

CAROLINA FERREIRA DE CARVALHO

Autonomias: do desenho como “alienação” ao desenho como “libertação” da arquitetura

Autonomies: from drawing as “alienation” to drawing as “liberation” of architecture

Autonomías: del diseño como “alienación” al diseño como “liberación” de la arquitectura

Carolina Ferreira de Carvalho

Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais (NPGAU/EA-UFGM) com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROARQ/FAU-UFRJ, 2022), também bolsista da CAPES, e graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio, 2019), da qual foi bolsista pelo seu bom desempenho no vestibular. Sua pesquisa é dedicada às interfaces da arquitetura pós-moderna com os campos da literatura e da psicanálise.

PhD student in the Postgraduate Program in Architecture and Urbanism at Universidade Federal de Minas Gerais (NPGAU/EA-UFGM) with a scholarship from the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), master's degree in the Postgraduate Program in Architecture at the Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROARQ/FAU-UFRJ, 2022), also with a CAPES scholarship, and graduated in Architecture and Urbanism at Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio, 2019), from which she received a scholarship for her good performance in the entrance exam. Her research is dedicated to the interfaces of postmodern architecture with the fields of literature and psychoanalysis.

Estudiante de Doctorado en el Programa de Postgrado en Arquitectura y Urbanismo de la Universidade Federal de Minas Gerais (NPGAU/EA-UFGM) con beca de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), maestría en el Programa de Postgrado en Arquitectura de la Universidade Federal de Rio de Janeiro (PROARQ/FAU-UFRJ, 2022), también becaria CAPES, y graduada en Arquitectura y Urbanismo por la Pontifícia Universidade Católica de Rio de Janeiro (PUC-Rio, 2019), de que recibió una beca por su buen desempeño en el examen de ingreso. Su investigación es dedicada a las interfaces de la arquitectura posmoderna con los campos de la literatura y del psicoanálisis.

carolina-carvalho@ufmg.br

Resumo

Este artigo pretende discorrer sobre duas formas de autonomia na arquitetura dadas através da mesma ferramenta: o desenho. O desenho de arquitetura é apresentado aqui através de duas visões distintas e contemporâneas entre si, sendo uma delas dada pela concepção de que ele opera de modo a **alienar** o trabalhador da construção, tal qual expõem as teorias de Sérgio Ferro (1938 -); e a outra sendo vista como uma maneira de **libertar** a arquitetura de certas determinações projetuais, as quais exporemos através de ensaios de Peter Eisenman (1932 -). Ambos os usos de **autonomia** e de **desenho** são formulados em publicações do fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, mas que se dão de maneira distinta, senão antagônica. Contudo, em seus argumentos primais, partilham do intuito de combater postulações do **status quo** da atuação da arquitetura em uma sociedade capitalista, seja por sua veia decididamente prática, seja pela veia da linguagem disciplinar e estritamente acadêmica. Pretendemos, portanto, mostrar os distanciamentos processuais de cada uma das visões de autonomia, devido principalmente aos meios pelos quais os arquitetos se lançam para alcançá-la, identificando como principal disparidade o papel do desenho em suas formulações. Para tanto, o artigo divide-se em três partes: a primeira e a segunda desenvolvidas através de duas seções que expõem o conceito de “autonomia” para cada um dos arquitetos, contendo seus diagnósticos sobre como enxergam seus respectivos contextos da arquitetura e como identificam no desenho esta ferramenta ora de alienação, ora de libertação da arquitetura; seguidas e também concluídas pelo arco que enlaça ponderações sobre as reflexões de ambos os arquitetos, aliadas de outros comentadores do contexto da arquitetura dos anos 1970. Vale ressaltar que tanto Ferro quanto Eisenman são atuantes em publicações e em projetos, mas apenas seus textos foram analisados no presente artigo.

Palavras-chave: Desenho de arquitetura. Autonomia da produção. Autonomia disciplinar. Sérgio Ferro. Peter Eisenman.

Abstract

*This paper intends to discuss two forms of autonomy in architecture given through the same tool: drawing. Architectural drawing is presented here through two distinct and contemporary views, one of which is given by the conception that it operates in a way that **alienates** the construction worker, as exposed by the theories of Sérgio Ferro (1938 -); and the other seen to **liberate** architecture from certain design determinations, which we will expose through essays by Peter Eisenman (1932 -). Both uses of **autonomy** and **drawing** are formulated in publications from the late 1970s and early 1980s, but they occur in different, if not antagonistic, ways. However, in their primal arguments, they share the intention of combating postulations of the **status quo** of architecture's performance in a capitalist society, whether through its decidedly practical vein or through the vein of disciplinary and strictly academic language. We therefore intend to show the procedural differences between each of the visions of autonomy, mainly due to the means that architects propose to achieve it, identifying the role of drawing in their formulations as the main disparity. To this end, the paper is divided into three parts: the first developed through two sections that expose the concept of “autonomy” for each of the architects, containing their diagnoses on how they see their respective architectural contexts and how they identify the drawing as a tool that is responsible for alienation and for liberation of architecture; followed and also concluded by the arch that links reflections on the thoughts of both architects, combined with other commentators in the context of architecture in the 1970s. It is worth highlighting that both Ferro and Eisenman are active in publications and projects, but only their texts were analyzed in this paper.*

Keywords: Architectural drawing. Production autonomy. Disciplinary autonomy. Sérgio Ferro. Peter Eisenman.

