

PRUMO

#2

Revista do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio
Ano 2 | nº 02 | dezembro de 2016



ENSINO PARA ARQUITETURA

Ana Luiza Nobre
Ciro Pirondi

Jonas Delecave
Juan Manuel Rois

Mariko Terada
Otavio Leonidio

Reinier de Graaf
Rodrigo Saavedra

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

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

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

Desejo a todos uma ótima leitura.

Maria Fernanda Campos Lemos

Diretora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Puc-Rio

PRUMO N.º 2

Revista do Departamento de Arquitetura
e Urbanismo da PUC-Rio



Departamento
de Arquitetura
e Urbanismo
PUC-Rio

Editoria

Editora Responsável

Ana Paula Polizzo

Editor Adjunto

Silvio Dias

Conselho Editorial

Abílio Guerra

Ana Luiza S. Nobre

Ana Paula Polizzo

Claudia P. Costa Cabral

Fernando Betim

Horacio Torrent

João Masao Kamita

José Kipper Kós

Maria Fernanda Lemos

Rachel Coutinho

Renato Anelli

Roberta Krahe Edelweiss

Rosângela Cavallazzi

Sylvia Fischer

Tamara Cohen Egler

Teresa Valsassina Heitor

Colaboradores deste Número

Fernando Espósito

Autoria dos Artigos

Ana Luiza Nobre

Anita Belén Oyarzún

Ciro Pirondi

Constanza Cabezas

Gabriel Kozlowski

Jonas Delecave

Juan Manuel Rois

Juan Pablo Rioseco

Maria Cau Levy

Mariko Terada

Michel Masson

Otávio Leonidio

Patricio Aguirre

Reinier de Graaf

Rita D'Aguilar

Rodrigo Saavedra

Vitor Pena

Estagiários

Kamissy Poletto

Lucas Coelho Netto

Mariana Netto

Edição / Revisão

Tema Editoração

Algo Mais Soluções Editoriais

Projeto Gráfico e Diagramação

Estúdio Insólito

Ilustração da capa:

Silvio Dias

Fotografias

Carolina Triches

Zeca Osorio

--

E-mail: arqprumo@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.

Índice

EDITORIAL	06	ARTIGO TRADUZIDO	84
		<i>Eu vou aprender você</i> <i>Arquitetura</i> por Reinier de Graaf	
<hr/>			
WORKSHOP	08	DEPOIMENTO	92
<i>Play, cut, mute -</i> por Ana Luiza Nobre		<i>Aprender Architectura</i> por Rita D'Aguilar	
<hr/>			
ARTIGO	16	DEPOIMENTO	98
<i>As Travessias pela América: Aprender Arquitetura e Design através de uma experiência poética</i> por Rodrigo Saavedra		<i>Precisão por especificidade</i> por Gabriel Kozlowski	
<hr/>			
ARTIGO	34	DEPOIMENTO	102
<i>Cátedra Rois</i> por Juan Manuel Rois		<i>Projeto MADE: Uma experiência de investigação-AÇÃO</i> por Grupo MADE	
<hr/>			
ARTIGO	44	DEPOIMENTO	110
<i>Y-GSA – o treinamento prático em atelier integrado no Japão</i> por Mariko Terada		<i>Goma Oficina: horizontalidade, troca e aprendizagem contínua</i> por Vitor Pena e Maria Cau Levy	
<hr/>			
ARTIGO	50	RESENHA	116
<i>O ensino da arquitetura ou a crise silenciosa</i> por Ciro Pirondi		<i>Retracing the Expanded Field: encounters between art and architecture</i> , de Michel Masson	
<hr/>			
ARTIGO	58	OLHARES	122
<i>John Heiduk e os mundos da Cooper Union</i> por Jonas Delecave			
<hr/>			
ARTIGO	68	LEITURAS	128
<i>Arquitetura, digo, Não-Arquitetura</i> por Otavio Leonidio		<i>Guerra dos lugares</i> , de Raquel Rolnik <i>Arquitetura em diálogo</i> , de Alejandro Zaera-Polo	

Editorial

Antonio Sena

A partir da década de 1960, o campo da Arquitetura se permite contaminar de forma intensa e contínua pela pluralidade contemporânea. Aproximando-se principalmente da Filosofia, da Psicologia e da Linguística, constrói borramentos através dos quais ultrapassa o projeto moderno sem, contudo, abandoná-lo plenamente, buscando definir qual seria o novo lugar que caberia aos arquitetos nas sociedades pós-industriais. Respostas claras não foram alcançadas. No entanto, guiados pelo estabelecimento de um campo teórico muito polifônico — com linhas de pensamento até mesmo contraditórias —, fomos desmontando certezas modernas e abrindo espaço para que novas questões surgissem, mapeando possibilidades, tornando mais complexas as relações entre teoria e prática, sublinhando a necessidade de questionarmos os caminhos abertos desde o iluminismo para a relação homem-natureza, gerando interações inovadoras entre a arquitetura, a sociedade, suas cidades, a tecnologia e o objeto arquitetônico.

Neste segundo número da Revista PRUMO, propomos questionar como tal pluralidade e complexidade alteraram os processos de formação do arquiteto; como a ausência de certezas e a polifonia perceptível no mundo de hoje constituíram novas práticas nas escolas de Arquitetura. Para tanto, convidamos pesquisadores, professores e jovens arquitetos para falarem sobre suas pesquisas e experi-

ências como docentes, alunos e profissionais do campo da Arquitetura. Como previsto, as abordagens que nos foram oferecidas mostraram-se bastante diversificadas, indo desde descrições breves de metodologias de ensino a inquietações sobre os limites da Arquitetura.

Correndo o risco de parecer negar a imensa interação e troca entre professores e alunos que conforma um processo educacional eficiente e efetivo, a revista foi dividida em duas seções principais, abrigando, a primeira os artigos de pesquisadores e professores; e a segunda, depoimentos de arquitetos recém-formados. Uma última seção, neste número nomeada como PRUMO Indica, expõe uma resenha crítica.

Em comum a todos os textos, notamos a tentativa honesta de trazer a complexidade e a multiplicidade contemporâneas para os procedimentos de ensino e a prática profissional. Tal aproximação é perceptível desde o primeiro texto, no qual Ana Luiza Nobre (PUC-Rio) expõe a interessante experiência desenvolvida em um workshop capitaneado pelo artista albanês Anri Sala, que propôs uma investigação sonora no edifício do Conjunto Habitacional Marquês de São Vicente, projeto de Affonso Reidy, unindo alunos do Departamento de Arquitetura da PUC-Rio com alunos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Nos textos seguintes, o predomínio das experiências pedagógicas baseadas em variações do que chamamos de ateliê integra-

do parece sublinhar um entendimento que busca transferir a complexidade contemporânea para a própria estrutura organizacional das aulas de projeto, tornando-a quase que visível para o aluno ao mostrar o projeto como um processo que envolve diferentes saberes e escalas diversas de aproximação. Essas experimentações nos são mostradas de diferentes formas nos textos de Rodrigo Saavedra (PUC Valparaíso - Chile), Juan Rois (UNR - Argentina) e de Mariiko Terada (Y-GSA - Japão). Explicação semelhante é feita por Ciro Pirondi (Escola da Cidade - São Paulo), que expõe a imbricação percebida entre a configuração da organização em ateliês multidisciplinares e a crise que a arquitetura e a sociedade brasileira enfrentam. Já Jonas Delecave, jovem pesquisador que investigou a experiência de ensino de John Hejduk na Cooper Union, e Otavio Leonidio (PUC-Rio), analisando o encaminhamento dado aos trabalhos de conclusão de curso de seus orientandos na graduação, transitam igualmente pela ideia de complexidade e rompimento das esferas do saber ao colocar em questão a autonomia do campo arquitetônico, aproximando-o, principalmente, das experimentações artísticas. Concluindo a primeira seção, Reinier de Graff, em tradução de artigo publicado na revista americana Volume, expõe sua visão do lugar singular ocupado pelo arquiteto no campo da produção contemporânea, propondo que esse posicionamento resulta, principalmen-

te, da complexidade percebida no embate entre aprendizado e ensino, teoria e prática, academia e campo de trabalho.

As falas dos arquitetos recém-formados formam um painel em si mesmo polifônico, que passa pela compreensão do desenho como manifestação de memória e pensamento no texto de Rita D'Aguilar (egressa da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa), pela constatação de Gabriel Kozłowski (egresso da PUC-Rio) sobre a frágil formação em Urbanismo oferecida nos cursos de graduação das universidades brasileiras e que culmina com a significativa convergência na valorização do trabalho em grupos (coletivos), voltado para a comunidade e para modos de produção alternativos, exposta nas narrativas do grupo chileno MADE (egresso da Puc-Valparaíso) e do coletivo paulistano Goma Oficina (egresso da Escola da Cidade).

Na seção final, PRUMO indica, Michel Masson nos oferece uma resenha sobre o livro *Retracing the Expanded Field*, que aborda os 30 anos do surgimento da conceitualização de campo ampliado, importante instrumento para pensar os limites incertos entre os diferentes campos do saber na contemporaneidade.

Agradecemos a todos os colaboradores e esperamos que a leitura deste segundo número da revista PRUMO se configure como um incentivo ao questionamento dos modos de ensinar e pensar arquitetura.

PLAY,

CUT,

MUTE





ANA LUIZA NOBRE
Professora do Departamento de Arquitetura e
Urbanismo da PUC-Rio.
Contato: nobre@puc-rio.br

A proposta de realizar um workshop com o artista albanês Henri Sala ¹ surgiu da convergência de vários fatores: um convênio de cooperação assinado entre a PUC-Rio e o Instituto Moreira Salles; a oportunidade de contar com a presença do artista no Rio (em função de uma exposição a ser realizada no IMS em 2016); e o desejo de aproximação entre o Departamento de Arquitetura e Urbanismo, o Departamento de Letras e o Instituto de Estudos Avançados em Humanidades da PUC-Rio.

O desafio foi aceito com rapidez e interesse surpreendentes pelo artista.

[...] many thanks for your thoughts, I'm sure that there is a lot of common points to pull off something that makes sense in relation to the local context. We can start a conversation as you suggest, based on some material that you can gather and from there develop a couple of options/ directions to choose from.

Para dar partida ao trabalho, fiz então uma pré-seleção de espaços críticos na cidade, sobre os quais reuni algumas imagens e informações, enviadas por e-mail a Berlim. A pré-seleção privilegiou espaços e áreas da cidade marcados por intensos processos de transformação urbana, como: canteiros de obras paralisados na área portuária; casas em processo de remoção; a Rocinha e o conjunto habitacional Marquês de São Vicente, mais conhecido como "Minhocão". Acrescentei uma sugestão de título (*Play, pause, mute*) e fiquei acompanhando ansiosamente o *download* via *wetransfer*.

1.

Nascido em Tirana, Albânia, em 1974, vive atualmente em Berlim. Estudou em Tirana e em Paris, expôs na Bienal de Veneza (em 1998 e em 2003), na Bienal de São Paulo (em 2002 e em 2010), na Serpentine Gallery de Londres (em 2011), no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (em 2004) e em outros espaços. Seus filmes e vídeos expressam preocupações políticas e mostram uma sensibilidade particular voltada para a arquitetura e para as questões urbanas, com foco em situações envolvendo o abandono e a degradação. Alguns de seus trabalhos mais conhecidos são *Dammi i colori*, de 2003 (uma entrevista itinerante com o prefeito responsável pelo projeto de revitalização da cidade de Tirana), *Long sorrow*, de 2005 (filmado no conjunto habitacional homônimo, em Berlim), e *Answer me*, de 2008 (filmado numa cúpula geodésica projetada por Buckminster Fuller, em Berlim).



Grupo em visita ao Minhocão.

A resposta demorou dois longos meses. Imagino que tenha pesado na decisão algo que tratei de valorizar no resumo enviado: o corte brutal no edifício modernista por um túnel acústico construído no período militar. O objeto escolhido, afinal, não poderia se mostrar mais próximo de vários temas caros a Sala: expressa tanto o utopismo da arquitetura moderna quanto o seu colapso, guarda uma relação profunda com o contexto político e social local e inclui um elemento que tensiona de maneira inusitada a relação entre espaço e som.

What about titling it: Play, Cut, Mute?

Perfeito.

O próximo passo foi pensar num formato que acomodasse o tempo e os recursos disponíveis, as agendas de todos e o calendário acadêmico. O objetivo era oferecer uma abertura no cotidiano tantas vezes massacrante da vida acadêmica. E do ponto de vista do IMS, uma nova perspectiva para os projetos educativos. Em conversas com Ana Kieffer e Karl-Erik Schollhammer, professores do Departamento de Letras e corresponsáveis pela organização, ficou decidido que o *workshop* seria formalizado academicamente como uma disciplina de 1 (um) crédito aberta para os alunos da graduação e da pós-graduação no formato de um seminário

especial do Instituto de Estudos Avançados de Humanidades, pelo qual eu seria responsável. O limite seria de quinze alunos e a duração de um mês (com o início marcado para duas semanas antes da chegada de Sala e o término para duas semanas depois de sua partida). O objetivo: "a partir da análise dos trabalhos do artista albanês Anri Sala e do encontro com o mesmo, explorar a relação entre som e espaço/arquitetura por meio de uma experiência de "escrita sonora" no Conjunto habitacional Marquês de São Vicente (conhecido como "Minhocão"), na Gávea. Trata-se de conjunto habitacional que, seguindo os princípios e os ideais da arquitetura modernista tal como elaborada no Brasil a partir da década de 1930, foi projetado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy para a Prefeitura na década de 1950. O conjunto foi apenas parcialmente construído e seu edifício principal — com cerca de 300m de comprimento —, foi brutalmente cortado por um túnel acústico no final dos anos 1970, durante o regime militar."

Uma apresentação do trabalho do artista para os alunos interessados aconteceu no final do primeiro semestre. *Le clash*. Todos fisgados. O passo seguinte foi fazer a seleção dos alunos, baseada no currículo e na justificativa de interesse dos candidatos que preenchessem dois requisitos básicos: ter fluência em inglês e CR acumulado acima de 7,0.



Grupo sobre o teto do túnel acústico.

Foram selecionados cinco alunos do Departamento de Arquitetura (três da graduação, dois da pós-graduação) além de um pós-doutorando, e três da pós-graduação do Departamento de Letras. Foram ainda incorporados dois alunos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Um grupo bastante heterogêneo, com bagagens, repertórios conceituais e questões distintas, porém complementares. Organizados em subgrupos de quatro, os alunos apresentaram seus temas de interesse e de pesquisa no nosso primeiro encontro, dos quais emergiram três temas centrais relacionados ao nosso objeto de estudo: habitação, cidade e fracasso.

Na sequência, mais dois encontros foram dedicados a um seminário preparatório com convidados externos: uma mesa-redonda sobre a arquitetura de Affonso Eduardo Reidy, com os professores João Masao Kamita (Departamento de História, PUC-Rio) e Luiza Baldan (EAV-Parque Lage); e outra mesa sobre o espaço de Anri Sala, com Heloisa Espada (IMS) e Danusa Depes (Departamento de Letras, PUC-Rio).

Enquanto isso, os alunos foram desenvolvendo suas pesquisas sobre o “Minhocão” com base nos temas destacados para cada grupo, a fim de ter uma apresentação em formato audiovisual para apresentar a Anri Sala. No tempo enxuto de duas semanas, mergulharam em pesquisas bibliográficas tanto na internet quanto em acervos físicos, fizeram visitas de campo com consultas

a moradores (etc.) e prepararam apresentações que discutimos e avaliamos juntos na quarta e última aula antes do encontro com Anri Sala.

Aproximação da obra do artista se deu simultaneamente por meio das discussões que foram se desdobrando a partir dos vídeos que fomos assistindo juntos nos nossos encontros noturnos, que aconteciam numa sala de reuniões do 11º andar do edifício Leme.

You could have them see as many of the films that you wish, besides Ravel Ravel, Unravel, The Present Moment, Long Sorrow, Answer Me, Le Clash and Tlatelolco Clash. Actually, they could of course see these ones too, provided that they have time, because when I use them for the workshop presentation, I will not show them as wholes but only excerpts... I think I will focus on the aspect of music, space and place (as context) in my work and the above films are my examples of choice.

Enfim chegou a data do nosso encontro com Anri Sala. E como a data do workshop acabou coincidindo com um seminário internacional organizado pelo Departamento de Letras, o que seria uma apresentação fechada para um pequeno grupo de alunos acabou como um evento aberto tan-



to para a comunidade acadêmica quanto para convidados externos, todos reunidos num auditório lotado da PUC. Em cerca de 90 minutos, Anri Sala apresentou trechos de vários de seus trabalhos, discutiu seu interesse pelos limites da linguagem e pela falência da sintaxe e apresentou um dos princípios norteadores do seu trabalho: Keep the door of the subjectivity open.

Só então seguimos para a sala de reuniões, na qual cada grupo apresentou a Anri Sala seu trabalho, baseado na investigação prévia sobre o “Minhocão”. Ele comentou cada um com grande interesse e atenção, fazendo críticas e sugestões precisas. Saímos dali com um dever de casa para o dia seguinte: levar uma imagem de um instrumento musical que lembrasse, de algum modo, o Minhocão.

Na manhã seguinte, lá estávamos de novo na PUC. De lá seguimos caminhando para o Minhocão. Até então, Sala somente o tinha visto pelos nossos olhos. E era também a primeira vez que o grupo visitava o edifício junto. O resultado superou todas as expectativas. Durante três horas, percorremos todos os níveis e espaços do edifício, visitamos um apartamento e conversamos com moradores novos e antigos. Mobilizado, Anri Sala fez inclusive sugestões para envolver a cúpula do planetário num dos trabalhos, até que, com o apoio inesperado do síndico, o grupo — àquela altura já acrescido de uma moradora, um funcionário

À esquerda, trabalho final do workshop de Chico Arraes.

Abaixo, still do vídeo “Minhocão”, realizado durante o workshop por Michel Masson, Yan Braz, Chico Arraes e Maíra Fernandes.



Michel Masson

do condomínio e outras três pessoas do IMS (a curadora da exposição, sua assistente e a produtora) — improvisou uma escada para chegar à cobertura do túnel acústico. Que experiência! Quase 500 metros de uma passarela de concreto suspensa entre a mata e o edifício em curva, com a Rocinha à frente e os carros abafados sob os nossos pés. Enquanto alguns de nós caminhávamos com fones à prova de som, outros corriam loucamente sobre as ondas do túnel. Quem poderia imaginar que existisse algo assim bem ali, ao lado da PUC? Como pudemos passar por ali tantas vezes sem ter visto aquilo antes? Seria, afinal, da potência da arte esse experimentar com outros olhos e ouvidos um espaço tão presente no nosso cotidiano?

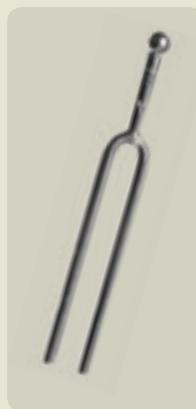
Pausa para almoço. De volta à sala de aula, agora no IMS, discutimos a experiência e conversamos sobre o processo de trabalho de Anri Sala. Por fim, ficou decidido que o produto final do workshop — a ser desenvolvido em grupo ou individualmente — seria um projeto de trabalho sobre o Minhocão que poderia ser audiovisual, fotográfico ou textual (em forma de texto, script ou maquete). Antes de se despedir, Anri Sala comentou as imagens dos instrumentos musicais trazidos pelos alunos e pediu novo desdobramento: imaginar o mesmo instrumento com uma função distinta daquela para a qual é usado.

O exercício foi um grande desafio para todos, em especial para os alunos de Arquitetura, de visão tradicionalmente mais funcionalista. O resultado é o que está aqui. Um conjunto surpreendente de poéticas de subversão, que resultou de uma ação educativa única e inesquecível, nascida de um corpo a corpo com a arquitetura e a cidade.

I think they are interesting approaches and takes on the building, its context, narrative and structure. Attached a photo of our group that I took that day. All the best and please give my regards to everyone, Anri.

O resto — e há muito mais — pensamos em apresentar numa exposição no próprio “Minhocão”. Se possível, dentro de alguns apartamentos, que abrigariam os trabalhos e abriam suas portas para os visitantes numa tarde de domingo, com uma cerveja gelada e o convite a uma boa conversa sobre habitação, cidade, fracasso, poesia, som e espaço...

Exercício com instrumentos musicais. Proposta: escolher um instrumento musical que por algum motivo/alguma razão lembre você do “Minhocão” e transformá-lo ao subverter seu uso original.



DIAPASÃO

Michel Masson

Ressonador acústico em formato de forquilha. Forma-U. Forma-TÚNEL que ressoa uma nota específica e constante ao vibrar quando golpeada contra uma superfície ou um objeto. Tom musical muito puro com grande parte da energia vibracional em uma frequência fundamental.

Túnel acústico

Longa e estreita passagem para o tráfego de veículos através de um edifício modernista, fechada, exceto nas extremidades, com [alguma] proteção acústica. Barulho. Muito barulho contido. Massa constante de som bruto.

Proposta

(ou usando um instrumento musical de maneira incomum)

Cobrir o teto do túnel com milhares de grandes diapasões pendurados. Criar uma instalação sonora [e visual]. Fazer os veículos produzirem outro som por meio do deslocamento de ar provocado por sua passagem. Diapasões metálicos batendo uns nos outros. Dois sons em uníssono.



CORDAS

Yan Braz

Quando fechado à noite para manutenção, o túnel receberia em sua entrada lasers verticais que funcionariam como cordas. Um grupo de motoboys cruzaria e ao tocar as cordas em movimentos livres, produziria sons. Os motociclistas atuariam como músicos. O som seria capturado e projetado para o interior do edifício através de amplificadores colocados em lugares estratégicos. A estrutura do Minhocão seria usada como mesa de som.



GLOCKENSPIEL

Marcela Filizola

Inicialmente eu pensei em um glockenspiel ou um xilofone devido a seus formatos, pois me lembravam o de um túnel. E eu acho que o som que eles fazem, especialmente o glockenspiel por ser um objeto metálico, associa-se bem com o prédio, onde se tem uma mistura de serenidade e velocidade, natureza e cidade. Alguns instrumentos de percussão são tocados usando mais força e têm um som mais alto e “violento”, mas o glockenspiel possui um som muito suave mas ao mesmo tempo poderoso, que de alguma maneira me remete ao prédio e ao túnel.

Pensei em um novo uso para o instrumento, achei, então, que seria interessante invertê-lo e usar os canos inferiores como um instrumento de sopro. Sendo feito de metal, talvez produzisse um som interessante que seria similar ao do vento soprando as árvores. E eu acho que ambas formas de tocá-lo são maneiras com que o corpo se mexe e sente ao andar pelo prédio ou pelo túnel.



SANFONA / ACORDEÃO

Manuela Mendonça

Recebendo apoio de superfícies, o acordeão tem agora suas alças funcionando como chicotes, chicoteando o corpo do instrumento causando uma musicalidade controversa.



CHOCALHO

Beatriz Saade

Eu escolhi um chocalho não tanto por seu som, mas por sua forma, conteúdo e funcionamento. É um invólucro que contém objetos variados, como conchinhas, missangas, que produzem um som particular, como no Minhocão, onde se escuta um borbulhar de pessoas e coisas, sua própria “música” em seu lugar tão particular.

Alternativamente, pode ser usado como campainha ou distribuído para cada morador do Minhocão para ser sacudido ao mesmo tempo, no mesmo ritmo, de forma a produzir um som inesquecível que ecoe por toda a cidade.



FLAUTA

Laura Maciel

Frequentemente usado como flauta que produz sons de pássaros, mas que também poderia funcionar como um obstáculo que pode fazer o som de algo ou alguém escorregando.



FLAUTA PERUANA

Maíra Fernandes de Melo

A flauta também se relaciona ao prédio em sua forma e padrões, especialmente depois da visita à cobertura do túnel e sua forma de onda. Normalmente é usada como instrumento de sopro que se relaciona ao edifício em suas aberturas e espaços vazios – referindo ao vento – e também como os tubos da flauta podem se relacionar à floresta atrás do edifício.

De forma subversiva, pode ser usado como um xilofone improvisado, necessitando nada além de uma simples vareta feita de qualquer material (uma feita de ferro soaria bem!).



MACUMBA

Maíra Fernandes de Melo

É um antigo tipo de “reco-reco” que pode ser tocado como uma claquete. Era muito comum em rituais religiosos de origem africana. Com o passar do tempo, o nome do instrumento passou a designar a religião e seus ritos.

Relaciona-se ao prédio por seu formato, padrões e cortes. Também por seu significado simbólico, uma vez que a prática de religiões associadas à macumba é muito comum entre os moradores do Minhocão.





Ato na Cidade Aberta.

As travessias pela América: aprender arquitetura e *design* através de uma experiência poética

RODRIGO SAAVEDRA VENEGAS
Chefe de docência da Escola de Arquitetura
e Design da PUC de Valparaíso, Chile.
Contato: rodrigo.saavedra@ead.cl

Introdução – O poético que desvela o não aparente

Veremos a experiência de aprender observando, habitando e construindo, principalmente na sensível vivência de viajar e fazer arquitetura ao mesmo tempo. Começamos com a seguinte afirmação: a arquitetura é uma arte. E como se ensina uma arte? Como se transmite este aprendizado? Como se forma um artista? A arte é ensinada por meio de uma experiência sensível compartilhada e transmitida. No relacionamento entre professor e aluno, a transmissão não pode se afastar de um conteúdo emocional que sustenta e dá sentido à comunicação; um professor comunica algo e o demonstra com sua ação. Aqui, ação e emoção se associam para estimular o encontro com a matéria dos objetos, o que constitui uma experiência sensível. E um arquiteto como artista se forma na reiteração deste estímulo que o leva a unir o imaterial de uma ideia ao material da forma construída. Portanto, a experiência sensível tem sua origem em um entusiasmo inicial que a seguir se internaliza e aciona a criatividade, chegando à conclusão.

Na primeira parte deste artigo, falarei da origem da experiência tida como uma aventura, na segunda, tratarei da materialização da visão poética e na terceira apresentarei uma recapitulação poética para fazer um convite à reflexão da arquitetura e da poesia como desveladoras do não aparente.



1. A origem da experiência

1.1. A poesia do “há lugar” e a observação arquitetônica

A América do Sul é o lugar dos poetas que fundam a relação poesia-ofício. Trata-se tanto de Godofredo Iommi, Efraín Tomás Bo e Raúl Young (argentinos), quanto de Napoleón López, Abdías Nascimento e Gerardo Mello M. (brasileiros). No ano de 1938, em um café de Buenos Aires, eles, então jovens poetas entre 20 e 21 anos, fizeram um pacto para que pudessem se manter juntos dali em diante. Criaram a *Santa Irmandade da Orquídea*, uma aventura à qual se mantiveram fiéis. Iniciaram a aventura em uma viagem pela América, que ancorou em diferentes pontos do continente. Godofredo Iommi ficou em Valparaíso e dali deu continuidade à sua aventura poética.

Naqueles anos, existia na Europa a problemática da transmissão do artístico. Em 1940, Sigfried Giedion manifestava sua preocupação com a separação entre as ações práticas e os sentimentos e emoções, **1** já que ao se separar as artes das realidades quotidianas ocorre algo que não corresponde à condição humana, pois a integridade do homem dentro e diante do mundo para compreendê-lo, senti-lo e atuar nesse mesmo mundo é algo que avança em uma linha contínua onde os aspectos sensitivos se unem, e é justamente a ação e a emoção em uma simultaneidade que dá consistência à prática arquitetônica, que por sua vez está focada no humano. É este o conteúdo sensitivo do *Projeto Arquitetônico*. A ação se move pela emoção. A ação que o arquiteto desencadeia reside na invenção do sustento entre ação e emoção, que é o que se deve conseguir nos projetos. Isto tem origem em um modo de estudar onde a sala de aula possa ter relações mais amplas, estendendo-se à cidade e ao território.

Um feito leve em um lugar forte constitui um ato arquitetônico em potencial. Uma postura leve, o fato de conhecer esse tipo de coisas, de desenhá-las, refletir e entendê-las outorga o conhecimento do lugar. É um olhar abstrato de composição de uma relação entre a leveza e o lugar, entendendo esse fato nessa geografia com suas relações sócio-físicas.

Assim se prefigura o espaço a partir de um olhar da leveza do habitar em uma geografia inclinada, por exemplo. Neste sentido, é importante compreender que esta observação tem seu laboratório em Valparaíso.

Ali se concentra o campo espacial dessa observação, enaltecida e instauradora. Isto em ressonância com a palavra poética que direciona e alerta para onde ir, ouvir a palavra poética.

O olhar inocente, não ingênuo, que enxerga a realidade como ele, revelando uma virtude.

Formar-se nessa revelação do não aparente para criar.

E isto é “poesia e é arte”, que começa em algo leve e breve. Característica que emana na forma do tempo que vem acontecendo há 60 anos.

O ensino do sustento entre ação e emoção libera o formato do aprendizado abrindo a sala de aula à cidade, para aprender a arquitetura a partir da observação

1.

Giedion disse: “uma boa parte das desgraças do século passado derivaram da convicção de que a indústria e a técnica possuíam apenas importância funcional, carecendo de conteúdo emotivo. As artes foram relegadas a um reino à parte e autônomo, totalmente isoladas das realidades quotidianas. Consequentemente, a vida perdeu unidade e equilíbrio; a ciência e a indústria tiveram contínuos progressos, mas no reino do sentimento, agora isolado, a única atividade era a oscilação produzida de um extremo a outro”. (Giedion, 1978, p. 448)



1



2



3

1. Observação em uma vila de pescadores em Valparaíso.
2. Observação em Valparaíso. Croquis de uma linha da cidade;
3. Observações em croquis. (Alberto Cruz C.).

do acontecer nesta cidade que está plasmada em croquis e anotações e, em uma passagem abstrata que nomeia o evidente, nomeia a ação humana e as qualidades do espaço que contém a ação para ter, a partir dessa observação, um fundamento para se chegar à forma.

As salas de aula passam a ser a cidade e o território, e as formas nascidas dessas relações abstratas são a cada momento uma tentativa de encontrar uma arquitetura original para o continente americano.

Um estudante experimenta a arquitetura a partir do primeiro momento, propiciando um trato direto com a realidade. A observação é um tempo que se detém diante da realidade para refletir sobre qual virtude engloba a relação habitante x espaço, para descobrir as relações no espaço, as relações espaciais, as sombras, a luz, as profundidades, o estar, o objeto diante do que ele é, e desenhá-lo. E no decorrer do desenho, aparecem essas relações, essas virtudes. Um olhar sem preconceitos, um olhar inocente. Um olhar qualitativo desse espaço.

A ação de habitar em um estar contido em uma forma, o modo de estar em um lugar, esse acontecer temporal, que, olhado por uma visão enaltecadora, o nomeia ato arquitetônico.

O olhar que enaltece está sempre procurando a virtude, olha o lado positivo do lugar.

Esta observação também é elogio.

Isto requer um tempo, uma permanência que se outorga mediante a demora, a possibilidade de se chegar a um nome que estabelece a relação.

Tal observação está ligada à palavra poética, com um poeta em corpo presente que canta a virtude da existência, denominada como “há lugar”. Esta é uma poética instauradora e fundadora, e aponta uma abertura para um pensamento do que é próprio e origem do nosso continente, pensamento da abstração que estabelece a existência de uma referência continental, esta figura americana de uma totalidade que contem essa virtude.

A observação desvela o não aparente, a trama de significações que residem em um fato cotidiano



Rodrigo Saavedra

Estudantes observando através do croquis. Uma visão poética do território.



1



José Vial Armstrong/Escola de Arquitetura e Design, PUC-Valparaíso

2. Materialização da visão poética

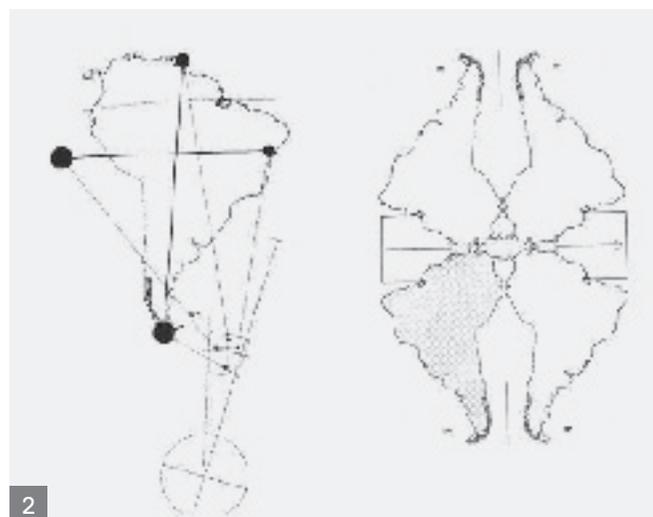
2.1. Travessia de Amereida

Falamos sobre uma arquitetura artística e nessa perspectiva vai sendo construído um ambiente que permite que ocorra a ação artística. Este ambiente existe na relação inicial entre arquitetos, poetas, escultores, pintores, filósofos e designers.

Um primeiro momento é o poético ano de 1965, uma viagem artística e poética convocada por professores da escola. Foram convidados artistas europeus e americanos para que pudessem realizar uma viagem em que se fosse desvelando uma identidade americana, e esta viagem se chamou Travessia de Amereida.

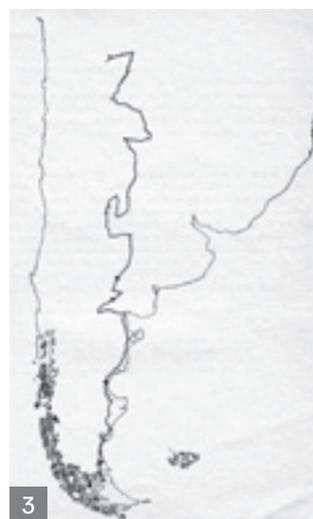
Viajar observando e propondo a cada certo tempo, a cada encruzilhada, a poesia, a cidade, o país e o continente, cada vez se ampliando esse horizonte e o ir e receber.

Tal manifestação ganha forma em uma viagem, a viagem de Amereida, o primeiro poema de Amereida que vai para o continente em uma experiência de verdadeira magnitude. Uma viagem que procurava percorrer o continente, uma viagem que procurava desvelar a realidade americana, traçando um caminho de Cabo de Hornos a Santa Cruz de la Sierra, na Bolívia, chegando a Villazón, fronteira da Bolívia com a Argentina. Esta viagem procurava criar um tempo de reflexão. Ir para ver e rever este continente. A escola já se encontrava em Valparaíso.



2

José Vial Armstrong/Escola de Arquitetura e Design, PUC-Valparaíso



3

José Vial Armstrong/Escola de Arquitetura e Design, PUC-Valparaíso

1. Primeira Travessia de Amereida;
2. Visão poética territorial;
3. Mapa da viagem de Amereida.



José Vial Armstrong/Escola de Arquitetura e Design, PUC-Valparaíso

1



José Vial Armstrong/Escola de Arquitetura e Design, PUC-Valparaíso

2

1. Terrenos da Cidade Aberta; 2. Obra na Cidade Aberta: Palácio da Alba e do Ocaso;

2.2. – Cidade aberta

A terceira etapa foi em 1970, na fundação da Cidade Aberta, um espaço que vincula vida, trabalho e estudo. Ela nasceu da poesia para se tornar um lugar que abriga todos os ofícios dentro da sua existência mais criativa. Do ponto de vista do ensino, tem sido uma cidade laboratório desde a sua fundação até os dias de hoje. É um campo de experimentação para a arquitetura onde se trabalha em laboratório, segundo um conceito chamado *Ronda*, que dá origem a projetos arquitetônicos nos moldes de um Ateliê de obras.

O conceito aberto da Cidade Aberta vem da hospitalidade, que é a capacidade de ouvir o que o outro tem de melhor. A hospitalidade se cria na Ronda dos Ofícios e na Ágora que é a hospitalidade dos cidadãos e dos hóspedes mediante assembleias, reuniões e laboratórios de obras, no relacionamento com os hóspedes. O poeta diz “ouvir o próximo e transmitir o que é seu”. A capacidade de ouvir o próximo é a origem da Cidade Aberta. Com ela, abre-se a possibilidade de se reunir todos os ofícios com todas aquelas pessoas que a partir de suas habilidades estejam dispostas a uma doação de vida, o que significa que a vida

ganha mais ao estar vinculada ao trabalho e ao estudo em uma ocupação em comum, ou seja, algo que se pensa e se cria entre vários indivíduos.

A natureza é ligeiramente alterada para ser habitada. Esta ligeira alteração é símbolo e construção da continuidade de uma cidade. A cidade adquire sentido em uma detenção. A poesia, a palavra que é recebida de diferentes maneiras por cada um e que é novidade e desfrute, um presente; aquilo que se manifesta e eu entendo como o incessante voltar a não saber das areias.

Na Cidade Aberta se constrói a relação da palavra com o lugar para que se habite a cidade. Viver uma realidade de tal forma que a ocasião se torna definitiva e extensa. Sobre a areia, o indizível é cuidar de algo e isto somente se conhece vivenciando a relação entre palavra e lugar. Este algo é o Aberto e o aberto é uma forma de hospitalidade dos que pensam e fazem a Cidade Aberta, e estes são os cidadãos e os hóspedes.

