra em acordo com o processo mutável da própria natureza (chuva, sol, frio) e que compartilha ao fim um espaço-tempo relativo e instável, fazendo da instalação permanente sempre uma experiência indeterminada. Se vivencia, desse modo, uma paisagem natural/cultural.

Outro trabalho interessante nesse contexto é o *Green River* (1998), de Olafur Eliasson. Em 1998, o artista jogou um produto chamado uranio fluorescente, utilizado para analisar as correntes marítimas e fluviais, sobre o rio da parte norte de Fjallabak, na Islândia e em anos posteriores em mais cinco cidades. Tal produto pigmenta a água de verde a deixando com um tom artificial, mudando automaticamente a aparência do rio e de seu entorno (Figura 5 e 6).

5.

O texto escrito por Doctors foi publicado no folder do Projeto Arte e Patrimônio, Paço Imperial/IPHAN, Rio de Janeiro, 2008.



Figura 5. *Green River* (Tokyo, 2001), Olafur Eliasson.

Fonte: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101541/green-river>



Figura 6. *Green River*, The Northern Fjallabak Route, Islandia, 1998.

Fonte: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101550/the-green-river-series#slideshow>

6.

OBRIST, Hans U. *Arte Agora!*: em 5 entrevistas. São Paulo: Alameda, 2006.

Segundo o artista ⁶, essa coloração artificial da água acaba por ressaltar a presença do rio, que passa despercebido no cotidiano das pessoas, deixando de ser invisível para tornar-se visível naquele local. Ao mesmo tempo é criada uma espécie de hiper-realismo provocado pela cor verde sobre aquilo que seria um elemento natural. No caso da Islândia, o evento ocorreu em uma paisagem não urbana ⁷ (os outros aconteceram dentro de cidades). O rio passava por uma região vulcânica, caracterizada por uma paisagem cinza e rochosa, em que a cor verde na água causava uma aparência estranha ao lugar. E com isso a paisagem toda se modificou, não sendo mais aquela costumeira aos habitantes da região. Uma mudança radical que também visa a chamar a atenção para a nossa convivência com os elementos da natureza e para as suas alterações, sejam feitas pelos humanos sejam pelo próprio processo natural. Da mesma forma, um rio é necessariamente um processo, um entre, um caminho entre um certo lugar (nascente) e outro (mar) — lugares estes também imprecisos ao longo dos processos que se desenrolam na amplitude geográfica, se seguirmos a concepção de Massey (ou mesmo se pensarmos nas intersecções das coisas do mundo (MERLEAU-PONTY, 2007). O tempo age sobre o espaço que atua sobre o tempo e em nós conseqüentemente. E Olafur quer que percebamos o que está a nossa volta para que voltemos a olhar e a repensar o espaço, seja ele urbano ou natural, mas que se encontra em um contínuo processo de transformação.

Ao ressaltar a presença dos rios, de suas correntezas e de seu movimento constante, algo de virtual é deflagrado, uma vez que a tonalidade fluorescente na água é extremamente artificial à paisagem em questão. Uma espécie de hibridismo entre o natural e o artificial torna-se visual, levantando questões sobre como veríamos de fato os fenômenos e elementos naturais e o que seria a nossa convivência com a paisagem. A partir da tensão então deflagrada entre natureza e cultura, Olafur Eliasson vai provocar a nossa percepção sobre o artificial e o natural, não buscando uma resposta para o problema, mas fazendo-nos refletir sobre como vemos e convivemos com o nosso entorno.

Outro trabalho do mesmo artista que merece ser mencionado é a série *Waterfalls*, em especial a instalação feita em 2016 nos jardins do Palácio de Versalhes, França (Figura 7).

Essa fantástica instalação cria um efeito virtual na paisagem secular dos jardins de Versalhes, rompendo com a sua ordem tradicional e provocando experiências pessoais nos visitantes do Palácio.

The visible infrastructure of the waterfall calls attention to the constructed nature of both the work itself and the surrounding gardens, while the tumbling water highlights the presence of larger natural forces that play upon this contrived environment: the strength and direction of the wind, the conditions of the light at a particular moment. ⁸ (<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK110140/waterfall>)

Nesse texto do site oficial de Olafur Eliasson está claro que o ambiente em si mesmo, juntamente aos efeitos criados pela presença da água que jorra como uma cachoeira, são parte componentes da instalação, de forma que os elementos e efeitos naturais (vento, luz, água, etc...) são levados em conta enquanto tal. Uma mescla entre o que compreendemos como natureza e cultura é acionada, fazendo-nos repensar a nossa própria compreensão de realidade, e mesmo de verdade. Pois, é possível uma cascata “solta” na água, independente de uma

7.

“Fiz também na Islândia, no campo: queria ver em um ambiente artificial e em um outro, digamos, natural, pesquisando o que um rio provoca em uma cidade ou em uma paisagem natural.” (idem, p.50)

8.

A infra-estrutura visível da cachoeira chama a atenção para a natureza construída tanto do trabalho em si quanto dos jardins circundantes, enquanto a água em movimento destaca a presença de forças naturais maiores que atuam nesse ambiente criado: a força e a direção do vento, as condições da luz em um momento particular. [tradução livre]

formação rochosa? Longe de um espaço “verde” e natural? Essa realidade artificial que o artista cria desorienta a nossa percepção sobre a nossa concepção sobre o espaço natureza e o espaço cultura, de maneira que provoca a nossa ideia de permanência em um lugar (natural ou cultural) específico. Ou seja, natureza e cultura estão intimamente entrelaçadas na nossa atual compreensão daquilo que é natural, assim como o espaço que pensamos ser unicamente cultural (por exemplo, as cidades) está estruturado pela natureza (terra, rios, ar, atmosfera, componentes químicos, etc...).

Assim como na instalação de Eduardo Coimbra, imagem e realidade entram em tensão ao se mesclarem na experiência do *site specific*. Como vimos, Coimbra trabalha a experiência da imagem na espacialidade real, não ressaltando as diferenças entre o ver e o tocar, mas as confundindo como ação conjunta no espaço real ⁹. Do mesmo modo, Eliasson acaba por produzir uma imagem virtual no campo da realidade, na intenção de fazer submergir o real às nossas vistas. Porém, em ambos os trabalhos nos deparamos com algo de fictício deflagrado na e pela paisagem. Trabalhar a paisagem enquanto realidade tangível acaba por provocar uma tensão entre o fantástico e a realidade devido à imagem que se cria a partir da intervenção artística. Vemos que ao mesmo tempo em que a arte se aproxima do real, o qual é ressaltado pela interação, uma tensão é criada pela “imagem artística” — que não deixa de ser também real, tangível — que surge daí: como passarelas suspensas no alto de árvores ou como um rio verde fluorescente. A realidade é, assim, ressaltada em sua objetividade através de uma espécie de absurdo criado pelo artista.

III.

Deste modo, as instalações discutidas nesse artigo nos fazem questionar sobre a significação do lugar que experimentamos. Cada qual com sua forma em particular, essas obras vão pensar o espaço relacionado aos elementos da natureza e a sua experimentação pelo público através da arte, fazendo esse mesmo público refletir sobre a sua própria compreensão de “ambiente natural”.

Essas instalações são, assim, como desdobramentos na paisagem natural/cultural. Por isso, se faz necessário considerarmos a paisagem enquanto elemento ativo do trabalho, então como um entrelaçamento entre arte, cultura e natureza. Ao ter essas instalações a sua realização plena na temporalidade espacial do mundo (em um lugar específico externo), faz com que a experiência do espectador também se confunda com o devir constante que se desenrola nas paisagens artísticas. E devido à instabilidade dos dias e do clima — um dia pode fazer sol, outro chuva; a luz da manhã é distinta da luz da tarde — a paisagem reconfigurada pelo *site specific* será sempre um lugar instável e inapreensível para além de um presente imediato e vivido pelo espectador; este que se torna participante da obra ao também fazer parte da paisagem reconfigurada.

9.

Como no Quiasma de Merleau-Ponty, em *O Visível e o Invisível*, em sua noção de visão tangível. Nesse texto ele diz que aquele que vê só vê porque também é visto, assim como aquele que toca só toca porque é tocado, mas que só se vê porque o ver apalpa o que é visto. Ou seja, o olhar é tangível, não concluído na retina.

Fonte: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK10140/waterfall>



Figura 7. *Waterfall*, Olafur Eliasson, 2016.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. São Paulo, EDUSP, 1999.
- CLARK, Kenneth. *Landscape into Art*. London: John Murray Ed, 1979.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- HARGRAVES, Matthew e SLOAN, Rachel. *A dialogue with nature: romantic landscape from Britain and Germany*. London: The Courtauld Gallery, 2014.
- HEIZER, OPPENHEIM, SMITHSON. *Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson*. In: Escrito de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MASSEY, Doreen. *Pelo Espaço*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *O olho e o espírito*. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1975
- OBRIST, Hans U. *Arte Agora! em 5 entrevistas*. São Paulo: Alameda, 2006.
- TIBERGHEN, Gilles. *Nature, Art, Paysage*. Actes Sud/ École Nationale Supérieure Du Paysage, 2001.
- WILLIAMS, R. *Ideias sobre a Natureza*. In: Cultura e Materialismo. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.
- WOLF, Norbert. *Romanticism*. London: Taschen, 2007.

entrevista

uma conversa com o escritório GRU.A

— a praia e o tempo

CONCEDIDA A:

BEATRIZ CARNEIRO

Graduanda na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)
Contato: beatrizmvcarneiro@gmail.com

LUYZA DE LUCA

Graduanda na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)
Contato: delucaluyza@gmail.com

Introdução

Acumulando prêmios nacionais e internacionais, os arquitetos Pedro Varela e Caio Calafate, sócios do escritório carioca GRUA, conversaram com a PRUMO sobre o projeto “*a praia e o tempo*” desenvolvido em 2018 para a nona edição do TEMPO Festival. A arquitetura de curta duração ocupou a praia de Copacabana por 14 dias a partir de uma estrutura quadrilátera de 31x31m que foi suporte para a performance desenvolvida pela coreógrafa francesa Julie Desprairies e para o público.

Os arquitetos falaram um pouco da relação da estrutura proposta com a paisagem da praia, em especial sobre a topografia que pode ser reinventada através da areia e água e seu inevitável movimento. Além disso, traçaram também paralelos com outros projetos do escritório que surgem como instrumento de inquietação para a cidade, como “*Cota 10*” (2015) que ressignificou a demolição do elevador na altura da praça XV, Rio de Janeiro e “*De onde não se vê quando se está*” (2017), que propôs uma releitura da paisagem de Niterói através de uma intervenção no MAC.

O trabalho surgiu como resultado de uma residência artística e foi construído para o TEMPO Festival, em 2018. Como foi o processo de pesquisa que gerou “a praia e o tempo”?

GRUA: O convite para o trabalho no TEMPO Festival surgiu da Marcia Dias, uma das idealizadoras e produtoras do festival, quando fez uma visita ao trabalho que realizamos no MAC de Niterói (“*De onde não se vê quando se está*”, 2017). A partir daí, começamos a levantar no escritório temas que passaram por nossas pesquisas nos últimos anos, seja através dos nossos projetos de arquitetura ou dos nossos estudos acadêmicos, por um período de 12 meses. E, como não havia um local pré estabelecido, foi montado um processo de projeto que previa em um primeiro momento apresentar algumas alternativas de lugares. O *Rio Metropolitano* ¹ foi uma chave super importante para a escolha da praia de Copacabana, onde conseguimos concentrar alguns desses temas, como por exemplo as operações de transformação geomorfológicas que tanto marcam a história da cidade do Rio de Janeiro ou ainda, as estruturas ambulantes que ocupam os espaços públicos cariocas.

“[...] operações de transformação geomorfológicas que tanto marcam a história da cidade do Rio de Janeiro ou ainda, as estruturas ambulantes que ocupam os espaços públicos cariocas.”

1.

“*Rio Metropolitano: Guia para uma arquitetura*”, por Cauê Capilé, Guilherme Lassance e Pedro Varela. O estudo, lançado em 2013 pela editora Rio Book, apresenta um olhar teórico sobre as transformações e evoluções da cidade do Rio de Janeiro.

Outros trabalhos desenvolvidos por vocês tensionam questões urbanas, como “Cota 10” de 2015 e “De onde não se vê quando se está” de 2017. Qual a relevância desse tipo de arquitetura e pesquisa para a consolidação de um escritório de arquitetura enquanto posicionamento crítico sobre a cidade?

GRUA: Com as arquiteturas de curta duração — que é como temos chamado esse tipo de trabalho —, conseguimos realizar projetos com mais rapidez e sujeitos a menos empecilhos burocráticos que possam impedir a realização dos trabalhos. Dessa forma, conseguimos tocar em temas que nos interessam com mais precisão se comparados a processos de projeto mais tradicionais. Nesse sentido, essa sequência de trabalhos tem nos ajudado a tocar em assuntos que dificilmente poderiam ser objeto de projetos realizados no contexto em que vivemos. Conseguimos definir uma estrutura ao mesmo tempo que deixamos um espaço a ser preenchido que, dependendo do caráter da intervenção, se desdobra em diferentes tipos de ocupação.

De que maneira essa liberdade sugerida por esse tipo de arquitetura de curta duração pode se concretizar em assuntos e movimentos específicos?

GRUA: No caso do “Cota 10” é proposta uma estrutura que ocupa o lugar de um pilar que foi desmontado da Perimetral e, com isso, oferece uma visada da cota que esse se encontrava, de forma a impulsionar um questionamento sobre a operação de implusão dessa infraestrutura em 2013. No trabalho “De onde não se vê quando se está” que ocupou o MAC, também existe um deslocamento para o inusitado para provocar uma reflexão sobre o caráter icônico do museu que não se via quando se estava na arquitetura. Da mesma forma, “a praia e o tempo” instiga também um desejo de deslocamento do ponto de vista que, no entanto, não é contemplativo. Nesse sentido, os trabalhos têm metodologias de projeto que atravessam ações-chaves, mas não são formais. Essas operações específicas se direcionam para esse “deslocar” não do ponto de vista físico, mas do pensamento, do desvio da rotina. Aqui no escritório temos muito interesse

2.

A implusão do elevador da Perimetral, realizado entre 2013 e 2014, fazia parte do projeto Porto Maravilha e foi extremamente criticada por questões de sustentabilidade e falta de conscientização urbana.





de pesquisa em obras que operam no território diretamente, como Robert Smithson e Michael Hansen, e também em algumas obras de arquitetura que tensionam essa relação, como o parque do Flamengo que é um espaço fabricado por uma ação. Essas operações estão presentes desde a leitura de desmonte dos morros **3**, desmontar e aterrar, até uma referência do Pavilhão de Osaka (1974) do Paulo Mendes da Rocha, que carrega um repertório de operações.

A estrutura e a topografia de areia — suscetível ao movimento — criaram novas interações entre as pessoas e a praia. Como se desenvolve essa relação entre arquitetura e sítio, entendendo a tensão entre a estabilidade e a instabilidade que o projeto gera? Existia algum esforço em manter o desempenho da areia durante o período de ocupação da praia?

GRUA: Não, pelo contrário. A intenção sempre foi que a configuração espacial mudasse ao longo do festival. Durante o período de 14 dias de existência do trabalho, os alicerces e declives da topografia inicialmente fabricada por nós foram se modificando lentamente, seja pela ação humana ou por fatores atmosféricos como a chuva, o vento e o sol, assim como acontece no cotidiano da praia. Quantas combinações são possíveis entre os incontáveis grãos de areia que formam o solo de Copacabana? Foi muito interessante ver como a paisagem mudava totalmente se o dia estava mais ou menos úmido, ventos mais ou menos intensos... Um dia é sempre diferente do outro. A estrutura de demarcação potencializava essa experiência através do contraste com a topografia, servindo como parâmetro que permitia mensurar as sutis alterações no solo de areia. Por esse motivo, descrevemos esse trabalho como uma combinação entre duas operações: “demarcar” e “reposicionar”.

Essas operações guias para a concepção do projeto “demarcar” e “reposicionar” de certa forma sugerem que a arquitetura sublinha uma área de areia específica que normalmente não é referenciável. Como vocês entendem que a arquitetura responde a essas operações a partir da interação com o espaço da praia?

GRUA: As operações surgem do repertório que constituímos a partir da nossa vivência e das nossas pesquisas sobre o território da praia, mais especificamente dessa praia metropolitana que é Copacabana. Parece, com isso, pertinente lançar mão desse repertório para gerar uma situação atípica, diferente des-

sas que geralmente experimentamos quando habitamos esse espaço, mas constituída por operações que fazem parte desse universo. No entanto, isso também abre espaço para um certo esforço nosso em aceitar as imprevisibilidades do tempo, das pessoas e das suas necessidades. A ideia de inespecificidade desse trabalho está no sentido que é prevista uma plataforma que sugere camadas, mas que apenas sua apropriação pode desvelar muitas outras que não foram previstas diretamente.

Existe uma previsão de desenvolver um trabalho na França, ainda sob influência do TEMPO Festival. Essa nova proposta seguiria operações e lógicas desenvolvidas na Praia de Copacabana? Como vocês imaginam essa ocupação em outros espaços, considerando a atuação do sítio como caráter essencial para o projeto?

GRUA: Não sabemos ainda o que será o trabalho que será desenvolvido em 2020 na França, mas sabemos que será totalmente diferente desse que foi realizado em Copacabana. Tanto em sua escala quanto na sua natureza. Não parece fazer muito sentido exportar um trabalho que tem suas bases ancoradas em um território específico como o da praia de Copacabana. Neste momento estamos começando a pensar no que faremos nessa continuação prevista para 2020. Para isso estamos estudando tudo que gira em torno do trabalho: os locais de atuação, as instituições que receberão o trabalho, o público etc. Mesmo sem saber o que será sabemos que algo vai surgir desse processo de aproximação.

3.

Processo de desconstrução da paisagem do Rio de Janeiro visando melhorias higienistas durante a reforma urbanística no governo de Pereira Passos (1902-1906).

Figura 1: Projeto “Cota 10”.

Figura 2: Projeto “De onde se vê quando se está”.

Figura 3: Vista do projeto “De onde se vê quando se está”.

Figura 4: Projeto “Cota 10”.

Figura 5: Projeto “De onde se vê quando se está”.

Figura 6: Projeto “a praia e o tempo”.

Fonte: Imagens cedidas pelo gru.a

a praia e o tempo

projeto vencedor da sexta edição do
Prêmio de Arquitetura Instituto Tomie
Ohtake AkzoNobel

gru.a (grupo de arquitetos)

<http://www.grua.arq.br/>

info@gruaarquitetos.com

Pedro Varella

Arquiteto pela FAU/UFRJ com extensão acadêmica na Escola de Arquitetura Paris - Malaquais e mestre na área de Teoria do Projeto no PRO-ARQ. Professor do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Santa Úrsula.

Contato: pedro@gruaarquitetos.com

Caio Calafate

Arquiteto pela PUC-Rio e doutorando no programa de pós-graduação em Design da Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ. Professor de projeto do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Santa Úrsula.

Contato: caio@gruaarquitetos.com



Localização: Copacabana, Rio de Janeiro, Brasil

Ano de conclusão: 2018

Área total construída (m²): 1000,00

“A praia é o lugar de ócio, de trabalho, de encontros, da sexualidade, da repressão, do sono, do jogo, do sol e de mais. Território da instabilidade, da transformação e da incerteza. Seu solo de areia fina se forma e deforma ao gosto do tempo e em função dos desejos. Uma pessoa ou várias? O cruzamento das pegadas nos confunde, indica múltiplas possibilidades, hipóteses que ocupam o imaginário e desafiam a previsão. Passa o dia, o vento e a maré para que, ao amanhecer, o território se faça disponível novamente, sempre aberto ao que virá. A praia faz pensar sobre o tempo, sobre uma forma de ser e deixar de ser”.