Resumen

Este artículo pretende discutir dos formas de autonomía en arquitectura dadas a través de una misma herramienta: el diseño. El diseño arquitectónico se presenta aquí por dos miradas distintas y contemporáneas, una de las cuales está dada por la concepción que opera de manera a **alienar** al trabajador de la construcción, como lo exponen las teorías de Sérgio Ferro (1938 -); y el otro visto como una forma de **liberar** a la arquitectura de ciertas determinaciones proyectuales, que expondremos a través de ensayos de Peter Eisenman (1932 -). Ambos usos de la **autonomía** y del **diseño** se formulan en publicaciones de finales de los años 1970 y principios de los 1980, pero ocurren de maneras diferentes, si no antagónicas. Sin embargo, en sus argumentos primarios, comparten la intención de combatir los postulados del **status quo** del desempeño de la arquitectura en una sociedad capitalista, ya sea a través de su vena decididamente práctica o a través de la vena del lenguaje disciplinario y estrictamente académico. Nos proponemos, por tanto, mostrar las diferencias procedimentales entre cada una de las visiones de la autonomía, debido principalmente a los medios que los arquitectos proponen para alcanzarla, identificando el papel del diseño en sus formulaciones como la principal disparidad. Para ello, el artículo se divide en tres partes: la primera y la segunda se desarrollan a través de dos secciones que exponen el concepto de “autonomía” para cada uno de los arquitectos, conteniendo sus diagnósticos sobre cómo ven sus respectivos contextos arquitectónicos y cómo lo identifican en el diseño una herramienta a veces para la alienación, a veces para la liberación de la arquitectura; seguidas y también concluidas por el arco que vincula reflexiones sobre lo pensamiento de ambos arquitectos, combinadas con otros comentaristas en el contexto de la arquitectura de la década de 1970. Vale resaltar que tanto Ferro como Eisenman participan activamente en publicaciones y proyectos, pero solo sus textos fueron analizados en este artículo.

Palabras clave: Diseño de arquitectura. Autonomía de la producción. Autonomía disciplinar. Sérgio Ferro. Peter Eisenman.

Introdução

Este artigo parte da inquietação gerada em torno do termo “autonomia”, que, por definição, concede a alguém ou a algum grupo: “1. capacidade de se autogovernar”, “1.2. faculdade que possui determinada instituição de traçar as normas de sua conduta, sem que sinta imposições restritivas de ordem estranha”, “1.4. direito de um indivíduo tomar decisões livremente; liberdade, independência moral ou intelectual”, sendo essas algumas acepções oferecidas pelo Dicionário Houaiss (HOUAISS; VILLAR, 2023, s.d.).

“Autonomia”, aqui, é explorada através de duas visões quase antagônicas na arquitetura pelo ponto de vista da produção, pois uma volta-se para a perspectiva do canteiro de obras, pautada nas teorias de Sérgio Ferro (1938 -); e a outra desprende-se da materialidade da arquitetura também sob o viés da autonomia, a qual exploraremos a partir dos escritos de Peter Eisenman (1932 -). Ambas as noções de autonomia, ainda que diametralmente opostas do ponto de vista da aplicação, possuem o mesmo elemento, ora como articulador do tolhimento de uma, ora como propulsão da outra: o desenho. Já adiantando o que seguirá no decorrer do artigo: para Ferro, a instituição do desenho mostrou-se como uma virada de chave para subordinar os agentes do canteiro de obras, bem como a ascensão da figura do arquiteto, tido como o regente do **projeto** de arquitetura. Em contrapartida, Eisenman enxerga no desenho a capacidade de libertar o exercício crítico da arquitetura, desprendido de materialidade física.

O que se tem por “crítica”, ponto importante para as duas concepções de autonomia, também vale ser bipartido. Uma delas gira em torno do conceito de “teoria crítica”, que embasamos na definição exposta por Silke Kapp em sua tese para aquisição do posto de professora titular da EA-UFMG, *Teoria crítica da arquitetura* (2023). Em suas palavras “a teoria crítica é uma proposta de teoria da sociedade que parte da premissa de reciprocidade entre economia, política, cultura e vida psíquica individual” (KAPP, 2023, p. 22). Pauta-se na concepção de “teoria crítica” de Theodor W. Adorno, na qual Kapp enxerga na teoria a responsabilidade de expor as contradições nos processos de produção, de modo que assim seja possível compreender e refletir criticamente sobre a estrutura que rege estes meios e, só assim, ser capaz de agir sobre o mundo material, conforme a autora expõe em uma publicação anterior, “Por que teoria crítica da arquitetura? Uma explicação e uma aporia” (2005). “O intuito [da teoria crítica] não é prescrever soluções, mas evidenciar problemas”, declara Kapp (2005, p. 126). Nessa lógica, a teoria só se faria ativa quando vertida em prática, voltada para a realidade material, de modo a ser capaz de transformá-la, mas sem que seja posta integralmente a serviço da práxis.

Como veremos, as proposições e atuações de Ferro estariam muito mais alinhadas a este ímpeto de mudança na prática arquitetônica, através do canteiro e por meio do trabalhador, do que o que será posto como crítica na concepção de Eisenman e de comentadores de seus projetos, como o historiador K. Michael Hays; ou mesmo com outros autores que discorrem sobre o tema da autonomia na arquitetura por meio de outras influências políticas e teóricas. Em outras palavras, o que se denomina como crítica quando tratarmos das teorias de Ferro, assim como autonomia, não possuirá a mesma acepção aplicada às formulações de Eisenman. Muito embora estes arquitetos atuem de maneira contrária às forças do capitalismo de suas épocas – adiantamos também que se trata do mesmo recorte temporal, da passagem da década de 1970 para 1980 –, ambos se debruçam sobre questões diferentes de um mesmo fenômeno global: a incorporação da arquitetura pelo capital. E, como dito, o desenho será, em ambos os casos, uma peça-chave de atuação – para um de alienação, e para o outro, de libertação –, centrados na busca por uma *autonomia*.

Autonomia da produção ou Desenho como alienação

A começar pela concepção de desenho como instrumento alienante da arquitetura, tal noção é tratada pelo ponto de vista da produção, no que se refere à capacidade dos agentes de autogovernarem-se no canteiro de obras. Sua autonomia dá-se em combate à heteronomia imposta pela hierarquização dada à produção da arquitetura, tendo o arquiteto como cume e figura central. Nesse discurso, tem-se em vista a perda de autonomia dos executores dos projetos, dos trabalhadores dos canteiros, dentre outros envolvidos, à medida em que a arquitetura também se torna campo da luta de classes quando incorporada à lógica do capital, subordinada a outros interesses que não os de seus agentes diretos; quando a produção e o trabalho nela envolvidos são subjugados através do desenho – e de sua linguagem de decodificação restrita.