Os cidadãos trocam hospitalidade primeiramente na Ronda dos Ofícios e na Ágora.



José Vial Armstrong / Escola de Arquitetura e Design, PUC-Valparaíso

3



José Vial Armstrong / Escola de Arquitetura e Design, PUC-Valparaíso

4

3. Obra na Cidade Aberta: claraboia da sala da música; 4. Ato poético na Cidade Aberta.

Trata-se de preservar a hospitalidade, estar atento a receber e a ser dono da palavra para fazer com que surja a originalidade nas obras que se idealiza, se pensa e se constrói em comum, velando pelo “aberto” da Cidade Aberta em uma forma de trabalhar chamada Ronda dos Ofícios.

A Ronda é a forma de exercer a hospitalidade entre todos, é daí que nascem as obras. O estágio mais alto de se exercer esta forma de trabalhar em Ronda chama-se Ágora, que é um tipo de governo da Cidade Aberta, onde sob o consentimento de todos são decididos os aspectos que definem a vida e o destino da Cidade: a incorporação de um novo cidadão ou a construção de uma nova obra, por exemplo.

Na Ágora e na Ronda dos Ofícios parte-se de uma pergunta constante sobre o presente: viver a plenitude do presente.

Com o hóspede, o convite é poético: desvelar o mais precioso e presente do seu próprio trabalho na interseção entre disponibilidade e disposição, que constrói a abertura da Cidade Aberta.

Atualmente, oferece-se hospitalidade à Escola de Arquitetura e Design, seus professores e alunos.

Os alunos da Escola são recebidos no Curso de Cultura do Corpo, nos torneios e nos Ateliês de obra, onde são hóspedes da Cidade Aberta. Em Cultura do Corpo, após serem recebidos pelos poetas aos pés da duna, dirigem-se à praia ou aos terrenos altos para praticarem os diversos esportes que acontecem no local. Os torneios realizados uma vez por ano comemoram a relação poética entre os ofícios e o corpo através de jogos. O torneio é uma obra.

Existem, também, os visitantes, que são hóspedes. O visitante chega, é convidado e, caso tenha disposição para dizer algo, é ouvido para, a partir do seu trabalho ou ofício, estabelecer alguma relação com os cidadãos do lugar. Esta relação tem a ver com coordenadas da vida, do trabalho e do estudo, uma relação em um determinado momento que tem a forma de laboratório, seminário, reunião ou estudo na Cidade Aberta. Os cidadãos e os hóspedes participam de Atos Poéticos e de Estudos que correspondem a uma forma de estudar o espaço, em uma situação extraordinária de habitar o espaço em que o corpo determina certas medições que abrem uma matéria sobre o terreno habitável.

2.3. Ateliê de obra

Uma coincidência é a condição artística aberta que requer a sustentação das relações humanas. Estas são, em um primeiro estágio, entre professores, mas depois entre os estudantes, em um formato chamado Ateliê, um espaço que promove o diálogo, a interação e a criação. O Ateliê é o espaço onde se ditam as aulas, incumbem-se e corrigem-se tarefas, realizam-se projetos. É nesse formato que surgem as matérias e florescem as relações entre a arquitetura e a poesia.

A partir do Ateliê surgem os momentos que colocam em evidência um ensino que se encaminha para uma arquitetura que considera o habitar do homem no espaço o seu princípio fundamental.

O Ateliê de obras é um convite aos alunos de arquitetura e design para participarem da origem e da construção das obras na Cidade Aberta.

Os alunos são convidados a participar da Ronda, onde se discute a origem, o destino, os passos e as dimensões que vão configurando o projeto e também as relações, que em sua real dimensão surgem através de uma obra. Do projeto à obra e da obra ao projeto. Neste período, os alunos têm um profundo contato com a Cidade Aberta, onde vivenciam a relação de vida, trabalho e estudo.

As Torres de Água, as Celas e a Mesa do Entreato são exemplos de obras hospitalares com aqueles que as realizam já na sua construção, pois são um campo de trabalho, de pesquisa e de experimentação do espaço e da materialidade de uma obra de arquitetura. Nas Torres de Água, os elementos estruturais permitem, a partir de uma operação de montagem, que se construa uma vertical mais alta da cidade que favorece um distanciamento artificial maior.

A mesa das celas se constrói na relação interior x exterior. Sai para receber e se sustenta por uns pedestais que constroem uma luminosidade no vácuo entre as pernas da mesa. Cada face é idealizada por três alunos, o pedestal por doze e os quatro pedestais foram construídos por todos do Ateliê.

Juntos, cidadãos, hóspedes, professores, alunos e convidados construímos espaços que propiciam a hospitalidade, tais como mesas e hospedarias, lugares que dão forma à relação da hospitalidade com a areia. O habitar gera uma cidade que, desde o início, quer ser um convite aos ofícios para que concebam a liberdade do comunitário. Queremos que se vivencie esta possibilidade, uma riqueza que manifesta em cada um de nós a possibilidade de ser cada vez mais a condição de uma aventura americana que queremos que culmine na plena relação da palavra com a forma. Aí é onde aparece a forma. A mesa do entreato é um símbolo dessa relação de hospitalidade nas areias. Uma mesa para cem pessoas idealizada por muitos de nós e executada em um período que favoreceu o seu amadurecimento formal, uma ocasião para a Ronda.

Olhando para a realidade universitária, procura um lugar para fundar um povoado dedicado à abertura de todos os ofícios. Procurando a tríade vida, trabalho e estudo. A vida no sentido de vincular trabalho e estudo em um só lugar.

1. Torres das Águas;
2. Mesa do Entreato;
3. As Celas.



José Vial Armstrong/Escola de Arquitectura e Design, PUC-Valparaíso

1



José Vial Armstrong/Escola de Arquitectura e Design, PUC-Valparaíso

2



José Vial Armstrong/Escola de Arquitectura e Design, PUC-Valparaíso

3



José Vial Armstrong/Escola de Arquitectura e Design, PUC-Valparaíso



José Vial Armstrong/Escola de Arquitectura e Design, PUC-Valparaíso



Ivan Ivelic, Mauricio Puentes, Jaime Reyes e Rodrigo Saavedra



Ivan Ivelic, Mauricio Puentes, Jaime Reyes e Rodrigo Saavedra

2.4. As travessias pela América

No ano de 1984, houve uma reformulação no plano de estudos da escola com a finalidade de se conseguir duas abstrações.

A primeira foi a matemática, no sentido de introduzi-la como um espaço de construção de pensamento, de construção de uma linguagem que proporcione a abstração necessária para se levar adiante a relação entre a poesia e a arquitetura (palavra e posição).

A segunda abstração foi o continente, que deve ser atravessado para que se possa compreender a sua escala e desvelar a sua identidade. Aqui, justamente nesse ano de 1984, surgiu outro momento que vinculou o valor emocional através da viagem, e o valor plástico através da abstração de uma escala maior. Dessa dualidade nasceram as travessias pela América (um laboratório que viaja pelo Continente americano), viagens arquitetônicas que levam à realização de uma obra de arquitetura ou design, entregue como um presente para o lugar e seus habitantes.

As Travessias são experiências sensitivas e criativas das quais participam professores e alunos uma vez por ano, durante a primavera. Todos participam. Um estudante realiza, ao longo dos seus estudos, pelo menos cinco dessas experiências.

Tais experiências vinculam a ação contemplativa da observação com a ação prática da construção e com a ação poética de se presentear.

Da relação dessas três dimensões é estruturado o modelo pedagógico. A Travessia nasce do convite de um poeta que indica ao arquiteto a que parte do continente americano ele deve ir (uma indicação de “para onde ir”), fato que se constitui da relação entre palavra e forma. A palavra a partir da contemplação é resultado da observação de croquis e anotações, e por conta destes se descobre a potência dos lugares. A forma é o que se constrói nesses lugares e o que sustenta as ações humanas que acontecem nas diversas geografias do continente. Assumindo poeticamente que a América surge como um presente, tais obras são, igualmente, um presente para o lugar e seus habitantes. Ou seja, o poeta convida para que se doe uma obra ao continente e este presente adquire seu mais puro significado ao não se esperar nada em troca. Mais adiante falaremos mais profundamente sobre o ato de presentear. Por enquanto, o mencionaremos segundo o conceito de Ricoeur de presente assimétrico.

Na Travessia existe um reconhecimento social, uma poética que é ao mesmo tempo viagem e forma. Existe algo de especial em ver aparecer a forma com essa ilusão, que não é uma suposição, já que os corpos em união geram alegria. São obras que nascem desta aventura, e talvez por isso nasçam sendo um presente. O que se presenteia não é o fato construtivo, mas o que a obra alberga, o ato arquitetônico. Estas viagens poético-artísticas que concluem uma obra de arquitetura contêm todas as dimensões da arquitetura levadas ao extremo, com a novidade de que não nascem de uma encomenda, mas vão ao encontro desta. É uma aventura em busca daquilo que desvele um acontecimento específico no continente e que parte da teoria da equivalência dos lugares americanos: que todos os lugares têm virtudes, desde que exista a relação homem extensão.

1. Obra de travessia em Curimahuida;
2. Obra de travessia Salar de Coipasa;
- 3 e 4. Obra de travessia em Puerto Guadal.

Primeiramente, este acontecimento (relação homem x extensão) deve aparecer naqueles lugares que consideramos desconhecidos dentro do continente americano, e a América pode ser compreendida através dos seus elementos geográficos: mar, desertos, cordilheiras, estepes, pampas, etc.; elementos com dimensões abrangentes, em uma escala que ultrapassa as fronteiras políticas dos países americanos. A Cordilheira dos Andes, por exemplo, se estende da Venezuela até o extremo sul do Chile. Enxergar o continente como o espaço a ser trabalhado leva a uma compreensão das diferentes escalas que relacionam uma obra de arquitetura. É um espaço continente porque contém. E esta continentalidade é a característica que na experiência da Travessia, acompanhada pela poética, faz com que aumentem as dimensões e as relações, o lugar ganha espaço e contexto. Nas mudanças de escala a compreensão da travessia se supõe, por exemplo, uma compreensão de todas as escalas porque se viaja 5000 km e é elaborado um detalhamento construtivo. Assim, este detalhamento construtivo concreto e material tem relação com os 5000 km. A localização, por sua vez, é uma relação, a relação da obra com as diferentes escalas. E a viagem permite que se habite a escala continental e que se compreenda a totalidade da obra. É o caso da Travessia para Porto Seguro, onde um fragmento de 40x80cm de aresta é feito por cada aluno que participa da travessia e depois colocado na estrutura, que se instaurou no local, construindo um lugar com características de avistamento, fundado no primeiro lugar avistado pelos portugueses e que ocasionou o descobrimento do Brasil. Desta forma, a obra em sua localização relaciona história, memória e geografia mediante o seu discurso, que é traduzido como uma forma de outorgar a possibilidade de uma localização com orientação para qualquer pessoa que ali habite. Habitar de um modo avarandado. Para o usuário é um mirante voltado para o mar e para o arquiteto é um mirante voltado para as origens.

1. Obra de travessia em Porto Seguro;
2. Trabalhos de corte e dobra em papel para a obra de Porto Seguro.

José Vial Armstrong/Escola de Arquitetura e Design, PUC-Valparaíso



José Vial Armstrong/Escola de Arquitetura e Design, PUC-Valparaíso





3



4



5

3. Comunidade Marimenuco, região da Araucânia; 4. Primeiros rascunhos da obra; 5. Edificação da obra.

3. Recapitulação poética, revelar o não aparente

3.1. Projetar observando o lugar

Um exemplo é a obra da Travessia Aula Ruca, em Marimenuco, Região da Araucânia, no Chile. **■**

Nas conversas com o professor e a assessora intercultural da Escola local a respeito dos eventos próprios da comunidade, eles falaram do *We-tripantu* (a nova saída do sol), o ano novo *mapuche*. Eles contam que, nos últimos anos, a celebração foi dentro de um armazém de lenha por falta de outro espaço. Para essa celebração era necessário um ambiente interno onde se pudesse fazer fogo e cozinhar os pratos tradicionais para passar o dia junto às rezas do solstício de inverno.

A instalação da obra ocupa os três primeiros dias da Travessia. Tarefas de observação e conversas com os habitantes da comunidade, rodas de conversação em que compartilhamos observações, descobertas e as primeiras ideias. Os traços invisíveis de Marimenuco foram se elucidando a cada

passo que demos e cada novidade descoberta se incorporou à obra. Aprendemos os nomes das colinas, os diferentes grupos de araucárias e os nomes das pessoas. Marimenuco foi aparecendo sensivelmente após demorarmos e nos determos para ver o que foi existindo no tempo.

Nos percursos existem traços definidos com um caráter ritualístico com respeito ao território e aparecem valores de enraizamento cuja leitura é o reconhecimento dos fatores de identidade do lugar. E este caráter ritualístico dos percursos é importante, pois é o universo onde se insere a obra da travessia e onde ela se estabelece quando nós partimos.

3.

Marimenuco é um pequeno povoado das cordilheiras no sul do Chile onde vivem 50 famílias de origem Pehuenche. São trasumantes, e sua economia baseia-se no pinhão, fruto da Araucária.

3.2. Projetar e construir ao mesmo tempo

Do inesperado surge o mistério da forma. Acredito que isto tem uma relação com a viagem. Uma viagem não se faz a não ser viajando da mesma forma que se constrói, não se faz a não ser construindo. Le Corbusier dizia que quando sente que cria. Isto é uma ação que ocorre na Travessia e é o que gera a alegria que, na sua reiteração, se converte em uma marca. O inesperado da viagem é o que garante a sua unidade e a sua significação com o desconhecido.

Arriscar-se implica em confiança e para tal é necessário o conhecimento. Ouso defini-lo como um conhecimento amoroso da matéria, e provocar isto no estudante é transmitir a realidade de que a arquitetura se faz com materiais e só assim aparecerá um amor pela matéria, porque ao final é a matéria, o material, que nos transmite os estímulos para os nossos sentidos. A arquitetura é uma realidade sensível.

A viagem como projeto transmite uma relação apropriada (ou justa) da parte com o todo, sendo o que relaciona a parte ao todo.

A possibilidade de experimentar o processo completo de um projeto proporciona uma dimensão justa deste. Isto ocorre ao se verificar e avaliar os fatores que incidem na materialização (passagem da forma como ideia para a forma como obra), desde fatores materiais, que implicam em conhecimentos físicos, a fatores imateriais, que implicam em conhecimentos objetivos da cultura e das ações humanas.

A partir da ação criadora como invenção e da ação criativa de uma experiência material concreta de obter a matéria e a experiência da conclusão, acontece o desfrute de ver aparecer, é outorgada ao arquiteto a medida exata da obra.

Esse desfrute de ver aparecer é experimentar a emoção que está implícita no ato construtivo.

Isto é algo que pude observar nos estudantes durante as Travessias. Um entusiasmo pelas tarefas que aumenta quando se vê o resultado de um processo. Essa experiência de conclusão tem um retorno no íntimo de cada um mediante a alegria que experimenta: a alegria da tarefa concluída.

Os estudantes habitam a obra quando experimentam o ato arquitetônico no reconhecimento da ação criativa realizada. Uma comprovação da forma no sentido de entendê-la como sendo um presente. Ao ver o que foi realizado, os estu-

Rodrigo Saavedra e Ursula Exss



Interior da obra em Marimenuco.

dantes experimentam um desfrute a partir do qual também compreendem a obra do ponto de vista social e cultural. A obra é um presente que dá margem à alegria, permitindo assim transformar o que é habitual em um ato.

Aprende-se na continuidade de um projeto em um espaço breve de tempo, sendo autor de todo o processo. Sintetizando dimensões humanas, materiais e culturais, um vínculo entre a experiência sensitiva e conclusa e a alegria. Sensitiva quando se refere ao lugar, à construção e ao uso. Conclusa no que se refere ao transcurso de dimensões anteriores, desde o lugar como ocasião para a arquitetura até a obra construída e habitada. E a alegria acompanha o processo por meio da viagem e do ato de presentear a forma.



A obra e sua extensão.

A obra vincula a criatividade dos estudantes e dos professores através do encontro com o ato e com o lugar, que ocorre com alegria. Dessa forma, o ato da obra se formaliza a cada dia e se abre como o ato da contemplação. É um mirador para todo aquele que chegue a esse lugar. A fuselagem, a torre e o cais permitirão que se olhe novamente para o lago, tanto de dia quanto de noite. Uma permanência diante da natureza a partir do artifício. A atenção experimenta uma alegria e um alegrar o corpo.

O indispensável nas Travessias é o presente que o habitante do lugar recebe e o processo projetivo que o estudante experimenta para poder realizar tal presente. As travessias são viagens que ensinam a alegrar.

O presente e o lugar. Em um plano ideal e transcendente, o limite do esquecimento em um ato de presentear não existe porque não se espera nada em troca. Porém, no plano real e contingente (ou seja, humano, no nosso plano), tal limite existe quando, ao buscarmos um equilíbrio, procuramos por algo que preencha a ausência do que se desprende, para que com isso possamos alcançar esse equilíbrio. E Isso ocorre de forma diferente em cada um de nós, mas todos queremos essencialmente que a emoção possa produzir um reconhecimento que seja alegre... nossa natureza busca a alegria.

Entramos em uma encruzilhada entre a condição essencial do ato de presentear (dar sem esperar nada em



A obra e sua extensão.

troca) e a natureza humana, que busca um reconhecimento como gratidão, que busca a identificação.

Voltemos à pergunta deste objetivo. O que é adequado neste presente? Qual é a sua razão?

Na arquitetura queremos que o presente, a doação, perdure e ao estabelecermos uma duração devemos conhecer o lugar no que diz respeito aos seus aspectos ambientais, tecnológicos, geográficos e culturais. Quando essa duração prevista coincide com o que foi projetado, concluímos que o presente foi adequado. Quando a duração prevista não é a apropriada, o presente não é aceito.

A emoção no espaço é experimentada no momento em que o corpo sente com todos os seus sentidos.

Daí a poesia... a América irrompe como um presente e agora é o presente que irrompe na América.

Acredito que é fundamental aprender a construir a dimensão festiva da vida do homem, ou seja, que o arquiteto deve transformar o trivial.

A sustentação entre emoção e ação é a surpresa que se torna o desenlace e a partir disso é possível afirmar que uma obra de arquitetura pode ser pensada como um presente.

A vocação de ensinar do professor arquiteto é a de ensinar a festa, e a necessidade de aprender do estudante arquiteto é a de aprender a festa.

Uma experiência sensitiva. A viagem é uma ocasião para aprender a se alegrar, pois a viagem nos tira da rotina. Sensibiliza, nos coloca diante das coisas no limite de estar entre limites, cujo transpasso é consciente e por ser consciente se sabe que se chega a algo novo. A novidade é estar na passagem do conhecido para o desconhecido.

E o mais importante é que o fato de presentear é o que sensibiliza e dá alegria.

O presente se dá entre várias pessoas e para várias pessoas.

Na Travessia, a arquitetura se aprende desde sua essência. Um feito de pessoas para pessoas, onde o projeto pode ser entendido como um presente.

Um lugar significativo para ser compartilhado entre todos. A arquitetura é isso e tal lugar deve ser habitado com celebração e festa. ■

É preciso conseguir que o projeto seja significativo, ou seja, que abarque os elementos de reconhecimento de um determinado lugar e seja compartilhado entre todos. É preciso que todo o valor social do lugar seja compartilhado e habitado com celebração e festa. Para isto é necessário formar arquitetos sensíveis.

Tal sensibilidade é alcançada nas Travessias, pois estas são as viagens que ensinam a alegrar.

4.

Fabio Cruz Prieto, arquiteto, acadêmico e um dos fundadores da Escola de Arquitetura, apresenta nas suas aulas a definição da obra de arquitetura como uma extensão orientada que consegue fazer dos trabalhos e ofícios dos homens uma celebração ou festa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GIEDION, S. *La mecanización toma el mando*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978

RICOEUR, Paul. *Caminos del Reconocimiento*. Madrid: Trotta, 2005.

SANFUENTES, M. Prancha apresentada na Exposição "Arquitectura Contemporánea en Chile", maio 2012, COAC, Barcelona..

Tradução: Tema Editoração
Revisão Técnica: Fernando Espósito

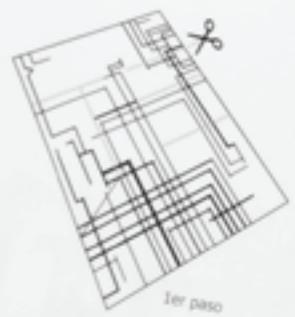
instrucciones para maqueta



.cortar



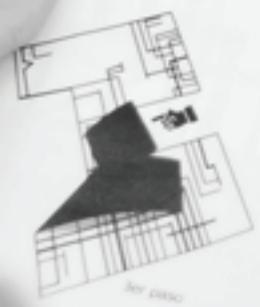
.plegar



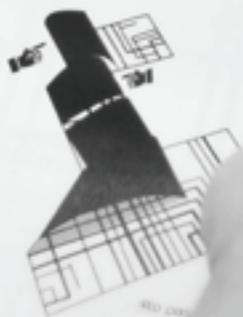
1er paso



2do paso



3er paso



4to paso

Introducción a la arquitectura
Cátedra A04
Antonio Flor Capovilla, F.

© 2011

CÁTEDRA ROIS

JUAN MANUEL ROIS
Professor titular da Faculdade de Arquitetura,
Planejamento e Design da Universidade
Nacional de Rosário, Argentina.
Contato: rois@juanmanuelrois.com.ar

Nossa experiência pedagógica se enquadra nos seis primeiros períodos do ensino de arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Nacional de Rosário, na área de Teoria e Técnica do Projeto Arquitetônico. Nosso estúdio entende a relação entre os materiais como uma sequência de cursos na “vertical”, laboratórios projetuais que se caracterizam pela formalização de um percurso sequencial. No entanto, o percurso proposto por tal pedagogia não é fechado e cada componente da sequência é coerente e completo em si próprio.

O curso de arquitetura se realiza com base em uma série de correspondências entre objetos e referentes. Se a disciplina se consolida em homogeneidade, monopoliza-se a estrutura conceitual através da qual são transmitidos os significados e cria-se uma ordem de caráter universal. Caracterizado por uma série fixa de relações, um sistema fechado de significados se associa rapidamente com a realidade objetiva e com as manifestações reais. Porém, sabemos que não existe um regime natural de arquitetura. Nossa pedagogia propõe uma pluralidade de práticas no processo projetual, nenhuma com caráter de primazia. Oscilando entre diferentes modos de produção, o processo projetual se permeia sequencialmente e de modo concomitante por uma série de técnicas, cada uma delas articulando seu próprio registro.

Nossa proposta pedagógica foca na metodologia. A ênfase está no como, que paradoxalmente abre o quê e o porquê para negociações e redefinições. O método não é a aplicação de uma série de procedimentos, mas uma oportunidade para aumentar a capacidade de compreensão e de controle do aluno sobre o processo projetual. O processo não nos leva a um final preestabelecido, as manifestações que iniciam a pesquisa são apenas um ponto de partida para situações imprevisíveis. Nossa metodologia segue a hipótese de que um enfoque determinístico impõe limitações arbitrárias para o aluno e ignora as condições sob as quais se desenvolve a prática da arquitetura contemporânea.

Pesquisas em neurociência cognitiva defendem que existem duas maneiras de solucionar problemas: uma de forma analítica, dando pequenos passos e construindo lentamente a solução, e outra de forma descontínua, em que nos encontramos em branco até chegarmos a um momento de revelação. Por esse motivo, na nossa pedagogia as questões relacionadas com o processo projetual serão pesquisadas seguindo duas linhas simultâneas.

A primeira é a estratégia hermenêutica, que enfatiza a interpretação como agente mobilizadora do processo projetual, privilegiando a análise e a crítica de ordem generativa: a interpretação é ativada e assim se projeta. Chama-se padronicidade a tendência a encontrar padrões significativos em dados com ou sem sentido, e agencialidade a tendência a atribuir sentido, intenção e agência aos padrões. Ou seja, tendemos a conectar pontos no nosso mundo com padrões representativos, e estes padrões dão forma à nossa interpretação, ponto a partir do qual procuramos cada vez mais evidências que os respaldem. Já a segunda é a estratégia heurística, que não assume a necessidade de compreensão como requisito para a produção, ou seja, prioriza o papel da invenção. Deste modo, o processo projetual é temporalmente desacoplado dos procedimentos racionais, ativando mecanismos intuitivos de experimentação. Esta é uma forma de busca que transgride limites, que investiga enquanto explora e que conduz à descoberta. Paul Gauguin dizia “fecho meus olhos para ver” e pesquisas recentes demonstram que, no “momento eureka”, este instante de milissegundos em que se gera uma ideia, a atividade cerebral vinculada à área visual literalmente se apaga. É um momento de introspecção.

E dessa forma a proposta pedagógica desenvolve duas táticas simultâneas para afrontar o ensino do processo projetual: se por um lado o enquadra dentro de um processo de determinação racional, por outro o abre para uma especulação à deriva.

No entanto, não é somente a razão que nos faz aprender. A intuição pode ser transformada em método. Desarticulamos a noção da abstração como o âmbito natural da mente analítica e unimos sensibilidade artística a conhecimento empírico. Intuição e razão emergem como uma força produtiva quando trabalham em conjunto. Desta maneira, o desenvolvimento de um processo projetual é intuição em ação. No dia a dia das atividades do estúdio não ignoramos o fato de que as emoções influenciam nos processos cognitivos transcendentais como a memória e a tomada de decisões, já que a emoção oferece uma informação extra e pessoal ao processo de tomada de decisão. Razão e emoção caminham juntas no processo de aprendizagem. A criatividade é um fenômeno complexo, porém existem hábitos que podemos cultivar para que possamos conseguir uma maior quantidade de disparadores: o bom humor, por exemplo.

O trabalho que propomos tem sequências e ritmos de intensidades variáveis. Há momentos de maior concentração (próximo às entregas) e de maior relaxamento (aulas teóricas ou palestras de convidados). Os momentos de maior in-

“Intuição e razão emergem como uma força produtiva quando trabalham em conjunto. Desta maneira, o desenvolvimento de um processo projetual é intuição em ação.”

“O trabalho experimental é construtivo, leva a qualidades antes imprevisíveis e permite que se explorem novos territórios. Para que a experimentação aconteça, o estúdio deve ser em um local de trabalho que permita erros produtivos e descobertas.”

tensidade criam o stress necessário para melhorar a capacidade do aprendizado. A medida ideal para o rendimento intelectual não se alcança a partir de um somatório de horas de esforço, mas a partir de uma estratégia que contempla trabalho e descanso. O que acontece no estúdio propõe temas e ambientes, e isto deve ser produzido, conduzido e sustentado. Não se trata apenas de transmitir informação, deve-se criar uma experiência que deixe marcas e que suscite o desejo de se continuar a explorar fora do estúdio.

O “ateliê” é onde ocorrem as aproximações ao processo projetual, é um laboratório onde se experimentam, descartam e reformulam hipóteses. O processo projetual é um modo de pesquisa que implica em experimentação, buscas que se realizam sobre bases incertas em termos de forma ou conteúdo. A experimentação aceita e desafia as condições em que atua. O trabalho experimental é construtivo, leva a qualidades antes imprevisíveis e permite que se explorem novos territórios. Para que a experimentação aconteça, o estúdio deve ser em um local de trabalho que permita erros produtivos e descobertas. Propomos um pensamento de design voltado para a inovação. Sabemos que contar com tantas precisões técnicas nos conduz a um terreno de conhecimento acumulado e nos distancia das novas ideias. Preferimos uma execução fácil e preferimos aprender rápido. Ou melhor, fracassar rápido: o fracasso como caminho do aprendizado. O processo projetual engloba uma maneira particular de experimentar, uma maneira que induz à produção e que se situa entre os experimentos de laboratório das ciências naturais e das pesquisas associadas à fábrica de Andy Warhol. Por esse motivo, o ateliê, o ambiente físico em que se trabalha, é de grande importância: uma confluência entre um fórum de discussão, uma biblioteca, um estúdio de desenho, uma carpintaria e uma obra em construção. O ateliê deve ser um espaço com ideias e provocações, onde o pensamento coletivo floresce com um alto nível de experimentação e precisão. É o lugar propício para o processo de ensino-aprendizagem concebido como produção intelectual conjunta, é o espaço de produção e pensamento com um sentido de compromisso compartilhado.

Nós compreendemos o caráter social do conhecimento, nosso aprendizado trabalha conectado à rede. Todo trabalho produzido no estúdio é público e colocado para debate, tanto nas correções quanto nas críticas em grupo. Os alunos aprendem não só a realizar ações, mas também a observá-las nos outros, de modo que a interação passa a ser fundamental para o aprendizado. O espaço de trabalho compartilhado e a grande quantidade de trabalhos realizados em grupo ajudam a desenvolver o sentido da ética e da solidariedade. A cooperação do trabalho conjunto ativa a cognição social: a capacidade de se perceber intenções, desejos e crenças nos demais. Para enfatizar a arquitetura como prática em colaboração, o aluno trabalha grupalmente. Os trabalhos grupais implicam em negociações, as ações envolvem comunicação. Poderíamos dizer que o projeto arquitetônico, especificamente aquele realizado de modo grupal, é uma forma de ação comunicativa,



“ (...) tentamos evitar a propagação automática e acrítica dos convencionalismos disciplinares. A intenção é a de inculcar no aluno uma inclinação ao pensamento crítico que o faça renegociar convenções para criar métodos de projeto próprios. ”

um modo de produção que requer uma interpretação cuidadosa de diversos pontos de vista. O trabalho em grupo gera uma discussão na qual nos colocamos em jogo apresentando ideias sem termos decidido se temos razão. Dialogar é estar disposto a se deixar convencer. E o ensino da arquitetura acaba por colocar em prática o seu lado público promovendo conversações, correções e provocações em que tanto os alunos quanto os professores expõem suas convicções. Parte da responsabilidade do docente é a de entusiasmar o aluno a cultivar as suas convicções e a defendê-las quando for necessário.

Nós lidamos com uma grande quantidade de alunos nos nossos cursos: 150 em média por matéria, totalizando 450 alunos. E devemos analisar o potencial implícito destes números. Como nos encontramos nos primeiros anos da educação superior, apostamos em cultivar a ingenuidade do aluno ingressante. Entendemos a disciplina de arquitetura não como algo isolado, mas como algo que se desenvolve a partir do conhecido. O ensino da arquitetura não deve ser um rompimento, e sim uma continuação do ensino prévio com novas direções críticas. Sem o peso da inércia disciplinar, o aluno do ciclo inicial é uma fonte permanente de inovação por não conhecer padrões e não estabelecer novos parâmetros. Nessa proposta acadêmica, propomos que o aluno descubra oportunidades de projeto nas próprias preocupações e fascinações. O aluno deverá estar permanentemente em busca por inspiração e oportunidades para o projeto, e essa atitude é um ato projetivo que leva a um potencial crítico implícito.

O ciclo inicial estabelece um sistema de referências e de princípios básicos sobre a disciplina de arquitetura que ajudam a desenvolver níveis de independência na tomada de decisões durante os processos projetuais. Para que isto aconteça, deve-se transmitir os conhecimentos técnicos próprios do fazer ao mesmo tempo em que se desenvolvem as capacidades conceituais e o rigor intelectual. É preciso saber que na balbúrdia do trabalho cotidiano, o aluno talvez não tenha tempo de refletir e processar de forma crítica tanta informação, e por isso o trabalho do ciclo inicial é mais sutil e profundo, o que justifica e fundamenta a ênfase metodológica no ciclo inicial.

O ensino da arquitetura não é um ensaio da prática profissional. É um grande erro receber o aluno com a presunção de que existe uma capacidade projetual inata e é nossa responsabilidade ensinar a projetar. Precisamos dar ao aluno ferramentas projetuais, ensinar técnicas, estratégias e metodologias envolvidas no processo do design. No lugar da simulação tradicional das convenções profissionais da arquitetura — estratégia que dá ênfase ao resultado (Projeto) — nossa proposta prioriza o procedimento (Processo). Dessa forma, tentamos evitar a propagação automática e acrítica dos convencionalismos disciplinares. A intenção é a de inculcar no aluno uma inclinação ao pensamento crítico que o faça renegociar convenções para criar métodos de projeto próprios. A Cátedra não busca nenhum vocabulário formal específico. Sem procurar resultados formais ou tipológicos, treinamos o aluno em técnicas operacionais. O aluno deve ser suficien-

temente flexível para reagir a desafios inesperados porque com isso poderá lidar com diversos métodos e técnicas, tendo condições para reagir diante de situações desconhecidas. E desse modo damos capacitação para enfrentar as condições da sua futura prática profissional.

É importante acrescentar a estes comentários considerações a respeito da implicação dos meios digitais. Os métodos de produção digitais transformaram a disciplina e a produção arquitetônica. O computador não é um momento elitista de especulação formal, é uma ferramenta cotidiana da prática profissional. O aluno deve adquirir capacidade de migrar entre os meios digital e físico. O computador e os programas de desenho e de produção devem ser abordados com a ideia de “aprender fazendo” a partir do interior do processo projetual. Tentamos desenvolver no aluno uma combinação do digital e do físico de forma que possam explorar as vantagens de cada técnica de produção, potencializando-as em sua mescla e hibridação.

Não ignoramos que o acesso à informação e o bombardeio de estímulos a partir dos dispositivos móveis e das redes sociais minaram a capacidade de atenção e de concentração. Estamos acostumados a receber e entender informação em um tempo curto, e por isso os exercícios propostos na Cátedra costumam ser breves, tendo de 2 a 3 semanas. Estes exercícios claramente estipulados alcançam dois objetivos simultâneos: geram um nível quase automático de sucesso (o que reforça a confiança do aluno) ao mesmo tempo em que deixam o sabor de algo incompleto (estimulando o desejo por algo mais). Para combater a falta de coordenação e a incapacidade de manter o processo linear do pensamento e do raciocínio profundo, os exercícios são coreografados de modo que ao somá-los possam ser estabelecidas as lógicas de um projeto troncal de quatro meses. Sem perder interesse nem intensidade, com pequenos saltos o aluno chega a resultados surpreendentes.

Nessa perspectiva, distanciamos-nos de dois extremos usados de forma abusiva nas escolas de arquitetura: 1) Enfoques abertos onde as regras são: “Pega um lápis e uma folha de papel e desenha qualquer coisa”; 2) Enfoques fechados onde as regras são: “Pega este desenho com regiões numeradas e preenche-o com cores numeradas”. No primeiro caso, a liberdade é total e o resultado imprevisível, mas a porcentagem de fracassos é muito alta. No segundo caso, há falta de liberdade e o resultado é previsível e a possibilidade de fracasso é nula. Não escondemos que a nossa estratégia pedagógica procura produzir bons resultados, mas, se nos afastamos dos dois extremos, nosso enfoque tem uma quantidade moderada de regras que visam filtrar o máximo possível de erros (a restrição), tentando maximizar o imprevisível (a liberdade) e o sucesso dos resultados.

As práticas que compõem cada semestre são concebidas como uma série de ações através das quais o aluno descobre de maneira experimental diferentes formas de produzir arquitetura. As pesquisas são realizadas com claras

“ Tentamos desenvolver no aluno uma combinação do digital e do físico de forma que possam explorar as vantagens de cada técnica de produção, potencializando-as em sua mescla e hibridação. ”



delimitações e os exercícios são organizados de forma acumulativa. Embora cada exercício leve a resultados definidos, o foco pedagógico está centrado no processo de produção, nos métodos e técnicas implantados. Os exercícios incluem determinações precisas no que diz respeito aos materiais e ao formato: “dificuldades desejáveis” que contra intuitivamente melhoram o processo de ensino ao dificultar o trabalho. O formato compartilhado ajuda o aluno a comparar a produção individual com a de seus companheiros, instigando a concorrência necessária para o aprimoramento coletivo. Ao serem agregados “obstáculos inesperados”, o aluno se vê forçado a ampliar seu esquema mental: deve raciocinar conceitualmente quase por obrigação. Por outro lado, as precisões quanto ao uso de técnicas projetuais o obrigam a desenvolver um balanço entre ação e pensamento que proporciona uma expressão mais densa e concentrada em uma economia estética induzida.

Na nossa proposta acadêmica, a forma arquitetônica não se produz *a priori*, ela emerge como resultado de uma série de operações. O desenlace das operações é imprescindível e deverá ser avaliado com base nos critérios estabelecidos pelo próprio aluno. Insistimos também no espaço como manifestação estruturada de relações. Não nos interessa a iconicidade ou o simbolismo do artefato arquitetônico. Para nós, o importante é sua sintaxe. Entendemos a arquitetura como um texto aberto. Toda arquitetura (inclusive a própria) constitui-se de outras arquiteturas. Esta condição intertextual multiplica a ação da análise projetual e a desconecta de uma origem estável ou de um referente essencial onde localizar um significado final.