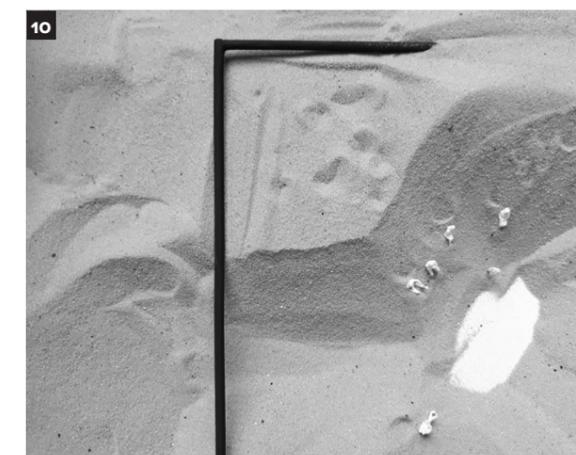
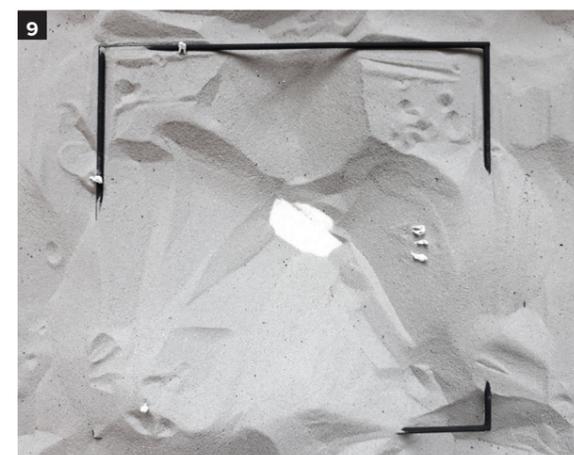
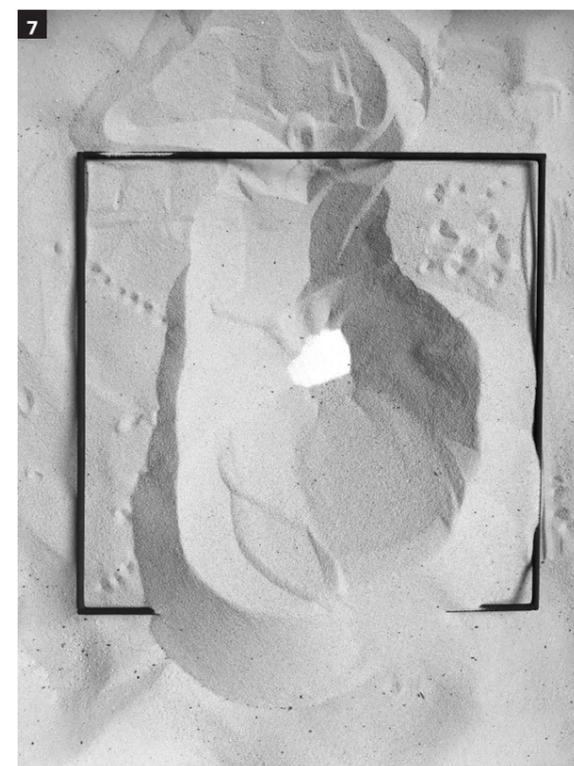
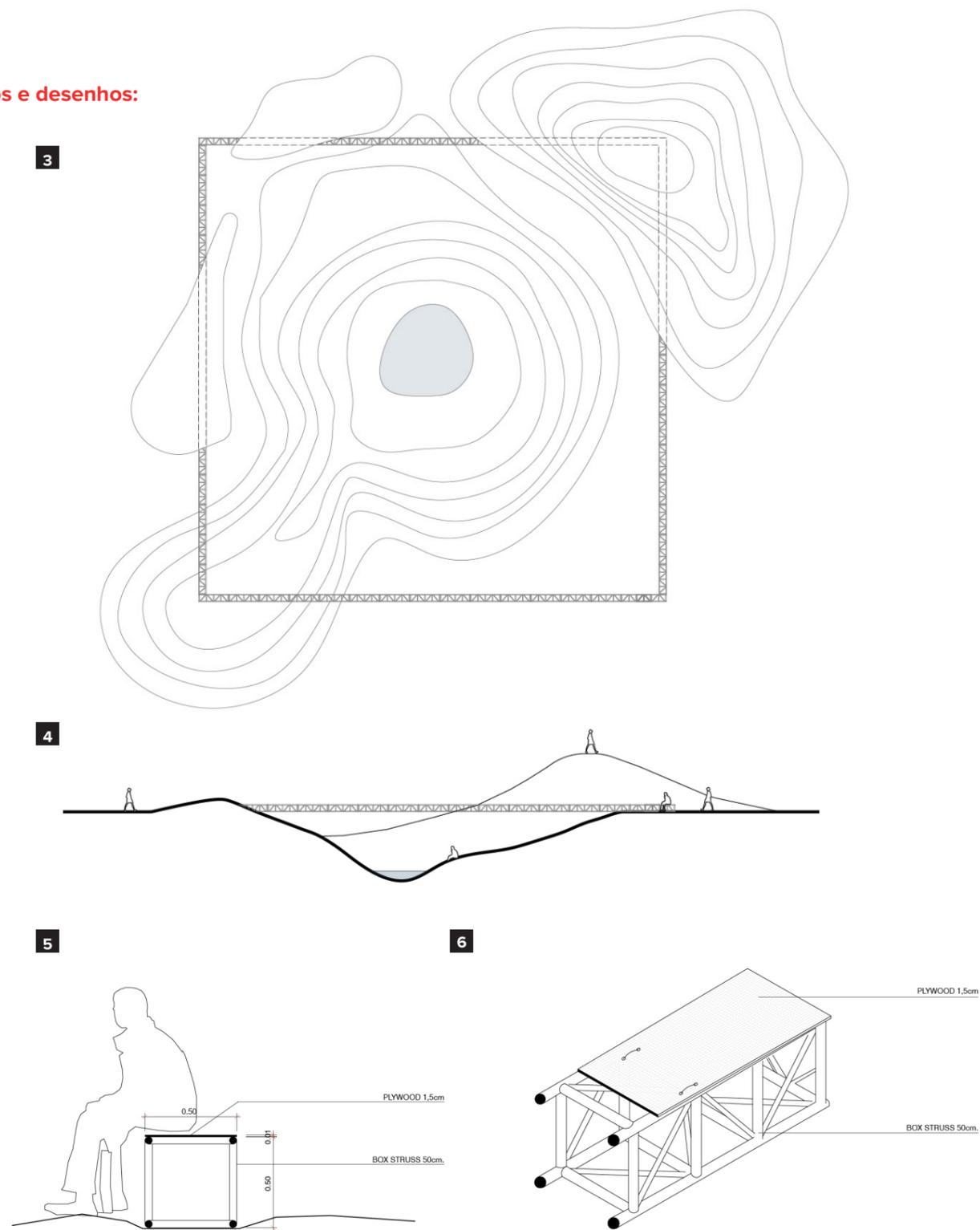
A 9ª Edição do TEMPO_FESTIVAL — Festival Internacional de Artes Cênicas Rio de Janeiro — apresenta “a praia e o tempo”, instalação do artista e arquiteto Pedro Varella com performances criadas pela coreógrafa francesa Julie Desprairies. Ambos participam do Programa Residência Artística Cruzada do Instituto Francês do Brasil, que aconteceu em 2018 durante o festival, e tinha continuação prevista para 2019 na França.

A instalação “a praia e o tempo” se organiza a partir de duas operações combinadas: demarcar e reposicionar. A primeira consiste na inserção de uma grande estrutura quadrilátera de 31x31m e 50 cm de altura que demarca a área de trabalho ao mesmo tempo em que serve como suporte para o acolhimento do público. A segunda se dá a partir do movimento da matéria existente no local — areia e água — que reposicionadas fazem surgir uma nova paisagem topográfica. Combinadas, as duas operações geram uma cenário que se transforma gradualmente ao longo do TEMPO FESTIVAL.



1 e 2. Imagens retiradas do livro “Nos Tempos da Guanabara - Uma História Visual (1960-1975)”, de Paulo Knauss, 2016

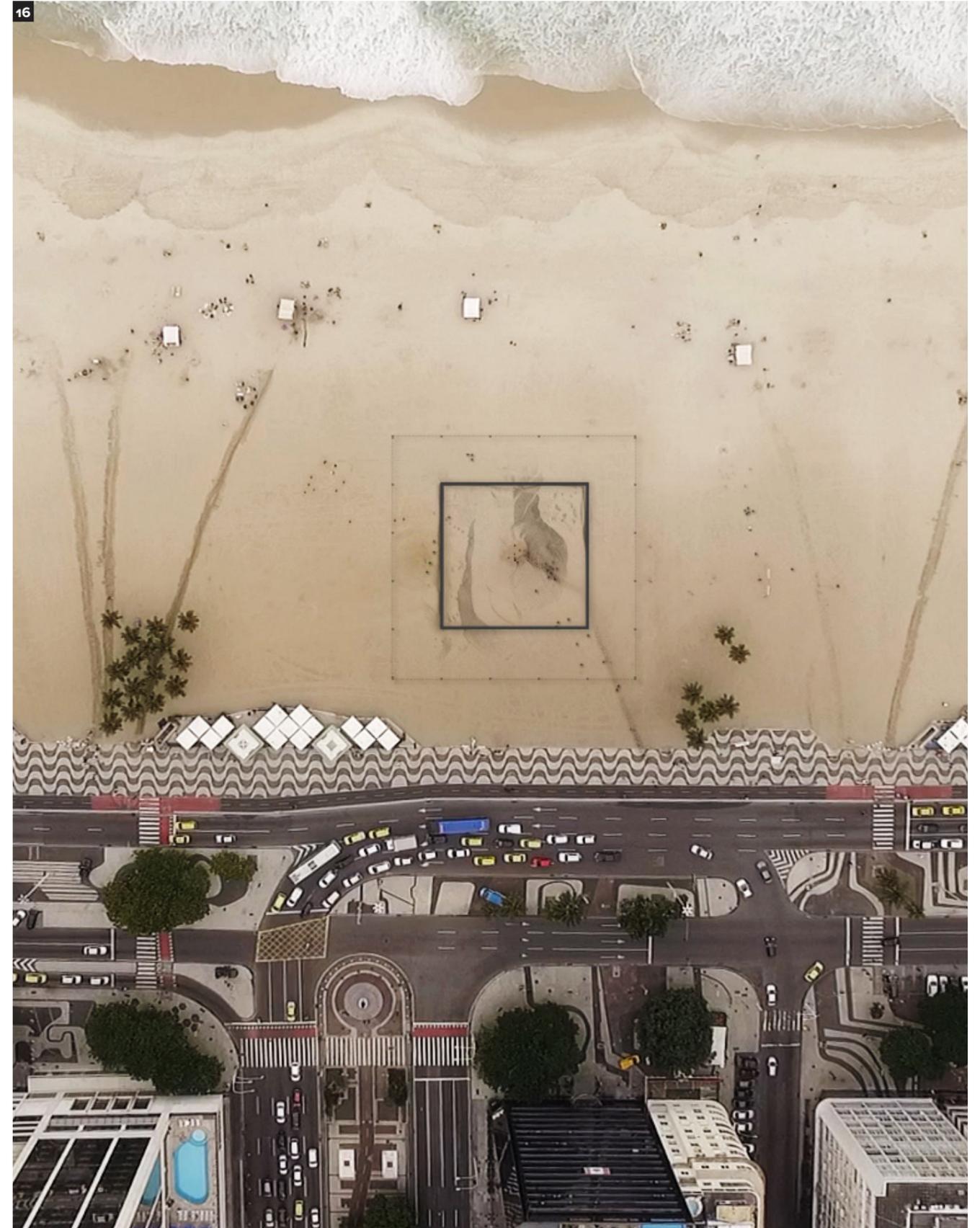
Modelos e desenhos:



3. Planta esquemática, acervo gru.a
4. Corte longitudinal, acervo gru.a
5. Detalhe, acervo gru.a
6. Detalhe, acervo gru.a
7, 8, 9, 10. Modelo físico de estudo, acervo gru.a



11, 12, 13. Foto do processo construtivo, *acervo gru.a*
14. "a praia e o tempo", *fotografia digital - Elisa Mendes*
15. "a praia e o tempo", *fotografia digital - Rafael Salim*
16. Colagem, *acervo gru.a*





17, 18. "a praia e o tempo", fotografia digital - Elisa Mendes



25



26



27



28



29



30



31



32





33

Crédito das imagens das páginas anteriores:

19. "a praia e o tempo", *fotografia digital* - Elisa Mendes
20-24. "a praia e o tempo", *fotografia digital* - Rafael Salim
25-32. "a praia e o tempo", *fotografia analógica* - Rafael Salim
33. "a praia e o tempo", *fotografia digital* - Elisa Mendes

Concepção:

Pedro Varella

Performance:

Julie Desprairies

Desenvolvimento de projeto:

gru.a (grupo de arquitetos) — Pedro Varella, Caio Calafate, André Cavendish, Júlia Carreiro e Isadora Tebaldi

Consultoria estrutura:

Rodrigo Affonso

Realização:

TEMPO_Festival e Instituto Francês do Brasil

Patrocínio:

Oi — Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro — Governo do Rio de Janeiro — Lei Estadual de Incentivo à Cultura

Apoio:

Secretaria Municipal de Cultura — Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro

Fotografias:

Elisa Mendes e Rafael Salim

A TRÍADE INFLUENCIADORA DOS ESPAÇOS RESIDUAIS: duas perspectivas ¹

KARINA MARTINS DE SOUZA

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense (UFF)

Contato: karinams05@hotmail.com

1. Apresentação

As cidades atuais possuem diversos problemas que devem ser analisados com maior atenção, dentre eles os espaços residuais, considerados, neste trabalho, como espaços pertencentes a determinado contexto urbano, ainda que, grande parte esteja excluída da dinâmica da cidade e possua na sua origem um impasse entre visibilidade urbana e funcionalidade.

Chega-se a essa definição através de uma análise de conceitos correlatos. Esses são utilizados em diferentes momentos por variados autores para nomear espaços que encontram-se aparentemente “abandonados” dentro da dinâmica urbana. Por ser um assunto ainda pouco explorado no meio acadêmico/profissional e abordado somente nas últimas três décadas, as definições dadas aos mesmos variam de acordo com o conceito como:

Espaço colateral e a sua relação de pertencimento/exclusão da dinâmica da cidade:

Espaços que descendem e habitam a mesma modernidade da qual são perpetuamente excluídos... Re-desenhos das relações entre sujeitos e ambiente... Espaços que são iniciativas deliberadas, sedimentadas na observação do presente e do próximo... Espaços que são empreendimentos colaborativos “armados” como incorporações solidárias, produções autônomas e não solicitadas... Espaços que não têm proprietário porque não se trata de propriedade particular mas de interesse público... Espaços que nascem pontuais mas são raciocínios sistêmicos. (CANÇADO, 2008, p.13-15)

Vazio urbano e a questão da funcionalidade:

[...] terrenos e edificações desafetados (não utilizados), subutilizados, desocupados (não ocupados) ou desestabilizados, localizados em terrenos consolidados e infraestruturados que passaram, ou estão passando, por um processo de esvaziamento, o vazio esvaziado. (BORDE, 2006, p.13)

Interstício urbano e o não edificado:

“Em arquitetura, por analogia, usamos o conceito de interstício para designar o espaço não edificado resultante da disposição e agregação dos edifícios.” (GUERREIRO, 2008, p. 2)

Espaço-lixo e a alteração no modo de ver determinados espaços devido às modificações geradas pela modernização:

Se o lixo espacial são os resíduos humanos que conspurcam o universo, o espaço-lixo é o resíduo que a Humanidade deixa sobre o planeta. O produto construído (...) da modernização (...) é (...) o espaço-lixo. (...) é o que resta depois da modernização seguir o seu curso, ou mais concretamente o que se coagula enquanto a modernização está em marcha, o seu resíduo. (...) os verbos que começam por (re)produzem espaço-lixo... (KOOLHAS, 2010, P. 69, 91)

Terrain vague e a falta de funcionalidade e o não pertencimento à dinâmica urbana:

São lugares aparentemente esquecidos, onde parece predominar a memória do passado sobre o presente. São lugares obsoletos nos que somente certos valores residuais parecem se manter apesar de sua completa desafeição da atividade da cidade. São, em definitiva, lugares externos, estranhos, que ficam fora dos circuitos, das estruturas produtivas... São suas bordas carentes de uma incorporação eficaz, são ilhas interiores esvaziadas de atividade, são olvidos e restos que permanecem fora da dinâmica urbana. Convertendo-se em áreas simplesmente des-habitadas, in-seguras, im-produtivas. (SOLÀ-MORALES, 2002, p. 188)

Estes locais vistos, muitas vezes, como “sobras” da urbanização, estão cada vez mais presentes nas cidades contemporâneas; podem ser, por exemplo, muros que criam barreiras, áreas abandonadas embaixo de viadutos e espaços públicos sem manutenção ou sem investimento por autoridades governamentais.

Surge dessa relação dos espaços residuais com as cidades atuais, a importância de estudar esses espaços, tanto a partir da identificação do seu passado visando compreender o presente, como através da identificação de atitudes que possam vir a ser tomadas no futuro. Ou seja, é essencial pensar nas suas origens e nas possíveis formas de trabalhá-los dentro do urbanismo de fragmentação, tão presente atualmente.

Este trabalho apoia-se nas obras “*Geopolítica de La Ciudad: poder y control de los espacios urbanos*”, de Clemente Herrero Fabregat e “*A Cidade que se Avizinha e o Urbanismo Possível*”, de Manuel Herce Vallejo, e nos capítulos “*O Cotidiano*” e “*A Técnica*” do livro “*Seis Modos de Ver a Cidade*”, de Tadeu de Alencar Arrais, como embasamento teórico para discussão sobre o tema; juntamente com o suporte de demais livros e artigos científicos que possam vir a suportar conceitos abordados no trabalho.

2. A origem dos espaços residuais

O surgimento dos espaços residuais se deu de diversas formas, como através do advento das camadas urbanas no decorrer da história e do abandono de espaços antes utilizados, que foram esquecidos pela sociedade, em razão da ideia existente de que o espaço público não pertence a ninguém (PEREIRA, 2011).

O espaço público na cidade contemporânea perdeu o seu caráter de pertencer a todos, as ruas têm se tornado vazias de encontros e abarrotadas de automóveis; o foco, a cada dia que passa, é mais nos locais voltados para dentro de si mesmos e com barreiras físicas e sociais.

Além disso, os espaços residuais surgiram também como consequência de obras de grande infraestrutura e em razão dos vazios urbanos terem sido tratados com pouco-caso por parte dos arquitetos e urbanistas, durante a rápida expansão do transporte e da mobilidade, no período do crescimento veloz e desordenado da urbe e de sua população.

Nessa perspectiva, conforme Hall (2016), a razão do zoneamento do uso do solo e da dispersão urbana foi o processo modernista orientado à organização espacial focada no automóvel e à suburbanização.

1.

Artigo subsidiado pela dissertação em curso da mestranda Karina Martins de Souza.

A sociedade de consumo também causou a remodelação das cidades, aspirando por uma melhor circulação de produtos. A escala da cidade se transforma da escala humana para a escala das mercadorias (FABREGAT, 2013).

Isso tudo foi determinante para produzir espaços de terra ociosa que são ou possuem potencial para se tornarem espaços livres residuais. Ademais, de acordo com Ascher (2010), a cidade construída apresenta dificuldade em andar em paralelo com as constantes e repentinas transformações da sociedade, no atual mundo tecnológico e do conhecimento, produzindo problemáticas urbanas, como esses espaços.