Sérgio Ferro é um dos principais nomes que identifica o desenho como ferramenta responsável por distanciar o trabalhador do objeto em construção. Desde suas primeiras publicações, datadas dos anos 1970, suas pesquisas lidam com o peso dado ao desenho e com a importância cada vez maior que lhe é conferida na geração da arquitetura – a tal ponto que se descola do canteiro (de onde parte, originalmente). Para Ferro, o desenho é posto como aquele que distingue, na construção, o *fazer* e o *pensar*, como o próprio autor pontua em algumas de suas obras, a nomear, por exemplo, o desenho como “instrumento capital”, algo que gera a “[...] divisão desigual do trabalho que avança – e seu outro polo, o acordo a ser imposto aos componentes produzidos pelos trabalhadores divididos.” (FERRO, 1982, p. 63). Em *O canteiro e o desenho*, sua obra seminal, de 1979, Ferro (1982) traça uma dicotomia entre estas duas forças: aquela que produz, de fato, o mundo que habitamos e em que vivemos, orientada pelo *fazer*, e aquela que projeta, regulariza e ordena o que deve ser feito, pautada no *pensar*. Ou seja, há o descolamento da figura do arquiteto na prática construtiva. Torna-se a figura daquele que pensa e que atua (domina) no canteiro através do desenho técnico.

Na mesma lógica, tal hierarquização (e heteronomia, portanto) causada seria reflexo da absorção da arquitetura pelo capital, fazendo com que a própria arquitetura tenha sido transformada em um objeto de consumo e de exploração (notadamente, através da exploração do trabalho), perceptível na seguinte citação: “A função fundamental do desenho de arquitetura hoje é possibilitar a forma mercadoria do objeto arquitetônico que sem ele não seria atingida (em condições não marginais).” (FERRO, 1982, p. 10).

A partir de *O canteiro e o desenho*, os textos de Ferro girarão em torno do conflito entre a concepção e a produção do objeto arquitetônico, “[d]os sintomas de conflito entre a forma dada à arquitetura pelos agentes do poder e a técnica construtiva existente, ou, em termos mais genéricos, entre a ideia externa imposta à construção e a situação real da produção” (FERRO, 2021, p. 21), como o próprio autor introduz uma de suas publicações mais recentes, *Construção do desenho clássico*, de 2021. Nesse livro, Ferro aponta que a arquitetura nem sempre se pautou na relação de dominação entre aqueles que a concebem e aqueles que a executam.

Conforme seu próprio título sugere, o livro percorre os caminhos da “produção”¹ do desenho desde um canteiro ainda autônomo no sentido da execução, até a institucionalização do desenho como a base de concepção (e também de dominação) do projeto. O percurso parte das relações de trabalho no momento das construções

1 Colocamos entre aspas pelo fato do termo “produção”, aqui utilizado, englobar o momento em que concepção e produção da arquitetura, e também do desenho, partem dos mesmos agentes, aliado da “produção” na sua acepção de geração, o alçamento do desenho ao papel principal de mediação entre a concepção e a execução, isto é, produção, de fato.

das igrejas românicas e do período que Ferro (2021, p. 23) chama de “primeiro Gótico” – comumente chamado “primitivo”, em grande medida pela herança da classificação historiográfica de Erwin Panofsky, por ainda manter características plásticas românicas, e, dada a leitura de Ferro², ela ainda perpetua as relações comunitárias de trabalho –; até chegar ao auge de sua absorção pelo capital como mercadoria, perceptíveis já no “segundo Gótico”, no “gótico dito ‘escolástico’” (FERRO, 2021, p. 24) – chamado de “clássico”, cujo auge dá-se no “flamejante” [*flamboyant*] nos termos de Panofsky (1991 *apud* FERRO, 2021, p. 61) –, e consolidado no Renascimento. Isto é, o “clássico” que estampa o título do livro refere-se ao período de consolidação do desenho como forma de representação da arquitetura e dos seus processos de produção: “[...] período que chamo de *clássico*, mais ou menos do começo do século XV ao fim do século XIX, [em que] predomina na construção a forma manufatureira tradicional de produção.” (FERRO, 2021, p. 22).

Em resumo, Ferro (2021) explica que, durante o primeiro Gótico, havia uma relação de autonomia solidária entre os diversos ofícios empregados no canteiro, sendo eles o do pedreiro, o do carpinteiro, o do marceneiro e de tantos outros atuando de maneira colaborativa. Em suas palavras: “Importa que a cooperação nos canteiros do Românico e do primeiro Gótico é *simples*, porque não há divisão institucionalizada do trabalho [...], e é *desenvolvida* porque forma um trabalhador coletivo.” (FERRO, 2021, p. 42, grifos do autor). O que nos interessa aqui é que, embora reunisse vários trabalhadores de saberes distintos, que se complementavam para erguer as igrejas, não havia no canteiro uma disparidade hierárquica quanto à importância dos seus papéis.

O desenho em si também era aplicado de maneira a unir o *pensar* e o *fazer*, pois, conforme aumentava a complexidade, “[...] desenhos de todo tipo [eram] requeridos” (FERRO, 2021, p. 39), participando do processo de concepção e construção dos edifícios, principalmente se ocupando das fachadas. Ou seja, não havia um desenho totalizante, coordenador de toda a obra. Era elaborado a partir das necessidades *da construção* e inteiramente voltado *para ela*.

Contudo, tanto a divisão do trabalho (em suas instâncias hierárquicas) quanto a própria relevância que o desenho adquire passam a criar mediações nos processos que antes se davam de maneira complementar. “No fim do século XIII, começa a decomposição do trabalhador coletivo autônomo em camadas hierarquizadas e fileiras especializadas”, Ferro (2021, p. 47) ressalta. É neste momento que a figura do arquiteto começa a surgir, rompendo com a unidade de cooperação simples desenvolvida e concentrando os poderes de decisão (FERRO, 2021, p. 47), tornando o canteiro heterônomo, cuja “[...] determinação [a partir de então] vem de fora”, “consequência, entre outras, da separação entre meios e força de trabalho, entre vontade e ação, entre finalidade aparente e a eficaz” (FERRO, 1982, p. 48).

A partir das publicações de Ferro, podemos dizer que o desenho deixou de ser uma ferramenta de auxílio na formulação da arquitetura – enquanto facilitador de certas operações construtivas – para ser detentor de todas as informações que caberão ao *projeto*. Vemos, assim, o desenho ocupar este papel de antever o edifício construído, sob comando do arquiteto, o qual foi descolando-se do canteiro aos poucos, desprendendo-se da competência do saber-fazer para tomar a posição de comando. Tratadistas, como Leon Battista Alberti (1404-1472), e mesmo biógrafos, como Giorgio Vasari (1511-1574), contribuíram para a colocação da figura do arquiteto como intelectual, agora efetivamente distante do canteiro e ocupando-se apenas da *concepção* e da *resolução de problemas* do projeto.