Para finalizar, queremos citar as referências pedagógicas que estruturaram a nossa proposta acadêmica em três pontos:

1. Inicialmente, os exercícios que concentram o interesse na capacidade da imaginação e conceitualização espacial do aluno são influenciados pela experiência protagonizada por Colin Rowe Slutzki e John Hedjuck em meados dos anos 50 na Universidade do Texas, em Austin. Os “Texas Rangers” propuseram um currículo que transferiu a ênfase pedagógica a partir da articulação da massa arquitetônica para o estudo, visualização e organização do espaço arquitetônico. Esta pedagogia estimulou a utilização dos conceitos da teoria baseada na *Gestalt* para avaliar e descrever o espaço e a forma arquitetônica, resgatou o valor dos referentes históricos no processo de projeto e colocou em primeiro plano o conceito de “ideia arquitetônica”. Embora as preocupações disciplinares deste grupo tenham influenciado bastante na organização da nossa proposta pedagógica, seu interesse no conceito de espaço havia sido substituído por uma preocupação contemporânea pelo processo, entendendo a forma como resultado e não como um *a priori*.

“Ao serem agregados “obstáculos inesperados”, o aluno se vê forçado a ampliar seu esquema mental: deve raciocinar conceitualmente quase por obrigação.”

“Toda arquitetura (inclusive a própria) constitui-se de outras arquiteturas. Esta condição intertextual multiplica a ação da análise projetual e a desconecta de uma origem estável ou de um referente essencial onde localizar um significado final.”

2. Por outro lado, os exercícios que concentram o interesse no programa traçam sua genealogia na *Architectural Association* de Londres dos inícios dos anos 70, com a participação de Robin Evans, Bernard Tschumi e Rem Koolhaas. Nessa experiência, o interesse ótico-matemático dos anos 50 se deslocou para as atividades sociais. Esta mudança da geometria para o acontecimento é o que possibilita que nossa pedagogia parta das preocupações sobre a representação para o operativo e para o performativo. Ou seja, ela possibilita a transformação da preocupação pelo simbolismo formal em um interesse nos efeitos organizativos da forma. E tal enfoque clarifica a diferença entre o desenho envolvido em questões de composição e de representação, tendo o diagrama como registro de operação e organização.
3. Por último, gostaríamos de esclarecer que a preocupação pelo processo projetual que articula a nossa proposta de ensino não busca um formalismo indéxico, que procura a legibilidade no resultado final das operações generativas da forma, sejam elas conceituais, geométricas ou programáticas. Aquele projeto pedagógico “crítico” é aditivo (superposição de camadas, *collage*, montagem) e precisa de uma complicação formal que, ao final, apenas aparenta complexidade. Nossa proposta pedagógica não se submete a nenhum dos formalismos recentes derivados desta atitude indéxica (maneirismos digitais ou “morfogenéticos”), ela se concentra, pelo contrário, em técnicas de representação historicamente ligadas à disciplina da arquitetura, distanciando-se das preocupações sobre forma intrincada, geometria manipulada e comentário crítico, para chegar a um projetar fresco: um trabalho que parece fácil. Uma atitude otimista que explora o potencial do gráfico sem desestimar o poder da invenção formal e espacial da arquitetura para criar novos cenários de agrupação coletiva.

Tradução: Tema Editoração

Revisão Técnica: Fernando Espósito

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGELIL, Marc. *Inchoate: An experiment in architectural education*. Actar, Barcelona, 2003.

_____.; HEBEL, Dirk. *Deviations: designing architecture – a manual*. Birkhäuser, Basel, 2008.

CARAGONNE, A. *The Texas rangers: Notes from the architectural underground*. MIT Press, Cambridge, 1995.

HEJDUK, J. *Education of an architect: The cooper union school of architecture (1964-1971)*. Monacelli Press, 2000.

HOESLI B. *Teaching architecture*. ETH, Zurich, 1989.

SOMOL, R. Green Dots 101. In: Hunch 11, Publicação do Berlage Institute, Rotterdam, 2007.

_____. Notas alrededor del efecto doppler y otros estados de ánimo de la modernidade; Notas sobre o efeito doppler e outros estados de espirito do modernismo. *Perspecta* 33, 2002.

_____. Operation architecture. In: ANGELIL M. *Inchoate: an experiment in architectural education*. Barcelona, 2003.

_____. 12 Reasons to get back into shape. In: KOOLHAAS, Rem. *Content*. Taschen, Cologne, 2004.

Y-GSA

O treinamento
prático em ateliê
integrado no Japão



MARIKO TERADA
Professora associada do Y-GSA,
Universidade Nacional de Yokohama, Japão.
Contato: maruco@tokyo.email.ne.jp



Por que precisamos de ateliê (“studio”, no original) educacional no Japão? A resposta está na Y-GSA, uma escola de pós-graduação para arquitetos em formação.

Os programas de pós-graduação no Japão são geralmente estruturados para que os estudantes se tornem pesquisadores e educadores. Os alunos passam dois anos em programas de mestrado, durante os quais participam de laboratórios de pesquisa com professores de diversas áreas. Esses alunos desenvolvem pesquisas acompanhados por orientadores e colaboram nos projetos de pesquisa destes.

Até 2007, estabelecida como um departamento da Universidade Nacional de Yokohama, a Y-GSA funcionava como um curso de mestrado, organizado basicamente como um laboratório de projeto para os arquitetos Koh Kitayama e Ryue Nishizawa, que participavam diretamente do processo ensinando e treinando os alunos.

No entanto, o professor Kitayama (atual diretor da Y-GSA) vinha estudando diversos métodos adotados por escolas de Arquitetura no mundo todo, buscando entender os diferentes tipos de formação oferecidos aos alunos. Como resultado de seus estudos, chegou à conclusão de que o ideal para o curso do mestrado não era um sistema baseado em laboratórios de pesquisa, mas, sim, um sistema de formação com ateliê-base de treinamento. Esse formato estava se tornando o padrão dominante nas escolas de Arquitetura e, segundo Kitayama, com esse método, os alunos poderiam aprender as muitas e diferentes ideias e abordagens da Arquitetura, habilitando-os, através do processo de estudo, a desenvolver, na prática, seus próprios valores, filosofia e ideologias.

Assim, por volta do ano 2003, Koh Kitayama começou a desenvolver o primeiro método de educação baseado em um ateliê de concepção arquitetônica no Japão como parte do departamento de treinamento da Universidade Nacional de Yokohama. O método, nomeado de Programa de Apoio à Educação Diferenciada na Universidade - programa GP Diferenciado -, foi aceito pelo Ministério da Educação, Cultura, Esporte, Ciência e Tecnologia em 2007 e, assim, a Y-GSA (Faculdade de Arquitetura de Yokohama — *Yokohama Graduate School of Architecture*) passou a usá-lo para treinar futuros arquitetos, transformando-os em profissionais altamente qualificados.

Nos seus 9 anos de existência, tal sistema de ensino na Y-GSA influenciou de maneira claramente perceptível o ensino de Arquitetura nas universidades de todo o país. Atualmente, Y-GSA tem uma alta pontuação nos sistemas de avaliação do Japão, sendo considerada uma das principais instituições de ensino e pesquisa em projetos de arquitetura. Muitas universidades de Arquitetura olham para a Y-GSA como um modelo para explorar possibilidades de reforma do seu próprio programa de ensino, baseado, também, na prática de ateliê.

Criando uma excelente equipe de ensino

Para dar início à implementação desse novo sistema de ensino na Y-GSA, os arquitetos Riken Yamamoto, renomado nacional e internacionalmente, e Yoshihiko Iida, um dos alunos da universidade, juntamente com o professor Kitayama e o professor assistente Nishizawa, foram convidados a serem os primeiros *Professor Architect* do Japão — também conhecidos pela sigla PA ■ — liderando cada um dos quatro ateliês criados, e como *Studio Manager* ■, Mariko Terada, que também é a autora deste ensaio, foi escolhida por sua experiência como editora de revistas de arquitetura japonesa e curadora de exposições em museus de arquitetura no exterior.

1.

Professor Architect é uma designação para arquitetos ativos atualmente, que receberam prêmios em Arquitetura a nível nacional e internacional, como o Prêmio Pritzker de Arquitetura, dado aos arquitetos internacionais que trabalham na linha de frente no mundo todo, ou o “AIJ Prêmio de Design”, dado a arquitetos que projetaram obras de arquitetura selecionadas no Japão. Focando principalmente em aulas baseadas em projetos desenvolvidos em ateliês, a faculdade se concentra na área do ensino.

2.

Nós, da Y-GSA, apostamos que o *Studio Manager* vai se transformar em uma função extremamente importante nas instituições de ensino universitário no Japão. Como nosso método se baseia em programas de educação e cultiva redes de contato mundiais no ramo do ensino por meio de suas atividades de pesquisa e atividades educacionais variadas, *Studio Managers* irão atuar como profissionais para criar estruturas, de forma que os ambientes e sistemas ideais para um excelente ensino em projeto e arquitetura seja fornecido.

Como a Y-GSA vê de forma crítica a Arquitetura, a cidade e a sociedade

A Y-GSA oferece o primeiro curso de mestrado no Japão para treinar estudantes com o objetivo de se tornarem arquitetos que tenham competência para atuar globalmente. Destarte, a Y-GSA não se limita a ensinar arquitetura tomando o projeto como o aspecto único e principal, mas propõe que se considere diferentes conhecimentos prévios, o contexto e as razões que a definem, colocando em questão o papel da disciplina em ambientes urbanos e sociais. Dessa forma, pensa a arquitetura como um meio para encontrar novos valores que possam corroborar para a nova era.

Assim, com base nessa filosofia educacional, a Y-GSA criou programas com trabalhos em ateliês, workshops e aulas expositivas, que são combinadas para proporcionar um nível de maior complexidade de entendimento, sendo que a sessão de avaliação final no estúdio, nas quais as discussões são guiadas e fomentadas pelos professores, se constitui, ela própria, como uma rara oportunidade de observar os muitos pontos de vista e reflexões expostas pelos avaliadores, todos também arquitetos, sobre o planejamento urbano e a Arquitetura em um sentido mais amplo.

Na Y-GSA, tal amplitude está presente, também, no manifesto “criar arquitetura é criar o futuro”, que considera as 3 perspectivas, descritas a seguir, como importantes formas de abordagem quando se pensa sobre o tema.

- A arquitetura está intimamente relacionada à história. Criar arquitetura é criar uma nova história;
- A arquitetura está intimamente relacionada ao atual sistema social. Criar arquitetura é reorganizar o atual sistema social;
- A arquitetura está intimamente relacionada à cultura de sua comunidade. É por isso que o papel da arquitetura é questionar a cultura.

O sistema e o ambiente ideais para o ensino baseado na prática

Com base nas abordagens propostas, surge o entendimento de que se deve "viver na cidade para aprender arquitetura". A aceitação de tal proposição levou a Y-GSA a sair do campus da Universidade Nacional de Yokohama, em 2007, para montar um ateliê-satélite em dois andares alugados de um prédio antigo de escritórios no bairro de Bashamichi. Essa região estava recebendo atenção especial da prefeitura com o objetivo de recuperá-la através de sua transformação em uma área cultural. Porém, em 2009, quando a universidade estava prestes a renovar o aluguel do edifício para o seu Departamento de Arquitetura, a Y-GSA decidiu voltar ao campus e, em 2010, reformando as suas antigas instalações que haviam ficado sem uso por algum tempo, constituiu um espaço físico específico para o ensino organizado em ateliês. Além dos ateliês, da biblioteca e do espaço para escritórios, onde os estudantes trabalham em seus projetos, criou-se o IUI — Salão Central do Instituto de Inovação Urbana —, no qual a sede da Y-GSA foi instalada. Importante destacar que a volta ao campus priorizou o estabelecimento de um espaço para a formação dos alunos e que não foram criados espaços para professores. A ideia do "sistema de ensino baseado em ateliês" implica que o professor deve ensinar cerca de dez alunos por semestre, para que os alunos possam fazer seus trabalhos nos quatro ateliês, ensinados por quatro professores diferentes nos dois anos de estudo. Além disso, quando os alunos completam o programa na Y-GSA, eles devem ter constituído um "portfólio" com base em um assunto escolhido ao longo do percurso nos quatro ateliês, pesquisado ao longo de todo o curso. Essa é uma das principais características do sistema de formação na Y-GSA.

Trabalhando com o governo local (em relação à cidade de Yokohama)

Esse retorno ao campus, no entanto, não nos afastou da cidade. A pesquisa urbana em áreas específicas, como a própria cidade de Yokohama, tornou-se um forte viés da Y-GSA. Além dos quatro ateliês, nós montamos um projeto chamado "ateliês independentes", que visa à realização de uma variedade de pesquisas urbanas dentro da escola enquanto acompanha a cidade de Yokohama e seus setores privados. Assim, criamos fortes laços de afeto com a cidade de Yokohama, que nos levou a trabalhar, juntamente com a administração pública, em projetos como "Capital do Mar (Projeto Yokohama 2059)", para estudar o que o futuro reserva para a orla marítima da cidade; e, igualmente, no projeto "Desenho Urbano de Yokohama", voltado para a supervisão do desenho urbano na estação de Yokohama. Há projetos desenvolvidos diretamente com os alunos, nos quais são pensadas e propostas intervenções urbanísticas voltadas para articulação de sistemas de renovação e revitalização da cidade. Tal parceria ocorre, por exemplo, na pesquisa sobre "áreas com muitas construções de casas de madeira", que é considerada uma das áreas mais vulneráveis em Tóquio, além de outra pesquisa sobre futuros ambientes habitacionais, chamada "Pesquisa sobre os hábitos urbanos da próxima geração", desenvolvida com colegas pesquisadores do exterior.

Além disso, fazemos também séries de palestras de profissionais de diversas áreas, chamadas "Estudos arquitetônicos e urbanos de Yokohama", que são feitas em conjunto com a Cidade de Yokohama e abertas ao público. Através da alocação dessas palestras em prédios públicos, como o "Bankart" e o "YCC", no bairro Bashamichi, e o Porto Memorial de Yokohama, na Avenida Nihon Ohdori, busca-se aumentar a sensibilização dos cidadãos para a cidade e a sua arquitetura.

Sediando discussões internacionais e construindo redes de relacionamento com institutos de pesquisa e ensino do mundo todo

Nós, da Y-GSA, buscamos investigar a cidade a partir de uma perspectiva global, lidando com escalas que tanto tomam o Japão como um todo, quanto se restringem a certas regiões, tais como Yokohama. Dessa forma, focados na educação dos alunos, buscamos instrumentalizá-los para aprenderem a definir os diferentes recortes necessários ao projeto de arquitetura frente aos diversos cenários urbanos.

A cada ano, *workshops* são realizados em parceria com excelentes escolas de Arquitetura fora do Japão para investigar importantes tópicos que dizem respeito aos problemas urbanos.

Nesses *workshops*, uma boa comunicação com outras escolas torna-se crucial. É através desse processo de inter-relação que se decide como os projetos da cidade podem ser definidos, abordados e adotados. Pessoalmente, como *Studio Manager*, eu começo conversando com um professor com quem quero trabalhar — ou estudar junto em uma pesquisa sobre a cidade —, estabelecendo discussões através das quais se decide o tema e o assunto apropriados para o *workshop*. Felizmente, nos *workshops*, conseguimos pesquisar temas e assuntos importantes em diferentes cidades nas escolas da Europa, Ásia e América do Sul, que vão dos processos de construção à implementação de proposições teóricas.

Além disso, ao convidar pesquisadores e arquitetos renomados no exterior, queremos estimular debates significativos sediando simpósios e palestras internacionais sobre trabalhos urbanos e sociais, que devem ser tratados em uma escala global. Vale ressaltar o simpósio chamado "Bairros criativos", realizado para discutir ambientes residenciais do futuro, que foi muito bem conceituado no Japão e internacionalmente. Outro exemplo é o projeto "Habitats urbanos da próxima geração", desenvolvido no Instituto de Ciências Avançadas da Universidade Nacional de Yokohama, inaugurado em outubro de 2014, no qual estamos analisando como reciclar o conjunto de áreas mais vulneráveis da cidade e os possíveis métodos para isso. Trabalhamos, também, em uma pesquisa com o Instituto Federal Suíço de Tecnologia (ETH Zurich) para realizar estudos de caso no Brasil e em Tóquio.

Construindo novas definições para uma cidade e para a sua arquitetura (e o tipo de arquiteto necessário para o século 21)

A Y-GSA continua a suscitar questões sobre o mundo convencional e as estruturas já existentes da sociedade japonesa. As condições de uma cidade no século 20, formada por princípios de mercado em uma economia capitalista, deixou, definitivamente, mais confortável o ambiente em que vivemos. No entanto, temos algumas dúvidas se esse ambiente realmente enriqueceu as nossas vidas. Por causa de tal percepção, a Y-GSA convoca todas as pessoas para pensar sobre a necessidade de "uma sociedade estável que crie cultura para o povo", moldada para o século 21, que investigue caminhos para a sociedade e tente "construir novas definições para uma cidade e a sua arquitetura" através do histórico curricular que ela já criou.

Como o Japão passou pelo choque Lehman, que arrasou o sistema econômico em 2008, e viveu as consequências do terremoto no Japão Oriental em 2011, o país desenvolveu um grande interesse em estabelecer um novo sistema social que possa substituir as atuais formas de sociedade. Nossos trabalhos vão na mesma direção apontada pelas necessidades da sociedade japonesa: rumo a uma nova definição para a cidade e sua arquitetura no século 21. Assim sendo, a filosofia educacional da Y-GSA busca ajudar a sociedade embasando definições e teorias para uma cidade do futuro e sua arquitetura. Por isso, a Y-GSA continuará pensando o papel da arquitetura na sociedade e continuará atuando através da formação prática no projeto arquitetônico.

Tradução: Algo Mais Soluções Editoriais
Revisão Técnica: Antonio Sena



MÉTODO DE EXPANSÃO

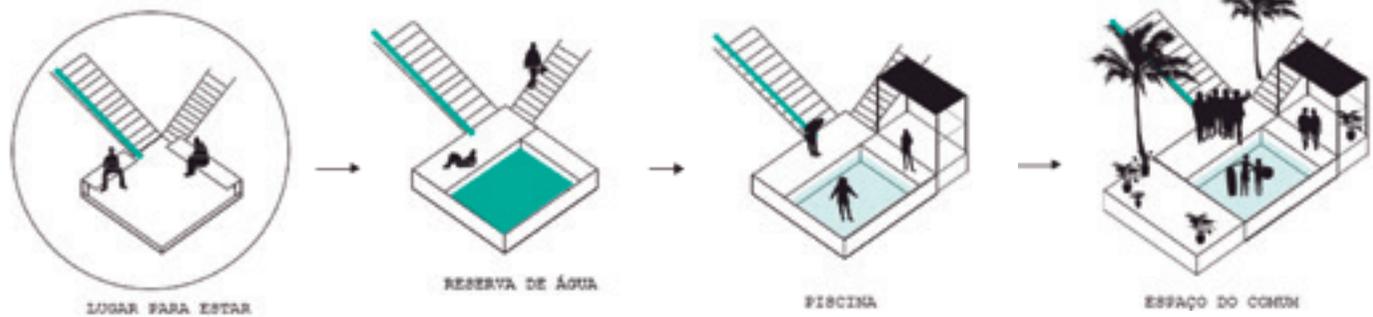
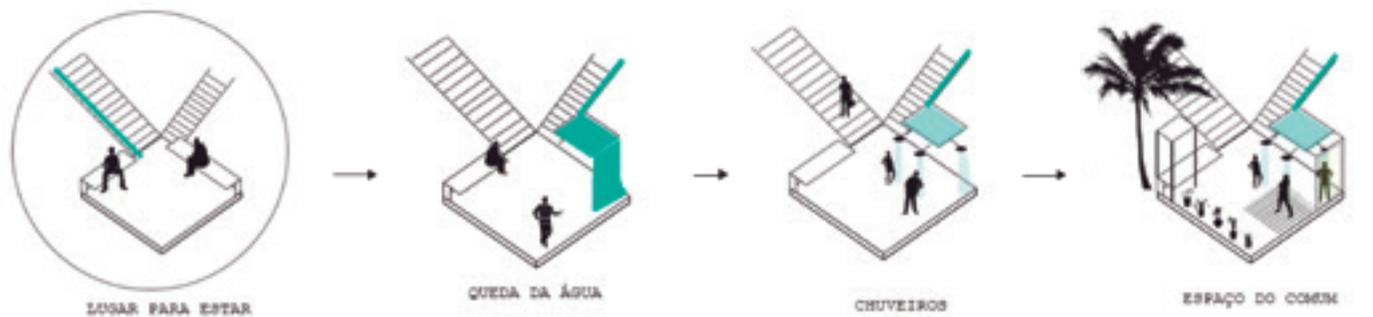


Imagem cedida por Michel Zalis

MÉTODO DE EXPANSÃO



Trabalho desenvolvido pelos alunos Michel Zalis (PUC-Rio), Gaku Sujiura (Y-GSA, National University of Yokohama) e So Sejima (Y-GSA, National University of Yokohama) para o Largo do Santinho, Vidigal, RJ



Estudantes no Estúdio Vertical, aula do 2º ano.

O ensino da arquitetura

ou

A crise silenciosa

CIRO PIRONDI
Diretor da Escola da Cidade, São Paulo.
Contato: ciropirondi@escoladacidade.edu.br

Não me seduz a visão na qual, para apontar possíveis alternativas para um problema, necessariamente ressaltamos defeitos, erros ou crises insolúveis.

Aproximo-me mais daqueles que, com consciência das carências da sociedade brasileira, trabalham produzindo alternativas ora com acerto, ora com menos acerto. Talvez seja uma visão otimista de um desinformado.

A experiência da Escola da Cidade tem origem no processo de redemocratização do Brasil, nos finais da década de 70. O grupo que liderou o processo constitutivo da Escola foi formado neste período. Uma geração ativa junto dos sindicatos, das associações dos arquitetos, do Instituto de Arquitetos do Brasil — IAB — e muito próxima dos mestres das gerações anteriores. E estes até então vivos e atuantes, aos quais devemos muito de nossa educação e formação.

Um grupo que soube reconhecer seus antepassados e de alguma forma contribuiu para preservar seus legados e suas memórias após suas ausências. Colaboramos na instituição de fundações: organismos e institutos capazes de arquivar e resgatar os trabalhos dos arquitetos Vilanova Artigas, Lina Bo Bardi, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, João Filgueiras Lima e Paulo Mendes da Rocha, entre outros.



Divulgação Escola da Cidade

Fachada do edifício residencial de Oswaldo Bratke, onde, atualmente, está instalada a Escola da Cidade.

Com eles aprendemos a necessidade de estarmos juntos ao ensino e às entidades de classe do nosso ofício, sem nunca abdicar do fazer cotidiano de nossos escritórios, que mantemos até hoje de forma intensa e contínua, harmonizando com a dedicação à Escola.

Assim, iniciamos a aproximação do ensino de Arquitetura em várias faculdades públicas e privadas. E a partir das experiências vividas ao longo de alguns anos sentimos a necessidade de nos aventurarmos no desenho de um caminho próprio para nossos anseios pedagógicos.

A Escola da Cidade é o resultado de um processo iniciado por um grupo de arquitetos na década de 80, com um ideal tecido no afeto que ainda hoje é o fio invisível de Ariadne a nos manter unidos.

A crise no ensino de arquitetura ou de suas estratégias para aprendizagem do nosso ofício está inserida na crise mundial da educação, esta sim a maior crise da contemporaneidade.

Preocupados com a crise econômica mundial iniciada em 2008, os governos não estão atentos a outra crise que, no longo prazo, provavelmente será muito mais prejudicial para o futuro dos governos democráticos.

As mudanças radicais que a sociedade passou desde a segunda metade do século XX (e nos últimos 25 anos, principalmente) somente são comparáveis com as mudanças vistas nos séculos XV e XVI. Assistimos a um segundo renascimento na história da humanidade.

Essas mudanças não têm sido bem pensadas, visto que, obcecados pelo produto nacional bruto — PNB —, os países e seus sistemas de educação estão descartando, de forma imprudente, competências indispensáveis.

As humanidades e as artes estão sendo eliminadas do ensino fundamental, do médio e do superior em quase todos os países do mundo. E esta tendência não está saindo apenas dos currículos, mas também das mentes e dos corações dos pais e dos filhos.

A competição toma conta do mundo. A eficiência é a palavra de ordem. Somos uma engrenagem constituída para produzir sem reflexão, sem questionamento. Esquecemo-nos do ensinamento indiano: “A nuvem bebe água salgada e chove água doce”.

Estamos com o botão da reflexão crítica desligado.



Escola da Cidade à noite.

Esse estado de cegueira está nos levando a desconfiar do futuro. No entanto, o mundo só melhorou. A média de longevidade se ampliou muito, as tecnologias diminuiram o trabalho braçal, os meios de comunicação encurtaram a distância entre os homens e pensamos com muita seriedade na possibilidade de construirmos cidades e civilizações em outros planetas.

Habitar o Universo.

Contraditoriamente, porém, não diminuimos a distância entre ricos e pobres, marginalizamos as mulheres, discriminamos minorias e o poder está nas mãos de incapazes...

O ensino de arquitetura sofre a aflição de uma solidão nas universidades. Fazem-nos lembrar do sublime Garcia Marques buscando sua Macondo ou de Homero e a eterna travessia de Odisseu – o Ulisses romano – em sua jornada pelos mares revoltos. Vezes em lugares mágicos, vezes em situações terríveis, a nos mostrar ser mais importante, na travessia, não onde vamos chegar ao final, mas a maneira como seguimos por ela.

Se optarmos por seguir como máquinas de ensino, talvez a máquina do mundo, como no belo poema de Drummond, nos destrua.

O papel da Universidade avulta na busca do conhecimento, e as escolas de arquitetura vem sendo ameaçadas exatamente pelo prestígio crescente do cientificismo e pela importância que este vem ganhando entre os que atualmente dirigem o ensino superior.

A Escola de Arquitetura não pode viver sem espontaneidade, caso contrário correremos o risco de assistir ao triunfo da ação sem pensamento legitimada pela burocracia e pelo carreirismo que assolam as universidades públicas e privadas.

A falta de ideal e a recusa à coragem se converteram em rotina nas nossas aulas.

A alma de uma escola é composta pelo binômio professor/aluno. Nosso objeto de investigação não é a arquitetura em si, mas a arquitetura submetida a nossa interrogação.

Os intelectuais — dizia Sartre — se casam com o seu tempo e não devem traí-lo. E diante das incertezas e contradições do tempo contemporâneo estamos esquecendo deste ensinamento nas salas de arquitetura, traindo nosso tempo.

Pierre Lévy, em seu texto “Inteligência Coletiva” afirma que “Hoje, o *homo sapiens* enfrenta a rápida modificação de seu meio, do qual ele é o agente coletivo, involuntário” (LÉVY: 2004). O filósofo sugere a via da inteligência coletiva, e tenho a sensação de ser esse o caminho capaz de produzir novos sistemas e signos, novas formas de organização social e de regulação que nos permitiriam pensar em conjunto.

A Escola da Cidade é uma experiência coletiva. Dirigida por um conselho pedagógico constituído por professores de todas as disciplinas e por estudantes de todos os anos. Múltipla, com uma condição jurídica privada, mas de finalidade pública e sem fins lucrativos, como deveria ser toda a ação educacional por excelência.

Nosso projeto pedagógico visa formar um cidadão consciente, com visão crítica capaz de influir nas mudanças da sociedade. Pretendemos capacitá-lo para o seu ofício nesse cosmo em mutação, orientando para ver na arquitetura de hoje, no século XXI, diferentemente do século XX, cada vez mais a sua condição coletiva, social e multidisciplinar.

Fazê-lo ver a cidade como um lugar onde o mundo e o homem mais do que se movem. Vê-la como o local da convivência entre as diferenças, e que por isso mesmo é o espaço da educação.

Devemos resistir às tentativas de reduzir o ensino a uma ferramenta e nos esforçar para conectar novamente a educação dos arquitetos às humanidades, tornando-os cidadãos de seu país e do mundo.

A arquitetura como um saber de fronteiras e nunca uma especialização, o que seria seu suicídio.

O Estúdio Vertical, disciplina que compõe a grade curricular da Escola da Cidade, constitui-se uma experiência de saber de fronteiras, múltiplo e coletivo. Equipes compostas por alunos do 2º ao 6º ano com um tema único para o exercício, favorecendo a interdisciplinaridade e a relação dos estudantes de diferentes anos com professores de diversas disciplinas.

Em vez de desperdiçarmos energia em muitas frentes disciplinares, é necessário reduzir a quantidade de disciplinas em nossos currículos, discutindo ao infinito a montagem

de currículos pedagógicos que foquem na melhor formação dos professores. Este, sim, é o cerne de nossas preocupações.

Não há ótimo currículo que capacite ou legitime um mau professor.

“Geografia, Cidade e Arquitetura”, “Habitação e Cidade” e “Arquitetura, Educação e Sociedade”, que são os três cursos de pós-graduação da Escola, visam a formação dos professores. E este último é oferecido sem custo, tendo como enfoque as pedagogias, as alternativas e as estratégias para o ensino da arquitetura.

Educar os sentidos como propõem os pedagogos. Este é o desafio de nossas escolas.

Esta ousada proposição já havia sido feita por Marx, nos manuscritos de 1844: “O cultivo dos cinco sentidos é o trabalho de toda história passada”.

Paremos um pouco aqui.

Em seu maravilhoso livro, *A cidade das palavras*: as histórias que contamos para saber quem somos, Alberto Manguel pergunta:

Que ampulheta é essa em que estamos sempre trocando de lugar e cuja forma e natureza estão igualmente em transformação contínua? Por quais meios nos imaginamos no lugar que dizemos ser nosso lar? E quem somos nós: habitantes, moradores ou passantes? (MANGUEL: 2008)

Nesses 15 anos, a Escola da Cidade manteve a Escola Itinerante, tese defendida desde o princípio por entendermos ser o futuro do ensino da arquitetura. Móvel, em diferentes localidades, com professores alocados em seus centros de estudos. Professores itinerantes.

A natureza é objeto dos nossos estudos, e a cidade, a paisagem e os artefatos arquitetônicos são melhores aprendidos *in loco*, com a análise de arquitetos do lugar. Mas o que isso significa? São viagens de prazer e de turismo? Não. Movimentar-se, viajar, é atravessar universos de problemas, mundos vividos e paisagem dos sentidos.

Uma Escola de Lugar Nenhum, parafraseando a famosa música do *Beatles*, para um planeta cada vez mais nômade.

Há 65 anos, Mies van der Rohe, diretor do departamento de Arquitetura da Universidade de Chicago, es-



De cima para baixo: Viagem da Escola Itinerante à Minas Gerais (2016); Viagem da Escola Itinerante às missões do Rio Grande do Sul.



Acima: Seminário de cultura e realidade contemporânea promovido pela Escola da Cidade, com palestra de Peter Pál Pelbart.

À esq.: Seminário de cultura e realidade contemporânea promovido pela Escola da Cidade, com palestra de Oscar Niemeyer.

creveu uma carta para 40 escolas de arquitetura em toda América, perguntando sobre a duração e a qualidade dos estudos. Le Corbusier, na mesma época, assume uma atitude claramente contra o ensinamento acadêmico da arquitetura. A Conferência de Bologna, em 1999, continuou buscando resposta a essas duas atitudes totalmente controversas dos mestres.

A Escola de Lugar Nenhum como síntese da proposta dos dois mestres do século XX. A arquitetura como esse saber de fronteiras, como um rio e suas margens, alimentou o projeto pedagógico de nossa Escola e mantém o Seminário de Cultura e Realidade Contemporânea semanal, uma conversa com pensadores das mais diversas áreas do conhecimento: ciência, artes, futebol, carnaval, economia e outras. Uma disciplina semanal, com carga horária e avaliação, coordenada por um professor responsável. Um respiro no meio da semana, na tentativa de nos salvar da lógica de pôr todo o significado da vida na carreira. Quando isso acontece, você está fadado à superficialidade e ao vazio (Camille Paglia).

Caminho para o final do texto. Lidei com cada aspecto por meio de fragmentos, por partes soltas. Se escrevesse de forma contínua, sempre esgotando assunto, ele certamente seria mais completo, mais abrangente. No entanto, gosto de pensar que seja possível captar o todo por meio das partes, de alguns detalhes.

Entendo que é muito difícil reproduzir outra Escola da Cidade. O momento e as circunstâncias na qual ela se desenhou já passaram. No entanto, acredito que ela seja um modelo possível, um caminho alternativo para os três tipos de ensino: o público, orientado e mantido pelo Estado, em que um aluno custa em média US\$1.500 ao mês; o ensino via associações religiosas hierarquizadas, subordinadas às suas benesses econômicas, tradição esta herdada desde o colonialismo; e o ensino privado, com empresários nacionais e internacionais cada vez mais sedentos por transformar o ensino em mercadoria e as escolas em espaços de *shoppings centers*, com praças de alimentação e

lojas semelhantes às casas de espetáculo repletas de eventos com catracas e pagamentos prévios.

Alguns ainda nos veem como experiência passageira e fadada ao fim, dada a ausência da produção e do “rigor” acadêmico... tudo acaba um dia.

No entanto, desconhecem que nos mantemos desde o início das atividades com Núcleo ou Conselho Científico, iniciação científica, pesquisas e financiamento próprio. Além da Editora da Cidade e da Gráfica Flavio Motta, localizada no subsolo da Escola, que realizam publicações de trabalhos internos ou de fora, como: livros, apostilas, informativo mensal, cadernos de viagens, entre outros.

Para completar a tríade ensino/pesquisa/extensão, por não sermos uma universidade, constituímos um Conselho Técnico onde nossos alunos trabalham em projetos reais a partir de convênios com fundações, ONGs, Institutos, autarquias, empresas e governos.

E, para encerrar, passo a palavra para o mestre Lúcio Costa – nosso Brunelleschi:

Acho que o curso de Arquitetura necessita de uma transformação radical. Não só o curso em si, mas os programas das respectivas cadeiras e, principalmente, a orientação geral do ensino. A atual é absolutamente falha [...] (Entrevista O Globo, Dezembro de 1930).

“A melhor crítica a uma poesia é outra” (John Cage). E esta é a orientação na Escola da Cidade, onde há 20 anos tentamos dar vida ao desafio proposto por Lúcio Costa.

Assimilamos muitas tentativas e acertos do passado e do presente, em atividades realizadas em outras Instituições de ensino, fora e dentro do Brasil.

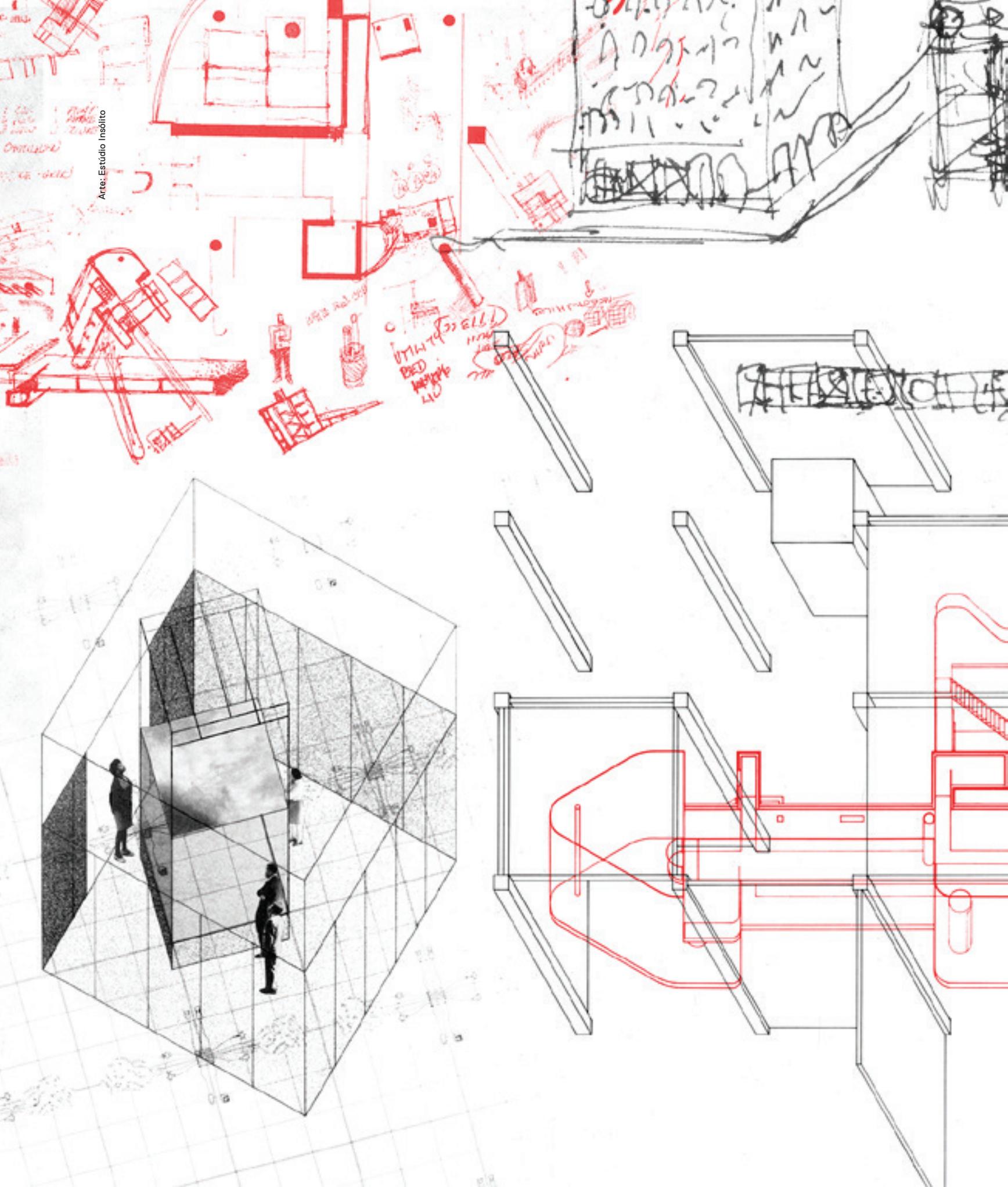
Talvez tenhamos chegado a trinta ou quarenta por cento do imaginado. Muito há ainda para se fazer e para caminhar. Pretendemos continuar com a abertura, em 2016, da Escola de Humanidades João Filgueiras Lima – Fábrica, Instituição de ensino médio da Escola da Cidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MANGUEL, A. A cidade das palavras. São Paulo: Cia das Letras, 2008

LÉVY, P. Inteligencia Colectiva: por una antropología del ciberespacio. Biblioteca Virtual em Saúde, BIREME – OPS – OMS. Washington, 2004.