3. Urbanismo de Fragmentação

O urbanismo de fragmentação encontra-se cada vez mais presente nas cidades contemporâneas. Ele pode ser compreendido, neste trabalho, como as formas das ações infraestruturais urbanas se tornarem um instrumento discriminador espacial e social, isto é, como elas podem se colocar em função da construção de um modelo territorial fragmentado e desigual. Esse fato pode ser encarado como fruto de uma visão capitalista globalizada que trata a cidade como mercadoria, acentuada por um processo de dispersão e desregulamentação urbana, onde há a renúncia de unidade da paisagem urbana.

Isso fica nítido, no discurso de Vallejo (2015), quando o autor cita que:

A grande crise da atualidade começou quando o conceito de atividade econômica produtiva foi transferido à atividade financeira especulativa. Aí instalou o seu poder esse setor financeiro-construtor, para o qual qualquer obstáculo aos seus projetos de intervenção no território é um freio ao desenvolvimento econômico e social. (VALLEJO, 2015, p.293)

A globalização possibilitou que o espaço urbano mundial fosse controlado por empresas multinacionais e essas instituições precisam dos serviços tecnológicos para terem o seu controle urbano e social (FABREGAT, 2013).

Arrais (2017) também aborda esse assunto, quando cita a técnica sendo utilizada nas cidades como redes invisíveis de infraestrutura. Essas redes acabam sendo naturalizadas como pertencentes às cidades, o que, juntamente com a sua invisibilidade, cria uma forma de alienação técnica; ou seja, quem controla as redes, acaba por controlar a cidade.

Como consequência disso, as tecnologias de informação e comunicação (TIC's) converteram o espaço urbano fragmentado mundialmente em um espaço único, controlado por estreitos vínculos econômicos, políticos e sociais, que é nomeado como o ciberespaço. Apesar disso, o espaço físico vivenciado dentro das cidades ainda continua fragmentado (FABREGAT, 2013).

Pode-se notar que o urbanismo de fragmentação está ligado a sensação de finitude e que as ações infraestruturais têm sido utilizadas, muitas vezes, como medidas corretivas, sempre lidando com o caos (VALLEJO, 2015). Porém, estas deveriam estar a serviço da construção de um determinado modelo de território, reduzindo impactos futuros.

A própria dispersão urbana de nossas cidades gera espaços fragmentados, que podem ser considerados, em muitos casos, espaços residuais. Eles podem ser formados tanto pela fragmentação física quanto pela de serviços urbanos.

4. Tríade Influenciadora

A tríade tratada neste trabalho tem relação com o surgimento ou fortalecimento dos espaços residuais e as formas de tratamento dos mesmos. Estes espaços, como já citado, possuem na sua origem um impasse entre a funcionalidade e a visibilidade urbana. Por último, um dos principais impulsionadores desses espaços e que será aqui abordado, é a densidade técnica.

Esses fatores interferem entre si e, em diversos momentos, encontram-se conectados aos espaços residuais.

4.1 Influência da tríade no surgimento e no fortalecimento dos espaços residuais

4.1.1 Funcionalidade

A cidade mostra-se como um núcleo potencializador da economia e, alguns poderes que possuem alta influência na orga-

nização do espaço da urbe, por conseguinte, podem agir nos espaços residuais.

Dentre eles, estão os diferentes grupos do crime organizado que têm enorme influência em uma das poucas formas de utilização / subutilização desses espaços e, “atuam em interstícios dos diferentes espaços segregados da cidade, que constituem uma espécie de guetos segundo a classe social que os habita” (FABREGAT, 2013, p.299).

Algumas redes de crime organizado acabam controlando determinadas zonas urbanas, pois elas têm o poder de propiciar a entrada de certos grupos sociais nesses espaços e expulsar outros. Isso faz com que as pessoas tenham esses espaços, o que os reforça como espaços não-utilizados: “Os medos produzidos pela sociedade influenciam sobremaneira as formas contemporâneas de deslocamento e ocupação do espaço urbano. Também são componentes da valorização imobiliária.” (ARRAIS, 2017, p. 139).

Essa situação de poder do espaço público pelo crime organizado é facilitada pela liberação econômica e redução do Estado, por meio da privatização de empresas públicas.

Segundo o pensamento de Fabregat (2013), o poder público, ciente dessa situação de domínio do crime organizado, tende a se aproveitar disso. Quando lhe convém, intervém nas áreas residuais que se dedicam a essas atividades voltadas para o crime organizado, sob o pretexto organizador do espaço urbano. No entanto, ele visa uma política especulativa, principalmente, de áreas centrais.

Refletindo sobre o contexto brasileiro, nota-se que alguns espaços livres residuais estão inseridos na categoria de propriedades fundiárias subutilizadas ou vazias, que não se apresentam disponíveis ao urbanismo, pois podem desempenhar a função de “reserva” para estratégia de obtenção de renda da terra nas cidades.

Nesse sentido, o sistema de espaços residuais — apropriando-se do pensamento de Zanotelli e Ferreira (2014) sobre o sistema de vazios urbanos — cria dois problemas principais. O primeiro é de ordem econômica, onde os proprietários desses terrenos aspiram conquistar maior renda da terra. O segundo

é de ordem política, pois possibilita a emergência de alianças entre o poder público e os proprietários fundiários privados que pretendem transformar esses locais em áreas construíveis.

Na maioria das vezes, os proprietários fundiários visam utilizar o capital público e privado investido em certas áreas, por meio “de construções de caráter mais estável e permanente, como estradas, pontes e edifícios, que tendem a valorizar as terras nos espaços urbanos” (ZANOTELLI; FERREIRA, 2014, p. 38). Assim, asseguram o lucro com essa terra incrementada via capital incorporado, que, em muitos casos, não lhes custou nada.

Os casos apresentados demonstram como os espaços residuais podem ser deixados intencionalmente, pelo poder privado e/ou público, para serem subutilizados ou para ficarem sem apropriação pela população. Isso tudo tendo em vista uma futura especulação imobiliária ou determinados fins públicos.

Analisando os fatos, é possível compreender que os espaços residuais podem possuir a sua origem no seu tipo de função, ou na falta dela, dentro da cidade. A atividade exercida no espaço, pode torná-lo um espaço residual perante à sociedade, principalmente, se for uma atividade vista como marginal e/ou realizada por um grupo de indivíduos considerados marginais.

4.1.2 Visibilidade urbana

A imagem geral da cidade tem sua origem nas relações que os indivíduos constroem com os fragmentos da mesma, cada um do seu jeito, inseridas no cotidiano. “Em certa medida, a história da cidade pode ser contada a partir das mutações no espaço público” (ARRAIS, 2017, p. 135). A dialética existente entre tensão e contemplação a respeito das formas urbanas é que revela o cotidiano da cidade.

O urbanismo contemporâneo, com origem nos princípios difundidos na Carta de Atenas, tenta impor formas de os indivíduos viverem e, assim, moldar o cotidiano. Contudo, isso não é possível, pois o autor apresenta: “Eis a melhor lição do cotidiano: funcionaliza, constantemente, as formas pretéritas, exigindo adaptação constante” (ARRAIS, 2017, p. 109). Os modos de vida das pessoas vivem em contínua mutação, do mesmo jeito que os espaços urbanos e o ponto de vista das pessoas perante a eles.

“A densidade técnica viabiliza às mercadorias, ideias e pessoas circularem com eficiência, sendo essa eficiência sustentada pela fluidez do capital.”

Portanto, as imagens que os espaços residuais transmitem são fundamentais para a vida cotidiana dos cidadãos, bem como, as imagens produzidas por cada indivíduo podem tornar espaços visíveis ou invisíveis. Consta-se que há, assim, uma relação retroalimentadora que reforça a existência dos espaços residuais. Estes tornam-se, geralmente, invisíveis para grande parte da população.

Nesse contexto, constata-se que os espaços residuais não surgem somente devido a alterações espaciais, pois observa-se que esses espaços podem ser gerados por transformações nas formas da sociedade visualizar e interagir com eles. Desse modo, eles podem ser compreendidos como espaços inerentes ao momento atual, pois são formados por relações existentes nos dias atuais.

Um bom exemplo são os espaços residuais subutilizados para atividades ilícitas, que estão “localizados nas zonas mais pobres da cidade, constituindo sua periferia social e até espacial” (FABREGAT, 2013, p. 301). Eles têm a sua invisibilidade reforçada perante a sociedade, devido a essa sua função e a sua localização em áreas de classes sociais mais carentes.

4.1.3 Densidade técnica

O urbanismo de fragmentação mostra-se como fortalecedor da existência dos espaços residuais e propulsor da segregação socioespacial, através de investimentos tecnológicos, empreendidos por políticas públicas urbanas ou pelo capital privado em serviços urbanos, em certas áreas da urbe. Essa questão torna-se nítida, através das zonas voltadas apenas para ricos ou para pobres, como um urbanismo direcionado para quem detém o poder no contexto da sociedade capitalista (FABREGAT, 2013).

Em um diálogo entre ideias de Arrais (2017) e Vallejo (2015), destaca-se como as diferentes densidades técnicas, através da distribuição das redes de infraestrutura, podem ser vistas como esse instrumento discriminador social e espacial. A densidade técnica viabiliza às mercadorias, ideias e pessoas circularem com eficiência, sendo essa eficiência sustentada pela fluidez do capital. Por isso, os investimentos em novas redes de infraestrutura, dão origem a áreas com melhor acesso aos serviços urbanos que, conseqüentemente, desvalorizam as áreas sem os mesmos.

A segregação social gerou diferentes espaços públicos, como os espaços centrais, mais carregados pela representação dos poderes; os espaços de bairros periféricos, com gigantescas necessidades; e os espaços entre os dois, que são, frequentemente, privatizados para apropriação pelas classes dominantes (VALLEJO, 2015).

Os espaços de periferia são, normalmente, dependentes dos locais centrais, e são considerados somente espaços de passagem da infraestrutura que atende essas mesmas áreas centrais. Só que essas infraestruturas geram terrenos residuais.

Encontram-se, também, nas áreas urbanas, “infraestruturas que reduzem o impacto ambiental de certos serviços urbanos, mas que encarecem igualmente o custo de exploração” (VALLEJO, 2015, p. 294). Esse fato aumenta o custo pago pelas pessoas e, dessa forma, acaba por selecionar quem terá acesso à infraestrutura, gerando essa desigualdade sócio territorial.

Além disso, há uma tendência, baseada na privatização dos serviços urbanos, de restringir o fornecimento de certos serviços, principalmente os ligados aos recursos limitados, ao número de usuários que pode pagar por eles.

Por isso, é importante utilizar a infraestrutura aplicada aos serviços urbanos, mas de forma a não aumentar o valor pago pelas pessoas, visando manter uma equidade social (VALLEJO, 2015).

Os diferentes gradientes de valor do território citados acima, podem ser mais um dos impulsionadores da existência dos espaços residuais, que estão, em muitos casos, situados em áreas pouco servidas de serviços urbanos e, por isso não são atrativas, ou outras vezes, em áreas muito bem servidas e, por esse motivo, caras para acesso da maior parte da população. Como já abordado, as últimas acabam sendo utilizadas pelo capital público ou privado como reserva para futura especulação.

4.2. Influência da tríade nas ações do poder público para os espaços residuais

4.2.1 Funcionalidade

Os fragmentos das cidades contemporâneas — dentre eles podemos inserir os espaços residuais — podem ser compreendidos como pertencentes a um sistema aberto, suscetíveis “à experimentação enquanto materiais urbanos” (SECCHI, 2015, p. 167). É necessária uma “maior articulação da sociedade, da economia e do projeto da cidade” (SECCHI, 2015, p. 155). Vale ressaltar que os dispositivos projetuais devem ser diferentes para locais com necessidades distintas, mas que devem possuir um projeto conceitualmente unitário.

A situação já apresentada sobre as diversas formas de especulação dos espaços residuais, através da sua subutilização

ou não utilização devido a sua funcionalidade urbana, são facilitadas pelo Estado. Por isso e por ser um dos poderes que controlam as cidades, de acordo com Fabregat (2013), o poder público pode ser capaz de converter essa situação negativa em algo positivo.

Ao invés de estimular, ou mesmo fazer uso, da especulação nesses locais, o poder público pode utilizar esses espaços como materiais de experimentação (SECCHI, 2015). Dessa forma, mantém a flexibilidade e a transitoriedade de função desses espaços, conectando-os com o ritmo das mutações sofridas nas cidades atuais.

Além disso, visando evitar a especulação privada em determinados casos de espaços residuais e retomar a influência sob o uso desses espaços, de forma a transformá-los em espaços de convivência social, o governo poderia reduzir a privatização dos serviços públicos urbanos e reduzir a liberação econômica.

4.2.2 Visibilidade Urbana

É interessante ressaltar que algumas pessoas vão contra à identidade do espaço residual como um espaço de invisibilidade urbana. Para elas, esses espaços podem ser considerados como algo novo que pode vir a surgir e a refletir a cultura local. Precisa-se vislumbrar que também há oportunidades de trabalhar os espaços residuais através da sua própria essência: trabalhar esse lado “positivo” visto pelas pessoas.

Transformá-los em espaços sem qualquer caráter individual permanente, significa possuir sempre algo novo e transitório, um fazer criativo; posto que, toda a paisagem urbana vive em transformação e para alcançar o objetivo de vitalidade nesses ambientes, não deve ser diferente. Formas de urbanismo tático têm sido utilizadas para esses espaços, deixando uma marca no local e fazendo com que este seja valorizado de uma forma dinâmica, com participação social e maior visibilidade urbana.

As atividades a serem implantadas nesses espaços devem ser, profundamente, analisadas *a priori*, visando verificar quais podem gerar maior visibilidade. “Cada atividade

conforma uma espacialidade específica, permitindo o maior ou menor grau de visibilidade.” (ARRAIS, 2017, p. 136). As que são relacionadas ao lazer possuem importância singular. Devido a isso, um possível uso dado aos espaços residuais deve ter relação com o lazer público, que seja acessível ao maior número de indivíduos possível. Ressalta-se que é preciso lembrar da importância de focar nas especificidades locais em cada situação.

4.2.3 Densidade Técnica

Como já mencionado, as cidades contemporâneas encontram-se integradas ao mundo, mas com densidades técnicas variadas e disseminação diferencial no espaço, o que pode resultar na consolidação dos espaços residuais. Por isso, é necessário um conjunto de práticas que não somente valorizem o espaço, mas que facilitem a reprodução da vida cotidiana urbana (ARRAIS, 2017).

A disseminação diferencial da técnica nos espaços das cidades pode ser mitigada pela própria técnica. O seu uso adequado pode ser aplicado visando facilitar a vida dos cidadãos. Assim sendo, os espaços residuais devem ser, corretamente, infraestruturados pelo poder público, almejando alcançar esse objetivo. Faz-se necessária uma condensação que facilite as relações através de uma ligação das atividades, não se referindo mais à proximidade física (VALLEJO, 2015).

Antes de mais nada, é preciso entender o que são exatamente essas técnicas. Neste trabalho, elas são consideradas “um conjunto de meios instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza a sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço.” (SANTOS, 2006, p. 16). As redes técnicas têm o poder de criar centralidades, que são pontos privilegiados no território. Dessa forma, o valor crescente das redes de infraestruturas como meios de organização do território é reforçado.

A relação da técnica com a formação dos espaços urbanos faz com que esta possa ser aplicada também positivamente nos espaços residuais, transformando-os em locais de interação social e vitalidade, pois as oportunidades de condensação das relações e integração social que o urbanismo requer estão compreendidas nas infraestruturas.

Entretanto, para alcançar tal objetivo, o urbanismo deve

se apoiar no tripé: “o acesso universal aos serviços urbanos, a disponibilidade de um espaço público de qualidade e a sustentabilidade dos assentamentos urbanos.” (VALLEJO, 2015, p. 306). Imagina-se um novo urbanismo adaptável à realidade mutante das cidades, que esteja relacionado à equidade social e à sustentabilidade territorial.

Pode-se observar isso a partir da análise sobre o surgimento de infraestruturas, que deve acarretar, também, o aparecimento de novas ferramentas urbanísticas para regulamentação. O poder público precisa manter-se alinhado às mudanças nas tecnologias.

Além disso, precisa-se pensar nos diferentes níveis de serviço e gradualismo, o que representa pensar na urbanização para ser concluída no futuro, através de um triângulo virtuoso da urbanização, composto pela eficiência, poupança e suficiência (VALLEJO, 2015).

Deste modo, os espaços residuais necessitam ser tratados como parte de um sistema maior que é formado por toda a área urbana. Deve-se pensar que o grande desafio social e ambiental é reconduzir os processos de desagregação urbana, aglutinando a dispersão: gerar centralidades na dispersão, trabalhando as especificidades das áreas periféricas (VALLEJO, 2015). Isso pode ser realizado por meio da correta aplicação e distribuição de infraestruturas, que reduzam a probabilidade da existência de espaços residuais.

5. Considerações Finais

O trabalho apresentou que a tríade — funcionalidade, visibilidade urbana e densidade técnica — é intrínseca à existência dos espaços residuais. Ela é capaz de transformar espaços urbanos nesses resíduos, ou até, de favorecer o fortalecimento dos mesmos, principalmente, por meio do urbanismo de fragmentação.

Não obstante, as reflexões acima proporcionam compreender também o papel benéfico que essa tríade pode dispor na conformação do sistema de espaços da cidade contemporânea. Na intenção de incorporar os espaços residuais à dinâmica da cidade, o poder público tem a possibilidade de manipu-

lar os elementos da tríade dentro da estrutura urbana. Isto é, se bem aplicados, esses elementos servem como meios norteadores de ações que trabalham os espaços residuais.

Dessa forma, a discussão apresentada ressalta potencialidades da tríade na inserção dos espaços residuais na dinâmica urbana, tecendo possíveis conexões com atitudes por parte do poder público.

É importante considerar que o presente trabalho tratou de um estudo inicial sobre a relação dos elementos da tríade com esses espaços e, muito ainda deve ser discutido sobre o assunto, para que sejam obtidas conclusões precisas. Mesmo assim, esse artigo instiga um novo olhar perante a relação dos espaços residuais com a dinâmica urbana e propicia sugestões

para estudos futuros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRAIS, T. *Seis Modos de Ver a Cidade*. Goiânia: Cênone Editorial, 2017.
- ASCHER, F. *Os Novos Princípios do Urbanismo*. São Paulo: Romano Guerra, 2010.
- BORDE, A. *Vazios urbanos: perspectivas contemporâneas*. 2006. Tese (Doutorado em Urbanismo) — Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- CANÇADO, W. et al. *Espaços Colaterais*. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas / ICC, 2008.
- FABREGAT, C. *Geopolítica de La Ciudad: poder y control de los espacios urbanos*. In: FERREIRA, A. *Metropolização do espaço: Gestão territorial e relações urbano-rurais*. Rio de Janeiro: Editora Consequência, 2013. p. 283-312.
- GUERREIRO, M. *Interstícios urbanos e o conceito de espaço exterior positivo*. Forum Sociológico: Cesnova G.T. mundos sociais, trajectórias e mobilidades, Lisboa, v. 2, n. 18, p.13-19, 2008.
- HALL, P. *A cidade à beira da autoestrada*. In: *Cidades do amanhã: uma história intelectual do planejamento e do projeto urbanos no século XX*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016. p. 391-462.
- KOOLHAAS, R. *Espaço-lixo*. In: Rem Koolhaas: três textos sobre a cidade. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2010. p.67-111.
- PEREIRA, J. *Espaços Residuais Urbanos: Os “Baixios” de Viadutos*. 2011. 263 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) — Faculdade de Ciências e Tecnologia, Departamento de Arquitetura, Universidade de Coimbra. Coimbra. 2011.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- SECCHI, B. *Primeira Lição de Urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- SOLÀ-MORALES, I. *Territorios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2003.
- VALLEJO, M. *A Cidade que se Avizinha e o Urbanismo Possível: a consciência dos limites, o paradigma da ecologia*. In: HERCE, M. *O negócio da cidade: evolução e perspectivas da cidade contemporânea*. Rio de Janeiro: MAUAD Editora LTDA, 2015. p.291-309.
- ZANOTELLI, C.; FERREIRA, F. *Espaço urbano e a renda da terra*. GeoTextos, Bahia, v. 10, n. 1, p.35-58, 2014.