² “O termo *gótico*, por exemplo, enquadra, como um único todo, duas etapas bastante distintas para as pesquisas interessadas na produção. Na primeira predominam ainda relações de produção do tipo da cooperação simples, características do período românico, nas quais pode haver divisão do trabalho ad hoc, mutável a todo momento. Na segunda etapa, ao contrário, surgem sinais evidentes de início da organização manufatureira imposta pelo capital, com divisão acentuada e permanente do trabalho.” (FERRO, 2021, p. 23-23, grifo do autor).

Devido a este novo caráter atribuído, a intelectualidade, o desenho passa a ser utilizado como uma maneira de restringir o conhecimento, dado que sua leitura é através de um código específico e voltado para um núcleo exclusivo – feito por arquitetos e voltado para arquitetos. Trata-se de uma linguagem abstrata cujas “instruções” podem ser seguidas pelos trabalhadores, segundo Ferro, mas enquanto operam alienados do todo, sem, de fato, entenderem ou participarem do objeto em sua completude a ser erguido (ou melhor, por eles erguido): “[...] o mesmo movimento que retira dos trabalhadores sua autodeterminação relativa e seu saber é também o que faz do desenho uma ‘ordem’ codificada que só os iniciados podem utilizar.” (FERRO, 1982, p. 62).

Por “alienação”, pode ser dito explicitamente pelas palavras “segregação” ou “exclusão”, como Ferro o faz ao descrever como entende a função do desenho: “[...] uma de suas funções [do desenho] é segregar – o que ajuda a explicar sua manutenção. Código é coisa de comunicação, mas também de exclusão. Seu uso lembra inevitavelmente guerra, e o inimigo é o excluído.” (FERRO, 1982, p. 38). Para Ferro, o canteiro é, assim, transformado em um campo de batalha para a luta de classes entre subordinados e seus patrões, todos a serviço do mercado.

Autonomia disciplinar ou Desenho como arquitetura crítica

O processo de descolamento entre o arquiteto e o desenho para com o canteiro prolonga-se desde meados do século XIII – marcado pela transição do primeiro Gótico para o segundo, como vimos através de Ferro (2021) – até chegar à sua completa desvinculação no século XX. O fenômeno não se dá apenas em questões espaciais, no sentido de o ofício do arquiteto ser desempenhado externamente ao canteiro. Referimo-nos à completa dissolução do canteiro como componente da “produção” da arquitetura, quando alguns arquitetos passam a propor projetos sem intenção de execução, tendo o desenho como a própria arquitetura, e não sua representação.

E aurificamos tal emergência [do desenho no período Românico e depois no Gótico], unificada pela separação do canteiro, transformando-a em volta a si, ao desenho em si. [...] Daí em diante, fala-se dele e somente dele como se fosse toda a arquitetura: o “uno, que se refere somente a si”, como diz Hegel. (FERRO, 2021, p. 109).

O diagnóstico dado por Ferro foi explorado por alguns arquitetos no Segundo Pós-Guerra, a partir da noção de **autonomia disciplinar** da arquitetura. Esta proposta parte da crítica voltada ao Movimento Moderno, principalmente no que concerne o funcionalismo, pautado na tão famosa premissa “a forma segue a função”, de Louis Sullivan.

Peter Eisenman é um dos principais defensores desta visão de **autonomia**, sobretudo ao identificar que muito do que vinha sendo produzido pela arquitetura não se referia a si própria, mas sempre a alguma demanda externa a ela. Autonomia aqui, portando, é tratada do ponto de vista da autonomia da linguagem, como auto-referencial dos seus códigos internos e de seus referentes. O editorial “O pós-funcionalismo”, de 1976 para a revista *Oppositions*, é um dos principais marcos desta distinção – entre o que seria uma pauta interna à arquitetura e o que viria como questão externa, voltada para a representação de outro referente que não a própria arquitetura. Como demandas externas, podem ser enquadrados o cumprimento de um programa, a adequação a um cliente, a incorporação da topografia etc. Tais questões são tratadas desde as experimentações de suas casas, as famosas casas brancas numeradas de I a

VI, que depois são acrescentadas de outras críticas quanto à representação e à mimesis, marcadas pela *House X* e também *House 11a*.

Para Eisenman (2006a), as referidas demandas externas estariam sempre se reportando a idealizações. A persistência da dualidade entre programa e tipo, isto é, função e forma, seria um destes indícios, remetendo-se às necessidades do usuário ou à sua semelhança (edifícios pensados como mimesis do homem). Trata-se da tentativa de ruptura com a tradição humanista, pois ela seria a responsável por manter a ação referencial da arquitetura a questões externas à sua própria concepção interna.

A preocupação de Eisenman, portanto, é fazer da arquitetura uma disciplina centrada em si própria, sem que seja a **representação** de algo. “O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim” (1984), também de Eisenman, embasa toda a sua teoria de que os modos de concepção de projeto vigentes até o então (década de 1980) ainda eram pautados naqueles formulados e consolidados no Renascimento. Com isso, o autor diz que a arquitetura não só vinha sendo pensada restritamente na relação programa-tipo, como também era dada pela veiculação de mensagens externas à própria arquitetura, algo que Eisenman (2006b) já não reconhece no período Gótico, vendo nas construções daquele momento uma sincronia melhor definida entre o objeto arquitetônico e os valores a ele atribuídos:

Antes do Renascimento havia uma congruência entre linguagem e representação. O significado da linguagem era transmitido como “valor nominal” na própria representação; em outras palavras, o modo pelo qual a linguagem produzia significado podia ser representado no interior da linguagem. As coisas existiam; a verdade e o significado eram auto-evidentes. O significado de uma catedral românica ou gótica estava nela mesma; tinha existência de facto. O valor dos edifícios renascentistas, no entanto, e de todas as construções que depois deles pretenderam ser “arquitetura” provinha do fato de representarem uma arquitetura já dotada de valor, do fato de serem simulacros (representações de representações) das edificações antigas; tinham uma existência de jure. (EISENMAN, 2006b, p. 234, grifos do autor).