Arte: Estudio Insólito



JOHN HEJDUK E OS MUNDOS DA COOPER UNION.¹

JONAS DELECAVE DE AMORIM
Doutorando na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, São Paulo.
Contato: jonasdelecave@gmail.com

1.

O presente artigo foi desenvolvido a partir da dissertação de mestrado do autor no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROARQ/FAU-UFRJ), sob orientação dos professores Dr. Guilherme Lassance e Dra. Laís Bronstein. Gostaria de agradecer a ambos pelas valiosas contribuições e à FAPERJ pelo apoio financeiro.

A dificuldade em encontrar uma definição satisfatória para a arquitetura parece um problema recorrente na história da disciplina. De fato, a arquitetura já foi incluída e excluída do campo das artes, das técnicas e das ciências sociais aplicadas. Seu ensino se estruturou em instituições tão distintas como escolas de belas artes, politécnicas e mesmo de administração e planejamento. Com frequência, arquitetos e pesquisadores da área tomam emprestado conceitos e métodos das engenharias, artes, história, filosofia ou das ciências sociais. E à medida que a sociedade passa por transformações mais profundas, a arquitetura sofre, ela própria, intensos deslocamentos em seus métodos, objetos e limites.

Esse foi, certamente, o caso nos anos 1960. Como sabemos, tratou-se de uma década-chave na transformação de uma sociedade industrial, fordista e baseada na produção para uma sociedade pós-industrial, baseada no consumo e na imagem. Foi um período de enfraquecimento das grandes narrativas e de crises de representação a favor da multiplicação de perspectivas, de movimentos dos direitos civis, de estudantes e de gênero. Imbrincada a esse processo, a arquitetura vivia uma crise própria, fruto do reconhecimento dos desastres gerados pelas ambições sociais do movimento moderno. É o período em que falecem os grandes mestres da arquitetura moderna; em que questões como história, tradição e contexto se inserem no discurso sobre a disciplina; em que Robert Venturi e Aldo Rossi publicam seus livros seminais e em que se multiplicam coletivos associados aos movimentos radicais e de contracultura como, por exemplo, Archigram, Archizoom, AntFarm, UFO e Group 9999.

2.

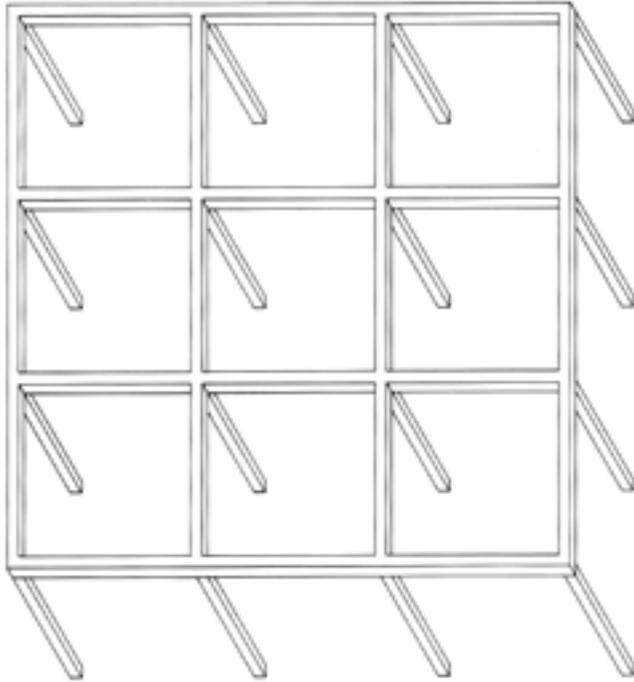
John Quentin Hejduk (1929-2000) nasceu no bairro do Bronx, em Nova Iorque, de uma família católica da classe operária. Graduou-se arquiteto na Cooper Union (1947-1950) e na Universidade de Cincinnati (1950-1952), fez seu mestrado na Graduate School of Design, de Harvard (1952-1953) e foi bolsista Fulbright na Universidade de Roma (1954). Lecionou na Universidade do Texas (1954-1956), de Cornell (1958-1960), de Yale (1961-1964) e na Cooper Union (1964-2000), onde se tornou diretor do Departamento de Arquitetura em 1965 e diretor da Escola de Arquitetura em 1975. Ao longo de sua vida, fez desenhos, pinturas e poemas, além de desenvolver sucessivas séries de projetos não construídos. Seus raros projetos construídos incluem três edificações multifamiliares em Berlim e algumas estruturas efêmeras, chamadas máscaras.

Esse foi, certamente, o caso nos anos 1960. Como sabemos, tratou-se de uma década-chave na transformação de uma sociedade industrial, fordista e baseada na produção para uma sociedade pós-industrial, baseada no consumo e na imagem. Foi um período de enfraquecimento das grandes narrativas e de crises de representação a favor da multiplicação de perspectivas, de movimentos dos direitos civis, de estudantes e de gênero. Imbrincada a esse processo, a arquitetura vivia uma crise própria, fruto do reconhecimento dos desastres gerados pelas ambições sociais do movimento moderno. É o período em que falecem os grandes mestres da arquitetura moderna; em que questões como história, tradição e contexto se consolidam no discurso sobre a disciplina; em que Robert Venturi e Aldo Rossi publicam seus livros seminais e em que se multiplicam coletivos associados aos movimentos radicais e de contracultura como, por exemplo, Archigram, Archizoom, AntFarm, UFO e Gruppo 9999.

De acordo com Kenneth Frampton (1972, p. 40), nesta conjuntura de fragmentação da cultura disciplinar, o arquiteto norte-americano John Hejduk [2](#) é um dos poucos — talvez ingênuos — a se fazer a pergunta moderna por excelência: “qual é a própria essência da arquitetura?”. Para Hejduk, se a arquitetura não é capaz de transformar a sociedade, tampouco quer afirmar uma lógica comercial do capitalismo vigente, qual seria seu campo de atuação legítimo, autônomo? Essa pergunta parece acompanhar toda a obra do arquiteto, ainda que raramente por intermédio de uma teoria explícita. De acordo com Stan Allen (1996, p. 80-81), “Hejduk resiste à teoria não por ver o pensamento arquitetônico com antipatia ou anti-intelectualismo, mas porque reconhece a clara tendência da teoria ao reducionismo, regulação e repetição”. Hejduk explora essa pergunta por meio de sucessivas séries de projetos não construídos, de pinturas e poesias. Não menos importante, Hejduk a explora por intermédio de uma experiência coletiva de 46 anos de ensino de arquitetura, dos quais 36 à frente da Escola de Arquitetura Irwin S. Chanin da Cooper Union, em Nova Iorque.

John Hejduk é convidado a integrar o corpo docente da Cooper Union em 1964 e, em 1965, torna-se o chefe do Departamento de Arquitetura da instituição. Nesse período, o curso estava deixando de ser um programa inicial, de apenas três anos de duração, para se transformar em uma graduação plena, de cinco. Até sua crise financeira dos anos 2010, a Cooper Union era, se não a única, uma das poucas instituições norte-americanas de ensino de arquitetura completamente gratuitas. Nos anos 1960, o corpo docente iria incorporar, ainda, os arquitetos Peter Eisenman, Richard Meier, Ricardo Scofidio e Lee F. Hodgden. Até o final da década, os artistas Robert Slutzky e Irwin Rubin também se uniriam à escola. Os dois últimos, com Colin Rowe, Bernard Hoesli, Hodgden e o próprio Hejduk haviam

Edwin J. Aviles

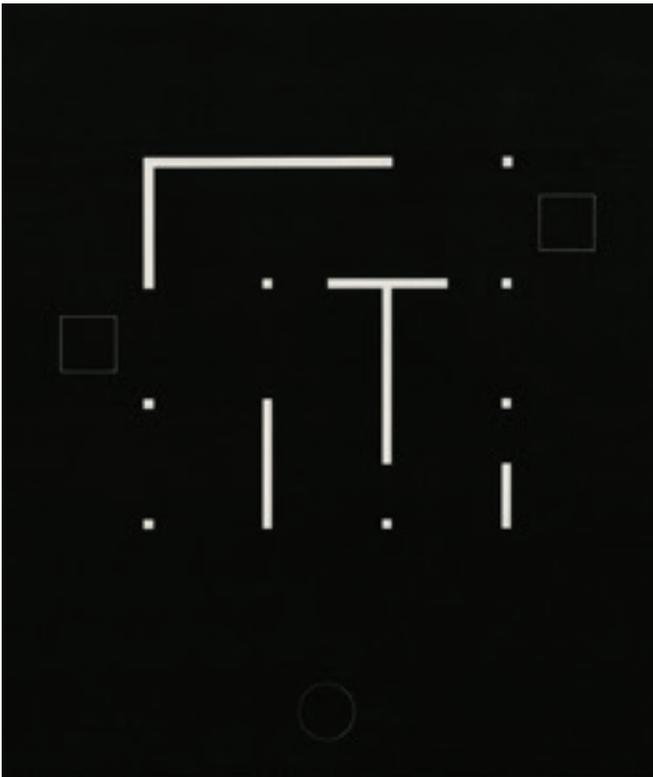


Architectonics: 9 Square Grid, 1964-65

plano, volume etc. Através do exercício, os alunos seriam introduzidos àquilo que seus idealizadores compreendiam como os elementos fundamentais da arquitetura, independentes de contexto e função, e sobre os quais qualquer arquitetura poderia ser desenvolvida.

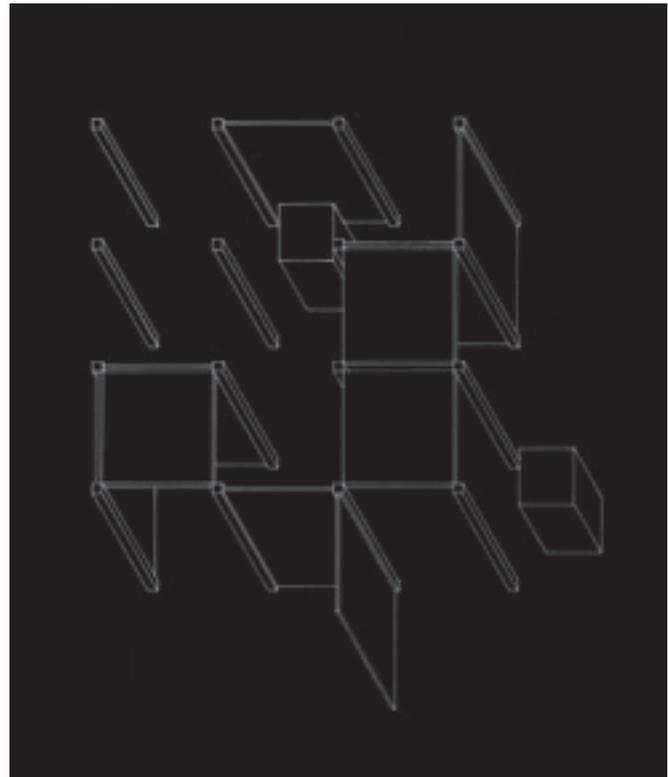
O Problema dos Nove-Quadrados apresenta uma genealogia muito específica no modelo de história da arte e da arquitetura que se desenvolveu nos Estados Unidos, logo após a Segunda Guerra Mundial (LOVE, 2003). Por um lado, destaca-se a influência dos trabalhos de Rudolf Wittkower sobre as villas palladianas, e os desdobramentos desenvolvidos por Colin Rowe, seu aluno de doutorado no Instituto Warburg. Por outro, destaca-se a influência da psicologia da Gestalt que havia sido incorporada por Slutzky e Lee Hirsche quando foram, ambos, alunos de Josef Albers em Yale. Adicionalmente, Frampton (1972) aponta que o exercício era moderno em um sentido promovido por Clement Greenberg, ao utilizar os métodos caracterís-

Diana Georgescu



Architectonics: 9 Square Grid, 1970-71

Julie Guan



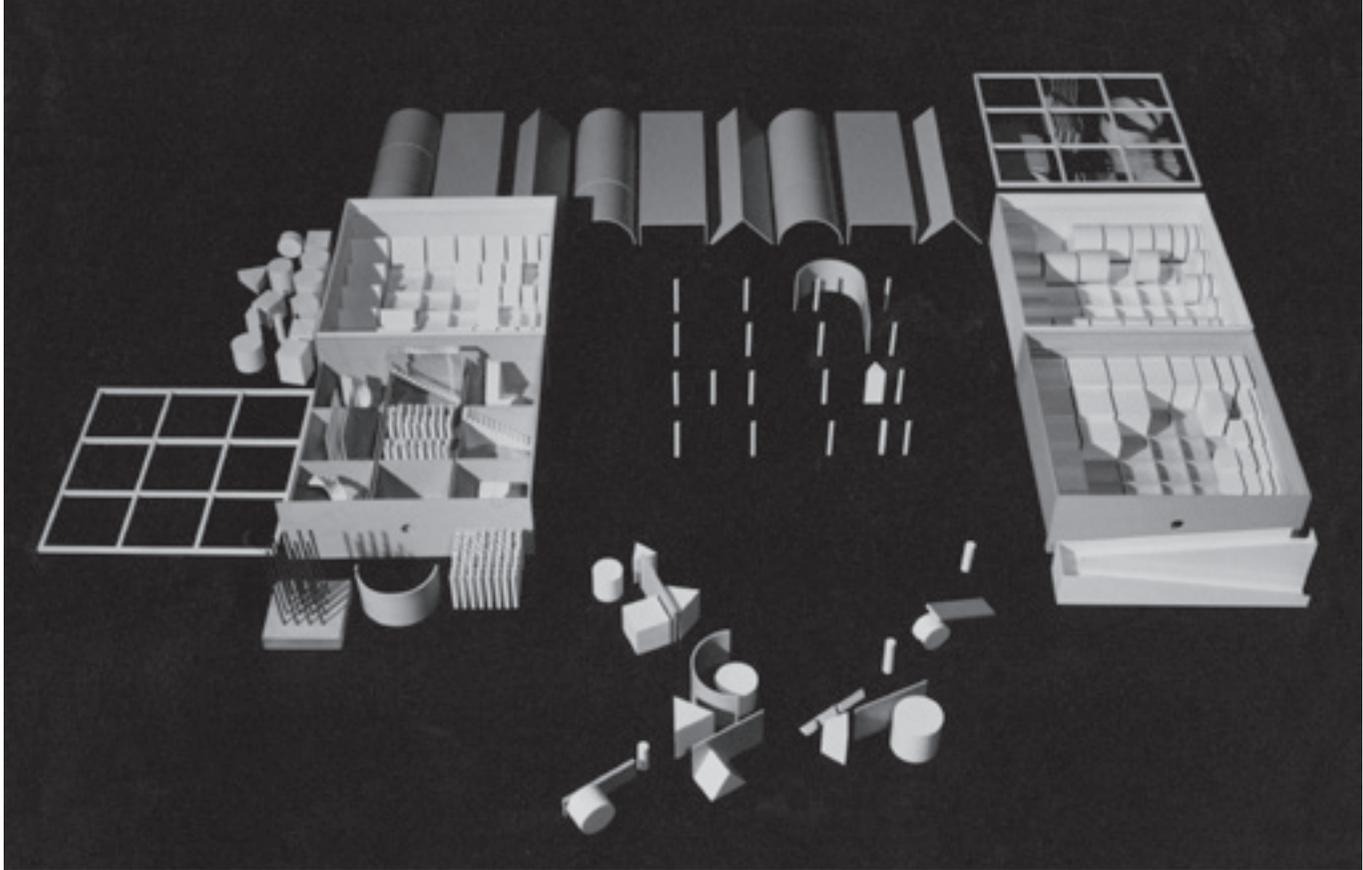
Architectonics: 9 Square Grid, 1970-71

participado da reformulação do curso de arquitetura da Universidade do Texas, em Austin, entre 1954 e 1958. Sob a direção de Harwell Hamilton Harris, o grupo ficaria conhecido posteriormente como os Texas Rangers (CARAGONNE, 1995).

Em 1971, a experiência didática da Cooper Union se tornava objeto de uma exposição no MoMA, intitulada *Education of an architect: a point of view, 1964-1971*. Na introdução do catálogo da exposição, republicado como um livro homônimo, o arquiteto Ulrich Franzen (1999, p. 9) reconhecia a experiência didática da escola como uma resistência entre “gestos retóricos de relevância social (...) e o movimento de anti-arquitetura, que emprega imagéticas neo-comerciais supostamente do mundo real” (FRANZEN, 1999, p. 9). Alguns anos depois, Slutzky (1980, p. 86) a posicionava contra “a sedutora técnica superficial e o pastiche estilístico”. Assim, negando um contexto em que não queria – ou sabia – operar, a escola parecia entrincheirar-se nas normas internas da disciplina. De fato, ainda de acordo com Franzen (1999, p. 8), a escola buscava uma “exploração aprofundada dos problemas fundamentais de estrutura e manipulação espacial” (FRANZEN, 1999, p. 8). De acordo com Hejduk (apud FRANZEN et al, 1999, p. 369): “A força do departamento está em seu martelar nos universais, ideias que são aplicáveis à arquitetura em qualquer período”.

Desse modo, a Cooper Union parecia realizar um movimento que Michael Hays (1998) reconheceu como central na teoria da arquitetura nos anos 1970: a busca pela autonomia da arquitetura, ou seja, pela orientação da disciplina a partir de critérios internos e independência dos externos. Os dilemas da adoção de uma postura autonomista à arquitetura seriam objeto de um longo debate envolvendo o autocontestado grupo *New York Five* (ou Whites), do qual Hejduk fez parte, e os Grays, associados a Robert Stern, Robert Venturi e Vincent Scully.

Na exposição *Education of an Architect*, de 1971, três exercícios se destacavam como reveladores das propostas didáticas que a Cooper Union desenvolvia no período, a ponto de Rafael Moneo (1980) chamá-los de o tripé de sustentação da escola. São eles: O Problema dos Nove-Quadrados, o Problema Cubo e o Problema Juan Gris. O primeiro foi concebido originalmente em 1954 por Hejduk, Slutzky e Lee Hirsche, no âmbito dos Texas Rangers. Para Robert Somol (2007), tratou-se do mais duradouro e disseminado problema inicial de projeto no período do pós-guerra. Sua premissa é simples: dá-se ao aluno um grid de 16 colunas, formando os vértices de 9 quadrados virtuais. Sobre essa base fixa é possível adicionar e manipular livremente elementos como colunas, vigas, painéis, coberturas, escadas ou mesmo formas geométricas abstratas. A intenção é que aluno possa descobrir as implicações formais da manipulação desses elementos por meio de conceitos como tensão, compressão, centro, periferia, campo, borda, linha,

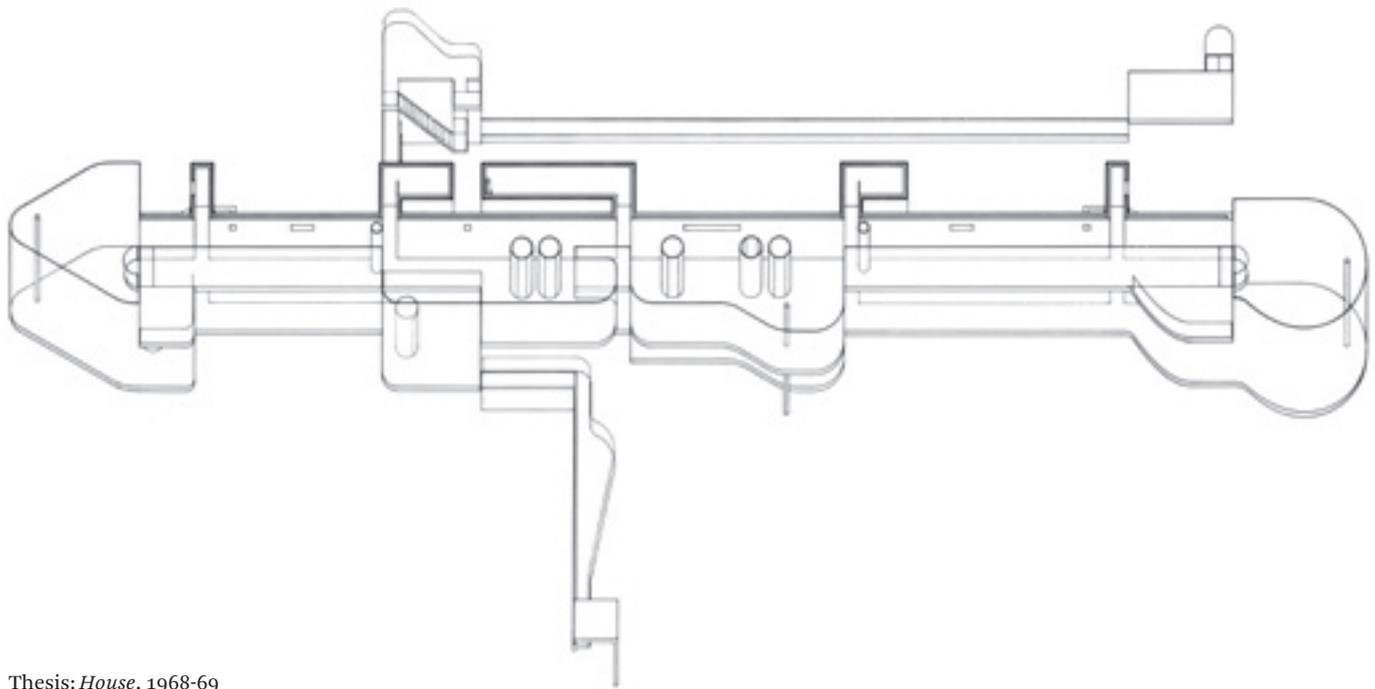


Architectonics: 9 Square Grid, 1976-77

ticos de uma disciplina para caracterizar a própria disciplina, circunscrevendo-a em sua área de competência.

Por meio de um “acréscimo gradual e controlado de complexidade”, típico do ensino na Cooper Union (SLUTZKY, 1980, p. 86), o Problema dos Nove-Quadrados dava lugar ao Problema Cubo. Sua premissa também era simples: o aluno deveria partir de um cubo de 30 pés de lado – aproximadamente 9 metros – para inventar um programa e desenvolver um projeto. Assim, as noções de programa, função e medida eram incorporadas ao desenvolvimento da arquitetura, mas, submetidas à forma, invertiam o cânone modernista forma-segue-função. Para Hejduk, o cubo era uma forma universal capaz de atravessar contextos e períodos específicos. Com frequência, os resultados geravam uma habitação unifamiliar, o que, para Hejduk, era sintomático de outra potência transcendental da disciplina. Assumindo uma abordagem mais poética que formal, o arquiteto afirmava: “a ‘Casa do Homem’ se mantém como uma força vital para a propagação da arquitetura” (HEJDUK, 1999a, p. 121). O próprio Hejduk havia desenvolvido uma série de sete residências, chamadas Texas Houses (1954-1963), que partiam de um grid de nove quadrados e chegavam, também, à forma de um cubo.

De acordo com Hejduk, o terceiro exercício propunha: “Faça uma edificação na intenção de Juan Gris. O problema Juan Gris é dado simplesmente nesta citação – nem mais, nem menos” (HEJDUK, 1999b, p. 193). Possivelmente, o controverso exercício foi a tradução mais literal da construção de uma filiação entre a arquitetura moderna e a pintura cubista, algo cultivado em diferentes círculos desde os anos 1920 (BLAU; TROY, 1997). Depois da Segunda Guerra, a noção de que a arquitetura ainda deveria incorporar aspectos do cubismo fora levada adiante justamente no âmbito das propostas didáticas dos Texas Rangers. Entre 1955 e 1956, Rowe e Slutzky haviam escrito um artigo em duas partes, intitulado *Transparência: literal e fenomênica*. Para os autores, os pintores cubistas trabalhavam uma espacialidade rica e sensorialmente prazerosa, caracterizada pela compressão da profundidade em planos rasos e pela ambiguidade de figuras (ROWE; SLUTZKY, 1987). Sua tradução para a arquitetura – já realizada por Le Corbusier – abria um campo de pesquisas sobre a própria constituição do espaço arquitetônico, algo que se esperava retomar, nos anos 1960 e 1970, em Nova Iorque. Há que se destacar o esvaziamento dos significados sociais

Thesis: *House*, 1968-69

ao qual a arquitetura moderna era submetida ao atravessar o oceano, algo que já vinha sendo realizado desde dos anos 1930, pelo MoMA de Johnson, Barr e Hitchcock.

Hejduk também propunha, tanto em sua obra individual como em sua experiência didática, incorporar à arquitetura o que teriam sido as descobertas visuais do neoplasticismo de Mondrian. Para Hejduk, Mondrian representava a continuação lógica do cubismo, e explorar suas implicações para a arquitetura seria, de algum modo, dar prosseguimento às pesquisas de Le Corbusier – sua referência máxima na arquitetura. Entre as décadas de 1960 e 1970, a relação entre pintura e arquitetura representava, para Hejduk, a “dialética entre os conceitos do espaço bidimensional e tridimensional”, um dos “maiores argumentos arquitetônicos” de seu tempo (HEJDUK, 1985, p. 48), e os dois sistemas de pensamento com os quais se envolvia ao longo de sua vida profissional (HEJDUK, 1985, p. 62). Nesse sentido, já em 1972, Frampton comenta que o Problema dos Nove-Quadrados, por um lado, “revela o desenvolvimento completo do espaço tridimensional” e o exercício Juan Gris, por outro, “comprime o artefato em uma camada, ou camadas, de espaço raso e ilusório (...) em última análise, como pintura” (FRAMPTON, 1972, p. 43).

Em paralelo a essas experiências didáticas, destacam-se os Diamond Projects (1963-1967) e as Wall Houses (1968-1974), concebidas individualmente pelo arquiteto.

O catálogo da exposição no MoMA também apresentava exercícios mais comuns no ensino de arquitetura no período, como exercícios de desenho a mão livre, de construção ou de análise. Mas, simultaneamente à exposição, a escola já trilhava novos caminhos. Em 1971, o arquiteto austríaco Raimund Abraham ingressava na escola, aumentando a ênfase do curso em aspectos poéticos e metafóricos da arquitetura. No final da década, o arquiteto italiano Aldo Rossi fazia uma breve passagem pela escola, deixando uma marca sobre aspectos de tradição, história e cidade. A própria obra individual de Hejduk passava por uma intensa transformação para incluir questões ligadas à semântica e uma relação mais próxima com outras disciplinas. O arquiteto e artista Lebbeus Woods, outra figura fundamental, ingressaria na escola apenas em 1987.

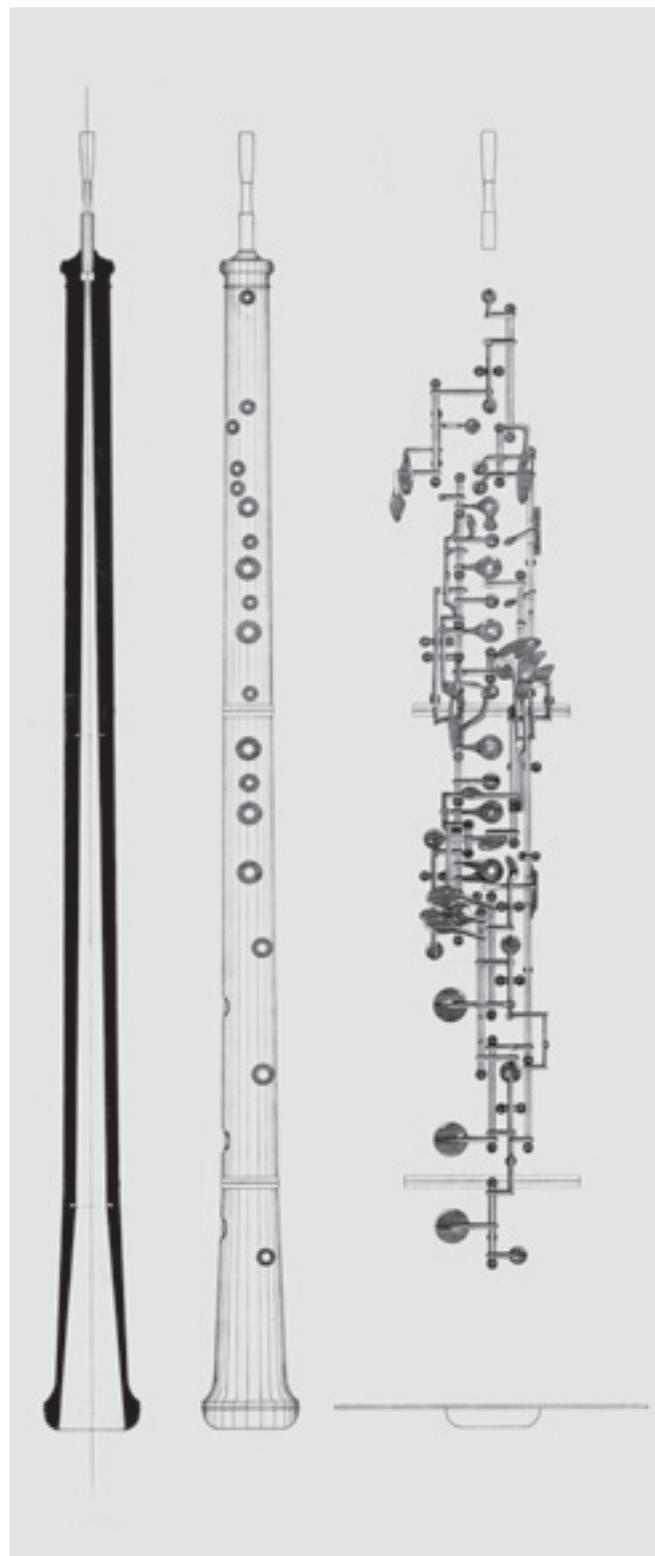
Em 1988, a escola publicava o segundo volume de *Education of an architect*, cobrindo o período entre 1972 e 1985. No prefácio, as editoras Diane Lewis e Elizabeth Diller escreveram: “a certeza da linha a nanquim rendeu-se às complexidades do lápis. A palavra escrita evoluiu como

uma importante fonte e componente de uma arquitetura” (LEWIS; DILLER, 1988, p. 9). Nesse período, era comum que o material de apoio para trabalhos de graduação incluísse, por exemplo, os poemas completos de Emily Dickinson, todos os volumes de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, as peças e sonetos de Shakespeare, filmes de Alain Resnais, romances de Robbe-Grillet, ou óperas de Claudio Monteverdi (GORLIN, 2006). De acordo com Hejduk (1991, p. 61), já nos anos 1990:

Eu não estabeleço nenhuma separação. Um poema é um poema, um edifício é um edifício, arquitetura é arquitetura, música é... é tudo estrutura. Essencial. Eu a uso como linguagem (...). Não posso fazer um edifício sem construir um novo repertório de personagens, de histórias, de linguagem, e é tudo paralelo. Não é apenas construir por si só. É construir mundos.

Um tema recorrente para trabalhos finais de graduação, chamado *Instruments*, propunha o estudo minucioso de instrumentos musicais, buscando entender a lógica de produção dos diferentes sons, o uso dos diferentes materiais, detalhamentos e mecanismos. Outros trabalhos produzidos constituíam-se por materiais tão diversos como textos literários e teóricos, análises de partes do corpo humano e animal, diagramas de mapas, esculturas, colagens, objetos cotidianos subvertidos, máquinas e jogos tridimensionais, além de algumas edificações.

A aluna Adi Shamir, por exemplo, partiu de um trecho de *Noise of time*, do escritor russo Osip Mandelshtam, para conceber seu trabalho final de graduação, chamado *Desert station*. Mandelshtam escreve sobre um homem doente, que vivia abaixo do distrito de Yakmanka, em Moscou, e que de dia andava com uma perna de madeira e, de noite, a retirava para usá-la como travesseiro. Shamir parte desta transmutação diária, de sustentação física para suporte dos sonhos, para as investigações de seu trabalho de graduação. A aluna concebe um imenso poço no deserto que contém toda a água do mundo, acessível apenas a seu cuidador, com um jardim úmido em seu topo e árvores de frutos impossíveis. Os habitantes do deserto jamais encontram a água e vivem a condição máxima de sede e desejo. Concluindo poeticamente o memorial do projeto, Shamir (1988, p. 298) escreve: “aqueles que se aproximam do poço, chegam o mais perto que alguém pode chegar.



Stephen Isola

Thesis: *Oboe*, 1980-81

Eles reconhecem a água como um homem cego reconhece o batimento cardíaco da face que toca. Uma Miragem”.

Os volumes de *Education of an architect* parecem situar a noção de arquitetura em polos opostos. Nos anos 1960 e início dos 1970, a educação da Cooper Union parecia engajada em pesquisar os fundamentos espaciais da arquitetura, retomando as vanguardas europeias das décadas de 1920 e 1930. Nos anos seguintes, por outro lado, a arquitetura dissolvia-se nas contaminações de um universo de outras disciplinas, plural e repleto de potências estéticas. No entanto, pode se tratar de uma falsa oposição. Ao longo da história do ensino na Cooper Union, a arquitetura foi consistentemente compreendida como uma arte e, sua exploração, realizada em relação a outras disciplinas, mesmo que restrita à pintura, nos anos iniciais, ou aberta a qualquer manifestação estética, nos anos posteriores. Adicionalmente, Hejduk (1985, p. 129) compreendia os exercícios iniciais como “metafísicos” e, mesmo seus trabalhos individuais dos anos 1950 e 1960, “tão misteriosos como os trabalhos recentes” (HEJDUK, 1991, p. 60). De fato, ainda que se reconheça transformações de métodos e objetos, parece haver a continuidade em um desejo de se “construir mundos” (HEJDUK, 1991, p. 61). Mas mundos

autônomos, nos quais o pragmatismo do mundo ao redor e seus problemas habitacionais, urbanos e políticos não encontravam lugar, senão através de elaboradas metáforas.

Recentemente, Peggy Deamer (2012) comenta sobre a dificuldade em avaliar as proposições da escola e situá-la no contexto da educação contemporânea em arquitetura. Para a autora, e ex-aluna da escola, isso se daria justamente pela aura de mistério em torno de Hejduk, uma figura de sedução quase messiânica. De fato, ainda que valorizando o trabalho individual de Hejduk, Frampton (1972) acabava por condenar toda a produção da escola, como alienados exercícios recreativos. Por outro lado, Alberto Pérez-Gómez defendeu que a escola desenvolvera a mais significativa contribuição ao ensino de arquitetura da segunda metade do século XX, permitindo a seus alunos “experimentar e compreender a capacidade da arte para incorporar ‘verdade’” (PÉREZ-GÓMEZ, 1999, p. 16). A diferença de posições parece retomar as dificuldades em definir satisfatoriamente a disciplina, seu campo, métodos e limites. Na contracapa do primeiro *Education of an architect*, de 1971, Franzen havia escrito: “só o tempo pode julgar o impacto desse livro e de suas propostas” (FRANZEN et al, 1999). 45 anos depois, ainda estamos tentando.