ECO VERNACULAR

UM ESPAÇO PARA O DIÁLOGO ENTRE OS CONHECIMENTOS TRADICIONAIS E NOVOS CENÁRIOS PARA A SUSTENTABILIDADE

CASO DE ESTUDO: EXPOSIÇÃO “PRATO DE QUÊ?” - MUSEU DO AMANHÃ

ELVERT DURÁN VIVANCO

Mestrado em Design com especialização em Design Vernacular em Sydney, Austrália.

Contato: duranvivanco@yahoo.com

ALICE ALVES RIBEIRO

Arquiteta e Urbanista pela UniCEUB. Pós graduada em Assistência Técnica e Direito à Cidade - UFBA, Brasil .

Contato: arq.alice@gmail.com

JOÃO VICTOR CORREIA DE MELO

Mestrado Designer Industrial, PUC- Rio, Brasil. Doutorado em Design, PUC- Rio, Brasil.

Contato: jvictor@puc-rio.br

Introdução

Com a apropriação da tecnologia pelo capital no processo de globalização, vê-se a crescente exclusão social daqueles que hoje são classificados como minoria: “um grupo de pessoas que de algum modo e em algum setor das relações sociais se encontra numa situação de dependência ou desvantagem em relação a um outro grupo “maioritário” (MENDES,1971,p 149-168). Tal processo acelera a degradação ambiental e impossibilita a aproximação desta minoria com a tecnologia em voga, uma vez que o alcance a melhorias urbanas, produção de alimentos, entre outras, dependem de outros agentes, como o Estado, empresas e demais tidos como maioria. Em contrapartida, vê-se a tecnologia social crescente, práticas convivenciais possibilitando sua implementação através da inclusão, motivando soluções de problemas ligados à educação, alimentação, saúde através de conhecimento, técnicas ou metodologias reaplicáveis, desenvolvidas com a interação da comunidade em busca de soluções e transformações.

Desta forma a democratização da tecnologia, que inclui a produção do design, tem um desafio para os próximos anos, como se aproximar das reais necessidades de seu usuário, visando a adaptação de algum propósito ou uso específico. Um novo modo de produzir conhecimento quebra a hierarquização acadêmica e de produção em massa, visando a aplicação de novas ideias e utilizando novamente as ferramentas, instrumentos e artefatos, originados a partir da forte correlação com as noções de adequação, uso sustentável dos recursos naturais e sua apropriação sociocultural e econômica. Para expressar a identidade dos indivíduos e sua relação com o território, o design vernacular é o principal estudo abordado neste artigo, onde versa-se sobre sua prática e abordagem inicial para elaboração de novos objetos, abrigos e soluções.

Definindo o vernacular: manifestações locais que dão origem ao design vernacular.

A ideia de design vernacular é comumente associada a recursos nativos ou domésticos, através dos quais as mercadorias locais podem surgir como uma resposta espontânea para o dia a dia das pessoas (VERGHESE; DURÁN, 2010, p. 2). Sob essa perspectiva, o termo “design vernacular” é frequentemente vinculado às características nativas ou internas de uma comunidade local na qual as respostas para o seu cotidiano se baseiam nas mercadorias produzidas por esse grupo. Essa expressão, além de significar, literalmente, “o comum e o onipresente”, também faz referência às qualidades das especificidades de determinada região ou cultura (EDERSON; LESLIE; et al,2010, p.116-117), bem como se caracteriza por ser um meticuloso processo conduzido por um ou mais especialistas, levando em consideração a interdisciplinaridade e abrangendo dimensões perceptivas de consumo, com especial atenção aos fatores econômicos, produtivos e tecnológicos. Analogamente, podemos vislumbrar situações mais complexas que podem ser perfeitamente moldadas por novas circunstâncias e contextos.

De acordo com a publicação, *The vernacular Mirror* (KYNG-WOO; BUYUNG-SOO, 2001, p. 5-11), há uma sutil diferença entre “expressão vernacular” e “design vernacular”. O primeiro é definido como a materialização ou realização de um ato ou objeto de forma espontânea, sem nenhum tipo de assessoria técnica e profissional, tanto no âmbito rural quanto no urbano. E, nesse último caso, pesquisas desenvolvidas em contextos relacionados ao design vernacular urbano, às cidades ou aos grandes centros urbanos, como São Paulo, constataram que esse é o indício de uma nova expressão urbana, sendo produto das complexas articulações das grandes metrópoles, nas quais as classes mais populares reciclam ou reinterpretam o que está disponível para eles em sua luta pela sobrevivência diária (VALESSE, 2007, p. 11-13). Da mesma forma, a autora partilha da opinião de que deve ser feita uma distinção entre os dois tipos de design: um definido por ela como “design erudito”, apoiado pelo ensino clássico acadêmico da disciplina, e o outro, considerado uma expressão de artefatos populares da vida nas ruas, denominado vernacular. Por fim, Valesse afirma que ambas as definições são dicotômicas, isto é, uma não se sobrepõe à outra, pelo contrário, possuem semelhanças, como a missão de atender às necessidades dos usuários. Como fator diferencial, o vernacular leva em consideração, ainda, os critérios formais de função e produção do artefato.

Porém, se por um lado o design erudito ou de formação profissional está subordinado às demandas dos clientes do mercado, com uma operação de produção industrial, semi-industrial e artesanal diferente, por outro, o design popular ou vernacular é realizado de acordo com os níveis de informalidade e autodidatismo do autor, através da observação das rotinas nos atos e gestos das pessoas, sendo desprovido de características relativas à produção em massa (VALESSE, 2007, p. 41).

Ainda que tal expressão careça de orientação profissional, ela é totalmente válida, tendo em vista que lhe está subjacente uma manifestação cultural inerente a seu(s) criador(es) e ao território no qual vive(m). É uma riqueza da expressão cultural que se constrói em um espectro de ideias locais, materiais e técnicas, no qual as características do saber vernacular, seja no design ou em outras disciplinas e manifestações, têm a capacidade de se ins-

talar no saber popular, sendo herdadas de geração em geração, em diversas partes do mundo. Exemplos bem comuns dessas manifestações aparecem na área do design gráfico, da arquitetura e das intervenções corporais das tatuagens, por onde passa todo esse conhecimento popular, que está sempre sujeito a reinterpretação.

Categorias do design vernacular

Considerando a complexidade do design vernacular, há um desejo de classificá-lo, sofisticadamente, em diferentes fases, dependendo do sentido de projeção da fase original. A análise de Ivar Holm (2006, p.216) em relação ao design vernacular estabelece quatro novas estratégias claramente definidas: a primeira revigora a tradição, ou seja, evoca o vernáculo; a segunda reinventa a tradição, isto é, busca novos paradigmas; a terceira estende a tradição, em outras palavras, usa o vernáculo de forma modificada; e a quarta reinterpreta a tradição, que nada mais é do que a utilização de expressões idiomáticas contemporâneas. No entanto, essas quatro fases de concepção do design vernacular, em certa medida, limitam o tipo de intervenção possível. O quadro de Holm não leva absolutamente em conta a gama de diferentes possibilidades que surgem através das combinações dessas fases. Além disso, como resultado das relações desses elementos, é possível, também, uma quinta situação: “a condição híbrida”, que diz respeito, de forma mais aprofundada, ao dia a dia das pessoas. Evidentemente, essa nova categoria relativa às mercadorias culturais atingiu um estado mais complexo e flexível, com o objetivo de atender à exigência contemporânea por bens culturais. Essa noção é fundamental para argumentos que visem repensar o design vernacular, “repensar” este que tem como premissa o argumento de que um estado puro para esse tipo de resultado não pode ser sempre garantido. Sendo assim, os princípios de concepção do design vernacular descritos por Holm (2006) não funcionam de forma independente ou sem variação, haja vista as constantes mudanças do momento atual, dos cenários e dos hábitos dos clientes (VERGHESE; DURÁN, 2010 p. 8, 9).

“Considerando a complexidade do design vernacular, há um desejo de classificá-lo, sofisticadamente, em diferentes fases, dependendo do sentido de projeção da fase original.”

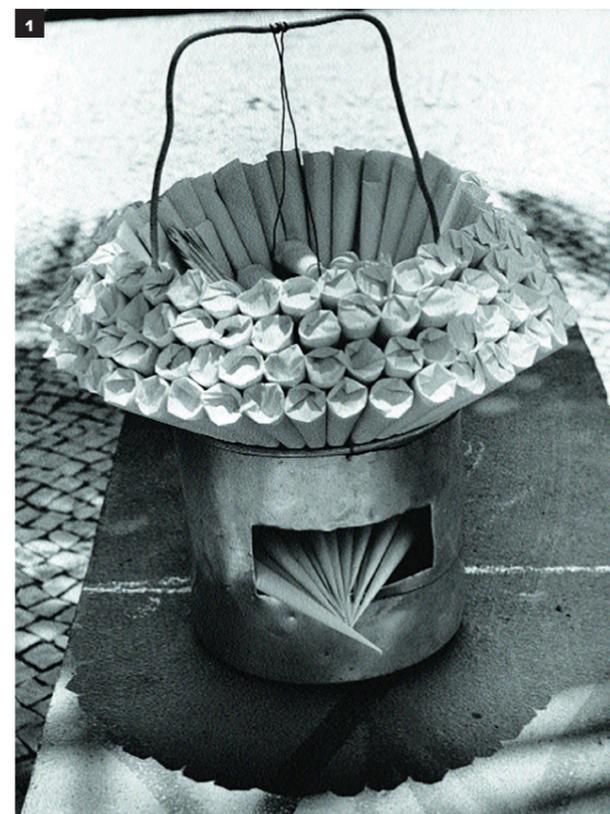


Figura 1: Contentor de Amendoim torrado.

Fonte: Rua dos Inventos. Valesse. A. — 2007

Uma abordagem voltada para o resgate ético-patrimonial do artesanato

Os profissionais da área das indústrias criativas tais como designers, arquitetos, artistas plásticos, artesãos e todos que pertencem ao espectro cultural de uma região, têm encontrado oportunidades de desenvolvimento, sendo parte importante da difusão cultural de determinadas regiões de um país determinado. No caso específico do desenho industrial, entendemos os objetos através de diferentes abordagens, não apenas como fins utilitários, aspecto que transcende as novas e complexas experiências dos usuários e consumidores de design (MOREIRA; RIPPER, 2016, p. 33,41).

O diálogo produzido pela combinação entre design e artesanato é um capítulo que começa a ganhar forma no final do século XVIII, com a Revolução Industrial e o advento da máquina de suporte de produção para bens de consumo em massa. Naquela época, tanto os artesãos quanto os artistas especializados começaram a fazer parte de uma cadeia virtuosa no que tange à origem do desenho industrial (FORTY, 2008, p. 65). O impacto da Revolução Industrial foi o fator-chave para que as sociedades se desenvolvessem socialmente e tecnicamente, gerando, assim, uma melhor qualidade de vida e acessibilidade daqueles bens de consumo para a população. Em contrapartida, a visão globalizante hegemônica que regeu as noções de modernidade no século XX e XXI reduziu as possibilidades do desenvolvimento local e artesanal, que, atualmente, está pautado na sua relação com a matriz de produção, que detém as técnicas globais unificadas distribuídas pelo território e seu espaço geográfico (SANTOS, 2000, 80-85).

O valor do saber artesanal deixa nas entrelinhas a ideia de um diálogo com seu parente mais próximo: o design. No entanto, processos de produção em série, próprios de qualquer artefato de caráter plural, se distanciam, e muito, do design autoral, que se caracteriza por uma replicabilidade em escala limitada, muitas vezes com um custo mais elevado, se comparado à sua natureza de produto em massa. O design autoral possui características de customização e não replicabilidade incomparáveis com as oferecidas por um produto resultante de uma cadeia em série.

Por outro lado, há também, os fatores referentes ao valor e à ética, sobretudo quando se “pega emprestado” o seu valor intrínseco, a singularidade do que é artesanal. Nesse âmbito, como resultado de uma política mais inclusiva e justa, fazem-se presentes novos acordos relativos à proteção da propriedade intelectual, tais como a denominação de origem e a identificação geográfica. (INAPI, 2010. p. 178.)

O vernáculo material e técnico: a relevância de se criar produtos mais sustentáveis que utilizem matérias-primas locais

De acordo com McDonough e Braungart (2002), no mundo contemporâneo, não só temos à disposição diversos recursos para o desenvolvimento de inúmeras técnicas, bem como sabemos da crescente demanda pela adoção do modelo atual de sociedade econômica e socialmente mais sustentável. É necessário, por exemplo, reduzir a geração de resíduos não biodegradáveis, as despesas de energia e implementar a exploração racional dos recursos naturais. Para Veiga (2010), o conceito de sustentabilidade é inseparável da relação entre economia e ecologia. Sendo assim, os métodos de utilização dos recursos naturais devem estar equilibrados com os impactos que o uso destes acarreta.

Recapitulando a História, em meados do século XX, o ser humano tratou do tema “impactos ambientais” pela primeira vez e, desde então, as sociedades modernas lutam para se adaptar às demandas por um desenvolvimento sustentável. Já no século XXI, tem início a revolução digital, na qual a sustentabilidade é vista como uma necessidade urgente a ser atendida. Até então, as sociedades acreditavam que os recursos materiais utilizados em uma produção eram infinitos, como se a matriz natural tivesse fontes inesgotáveis, como consequência da ignorância da humanidade para com o seu ambiente. (MCDONOUGH; BRAUNGART, 2002, p. 16-21)

Por esse motivo, em relação aos aspectos disciplinares do design, visamos ir além da concepção clássica institucional de desenho industrial, que foi concebida em um período no qual não havia debates sobre sustentabilidade, ciclo de vida dos objetos ou comércio justo, sendo, portanto, restrita às demandas do consumo em grande escala, à produção em regime industrial em série e à lógica de exportação (RIPPER, 2015, p. 36,). Felizmente, a consciência ambiental tem crescido bastante, pois existe uma maior compreensão dos habitantes das cidades em relação à fragilidade da natureza frente às ações humanas e suas consequências. Apesar disso, ainda há desequilíbrio no que concerne à produção excedente de materiais sintéticos, além da inconsistência na utilização de matérias-primas locais para a criação e produção de objetos com maior eficiência ecológica.

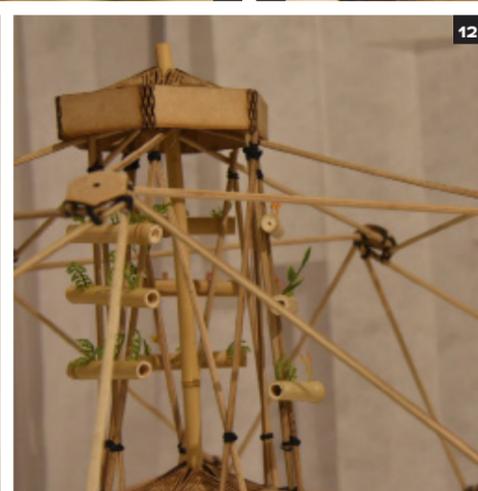
Boa parte da população sobrevive dos restos da sociedade de consumo. As leis do mercado, porém, não funcionam para quem vive desenhando soluções e planejando estratégias de sobrevivência, que se desenvolvem nas brechas do sistema. Cada objeto desenhado, leia-se projetado, surge para suprir necessidades geradas pela injustiça e pela desigualdade social. “Rua dos inventos” (GUSMÃO, 2004).



“[...] existe uma maior compreensão dos habitantes das cidades em relação à fragilidade da natureza frente às ações humanas e suas consequências.”

Figuras 2,3,4,5,6,7,8: Modelos de experimentação de dupla curvatura com fibras naturais no LILD. Design e produção por Elvert Durán Vivanco.

Fonte: Imagens cedidas pelo autor



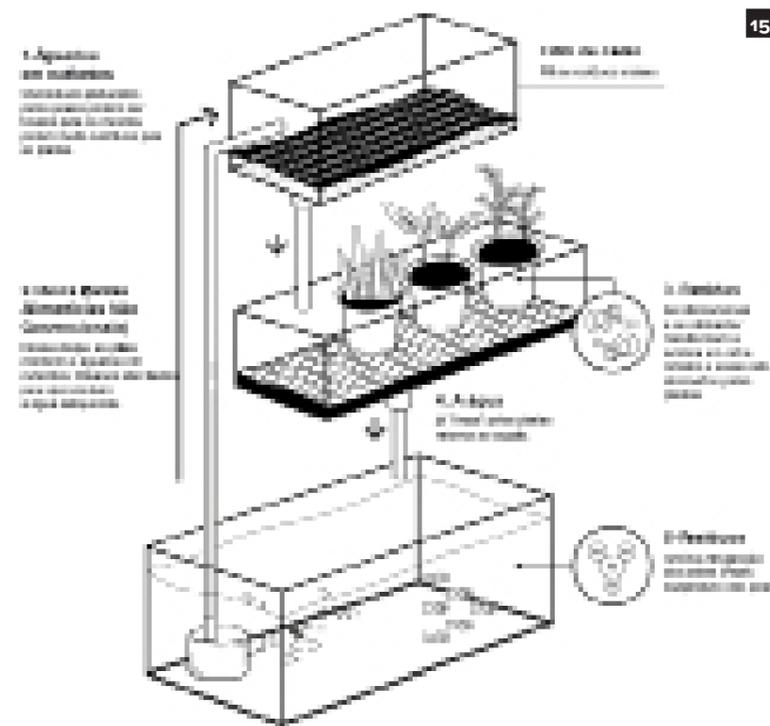
“[...] aspectos como a procedência dos produtos e por quem foram fabricados [...] têm gerado uma preocupação ambiental e ética que pode influenciar os consumidores.”

Por certo, o papel do designer mudou rapidamente ao longo das últimas décadas. O que um dia pretendia unir indústria e usuário por meio de uma ponte entre as preocupações produtivas, tecnológicas e semânticas do passado, atualmente é impulsionado por novas políticas de produção e distribuição, novos nichos de mercado, desafios tecnológicos, apelo estético e emocional, e, principalmente, pelas questões éticas de consumo (MCDONOUGH; BRAUNGART, 2002, p. 73-74). Esse tipo de comparação pode fazer a diferença entre um consumo ético e consciente em relação ao perfil que carece de um futuro próspero. Hoje em dia, aspectos como a procedência dos produtos e por quem foram fabricados ou, no caso dos alimentos, plantados, têm gerado uma preocupação ambiental e ética que pode influenciar os consumidores no momento da compra, refletindo o crescimento no senso de consciência de consumo.

Design de abrigo modular para o cultivo de alimentos baseado nos princípios da aquaponia. Exposição “Prato de quê?” (2019).

A importância da água para a finalidade de subsistência da maioria dos organismos do planeta Terra é vital. Padrões de consumo errôneos, exploração inconsciente de recursos naturais não renováveis, processos de produção em massa de alimentos de origem animal, entre outros fatores importantes, causaram um impacto inegável no meio ambiente, tornando não apenas os efeitos cada vez mais evidentes das mudanças climáticas, mas também afetando as economias domésticas. (MCDONOUGH; BRAUNGART, p. 93, 94).