As relações estabelecidas (ou consolidadas) pelo Renascimento são tidas por Eisenman (2006b, p. 233) como “clássicas” na arquitetura por serem tomadas como referência pelas outras manifestações arquitetônicas que as seguiram. Assim, sua proposta alternativa – pela extinção do programa, ou da necessidade de construção, de noções como origem e fim do projeto e, principalmente, dissolução do seu caráter de representação – produziria uma arquitetura “não-clássica” (EISENMAN, 2006b, p. 242).

Esta visão da arquitetura opera, portanto, com uma auto-reflexão literal, ao ponto de um ensimesmamento que se nega, inclusive, à construção do projeto. É possível correlacionar essa proposição à maneira como Ignasi de Solà-Morales expõe a noção de autonomia na arte conceitual (à qual a visão de projeto de Eisenman deve muito), quando remarca a potência da autonomia dos procedimentos para a produção artística, ou mesmo quando afirma que “A arte não é o objeto, não pode ser identificada com um artefato de que nos apropriamos com **independência do processo** através do qual se chegou até ela [a arte]. Mais importante que a obra é o processo” (SOLÀ-MORALES, 2005, p. 83, grifos e tradução nossos). Ou melhor, assim como a arte, o edifício pode até ser executado, mas apenas como consequência do processo projetual, não como seu objetivo. Interessam as ideias e os processos envolvidos em sua concepção, “Mais importante do que o objeto acabado, isolado, são as ideias que o fizeram possível”, complementa Solà-Morales (2005, p. 83, tradução nossa). Apaga-se, assim, o **fazer**, pois, sob esta perspectiva, o “novo” **fazer** é tratado como o próprio **pensar**.

Mas de que maneira o desenho seria capaz de “libertar” a arquitetura? “*Representations of the limit: writing a ‘not-architecture’*” (1983), é outro ensaio em que Eisenman expõe elementos que considera limitadores da arquitetura, porém, muito mais focado em suas implicações semiológicas na distinção da comunicabilidade de signos e símbolos aplicados à arquitetura. Isto é, fugindo de certas convenções como o uso do desenho de arquitetura voltado apenas para a representação do edifício construído ou da noção de que uma arquitetura só pode ser considerada como tal ao desempenhar uma função. “Invocar [a noção de] ‘arquitetural’ por uma função é, novamente, procurar limites pelo seu interior, o retorno a uma forma na sua relação causal com a função”, declara o arquiteto (EISENMAN, 1993a, p. 35, tradução nossa).

A proposta de Eisenman para retirar qualquer aspecto de representação da arquitetura desloca o tratamento da arquitetura como *objeto* – atrelada a símbolos – para ser concebida como *texto*, sempre auto-referenciada e articulada em torno signos esvaziados de seus significados metafóricos. Para o arquiteto, esta seria a principal distinção entre objetos e textos: “Um texto não representa ou simboliza [...] outro objeto, ele tenta revelar ou simular sua estrutura” (EISENMAN, 1993b, p. 11, tradução nossa). Significados metafóricos lidariam, a seu ver, com a representação da arquitetura em imagens, como objetos que representam outros objetos. O que nos interessa nesta formulação é o papel desempenhado pelo desenho, como o exemplo dado por Eisenman (1993a) dos *Cárceres* (1745) de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), que fugiam propositalmente às convenções de representação e cuja construção não era possível, fazendo com que se desviassem de qualquer simbolização ou representação do mundo exterior, aproximando-se, assim, das propriedades de um texto. O desenho daria esta liberdade “textual” à arquitetura de poder exercitar outras maneiras de pensar o projeto para além de uma demanda pragmática (de representação e construção).

Cabe ressaltar que este movimento parte da crítica à arquitetura moderna, mas não diretamente às obras seminais das décadas de 1920 e 1930, e sim devido à absorção da arquitetura moderna pelo mercado imobiliário, resultando em uma profissionalização da *prática moderna*, como indica Alan Colquhoun (2004). De acordo com Colquhoun (2004), a arquitetura não só teria se afastado dos seus valores sociais das vanguardas, tão pregados no momento de sua origem, como também se mostrado rotineira, apenas reproduzindo em série um modelo formal voltado para a expansão imobiliária e para a aquisição da classe média. Em suas palavras: “Existe, neste momento, uma forte sensação de que essa vanguarda foi, de alguma maneira, ‘traída’, que seus ideais utópicos foram distorcidos pelo próprio sucesso na esfera da construção e da expansão imobiliária.” (COLQUHOUN, 2004, p. 187).

Esse seria o início de um processo do que K. Michael Hays (2010) aponta como uma reificação da arquitetura, que posteriormente seria potencializado pelo extremo consumo imagético das sociedades pós-modernas. A atuação de Eisenman através do desenho, por exemplo, seria uma maneira tanto de combate à reificação *imagética* como a negação à sua materialidade como mercadoria.

A arquitetura de Eisenman (junto de outros [arquitetos] da vanguarda tardia [late avant-garde]) é um sintoma elaborado [de uma doença histórica]. A doença, para não fazer mistério dela, é a reificação: um tipo de anomia epistêmica que resulta de fragmentação, quantificação e depreciação sistemáticas de todo domínio da experiência subjetiva, mas entendida aqui também como um efeito no próprio material arquitetônico. (HAYS, 2010, p. 53, grifo do autor, tradução nossa).

Conceber uma arquitetura que não se pretende como materialidade ou como representação, seja ela qual for – o desenho como representação do edifício, a forma como representação do progresso e assim por diante –, seria uma maneira de combate

à reificação da arquitetura dada pela imagem. A arquitetura descola-se do canteiro, principalmente a partir da sua formulação pelo desenho, mas ela própria não se coloca a problematizar esta questão – dos meios de produção. Ou melhor, distancia-se destas pautas, como veremos na próxima seção. Certamente, desse modo, provoca outro tipo de reificação, a fetichização ao extremo do desenho, como quando é incorporado por galerias de arte ao tentar aproximar-se da arte conceitual, criando, então, uma **arquitetura conceitual**. Maquetes, desenhos e mesmo **textos**³ passam a ser expostos como sendo a própria arquitetura. A célebre galeria de Leo Castelli, em Nova York, é notória por abrigar trabalhos de artistas conceituais como Robert Morris, Jaspers Johns, Andy Warhol, Donald Judd, Robert Rauschenberg, Richard Serra e Joseph Kosuth ao lado de produções de arquitetura, como nas exposições “*Architecture I – Abraham, Ambasz, Meier, Pichler, Stirling, Venturi & Rauch*”, “*Architecture II – Houses for Sales, Ambasz, Eisenman, Gregotti, Isozaki, Moore, Pelli, Price, Ungers*” e “*Architectural Follies, Drawings and Models*”, realizadas nos anos de 1977, 1980 e 1983, respectivamente, conforme mapeia Andrés Passaro (2009, p. 132).