Adi Shamir

Thesis: *Desert Station*, 1984-85

Fonte de todas as imagens: Cooper Union for the Advancement of Science and Arts (N.Y)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, Stan. Nothing but architecture. In: HAYS, K. Michael (Ed.). *Hejduk's chronotope*. New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- BLAU, Eve; TROY, Nancy J. Introduction. In: ____ (Org.). *Architecture and Cubism*. Montréal, Canadá: Centre Canadien d'Architecture, 1997.
- CARAGONNE, Alexander. *The Texas Rangers: Notes from an architectural underground*. Cambridge, EUA: The MIT Press, 1995.
- DEAMER, Peggy. *Education of an architect: The Irwin S. Chanin School of Architecture of Cooper Union*. Journal of Architectural Education, v. 65, n. 2, p. 135-137, 2012.
- FRAMPTON, Kenneth. *Notes from underground*. Artforum, New York, v. x, n. 8, p. 40-46, 1972.
- FRANZEN, Ulrich. Introduction, 1971. In: FRANZEN, Ulrich; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto; SHKAPICH, Kim. (Org.). *Education of an architect: A point of view, the Cooper Union School of Art & Architecture*. New York: The Monacelli Press, 1999.
- FRANZEN, Ulrich; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto; SHKAPICH, Kim. (Org.). *Education of an architect: A point of view, the Cooper Union School of Art & Architecture*. New York: The Monacelli Press, 1999.
- GORLIN, Alexander. *Passion plays*. Metropolis Magazine, Nova Iorque, 2006.
- HAYS, K. Michael. The oppositions of autonomy and history. In: HAYS, K. Michael (Ed.). *Oppositions Reader: Selected Essays 1973-1984*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1998.
- HEJDUK, John. *Mask of Medusa: Works, 1947-1983*. Nova Iorque: Rizzoli, 1985.
- _____. The Cube Problem. In: FRANZEN, Ulrich; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto; SHKAPICH, Kim. (Org.). *Education of an architect: A point of view, the Cooper Union School of Art & Architecture*. New York: The Monacelli Press, 1999a.
- _____. The Juan Gris Problem. In: FRANZEN, Ulrich; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto; SHKAPICH, Kim. (Org.). *Education of an architect: A point of view, the Cooper Union School of Art & Architecture*. New York: The Monacelli Press, 1999b.
- HEJDUK, John; DILLER, Elizabeth; LEWIS, Diane; SHKAPICH, Kim (Ed.). *Education of an architect: The Irwin S. Chanin School of Architect of the Cooper Union*. Nova Iorque: Rizzoli, 1988.
- HEJDUK, John; SHAPIRO, David. Conversation. John Hejduk or the architect who drew angels. *A+U*, jan. 1991.
- LEWIS, Diane; DILLER, Elizabeth. Introduction. In: HEJDUK, John; DILLER, Elizabeth; LEWIS, Diane; SHKAPICH, Kim (Ed.). *Education of an architect: The Irwin S. Chanin School of Architect of the Cooper Union*. Nova Iorque: Rizzoli, 1988.
- MONEO, Rafael. *The work of John Hejduk or the passion to teach: Architectural education at Cooper Union*. Lotus International, Milano, v. 27, p. 65-85, 1980.
- PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Education of an architect: unraveling a point of view, 1999*. In: In: FRANZEN, Ulrich; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto; SHKAPICH, Kim. (Org.). *Education of an architect: A point of view, the Cooper Union School of Art & Architecture*. New York: The Monacelli Press, 1999b.
- ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. Transparency: Literal and phenomenal. In: ROWE, Colin. *The Mathematics of the ideal Villa and other essays*. Cambridge: The MIT Press, 1987.
- SHAMIR, Adi. Desert Station. In: HEJDUK, John; DILLER, Elizabeth; LEWIS, Diane; SHKAPICH, Kim (Ed.). *Education of an architect: The Irwin S. Chanin School of Architect of the Cooper Union*. Nova Iorque: Rizzoli, 1988.
- SLUTZKY, Robert. Introduction to Cooper Union: A pedagogy of form. *Lotus International*, Milano, v. 27, p. 86-104, 1980.
- SOMOL, Robert. Texto sonso, ou a base diagramática da arquitetura contemporânea. *Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*, São Carlos, SP, n. 5, p. 179-191, 2007.

ARQUI
TETURA,
DIGO,
NÃO-
ARQUI
TETURA

OTAVIO LEONIDIO
Professor do Departamento de
Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio.
Contato: leonidio@puc-rio.br

“O que isso tem a ver com arquitetura?”.

Ouvi essa pergunta inúmeras vezes ao longo dos últimos anos, sempre em bancas de trabalho final de graduação/TFG de orientandas e orientandos meus. A pergunta nunca me pareceu impertinente. Ao contrário, sempre julguei que colocá-la — ali, diante de futur@s arquitet@s — era uma obrigação dos membros da banca examinadora. Uma banca de TFG é, afinal de contas, uma instância decisiva na formação de tod@s aquel@s que pretendem estar habilitados ao exercício da arquitetura — da boa prática da arquitetura.

No entanto, sou obrigado a reconhecer que boa parte dos TFGs que orientei ao longo dos últimos anos tem muito pouco a ver com a boa prática da arquitetura. A evidência não me incomoda. Praticamente tudo que estudantes de arquitetura fazem ao longo dos cinco ou seis anos de faculdade se relaciona — em tese, pelo menos — à boa prática da arquitetura.

O que eu tenho tentado fazer, junto com minhas orientandas e orientandos, é no entanto o oposto disso: em vez de consolidar, meu propósito é desestabilizar e em certa medida afrontar a boa prática da arquitetura. E não há como não reconhecer: o que nós fazemos é algo eminentemente destrutivo.

Uma vez mais, não vejo motivo para embaraço: se o que entendemos por arquitetura se relaciona em maior ou menor grau com o que se entende por arte, então não vejo como se possa censurar a opção por injetar no domínio da arquitetura um pouco do pathos auto-corrosivo que caracteriza a arte — em particular, a arte contemporânea.

De fato, quando se compara a arte e a arquitetura contemporâneas, o que sobressai é a teimosa indisponibilidade da arquitetura para — em contraste com a arte — colocar em questão seus fundamentos mais arraigados, seus axiomas mais caros, seus dogmas mais consagrados. Ora, que isso ocorra no domínio da prática, vá lá; que seja reproduzido integralmente no domínio do ensino, eis algo que me parece inaceitável.

Estou generalizando, é claro. Sabe-se muito bem que, aqui e acolá, existem escolas onde não se ensina apenas como projetar, mas também como colocar em questão a própria noção de projeto. Como não sou um estudioso de práticas de ensino, tendo sempre a associar essas experiências à figura de Peter Eisenman. Não poderia ser diferente, suponho. Afinal, Eisenman dedicou boa parte de sua carreira de arquiteto, teórico e professor à tarefa de afrontar a arquitetura — a encurralar a arquitetura nos espaços em que ela sempre se sentiu mais em casa.

Tenho por hábito ser generoso com Eisenman, está visto. E a principal razão disso é que encaro Eisenman como uma figura particularmente melancólica. Por quê? Por ter tentado conjugar, de um lado, o aspecto essencialmente construtivo (uso a palavra também no sentido do vínculo com as vanguardas construtivas) da arquitetura e, de outro, o *pathos* auto-corrosivo que por regra só se encontra na filosofia e na arte. Não é puro acidente que Eisenman tenha passado a vida toda tentando construir pontes que conectassem o território da arquitetura aos

campos da filosofia e da arte contemporâneas — uma atitude sintetizada nas parcerias intentadas (e fracassadas) com dois ícones do pensamento e da arte contemporâneos: Jacques Derrida e Richard Serra. Do mesmo modo, tampouco me parece acidental que, como projetista, Eisenman tenha colhido ao longo de sua longa carreira uma extensa coleção de fracassos. Bem feito!

E no entanto, o que seria da arquitetura contemporânea sem os fracassos de Eisenman? O cinismo de Koolhaas, sozinho, jamais nos bastaria; faltar-nos-ia sobretudo aquele incansável auto-questionamento, aquele didatismo exemplar, aquela disponibilidade para testar caminhos trilhados por outras disciplinas — a começar pelos caminhos percorridos pela arte nas décadas de 1960 e 1970, a arte de Donald Judd e Frank Stella, de Sol LeWitt e Joseph Kosuth, de Robert Morris e Robert Smithson.

Eisenman olhou para essas práticas e se perguntou: “why architecture resists developments that were taking place in other disciplines?”. Colocada por Eisenman, a pergunta soa retórica. Afinal, como ele bem sabe, se a arquitetura resistiu ao tipo de experimentação levado a diante por outras disciplinas, foi pela simples razão de que ela nunca esteve disposta a desestabilizar suas próprias fundações. A essa resistência congênita Eisenman associou, com muita razão, o conceito de Clássico Arquitetônico (uma ideologia, diga-se de passagem, que marcou tanto a arquitetura moderna quanto a contemporânea).

“Em vez de consolidar, meu propósito é desestabilizar e em certa medida afrontar a boa prática da arquitetura. E não há como não reconhecer: o que nós fazemos é algo eminentemente destrutivo.”

E aqui vou generalizar de novo. Reconheci acima a existência de escolas que eventualmente se propõem a colocar em questão os fundamentos da arquitetura. Pois bem: minha sensação é a de que tais experiências simplesmente inexistem no Brasil. O que eu vejo, ao contrário, são escolas que não querem nem ouvir falar daquilo que não se vincula à boa prática da arquitetura, que não veem qualquer sentido em colocar a arquitetura lado a lado deste fantasma chamado não-arquitetura.

Há quem implique com a tendência atual de se dizer “não-isso” e “não-aquilo” (como no caso de “não-lugar”, para lançarmos mão da expressão cunhada por Marc Augé). Eu, ao contrário, gosto muito da fórmula. Por quê? Porque ela explicita algo bastante óbvio e quase sempre esquecido, a saber: uma denominação categorial como “arquitetura” supõe também, e talvez mais do que tudo, um sem-número de interdições tácitas. Quer dizer, toda vez que nos referirmos à “arquitetura”, mais até do que as práticas e dispositivos inerentes à arquitetura, temos presente tudo aquilo que, por princípio, deve ser excluído do universo da arquitetura — quer dizer, todas aquelas práticas e dispositivos que não pressupõem, por exemplo, o conceito operativo de “escala humana” —, para citar um exemplo bem óbvio.

Ora, dentre as inúmeras lições a serem retiradas da arte das décadas de 1960 e 1970 — em particular a arte de Robert Smithson — uma se destaca, a saber: a compreensão dos limites e interdições que o realismo/naturalismo clássico-moderno sempre impôs à faculdade da imaginação. A gigantesca contribuição

de Smithson para a arte contemporânea reside precisamente aí: em franca oposição ao realismo que assolou a arte pós-minimalista, na virada da década de 1960 para a década de 1970 (na esteira da pregação estruturalista/fenomenológica de Robert Morris) Smithson empunhou a bandeira da “ficção” - mais especificamente, uma ficção que pressupunha, por exemplo, que um lugar poderia ser tanto um “lugar” quanto — pasmai arquitetas e arquitetos, construtores de lugares — um “não-lugar”.

E é justamente aqui, nesse ponto de colisão com o pensamento de Smithson, que minha identificação com Eisenman ganha um limte. Pois seu apego tanto à tradição arquitetônica — seu vitruvianismo insuperável —, quanto à tradição construtiva jamais permitiu que ele levasse às últimas consequências a ponte lançada em direção à arte contemporânea, em especial o minimalismo e a arte conceitual. Em vez disso, ele foi buscar abrigo na obra essencialmente mundana, declaradamente anti-ficcional e — como deixou claro recentemente Hal Foster — eminentemente arquitetônica de Richard Serra (não por acaso, o escultor contemporâneo mais admirado por arquitetas e arquitetos). Ora, o que Eisenman buscou em Serra foi tudo menos o outro da arquitetura; foi, ao contrário, a boa e velha arquitetura. Foi essa uma escolha consciente? Pouco importa. Quem falou mais alto, em todo caso, foi o inconsciente arquitetônico.

“O que tenho pretendido fazer, em parceria com um grupo inquieto e petulante de formand@s, é colocar de pé, bem no centro da escola de arquitetura, o par dialético — dialético no sentido de Smithson — Arquitetura/ Não-Arquitetura.”

Quanto a mim, sigo apostando em Smithson, cujas ideias, ao lado das de Foucault, têm fundamentado boa parte dos TFGs com os quais me envolvi nos últimos anos. Para ser mais específico: de Foucault, procuro retirar os princípios básicos da análise do discurso, em especial a evidência de que todos os dispositivos (linguísticos e gráficos) com os quais arquitet@s operam são expressões de ideologias, no sentido de reiterar sistemas de valores e sobretudo de dominação específicos. De Smithson, por sua vez, busco extrair sobretudo o compromisso com a desnaturalização dos espaços da existência, a determinação em ficcionalizar os inúmeros espaços da vida, a começar por “lugares”, “sítios”, “ambientes” e “paisagens”. (como se vê, minha proposta pedagógica não se quer apenas destrutora: o que tenho pretendido fazer, em parceria com um grupo inquieto e petulante de formand@s, é colocar de pé, bem no centro da escola de arquitetura, o par dialético — dialético no sentido de Smithson — Arquitetura/Não-Arquitetura).

O resultado dessa empreitada está aí para ser visto e criticado: um conjunto de trabalhos que, não raro, não se furta a colocar em xeque os princípios mais básicos da arquitetura — em especial seu insuperável realismo. São ficções que, um pouco à maneira dos Não-Sítios de Smithson, ou se abrigam mal, ou não se abrigam de todo nos lugares convencionais da arquitetura.

Se julgo esses exercícios mais relevantes que TFGs mais convencionais (com destaque para os TFGs mais convencionais orientados por mim mesmo)? Claro que não, ora. Mas é animador ver que, ao lado de centros culturais, conjuntos habitacionais, escolas, hotéis, hospitais etc. surjam de vez em quando coisas diante das quais nos perguntamos, mais ou menos perplexos: o que isso tem a ver com arquitetura?

Ensaio sobre a cidade: uma quadra no Centro do Rio

Antonio Pedro S. L. Ribeiro Coutinho / Co-Orientadora: Hélia Nacif Xavier

Este trabalho pretende ser um “ensaio”. Como a arquitetura consegue manusear e reestruturar a cidade a partir dos ambientes já definidos? Como trabalhar na tela sem que ela esteja em branco? A proposta é trabalhar na cidade construída, definida, carregada e latente. O objeto a ser ensaiado é uma quadra típica do centro da cidade do Rio de Janeiro, no Plano Agache. A cidade é vista como um empilhamento sucessivo de planos. A partir desta constatação assume-se a intenção de incorporar a verticalidade da cidade já construída à cidade do plano horizontal. A proposta é realizar um ensaio sobre um centro urbano de uso misto, onde se consiga atingir uma nova maneira de se relacionar com o uso privado e o público, com o vizinho, com a formação de comunidades, associações e inter-relacionamentos sociais e pessoais. Pretende-se produzir um sistema aberto, capaz de

“desatar os nós” existentes e agir com menor rigidez entre os limiares do público e do privado, do dentro e do fora, do informal e do formal. Um sistema capaz de abranger situações diversificadas, fazendo parte de sua existência a diferença. Aceita-se a cidade real, conturbada, informal e deficiente. A partir desta, propõe-se a cidade transfigurada e revista. O papel do projeto está na proposta das trocas, das negociações; na desterritorialização do campo no intuito de redividir, de equalizar os usos; no entendimento socioeconômico do centro de uma cidade brasileira. Parte-se da constatação de que tudo está preenchido, e o que está em jogo é alcançar uma maneira de fazer com que a cidade respire. Derruba-se a configuração da cidade moderna e antiga, pré-estabelecida pelo lote e quadra determinada. Tenta-se uma nova maneira de se operar arquitetonicamente na cidade construída.

imagem cedida pelo autor



imagem cedida pelo autor

Parque Arqueológico Bangu

Carolina Maia Piccolo

O projeto Parque Arqueológico Bangu surgiu do reflexo vindo da relação entre realidade, linguagem, poder/governo, lugar e a própria disciplina arquitetura e urbanismo. Procurei tratar da associação entre o controle do saber e as dinâmicas espaciais da cidade, no ordenamento que existe na definição dos lugares.

Dessa forma, foi entendido que nosso acesso à realidade, compreendida como a representação simbólica de um real inacessível em sua totalidade, se dá no campo imaginário e simbólico através da linguagem, então em que ponto essa realidade deixaria de ser considerada ficção? Qualquer discurso ou expressão de linguagem poderia ser uma ficção, uma vez que a linguagem não pode alcançar o real em sua totalidade.

No campo da arquitetura e urbanismo, especificamente, foi proposto desnaturalizar a maneira de intervir no es-

paço, como forma de debater o discurso que antecede e estrutura sua formalização. Foi pretendido criar uma própria lógica espacial em que realidade e ficção se confundiam.

O projeto foi a criação de um sítio arqueológico, dentro da Pedreira Bangu no Rio de Janeiro, a partir de entulhos de obras em geral e das próprias remoções ocorridas no Rio de Janeiro. O resultado esperado era gerar uma paisagem em constante mutação a partir de uma movimentação de terra.

A criação de um lugar ausente de sentido comum permite diferentes sensações de estranhamento. A lógica apresentada através do sítio arqueológico surge como forma de ordenar a abstração proposta. O intuito era gerar imaginação, confrontar a realidade óbvia, ficcionalizar e ressignificar o lugar.

imagem cedida pela autora



Percursos Urbanos em Botafogo

Catarina Schlee Flaksman

É ao caminhar que observamos o movimento da cidade, que construímos uma percepção do mundo que nos rodeia. Dessa forma, é praticamente impossível dissociar o espaço público do ato de andar. A partir da ideia de deriva encontrada nos escritos de Guy Debord surge a proposta de criação de uma rede de percursos e situações capazes de proporcionar novas formas de apropriação e experimentação do ambiente urbano. Ao invés de se conformar com o sistema de mobilidade decorrente da tradicional malha urbana formada por quadras fechadas e ruas que as circundam, a proposta visa criar caminhos alternativos e proporcionar maior liberdade aos pedestres. O bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, é escolhido como estudo de caso devido à sua localização central, alta densidade e escassez de espaços públicos de qualidade. A partir de um extenso mapeamento das preexistências do bairro foi possível selecionar uma série de espaços subutilizados com potencial para integrar um novo percurso urbano. Muros, passagens cobertas, construções inabitadas ou em ruínas, topos de edifícios, ruas sem saída e estacionamentos tornam-se possíveis locais de intervenção capazes de conectar, física ou visualmente, partes do bairro até então distantes ou inacessíveis. Por fim, a proposta tem como objetivo sugerir novas ocupações do espaço urbano e transformar a vivência da cidade.



imagem cedida pela autora

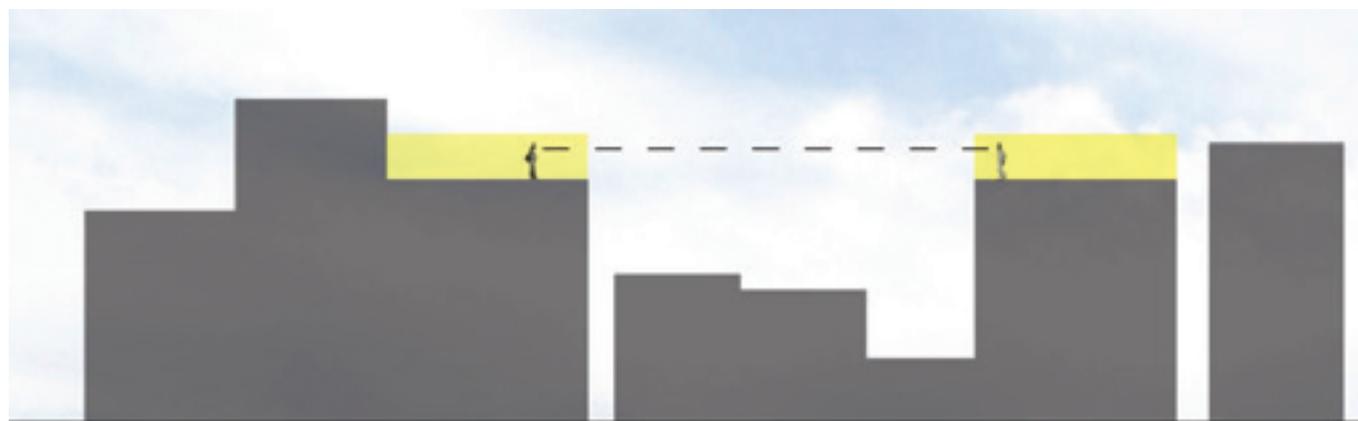


imagem cedida pela autora

Discurso de uma Intervenção

Luisa Xavier Adornes

Discurso de uma Intervenção desvela as forças que envolvem as dinâmicas da cidade. Nele, exponho um modelo de intervenção urbana de Revitalização que está na ordem do dia das políticas urbanas. Tais projetos, sobretudo em áreas centrais e portuárias, correspondem a determinada concepção de fazer cidade e esse tipo de ação torna explícito o sistema de valores que representa. Como objeto, pesquisei a região portuária do Rio de Janeiro onde ocorre, desde 2009, a implementação do projeto Porto Maravilha (previsão de término em 2030) ¹. Do projeto, o que aponto é que essa intervenção é manifestada e justificada por um Discurso, onde me aproprio da conceituação explorada por Michel Foucault ², que diz que toda prática discursiva é a comunicação de um conteúdo, concebido enquanto instrumento de poder e controle social.

O conteúdo que identifiquei nesse caso chamei de Discurso do RE e ele justifica a intervenção, e especificamente, caracteriza certa realidade do lugar com um posicionamento capaz de projetar soluções para demandas que ele próprio sugere. A crítica e o enfoque são dados aos imperativos sobre os quais esse Discurso se sustenta, o que resulta em uma releitura sobre os aspectos da intervenção. Nesse exercício, aprendo que a necessidade da criação desse projeto é circunstancial... Concluo, fazendo a representação desse evento urbanístico no registro dos 'Monumentos Efêmeros do Discurso do Re-', entendendo-o como uma narrativa simbólica efêmera.

1.

Lei Complementar nº 1.101 de 23 de novembro de 2009 que institui a Operação Urbana Consorciada da Área de Especial Interesse Urbanístico da Região do Porto do Rio.

2.

Foucault, Michel. 2006 (1970). *A ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola..



Discurso do RE

imagem cedida pela autora



Monumento Efêmero "O Tapume"

imagem cedida pela autora

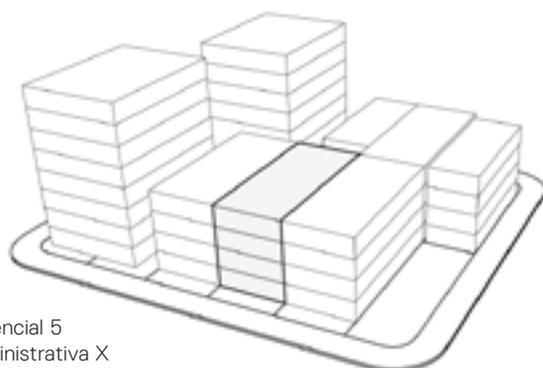
Intervenção Viral no Rio de Janeiro – O caso *Ocupationovitavírus*

Clara Benevenuti

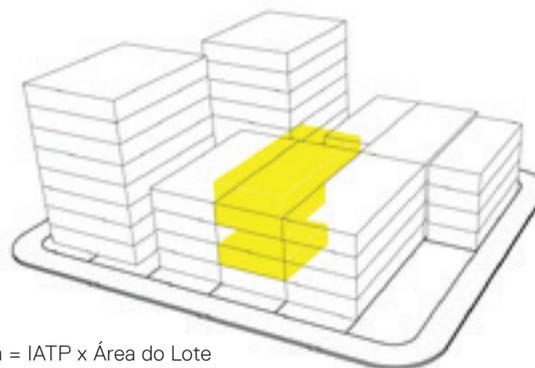
O trabalho se inicia com o questionamento das relações antitéticas criadas na arquitetura e que até hoje constituem a base desse campo de conhecimento como: natural/construído, figura/fundo, público/privado. Mas, como seria uma arquitetura que se preocupasse menos com os limites e mais com o espaço “entre”? Dessa forma, o trabalho busca encontrar o espaço “entre”, considerando-o realmente tangível a partir da criação de um modelo de ocupação que opera no existente e é oficializado por

novos parâmetros legais. Esse modelo não se limitará aos conceitos de espaço público/privado ou de ocupação formal/informal, e dessa forma, serão criados espaços complexos, rizomáticos, inesperados, e algumas vezes, paradoxais, que refletirão, também, no conceito de área comum e área privativa.

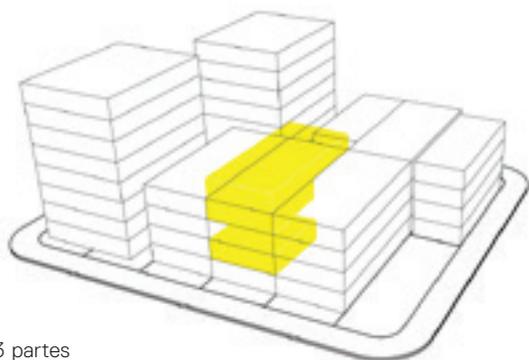
O objeto de estudo escolhido foi o Porto Maravilha no Rio de Janeiro. Com a escolha da cidade do Rio de Janeiro como sede dos Jogos Olímpicos e Paralímpicos de 2016, é



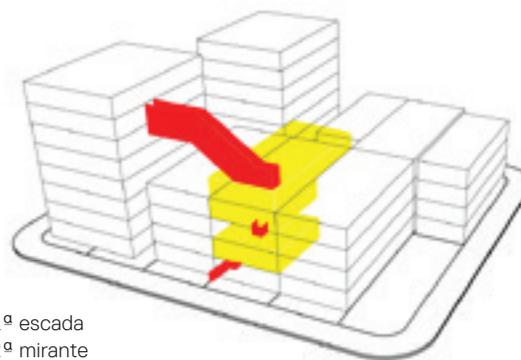
Zona Residencial 5
Região Administrativa X
Área do Lote: 255m²
4 Pavimentos



IATP = 2
Área Pública = IATP x Área do Lote
Área Pública = 510m²
Dividida em 3 partes



IATP = 2
Dividida em 3 partes



Conexão de 1ª escada
Conexão de 2ª mirante
Conexão com vizinho: escada rolante

imagem cedida pela autora

*IATP = Índice de Aproveitamento do Terreno Público

1. Processo de implantação dos novos parâmetros urbanísticos:

O processo representado acima em terreno fictício busca subverter a lógica naturalizada em função de parâmetros urbanísticos não formais e não definidores do espaço. Perde-se o sentido físico e rígido de público e privado. É uma nova concepção de cidade, na qual o livre e o espontâneo aparecem com mais força. Os caminhos para se chegar de um ponto a outro agora são inúmeros, possibilitando encontros inesperados e a exploração da cidade por outra perspectiva que não só o térreo pietonal ao qual sempre fomos reduzidos.

criada uma série de novas leis complementares para fazer da zona portuária da cidade o centro dos acontecimentos olímpicos. Nasce daí, o Porto Maravilha. A partir do entendimento dessa nova engrenagem, pode subvertê-la criando novos parâmetros urbanísticos que modificariam totalmente a compreensão da cidade formal.

Esses novos parâmetros surgem a partir da contaminação de um vírus ficcional que transforma espaços privados em públicos, e são firmados por novas leis. *Ocu-*

pationovitasvirus vem do latim e significa “vírus da nova ocupação”. A primeira contaminação do vírus acontece no Porto Vida, empreendimento habitacional falido e abandonado, no Porto Maravilha, no qual o vírus surge como uma solução.

A proposta de intervenção é um trabalho imaginativo e instigador que não tem relação direta com a realidade. Ficcionaliza o que é a arquitetura produzindo uma outra arquitetura que não aceita o que já é naturalizado.

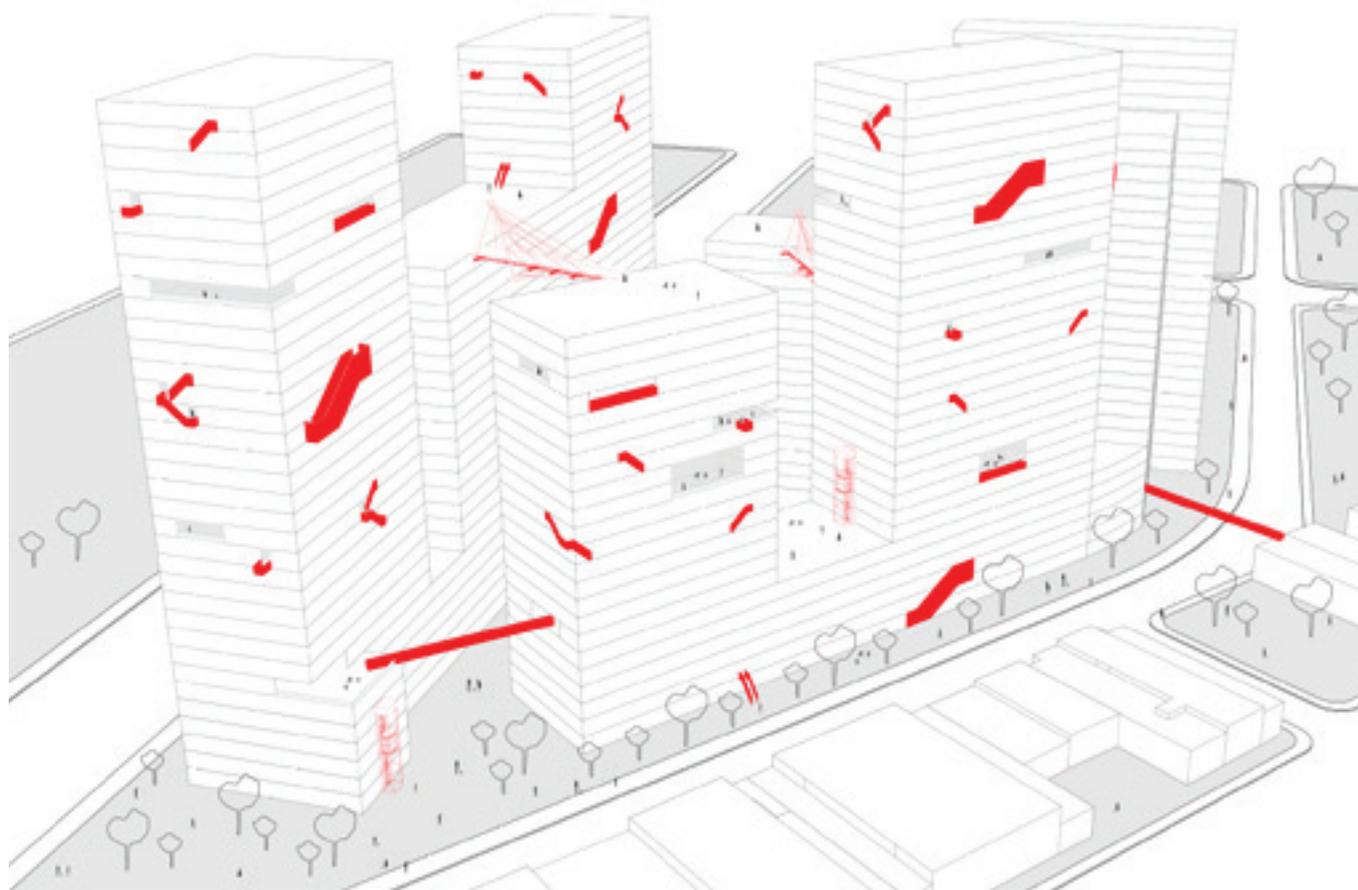


imagem cedida pela autora

2. Contaminação do Porto Vida pelo *Occupationovitasvirus*:

A imagem acima ilustra o empreendimento imobiliário Porto Vida, objeto de estudo, após a contaminação pelo *Occupationovitasvirus*. Em vermelho, observam-se inúmeras novas conexões internas que complexificam os trajetos e aumentam as conexões internas e externas. Essas conexões podem ser escadas, elevadores, escadas rolantes, esteiras rolantes, pontes ou mirantes.

Infraestrutura Dialética

Luisa Schetino

O trabalho investiga a ideia de que a infraestrutura urbana como arquitetura pode identificar novos caminhos para a ocupação do território. Se a paisagem é um campo fundamental ao desenho urbano, é também o espaço onde se questiona o que julgamos interessante transparecer na construção da cidade. Nesse exercício, o potencial para a produção aquícola em associação ao tratamento de esgoto é o instrumento para uma reavaliação crítica sobre os pré-conceitos associados ao desenvolvimento urbano de Armação dos Búzios. Nas interseções que resultam de uma implantação em malha (imagem 01), o programa, que tem origem no mar, é emancipado para poder assumir outros significados na organização do território. Define-se, portanto, uma série de atividades que recriam nossas concepções sobre o lugar. Na imagem 02, a estrutura de concreto a beira da estrada resalta a existência do brejo e a variação do nível de suas águas, uma paisagem alheia às imagens-síntese de Búzios. Em um contexto onde a imagem da cidade é mascarada por contradições, a “Infraestrutura Dialética” atua na subversão das oposições entre natural e antrópico, pitoresco e urbano, limpo e sujo, feio e belo, oculto e visível. Seu objetivo é oferecer um novo ângulo para motivar a urbanização.

A implantação em malha de 15x15km conecta a estação de esgoto ao mar abrigado da costa norte de Búzios. A área

de intervenção impõe um sistema de organização territorial que ignora os limites entre terra e mar, península e continente. Esta maneira de projetar com diagramas, sem valores formais preestabelecidos, permite um processo de teste e experimentação sobre as inúmeras oportunidades que surgem.

Os anéis de concreto ressaltam a variação do nível da água e convidam àqueles que chegam à cidade de automóvel para conhecer as paisagens que não se encontram nos guias turísticos, mas caracterizam o ambiente natural de Búzios.



imagem cedida pela autora

Imagem 1: implantação



imagem cedida pela autora

Imagem 2: tanques estrada

Arquitetura prisional: a prisão como estratégia de ocupação

Luiza Borges

A atual situação do sistema prisional brasileiro é caótica. Temos a terceira maior população carcerária do mundo e um déficit de mais de 300 mil vagas. Mesmo construindo novas unidades, esse déficit dificilmente será sanado porque o espaço prisional não é pensado como um sistema que funcione a favor de sua — crescente — demanda. Este espaço também não possui uma reflexão arquitetônica que trabalhe as especificidades de seus diferentes estabelecimentos prisionais — cadeia pública, presídio, colônia agrícola/industrial e casa de albergado. Dessa forma, é evidente a necessidade de se pensar e desenvolver soluções para o sistema penitenciário.

O objetivo desse projeto é trabalhar o espaço prisional como um sistema arquitetônico flexível, replicável e temporal. E também a sua inserção no meio urbano de forma infraestrutural gerando novos fluxos e pontos de interesse. É proposto um novo sistema de edificação para a casa de albergado. Um sistema replicável, flexível e adaptável a vários contextos. É elaborada uma estratégia de ocupação e proliferação em um terreno no centro do Rio de Janeiro. A sobreposição desses dois sistemas – estruturalmente complementares – gera uma infraestrutura que conecta diferentes fluxos de pessoas neste terreno, criando um novo espaço urbano de interesse.

O projeto segue três lógicas:

Impermanência: por se tratar de um espaço de transição entre a vida prisional e a volta a sociedade. Assim como o fluxo de presos também se modifica.

Flexibilidade: para se adaptar aos diferentes usos e necessidades da população que ali estiver. E ir se modificando caso essas necessidades também mudem.

Visibilidade: para deixar essa instituição à mostra e localizá-la em um dos lugares mais movimentados da cidade, para que a população acompanhe suas transformações e delas participe também.

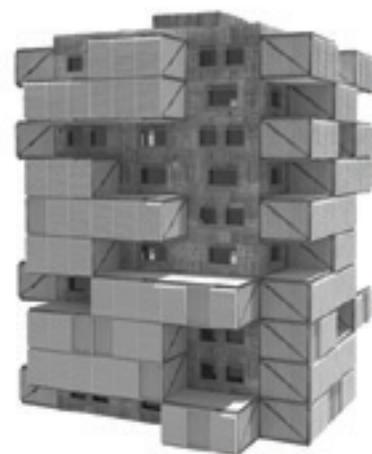


imagem cedida pela autora



imagem cedida pela autora

Sobre estar no mar

Maria Isabel Palmerio

Pré-sítio: um lugar definido por margem e horizonte. Ou melhor, um não-lugar contido e contenedor de margem e horizonte.

Categorias mais bem fenomenológicas.

Passados mais de oito anos, os temas que nortearam meu TFG, continuam sendo lugares de inquietação. Como a relação que busquei, e busco, entre processo e produto em negação ao sucesso do projeto de arquitetura enquanto resolução final; e a prática como epistemologia: um modo de produção de linguagens formais análogo a estruturas narrativas e teóricas de construção de conhecimento. “É curioso como o processo é uma analogia para a formalização, mais próxima, que cheguei do projeto.” (Imagem 2), como dito no meu TFG, “Estar no Mar”.

A errância do próprio processo traduziu-se nos esboços projetuais.

“Estar no mar” também se moveu por questões sobre a mediação que arquitetura faz entre corpo, lugar, tempo e espaço. Um intermediário da experiência de um corpo movente, como a arquitetura da *promenade*, ou como objeto de contemplação e mediação.

Que corpos pode a arquitetura sugerir?

Qual é a disposição do projeto de arquitetura para experimentação de subjetividade e psicofísica de quem a coabita?