Em um mundo onde os efeitos das mudanças climáticas estão cada vez mais perceptíveis, faz-se necessária uma pesquisa mais aprofundada sobre metodologias alternativas em disciplinas criativas como são a arquitetura e o design. Tendo isso em vista, o Museu do Amanhã, por meio do Laboratório de Atividades do Amanhã, vem desenvolvendo uma série de atividades relacionadas à inovação e experimentação, voltadas, principalmente, para a prospecção de cenários críticos ou de emergência no que diz respeito aos alimentos do futuro. Ainda nesse viés, temos o exemplo da aquaponia, um sistema circular híbrido que combina aquicultura com hidroponia, isto é, aproveita-se os resíduos produzidos pelos peixes, utilizando-os como nutrientes para as plantas, as quais se encarregam de purificar a água, através de um ciclo virtuoso e balanceado.



Figuras 9, 10, 11, 12, 13, 14 e 15: Registro fotográfico Exposição “Prato de quê?”, setembro 2019. Fonte: Imagens cedidas pelo autor

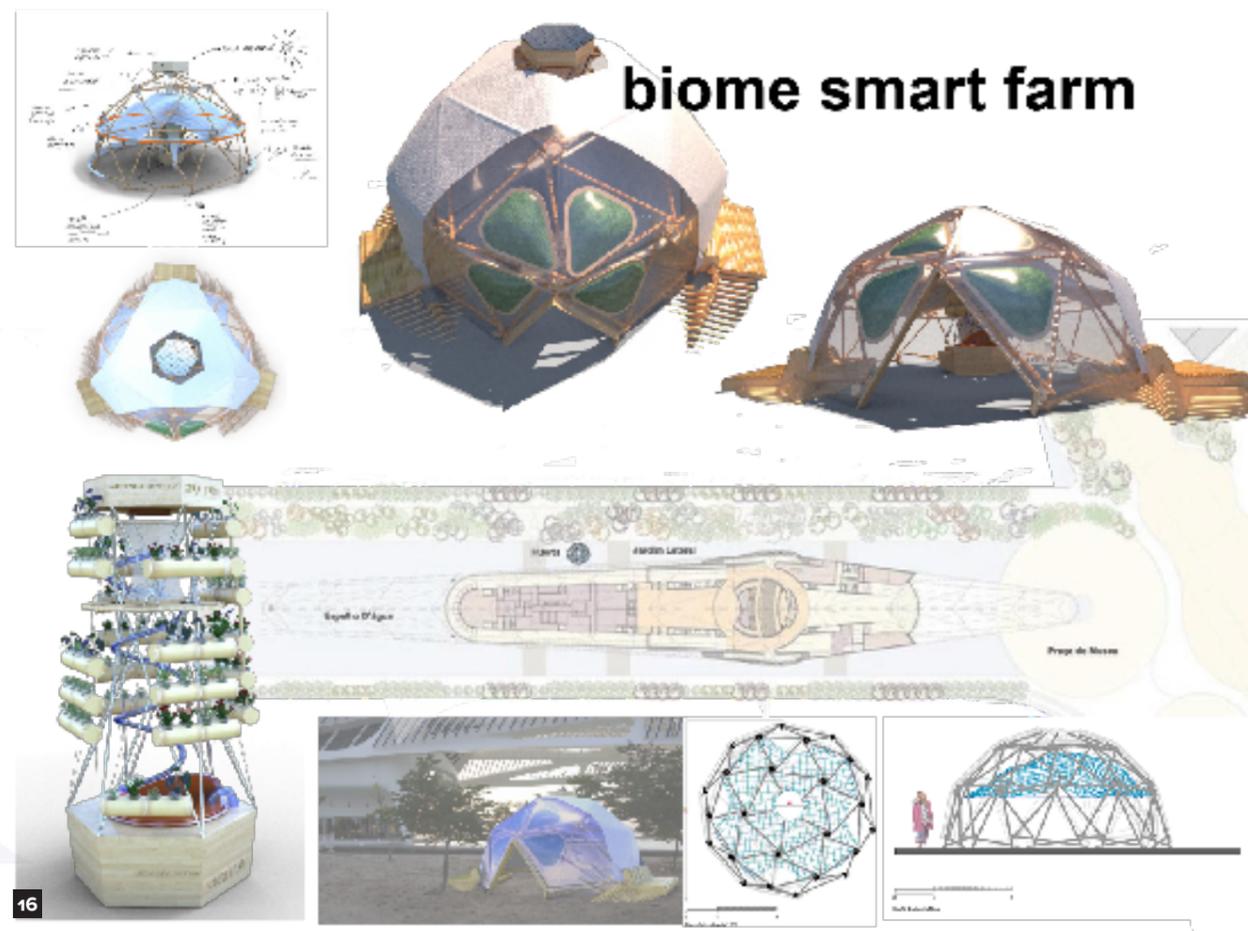


Figura 16: Desenvolvimento de projeto Biome Smart Farm.

Fonte: Imagens cedidas pelo autor

Sob essa perspectiva, o Laboratório de Investigação em Livre Desenho, da PUC-Rio, realiza, há mais de 30 anos, pesquisas sobre técnicas de bioconstrução com materiais de baixo impacto ambiental, com ênfase no estudo de superfícies leves, domos geodésicas, estruturas tensionadas e estruturas colaborativas em bambu, entre outros assuntos relacionados à arquitetura temporária ou efêmera. Um dos fatores que determinam tais estudos é o método de tentativa e erro através de modelos físicos, em pequena escala, para posterior análise, feedback e construção em tamanho real. A importância do saber-fazer é vista pelo LILD como a capacidade de “pensar com as mãos ou pensar em fazer”. É nesse contexto investigativo que a sua fórmula atua como um terreno fértil para os diferentes estágios do conhecimento, com uma abordagem cognitiva, processual e atitudinal. (DURÁN; CARRILLO; LEAL, 2012, p. 160-164).

As formas em casca (cruas), de dupla curvatura, feitas em materiais tais como bambu e barro, acabamentos em resina de mamona, somados a sistemas produtivos comunitários, são algumas das características que compõem este protótipo de geometria de octaedros ensamblados. (Figuras 02, 03, 04, 05, 06 e 07)

A partir do trabalho desenvolvido no LILD e da possibilidade aberta pelo Museu do Amanhã, propõe-se um sistema de cultivo que combina aquicultura e hidroponia

(Figuras, 09, 10, 11, 12, 13, 14 e 15), no qual plantas e animais aquáticos coexistem em uma relação simbiótica. Logo, é de vital importância a criação de espaços com características adequadas para manter o equilíbrio do ambiente, uma vez que fatores climáticos e biológicos externos podem afetar o bem-estar das espécies em seu interior.

Ademais, o projeto aborda tópicos que tratam do design de micro-espacos modulares, priorizando materiais de alta resistência e baixo impacto ambiental — como as várias espécies de bambu — o que propicia a construção de sistemas estruturais de tração que podem ser facilmente montados — com um forte componente estético — utilizando membranas, fios e cabos por aspectos relevantes para a usabilidade desse espaço multifuncional (Figura 16). Por fim, pretende-se trabalhar junto às comunidades de baixa renda, em bairros e favelas próximos ao Museu do Amanhã, para que possa ser desenvolvido um método mais econômico e acessível, através de técnicas e materiais vernaculares adaptáveis a outros contextos e situações (Figuras 17,18,19 e 20).

O projeto tem como objetivo 4 áreas principais:

- Técnicas e materiais vernaculares: utilização de bambu, por exemplo, Bambu Imperial (*Bambusa Vulgaris*), Bambu Cana-da-Índia (*Phyllostachys Aurea*); e outros materiais de baixo impacto ambiental disponíveis localmente;
- Modularidade e adaptabilidade: prototipagem de estruturas modulares para produção de alimentos adaptáveis a diferentes lugares;
- Otimização do recurso hídrico através da reutilização da água em estações de microcultivo, em pequena escala, de peixes e plantas;
- Aumentar a conscientização da comunidade sobre a importância da autoprodução de alimentos.

Considerações Finais

A abertura de caminhos de trabalho inovadores, que se pautam no olhar sobre o Vernacular, surpreende por construir o processo projetual não como o atendimento passivo a uma demanda pré-determinada, mas sim como uma crítica a realidade, possibilitando um entendimento do Espaço onde será aplicado e posicionando-se como projetista ativo frente aos cenários atuais. Dessa forma, o processo aqui exposto possibilita vislumbrar a ampliação do espectro daquilo que vem sendo trabalhado nas práticas cotidianas. Novos caminhos surgem de maneira a re posicionar e compreender os contornos do processo de trabalho de projetar.

Esse trabalho, propicia uma visão de um conjunto de interações. Propõe-se aqui que o entendimento do vernacular e suas interações como conjunto conectado e complexo traz múltiplos pontos de articulação para que o projetista realize abordagens singulares e profícuas a partir das conexões entre as variáveis descritas. O objeto, assim, “se constitui quando os elementos são postos juntos na ação, no meio” (FARBIARZ, RIPPER, 2011, p. 228), não apenas por uma lógica finalista, de entrega de um produto em si, mas no sentido de levantar mais dados sobre as potencialidades a serem trabalhadas nos cenários abordados.



Figuras 17, 18, 19 e 20: Possível situação de usabilidade do projeto Biome Smart Farm. Em sentido horário: Praça Mauá, Comunidade da Rocinha, Deserto de Atacama, Sertão Brasileiro.

Fonte: Imagens cedidas pelo autor

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CORREIA DE MELO, J. *Processo de obtenção de formas para baseadas em superfícies mínimas e formações naturais Rio de Janeiro*: Tese de Doutorado - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2017 . Brasil.
- DURÁN, E; CARRILLO, E; LEAL, I. 2012. *X Encuentro Latinoamericano de Diseño "Diseño en Palermo" VI Congreso Latinoamericano de Enseñanza del Diseño*. Año X, Vol. 19, Julio 2015, Buenos Aires, Argentina 256 páginas, https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=541&id_articulo=11249. Acesso em 12 de Dezembro de 2019.
- DURÁN, E, VERGHESE, G. 2010, "*Vernacular design: moving towards a symbiotic relationship between local and global commoditization*". Design Ed Asia Conference 2010 9/04/12 5:01 PM DesignEd Asia Conference 2010 Asian Culture: Preserve the Past, Create the Future Conference Proceedings 2010 Design Ed Asia Conference. Hong Kong.
- EDERSON ,T; LESLIE D; MILLINTONG, S.& RANTISI, N., *Spaces of Vernacular Creativity* ,2010, USA-Canada.
- FARBIARZ, J., & RIPPER, J.L. (2011). *Design em Parceria: visitando a metodologia sob a perspectiva do Laboratório de Investigação em Living Design da PUC-Rio*. Em D. WESTIN, & L. COELHO, ESTUDO E PRÁTICA DE METODOLOGIA EM DESIGN NOS CURSOS DE PÓS-GRADUAÇÃO (p. 228). Rio de Janeiro: NOVAS IDEIAS
- FORTY, Adrian. "*Objetos de Desejo*". Cosac Naify. São Paulo. 2013. Brasil
- GUSMÃO, G. "*Rua dos inventos*", *Invention street. A arte da sobrevivência • The art of survival*. (2004). ISBN: 9788526504530. Brasil
- HOLM, I. *Ideas and beliefs in Architecture and Industrial design*. (2006). Noruega.
- INAPI, *Instituto de Propiedad intelectual en Chile. Historia Gráfica de la propiedad intelectual de Chile Edición Gobierno de Chile*. 2010. ISBN:978-956-9009-00-6. Chile.
- MCDONOUGH, B.; BRAUNGART, M. 2002, *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*. ISBN-10: 0865475873. North Point Press. USA.
- MENDES, Luís de Gonzaga. *Minorias e seu estudo no Brasil. Revista de Ciências Sociais*. Universidade Federal do Ceará, Volume 2, número 1, ISSN 0041-8862, páginas 149-168, 1º semestre, 1971.
- MOREIRA, L. E., & RIPPER, J. M. "*Jogo das Formas - Lógica do Objeto Natural*" Rio de Janeiro, Nau Editora 2014.Brasil
- KYUNG-WOO, M. & BUYUNG-SOO, E. (2001). *The Vernacular Mirror*, Twenty Century Design, Korea.
- RIPPER, L, "*Sociedade, natureza e técnica; design das estruturas adaptáveis de bambu*", Tesis doctoral. PUC- Rio Brasil, 2015 .Brasil
- SANTOS, M. "*Por uma outra globalização, do pensamento único à consciência universal*", 2010, ISBN 978-85-01-05878-2. Editora Record, Brasil
- VALESSE, A., "*Design Vernacular Urbano: a produção de artefatos populares em São Paulo como estratégia de comunicação e inserção social*", 2007, Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica PUC/SP, São Paulo, Brasil.

ANÁLISE DOS INDICADORES DE MOBILIDADE URBANA NO PROGRAMA DE DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL INTEGRADO – PDI:

ESTUDO DOS MUNICÍPIOS APOIADOS PELO TCE/MT

DENIS SILVA REZENDE

Especialista em Gestão Pública pela Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Contato:
denisrezendearquiteto@gmail.com

EDSON RODRIGUES DE ARO

Professor Adjunto II da Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT, do Departamento de Administração.

Contato:
edson_aro@hotmail.com

1. Introdução

Para Santos e Noia (2015), as mudanças que ocorrem de maneira cada vez mais acelerada nas cidades, proporcionam vários conflitos no espaço urbano. Nos dias de hoje, a Mobilidade Urbana vem se tornando um desafio para os gestores públicos, e de maneira crescente, vem se agravando constantemente. Os autores destacam que a expansão das cidades resultou no aumento gradativo, nas distâncias das residências aos locais de trabalho e ao lazer, provocando um aumento no investimento para uso de veículos particulares.

Segundo Boareto (2008), a cerca de quatro décadas atrás, a maior parcela da população brasileira residia na zona rural. Por outro lado, o autor enfatiza, que, com o aumento progressivo das cidades, originou-se muitos congestionamentos, proporcionando o aumento gradual da poluição sonora e do ar, além disso, elevando o número de acidentes nas cidades.

O crescimento desordenado presente nas cidades, exige investimentos do Estado em Mobilidade, e a ausência no incentivo, limitam o empenho e envolvimento dos gestores públicos na idealização de propostas para implantação do Plano Municipal de Mobilidade Urbana, além de normas e leis para melhoria da mobilidade (SOUSA e FILHO, 2015).

Diante da carência de políticas públicas voltadas para a Mobilidade Urbana nos municípios do estado de Mato Grosso, o TCE/MT dispõe do Programa de Desenvolvimento Institucional Integrado - PDI, instrumento fundamental para que os municípios consigam planejar e aplicar com eficiência, em específico as metas voltadas a eficiência na Mobilidade Urbana. Além disso, o programa propõe assessorar os gestores na melhoria da eficiência nos processos, estimulando o público em geral para acompanhar e supervisionar as propostas, planos e projetos dos gestores públicos (TCE/MT, 2013).

Desse modo, o trabalho irá apresentar os indicadores de Mobilidade Urbana no Programa de Desenvolvimento Institucional Integrado – PDI. De maneira específica, o estudo irá identificar as metas de Mobilidade Urbana aplicadas pelos vinte e três municípios no Programa de Desenvolvimento Institucional Integrado – PDI no estado de Mato Grosso.

De maneira geral, organizar e estruturar as metas de Mobilidade Urbana no período de 2015 a 2017, verificando as alterações relacionadas a Mobilidade Urbana, suas mudanças no meio urbano e a importância das metas para a qualidade de vida dos cidadãos. Ademais, o estudo irá identificar as oscilações nas metas alcançadas mediante as metas planejadas, verificando suas alterações durante o período abordado, além disso, evidenciar os resultados apresentados através de indicadores do PDI. Além disso será apresentado: Quais os resultados apresentados, alcançados ou não pelos municípios apoiados pelo TCE/MT?

2. Referencial Teórico

2.1 Gestão Pública

Para Corrêa (2014), a gestão pública tem por princípio, oferecer serviços de qualidade, eficiência e transparência a sociedade. O autor destaca que os serviços sob responsabilidade da gestão pública, têm de ser executados de maneira íntegra, seguindo os cinco princípios da administração pública; a legalidade, impessoalidade, moralidade, publicidade e a eficiência.

Na perspectiva de Campos et al. (2017), recentemente ocorreram várias transformações na gestão pública, relacionadas principalmente com as novas práticas e metodologias, estimulando e incentivando os servidores e gestores públicos na criação e a inovação. O autor destaca a importância de unificar práticas e processos com soluções eficientes, pois as escolhas dos gestores públicos acertadas ou não, refletem diretamente na qualidade de vida dos cidadãos. Outro fator crucial apontado pelo autor, está na utilização da inovação na gestão pública, concebendo práticas e mecanismos inovadores no processo cultural, direcionando-os continuamente para o aperfeiçoamento da gestão pública.

De acordo com Cavalcante e Camões (2015), com o objetivo de melhorar o desempenho e conquistar melhores resultados nas organizações públicas, a Nova Gestão Pública apresenta transformações necessárias na estrutura e nos processos, que anteriormente dificultava na entrega dos serviços aos cidadãos.

2.2. Mobilidade Urbana Sustentável

Entende-se como conceito de mobilidade urbana sustentável, as políticas que apresentam e dispõe de princípios que estimulem acesso universal a coletividade nos espaços urbanos, afim de priorizar os veículos não motorizados, empregando o uso do transporte público eficiente, fundamentalmente inclusivo e consequentemente sustentável (BRASIL, 2013).

De acordo com Carvalho (2013), nos dias atuais nota-se a ausência de cidades sustentáveis, e diante das mudanças nos espaços urbanos propõe-se a implementação da sustentabilidade nas cidades. O autor enfatiza a importância de avaliar

e elaborar alternativas para implantação de um modelo de cidades sustentáveis, pois existe um conjunto de princípios complexos, e a idealização desse processo necessita da participação social.

Segundo Boareto (2008), a implantação da sustentabilidade urbana no país, tem de ser percebida em países em desenvolvimento, com menor índice de pobreza e desigualdade. O autor ressalta que problemas vistos nos espaços urbanos especialmente estão ligados diretamente na sustentabilidade das cidades, pois a ineficiência por parte do poder público de instituir políticas públicas de combate às desigualdades e a pobreza, reflete pontualmente na população de baixa renda que necessitam de espaços urbanos sustentáveis.

2.3. Indicadores na Política Nacional de Mobilidade Urbana

Na percepção de Assis et al. (2015), os indicadores são um dispositivo de gestão que possui papel crucial, principalmente no estudo preliminar de um plano, pois são estes artifícios que irão mostrar a realidade atual do que está sendo pesquisado. Os autores salientam, que os indicadores são ferramentas essenciais para que o gestor público, a partir de informações íntegras, seja capaz de direcionar com maior atenção e segurança os recursos, além de entender e detectar gargalos, seja capaz de elaborar um planejamento estratégico eficaz e eficiente.

O CNM (2016), traz em seu relatório indicadores do Plano de Mobilidade Urbana para as cidades. Além disso, ressalta a importância dos indicadores, sendo este um instrumento essencial para a ordenação do espaço urbano, e através de uma aplicação eficiente, o gestor público tenha capacidade de monitorar e controlar, de maneira continuada as mudanças que ocorrem no espaço urbano, e consequentemente elaborar, executar e apresentar, pontualmente políticas públicas voltadas para a melhoria da Mobilidade Urbana.

A Política Nacional de Mobilidade Urbana está apoiada em sete eixos temáticos, instrumentos fundamentais para o levan-

tamento de indicadores, na investigação e aplicação de recursos direcionados a Mobilidade Urbana. Através de cada temática, os indicadores são organizados e estruturados em aspectos relacionados e associados, e a partir disso, ser dispostos para implantação e aplicação (BRASIL, 2016).

3. Metodologia

3.1. Pesquisa Qualitativa e Quantitativa

Na perspectiva de Fonseca (2002), a pesquisa quantitativa se concentra no propósito de apresentar a realidade atual do objeto pesquisado. Para o autor somente com a efetiva veracidade das informações, o pesquisador poderá no uso de dispositivos isentos e imparciais expor com segurança os resultados da pesquisa.