Retomando a pauta do desenho como ferramenta, aqui, para uma certa “libertação” da arquitetura, ele é tido como um dos principais mecanismos para lhe conferir autonomia, além de ser capaz de desempenhar um papel crítico à produção da arquitetura vigente. Em casos de projetos, como os de Eisenman que se relacionam com o território e o passado de algumas cidades, a manipulação da arquitetura e deste conteúdo lhe permite fazer uma crítica aos processos de ocupação e atuação sofridos por estes lugares, a citar o projeto do *Cannaregio Town Square*, em Veneza, e o *IBA Social Housing*, na Berlim Ocidental (dentre outros nove que compõem a série das *Cities of Artificial Excavation*). Hays (2010, p. 63, grifo do autor, tradução nossa) destaca:

A centralidade do “desenho como desenho” para a problemática de Eisenman [...] não é meramente o resultado de contingências econômicas ou inabilidade de conseguir construir [tais] projetos, mas sim de que o desenho é o veículo da imaginação, da simbolização e autorreflexão da arquitetura, análogo à escrita para a linguagem; o desenho é talvez o mediador necessário da arquitetura crítica.

Reforçamos uma vez mais: trata-se de uma autonomia no seu sentido auto-reflexivo, enquanto exercício formal e conceitual apartado da ideia de representação. Autonomia como uma condição de “possibilidade”, de “possível ser”, “Autonomia, assim, **se torna um projeto crítico** quando performa esta vontade tanto para a figuração quanto para a abstração; isto é, como uma condição de **possível ser**. O que não é um julgamento externo, mas um **processo interno inevitável**.” (EISENMAN, 2007, p. 98, grifo e tradução nossos). Parte, portanto, de uma ação interna, auto-reflexiva, e é neste processo que Eisenman entende o exercício da crítica:

Enquanto tradicionalmente qualquer projeto de autonomia era primordialmente formal, a autonomia está sendo proposta aqui como forma de desmotivar o signo arquitetônico; isto é, um meio de cortar o signo de seu valor anterior em função e significado. Essa autonomia não é nem formal nem semiótica per se; ao contrário, abre os processos internos da arquitetura para suas próprias possibilidades internas. É a manifestação desses processos que constituirá a crítica. (EISENMAN, 2007, p. 97-98, tradução nossa).

Aqui, o termo “crítica” não coincide com exposto acima através das formulações de Kapp, relativo à “teoria crítica”, pois, ressaltamos: esta “crítica” não está interessada em discutir as forças de produção e de trabalho. É importante frisar também que não

³ Com destaque para o texto “Notes on conceptual architecture: towards a definition” (1970), de Eisenman, para o n. 78/79 do periódico *Design Quarterly*, propondo-se como arquitetura, arquitetura conceitual, tal qual *Sentences on conceptual art* (1968), de Sol LeWitt, propõe-se como arte conceitual, trabalho adquirido pelo MoMA.

se trata de um manifesto *contra* a arquitetura construída. É uma questão de mostrar propostas outras à disciplina da arquitetura que não aquela ligada ao pragmatismo dado pelo programa e pelo tipo ideais:

Acredito que, em última análise, a arquitetura tem que ser construída. Em última análise, [a arquitetura] depende de abrigo e recinto. Você pode atacar o discurso, mas se você destruir isso, você pode estar falando sobre mergulho em alto mar ou algo assim, você não está mais falando sobre arquitetura. (EISENMAN; BRESLIN, 1986, p. 64, tradução nossa).

Da “alienação” à “libertação”

Um dos pontos em comum entre essas duas concepções díspares de autonomia encontra-se no fato de que tanto a briga da autonomia da produção quanto a da autonomia disciplinar dão-se com as relações que se consolidam durante o Renascimento. Isto é, as questões que surgem de uma certa heteronomia (em sentidos distintos, como pudemos ver nas duas noções de autonomia apresentadas acima) são dadas através das novas maneiras de concepção do projeto de arquitetura formuladas durante o Renascimento. São elas a importância que é dada ao desenho, por exemplo, e como ele rege as relações entre o projeto e os executores, assim como o projeto e os observadores/usuários.

Decerto, as bandeiras não são as mesmas, visto que na autonomia disciplinar não são levadas em consideração pautas sobre as forças de produção, sobre o trabalho e os canteiros de obra dos projetos de arquitetura. Na verdade, há a extinção do canteiro através do estandarte da autonomia pela sua auto-reflexão, pela não-execução e também pela sua inutilidade prática. Os arquitetos-autores destas propostas também colocam como argumento o combate às forças capitalistas, mas se trata, notadamente, de uma questão *burguesa* (se usarmos os termos de Ferro), desinteressada dos reais agentes da construção e que, de fato, são postos à prova quanto à contradição modernista de viés socialista. Notemos que os textos aqui apresentados, como *O canteiro e o desenho* e os diversos artigos de Eisenman, são contemporâneos, elaborados em meados da década de 1970 e início da década de 1980. Eles apontam suas críticas à absorção da arquitetura pelo sistema capitalista, sobretudo a arquitetura moderna, que se pautava nas ideologias socialistas das vanguardas. No entanto, são maneiras diferentes de atuar, de a quem atingir e em qual campo pretendem focar.

Ou seja, a autonomia no sentido aplicado por Eisenman e muitos outros arquitetos atuantes na segunda metade do século XX, agrupados como *late avant-garde* por Hays, talvez se trate, sim, de uma autonomia dos agentes, isto é, dos próprios arquitetos, dotando de liberdade aos projetistas com relação às pressões mercadológicas das grandes empreiteiras e incorporadoras.