É claro, hoje, que *estar no mar* foi um modo de ampliar o que é a matéria do projeto de arquitetura. Que não se constituiu apenas de necessidades objetivas, mas também subjetivas, políticas e contingentes. Que não visa uma solução, mas bem, a promoção de possibilidades de ocupação.



Imagem 1: Que corpos pode a arquitetura sugerir?

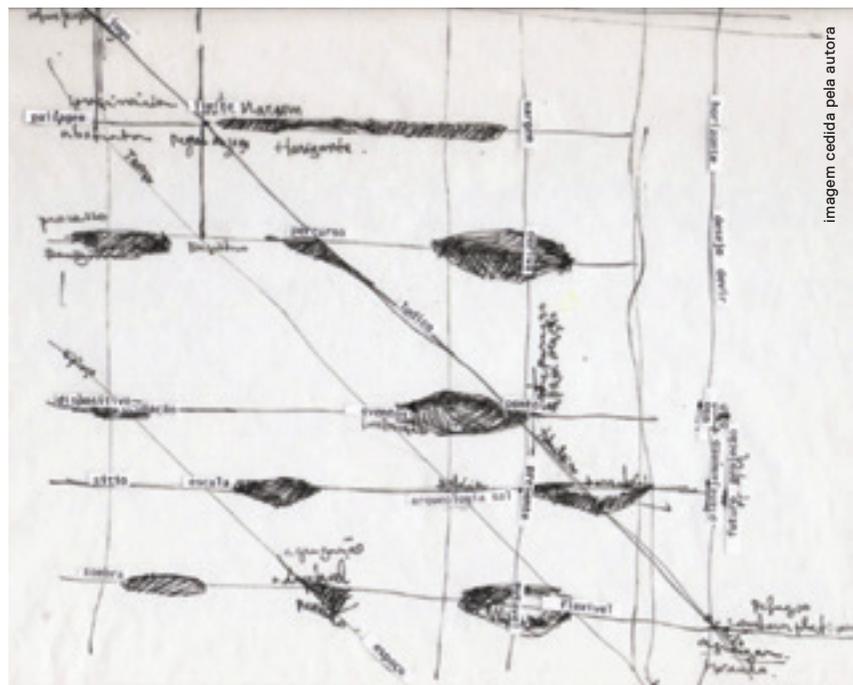


Imagem 2: Cartografia: pensamento e paisagem a um só tempo.

Non - Park

Manuela Muller

O Non Park toma a negativa como forma de romper com os possíveis programas de parque até então estipulados, repensando criticamente o espaço do extinto aterro controlado de Jardim Gramacho (RJ). Para criá-lo foi preciso elaborar o não-programa, que determinaria certa indefinição programática. A combinação entre infraestrutura e ocupação casual de atividades tem como objetivo projetar vazios oportunos, para produzir encontro e reunião. A proposta de apropriação do Non Park tem vínculo imediato com as necessidades do bairro, instando o público a criar suas próprias atividades. Tal interatividade é possível graças a infraestruturas flexíveis que preveem uma constante sobreposição e renovação das práticas exercidas. Essa permanente mudança é o principal motor de vitalidade do projeto.

Rompendo com o procedimento projetual linear — em que o resultado da problematização identificada na análise é uma solução fechada e definitiva —, foram determinados cenários distintos e mutáveis, tornando o processo ramificado e cíclico. Ao contrário do *masterplan*, as hipóteses de apropriação do espaço surgem como um sistema aberto, funcionando como antecipação de como pode ocorrer a construção progressiva do Non Park. A partir da análise do local, identificam-se duas vertentes de ocupação no território: radial e axial. Essas vertentes servem de partido para o desenvolvimento dos cenários (fotomontagem 1 e 2). As hipóteses obedecem a regras comuns, mas, também, a regras específicas e independentes.



imagem cedida pela autora

Fotomontagem 1



imagem cedida pela autora

Fotomontagem 2

Margens e Pontes

Vitor Garcez

Um projeto que propõe uma intervenção de escala paisagística na área localizada entre os bairros de Ipanema e Leblon, no Rio de Janeiro.

Partindo das camadas de memória como método de trabalho, foi realizado um levantamento cartográfico organizado em dois conjuntos de mapas. O primeiro (imagem 1) representa a formação geológica, ao longo de centenas de milhares de anos, do cordão de areia (restinga) onde se assentam os dois bairros. O segundo conjunto de mapas (imagem 2) registra a evolução da ocupação urbana da área, que foi loteada a partir de 1919, e que, após o aterro de parte do espelho d'água da Lagoa, abriu espaço para novos lotes urbanos. Esses lotes tardios, de maior porte e diferentes do tecido urbano anterior, foram cedidos a clubes privados ou ocupados por edifícios residenciais, o que criou zonas problemáticas.

A partir de tais mapas, proponho a possibilidade de habitar poeticamente aquele território como há milhares de anos, quando a própria restinga ainda estava em formação.

Essa intervenção seria composta de duas operações principais:

(1) o alargamento do atual Jardim de Alah e alargamento do canal, com a retomada de parte da área que foi aterrada ao mar e à lagoa;

(2) a criação de um sistema de pontes sobre o espelho d'água que tanto serve à circulação de pedestres e veículos quanto se torna lugar para experiências singulares na paisagem urbana (imagem 3).



imagem cedida pelo autor

Imagem 1



imagem cedida pelo autor

Imagem 2



imagem cedida pelo autor

Imagem 3



Eu vou aprender você, arquitetura!

REINIER DE GRAAF

Sócio do Office for Metropolitan Architecture (OMA) desde 1996, é responsável pelos projetos na Europa, Rússia e Oriente Médio. Dirige os trabalhos do AMO, sua contraparte, responsável pelo desenvolvimento das pesquisas.

Perto do final da década passada, o OMA/AMO foi convidado para ajudar a fundar a Strelka, uma nova iniciativa pedagógica em Moscou, que procurava acabar com a distinção entre conhecimento acadêmico e conhecimento prático. A escolha parecia perfeita, já que, desde seu começo, o AMO expandiu os limites da prática arquitetônica e a aplicação de pesquisa em novos territórios. Depois que o projeto decolou, a revista Volume convidou Reinier de Graaf para escrever sobre a experiência. Em vez disso, Reinier fez uma reflexão bastante pessoal sobre o que significa todo esse processo e os motivos que levaram a essa iniciativa.

Eu me lembro do meu primeiro emprego: Harbour Exchange, edifícios 4, 5, 7 e 8, London Docklands, 1988. Um frenesi de criação de edifícios tomou conta de Londres durante os últimos anos do reinado de Thatcher, permitindo que muitos arquitetos recém-formados, como eu, tivessem um primeiro gostinho do que era a prática arquitetônica. A qualidade dos edifícios nos quais trabalhamos, aos quais apenas nos referíamos pelos seus números, era pouca — não era uma cópia pós-moderna de Canary Wharf, mas sim uma forma boba de modernismo: máquinas apenas de fazer dinheiro. Eles foram encomendados de acordo com os chamados “contratos de projeto e montagem”, o que significa que praticamente trabalhávamos para o contratante, para quem produzíamos desenhos sob demanda sem dizer nada a mais sobre como o nosso trabalho seria executado. Minha primeira tarefa foi a de alterar as plantas dos pisos térreo e superior de edifícios de escritórios que ainda estavam em construção. Os tetos suspensos tiveram de ser redesenhados para conter padrões de iluminação com efeito de céu estrelado e pontos fixos para pendurar lustres caso fosse necessário. O investidor tinha calculado que, com as lojas de varejo criadas nos pisos do térreo (no lugar dos pisos dos escritórios), os edifícios gerariam retornos

financeiros consideravelmente maiores. Assim, essa conversão parcial foi proposta antes mesmo da construção dos edifícios ser concluída. Entre a equipe de arquitetos de categoria júnior, havia um prazer maligno ao pensar que, se desenhassemos rápido o suficiente, o processo de alteração do interior do edifício poderia tomar os andares acima e, talvez, até mesmo ultrapassar a construção que estava em andamento.

Eu tinha me formado apenas há seis meses e, devido a vários motivos, meu primeiro emprego veio como um choque de verdade. Não era nem a qualidade dos edifícios em que trabalhei que me chocou, ou a natureza gratuita de decisões como a que citei, mas, sim, o fato de que a prática como arquiteto parecia não ter nada, absolutamente nada, a ver com estudar arquitetura. O primeiro sentimento que me lembro ter como um arquiteto efetivo foi o sentimento de completa inutilidade. Meu conhecimento técnico estava muito abaixo do que era necessário, o que me fez sentir totalmente inadequado, e ninguém estava interessado nas incríveis considerações filosóficas que eu havia desenvolvido durante os meus estudos. Para esse trabalho, eu era, ao mesmo tempo, extremamente e pouco qualificado. Foi uma experiência partilhada com outros recém-formados. Tentávamos manter nosso astral alto

para nos sentirmos bem com nós mesmos. Percebíamos que era um trabalho ruim. Mas, pelo menos, era ruim e simples, já que, felizmente, não estávamos envolvidos na construção do prédio do Cesar Pelli que ocorria ao lado. O pagamento era bom e o dia a dia de trabalho ia de 9h às 17h. Ainda assim, perante um fluxo interminável de tarefas que aparentavam serem inúteis, todos os dias pareciam durar uma vida inteira.

Eu estava confiante que as coisas mudariam com o tempo. Assim que eu deixasse de executar as questionáveis decisões de projeto tomadas por outros — em arquitetura, as coisas são assim —, as coisas iriam melhorar. No final de tudo, haveria espaço para colocar em prática o idealismo que desenvolvi na faculdade. No entanto, uma vez que comecei a trabalhar para mim mesmo, tudo o que tinha me incomodado como empregado só se mostrou maior e de forma exacerbada. Dessa vez, havia bocas para alimentar. Eu rapidamente descobri que, em face das necessidades econômicas, o arquiteto é uma figura impotente em grande parte do tempo. Dizer não ou questionar as ordens de um cliente é, na melhor das hipóteses, uma questão de gentil persuasão, mas nunca uma batalha de igual para igual.

Muitos dos meus contemporâneos foram dar aulas. Alguns o fizeram assim que saíram da universidade. Para mim, isso parecia uma decisão estranha de se tomar para a própria carreira: uma espécie de desistência preventiva e precoce ao primeiro sinal de problemas. Eu também ficava pensando no que alguém que mal sentiu o gosto do mundo real poderia ter para ensinar além daquilo que ele mesmo havia aprendido apenas alguns anos antes. A reciclagem da experiência obtida a partir do contexto da própria universidade parecia um processo um pouco incestuoso, estranhamente sendo a própria referência — o que até poderia ajudar as pessoas a chegarem à formatura, mas, certamente, não iria prepará-las para a vida depois disso.

“*Star-architects* têm sido transformados em divindades virtuais. Ainda assim, as obras dos *star-architects* representam apenas uma parte insignificante de tudo o que é construído.”

A criação de uma bolha educacional, mesmo quando estabelecida em nome da proteção da integridade acadêmica, parece um propósito autodestrutivo. Sempre adiar e nunca enfrentar o choque da prática — Deus me livre perceber a nossa própria insignificância — induz a um estado estranho da esquizofrenia. Por um lado, o aspirante a arquiteto é incentivado a ter ambições quase megalomaniacas. Por outro lado, na maioria das vezes, ele é deixado despreparado para o mundo no qual ele projeta essa megalomania. Eu não estou falando sobre uma falta de competência técnica ou profissional, mas, sim, sobre a capacidade de chegar a um acordo com uma sociedade totalmente indiferente aos seus ideais. Uma vez solto no mundo real, o arquiteto fica atordoado diante de uma total falta de autoridade, preso em uma grande lacuna entre o que ele acha que deveria acontecer e o que ele acaba fazendo.

Quanto mais fechadas as nossas escolas, mais distantes elas serão das realidades da prática. Quando a prática não está envolvida, ela tende a se tornar romantizada. No contexto da educação arquitetônica, *star-architects* têm sido transformados em divindades virtuais (às vezes, simplesmente saber que você trabalha nas imediações de um deles é suficiente para as pessoas pedirem um autógrafo...). Ainda assim, as obras dos *star-architects* representam apenas uma parte insignificante de tudo o que é construído. É uma estranha ilusão que, mantendo todos os arquitetos alimentando esse status, poderemos alcançar melhoras mínimas do ambiente construído como um todo. Na década de 1980, políticas conservadoras nos Estados Unidos trouxeram uma noção de redistribuição econômica na qual servir aos super ricos foi pensado, em última instância, como meio para a criação de uma situação melhor para todos. Ao cultivar um número limitado de arquitetos venerados como modelos para toda uma profissão, criamos nossa própria forma de "redistribuição da arquitetura" ..

Como profissão, a arquitetura vive um estranho paradoxo. Em termos econômicos, é uma disciplina em grande parte reativa, uma resposta às necessidades previamente formuladas. Em termos intelectuais, ela é o oposto: um domínio visionário que reivindica o futuro. Nesse ponto, a arquitetura aspira definir os trabalhos e preceder às necessidades. A única coisa lamentável para arquitetos é que ambas as condições são igualmente verdadeiras, fazendo da arquitetura uma forma curiosa de onisciência praticada em um contexto de dependência absoluta. Isso também explica a natureza do estilo Rasputin das relações entre arquitetos e clientes. Um ex-chefe (pouco antes de me despedir) disse: "a coisa mais importante para um arquiteto é ter carisma!" Só agora, ao escrever este artigo, eu entendo o significado completo do que ele disse. O carisma — provavelmente melhor definido como parecer saber algo que os outros não sabem sem nunca revelar exatamente o que — é crítico porque, como um estado de hipnose, ele tem a capacidade de obscurecer as relações de poder estabelecidas. É precisamente a incoerência entre as reivindicações intelectuais da arquitetura e a realidade econômica que faz com que algo tão vago como o carisma tenha tamanha importância. Ele permite que o arquiteto, temporariamente, suspenda a descrença de seus clientes e obtenha vantagem na ausência de um contrato que estabeleça diretrizes explícitas. Carisma é pura psicologia, e é mediado entre a escala das ambições de um e os limites do poder do outro.

“ A formação de um arquiteto é, para sempre, a situação da galinha e do ovo, onde a teoria e a prática, o idealismo e o pragmatismo, a resistência e a entrega se enrolam em uma teia indissociável na qual nunca é claro o que prevalece. ”

Se eu gostaria que minha educação tivesse sido diferente? Na verdade, não. O que eu queria, no entanto, é que a minha educação tivesse sido sincera sobre a importância daquilo que eu estava aprendendo; que tivesse fornecido alguma noção de contexto (o que eu estava aprendendo era, na verdade, uma forma relativamente apartada do idealismo aceito apenas por uma pequena minoria); que as considerações que existiriam no ambiente real e construído eram de uma natureza completamente diferente daquelas que estavam sendo ensinadas. Não é que eu teria feito outra escolha, nem que eu não goste da minha profissão. No entanto, com um pouco mais de informação, pelo menos, eu saberia no que estava me metendo. Ou seja, eu teria usado os seis anos de relativa liberdade intelectual de forma diferente da maneira que eu fiz. Eu teria passado menos tempo estudando os meandros da profissão e mais tempo estudando seu contexto; teria abraçado a vulgaridade do mundo real como a única maneira de superá-la em última instância. Além disso, eu teria desenvolvido mais interesses empresariais e menos interesses artísticos, e não desperdiçaria a melhor parte do meu tempo com medo de modelos que, no mundo atual, não se permite que aconteçam. Eu teria reconhecido Le Corbusier e Mies pelo que eles realmente são: história.

A educação dos arquitetos é um fenômeno precário. Se fossem reveladas cedo demais as realidades da vida prática, provavelmente, até os otimistas e os mais fervorosos desanimariam. Seria matar o idealismo produtivo que, inevitavelmente, você precisa como um arquiteto. Por outro lado, a arquitetura precisa de um conhecimento real da prática, se é para fazer qualquer crítica significativa dessa mesma prática. A arquitetura aprende com o que se aplica e aplica o que se aprende. A formação de um arquiteto é, para sempre, a situação da galinha e do ovo, onde a teoria e a prática, o idealis-

mo e o pragmatismo, a resistência e a entrega se enrolam em uma teia indissociável na qual nunca é claro o que prevalece. No contexto da arquitetura e seu ensino, há uma interferência permanente e inevitável entre o objeto da crítica (práxis) e o crítico (o arquiteto), que é formado na área e cúmplice daquilo que ele mesmo critica. O arquiteto contemporâneo — a tipologia humana produzida por essa educação — é geralmente condenado a ser um idealista maltratado antes mesmo que ele tenha efetivamente entrado na vida prática.

Como pode o ensino de arquitetura preparar para a prática sem que ele mesmo se degenere em uma forma de prática? A arquitetura existe em virtude de uma distância conceitual da área em que opera, como um espaço dificilmente conquistado para pensar antes de fazer (não é algo que qualquer um de nós estaria pronto para abrir mão). O período na faculdade é perfeito para cultivar e explorar esse espaço. No entanto, por essa mesma razão, também se torna difícil deixar esse momento, porque, sem dúvida, também significa deixar esse espaço contemplativo. Aprende-se a pensar apenas para descobrir que lá fora não há tempo de verdade para pensar, que se está condenado a uma infernal corrida de ratos para acompanhar as demandas aparentemente incoerentes. Foi dessa forma exatamente a experiência do meu primeiro contato com a prática nas Docklands de Londres: um confronto entre convicções cuidadosamente cultivadas e uma absoluta falta de necessidade delas.

O ensino de arquitetura pode ser reinventado? Será que o ensino pode deixar de ser uma maneira de ignorar a prática em nome do pensamento e, em vez disso, tomar a própria prática como objeto do pensamento? Novamente, não estou defendendo qualquer forma de pragmatismo radical ou algum tipo de rendição, mas, simplesmente, uma grande curiosidade: uma ansiedade em obter uma forma de conhecimento geral do contexto e das condições em que a arquitetura é produzida e com a qual, de alguma forma, tem que chegar a um acordo. A arquitetura é um *pinball* em um labirinto de considerações e interesses aos quais os arquitetos, muitas vezes, são os mais alheios. Sujeita a segundas intenções (em grande parte, financeiras), a arquitetura é um fenômeno totalmente diferente daquele que os arquitetos acreditam ser. Mais do que um meio para fornecer o espaço, os edifícios são veículos de investimento, um pilar indis-

pensável do sistema econômico atual e, como vimos com a crise financeira de 2008, também é uma potencial fonte de sua instabilidade. A ignorância desse mecanismo, acoplada a um excesso de confiança equivocada, cria um coquetel letal no qual, inevitavelmente, o arquiteto se torna cúmplice de causas que contradizem o que ele diz defender.

Somente quando a arquitetura enfrenta seu verdadeiro status é que isso pode ser devidamente ensinado como uma disciplina. É evidente que isso virá com um preço, já que exige honestidade em relação a todas as coisas que a arquitetura não deveria reivindicar, ou pelo menos, não exclusivamente. Uma das coisas mais importantes de se entender é que ninguém precisa de um arquiteto para construir um edifício. Quando se trata do suposto negócio principal da arquitetura, arquitetos se tornaram, em boa parte, desnecessários. A arquitetura cria, através do projeto, o que acontece de outra forma, por padrão. Edifícios serão construídos, com ou sem arquitetos. A construção é um fenômeno que se perpetua por si só: é a montagem de um número limitado de produtos industriais padronizados, segundo a experiência dos próprios empreiteiros. O sistema de construção visto como uma ciência metódica teria morrido supostamente junto com a antiga Alemanha Oriental, mas foi esse exatamente o modelo que se tornou dominante no ramo da construção em todo o mundo. Em termos de conhecimentos técnicos, os arquitetos são constantemente ultrapassados por empreiteiros e até mesmo por alguns dos grupos profissionais formados por seus clientes. A insistência de que o trabalho de um arquiteto é o

“ A arquitetura é um *pinball* em um labirinto de considerações e interesses aos quais os arquitetos, muitas vezes, são os mais alheios. ”

“Apesar das pressões econômicas, os arquitetos ainda são um grupo de colegas. Eles ainda unem uma mistura saudável de competitividade com um sincero apreço pelo trabalho do outro.”

único caminho para se chegar a um edifício, com várias provas que dizem o contrário, força que a arquitetura tenha uma rotina de humilhação e autolegitimação. A grande maioria do ambiente construído é de uma feiura intraduzível e a profissão arquiteto tem feito pouco para mudar isso. O próprio histórico da arquitetura deve desencorajar suas reivindicações de exclusividade; ao insistir nisso, a arquitetura só contribui para a sua própria morte.

Qual é, então, o valor que a arquitetura “agrega”? O que se torna diferente quando há um arquiteto envolvido?

No meu ponto de vista, o verdadeiro mérito da arquitetura não está no fato de que ela cria coisas mais bonitas, mas que ela é consciente de quando faz isso; que existe algum sistema interno de crítica que sempre oferece esperança para o progresso. Apesar das pressões econômicas, os arquitetos ainda são um grupo de colegas. Eles ainda unem uma mistura saudável de competitividade com um sincero apreço pelo trabalho do outro. Há um senso comum de qualidade entre arquitetos, mesmo na ausência de um consenso geral sobre estilo. Sempre que um deles sobe para um nível excepcional, geralmente, os seus colegas são capazes de reconhecê-lo. Além disso, na maioria das vezes, uma boa dose de pressão dos colegas desencoraja arquitetos de se envolverem em causas alheias às suas convicções. Quando o fazem, eles sabem que seus colegas lhes dão olhares de reprovação.

A outra grande diferença é que a arquitetura cultiva motivações que vão além do dinheiro. Isso faz com que ela seja uma exceção no quadro econômico atual. Eu não iria tão longe a ponto de dizer que a arquitetura não é motivada pelo dinheiro, mas há outro objetivo que em última análise substitui o dinheiro. Arquitetos não trocam seu trabalho por dinheiro. Na verdade, muitas vezes é difícil encontrar qualquer correlação entre os seus esforços e a recompensa financeira. Dificilmente, há outra disciplina que tenha trabalhado horas extras não remuneradas da forma que a arquitetura constantemente faz como procedimento padrão. Isso nem acontece tanto a pedido de clientes, mas devido a uma crença quase religiosa por parte dos arquitetos na importância do seu trabalho.

No entanto, a longo prazo, qualquer motivação desse tipo (na qual o trabalho em si é mais importante do que o salário) só será sustentável uma vez que a lógica do dinheiro esteja devidamente dominada. Em geral, a exposição de arquitetos ao dinheiro é limitada a apenas lidar com restrições de orçamento. O outro lado da economia da construção, a de retorno financeiro, na sua maior parte, continua obscura na visão do arquiteto. No entanto, é esse somatório que faz com que qualquer gasto com a construção, incluindo os honorários do arquiteto (definidos como uma porcentagem do custo de construção), seja insignificante. Os edifícios são construídos baratos demais e vendidos caros demais também. Se os arquitetos tivessem essa noção, isso não alteraria radicalmente a natureza do seu trabalho, mas também poderia demarcar uma mudança fundamental na economia dos próprios escritórios de arquitetura. Com os prêmios do seguro de responsabilidade civil dos arquitetos aumentando cada vez mais, ignorar a questão financeira está se tornando cada vez mais inviável.

Mesmo que, em um caso extremo, as motivações da arquitetura fossem exclusivamente idealistas, é importante entender que o idealismo também precisa de financiamento (os primeiros comunistas financiaram suas atividades revolucionárias roubando bancos). Para superar as banalidades do mundo real, você precisa saber tudo sobre o mundo real. Há muito tempo, a arquitetura pensou que pudesse derrotar o mundo real cultivando uma forma de esplêndido isolamento. No fim das contas, isso não funciona.

“Quase que por padrão, a arquitetura se torna política, um questionamento da lógica onipresente e, aparentemente, inescapável lógica da economia de mercado. Em última instância, é a possibilidade alternativa de constituir uma agenda política, mesmo quando, na melhor das hipóteses, todos detalhes permanecem somente esboçados.”

Para vencer o sistema, primeiramente, precisamos entrar no jogo dele. Só quando soubermos como é o seu jogo é que podemos jogá-lo contra si mesmo. Atualmente, é o sistema que nos controla.

Quando se trata da formação dos arquitetos, o que eu proponho é uma articulação inversa entre a arquitetura e o seu contexto, um estado temporário de emergência em nossas instituições educacionais, no qual, por um tempo determinado, estudar o contexto da arquitetura tenha prioridade sobre estudar a arquitetura em si.

Quando me refiro ao contexto da arquitetura, quero dizer qualquer coisa que vá desde considerações políticas de alto nível até a lógica financeira mundana que entra nos edifícios — uma compreensão de que, qualquer outro motivo com segundas intenções, para melhor ou para pior, afeta o nosso trabalho. Exposta a quase todas as facetas desse contexto, a arquitetura está em uma posição única para extrair dele um tipo de conhecimento que nenhuma outra disciplina pode oferecer. Em um cenário dominado por especialistas, o arquiteto oferece uma perspectiva rara: aquela do generalista, o narrador que pode traduzir até mesmo a combinação mais banal dos indivíduos em uma forma de discurso. No contexto dos complexos esforços de construção, o arquiteto é o mediador que sintetiza vários e divergentes interesses em um todo integrado. Em geral, é o arquiteto que acaba agindo como porta-voz, mesmo se a complexidade técnica e financeira desses esforços ultrapassar de longe a sua competência profissional.

Apesar da ausência geral de evidências para apoiar seus argumentos, a arquitetura consegue exercer uma estranha autoridade. Na verdade, quanto mais ela parece abandonar

a noção de evidências, mais forte ela se posiciona. De alguma forma, ela é capaz de mobilizar um salto de fé que vai contra à eterna opacidade dos números. É essa capacidade que pode muito bem ser o trunfo da arquitetura (e talvez, por isso, também o que deve ser transmitido em um contexto educacional). A arquitetura é uma antiga disciplina que parece deter uma sabedoria que ninguém mais tem. Mesmo em seus momentos mais indefensáveis, a autonomia do arquiteto é dificilmente colocada em questão (o carisma ajuda nesse caso). A arquitetura é uma combinação única de soberania e submissão perante as disciplinas. Ela não precisa de ser territorial, já que o seu território está ao mesmo tempo em toda parte e em lugar nenhum.

Como a arquitetura deveria usar esse poder? Quando se trata de construção, a arquitetura é diferente de qualquer outra das atividades participantes. Ela não é uma disciplina de construção, mas, sim, uma metadisciplina. Ela descreve, cria teorias e conceitua o próprio processo no qual participa. Ela oferece a possibilidade de uma crítica partindo de dentro de si mesma. Ela é informada pela prática e ainda assim volta os conhecimentos adquiridos contra a própria prática. A arquitetura oferece espaço para a contradição (mesmo no contexto desse artigo, percebo que me contradisse pelo menos umas cinco vezes). Como consequência, a arquitetura tem o potencial único para se tornar uma força revolucionária dentro do contexto de autoperpetuação que acabou se estabelecendo no sistema de produção do ambiente construído. A arquitetura se torna uma maneira de derrotar o sistema: ignora a oferta e a procura, o custo e o benefício, o investimento e o retorno, as certificações LEED

Tradução: Maristela Carneiro
Revisão Técnica: Antonio Sena

O texto foi originalmente publicado em inglês no periódico Volume Nº 45 - "Learning" sob o título I will learn you architecture! , pág. 84, Archis, Amsterdã, 2015.

e BREEAM, e todos os outros indicadores de desempenho que vêm dominando a prática da construção. Quase que por padrão, a arquitetura se torna política, um questionamento da lógica onipresente e, aparentemente, inescapável lógica da economia de mercado. Em última instância, é a possibilidade alternativa de constituir uma agenda política, mesmo quando, na melhor das hipóteses, todos detalhes permanecem somente esboçados.

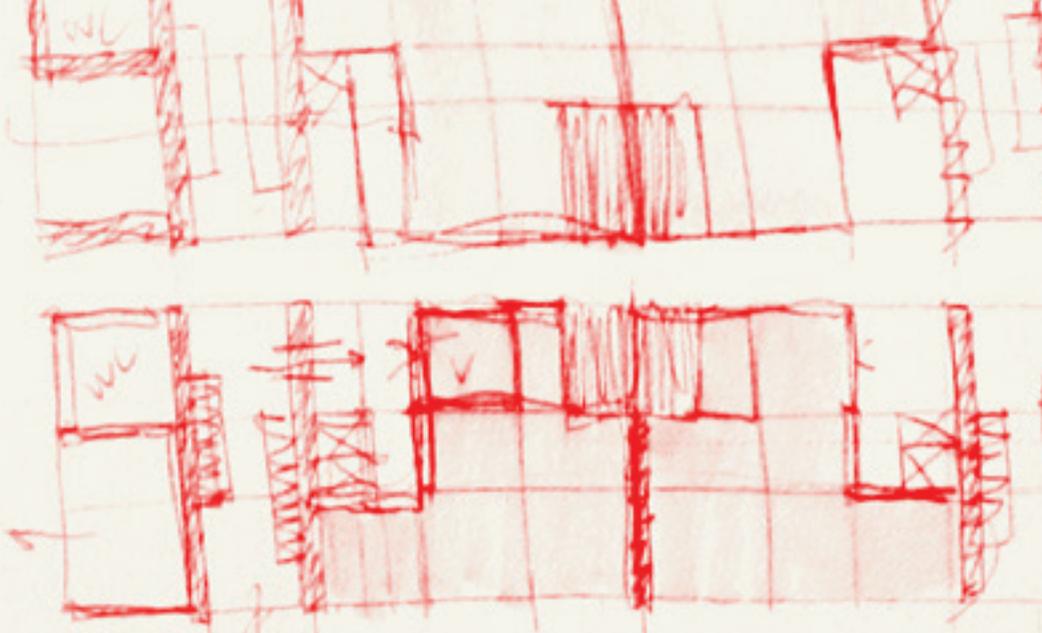
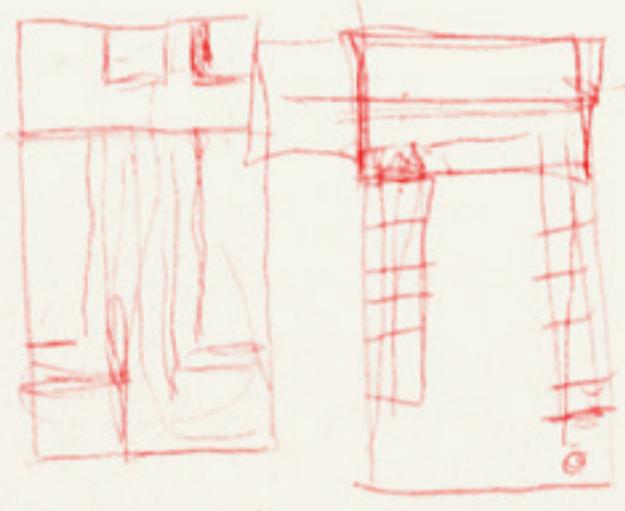
Se a arquitetura quiser recuperar o terreno perdido, precisa aceitar a sua verdadeira natureza. Deve parar de fingir oferecer o mesmo conhecimento especializado que os engenheiros, topógrafos, consultores de sustentabilidade e todos os outros supostos "especialistas" que se juntam em reuniões em torno de mesas cada vez maiores (geralmente com um grande buraco no meio) a partir das quais os edifícios surgem de forma mágica. Ela não deve se envolver na conversa difícil. Somente quando pararmos de ver a arquitetura como um conhecimento profissional no mesmo nível de outras disciplinas de construção, ela poderá ser livre para dar vazão ao seu pleno potencial.

Arenas, plantas, plataforma, teatros, palcos, esferas, estruturas, fachadas, bases, fundações... As metáforas usadas para descrever qualquer coisa desde estruturas organizacionais até estratégias corporativas e agendas políticas são a prova da sempre presente força conceitual da arquitetura. Exatamente no momento em que a arquitetura parece inteiramente à mercê dos poderes constituídos, sua linguagem está sendo usada para articular as construções desses mesmos poderes. Mesmo no contexto de inovações enormes em todas as áreas de negócios e no campo da tecnologia, a ar-

quitetura mantém um surpreendente grau de relevância. A linha de pensamento que ela tem desenvolvido ao longo dos séculos tem lhe permitido se infiltrar em outros domínios.

Por último, isso também deverá lhe permitir transcender sua mais importante limitação profissional: a obrigação de produzir edifícios. No final dos anos 1990, a redescoberta da arquitetura principalmente como um meio conceitual levou à formação da AMO. Mais tarde, foi aplicada em um contexto educacional em Strelka. Nossa missão era redefinir a arquitetura puramente como uma forma de pensar, que poderia ser aplicada a uma variedade de assuntos. Se informada dentro de um contexto mais amplo possível, ela poderia, como retorno, informar aos outros um contexto mais amplo possível. Além de gerar uma série de projetos interessantes — projetos que não se pode esperar imediatamente de arquitetos —, talvez, em primeiro lugar, ela permitiu um avanço do nosso próprio conhecimento. Nós nos tornamos os alunos. Com a formação da AMO, dez anos depois de meu primeiro encontro com a prática da arquitetura, trabalhar e aprender com os projetos finalmente atingiu um equilíbrio: a restauração de curiosidades que não sentia desde a época da universidade, gerando um sentimento de compromisso e progresso pessoal.

“Vou aprender você, arquitetura”, Herman Hertzberger costumava nos dizer quando éramos estudantes do Instituto Berlage. Em retrospecto, seu inglês ruim carregava grande profundidade, um grande conhecimento do segredo de como o conhecimento da arquitetura é transmitido: um processo recíproco no qual a resposta para a questão de “quem ensina quem” é para sempre adiada.



(cota 12.00)

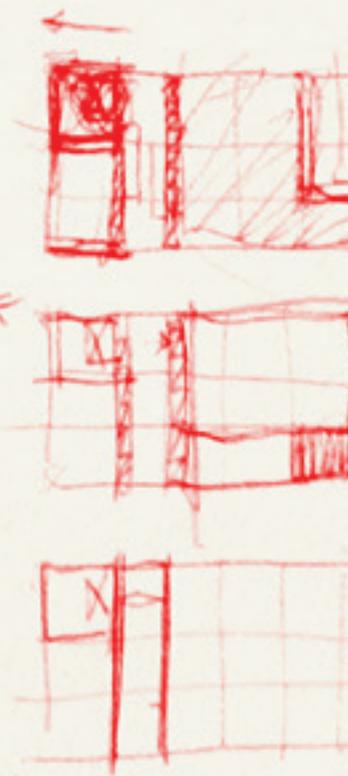
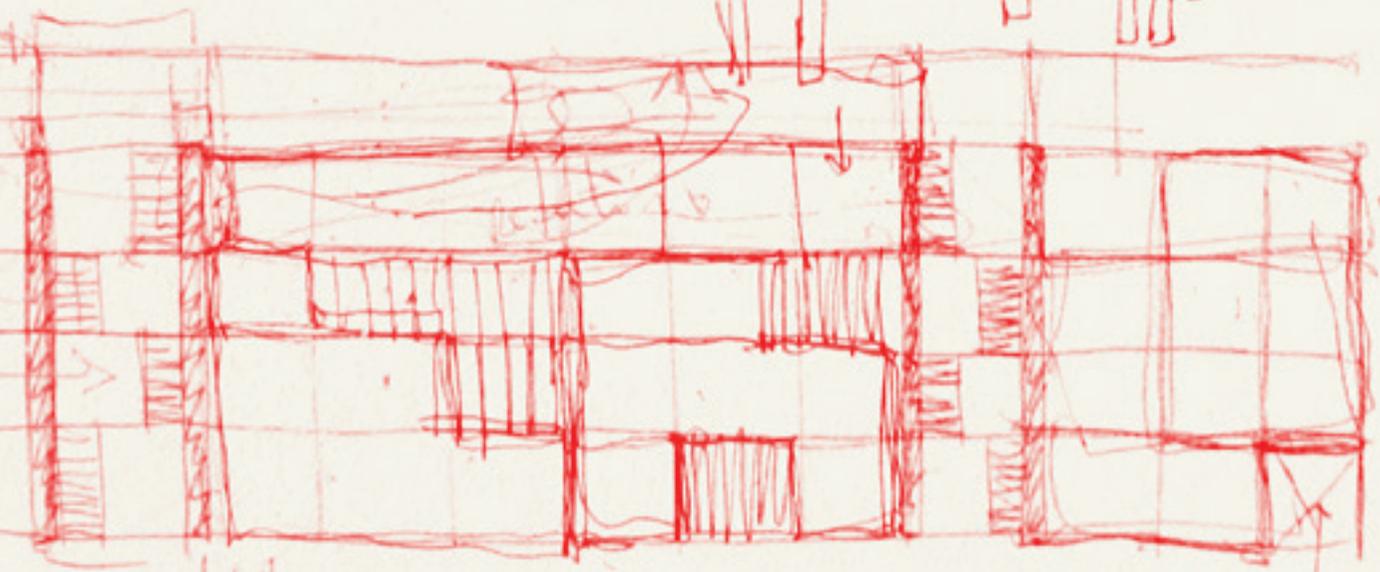
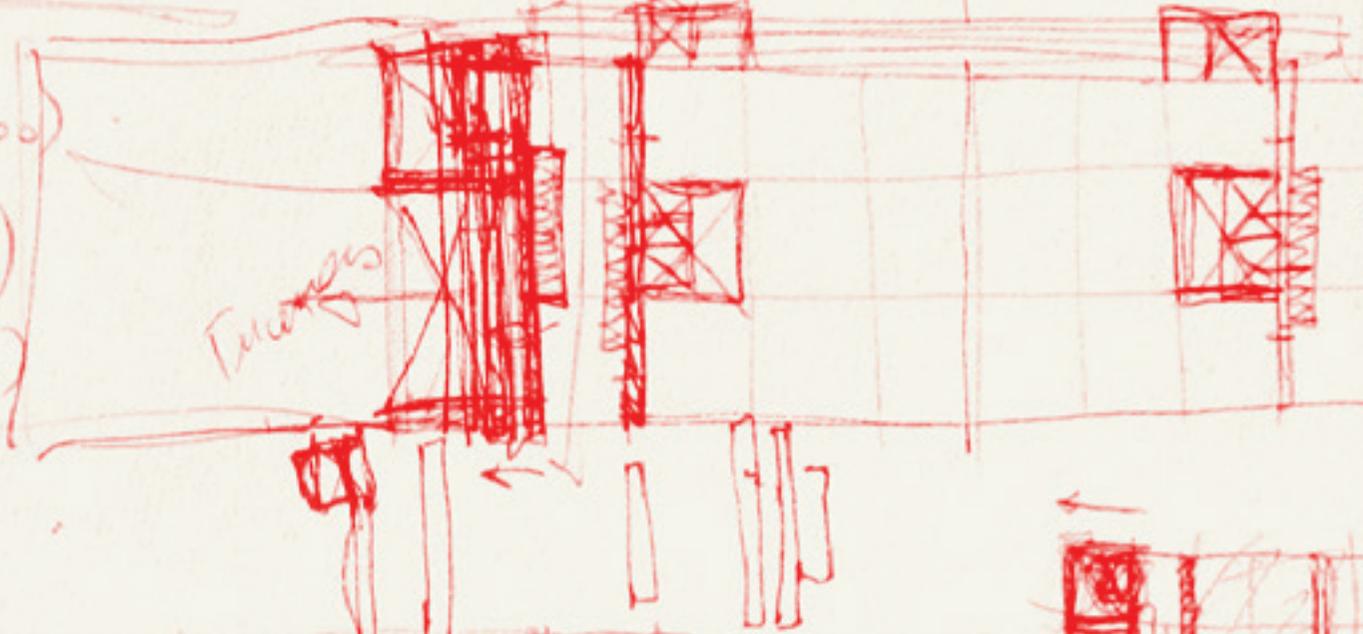
(cota 9.00)

(cota 6.00)

(cota 3.00)

(cota 0.00)

Escaleras





APRENDER

ARQUITECTURA

RITA D'AGUILAR
Arquiteta pela Faculdade de Arquitectura da
Universidade de Lisboa, Portugal (2014)
Contato: ritadagUILAR@gmail.com

São 19h e saio do atelier numa tarde na qual os alçados são de nevoeiro e a chuva me faz parar várias vezes até chegar ao café mais próximo.