Na percepção de Oliveira (2008), a pesquisa qualitativa possui uma relação objetiva e permanente com o dia-a-dia dos indivíduos explorados, pois dispõe de consequências do cenário, obtendo diretamente a coleta das informações. O autor realça que as colaborações da pesquisa qualitativa existentes atualmente, estão apoiadas na habilidade e competência do pesquisador. Dessa maneira, a apresentação e organização detalhada das informações e dados do PDI possibilita a melhor compreensão e entendimento do estudo.

3.2. Pesquisa Descritiva

De acordo com Marconi e Lakatos (2003), a pesquisa descritiva propõe ao pesquisador, constatar, assimilar e relatar os atributos de uma situação ocorrida, limitando-se de investigar a relevância da temática pesquisada. Os autores expõem que o objetivo desse tipo de pesquisa, é detectar particularidades e aspectos que se associam-se com o evento pesquisado.

Para Raupp e Beuren (2006), a pesquisa descritiva caracteriza-se como um mediador entre a pesquisa exploratória e a pesquisa explicativa, situando-se entre os dois métodos de

pesquisa. Para os autores a pesquisa descritiva está relacionada na maneira de especificar e demonstrar as características e individualidades do objeto pesquisado. Portanto a pesquisa descritiva, tem por finalidade, descrever, apresentar e organizar os dados obtidos na pesquisa.

3.3. Análise da pesquisa documental

Gil (2002, p.45), destaca que pesquisa documental é um dispositivo de pesquisa e levantamento de informações que extingue parcialmente eventos de controle, onde o explorador tenha condições de manifestar-se e interagir nas situações e procedimentos pesquisados, inabilitando a expectativa de enfrentar o elemento na intervenção estimada.

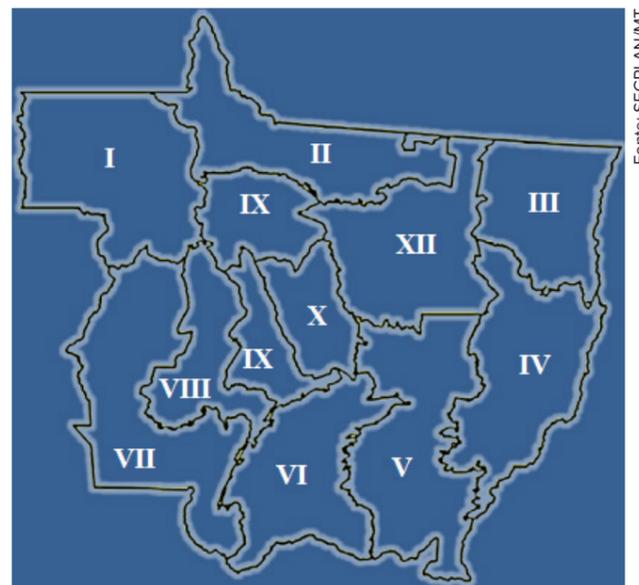
Segundo Silva, Almeida e Guindani (2009), pesquisa documental é um procedimento que se utiliza de métodos e técnicas para a compreensão e análise de documentos dos mais variados tipos como por exemplo fontes primárias (relatórios de pesquisa). Por outro lado, as secundárias estão relacionadas aos acervos de elementos bibliográficos públicos relacionados ao tema abordado. Dessa forma, o estudo foi embasado nas informações prestadas pelo PDI, utilizado para a obtenção das informações e na elaboração dos indicadores.

3.4. Ambiente e universo da pesquisa

De acordo com o Tribunal de Contas do estado de Mato Grosso — TCE/MT, o principal objetivo do Programa de Desenvolvimento Institucional Integrado (PDI), é assegurar e contribuir no desenvolvimento da eficiência e transparência nas práticas desempenhadas do serviço público. Além disso, o Programa de Desenvolvimento Institucional Integrado (PDI) tem o objetivo de manter um rigoroso padrão, por meio de metas quantitativas e prazos na entrega de serviços a sociedade, empregando indicadores de desempenho, para atingir com precisão, segurança e eficiência o empenho dos recursos públicos (TCE/MT, 2013).

Segundo o TCE/MT (2013), o Programa de Desenvolvimento Institucional Integrado (PDI) utiliza-se como premissa, o estímulo aos municípios apoiados pelo TCE/MT, dividindo-os em áreas e políticas públicas, e por meio de metas de curto e longo prazo, propor aos municípios alcançá-las e mantê-las de maneira eficiente. Para o TCE/MT, os indicadores do PDI auxiliam os gestores públicos na missão de constatar e conhecer a realidade atual do município, e através dos resultados adquiridos, sejam capazes de elaborar e executar novos métodos e práticas, direcionando os recursos públicos com maior transparência e eficiência (TCE/MT, 2013).

Ademais, se faz necessário analisar a variação das metas planejadas, e se estas foram alcançadas ou não. Além disso, é necessário verificar através dos indicadores apresentados, se os gestores públicos cumpriram os objetivos assumidos, conforme as metas planejadas e estabelecidas previamente.



Fonte: SEGPLAN/MT

Figura 01. Divisão das regiões do planejamento do Governo do Estado de Mato Grosso (SEPLAN).

LEGENDA	MACRORREGIÕES	REGIÕES	MUNICÍPIOS
	NOROESTE	I	JUÍNA
	NORTE	II	ALTA FLORESTA
	NORDESTE	III	CONFRESA e SÃO FELIX DO ARAGUAIA
	NORDESTE	IV	ÁGUA BOA e QUERÊNCIA
	SUDESTE	V	RONDONÓPOLIS, CAMPO VERDE, PRIMAVERA DO LESTE, JACIARA, JUSCIMEIRA e ITIQUIRA
	MÉDIO-NORTE	VI	CUIABÁ, VÁRZEA GRANDE e CHAPADA DOS GUIMARÃES
	MÉDIO-NORTE	VII	CÁCERES e SAPEZAL
	CENTRO-SUL	VIII	TANGARÁ DA SERRA
	CENTRO-SUL	IX	DIAMANTINO e NORTELÂNDIA
	OESTE	X	LUCAS DO RIO VERDE e TAPURAH
	NOROESTE	XI	-----
	MÉDIO-NORTE	XII	SINOP

Fonte: Elaborada pelo autor

Tabela 01. Regiões do Estado de Mato Grosso (SEGPLAN).

4. Análise e Resultados

Conforme Tabela 01 abaixo, através dos 23 (vinte e três) municípios do Estado de Mato Grosso apoiados pelo o TCE/MT inseridos no Programa de Desenvolvimento Institucional Integrado (PDI), foram analisados os indicadores relacionados a Mobilidade Urbana que estão incluídos no PDI, e a partir disso, verificar as alterações que cada município obteve no período entre 2015 a 2017.

Conforme demonstrado na Figura 01 e Tabela 01, os municípios que integram atualmente o Programa de Desenvolvimento Institucional Integrado (PDI) são: Água Boa, Alta Floresta, Cáceres, Campo Verde, Chapada dos Guimarães, Confresa, Cuiabá, Diamantino, Itiquira, Jaciara, Juína, Juscimeira, Lucas do Rio Verde, Nortelândia, Primavera do Leste, Querência, Rondonópolis, São Felix do Araguaia, Sapezal, Sinop, Tangará da Serra, Tapurah e Várzea Grande. É necessário destacar que o município de Cáceres não apresentou indicadores com dados no período abordado, porém, é essencial evidenciar que iniciaram a aplicação e alimentação ao PDI, a partir de 2018.

4.1. Indicador 01: Elevação do índice de pavimentação de vias urbanas

De acordo com a Política Nacional de Mobilidade Urbana, o indicador que permite elevar o índice de pavimentação nas vias urbanas dos municípios do estado de Mato Grosso, está vinculado diretamente ao objetivo de melhorar a qualidade da mobilidade urbana e consequentemente atender com maior eficiência a locomoção da coletividade (BRASIL, 2013).

Conforme Tabela 01 e 02, o indicador que se refere ao aumento no índice de pavimentação de vias urbanas nos municípios apoiados pelo PDI no estado, obteve resultados satisfatórios no período, e destacando-se dentre os vinte e três: o município de Sinop localizado na região XII (Médio-Norte), obteve o melhor índice, elevando em 1095,00% a meta estabelecida, e Tangará da Serra, localizado na região VIII (Centro-Sul), alcançou em 125,33%, obtendo um índice satisfatório com 25,33% acima da meta.

Por outro lado, é necessário destacar os municípios que ficaram abaixo da meta no período, como: Juscimeira na região V (Sudeste), não ultrapassou 1% da meta, concluindo o período em 0%. Na região VI (Médio-Norte), o município de Chapada dos Guimarães no período estabeleceu metas, porém, não alcançou 1% encerrando o período em 0%.

Além disso, houve municípios que não apresentaram informações do indicador como: na região IV (Nordeste), o município de Querência, assim como, Itiquira na região VI (Médio-Norte), Lucas do Rio Verde na região X (Oeste), São Felix do Araguaia na região III (Nordeste), e Sapezal localizado na região VII (Médio-Norte).

4.2. Indicador 02: Redução do índice de acidentes de trânsito

Em conformidade com a Política Nacional de Mobilidade Urbana, o indicador que propõe reduzir o índice de acidentes de trânsito dos municípios do estado, está ligado diretamente no objetivo de promover a segurança na locomoção dos usuários do espaço urbano, e consequentemente garantir a qualidade de vida dos cidadãos (BRASIL, 2013).

De acordo com a Tabela 01 e 02, o indicador que possibilita a redução no índice de acidentes de trânsito nos municípios firmados pelo PDI alcançou resultados satisfatórios no período apresentado: Na região XII (Médio-Norte), o município de Sapezal obteve o melhor desempenho, reduzindo em 217,46% o índice de acidentes de trânsito, e região X (Oeste), Lucas do Rio Verde obteve uma redução de 122,50%, alcançando o segundo melhor desempenho dos municípios nesse indicador.

Por outro lado, é necessário enfatizar os municípios que ficaram abaixo da meta no período, como: na região I (Noroeste), o município de Juína obteve 3,95% no índice, sendo que ficou abaixo da meta estipulada. Na região V (Sudeste), o município de Itiquira que reduziu em 3,99%. Na região VI (Médio-Norte), a capital do estado de Mato Grosso o município de Cuiabá, obteve redução de 8,39% no período.

Município	Elevar índice de pavimentação de vias urbanas				Reduzir índice de acidentes de trânsito				Elevar índice de áreas verdes				Elevar índice de acessibilidade dos espaços públicos			
	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado
Água Boa	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado
Metas Planejadas	100%	100%	100%	100,00%	-	-	-	-	-	-	-	-	70%	74%	80%	114,29%
Metas Alcançadas	100%	100%	100%	-	-	-	-	-	-	-	-	-	70%	72%	80%	-
Alta Floresta	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado
Metas Planejadas	-	-	65%	100,35%	-	-	68,67%	-47,51%	-	-	24%	197,92%	-	-	-	-
Metas Alcançadas	-	-	65,23%	-	-	21,16%	-	-	-	-	47,50%	-	-	-	-	-
Cáceres	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado
Metas Planejadas	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Metas Alcançadas	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Campo Verde	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado
Metas Planejadas	79,74%	85,46%	88,52%	112,62%	-	0,77%	0,53%	-76,75%	12,98%	12%	12%	120,18%	-	-	-	-
Metas Alcançadas	82,03%	85,09%	89,80%	-	0,37%	0,25%	-	-	14,58%	15,60%	15,60%	-	-	-	-	-
Chap. dos Guimarães	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado
Metas Planejadas	-	-	125%	0,00%	-	-	-	-	-	-	12%	0,00%	-	-	-	-
Metas Alcançadas	-	-	0%	-	-	-	-	-	-	-	0%	-	-	-	-	-
Confresa	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado
Metas Planejadas	-	33%	36%	107,12%	-	-	-	-	-	-	-	-	18%	30%	-	159,61%
Metas Alcançadas	-	33,11%	35,35%	-	-	-	-	-	-	-	-	-	25,27%	28,73%	-	-
Cuiabá	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado
Metas Planejadas	-	-	-	-	-	-	100%	-8,39%	-	-	7,40%	40,54%	-	-	-	-
Metas Alcançadas	-	-	-	-	-	-	108,39%	-	-	-	3%	-	-	-	-	-
Diamantino	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado
Metas Planejadas	-	-	74,78%	100,00%	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Fonte: Elaborada pelo autor

Metas Alcançadas	-	-	74,78%	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Itiquira	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado
Metas Planejadas	-	-	-	-	7,99%	7,50%	4%	-3,99%	-	-	-	-	-	-	-	-
Metas Alcançadas	-	-	-	-	3,33%	0%	4%	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Jaciara	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado
Metas Planejadas	88%	82,40%	82,40%	94,18%	-	-	-	-	30,28%	30,28%	30,28%	118,16%	15%	15%	15%	104,00%
Metas Alcançadas	80%	80,44%	82,88%	-	-	-	-	-	30,28%	30,28%	35,78%	-	7,80%	8,51%	15,60%	-
Juína	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado
Metas Planejadas	31%	31%	32%	103,23%	-	-	100%	3,95%	-	-	-	-	-	-	-	-
Metas Alcançadas	31%	31%	32%	-	-	-	96,05%	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Juscimeira	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado
Metas Planejadas	100%	-	-	0,00%	100%	-	50%	50,00%	-	-	100%	100,00%	100%	-	50%	50,00%
Metas Alcançadas	0%	-	-	-	0%	-	50%	-	-	-	100%	-	0%	-	50%	-
Lucas do Rio Verde	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado
Metas Planejadas	-	-	-	-	-	-	1,50%	-122,50%	-	-	-	-	-	-	-	-
Metas Alcançadas	-	-	-	-	-	-	1,24%	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Nortelândia	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado
Metas Planejadas	-	-	85%	92,33%	-	-	33%	-16,30%	-	-	-	-	-	-	85%	100,00%
Metas Alcançadas	-	-	78,48%	-	-	-	48,95%	-	-	-	-	-	-	-	85%	-
Primavera do Leste	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado
Metas Planejadas	-	-	7%	100,00%	1%	0,69%	0,69%	-1,00%	3,21%	4,37%	7,60%	311,53%	-	-	-	-
Metas Alcançadas	-	-	7%	-	0,83%	0,14%	0%	-	2,43%	7%	10%	-	-	-	-	-
Querência	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado
Metas Planejadas	-	-	-	-	-	100%	100%	67,87%	-	-	-	-	-	28%	20%	64,29%
Metas Alcançadas	-	-	-	-	-	40,56%	32,13%	-	-	-	-	-	-	22,77%	18%	-
Rondonópolis	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado
Metas Planejadas	100%	100%	100%	99,60%	-	44%	40%	-4,00%	-	-	-	-	-	-	-	-

Tabela 02. Indicadores de Mobilidade Urbana dos municípios do estado de Mato Grosso integrantes do Programa de Desenvolvimento Institucional Integrado – PDI apoiados pelo TCE/MT.

Município	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado
São Felix do Araguaia	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado
Metas Planejadas	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	31%
Metas Alcançadas	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	26,37%
Sapezal	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado
Metas Planejadas	-	-	-	-	100%	100%	100%	-217,46%	-	-	13%	100,15%	-	-	40%	89,75%
Metas Alcançadas	-	-	-	-	188,28%	161,92%	317,46%	-	-	-	13,02%	-	-	-	35,90%	-
Sinop	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado
Metas Planejadas	10%	100%	100%	1095,00%	-	-	100%	11,07%	-	-	-	-	-	-	-	-
Metas Alcançadas	100%	95,71%	109,50%	-	-	-	88,93%	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Tangará da Serra	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado
Metas Planejadas	75,91%	82,32%	93,68%	125,23%	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Metas Alcançadas	78,41%	85,37%	95,06%	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Tapurah	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado
Metas Planejadas	-	100%	88,55%	94,61%	-	24,65%	80%	82,22%	-	100%	61,02%	100,04%	-	-	-	-
Metas Alcançadas	-	87,88%	94,61%	-	7,91%	106,87%	-	-	-	100,04%	61,02%	-	-	-	-	-
Várzea Grande	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado	2015	2016	2017	Resultado
Metas Planejadas	-	-	-	-	-	-	100%	-55,82%	-	100%	100%	83,88%	9,50%	35,70%	29%	263,79%
Metas Alcançadas	-	-	-	-	-	-	155,82%	-	-	100%	83,88%	-	31,20%	55,51%	25,06%	-

Fonte: Elaborada pelo autor

Observação: O município de Cáceres possui indicadores apenas a partir do ano de 2018, porém estão lançados parcialmente no período. Tabela 02. Continuação dos Indicadores de Mobilidade Urbana dos municípios do estado de Mato Grosso integrantes do Programa de Desenvolvimento Institucional Integrado – PDI apoiados pelo TCE/MT.

Além disso, houve municípios que não apresentaram informações do indicador como: o município de Água Boa, localizado na região IV (Nordeste), Jaciara localizado na região V (Sudeste) e Chapada dos Guimarães na região VI (Médio-Norte), Confresa e São Felix do Araguaia região III (Nordeste), Diamantino na região IX (Centro-Sul), e Tangará da Serra localizada na região VIII (Centro-Sul).

4.3. Indicador 03: Elevar índice de áreas verdes

O indicador empregue nos municípios do estado de Mato Grosso, propõe elevar o índice de áreas verdes dos espaços urbanos nos municípios. Nesse cenário, apoiado na Política Nacional de Mobilidade Urbana, o indicador empregue no PDI tem como objetivo, assegurar e preservar o meio ambiente no espaço urbano, minimizando os impactos da poluição causados por veículos automotores, auxiliando na melhoria da qualidade do ar e da sensação térmica do espaço urbano e contribuindo para a qualidade de vida dos cidadãos (BRASIL, 2013).

Conforme exposto na Tabela 01 e 02, o índice que propõe elevar o índice de áreas verdes nos municípios firmados pelo PDI, obteve resultados satisfatórios no período apresentado: na região V (Sudeste), o município de Primavera do Leste obteve o melhor resultado dentre os municípios, aumentando em 311,53%. Na mesma perspectiva, o município de Alta Floresta situada na região II (Norte), superou a meta em 197,92%.

Por outro lado, é necessário enfatizar os municípios que ficaram abaixo da meta no período, como: na região VI (Médio-Norte), o município de Cuiabá atingiu 40,54%, portanto 59,46% abaixo da meta. Na mesma perspectiva, o município de Várzea Grande obteve 83,88%, índice abaixo da meta estipulada em 16,12%.

Além disso, houve municípios que não apresentaram informações do indicador como: Na região III (Noroeste), os municípios de Confresa e São Felix do Araguaia, Diamantino e Nortelândia na região IX (Centro-Sul), Juína região I (Noroeste),

Lucas do Rio Verde na região X (Oeste), Sinop na região XII (Médio-Norte), Tangará da Serra na região VIII (Centro-Sul), Água Boa e Querência na região IV (Nordeste), Itiquira e Rondonópolis na região V (Sudeste), e Chapada dos Guimarães região VI (Médio-Norte).

4.4. Indicador 04: Elevar índice de acessibilidade dos espaços públicos

De acordo com a Política Nacional de Mobilidade Urbana, o indicador utilizado no PDI e que propõe elevar o índice de acessibilidade dos espaços públicos dos municípios apoiados pelo TCE/MT, tem como preceito garantir e propiciar a coletividade o acesso universal aos espaços públicos, possibilitando a mobilidade com eficiência, para que a coletividade seja atendida, excluindo de maneira contínua a possibilidade de exclusão e desigualdades no meio urbano (BRASIL, 2013).