A autonomia do segundo caso, aquela que estamos chamando de “disciplinar”, não envolve questões de trabalho ou do trabalhador. É uma autonomia que parte de um desenho altamente ensimesmado, mas que, ao mesmo tempo, não implica na exploração alheia. Talvez se torne fetichizado como objeto de consumo, disponível em galerias e leilões, mas não opera no campo da alienação do trabalho. Pretende desenvolver uma especificidade do arquiteto, da profissão do arquiteto, fazendo dele um profissional diferente do gravurista, do pintor, do escultor, profissões estas que também partem do *projeto*. Talvez a chave de leitura principal seja da autonomia do discurso da arquitetura, não de sua prática. A autonomia da prática, da praxis, relaciona-se com o viés da junção daquele que concebe com aquele que executa a obra, aquele que está no canteiro.

Segundo Kapp (2023, p. 90, grifo da autora):

Essa defesa [da autonomia do campo arquitetônico] entrou em pauta na década de 1980, quando o campo havia perdido o prestígio que teve nas décadas de 1950 e 1960, e começava a encenar a si mesmo como resistência à comodificação da vida cotidiana, com o discurso de que a autonomia da forma arquitetônica restituiria um âmbito livre do capital, acima dele.

Na citação acima, Kapp reporta-se a um livro de Pier Vittorio Aureli, *The project of autonomy: politics and architecture within and against capitalism* (2008), no qual o autor traça as influências políticas em prol do termo “autonomia” aplicado por alguns arquitetos no contexto italiano dos anos 1970.

Após estipular as bases de alguns movimentos críticos e políticos na Itália dos anos 1960, que motivaram atuações principalmente acadêmicas e teóricas de arquitetos como Aldo Rossi, Manfredo Tafuri, grupos como Archizoom, Superstudio, entre outros nomes, Aureli finaliza seu texto concluindo que as repercussões desses movimentos para fora da Itália deram-se de maneira quase que invertidas daquelas difundidas pelos arquitetos originalmente. Em outras palavras, as reflexões que partiam das críticas à cidade burguesa, “tornando as coisas visíveis” através da teoria, nos termos de Aureli (2005, p. 72, tradução nossa) – por meio de proposições alternativas aos modos de produção e vivência da cidade capitalista, tal qual a *Non-stop city* (1968-1970), do grupo Archizoom –, quando exportadas, foram igualmente absorvidas como uma mercadoria pela elite intelectual, também burguesa.

No momento de sua concepção, a *Non-stop city*, por exemplo, constava de uma ironia aos avanços tecnológicos capitalistas, “um teste teórico das possibilidades de realidade selvagem emergindo de uma cidade concebida de um interior único e sem fim em que todas as funções dos habitantes fossem pressionadas ao seu maior e mais extremo desenvolvimento tecnológico” (AURELI, 2005, p. 72, tradução nossa). Ela lidava pela face do próprio capitalismo com as potencialidades de uso e apropriação da cidade pela classe trabalhadora. Por esta razão, foi exportada sob o rótulo de “Arquitetura radical” que, no entanto, foi muito mais celebrada e explorada por suas propriedades estilísticas do que por suas questões de ordem política, a citar a exposição de 1972 no MoMA, “*Italy: the new domestic landscape.*” Desse modo, foi “Mercantilizada [commodified] nas páginas de revistas de arquitetura como outro gesto de vanguarda, ela deixou de ser uma tentativa de criticar as formas existentes da produção teórica e construtiva” (AURELI, 2005, p. 81, tradução nossa).

As teorias de Rossi não se deram de maneira diferente. Politicamente munido de ideais de esquerda, a autonomia à qual se referia Rossi em seus textos e projetos lidava com a singularidade do *locus*, da particularidade de cada cidade, e de uma autonomia da forma dos edifícios em relação às funções às quais estavam atrelados, mas formas essas a serviço das classes dominantes, conforme ressalta Aureli (2005, p. 57, tradução nossa):

A hipótese de Rossi de arquitetura autônoma envolvia mais do que a rejeição à ingenuidade do funcionalismo, tampouco era uma chamada para a especificidade disciplinar. Era uma busca por uma linguagem racional: uma teoria da forma libertada da sequência de estilos formais a serviço das instituições burguesas dominantes.

Para além da publicação de sua obra seminal, *A arquitetura da cidade* (1966), a difusão de sua “autonomia” deu-se através da 15ª Trienal de Milão, em 1973, da qual foi curador e englobou trabalhos de outros arquitetos que não partilhavam das mesmas motivações políticas.

Ou seja, assim como Colquhoun aponta uma certa “traição” das vanguardas artísticas do início do século XX pela absorção que o mercado imobiliário fez da arquitetura moderna, o mesmo pode ser dito da exportação das “autonomias” praticadas pelos arquitetos italianos nos anos 1960 e 1970. Mas, desta vez, absorvidas por exposições e mostras intelectuais de cunho progressista. Talvez uma distorção academicistas de seus valores políticos primevos, diriam alguns.

A atuação da autonomia disciplinar parte, em grande medida, deste movimento contra o mercado, mas distanciado da verdadeira *praxis* da arquitetura, devido a seu caráter auto-referente e auto-reflexivo, como temos frisado; advindo de um impulso talvez um tanto ingênuo ao pensar esta crítica como mudança de rumos. Confina-se nas universidades e lá dentro, possivelmente, produz resultados positivos, mas de lenta repercussão quando transpostos para a sociedade e construção de arquiteturas e de cidades. A autonomia disciplinar opera como exercício, de caráter *propositivo* e *alternativo* ao que se (re)produz comumente, mas afastado das massas.

Pensando pelo viés da teoria crítica, a autonomia disciplinar pregada por Eisenman (dentre alguns outros arquitetos da mesma época) reforça a manutenção do sistema separador do arquiteto como detentor do desenho. Mas não se trata mais de códigos para serem decifrados apenas por um grupo restrito. Trata-se de códigos destituídos de mensagens. Uma das principais crítica de Ferro é referente aos códigos alienantes presentes nos desenhos técnicos de arquitetura. Contudo, a proposta de Eisenman é justamente a de esvaziar este conteúdo, retirando qualquer comunicabilidade do *desenho de arquitetura*, da *arquitetura*.