Já em companhia de um café quente, lembro os tempos em que os horários eram outros e talvez... a quantidade de cafeína também. E disso, até confesso ter saudades.

Perceber o porquê de ter estudado arquitectura pode nunca vir a ter uma boa explicação.

Nem mesmo nos muros de lama que, com os meus primos, erguia no quintal da nossa avó, seco pelo rigor de um verão de agosto numa aldeia do interior de Portugal. Nem mesmo na maquete do meu quarto que fiz quando tinha 14 anos, onde cortinados e pôsteres dos meus ídolos tinham de estar pendurados. Nem mesmo nas construções em madeira, erguidas entre nós e ligações de corda, entre as tendas do nosso acampamento de escuteiros.

De facto, nenhum desses episódios consegue explicar o caminho que acabei por escolher. Existe, porém, um denominador comum a todos, e que sempre falou baixinho e quase de forma muda, mas permanente: apesar de não conhecer a palavra arquitectura na altura, desde sempre a experienciei e a vivi.

Vejo que a arquitectura é um lugar de encontro, de construção de relações para e com os homens, dos homens com a natureza e de outros seres com outras coisas. E que continuará a ser, pois alimentamos este nosso saber vivendo com as nossas experiências, que paulatinamente constroem o nosso referencial ou aquilo a que chamamos de memória.

O nosso quarto, a nossa casa, a nossa rua, a nossa cidade... é aqui que habitam as nossas primeiras experiências arquitectónicas, em que se tem vindo a tecer aquilo que de nós conhecemos e o que não conhecemos, mas que iremos descobrir.

É desta forma discreta que todos tomamos contacto com a arquitectura. Ter ido para a faculdade foi só o papel assinado e a matrícula de uma relação que já vinha sendo construída.

Peter Zumthor, ao falar sobre o ensino da arquitectura, diz que ela "é um trabalho de rememoração" (ZUMTHOR: 2004). Fazer arquitectura é conseguir revisitar experiências lá de atrás guardadas em papel de memória, e que, no agora, nos fazem sonhar e imaginar. Enfim, criar.

Contudo, foi quando cheguei à faculdade que percebi que tudo isto que trazia em mim, fervilhando de vontade de ser mais e para além, iria continuar a ser o meu relicário de ideias e memórias, não fosse eu capaz de o mostrar para outros. Foi então que encontrei a melhor ferramenta de trabalho, fiel e presente até hoje: o desenho.

Foi ao perceber o desenho como forma de memorização de um gesto, de uma intenção e de uma ideia que entendi como aquilo que o meu traço imprime é agora de todos e não só meu conhecido.

Estudei na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, "irmã das Artes"¹. Pintura, Escultura, Design. Não sei se foi por isso que fui lidando de forma íntima com o desenho, mas a verdade é que a faculdade me mostrou como o desenho vive do projeto e este se expressa por meio do desenho; que o projeto pertence a uma ação que não existe ainda, que pretende vir a ser, e que só o desenho o pode trazer para o aqui e agora.

1.

O uso da expressão "irmã das Artes" é porque o Departamento de Arquitectura da Escola Superior de Belas Artes (ESBAL) foi autonomizado da escola, em 1979, transformando-se na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

Relembro aqui uma aula curiosa que tive durante o curso. Frequentava o segundo ano e as aulas de desenho tinham ganhado um novo visual. Tínhamos mudado de professor e uma nova frescura se veio juntar às nossas aulas.

Era de noite e a julgar pela pouca luz que vinha do exterior estávamos no inverno. Combinamos de nos encontrar no átrio central, de papel, lápis e velas na mão. Sim, velas.

A aula iria se fazer entre as sombras dos rostos, dos corpos sentados de forma aleatória pelo chão, pelas arestas e cantos do volume de oito metros de altura que nos recebia e pela luz, branca e intensa que provinha da máquina de café. Ali pensámos a desenhar.

Não vejo ser possível para um arquitecto fazer arquitectura sem o desenho. Falamos através do desenho. Para nós arquitectos, é uma só coisa, desenhar e pensar, um só ato. Ali naquela noite, pensamos o espaço enquanto nos aproximávamos da sua forma.

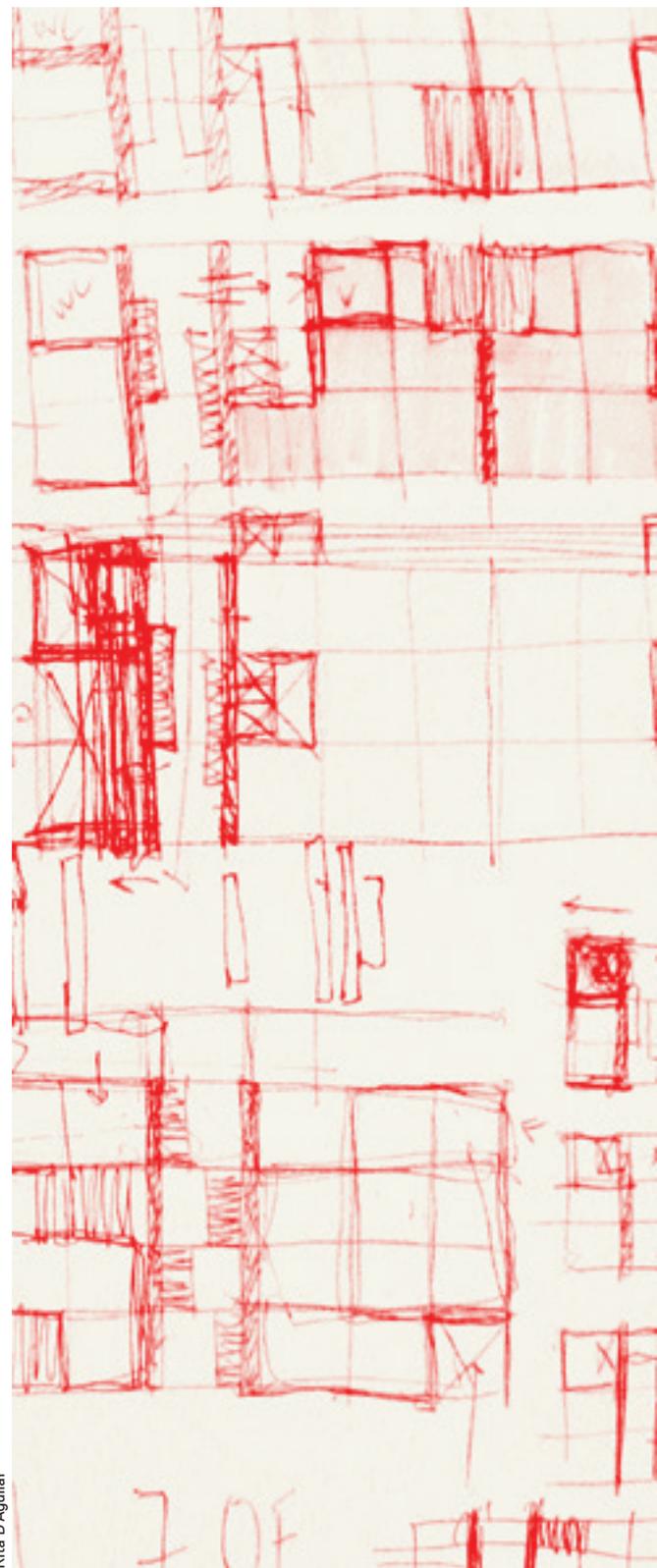
Em projeto é igual. Pensamos de forma insistente por vezes, através da mesma perspectiva repetida vezes e vezes sem conta dada a obsessão de chegar ao alçado que queremos ou ao pormenor cuidado do corrimão com a escada adoçada à parede. É aqui que me perco muita das vezes, nesta quase doentia procura da harmonia que a forma ou o tectónico conseguem descrever através do traço.

Mas não só destes encontros se fez o meu curso de arquitectura. Curioso até que as recordações que tenho com mais afecto são aquelas de que eu não sabia que gostaria até ao momento em que as vivi. Falo do meu encontro com a Carla Juaçaba.

Realizei nos anos de 2011 e 2012 o meu intercâmbio na PUC (Pontifícia Universidade Católica) no Rio de Janeiro. Frequentei a cadeira do Projeto de Revitalização ao mesmo tempo em que me “perdia” pelo imenso calçadão de Copacabana, pelo gigante verde do Corcovado e da Tijuca, pelos cobogós, pelas palafitas, pelo samba...

Se a minha escolha ao estudar arquitectura foi um desejo, aquilo que vim a encontrar com a Carla foi obra do acaso. Ali também pensávamos em desenhar, mas mais ainda em construir.

Foi de facto uma relação muito próxima esta que fomos tecendo, ora na mesa da sala que era estirador, ora na mesa da mesma sala que servia para lanches de pipocas e jantares tardios.



Rita D'Águilar

Estava a aprender de novo, mais e mais ainda. Bebi tudo com grande intensidade, talvez a da sede de uma jovem desconhecadora de que eu padecia. E padeço.

Voltei para Portugal e continuei a estudar até acabar o curso e senti-me pronta para começar tudo de novo. Queria continuar a aprender.

Foi ao voltar a trabalhar em atelier, agora já em Portugal, que percebi que estava aprendendo através do encontro com aquilo que não se pode ensinar. O trabalho em arquitectura é de facto de partilha, de discussão e de trocas. Mas é também o ponto charneira onde tomamos a verdadeira noção de escala, de peso e de massa que a nossa ideia impressa em traço no papel é na obra. Entramos num registo de desenho corpóreo. O esboço torna-se redutor, pois a forma já encontrou a geometria e o agora quer ser objecto construído. Falo de novo no desenho porque este se expressa agora como um código, um conjunto de regras que informam como se constrói aquilo que temos representado em planta e corte ou em pormenor 1:5. Agora, desenhamos construindo.

Confessei ter saudades do tempo em que andava na faculdade. Da liberdade aparente que os exercícios propostos nos davam e talvez da frescura com que nós os trabalhávamos, sem grandes pressões - percepção que tenho agora quando olho para trás e rio com o stress das entregas. Por isso que, mesmo estando no atelier, aproveito para ir fazendo desvios que me façam lembrar que é com a arquitectura que devemos descobrir o que é sensorial - o que tocamos, o que ouvimos ou o que cheiramos -, e esquecer, mesmo que por momentos, que é preciso ligar ao cliente ou pedir orçamentos ao fornecedor.

Participar de concursos de arquitectura, como o do A House for... ², começou como uma brincadeira entre colegas, mas agora vejo que me contagiou. Vou na segunda edição.

Talvez porque me faz lembrar os tais exercícios da faculdade, mais livres e onde podemos sonhar sem ficarmos presos a legislações ou restrições financeiras.

Falei de encontros. Apenas alguns dos muitos que já vou guardando.guardo por mais. Creio que em arquitectura o processo de aprendizagem é ininterrupto.

Não me cansarei de querer ler mais, de procurar mais, de viajar e de ver mais. Não me cansarei de desenhar e de comunicar o que fantasio, elevando e tornando-o um corte, uma perspectiva, uma parede ou um vão.

Não me cansarei de viver aprendendo arquitectura.

Talvez só vá cansar da chuva, que me faz ficar retida no café enquanto termino este texto.

2.

Concurso promovido pela *Opengap*, do qual participei em 2015 com pranchas sob o título *A Planet for Dalí*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ZUMTHOR, Peter. *Pensar a Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

Precisão por especificidade

GABRIEL KOZLOWSKI
Pesquisador associado e *Teaching Fellow* no
Departamento de Arquitetura do Instituto de
Tecnologia de Massachusetts - MIT.
Contato: gabrikmaia@gmail.com

O convite para escrever para esta edição da Prumo veio propositalmente sem uma direção editorial estrita. Algumas possíveis abordagens foram sugeridas, como a de construir uma leitura da minha escola, do campo profissional no qual atuo, da minha visão sobre arquitetura dentro do âmbito do ensino da profissão, ou sobre minhas escolhas e expectativas. Visto isso, achei menos interessante falar sobre o que faço, oferecendo um ponto de vista sobre os caminhos que desejo seguir, do que olhar para trás e refletir sobre a educação que tive para chegar onde estou. A ânsia por discutir sobre a minha formação vem, primeiro, do fato de estar escrevendo para uma revista que representa justamente a instituição que me educou e, segundo, de ver que o modelo de curso oferecido hoje ainda é bem similar ao daquela época. Dentro do âmbito Educação para a arquitetura, parece-me pertinente problematizar um dos pontos passivos e menos discutidos da formação de arquiteto: nosso título profissional.

No Brasil, o título que recebemos ao completar a faculdade de arquitetura é o de “arquiteto e urbanista”. Interessa-me entender o que “urbanista” significa. A meu ver, o termo foi esvaziado de significado em virtude do seu uso indevido. Vejo colegas assinando o título completo, no lugar de somente “arquiteto”, com o orgulho de quem é especialista em duas áreas, enquanto em outros países a formação que tiveram não permitiria essa prática. É evidente que o erro não é deles, mas das nossas instituições de ensino e da nossa profissão.

Posso falar pelas universidades do Rio de Janeiro, por experiência própria, mas acredito que a situação não seja muito diferente em outras universidades do país. Diversos colegas de São Paulo, por exemplo, já relataram o mesmo problema. As universidades simplesmente não preparam o estudante para ser um urbanista, a não ser que se refiram a “urbanista” como o profissional que seja minimamente capaz de pensar os aspectos da vida urbana – o que conceitualmente já estaria incluso no termo “arquiteto”, e em muitos outros. O problema, inclusive, vem muito antes disso. As universidades não só não preparam, como não conseguem definir claramente o que elas querem dizer ao utilizar o termo. Elas tendem a utilizá-lo de maneira tão simplificada e abstrata como em sua concepção original do final do século XIX, quando era usado para se referir ao pensamento e às práticas relacionadas a dar forma, organizar e gerir o espaço urbano. (MILROY, 2009, p. 19)

Nas universidades americanas, asiáticas e na maioria das europeias há uma clara distinção entre uma graduação em arquitetura e uma em urbanismo. Similarmente, nessas universidades uma formação profissional em arquitetura, apesar de oferecer matérias em tecnologia de construção, história e teoria, computação, paisagismo e desenho urbano, dentre outras, não inclui nenhuma delas no título do graduado, o que se deve ao fato de a arquitetura já ser, em si, uma área extremamente abrangente, na qual existem uma infinidade de caminhos para se seguir, e que, como dever pedagógico de um curso profissionalizante, as faculdades precisam ao menos introduzir o estudante a cada um desses temas. ■

Para as universidades brasileiras é suficiente oferecer uma introdução ao projeto urbano, uma ênfase na implantação dos edifícios no terreno e, talvez, outra matéria em história das cidades para que o graduado seja considerado um urbanista. Se tivéssemos que ajustar o título com base na verdadeira experiência oferecida ao estudante em termos de tempo de aula, profundidade no assunto e foco, “arquitetura e urbanismo” estaria mais para “arquitetura e construção”, “arquitetura e mercado imobiliário” ou, ainda, “arquitetura e interiores”, visto que grande parte dos estudantes de arquitetura no Brasil acaba se especializando em questões intrínsecas dos edifícios em vez de na relação do edifício com a cidade.

No caso do MIT, onde concluí um mestrado em *urban design*, e coleciono um estúdio de projeto urbano para estudantes que irão se graduar como arquitetos, “urbanismo” é raramente utilizado para se referir a uma área de estudo. Nesta universidade, em termos gerais, urbanismo (*urbanism*) é dividido em planejamento urbano (*urban planning*), projeto urbano (*urban design*), e sistemas de transporte (*transportation systems*). Cada uma dessas áreas inclui diversos subgrupos, como políticas ambientais (*environmental policy*), moradia, comunidade e desenvolvimento econômico (*housing, community and economic development*), sis-

1.

Até mesmo porque, para que ele seja competitivo no mercado, não basta apenas ser um arquiteto capaz de projetar, mas também ser proficiente em vários destes pontos simultaneamente.

temas multirregionais (*multi-regional systems*), etc. Um dos poucos locais onde o termo “urbanismo” é utilizado com proeminência é no Centro para Urbanismo Avançado (*Center for Advanced Urbanism*), que se coloca como uma plataforma multidisciplinar na qual mais de 40 professores, de diversas áreas, pesquisam e projetam soluções para problemas urbanos de larga escala.

Nessa universidade, “urbanismo” se torna um termo acolhedor de diversas e diferenciadas práticas que endereçam a urbanização no mundo, porém o mesmo não é empregado como um título profissional devido à sua abrangência e falta de especificidade. Alexander D’Hooghe, primeiro diretor do Centro, ao diferenciar urbanism de urban design, sugeriu:

“‘Urbanism’ describes the world as it is, and also all its alternatives. Taken this way, it now means everything and its opposite. Such a word does not deserve to exist. (...) Reality is the field of urban studies. Aspiration is that of urban design.” ■

Nesse sentido, dizer que é urbanista é igual a dizer que não é nada; talvez seja essa a peça que temos pregado aos nossos estudantes.

O primeiro período no MIT foi o momento em que mais trabalhei em toda a minha experiência acadêmica pois não estava adequadamente capacitado para lidar com a escala urbana. Tal despreparo se mostrava tanto em termos da prática projetual, ferramental, quanto da reflexão crítica. Foi uma luta compensar a lacuna na minha educação que era preenchida por um título. Hoje, tendo passado por isso, vejo a mesma situação se repetir com todos os brasileiros que vão estudar “urbanismo” fora. Já encontrei estudantes em Harvard, MIT, e em universidades na Inglaterra e na China, que experimentaram a mesma dificuldade.

Acredito que a maneira de evitar tal inadequação para as futuras gerações é reconhecer o desalinhamento existente entre o que dizemos que fazemos e o que realmente oferecemos academicamente. Devemos estar cientes de que estamos formando somente arquitetos – e que o atual título deveria ser simplificado – ou precisamos de uma revisão curricular. Talvez o primeiro passo para essa mudança seja passarmos a usar as palavras corretas para cada assunto devido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- D’HOOGHE, Alexander. *The liberal monument: Urban design and the late modern project*. New York/ Rotterdam: Princeton Architectural Press/ Berlage Institute, 2010.
- MILROY, Beth Moore. *Thinking planning and urbanism*. Vancouver: UBC Press, 2009.

2.

“Urbanismo” descreve o mundo como ele é, e também todas as suas alternativas. Dessa maneira, ela agora significa tudo e seu oposto. Tal palavra não merece existir. (...) Realidade é o campo de estudos urbanos. Aspiração é o de projeto urbano. (D’HOOGHE, 2010, p. 13)

P R O J E T O

M A D E

Uma
experiência
de
pesquisa-ação



ANITA BELÉN OYARZÚN

Arquiteta pela Escola de Arquitetura e Design da PUC de Valparaíso, Chile (2013).

CONSTANZA CABEZAS

Arquiteta pela Escola de Arquitetura e Design da PUC de Valparaíso, Chile (2014).
Contato: conicabezasm@gmail.com

PATRICIO AGUIRRE

Arquiteta pela Escola de Arquitetura e Design da PUC de Valparaíso, Chile (2014).
Contato: p.aguirre.arq@gmail.com

JUAN PABLO RIOSECO

Jornalista colaborador do grupo MADE.

Algo que a experiência laboral tem a oferecer é a chance de aprender primeiro a se definir como ser humano e depois como trabalhador, para quem sabe mais adiante assumir esse papel que a especialização acadêmica nos permite exercer. As diferenças que hoje existem entre profissionais, técnicos e aprendizes dependeriam *a priori* dos níveis de responsabilidade que cada um assume no momento em que realiza seu trabalho. No entanto, no dia a dia, os títulos perdem peso diante de variáveis muito mais influentes como o contexto social, histórico e político do território em que se exerce o ofício. É no real exercício de cada trabalho que se torna possível unir os conhecimentos de uma área com outra, ficando claro que a responsabilidade é, inevitavelmente, compartilhada.

O fato de termos sido estudantes da Escola de Arquitetura e Design da Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso nos outorgou o privilégio de sermos arquitetos com experiência de trabalho em campo graças às chamadas “travessias”. Estas consistem na realização de uma viagem em que o grupo de estudantes e professores constrói uma obra de caráter público para uma comunidade específica. As “travessias” são realizadas uma vez por ano e desse modo cada arquiteto formado tem uma bagagem de pelo menos seis obras e aprendizados incalculáveis sobre a convivência, o trabalho em equipe, o uso de ferramentas, os ritmos de trabalho, a ordem, a organização e a gestão de recursos. Vale ressaltar, ainda, que tais experiências ajudam a cultivar o papel social do arquiteto, levando-se em conta a participação das comunidades na criação das obras descritas.

A esta experiência formativa, devemos acrescentar as inquietudes pessoais que nos levaram a nos organizar como equipe de trabalho. Muitos de nós começaram a pesquisar de forma independente (e depois em conjunto) os aspectos que integram a arquitetura à procura de soluções para a proteção do meio-ambiente e para o desenvolvimento equitativo do povoamento. Palavras como permacultura, bioclimática, pau a pique, cofragem e telhados verdes começaram a brotar no nosso linguajar cotidiano.

Durante o mês de março de 2014, o professor alemão Gernot Minke, arquiteto envolvido desde 1970 com a pesquisa de sistemas construtivos vernaculares na América Latina, esteve em San Pedro de Atacama, em Olmué e em Santiago realizando oficinas de construção em terra. Alguns membros da nossa equipe (que nessa época ainda não existia formalmente) participaram desses processos de trabalho e a cada encontro os vínculos se fortaleceram entre os diferentes grupos que estudavam e transmitiam a bioconstrução pelo país.

Cada geografia tem a sua própria matéria-prima e com ela deve-se experimentar. Percebi que no Chile as pessoas usam silte (areia fina dos rios) e argila das colinas. Utilizam a baba de cactos para impermeabilizar e as varas de bambu na diagonal para cercar os muros. Além disso, recorrem à madeira milenar para as vigas. Vocês devem aprender a partir dos seus próprios materiais para prosperar, explicou Minke em Olmué.

Em meio a este processo de aprendizado acelerado, ocorreu a catástrofe de 12 de abril de 2014 em Valparaíso: um incêndio que destruiu 3.600 moradias. Dez bairros foram afetados e milhares de pessoas ficaram sem casa em apenas uma tarde de abrasadora ventania. Assim que soubemos do acontecido nos mobilizamos para organizar um grupo de apoio. Na madrugada de 13 de abril, os povoados afetados já se encontravam abarrotados de voluntários querendo contribuir na reconstrução. Chegaram centenas de militares, funcionários municipais, bombeiros, jornalistas, autoridades do governo. E nós nos coordenamos para transmitir os conhecimentos recém-adquiridos sobre construção natural, a fim de que fossem erguidas rapidamente moradias dignas e de caráter definitivo para as famílias que haviam perdido tudo.

Realizamos uma chamada aberta para a participação de uma Oficina de Construção Natural como forma de ajudar os afetados pelo incêndio e construimos nossa primeira moradia de 40 metros com um orçamento de 1.000.000 de pesos chilenos (cerca de R\$ 5.000,00). A ideia desde o princípio consistia em organizar a obra tendo como inspiração o antigo método da “minga” aberta: ou seja, os habitantes da moradia são os protagonistas do planejamento e da criação do projeto, ao mesmo tempo em que recebem voluntários que em troca lhes fornece alimentação. **1**

A notícia se espalhou rapidamente entre os habitantes e os voluntários do morro Merced. Aos poucos, os maquinistas contratados pelo município para descer os escombros até o asfalto foram chegando com tijolos de *adobe* para a aplicação da nova técnica. Depois chegaram vizinhos com carrinhos de mão carregados e correntes humanas empilharam o material, que funciona como base da construção ecológica.

Para os muros, utilizamos *pallets* de madeira reciclada que, ao serem preenchidos com fardos de palha e revestidos em barro, formam um muro de um metro quadrado. Estes painéis são cravados em uma estrutura maior composta de vigas e pilares de madeira de pinho.

1. Sistema de trabalho comunitário realizado em algumas comunidades andinas.



Trabalhos de reconstrução nos morros de Valparaíso utilizando pallets, palha e barro.



Equipe MADE participando da construção de uma das sete casas erguidas em Valparaíso.

Embora estas técnicas façam parte de uma cultura pré-colombiana, sua inspiração foi motivada também por estudos atuais que demonstraram a necessidade de uma mudança no paradigma arquitetônico mercantil para uma consciência global baseada na permacultura: método que engloba os conhecimentos necessários para habitar o planeta de forma sustentável e em harmonia com os processos da natureza, promovendo o cooperativismo como pilar da produção econômica. Assim nasceu a atual fundação MingaValpo.

Através desse método de trabalho (a “minga” aberta), conseguimos erguer sete moradias que servem hoje de solução habitacional definitiva para as famílias afetadas pelo incêndio em Valparaíso. E até junho de 2014 foram contabilizados mais de 200 voluntários que participaram de alguma dessas mingas de reconstrução com terra.

Enquanto isso, surgiu a oferta de participarmos de um concurso chamado Constrói Solar (ConstruyeSolar), organizado pela ONG “La Ruta Solar” e pelo Ministério de Habitação e Urbanismo do Chile. A chamada era para que todas as universidades da América Latina participassem da construção de uma moradia sustentável e econômica como solução para a carência das moradias sociais. E foi assim que decidimos convidar alunos da carreira de Arquitetura para que pudessem participar apresentando uma proposta ecológica para o concurso. Desde o princípio, devido à complexidade do projeto, identificou-se a necessidade de



Uma das casas já finalizada.

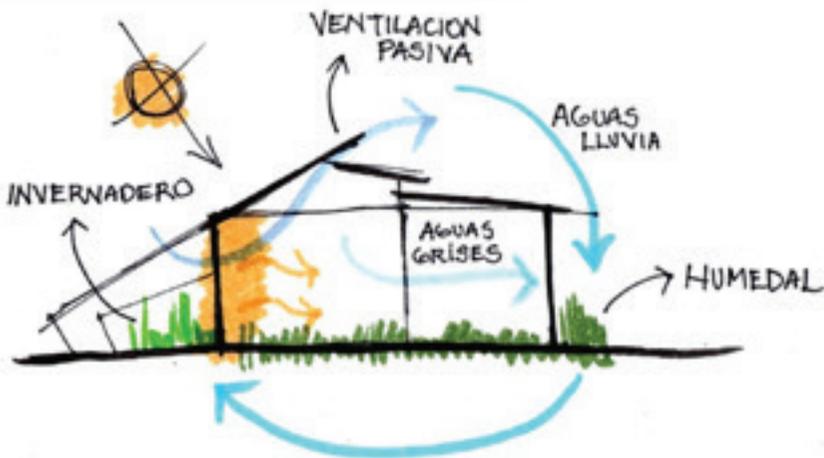
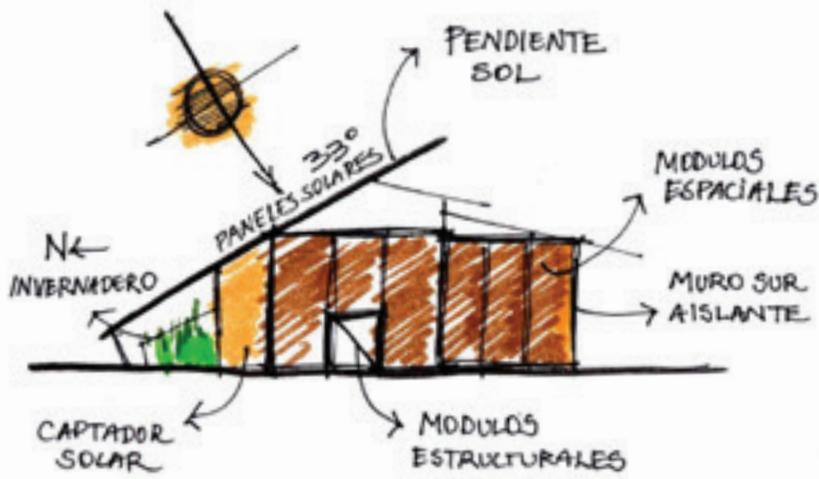
ampliar a convocatória para outras disciplinas. Desta forma, em menos de um mês, uniram-se estudantes das carreiras de Engenharia Elétrica, Civil, Mecânica, Construção, Comercial, Biotecnologia, Jornalismo, Design Gráfico e Industrial, além de construtores que vinham colaborando no Minga Valpo. Foi assim que se consolidaram as equipes de trabalho MADE.

Decidimos utilizar os mesmos princípios de arquitetura natural escolhidos na reconstrução de Valparaíso, desta vez integrando sistemas de captação de energia solar e reciclagem de águas cinzas. Após cerca de um ano de trabalho entre projeto, gestão de recursos e edificação em escala real, concretizou-se o modelo de moradia apresentado para o concurso. O resultado foi uma moradia do tipo modular, que possibilita a montagem para exposição e a posterior desmontagem planejada. A proposta possui uma estrutura principal de madeira, com revestimento em terra crua e sistemas de isolamento de pau a pique, em conjunto com todos os mecanismos que oferecem autonomia à vivenda (painéis fotovoltaicos, bateria e tratamento de águas).

Durante o período de exibição, a moradia causou muita surpresa e gratidão entre os visitantes da Villa Solar devido ao seu fino acabamento, e foi vencedora de seis prêmios nas categorias Funcionalidade, Design Arquitetônico, Uso de Materiais, Eficiência Energética, Gestão de Água e Comunicação Social.



ELEVACIÓN ESTE



Cortes esquemáticos que representan os princípios de conforto ambiental e sustentabilidade utilizados na elaboração da proposta.

Tanto para a Fundação Minga Valpo como para o MADE, as experiências de tantos grupos de jovens chilenos, além de ter resolvido as emergências das famílias afetadas pelo incêndio, são projetos impulsionados por um motor de mudanças a longo prazo. Tudo faz parte de uma grande escola que pretende oferecer soluções para os graves problemas de amontoamento humano, exploração laboral e devastação geográfica que o Chile enfrenta. Talvez não dê tantos frutos hoje, mas a experiência exigirá que cada voluntário assuma a responsabilidade de transmitir com uma alegre disciplina os passos aprendidos.

Somos jovens arquitetos e acreditamos fielmente na missão de ajudar a mudar o mundo. E não somente partindo das nossas próprias atitudes, mas também gerando pedagogia e ajudando a comunidade que nos rodeia e precisa de nós, seguindo sempre o compromisso com nosso meio ambiente. Em suma, compreender que a arquitetura é uma arte para o habitat do ser humano, uma arte que não depende dos recursos econômicos, mas da vontade de quem a realiza.

Tradução: Tema Editoração

Revisão técnica: Fernando Espósito

Divulgação Grupo MADE



Membros da equipe MADE.

GOMA OFICINA



Divulgação Goma Oficina

HORIZONTALIDADE, TROCA E
APRENDIZAGEM CONTÍNUA

“ [...] o processo de vida é criador. Somos todos criadores. ” (THOMAZ: 2012)

“ [...] a atual procura de novas saídas educacionais deve virar procura de seu inverso institucional: a teia educacional que aumenta a oportunidade de cada um de transformar todo instante de sua vida num instante de aprendizado, de participação, de cuidado. ” (ILLICH: 1985, p.14)

VITOR PENA
Arquiteto pela Escola da Cidade, São Paulo (2012).
vitor@gomaoficina.com.br

MARIA CAU LEVY
Arquiteta pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo (2013).
cau@gomaoficina.com.br

A definição de um modelo de funcionamento é uma tarefa árdua para um escritório que já se reorganizou algumas vezes desde seu início há 6 anos. Na busca por essa definição, deparou-se com uma certeza: o modo orgânico com que se estrutura – em função da rede *quem, quando, por que e para que* – não é uma ameaça à existência da Goma Oficina, e sim a razão pela qual o escritório/empresa/parceria/coletivo/grupo de estudos/oficina constrói suas possibilidades de atuação. Uma atuação guiada pela criatividade, pelo desejo, pelo interesse, pela troca horizontal entre os parceiros, pela construção de novos conhecimentos e possibilidade de aplicação destes na prática profissional.

A Goma Oficina é um grupo de arquitetos e artistas associados que mantém uma oficina e um escritório em dois endereços contíguos na rua Dr. Carvalho de Mendonça no bairro Campos Elíseos. Desde o início da formação do grupo, a prática e a experimentação norteiam seu processo projetual.

A integração de linguagens favorece a versatilidade na prestação de serviços e na pesquisa. As trocas de conhecimento que se dão na rede de colaboradores são fundamentais para a fermentação de novas ideias e para a construção e integração de novos saberes que sustentam uma prática crítica e reflexiva, num processo de *aprendizagem contínua*.

A busca pela inovação no *design*, nos processos e produtos relacionados à arquitetura dentro da plataforma vem associada ao desejo de democratização do acesso à tecnologia e ao atendimento das necessidades humanas, no desenho das relações sociais e territoriais.

O arquiteto, com sua formação aberta a diferentes campos do conhecimento — generalista como acreditava João Figueira Lima “Lelé” —, carrega consigo uma prática que lhe dá identidade: o *projetar*, que, por sua natureza multidisciplinar, possibilita a combinação dos mais diversos caminhos e escolhas.

A Goma Oficina vivencia esse processo a partir do interesse de cada um e das experiências advindas de acertos e erros: o fazer 1:1, a prototipação, o canteiro e a liberdade para o experimento, que são ao mesmo tempo princípios de trabalho e ferramentas de formação.

CASO 1 _ Sistema Ó

“[...] errar depressa e aprender, sem parar”

(BLANK: 2013)

Uma das frentes de pesquisa e experimentação da Goma Oficina é o *Sistema Ó*, envolvendo processo simples de produção e montagem, que abrange diferentes escalas, do objeto à construção do espaço. Desenvolvido a partir da apropriação da tecnologia que consiste em tubos e conexões desenvolvidos para a linha de montagem da Toyota, associada a outras técnicas — como marcenaria convencional —, o *Sistema Ó* pode ser aplicado no âmbito residencial, comercial, cultural para a construção de cenários, montagens expográficas, divisórias, bancadas de trabalho, prateleiras, poltronas, mesas, entre outros.