Conforme exposto na Tabela 01 e 02, o indicador em questão possibilita o acesso ilimitado de usuários aos espaços públicos dos municípios amparados pelo PDI, e alcançou resultados satisfatórios no período apresentado: Várzea Grande localizado na região VI (Médio-Norte), alcançou o melhor desempenho no índice dos municípios, ultrapassando a meta em 163,79%, concluindo no período 263,79%. Na região III (Noroeste), o município de Confresa no período ultrapassou a meta determinada em 59,61%, obtendo ao final do período 159,61%.

Por outro lado, é necessário enfatizar os municípios que ficaram abaixo da meta no período, como: na região V (Sudeste), o município de Juscimeira alcançou 50% da meta determinada, portanto, abaixo da meta em 50%. Na região XII (Médio-Norte), Sapezal não atingiu a meta definida, alcançando 89,75%, desse modo, abaixo da meta em 10,25%.

Além disso, houve municípios que não apresentaram informações do indicador como: o município de Alta Floresta na região II (Norte), Campo Verde, Itiquira, Primavera do Leste e Rondonópolis na região V (Sudeste), Chapada dos Guimarães e Cuiabá na região VI (Médio-Norte), Diamantino na região IX (Centro-Sul), Juína na região I (Noroeste), na região X (Oeste) os municípios de Lucas do Rio Verde e Tapurah, Sinop na região XII (Médio-Norte), e Tangará da Serra na região VIII (Centro-Sul).

5. Considerações Finais

Diante das transformações que ocorrem no espaço urbano, percebe-se que a Mobilidade Urbana tem sido um desafio complexo para os gestores públicos. Diariamente, veem-se diversos problemas de mobilidade, destacam-se: a ausência de sinalização, carência de espaços acessíveis, insuficiência de transporte público, inexistência de ciclovias, carência de mais áreas verdes no ambiente urbano e vários outros problemas que assolam a Mobilidade Urbana dos cidadãos nas cidades.

Diante da apresentação dos indicadores utilizados pelos municípios, foi possível constatar oscilações tanto positivas quanto negativas, diante das metas definidas em cada município aderente ao Programa de Desenvolvimento Institucional Integrado - PDI apoiados pelo TCE/MT. Desse modo, pode-se compreender a evolução de indicadores de Mobilidade Urbana em alguns municípios e a redução em outros. Dessa maneira, percebe-se que os municípios carecem do comprometimento dos gestores públicos, responsáveis pela aplicação e idealização de novas soluções para a melhoria da Mobilidade Urbana nos municípios.

O estudo permitiu visualizar através de indicadores de Mobilidade Urbana dos municípios inseridos no Programa de Desenvolvimento Institucional Integrado – PDI e apoiados pelo TCE/MT, as alterações sucedidas nos índices de Mobilidade Urbana em cada município no período de 2015 a 2017.

Além disso, é necessário ressaltar que dos 23 (vinte e três) municípios apoiados pelo TCE/MT e firmados no Programa de Desenvolvimento Institucional Integrado – PDI, apenas o município de Sapezal possui o Plano de Mobilidade Urbana. A Política Nacional de Mobilidade Urbana exige que os municípios maiores de 20 mil habitantes, elaborem o Plano de Mobilidade Urbana. Nesse contexto, a maior parte dos municípios que apresentam uma população acima de 20 mil habitantes no estado de Mato Grosso, não dispõe do Plano de Mobilidade Urbana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, M. H.; NETO, B. V. C.; BANEVICIUS, M.; LEITE, C. C. *Indicadores de Desempenho como Subsídio à Implementação da Política Estadual de Gestão Documental: a Experiência Paulista*. Revista do Arquivo, n.03, p.01-22. São Paulo – SP, 2015. Disponível em: < http://www.arquivoestado.sp.gov.br/revista_do_arquivo/03/pdf/ASSIS__Marcelo_H__et_al__indicadores_de_desempenho_como_subsidio_a_implementation_da_politica_estadual_de_gestao_documental__a_experiencia_paulista.pdf>. Acesso em: 02 junho 2018.
- BRASIL. *Ministério das Cidades. Indicadores de efetividade da Política Nacional de Mobilidade Urbana*. Brasília – DF, 2016, 112 p.
- BRASIL. *Ministério das Cidades. Política Nacional de Mobilidade Urbana*. Brasília – DF, 2013, 37 p.
- BOARETO, R. *A política de mobilidade urbana e a construção de cidades sustentáveis*. Revista dos Transportes Públicos – ANTP, São Paulo –SP, Ano 30/31, pag. 143-160, 2008.
- CAMPOS, Helnatã Duarte; et. al. *A Inovação na Gestão Pública e a Eficiência dos Serviços Prestados aos Cidadãos*. Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento. Edição 05. ano 02, vol. 01. p. 309-318, julho de 2017.
- CARVALHO, C. H. R. *Mobilidade Urbana: Avanços, Desafios e Perspectivas*. Livraria IPEA, Brasília – DF, capítulo 14, pag. 345-361, 2013.
- CAVALCANTE, P. L.; CAMÕES, M. R. S. *Gestão Pública no Brasil: As inovações configuram um novo modelo?*. In: VII Congresso CONSAD de Gestão Pública, painel 31/099, 2015, Brasília – DF, 2015, pag. 01-22.
- CONFEDERAÇÃO NACIONAL DE MUNICÍPIOS – CNM. Brasília - DF: *Mobilidade urbana municipal: A gestão do trânsito e o plano de mobilidade - Coletânea gestão pública municipal: Gestão 2017-2020*. 2016. 84 p.
- CORRÊA, R. C. *O público e o privado na gestão pública*. 3ª ed. ver. atual. Florianópolis - SC: Departamento de Ciências da Administração / UFSC. Brasília – DF. CAPES: UAB, 2014, 76p.
- FONSECA, João José Saraiva da. *Metodologia da pesquisa científica*. Ceará: Universidade Estadual do Ceará, 2002.
- GIL, A. C. *Como elaborar projeto de pesquisa*. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002, 176p.
- MARCONI M.; LAKATOS, E. *Metodologia do trabalho científico*. 6ª ed. São Paulo, SP: Atlas, 2003.
- OLIVEIRA, C. L. *Um apanhado teórico-conceitual sobre a pesquisa qualitativa: tipos, técnicas e características*. (UNIOESTE) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Letras. Cascavel – PR, pag.01-16, 2008. Disponível em:< <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3122/2459>>. Acesso em: 29 de novembro de 2018.
- RAUPP, F.M.; BEUREN, I.M. *Metodologia da pesquisa aplicável às ciências sociais*. In. BEUREN, I.M. (Org.). Como elaborar trabalhos monográficos em contabilidade: teoria e prática. 3.ed. São Paulo: Atlas, 2006. Cap.3, p.76-97.
- SANTOS, N. S. F.; NOIA, A. C. *Mobilidade Urbana e Política Pública: Uma análise das ações realizadas pelo poder público na cidade de Itabuna*, Bahia. In: V Semana do Economista e V Encontro de Egressos, Transformações Regionais: 50 Anos do curso de Ciências Econômicas da UESC, GT 3 – Economia Solidária, Economia da Cultura e Políticas Públicas, 2015, pag. 01-20.
- SILVA, J. R.; ALMEIDA, C. D.; GUINDANI, J. F. *Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas*. In: Revista Brasileira de História & Ciências Sociais, Porto Alegre – RS, ano I, número I, pag. 01-15, Julho, 2009.
- SOUSA, M. C. FILHO, R. R. P. *A importância do planejamento para a gestão pública do espaço urbano sustentável*. In: Revista IDEA, Uberlândia – MG, v. 8, n. 1, pag. 01-11, 2017.
- TRIBUNAL DE CONTAS DO ESTADO DE MATO GROSSO - TCE/MT. *PDI - Programa de Desenvolvimento Institucional Integrado*: TCE-MT promovendo soluções inovadoras, na linha de sua missão orientadora, compartilha com os fiscalizados a experiência adquirida a partir da adoção do planejamento estratégico e de novas tecnologias, para a eficiência da administração pública. Cuiabá – MT, 2013. 160p.

oficina *sobre*território

um estudo sobre os Areais de Itaguaí

BEATRIZ CARNEIRO

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

Contato: beatrizmcarneiro@gmail.com

A Semana de Arquitetura

Iniciada em 2006, a Semana de Arquitetura da PUC-Rio — intitulada *Ser Urbano* — acontece anualmente com a reunião de alunas e alunos de diferentes períodos do curso interessados em propor discussões acerca do campo da arquitetura. Desde sua criação, o *Ser Urbano* explora a partir de um espectro interdisciplinar o debate da teoria e do projeto em mesas de discussão, palestras, exibição de filmes e montagem de pavilhões, dentre outras ações. A principal intenção é suscitar, através da conjugação de diferentes falas e opiniões dos convidados (internos e externos ao departamento), um pensamento crítico sobre a questão que está sendo abordada na edição.

Para o ano de 2018, foi proposta a temática do território, tendo em vista as complexidades e tensões que envolvem esse assunto, sobretudo em ano de eleições presidenciais. A partir do desbrincamento do conceito de território, com falas de arquitetos, sociólogos, jornalistas, ativistas sociais e artistas plásticos, os estudantes propuseram o mapeamento de questões que giram em torno da sua condição contemporânea, como lugar de fala, discurso de ódio e espaços de repressão.

Além disso, foi proposto também pela comissão de alunos dessa edição, em conjunto com jovens arquitetos — ex-alunos da PUC-Rio e pioneiros do *Ser Urbano* —, uma oficina que se debruçasse sobre os Areais de Itaguaí, Região Metropolitana do Rio de Janeiro, principal área de onde é extraída a areia utilizada na construção civil carioca.

Neste sentido, o ensaio visa documentar o trabalho desenvolvido durante a oficina e as discussões levantadas durante os dias de imersão no assunto. O desenvolvimento da oficina como produção de conhecimento pode, dessa forma, se tornar parte de um amplo escopo de pesquisa sobre os Areais de Itaguaí, como experiência experimental e acadêmica.

A oficina

Para o estudo dos Areais de Itaguaí, a oficina sobre território aconteceu como um workshop de quatro dias no campus da PUC, uma semana antes ao *Ser Urbano* 2018. Durante esse período, os estudantes participantes — tanto internos da PUC quanto de outras faculdades de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro — se reuniram em quatro grupos de cinco pessoas

Programa da Semana de Arquitetura e Urbanismo PUC-Rio 2018. O programa é dividido em dias e horários, com eventos como mesas redondas, palestras e exposições. O tema central é o território.

Data	Evento	Local
7/11	13:00 abertura com VERÔNICA NATYVIDADE	Áula 100
7/11	16:00 mesa redonda com MARIA ALICE DE CARVALHO	Áula 100
7/11	19:00 mesa redonda com GUILHERME FERREIRA	Áula 100
8/11	13:00 mesa redonda com FRIETA FERREIRA	Áula 100
8/11	16:00 mesa redonda com EXODUS DE OLIVEIRA	Áula 100
8/11	19:00 mesa redonda com OCO	Áula 100
9/11	13:00 mesa redonda com KARMEN LETICIA	Áula 100
9/11	16:00 mesa redonda com LUCAS FAULHABER	Áula 100
9/11	19:00 mesa redonda com METRO ARQUITETOS	Áula 100

Cartaz da Oficina Sobre Território. O cartaz anuncia a abertura dos eventos em 31 de outubro e 1º de novembro. O tema é o território e a extração de areia.

OFICINA SOBRE TERRITÓRIO

CONVERSAS ABERTAS

Gostariamos de convidar todos a participarem das zonas de conversa oferecidas pela oficina sobreTERRITÓRIO. Os eventos ocorrerão nos dias 31 de outubro e Primeiro de novembro.

Data	Evento	Local
31/10	18H ABERTURA	Áula 100
31/10	19H "Considerações sobre a posição geográfica de Itaguaí"	Áula 100
01/11	16H "Itaguaí e Sociofísica / Mes das Bóias: Condição e Transformação da Paisagem da Ilha da Madaloca, Itaguaí"	Áula 100
01/11	17H "Subsídios para o Desenvolvimento e População"	Áula 100

somadas a dois ou três arquitetos para proporem e apresentarem um projeto para a área, repensando o papel da construção civil, tendo em vista a extração de uma das suas principais matérias-primas: a areia que se tornará concreto e reboco.

A programação foi iniciada com falas de inserção abertas a todos os ouvintes interessados sobre a questão. Foram convidados o professor de Geografia da UERJ (Universidade Estadual do Rio de Janeiro) Luiz Jardim de Moraes Wanderley, cuja fala intitulada “*Considerações sobre a posição geográfica de Itaguaí*” localizou problemáticas da região a partir de suas atividades de extração e de formação de cidade; a professora de Arquitetura da UFRRJ (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro) Denise de Alcântara que apresentou sua pesquisa acadêmica “*Nós nas redes: Conflito e Transformação da Paisagem da Ilha da Madeira, Itaguaí*” sobre o crime ambiental produzido pela atividade extrativista; e o professor e diretor do DAU (Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio) Otavio Leonídio com a fala “*sobre paisagem: Intervenções e Provocações*” que instigou os participantes pela busca de um projeto crítico-teórico nas suas produções.

Continuada a programação, alunos e arquitetos visitaram o Areal do Futuro, um dos tantos que compõem a extração de areia de Itaguaí, guiados pelo seu proprietário. No local, os envolvidos puderam entender um pouco sobre a complexa paisagem decorrente da atividade, sua ocupação no espaço e como se dá o processo de trabalho. Foi possível, dessa forma, elucidar o percurso da areia, desde sua extração até seu convencional contato com a profissão do arquiteto: a obra.

A visita permitiu ainda a identificação do contexto geo-espacial dos areais: cada propriedade extrativista é privada e ocupa largas metragens quadradas, onde são abertas piscinas — dada a sua localização sobre o aquífero Piranema, que abastece parte do Rio de Janeiro — para a implantação de máquinas que bombeiam a areia e despejam ali um subproduto da extração: o sulfato de alumínio. O cenário de águas cristalinas é desmistificado pela sua severa poluição e pelo consequente comprometimento do lençol freático da área. Além disso, o eventual esgotamento dessas piscinas gera a necessidade de abertura de novas fendas, numa contínua apropriação e recorte do espaço, enquanto as lagoas desativadas se transformam em áreas de lazer e, até mesmo, em cenário para a filmagem de novelas.

É ainda característica da atividade a mão de obra escassa necessária para sua realização. Em torno de cinco homens

manipulam as poucas máquinas que ocupam vastas paisagens e fornecem diretamente para caminhões da construção civil a areia extraída, também geralmente controlados pelo sexo masculino. A mínima densidade demográfica e a total ausência de mulheres coloca em questão as condições daquele trabalho que é ainda problematizado pelo expresso desejo do proprietário de desativação de parte do seu areal para a construção de um conjunto habitacional no local.

As propostas

As propostas desenvolvidas pelos quatro grupos divergiram em escala e enfoque da problemática do território, tendo sempre em vista a arquitetura como um dos combustíveis geradores do sistema explorado.

O primeiro grupo **1** fez uma pesquisa sobre a presença, ainda que implícita, da areia ali extraída nos contextos industriais, econômicos, sociais e infraestruturais de Itaguaí e Seropédica. Foi descoberto, com isso, o caráter oculto desse substrato nos problemas por ele gerados como atividade extrativista, tanto na atuação de milícias que controlam muitos desses areais, quanto nos impactos na paisagem e na saúde da população. Tal análise embasou a proposta de elucidar todas as nuances que compõem o exercício de extração, em especial a violência nela inserida, através da implantação de uma correia transportadora de larga escala.

A esteira proposta seria capaz de conduzir não apenas a areia como substrato, mas principalmente como produto de um sistema velado e complexo, a qualquer lugar do planeta. O objeto de transporte personifica o anonimato das pessoas que fazem parte desse sistema e do percurso da areia que pouco se sabe de onde vem e para onde vai. Em paralelo ao projeto que acusa esse controle oculto da extração, uma análise do sociólogo Roland Barthes: “De um lado, a matéria bruta, telúrica, e, de outro, o objeto perfeito, humano; e, entre esses dois extremos, nada: apenas o trajeto vigiado (...)” (BARTHES, 2006 apud WISNIK, 2018, p. 37), sobre a importância do trajeto altamente vigiado e suprimido para que o produto final continue sendo consumido.

A partir de outra abordagem, o segundo grupo **2** destrinchou a previsão de construção de um conjunto habitacional do programa *Minha Casa, Minha Vida* em parte do areal já saturado pela extração. A questão principal girou em torno de como a escala humana cotidiana poderia se dar, a partir da



arquitetura, num espaço sensivelmente árido e com a evidente pressão imobiliária sobre áreas periféricas pouco propícias à construção. Por isso alicerçado, foi iniciada uma pesquisa sobre o cenário mutável do local com a contínua abertura e fechamento de lagoas e o cruzamento desses recortes crescentes com a possível implantação do programa. O grupo especulou, com isso, um componente arquitetônico composto por módulos que ocupam a paisagem de forma aleatória e incessante, assim como fazem as piscinas. De fato, a premissa do “edifício” é a perseguição pelas carcaças das máquinas de extração abandonadas após o desativamento dessas fendas.

Como arquitetura, o sistema acontece em altura, o que garante a permanência da paisagem, cada vez mais caótica, dada a continuidade da extração de areia. Consequentemente, con-

serva-se a possibilidade de construção do próprio componente arquitetônico, personificando o ciclo vicioso presente na relação entre demanda e extração. Além disso, a estrutura proposta não passa por um processo de especificação de usos ou fachadas, questionando a produção genérica de cidade hoje, em especial no caso de conjuntos habitacionais de programas governamentais.

Já o terceiro grupo **3** explorou a atmosfera do local, entendendo a ausência de referências, escala e de uma memória coletiva, identificada somente pela presença do seu maquinário perene e dos veículos que realizam a retirada da matéria-prima. A partir disso, foi criada uma narrativa baseada na expansão do areal para toda a região que, então, é murado e transformado numa espécie de parque ecológico.

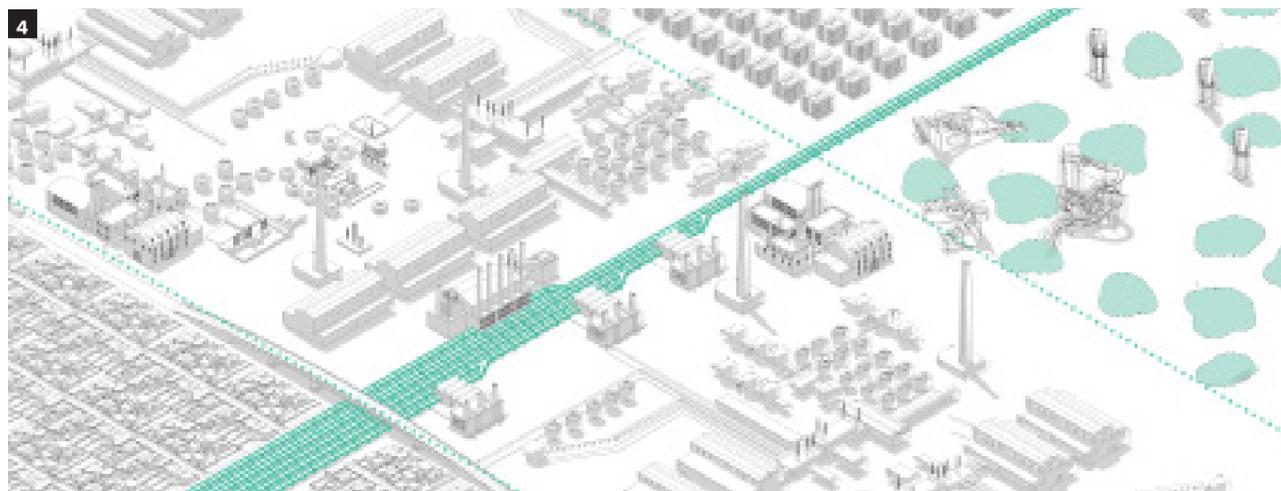


Figura 1: Programação do Ser Urbano 2018 com o tema sobreterritório, divulgação Ser Urbano 2018

Figura 2: Programação das falas iniciais da oficina sobreterritório, divulgação Ser Urbano 2018

Figura 3: Visita ao Areal do Futuro, Itaguaí. Novembro de 2018, cedida pela autora

Figura 4: Perspectiva isométrica do cenário proposto, produzida pelo Grupo 1, cedida pela autora

Figura 5: Colagem com a proposta de intervenção, produzida pelo Grupo 2, cedida pela autora

Figura 6: Colagem com a proposta de intervenção, produzida pelo Grupo 3, cedida pela autora

Figura 7: Perspectiva isométrica do cenário proposto, produzida pelo Grupo 4, cedida pela autora

Em diálogo com o fato de que eventualmente os areais são cenário para a filmagem de novelas pela sua paisagem “paradisiaca”, o grupo propôs a construção do parque como um espetáculo distópico que potencializa a relação de servidão entre a região metropolitana e a metrópole através do turismo. Dessa forma, é representado o turismo do capital, cuja relação pouco questiona o abandono público-social típico de áreas periféricas que se tornam cenários do entretenimento. Ou ainda, o desconhecimento sobre os tantos processos, muitas vezes cruéis e violentos, que geram os produtos finais que chegam à metrópole incólumes.