A autonomia disciplinar propõe-se como a perpetuação do discurso combatido pela autonomia de produção. Ou seja, o fortalecimento de uma implica, necessariamente, no enfraquecimento da outra.

Recapitulando: a partir da leitura de Ferro, é possível dizer que o desenho criou uma relação cada vez maior de heteronomia no que se refere à construção, ou seja, a lida entre projeto e execução através do trabalhador. Este mecanismo sofisticou-se cada vez mais a partir das construções durante o Gótico, ganhando maior complexidade (e aumentando a exploração) ao longo dos séculos, algo que se mantém até hoje, notadamente. No Segundo Pós-Guerra, com o fortalecimento das críticas ao Movimento Moderno, sobretudo quanto às suas premissas funcionalistas, foi justamente o desenho, dentro das academias, uma das principais ferramentas de oposição ao modo vigente de se pensar arquitetura. Ou melhor, o desenho não como instrução ou portador de códigos para construção do edifício, da arquitetura, mas como a *própria arquitetura*. Vemos, assim, o descolamento do desenho como “instrumento de opressão” do trabalhador, no sentido da construção. Fica claro que ele, o desenho, torna-se cada vez mais um objeto elitizado, dado que sua manipulação, neste sentido, é tida apenas em âmbito acadêmico.

Neste movimento, percebemos que o descolamento do desenho do canteiro de obras chega a seu auge quando o próprio desenho é clamado como marca maior da *autonomia da arquitetura*. Ou melhor, da *autonomia disciplinar da arquitetura*. Autonomia que caminha para a completa desmaterialização da arquitetura, que chegou mesmo a ser chamada de “não-arquitetura” (EISENMAN, 1993a, p. 34) até se chegar ao termo “não-clássica” (EISENMAN, 2006b, p. 242) – posto nesses termos no intuito de propor algo alternativo ao que foi instituído como “clássico” no Renascimento. Alcança tamanha liberdade, neste sentido, que, conforme posto por Ferro (2021, p. 74), “a forma do desenho arquitetônico abandona seus compromissos com a construção no sentido da *soliditas* vitruviana”. No percorrer do mesmo caminho, o que tolhe para um, liberta para o outro. Uma corda que para se afrouxar em uma das pontas, é apertada no lado oposto. Duas autonomias distintas, mas centradas no mesmo instrumento, o desenho.

Agradecimentos

Gostaríamos de agradecer à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento da presente pesquisa.

Referências

AURELI, Pier Vittorio. **The project of autonomy**: politics and architecture within and against capitalism. New York: Princeton Architectural Press, 2008.

COLQUHOUN, Alan. Uma maneira de ver a presente situação [1983]. In: **Modernidade e tradição clássica**. Ensaios sobre arquitetura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 185-190.

EISENMAN, Peter. Representations of the limit: writing a ‘not-architecture’ [1983]. In: BENJAMIN, Andrew (Ed.). **Re : working Eisenman**. New York: St. Martin’s Press, 1993a. p. 34-36.

EISENMAN, Peter. MiMiSes READING: does not mean a THING [1986]. In: BENJAMIN, Andrew (Ed.). **Re : working Eisenman**. New York: St. Martin’s Press, 1993a. p. 10-17.

EISENMAN, Peter. O pós-funcionalismo [1976]. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac & Naify, 2006a. p. 97-101.

EISENMAN, Peter. O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim [1984]. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac & Naify, 2006b. p. 233-252.

EISENMAN, Peter. Autonomy and the will to the critical [2000]. In: **Written into the void**: selected writings, 1990-2004. New Haven: Yale University Press, 2007. p. 95-99.

EISENMAN, Peter; BRESLIN, Lynne. Interview: on architecture of text. **Space Design**, Tokyo, n. 258, p. 63-65, mar. 1986

FERRO, Sérgio. **O canteiro e o desenho**. 2. ed. São Paulo: Projeto, 1982.

FERRO, Sérgio. **Construção do desenho clássico**. Belo Horizonte: MOM, 2021.

HAYS, K. Michael. **Architecture’s desire**: reading the late avant-garde. Cambridge – London: The MIT Press, 2010.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa**. versão Beta. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: 10 jul. 2023.

KAPP, Silke. Por que teoria crítica da arquitetura? Uma explicação e uma aporia. In: MALARD, Maria Lúcia (Org.). **Cinco textos sobre arquitetura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 115-167.

KAPP, Silke. **Teoria crítica da arquitetura**. Tese (Professora titular em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Belo Horizonte, Belo Horizonte, 2023.

PASSARO, Andrés. Linguística e estruturalismo na arquitetura dos anos 70. In: OLIVEIRA, Beatriz S.; LASSANCE, Guilherme; ROCHA-PEIXOTO, Gustavo; BRONSTEIN, Laís (Org.). **Leituras em teoria da arquitetura**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009. v. 1, p. 128-161.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. De la autonomia a lo intempestivo. In: **Diferencias**. Topografía de la arquitectura contemporánea. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p. 79-99.

RESPONSABILIDADE INDIVIDUAL E DIREITOS AUTORAIS

A responsabilidade da correção normativa e gramatical do texto é de inteira responsabilidade do autor. As opiniões pessoais emitidas pelos autores dos artigos são de sua exclusiva responsabilidade, tendo cabido aos pareceristas julgar o mérito das temáticas abordadas. Todos os artigos possuem imagens cujos direitos de publicidade e veiculação estão sob responsabilidade de gerência do autor, salvaguardado o direito de veiculação de imagens públicas com mais de 70 anos de divulgação, isentas de reivindicação de direitos de acordo com art. 44 da Lei do Direito Autoral/1998: “O prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre obras audiovisuais e fotográficas será de setenta anos, a contar de 1º de janeiro do ano subsequente ao de sua divulgação”.

O CADERNOS PROARQ (ISSN 2675-0392) é um periódico científico sem fins lucrativos que tem o objetivo de contribuir com a construção do conhecimento nas áreas de Arquitetura e Urbanismo e afins, constituindo-se uma fonte de pesquisa acadêmica. Por não serem vendidos e permanecerem disponíveis de forma **online** a todos os pesquisadores interessados, os artigos devem ser sempre referenciados adequadamente, de modo a não infringir com a Lei de Direitos Autorais.

Submetido em 23/10/2023

Aprovado em 30/11/2023