Desde o primeiro contato com essa tecnologia, durante uma pesquisa para o Prêmio do MCB em 2013, a Goma vislumbrou nesse sistema uma potencial ferramenta para a arquitetura. A facilidade de manuseio e a simplicidade da metodologia de montagem permitem que qualquer pessoa possa criar, construir, testar e aprimorar. Por meio da experimentação criou-se repertório — protótipos e produtos que puderam ser executados na pequena oficina do grupo.



Lauro Rocha

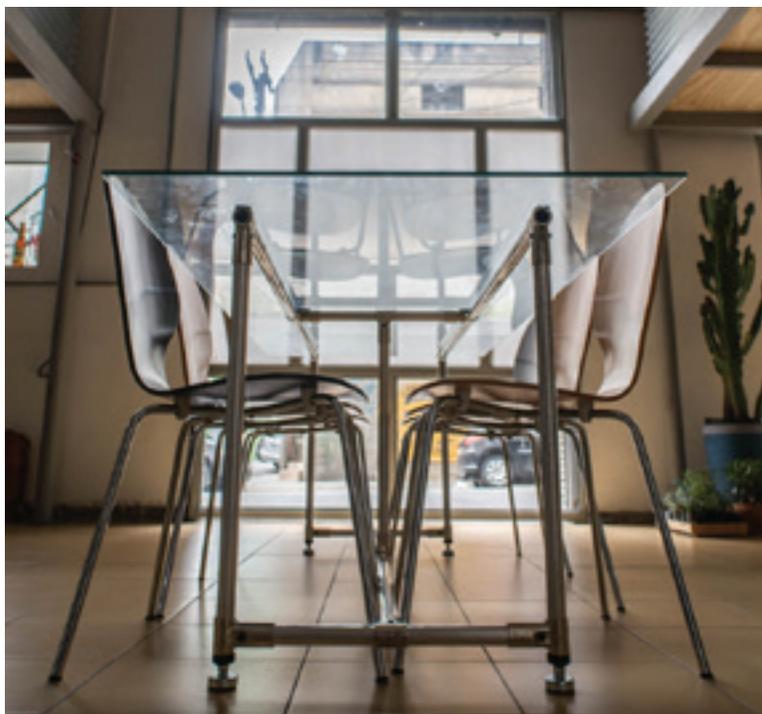
Acima: Poltrona P01 2016, Vitor Pena;
Abaixo: Exposição "O que caminha ao Lado",
Goma Oficina, 2015.



Lauro Rocha



Acima: Galpão Goma Oficina;
Abaixo, à esq.: Mesa e espaço de trabalho Goma Oficina;
Abaixo, à dir.: Estação de trabalho para escritório, 2014.



CASO 2 _ Vila Flores

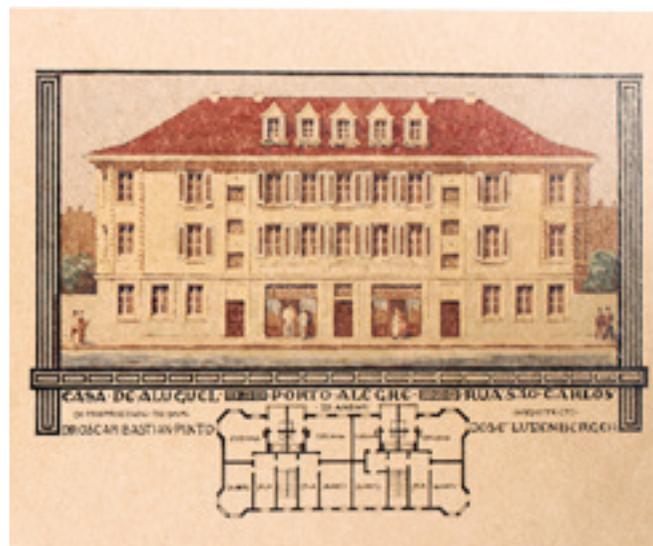
“Nenhum aperfeiçoamento orgânico é possível sem uma reorganização dos seus processos, funções e propósitos” (MUMFORD: 1998, p.610)

O projeto para o conjunto arquitetônico no bairro Floresta em Porto Alegre, hoje nomeado *Vila Flores*, chegou para a Goma Oficina em 2011. O conjunto datado de 1928, destinado à habitação operária e projeto do arquiteto Lutzenberger, localizado na antiga região industrial na várzea do Rio Guaíba, encontrava-se em más condições de conservação. A demanda foi a de um estudo que ajudasse a definir o destino do terreno e do conjunto de edificações. Além do projeto arquitetônico, seria necessário desenvolver uma estratégia para viabilizar a reforma.

O anteprojeto visava melhorias no âmbito da circulação, da infraestrutura hidráulica, elétrica e lógica para abrigar um leque de possibilidades programáticas. Em todos os estudos, o *pátio interno* se mostrava uma grande potência, fruto da espacialidade preexistente, de caráter comum e de continuidade da rua; um lugar de encontro e troca.

Um percurso mais longo de transformação trouxe maiores benefícios tanto para o patrimônio material quanto imaterial. Com eco na comunidade do entorno foi criada a *Associação Cultural Vila Flores*. Outras iniciativas como Mat hackers, Mulheres em Construção, Armazém Sonoro, Escola Convexo, grupo Geração Urbana da FAU-PUCRS, entre outros, garantem a diversidade de usos e uma programação cultural. Obras para reforma do conjunto estão sendo realizadas em etapas desde 2012, trabalho que corre paralelo com as demandas dos usuários e residentes.

Hoje, entende-se a experiência do *Vila Flores* como um projeto ainda em maturação, fruto de uma vivência diária. O projeto arquitetônico, neste caso, não enrijece o programa, pois está em constante transformação, num modelo horizontal: demanda — uso - projeto — gestão.



Vila Flores, Lutzenberger, 1938.



Vila Flores, anteprojeto, 2012.

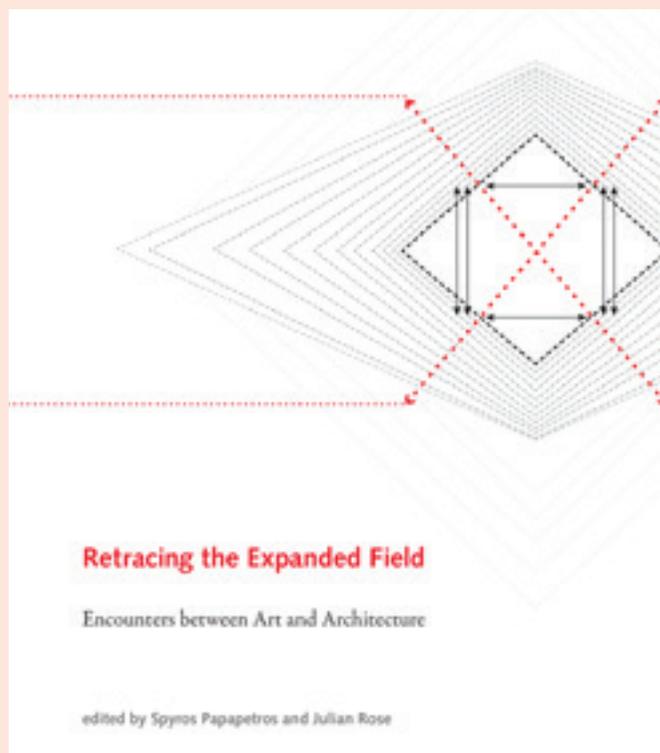
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ana Thomaz e a desescolarização. 2012. Entrevista concedida ao Programa Famílias Educadoras. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=tNYgHDkpxcg.
- BLANK, Steve. *Por que o movimento lean startup muda tudo*. 2013. Disponível em: www.hbrbr.com.br/por-que-o-movimento-lean-startup-muda-tudo.
- ILLICH, Ivan. *A sociedade sem escolas*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
- MUMFORD, Lewis. *A cidade na história – suas origens, transformações e perspectivas*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1961-1998.



À esq.: Vila Flores, 2016;
Abaixo: Vila Flores, pátio interno.





MICHEL MASSON
Pesquisador PNPd pelo Programa
de Pós-Graduação em Arquitetura
da PUC-Rio
Contato: mnlmasson@gmail.com

Retracing the expanded field: encounters between art and architecture

Por Spyros Papaetros e Julian Rose (orgs.)
The MIT Press, Cambridge, Londres, 2014.
Edição em inglês.
Brochura, 288 p. 20,3 x 22,9, ilustrado - p/b.
ISBN: 978-0-262-02759-5

Marcando aproximadamente três décadas da publicação de “Escultura no campo ampliado”, ¹ ensaio de Rosalind Krauss hoje considerado canônico, o livro *Retracing the Expanded Field: Encounters Between Art and Architecture* é o resultado direto de um seminário organizado pela Escola de Arquitetura e pelo Departamento de Arte e Arqueologia da Universidade de Princeton. ² De saída, o pôster do evento — impresso no livro — informa:

Afastando-se de noções reconciliatórias utilizadas por artistas e historiadores modernistas como ‘síntese’, ‘colaboração’ e ‘integração’ das artes, no final dos anos 1960 um número significativo de artistas e arquitetos começou a expandir os limites das suas práticas, tendo como base uma série de inversões estruturais.

E mais adiante o mesmo texto comunica:

Esse seminário retrança o processo de expansão das artes, remapeando os diversos termos teóricos e exemplos visuais utilizados no ensaio de 1978, bem como colocar à prova seus argumentos ao contrapô-los às transformações [...] que se seguiram à publicação do artigo (PAPAPETROS; ROSE, 2014, p. VI).

Uma vez esclarecidas, tais intenções são reforçadas pela introdução do livro, que anuncia um duplo propósito: por um lado, “revisitar os impulsos, fontes e acontecimentos que estruturaram as origens do ensaio de Krauss, de modo a reavaliá-lo no contexto das práticas historiográficas e artísticas do final dos anos 1960 e 1970”; por outro lado, “exa-

1.

O artigo foi publicado originalmente em 1979, na revista *October*.

2.

Na verdade, houve um gap de sete anos entre o lançamento do livro e o seminário *Retracing the expanded Field: a conference on art and architecture*, realizado nos dias 20 e 21 de abril de 2007.

minar seus argumentos frente aos desenvolvimentos das ‘práticas expandidas’ da arte e da arquitetura nas décadas subsequentes” (PAPAPETROS; ROSE, 2014, p. VIII). Em suma, valendo-se de considerável distanciamento histórico, o livro-seminário propõe a retomada crítica do artigo de Krauss nos seguintes termos: reavaliar seu impacto inicial e refletir sobre seu legado, submetê-lo ao crivo do tempo e testar sua “resistência teórica”; enfim, retraçar as operações de reestruturação nele mapeadas pela autora, tendo como horizonte último a relação entre arte e arquitetura.

Respeitando a ordem de estruturação do evento, os editores Papapetros e Rose organizaram a publicação em cinco partes. No primeiro e terceiro capítulos, encontram-se as transcrições das duas mesas-redondas realizadas no seminário. Intercalando-as, o segundo capítulo reúne cinco artigos apresentados por alguns dos integrantes das mesas: Yve-Alain Bois, Julian Rose, Edward Eigen, Spyros Papapetros e Hal Foster. Dois deles vêm acompanhados de breves discussões subsequentes. Procurando reconstituir o contexto original da publicação de Krauss, o quarto capítulo consiste em uma pequena compilação de documentos históricos: o fac-símile de “Escultura no campo ampliado”, com imagens não utilizadas no artigo pertencentes ao arquivo da revista *October*, além de três excertos de catálogos — *Drawings: The Pluralist Decade*, 39th Venice Biennale (1980), que contém o ensaio “Architects ‘Drawings/Artists’ Buildings”, de Krauss; *Rooms PS1* (1976), exposição organizada por Alanna Heiss, diretora do Institute for Art and Urban Resources de Nova York; e *Perimeters/Pavilion/Decoys* (1978), exposição de Mary Miss, artista que teve seu trabalho abrindo o ensaio de Krauss. Finalmente, o quinto capítulo agrupa um conjunto de dezenove depoimentos tomados de um espectro diverso de pessoas, incluindo artistas, teóricos e historiadores, que tiveram seu trabalho influenciado de algum modo pela noção de “campo ampliado”.

3.

Na língua original inglesa, os termos utilizados são *siteless* e *homeless*.

4.

Cabe lembrar que a ideia de espaço público como produto social, levantada pelo sociólogo e filósofo Henri Lefebvre, atualmente tem sido abordada por diversos autores, entre eles, Rosalyn Deutsche e Adrian Gorelik.

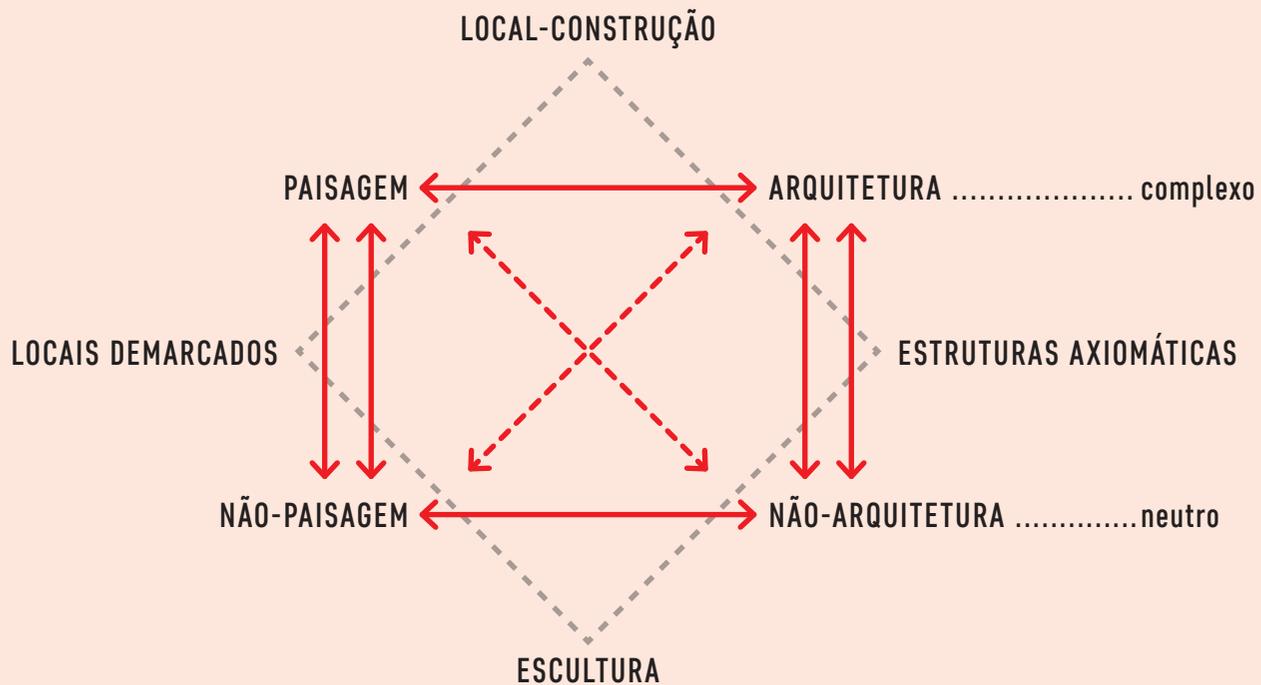
Composta por Krauss e seus colegas da revista *October*, Benjamin Buchloh, Bois e Foster (mediador), de modo geral, a primeira mesa-redonda gira em torno das origens, do contexto e do modelo de “Escultura no campo ampliado”. Em uma discussão que transcorre de maneira bem articulada, Krauss esclarece, de início, as motivações que a levaram a redigir o texto: a necessidade de organizar o campo em que a escultura contemporânea operava, assumindo, contudo, uma posição contrária à noção de pluralismo em voga na época. Logo, o debate se volta para a tentativa de situar o artigo em relação a determinadas publicações da autora. Em primeiro lugar, *Passages in Modern Sculpture*, muito esquematicamente, trata de uma narrativa que, indo de Rodin e Brancusi ao minimalismo, postulou a autonomia da escultura moderna a partir da ideia de “itinerância” ou “ausência de lugar próprio”, ³ com base no argumento da emancipação da “lógica do monumento”. Em segundo lugar, os textos *Notes on the Index I e II*, os quais, grosso modo, identificaram a fotografia como denominador comum ou “índice” de uma vasta gama de práticas artísticas do final dos anos 1960. E é a partir daí que se discute a direção tomada pelo “projeto de Krauss”. À medida que se distanciou da principal chave teórica de *Passages*, a fenomenologia, a autora seguiu para um modelo semiológico (próximo a F. Saussure, C. S. Pierce, R. Barthes e A. J. Greimas) que, passando por *Notes I e II*, teve seu ápice em “Escultura no campo ampliado”. Aqui, utilizando como ponto de partida o diagrama do grupo Klein, Krauss adere ao estruturalismo. Em ótima passagem, Buchloh questiona o fato da estrutura de Krauss assumir o “espaço” como uma categoria abstrata e, ao fazê-lo, excluir a noção de espaço social, por definição “público”, ⁴ relativo às “condições simultâneas e coletivas da recepção”. Passando por Mary Miss e Gordon Matta-Clark, a conversa chega em Richard Serra. E nesse ponto vem à tona a conhecida polêmica entre o escultor e o arquiteto Peter Eisenman, em que,

numa entrevista, Serra critica a arquitetura por seu afastamento do princípio tectônico (SERRA, 1983, p. 14-15). O tema da arquitetura “fascinada pela superfície”, da “adoção de sistemas linguísticos/semióticos” e da “comemoração de signos pictóricos e imagens” (Frank Gehry, Eisenman e Robert Venturi) conduz ao debate acerca da escultura fenomenológica e da escultura semiológica. Com efeito, há ainda pelo menos dois pontos a serem destacados. Objeto de interesse de Krauss em *Notes I e II*, o primeiro deles é a possibilidade de junção entre fotografia e escultura, retomada na discussão a partir dos exemplos de *Photopath*, de Victor Burgin, e de *Homes for America*, de Graham. O segundo é o tema da “pós-modernidade”, mencionado de maneira sucinta no texto de Krauss. De acordo com George Baker, o pós-modernismo poderia ser entendido como possível operação do campo ampliado. Tal ideia de expansão da arte em direção ao campo cultural se coaduna com a sugestão de Buchloh: formular outro diagrama tendo como quadro de referência a cultura da mercadoria.

Mantendo uma linha de continuidade com o debate da primeira mesa-redonda, os artigos se concentraram no diagrama de Krauss. Na análise de Bois, se contrapondo ao impulso teleológico de *Caminho*, a diagramação sintética do campo escultórico — da ordem de uma taxonomia — efetuada por “Escultura no campo ampliado” funcionaria como complemento metodológico de *Notes*. Ao modo da grande tradição estruturalista, *Escultura e Notes* relacionariam práticas entendidas como diversas, revelando por isso mesmo similaridades e recorrências subjacentes. Isso explicaria, ao menos em parte, no caráter notadamente inclusivo desses artigos. Não obstante, Bois assinala os limites da operação estruturalista de Krauss (anunciados pelo título: *Not [on] Diagrams*). De cunho heurístico, tendo como “necessidade o fechamento de um campo a fim de o articular”, o diagrama de Krauss “aposta em uma lógica de oposições binárias”, terminando, ao fim, por “mascarar sob suas setas um estado de inatividade dialética”. Seu ponto fraco — na verdade, dos diagramas de maneira geral — estaria no seu esforço de conjuração de imagens totalizantes, na sua pretensa aspiração à universalidade. É o aspecto de “fechamento” do diagrama levantado por Foster (*Diagram as Closure*), que terminaria por suspender o tempo e a história. Em seu

argumento, Foster retoma as ideias de Fredric Jameson desenvolvidas no livro *The Political Unconscious*, referência declarada por Krauss para a escrita de *Escultura no campo ampliado*. Teórico marxista, adepto da linha do criticismo dialético, Jameson identifica no quadrado semiótico uma condição virtual de oclusão não apenas conceitual, mas ideológica, em virtude do esquema estar preso a uma aporia inicial. Esta limitação, por sua vez, seria resolvida somente por meio da intervenção prática. E derivam daí os questionamentos críticos de Foster, que discutem tanto qual aporia inicial eventualmente opera no esquema de Krauss, quanto qual é o seu inconsciente político e se existem contradições submersas em sua estrutura de oposições. Alguns possíveis termos reprimidos pelo esquema de Krauss, lembra o autor, foram levantados na primeira mesa-redonda, entre eles, a temporalidade da entropia presente no trabalho de Smithson e o impulso destrutivo que move o conceito de “Anarquitectura” de Matta-Clark.

Entre os cinco artigos transcritos, aquele que aborda mais diretamente a relação entre arquitetura, escultura e paisagem é o de Julian Rose (os outros dois *papers*, grosso modo, se propõem ora a justapor uma estrutura psicoanalítica lacaniana ao diagrama de Krauss, ora a pensar o campo ampliado por meio da paleontologia). Retomando o esquema de Krauss, que se valeu da “diferença” como princípio básico de suas oposições binárias, Rose procura demonstrar que a arquitetura desempenhou papel central em um momento-chave do desenvolvimento das artes visuais. Para tanto, o autor recorre aos trabalhos e ideias de críticos, artistas e arquitetos como Michael Fried, Peter Eisenman, Robert Venturi, Robert Morris, Dan Graham, Robert Smithson, Tony Smith e Sol LeWitt. Na sua leitura, se Fried e Morris desconfiavam cada um ao seu modo da interdependência entre escultura e espaço arquitetônico, ou ainda se Eisenman, valendo-se de complexas reinterpretações das bases formais do modernismo, reivindicava a autonomia da arquitetura — ao contrário da revisão pós-moderna de Venturi, pautada na ideia da arquitetura como linguagem simbólica —, em sentido oposto, tanto Smithson e Tony Smith quanto LeWitt e Graham teriam minado as distâncias entre arquitetura/paisagem e entre arte/arquitetura, respectivamente. Segundo Rose, a indistinção entre arquitetura e paisagem



se revela na "mistura entre indústria e subúrbio" identificada por Smithson em seu passeio por Passaic (SMITHSON, 1996, p. 72), bem como na "paisagem artificial sem precedentes culturais" assinalada por Smith em seu relato de viagem por uma estrada inacabada de New Jersey (WAGSTAFF JR., 1995, p. 386). Por sua vez, ao examinarem a paisagem construída, afirma o autor, tanto LeWitt quanto Graham reconheceram enredamentos sociais, políticos e econômicos que previamente determinavam a arquitetura. Para o primeiro, o código de zoneamento preconcebida a forma dos edifícios da área central de Nova York, chamados pelo artista de "ziggurats". Para o segundo, os métodos de produção industriais pré-condicionavam a arquitetura das casas suburbanas. Ao fazê-lo, afirma Rose, ambos terminaram por identificar as lógicas *a priori* como um terreno comum tanto para a arquitetura quanto para a escultura. Por meio de tais exemplos, vale ressaltar, Rose busca uma estratégia alternativa para avaliar as conexões do diagrama de Krauss ("escultura", "paisagem" e "arquitetura"), propondo "deslizes" estranhos na natureza da estrutura original. Nesse sentido,

afirma com perspicácia o autor, a arquitetura pode servir como modelo conceitual para a escultura.

Integrada por George Baker, Branden W. Joseph, Miwon Kwon e Stan Allen (moderador), a segunda mesa-redonda tem sua discussão voltada para as atuais consequências do campo ampliado. Para tanto, leva em conta o trabalho de artistas como Yvonne Rainer, Angela Bulloch, San Durant, Gabriel Orozco e Philippe Parreno, "educados durante o ponto alto da era pós-modernista [...] nos anos 1990, quando distinções entre mídia e disciplinas eram mais porosas do que nunca" (PAPAPETROS; ROSE, 2014, p. VII). Comparada com a primeira mesa-redonda, a conversa é menos bem concatenada, em parte porque alguns assuntos levantados parecem ter sido desenvolvidos anteriormente em palestras não transcritas no livro. **5.** Tópicos como "notação", "landscape urbanism" e "city-specific" são agenciados a partir de conexões pouco claras, senão frágeis, com a ideia de campo ampliado. No que tange à relação entre arte e arquitetura, há passagens interessantes em que são trazidos à tona Matta-Clark, Smithson e Graham, artistas que, nos dizeres de Branden Joseph,

5.

A mesa-redonda ocorreu após a apresentação dos cinco artigos e de três palestras, sendo elas de G. Baker, B. W. Joseph e Miwon Kwon.

assumiriam a arquitetura na chave de uma estrutura cultural e política (numa palavra) como instituição. Nesses termos, ao construir relações sociais por meio da organização do espaço, Graham engajaria a arquitetura como uma prática a um só tempo social/política e espacial/fenomenológica.

Reunido no final do livro, o conjunto de dezenove respostas inclui contribuições de um corpo bastante heterogêneo de pessoas, entre as quais: artistas, como Mari Miss, Josiah McElheny, Sarah Oppenheimer, Joe Scanlan, Mattew Ritchie; historiadores e teóricos, como Kenneth Frampton, Anthony Vidler e Kurt Foster, membros do *Institute for Architecture and Urban Studies* e/ou editores do jornal *Oppositions*; e uma nova geração de críticos, como Julia Robinson, Eve Meltzer e Irene Small. Breves e diversos, os depoimentos escapam de um corpo consensual de ideias, construindo em vez disso uma espécie de mosaico de análises. Mesclam-se, entre outras coisas, revisões da "lógica do monumento" (sob a ótica da "escultura social" de Joseph Beuys, por exemplo), sugestões de novos diagramas e críticas ao idealismo linguístico do estruturalismo. Ademais, chama-se a atenção para o fato de que, "em um campo ampliado, a escultura se tornou um entre muitos outros termos", ou ainda, para a relevância que assume, nesse quadro, o "contexto social ou entorno da arte". Com aguda lucidez, Beatriz Colomina declara que, na estrutura de Krauss, "talvez o sempre disponível campo expandido da arquitetura, a cidade, seja o principal termo ausente". Ao fim e ao cabo, tal multiplicidade de pontos de vista evidencia não apenas a ambivalência da recepção do ensaio ao longo da história, mas também que "Escultura no campo ampliado" "deixou espaço para usá-lo como uma ferramenta não totalmente controlada por ela" (PAPAPETROS; ROSE, 2014, p. 194). E parece estar justamente aí a potência do texto.

Como um todo, o livro se esquia do papel de ser um elogio ao projeto de Krauss — aliás, muitas contribuições são, como se viu, críticas ao ensaio. Sem dúvida, há aqui o desafio inerente à transposição de um formato para outro, mais especificamente, às dificuldades de converter em livro um conjunto de informações geradas a partir da dinâmica de um seminário. Esquivando-se de ser um simples

repositório de sucessivos comentários pouco aprofundados, o livro se apresenta, sim, como um corpo heterogêneo de visões. Nesse sentido, o maior problema não são as eventuais descontinuidades entre discursos ou desarticulações entre capítulos, o efeito um tanto caleidoscópico causado pela conjunção de uma multiplicidade de ideias por vezes difusas — aspecto natural aos seminários e em si mesmo positivo —, mas sobretudo a ausência de foco na relação anunciada pelo subtítulo, qual seja, entre arte e arquitetura. Em larga medida, a sensação que se tem ao ler o livro é a de estar diante de uma constelação de análises ligeiramente deslocadas do lugar. Salvo na primeira mesa-redonda (e em outros raros momentos) ora elas tangenciam, ora elas erram o "alvo". E de modo geral faltam exemplos arquitetônicos, pois as discussões se mantêm circunscritas ao âmbito artístico e suas iniciativas. No entanto, mesmo estas poderiam ser melhor direcionadas. Tal como foram conduzidas, as análises de Rainer, Bulloch, Durant, Orozco e Parreno pouco acrescentam ao debate sobre o campo ampliado, e talvez fosse o caso de trazer à tona outros artistas contemporâneos no lugar destes. Por seu turno, artistas-chave para o pensamento acerca das possibilidades de interseção entre arte e arquitetura, como Graham, Matta-Clark e Smithson, por exemplo, foram explorados de maneira vaga e limitada. Dito isso, com exceção da rápida referência às "categorias que a escultura compartilha com a arquitetura", como o monumento, a sepultura e o túmulo — aos quais poderiam se somar os não mencionados "memorial" e "pavilhão" —, inexistem qualquer insinuação de mapeamento das possibilidades de conjunções entre arte e arquitetura. Salta aos olhos, é verdade, a problemática falta de referência a projetos arquitetônicos que tencionem os limites epistemológicos entre os campos da arte e da arquitetura. Afinal, para além da mencionada operação semiótica da "arquitetura pop" de Venturi, não haveria exemplos em que a arquitetura assume estratégias, procedimentos e modos de ação próprios da arte? Arquiteturas que propõem a experiência do espaço ao modo das instalações? Dispositivos arquitetô-

5.

A mesa-redonda ocorreu após a apresentação dos cinco artigos e de três palestras, sendo elas de G. Baker, B. W. Joseph e Miwon Kwon.

nicos que interveem? Estruturas arquiteturas isentas de funcionalidade, mas prenes de significado e/ou reflexividade crítica? Trata-se de observar entrecruzamentos que escapam ao esquadramento efetuado pelos pares de oposições de Krauss e salvaguardar menos o enfoque estruturalista do que o pensamento estrutural, para, enfim, lançar luz sobre o campo ampliado a partir do ponto de vista da arquitetura.

Outro aspecto negativo é a quase total ausência de menção à ideia de “condição pós-mídia”, uma consequência do pensamento de Krauss acerca da ampliação do campo da arte. ⁶ Se *Sculpture in the Expanded Field* constituiu um esforço de superação da autora em relação à teoria modernista da especificidade dos meios desenvolvida por Clement Greenberg, a antagônica noção de um regime de mídias agregadas

veio a aprofundar a reflexão sobre as práticas híbridas inerentes ao campo ampliado, viabilizando pensar, entre outras coisas, em novos modos de interseção entre arte e arquitetura: a arquitetura como mídia para a arte ou vice-versa.

Em última instância, mesmo que se leve em conta os eventuais lapsos e dispersões ocorridos no livro, inegavelmente seu saldo é positivo. Recuperar o texto de Krauss implica em retomar o pensamento seminal sobre uma das transformações mais cruciais da contemporaneidade. Longe de ter sido um fenômeno isolado, a ampliação do campo da arte se mantém não apenas em curso, como também a cada dia vem assumindo contornos cada vez mais complexos. Face à percepção de que a tarefa de estudá-lo permanece tanto pertinente quanto aberta, a leitura do livro se constitui indispensável.

6.

Sobre isso, ver *A voyage to the north sea*, de Rosalind Krauss.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

JAMESON, Fredric. *The political unconscious: narrative as socially symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

KRAUSS, Rosalind. *A voyage to the North Sea: art in the age of post-medium condition*. London: Thames and Hudson, 1999.

_____. *Notes on the Index: seventies art in America; Notes on the Index: seventies art in America – part II*. In: _____. *The originality of avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press, 1985.

_____. *Passages in modern sculpture*. New York: Viking, 1977. O livro foi traduzido e publicado no Brasil como: _____. *Passagens da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Sculpture in the expanded field*. *Arte & Ensaios*, Revista do programa de pós-graduação em arte visuais, EBA, UFRJ, n. 17, 2008. O ensaio foi publicado também em: _____. In: FOSTER, Hal. *The Anti-Aesthetic: essays on postmodern culture*. Seattle: Bay Press, 1983; _____. *Gávea*, Revista do curso de especialização em história da arte e da arquitetura no Brasil, PUC-Rio, n. 1, 1984; _____. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press, 1985.

PAPAPETROS, Spyros; ROSE, Julian. *Retracing the expanded field: encounters between art and architecture*. Cambridge, London: The MIT Press, 2014.

WAGSTAFF JR., Samuel. Talking with Tony Smith. In: BATTCOCK, Gregory. *Minimal art: a critical anthology*. Berkley: University of California Press, 1995, p. 386.

SERRA, Richard. Interview: Richard Serra and Peter Eisenman, *Skyline*, p. 14-15, abr. 1983.

SMITHSON, Robert. A tour of monuments of passaic. Reimpresso em FLAM, Jack (ed.). *Robert Smithson: collected writings*. California: University of California Press, 1996, p. 72.

Olhares



Zeca Osório

Título: Abertura

Localização: FAU-USP



Zeca Osório

Título: Arte

Localização: FAU-USP



Zeca Osório

Título: Apropriação

Localização: FAU-USP

Carolina Triches

Título: Detalhe da Maison du Brésil - Le Corbusier

Localização: Cité Universitaire - Paris





Carolina Triches

Título: Museu

Serralves – Alvaro Siza

Localização: O Porto –
Portugal



Carolina Triches

Título: Detalhe do interior da Fundação
Calouste Gulbenkian – Ruy d’Athouguia
Jervis, Pedro Cid e Alverto Pessoa
Localização: Lisboa – Portugal



Arquitetura em Diálogo

Alejandro Zaera-Polo

Tradução: Cid Knipel, Cristina Fino

Organização e apresentação: Martin Corullon

UBU Editora

ISBN: 978-85-92886-02-8

Idioma: português

Encadernação: brochura

Formato: 12,2 × 17 cm

Páginas: 352

Ano de edição: 2016

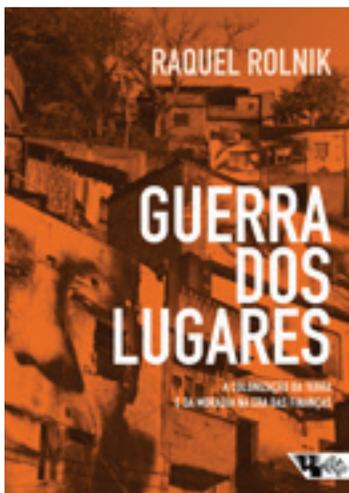
Edição: 1ª

O livro reúne dez entrevistas realizadas por Alejandro Zaera-Polo, entre 1992 e 2000, para a renomada revista El Croquis com grandes nomes do meio arquitetônico – entre eles Rem Koolhaas, Frank Gehry, Jean Nouvel e Álvaro Siza. Figura muito atuante na área acadêmica e autor de renomados projetos, Zaera-Polo faz uso de seu extenso repertório e transforma cada entrevista em um profundo debate sobre método, técnica e posicionamento teórico, revelando as diretrizes principais do pensamento e da prática de seus interlocutores, que se mostram bastante heterogêneas.

Boa parte dos entrevistados se tornaram starchitects – arquitetos cujo alcance midiático é comparável ao de celebridades e cujas obras despertam a atenção pelo design arrojado e inovador. Seus projetos influenciaram de maneira significativa a área e suas posições teóricas continuam a desempenhar um papel relevante no entendimento atual da prática. Embora sejam criticados por terem concebido edifícios autorreferentes e pouco voltados para as pessoas e a cidade, seus projetos recentes foram pensados de modo mais integrado e representaram uma inovação importante para o modo de funcionamento da disciplina.

Segundo o arquiteto Martin Corullon, organizador do livro, a coletânea é “um retrato histórico da gênese de um período muito profícuo para a produção arquitetônica”, sendo uma importante obra de referência para se compreender o início da produção de escritórios ainda muito atuantes no meio. A edição conta com apresentação de Corullon, na qual ele introduz os principais pontos a serem tratados nas entrevistas, que são dispostas de forma cronológica e acompanhadas de imagens referentes aos projetos mencionados.

FONTE: UBU EDITORA.



Guerra dos lugares

A colonização da terra e da moradia na era das finanças

Raquel Rolnik

Editora Boitempo

ISBN: 978-85-75594-60-5

Idioma: Português

Encadernação: brochura

Formato: 16 x 23 cm

Páginas: 424

Ano de edição: 2015

Edição: 1ª

Fruto das reflexões que a urbanista Raquel Rolnik elaborou durante e imediatamente após o término de seu mandato como relatora para o Direito à Moradia Adequada da ONU, Guerra dos lugares aborda o processo global de financeirização das cidades e seu impacto sobre os direitos à terra e à moradia dos mais pobres e vulneráveis.

Nas duas primeiras partes, Rolnik descreve e analisa as transformações recentes nas políticas habitacionais e fundiárias em vários países do mundo, no marco da expansão de uma economia neoliberal globalizada, controlada pelo sistema financeiro, que provocaram um processo global de insegurança da posse. Na terceira, a urbanista explora a mesma questão, com foco no Brasil.

A originalidade da obra reside no enfoque global do fenômeno, investigado a partir da vivência direta de uma autora brasileira olhando as condições de moradia no mundo. A leitura da evolução recente das políticas habitacionais e urbanas no Brasil – inclusive na era Lula – à luz desses processos globais ajuda a pensar as especificidades e as diferenças da crise urbana no país.

Também é original o entrelaçamento entre as políticas habitacionais e a política urbana, articuladas pela autora através da construção da hegemonia da propriedade individual e da transmutação dos imóveis em ativos.

FONTE: BOITEMPO EDITORIAL



Departamento
de Arquitetura
e Urbanismo
PUC-Rio