Por fim, o quarto grupo explorou a relação de positivo-negativo entre a atividade extrativista e a construção civil, tendo em vista os consequentes binômios por ela gerados. Foi proposto um contexto em que o processo de extração da areia produz, no mesmo espaço-tempo, um edifício genérico, espacializando as incongruências identificadas. Para cada montante de terra retirado, um proporcional montante de cidade é gerado, dado o contínuo ciclo entre a falácia da infinitude do recurso natural — e da incompreensão sobre os processos que cercam a extração — e as ininterruptas demandas de um tecido urbano permanentemente sedento por mais ocupação.

A busca pelo desvelamento do sistema, através da própria arquitetura, coloca a areia como matriz condicionante da produção urbana, instantaneamente espacializada como produto final através do concreto. Não somente isso, o projeto também coloca em questão o *modus operandi* da relação humana com o meio-ambiente e o território, reduzidos a meros recursos para o já inflado crescimento urbano, em especial sob a ótica dos arquitetos que são agentes de transformação da cidade.

Conclusão

As propostas desenvolvidas após a visita, palestras e discussões em grupo foram apresentadas no campus da PUC-Rio, durante um evento aberto que deu início à nona Semana de Arquitetura e Urbanismo da Universidade. Arquitetos e estudantes explicaram motivações que impulsionaram cada projeto e juntos questionaram a participação da arquitetura e da construção civil em um processo tão danoso para a população, a paisagem e o território de Itaguaí e do raio metropolitano do Rio de Janeiro, direta ou indiretamente.

O fazer urbano posto em questão ressalta como a construção traz consequências para a própria vida, como ambiente ecológico e como condições de trabalho, especialmente num país como o Brasil que possui metrópoles infladas e uma larga política de cidades planejadas. Por isso, é necessário levantar de certa forma os meios e relações que possibilitam e repetem a ideia de “progresso” atrelada ao mercado imobiliário.

Para todos os grupos prevaleceu o caráter utópico das iniciativas que, de certa forma, ressalta o contexto quase fictício de um areal, ainda que cada proposta tenha uma direção específica de questionamento sobre o sistema de extração. Nesse sentido, entende-se a dependência da atividade extrativista e, por isso, a escolha pelo absurdo como forma de destacar o processo e dar luz aos aspectos violentos e velados que a sustentam.

1.

Grupo 01 formado por: Gabriel Martucci (UFRJ), Julia Maria Bethlem (PUC-Rio), Julia Pinho (PUC-Rio), Michel Zalis (PUC-Rio), Ricardo Kranen (UFRJ) e os arquitetos André Velloso (ArqBr), Cauê Capillé e Luísa Bogossian (Estúdio Guanabara).

2.

Grupo 02 formado por: Beatriz Carneiro (PUC-Rio), Bruno Bins (PUC-Rio), Gabriel Nigri (UFRJ), José Luis da Costa (PUC-Rio), Mateus Leoni (PUC-Rio), Yasmin Anefalos (UFRJ) e os arquitetos André Cavendish (GRU.A) e Juliana Sicuro (OCO).

3.

Grupo 03 formado por: Julia Daher (UFRJ), Larissa Lima (PUC-Rio), Leonardo Filippo (PUC-Rio), Letícia Nasser (PUC-Rio), Mariana Maciel (UFRJ), Thaís Aquino (PUC-Rio) e os arquitetos Rodrigo Bocater (RVBA Arquitetos), e Vitor Garcez (OCO).

4.

Grupo 04 formado por: Antonio Machado (UFRJ), Federica Linares (PUC-Rio), Julia Rittscher (PUC-Rio), Maria Vitória Martins (PUC-Rio), Pedro Brito (PUC-Rio), Renata Lopes (PUC-Rio) e os arquitetos Caio Calafate (GRU.A), Danilo Filgueiras (Estúdio Guanabara) e Pedro Varella (GRU.A).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

WISNIK, Guilherme. *Dentro do Neveiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas*. São Paulo: UBU Editora, 2018.

Olhares

A seção olhares desta edição traz a percepção da cidade do Rio de Janeiro através das lentes de um grupo de alunas e alunos intercambistas da PUC-Rio oriundos de diversos países do mundo e com diferentes interesses acadêmicos.

Registros mundanos e habituais de uma cidade solar, por vezes esquecida de seus próprios habitantes, mas que, todavia, teima em seduzir olhares estrangeiros.

GIULIANA POLIZZI
Itália

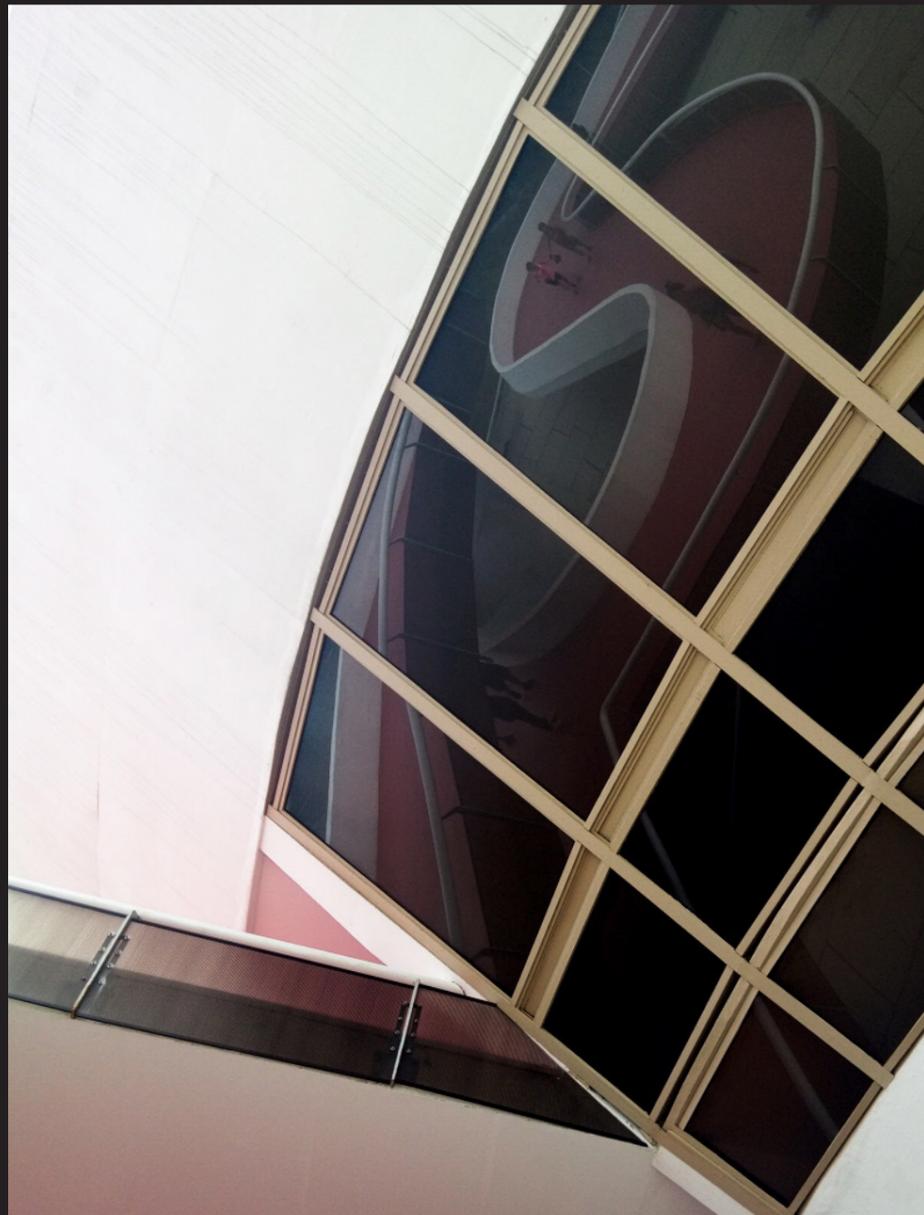




GÉROMINE GUEDES
França

GÉROMINE GUEDES
França



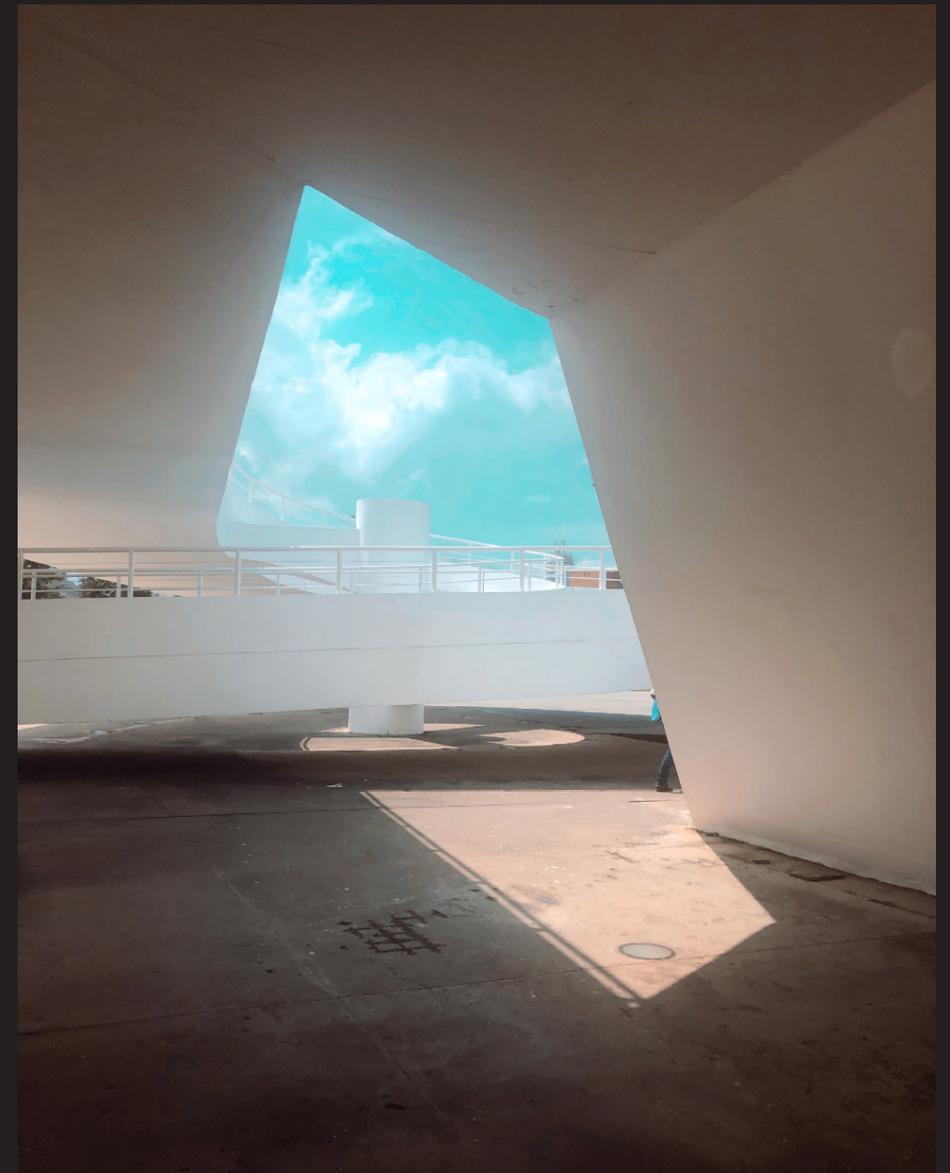


LOTTE FLORA ARNASZUS
Alemanha



LOTTE FLORA ARNASZUS
Alemanha

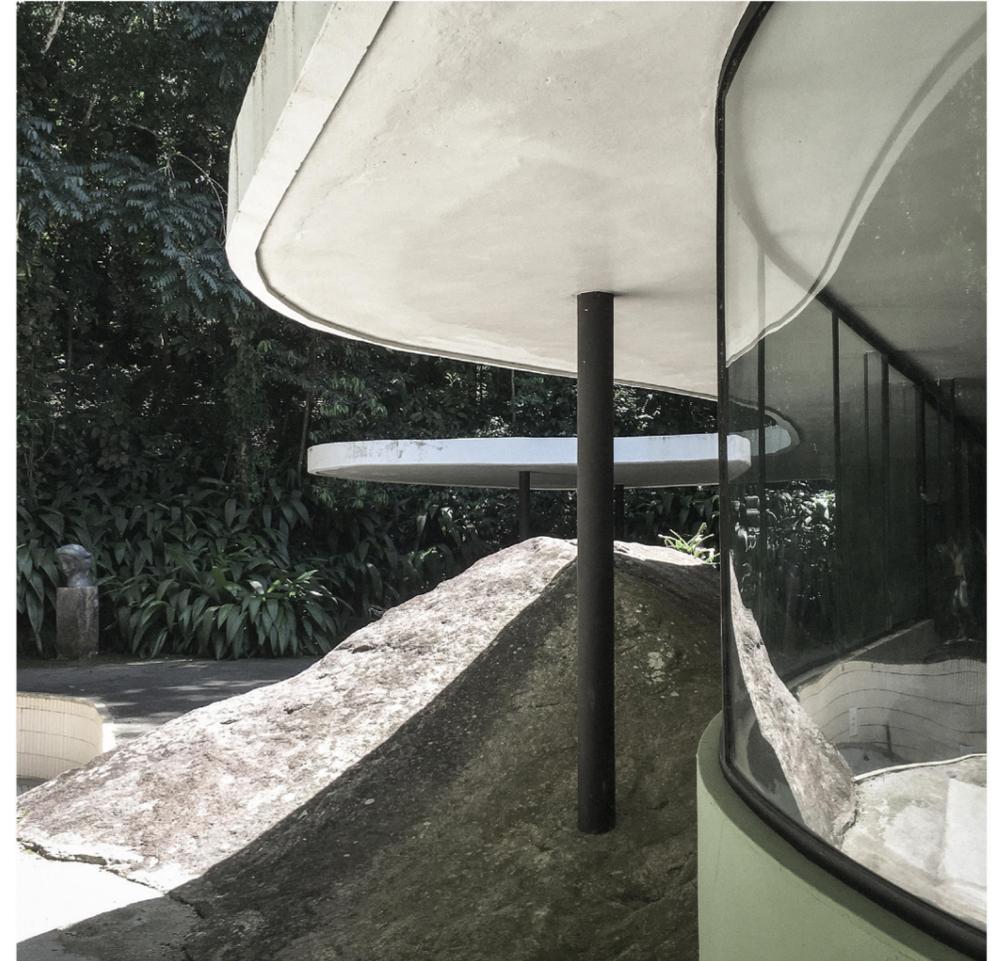
MINNE MENSING
Alemanha



MARINE LE BOUTELLER
França



JOHANNES MIRWALD
Alemanha



JOHANNES MIRWALD
Alemanha

MARINE LE BOUTEILLER
França



MINNE MENSING
Alemanha



MARIA MIKOU
Marrocos



MARIA MIKOU
Marrocos



GIULIANA POLIZZI
Itália

8 Reações para o Depois

Por Luyza De Luca

O livro lançado pelo coletivo ENTRE, no final de 2019, surge com a proposta de questionar a partir de entrevistas, situações e reações a cidade do Rio de Janeiro e as transformações e recortes sofridos a partir do rastro dos megaeventos mais recentes, como a Copa do Mundo, em 2014 e a Olimpíada de 2016. As análises feitas são costuradas com base em oito situações urbanas que ilustram as reações propostas. Com o apoio de grandes nomes importantes no debate urbano da cidade, o livro desenvolve uma espécie de investigação social sobre os efeitos colaterais desse emaranhado de desapropriações, riscos e disfunções.

O ENTRE é um grupo independente de pesquisa em arquitetura surgido em 2009 que, através de relatos verbais, verifica e analisa o meio urbano e social e seus consequentes atravessamentos. Os temas abordados por eles enfatizam a contemporaneidade das cidades e o seu processo de transformação. Com o desejo de traçar um paralelo entre a escola de arquitetura e a prática profissional, o coletivo já colaborou com bienais de arquitetura, publicações e eventos acadêmicos, entre eles o *Ser Urbano*, organizado pela PUC-Rio.

Desenvolvido em três camadas, a publicação consegue expandir o vocabulário em uma sequência de eventos que colocam a prova toda a gestão urbana carioca. A divisão em reações, relatos verbais e situações, nessa ordem, nos põe a par desse processo de transformações. As reações como **demarcar, colonizar, evocar, fissurar, estacar, replicar, amarrar e mascarar** são seguidas pelos depoimentos de Ailton Krenak, Paulo Tavares, Eyal Weizman, Alan Brum, Raquel Rolnik, Keller Easterling, Silvia Federici, Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, respectivamente. Cada uma dessas reações e entrevistas abrem o capítulo para uma situação, trazendo relatos de moradores, lideranças e personagens de cada um desses sítios transformados e tornam a discussão mais íntima e palpável. *Aldeia Maracanã, Minha Casa Minha Vida, Vila Autódromo, Campo da Mina, Porto Vida Residencial, Ilha Pura, Quilombo da Gamboa e Piscina de Canoagem* são as situações que aparecem nesse contexto como forma de embasar e sobretudo, tentar proteger da desintegração social e urbana ilustrada na publicação.

“Como quem segue o fio de um novelo, 8 Reações para o Depois busca desvelar algumas camadas do próprio caminho que percorre, entender os riscos e abrir passagens para uma disciplina que segue em campo minado.” (p. 8)

Com críticas bem demarcadas à gestão urbana, ao papel do arquiteto como agente transformador, à atribuição da iniciativa privada no uso do solo e às desapropriações, a publicação *8 Reações para o Depois* busca, acima de tudo, lançar uma nova visão sobre a relação estabelecida para com o Rio de Janeiro e a atual crise que a cidade se encontra. Longe de querer estabelecer modos de tratamento à cidade, o coletivo procura novos modos de reflexão e compreensão urbana, uma expectativa de anúncio do que poderia e poderá ser a cidade carioca.

REAÇÕES
PARA O DEPOIS
REACTIONS
FOR AFTERWARDS

ENTRE (Coord. Ana Altberg, Mariana Meneguetti e Gabriel Kozłowski) / Editora Rio Books

ENTRE (coordenação: Ana Altberg, Mariana Meneguetti, Gabriel Kozłowski)

Rio Books, 1ª edição, 2019

